

CE AM URMĂRIT MONTÎND „ARISTOCRAȚII“

DE VORBĂ CU REALIZATORII SPECTACOLULUI DE LA TEATRUL MUNCITORESC C.F.R.

Unanim apreciat de critică și public, Aristocrații, pe scena Teatrului Muncitoresc C.F.R., se dovedește a fi un spectacol care îmbină un important fond de idei cu o formă teatrală dintre cele mai originale. Reușita colectivului bucureștean are la bază o concepție regizorală adâncă și fecundă, care dă prilej interpretelor să o realizeze prin autentice creații actoricești. Spectacolul cu piesa lui Pogodin contribuie o dată mai mult la afirmarea unei năzuințe ce domnește aci, de a orienta Teatrul Muncitoresc C.F.R. spre un profil de teatru popular, urmărind în acest sens montarea de lucrări dramatice ce se disting prin suflul lor eroic, prin patosul revoluționar și deosebita lor anvergură în ce privește montarea. Ne-am adresat de aceea realizatorilor spectacolului Aristocrații, spre a ne împărtăși gândurile și frământările lor, problemele legate de însuflețirea scenică a acestei valoroase piese pe linia aspirațiilor generale ale teatrului pe care-l slujesc.

„SÎNTEM ÎN CĂUTAREA UNUI DRUM PROPRIU“

Aceasta ar fi, în puține cuvinte, sinteza expunerii tovarășei Elena Deleanu, directoarea teatrului, care a ținut să precizeze că, prin alegerea acestei piese în repertoriu, colectivul Teatrului Muncitoresc C.F.R. își dovedește consecvența în urmărirea unui profil propriu, pe care-l vede înfăptuit prin piese cu o tematică revoluționară, de mare amploare, educative, care să vorbească spectatorilor într-o formă accesibilă, despre problemele stringente ale actualității, ale vieții.

Colectivul teatrului nostru — a precizat tovarășa Elena Deleanu — este preocupat de găsirea unui profil, în care să se țină seamă de factorii care-l condiționează: colectiv, sală, public, atitudinea față de text etc. În repertoriul nostru, piesa Aristocrații nu este prima care să întrunească aceste condiții. Experiența anterioară cu Baia de Maiakovski a demonstrat că teatrul are un colectiv destul de puternic pentru a aborda lucrări complexe și ample, de acest fel. La baza alegerii piesei Aristocrații, a stat deci, în primul rând, considerentul încrederii în posibilitățile colectivului, care e animat de dorința fierbinte de a corespunde cerințelor de realizare a acestei piese; dar, mai ales, a stat încrederea în capacitatea regizorului și a scenografului, care cu Baia au dovedit înțelegerea unui astfel de text, precum și un deosebit spirit înnoitor, cerut de piesă și de noi înșine.

Discuțiile purtate pe marginea spectacolului Aristocrații au pus în lumină faptul că elementele noi și originale afirmate în Baia și Aristocrații — elemente



Elena Deleanu

care contribuie la conturarea profilului acestui teatru — își au explicația în unitatea de vederi artistice a factorilor care au contribuit la realizarea acestor spectacole, în spiritul unui „teatru popular“ cum se străduiește tot mai mult să devină Teatrul Muncitoresc C.F.R.

„PROFILUL NOSTRU, SPECTACOLUL POPULAR AGITATORIC“

Acest principiu a fost afirmat, de asemenea, ca principiu de bază al muncii teatrului, de către regizorul spectacolului Aristocrații, Horea Popescu. Mărturisind acest crez, el a expus pe larg ideile, modul și intențiile artistice puse în slujba realizării scenice a piesei Aristocrații de Pogodin.

