

soldat *Dușej după Hasek (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj)*; Adam și Eva de Aurel Baranga (Tg. Mureș — secția maghiară).

Distins cu Premiul II pentru regie la Festivalul teatrelor dramatice din 1958.

Pe regizorul Farkas István l-a impus lucrarea de diplomă. Faptul se datorește nu numai propriilor sale calități, ci mai ales situației deosebite a Teatrului Maghiar de Stat din Satu-Mare, înființat acum zece ani: promoția de institut, fondatoare a teatrului, și-a început prima stagiune cu spectacolul de examen, iar regizorul novice a obținut calificativul din partea unui public adevărat. Direcția de scenă a tragicomediei *Iubire* de Barta Lajos s-a arătat deopotrivă de matură atât pe linie actoricească cât și pe linie regizorală, iar viziunea satirică a tînărului regizor s-a evidențiat chiar și în ținuta riguroasă, „clasicizantă”, a acestui spectacol. Piesa înfățișează ratarea, într-o mahala de provincie, a trei fete cu reale valori umane. Mediul ce le gîtuiește aventurile tineresti este meschin și caraghios, total lipsit de tragism, iar Farkas a șarjat cu delicatețe, remarcîndu-se de atunci calitatea sa de a face comedie gravă.

Spectacolul care i-a adus premiul II la Decada dramaturgiei originale a fost *Mieul turbat*. Aici, Farkas a utilizat un decor spiritual, mai mult fundal caricatural decît mobilier și recuzită, în sensul tradițional al cuvîntului. Spiritul satiric al regizorului a reușit în unele momente să șarjeze cu îndrăzneală, stigmatizînd astfel cu și mai multă vigoare escroci, care caută să se „aclimatizeze” cu socialismul. Să ne gîndim doar la „momentul de reculegere” păstrat în amintirea inovatorului, care n-a mai apucat să-și vadă lucrarea pusă în practică, la papionul lui Cavafu, purtat la salopetă, sau la măsuta acoperită cu catifea roșie, fără de care Tache Imireanu nici nu putea vorbi. Pentru Farkas, textul literar nu e o cîrjă a spectacolului, ci o trambulină. Cuvîntul nu este unicul mijloc de expresie al teatrului, ci un factor egal între egali; asta reiese din cele mai bune spectacole ale sale de comedie. El afirmă atributele „totale” ale actorului și caută să le utilizeze pentru afirmarea mesajului.

Cu montarea dramatizării lui Piscator după *Război și pace*, Farkas a realizat o experiență de alt ordin: abordarea frescei dramatice. Aici a căutat să realizeze o comunicare vie și profundă între parteneri, pe de o parte, și între scenă și sală, pe de altă parte, folosind cuceririle actoricești ale teatrului stanislavskian într-un spectacol inovator ca viziune regizorală.

Asemenea întregii lui generații, Farkas e într-o febrilă căutare. După succesele dobîndite în anii de ucenicie, el se avîntă acum spre marile încercări artistice.

Halasz Anna

CĂLIN FLORIAN

Născut în 1931. A absolvit Institutul de artă teatrală „Ghitic” din Moscova în 1956.

Din spectacolele puse în scenă: Baia de Maiakovski (Teatrul Național din Cluj); Căsătoria de Gogol (idem); Ciocîrlia de Anouilh (idem); Citadea sfărîmată de Horia Lovinescu (Riga); Întoarcerea de Mihai Beniuc (Teatrul Național din Cluj); Prima zi de libertate de L. Kruczkowski (Sibiu, 1962); Biedermann și incendiarii de Max Frisch (Teatrul Național din Craiova, 1964).

Distins cu Premiul III pentru regie la Decada dramaturgiei originale din 1961 și Premiul III pentru regie la al IV-lea Concurs republican al tinerilor artiști din teatrele dramatice din 1962.

Cînd i-am văzut unul dintre cele dintîi spectacole, *Baia de Maiakovski*, am reținut — prima între altele — o calitate: precisa desușire a sensurilor, a direcțiilor pe care trebuia să se dezvolte spectacolul. Nici un echivoc în caracterizarea personajelor, relații certe între ele, în așa fel încît se naște, în toată amploarea ei, lumea piesei.

Sînt de atunci vreo șapte ani, răstimp în care regizorul Călin Florian a pus în scenă o seamă de alte lucrări dramatice, diferite ca gen sau valoare, cu distribuții

Personaje create de actori tineri

Ion Pavlescu-Bufonul Fest (A 12-a
noapte, Teatrul Național din Craiova)



Sanda Toma-Prințea în Um-
bra de E. Șvarț (Teatrul de
Comedie)

în care nu întotdeauna și în toate rîndurile avea interpretări ideale. Nici nu cred că Florian gîndește vreodată distribuțiile în funcție de interpretii ideali care, chipurile, și-ar construi singuri personajele, fără să fie nevoie de o idee