Acest spectacol — arăta în acest sens Horea Popescu — continuă tradiția spectacolelor cu un profund caracter popular, realizate la teatrul nostru: *Domnișoara Nastasia*, *Baia*, *Domnul Puntila și sluga sa Matti*. Am privit așadar spectacolul popular ca pe unul care trebuie să fie de mare anvergură, plin de idei, deosebit de expresiv ca imagine. Am căutat ca el să devină o dezbatere vie și arzătoare a unor probleme majore ale actualității. Aș vrea să fac o digresiune spre a preciza că, după părerea mea, un spectacol popular — și așa înțelegem noi, la teatrul nostru, problema — nu va putea fi rezolvat cu o piesă care tratează conflicte minore. Caracterul popular al unui spectacol este organic legat de caracterul dramaturgiei înseși, de text, textul fiind acela care determină această orientare în căutările unui teatru. Din experiența montării spectacolului *Aristocrații* — și țin să subliniez acest lucru — se desprinde acel bun, definitiv cîștigat de colectivul nostru, care este legat de aplicarea unui principiu fundamental al metodei realismului socialist, și anume: la baza spectacolului trebuie să stea textul cu valorile sale.

Piesa lui Pogodin — care dezbate importanta problemă a reeducării unor elemente decăzute, rămase moștenire de la vechea orînduire, a recuperării lor pentru noua orînduire — prin construcția sa amplă, prin forma sa dramatică originală, desfășurată de-a lungul a 24 de episoade și urmărind destinul a aproape 50 de personaje, răspunde prin tematică și structură acestei cerințe de spectacol popular. Preocuparea mea ca regizor, și a întregului colectiv folosit în acest spectacol, a fost prin urmare aceea de a dezvălui și de a da o cât mai puternică expresie scenică bogăției de idei a piesei. Caracterul viguros, succint și totodată generalizator, al textului lui Pogodin nu ar fi încăput în formula unui spectacol obișnuit, lucrat într-un stil obișnuit. Din prima clipă am socotit că acest spectacol trebuie să fie rezultanta a două voințe: a autorului și a realizatorilor spectacolului. Dacă admitem faptul că regizorul este mandatarul tuturor elementelor componente ale spectacolului, atunci, pe bună dreptate, voința sa trebuie să se concretizeze în: 1) intuirea personalității autorului; 2) sezișarea mijloacelor celor mai potrivite de valorificare a textului, la nivelul său spiritual.

Una din greutățile ivite în calea cristalizării concepției mele privind montarea acestei piese a fost aflarea unei formule care să exprime caracterul eroic-popular al piesei, prin mijloacele teatrului revoluționar agitatoric. Piesa lui Pogodin mi-a ridicat din acest punct de vedere probleme speciale. Esența mijloacelor teatrului revoluționar agitatoric este mai puțin cunoscută la noi și, mai ales, mai puțin experimentată. Dacă piesa lui Maiakovski, *Baia*, am izbutit s-o reflect într-o for-



Horea Popescu

mulă agitatorică, aceasta s-a datorat naturii dramatice a textului maiakovskian, care conține în mod direct și abundent aceste elemente de teatru agitatoric. La Pogodin însă, asemenea elemente agitatorice nu mai sînt exprimate chiar atît de direct. Dacă la *Baia* am scos în evidență factorul agitatoric, mai puțin poate decît exista el în text, la Pogodin, l-am amplificat cred mai mult decît este în text. Montarea agitatorică a unei piese cere neapărat abordarea unui stil nou, cu care atît eu cît și colectivul eram prea puțin familiarizați la vremea cînd am început lucrul la *Aristocrații*. Am căutat să înțelegem și să realizăm acest stil nou urmărind o comunicare directă cu sala, pentru a-l face pe spectator părtaş direct la acțiune, pentru a-l activa și a-l determina să ia neapărat o atitudine față de evenimentele ce se petrec pe scenă. După părerea mea, acest lucru înseamnă mai mult decît a-l convinge, pentru că într-un spectacol obții mai ușor convingerea spectatorului decît activizarea lui. Țin să mă explic și aci, în sensul că prin *activizare* înțeleg rolul de tribună combativă și emoțională pe care trebuie să-l aibă teatrul, transmițînd la o înaltă intensitate, sentimente puternice, menite să-l determine pe spectator să ia el însuși atitudine. Credincios acestui principiu, aș fi dorit ca la spectacolul *Baia*, de exemplu, replica „Zboară ca fulgerul vreme/ Vreme ca fulgerul zboară!” să fie rostită, odată cu actorii, de către toți spectorii din sală. Aș fi dorit chiar să reușesc să determin în mod spontan ca, în mașina vremii, să se urce și spectatorul. Practic, din cauza unor greutăți tehnice, nu mi-am putut realiza și acest vis.

În *Aristocrații*, alături de problema agitatorică, o altă problemă greu de rezolvat a fost cea ridicată de forma dramatică specifică a acestei piese. Adică, este vorba de susținerea coerentă a ideii principale de-a lungul celor 24 de secvențe aproape cinematografice, fiecare din ele fiind socotită de Pogodin drept un argument în formarea ideii principale a piesei. Lucrul nu a fost deloc ușor, pentru că toate aceste secvențe sînt alcătuite din dialoguri foarte concentrate, care exprimă în mod lapidar mari elanuri și mare înflăcărare. S-a iscat deci necesitatea de a exprima cît mai luminos patosul poetic revoluționar, propriu lui Pogodin, pe care textul îl conține din plin, în ciuda maximelor — adică a replicilor semnificative — puține. Am făcut acest lucru dezvoltînd un joc actoricesc bogat, amplu, expresiv.

Pentru *unitatea* spectacolului, un lucru deosebit de important era realizarea unui ritm trepidant. În spectacolul nostru, ritmul nu a constituit un criteriu de formă, de economie de timp în desfășurarea spectacolului, și implicit pentru spectator, deci un criteriu de ordin spectacologic, ci unul de *conținut*. Ritmul — în intenția noastră — trebuia să determine acea *activizare* a spectatorului, despre care vorbeam. El a fost criteriul determinant pentru traducerea în viață a textului lui Pogodin. Consider că în împlinirea ritmului interior al spectacolului, un rol important l-a adus formula scenografică. Această formulă, însumînd și exprimînd prin propria ei modalitate ideea textului și concepția noastră — a scenografului și a mea — despre text, a îngăduit de aceea și această succesiune rapidă a scenelor și tablourilor pe care am și urmărit-o.

Principala noastră preocupare însă, care a imprimat, cred, și trăsătura dominantă a spectacolului nostru, a fost redarea umanismului profund pe care îl degajă textul. Alături de alți mari creatori, Pogodin este de părere că literatura dramatică începe și sfîrșește cu omul, cu sufletul, cu gîndurile și pasiunile lui. Ca o dovadă vie a aplicării acestui principiu, autorul și-a privit eroii cu multă dragoste, cu o adîncă înțelegere și căldură, și nicidecum de pe o poziție critică sau satirică, de „punere la zid”. Pogodin crede cu tărie în sufletul omului, în demnitatea umană care trebuie afirmată. Sub acest raport, sînt de părere că în spectacolul nostru s-ar fi putut face și mai mult. Ar fi fost necesar, de exemplu, o mai mare subliniere a unor momente și replici din care să se degaje această caldă umanitate. Așa, spre pildă, în tabloul 14, în momentul cînd Costea Căpitanul este întrebant: „Ce studii ai?”, răspunsul său: „18 ani de înaltă școală” ar fi trebuit să exprime, pe lângă tonul glumeț, și durerea acestui personaj pentru viața sa irosită pînă atunci, o nuanță de revoltă față de lumea care l-a împins pe acest făgaș. În clipa cînd rostește această replică, Costea Căpitanul ar fi trebuit să aibă în față tot trecutul său dureros. De aceea, umanitatea personajului în acest moment ar fi trebuit să apară și mai accentuată. Tot așa, cred că ar fi trebuit să mă opresc mai mult și asupra altor momente, ca de pildă acela din finalul tabloului 14, cînd oamenii reușesc înlăturarea stîncilor prin punerea dinamitei, în care replica: „Pri-vește, adevărați gladiatori: Circ, nu alta... 250 de acrobați pe trapezul vieții” ar fi

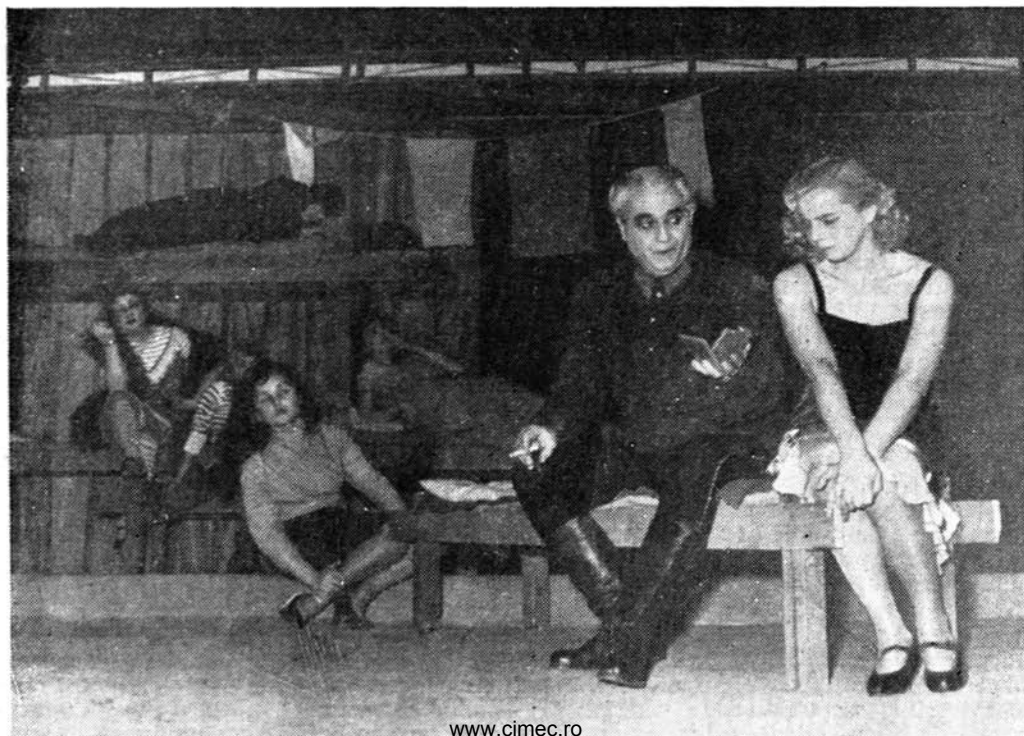
trebuie să exprime mai amplu elanul acestor oameni, mândria lor, satisfacția acestei reușite comune. Toate acestea ar fi trebuit să fie mai expresiv oglindite. O privire mai adâncă asupra unor asemenea momente ar fi adăugat, desigur, o fațetă mai plină de farmec, de poezie, întregului spectacol. În graba cu care s-a montat spectacolul, nu s-au putut finisa chiar toate momentele. Desigur că aceste lipsuri ale noastre au determinat o poziție contradictorie și din partea cronicarilor, au făcut posibil ca unele momente care au plăcut unora, cum e de pildă cel cu roabele, să nu placă altora. Ceea ce de fapt înseamnă că, atunci când ceva nu este dus pînă la capăt în concepția de ansamblu asupra unui spectacol, în viziunea cronicarilor lipsurile nu coincid. Cînd însă e vorba de un lucru pe deplin realizat, asemenea afirmații contradictorii apar mai rar.

Observația regizorului Horea Popescu, referitoare la nevalorificarea unor momente ale textului, a fost împărtășită și de redacția noastră, care a arătat între altele că s-ar fi putut stăruii mai mult în valorificarea unor replici și a unor momente de gîndire profundă a eroilor, care, astfel, din pricina ritmului trepidant al spectacolului, rămîn mai puțin evidențiate.

„DECORUL IZOLAT DE TOATE PROBLEMELE SPECTACOLULUI NU ESTE UN DECOR DE TEATRU“

Iată o precizare binevenită, făcută de scenograful Jules Perahim, care, în cuvîntul său, a ținut să accentueze o seamă de puncte de vedere interesante în legătură cu munca și contribuția sa la unele spectacole de la Giulești. Discuțiile dintre scenograf și regizor — și care au fost de data aceasta mai vii decît la Baia — în special în ce privește organizarea spațiului unde urma să se desfășoare piesa lui Pogodin, nu au împiedicat, ci, așa cum se poate vedea azi, au folosit elaborării comune și înțelegerii piesei pe plan larg, în sensurile ei mari.

Scenă din spectacol



În anumite idei despre teatrul contemporan, asupra anumitor probleme contemporane ale artei, mă întâlnesc cu Horea Popescu, cu care, în foarte multe privințe, sînt de acord. Teatrul vehiculează idei, și important în momentul de față pentru noi este ca teatrul să vehiculeze idei contemporane, care să vină în ajutorul direct al construirii socialismului. Pentru slujirea acestei cauze, trebuie să manifestăm un interes deosebit față de anumite piese, pe care Teatrul Muncitoresc C.F.R. le are în repertoriul său nu în mod întâmplător. Cred că teatrul nostru în genere trebuie să aibă un puternic caracter popular și că eroul principal al teatrului contemporan trebuie să fie spectatorul, iar problema să fie educarea lui. De aceea, concepția mea despre teatru urmărește în primul rînd combaterea plictiselii, a „adormirii“ spectatorului, activizarea lui. Socotesc că ideile contemporane, ideile noi, trebuie să fie vehiculate într-o formă care să-l atragă pe spectator să participe activ la acțiune. Aș dori ca oamenii să plece de la teatru, nu mulțumiți, ci tulburați. Pentru a trezi în spectator reacții puternice, lucrul cel mai însemnat este să găsim acele căi specifice de emoționare care să permită punerea în mișcare cît mai directă a ideilor contemporane. Accentul principal trebuie să cadă pe operația de extragere din conținutul piesei a ideilor esențiale — și pe aceste



Jules Perahim

idei esențiale să se construiască întregul edificiu al spectacolului. Sînt adeptul sintetizării într-o singură imagine a ideii esențiale a spectacolului — și pe această imagine să se grezească întregul spectacol. Decorul *Aristocrațiilor* este, în fondul lui, o coală albă pe care este trasă o linie neagră. Acesta este tot decorul. Dar nu aceasta este scenografia. Spectacolul se naște prin adăugarea la decor a mișcării actorilor, prin crearea frescei personajelor, a lumii scenice, cu acea lumină și atmosferă pe care decorul izolat nu ți le poate da. Există și alte concepții în teatrul nostru — eu nu vreau să fac polemică sau pledoarie — dar consider că decorul izolat de problemele spectacolului nu este un decor de teatru. De aceea, afirm că decorul la *Aristocrații* nu-mi aparține mie, ci lui Horea Popescu, acestei scene și acestui ansamblu, în care sînt integrate toate elementele din care s-a născut imaginea spectacolului. Decorul sintetic — cu un singur element, care să cuprindă ideea principală a spectacolului — și funcționalitatea, aceste două elemente din urmă strîns legate între ele, servesc, după părerea mea, cel mai bine teatrului agitatoric.

„VIAȚA CURENTĂ A TEATRULUI NOSTRU ESTE O VIAȚĂ ÎN PREZENT ȘI TREBUIE SĂ CĂUTĂM CA ACTORII SĂ IMPRIME, PRIN JOCUL LOR, ACEASTĂ CONTEMPORANEITATE“

Principiul înnoirii mijloacelor de expresie ale actorului, condiția utilizării unor mijloace de joc corespunzătoare și în stare să servească ideea teatrului agitatoric, a alcătuit esența discuțiilor purtate cu interpreții spectacolului Aristocrații. Cel mai mare interes l-a suscitat discuția în jurul modalității de exprimare în scenă a chipului eroilor înaintați, al mijloacelor practice pentru reliefaarea personajelor ce reprezintă puterea de stat și care poartă cu ele concepția comunistă despre om,

factorii determinații ai transformării celorlalte personaje din scenă. Lui Nicolae Sireteanu, interpretul Șefului, discuția inițiată de revista noastră i-a prilejuit descoperirea unui aspect inedit al personajului. După concepția actorului, personajul acesta fusese redus la un singur scop și la o singură problemă, aceea de: „a o influența pe Sonia, a o aduce pe drumul cel bun. Din clipa când vede că a reușit s-o hotărască să meargă pe drumul cel drept, autorul îl dă la o parte, și te întreb, pentru ce?”. Această concepție a fost îmbogățită prin luările de cuvânt ale unor redactori din cadrul revistei noastre, a regizorului și a scenografului Jules Perahim, care a arătat că misiunea acestui personaj este mult mai amplă în piesă, chiar dacă aparițiile concrete în scenă ale lui sînt puține.

După părerea mea — spune Jules Perahim — Pogodin îl aduce, nu pentru ca s-o transforme pe Sonia, ci în intenția de a-l îndruma practic pe Gromov. Pînă la apariția Șefului, lucrurile în lagăr nu merg prea bine. Gromov este de părere că acesta este un simplu lagăr de deținuți. Este foarte corect în împlinirea sarcinilor lui, dar îi lipsește una din calitățile bolșevice, pe care Șeful — prin singura demonstrație a schimbării Soniei — i-o dezvăluie. Concepția în conducerea acestui șantier trebuie să fie aceea de înțelegere a oamenilor, de reeducare a lor.

Discuția a subliniat că deficiența interpretării acestui personaj stă în faptul că actorul a căutat o concepție personală, o modalitate de a exprima o anumită replică cu „cumsecădenie sau blindețe, cu asprime sau răutate” și nu a încercat să realizeze personajul, ridicindu-l la valoarea de simbol, la nivelul unui pivot al întregii munci de reeducare de pe șantier. În consecință, acest personaj nu trebuie rezumat la o simplă prezență scenică; el trebuie dimpotrivă să aducă cu sine întregul suflu nou al dragostei de om, suflul umanismului comunist, care să se resimtă și după plecarea din scenă a eroului.

S-a subliniat cu precădere în discuțiile la acest capitol necesitatea unității creatoare a măiestriei actorului și regizorului, unite ce constituie, de fapt, baza artei teatrale. Actorul nu trebuie să înțeleagă izolat sarcinile spectacolului, ci în concordanță cu cel ce organizează întregul spectacol, cu regizorul. „Interpretarea agitatorică” se realizează atunci cînd actorul nu se mulțumește să-și interpreteze rolul în armonie cu sarcina spectacolului, ci caută să îndeplinească o parte din această sarcină, sub forma agitatorică, jucînd mai viu, devenind un tribun, transformîndu-se în orice fază, restrînsă, a spectacolului, într-un adevărat agitator.

Consider că problema Șefului — a completat Jules Perahim — ridică în dramaturgie o problemă nouă, că ea cere mijloace cu totul deosebite decît cele folosite pînă acum. Figura Șefului este de amploarea marilor eroi ai literaturii universale, dar rezolvată în trei cuvinte. În vechea dramaturgie, actorul nu s-a lovit de aceste probleme și, în consecință, pentru a exprima într-un mod atît de laconic întreaga personalitate a unui personaj, se cer neapărat mijloace noi.

Asemenea probleme l-au frămîntat pe actorul Constantin Gheorghiu, interpretul lui Gromov, care a mărturisit:

M-am apropiat cu destulă teamă de personaj, conștient că față de acest rol există exigențe foarte mari și că n-aș avea destulă experiență.

Actorul a subliniat, în reușita creației sale, ajutorul regiei și, mai ales, al întîlnirii cu un asemenea personaj în spectacolul Uraganul de la Mossoviet, care i-a „dezvăluit modul sincer și simplu de exprimare a fermității și intransigenței personajului”.

Lui Colea Răutu, rolul lui Costea Căpitanul „al cărui fond sufletesc cîstit se dezvăluie în contact cu munca și cu oamenii simpli sovietici” i-a solicitat eforturi deosebite „întocmai ca unui atlet pentru a cărui condiție fizică se cheltuiește o mare energie”.

Complexitatea caracterului acestui personaj și procesul sinuos al transformării sale — a spus interpretul — mi-au cerut, în afară de pregătirea și experiența profesională și o cunoaștere profundă a vieții și a sufletului omenesc. Dacă biografia personajului îmi era familiară, intuindu-l pe Costea Căpitanul ca pe un produs al societății capitaliste, apoi mai greu mi-a fost să redau procesul său de transformare în înflăcăratură udarnic, proces care se petrece cu acțiuni bruște într-un ritm de



viață accelerat. Textul mi-a impus — înainte de orice — renunțarea la efecte scenice gratuite, maleabilitate și simplitate în mișcări; mi-a impus să mă integrez concepției regizorale care, pentru exprimarea suflului adinc umanitar al piesei, ne-a cerut tuturor un stil de joc sobru și omogen.

În activitatea artistică a Grațieii Albini, interpretarea Soniei a constituit un adevărat eveniment.

Bucuria mi s-a împletit cu teama, nu pentru că nu mi-ar fi fost clar personajul, ci pentru că nu am avut încredere suficientă în mijloacele mele artistice. Până la acest rol, nu am jucat decât „fete bune“, în drame și melodrame. De asemenea, m-am temut de voce. Personajul bine conturat și etapele decisive ale transformării acestei femei, de la femeia detracată la eroina în muncă — transformare foarte precis redată de autor — mi-au înlesnit drumul spre reliefaarea acestui chip.

Ceea ce constituie un element prețios în discuția asupra spectacolului Aristocrația a fost faptul că și aici, ca și la Brigada I-a de Cavalerie, titularii rolurilor de o mai mare întindere, ca și cei ai rolurilor episodice, au subliniat importanta contribuție a fiecăruia la reușita de ansamblu a spectacolului.

Am simțit că fac parte din acest tumult, din acest ritm în care se joacă spectacolul — a mărturisit C. Lungeanu, interpretul inginerului Botkin. Mi s-a părut foarte interesantă scenografia, în care m-am integrat complet și care la început mi s-a părut foarte ciudată. Apropiindu-ne de rol, ne-am dat seama că facem parte din acest decor și, la sfârșit, ne-am pus întrebarea: cum ar fi putut fi altfel acest decor?

Pentru Sergiu Demetriad, valoarea spectacolului rezidă în faptul că a întâlnit și a demonstrat sudura colectivului.

Rolurile mici pe care le-am interpretat în acest spectacol ne-au pus mai multe probleme decât rolurile mari. Pentru a ajunge să dăm un tot unitar, trebuia să creăm o strânsă legătură între toate aceste personaje mici și, la rândul lor, să le legăm pe acestea de personajele mari. Fiecare a depus un efort, armonizându-se și găsiindu-și un loc în partitura generală.

Acest punct de vedere l-a susținut și Ernest Maftעי care, în spectacol, fără cuvinte, numai prin atitudini și gesturi, a trebuit să contureze chipul unui personaj aproape „mut“. Actorul mărturisește că, atunci când a trebuit în spectacol să rostească unica replică atribuită de autor personajului, s-a simțit de-a dreptul stin-



gherit. Și Ștefan Bănică, de asemenea, ne-a arătat că jucînd roluri mai mari în provincie, nu a întilnit satisfacții ca aceea pe care i-a oferit-o interpretarea rolului episodic al Țiganului, care doar în cinci replici trebuie să exprime o întreagă complexitate, aceea de borfaș și aceea de om de profundă omenie, latură pe care cu precădere s-a străduit s-o realizeze.

De aceea am căutat să dau viață acestor puține replici, prin mijloace cît mai vii, folosind în acest scop toată experiența mea cîștigată în interpretarea rolurilor de mai mare întindere.

Această discuție, care a concretizat nu numai concepția și elaborarea unui spectacol, ci și unele principii călăuzitoare ale Teatrului Muncitoresc C.F.R., poate constitui prilej de meditație și pentru multe alte colective teatrale din țara noastră ce se străduiesc a-și căuta un stil propriu, înnoitor.

V. D.

Scenă din spectacol.

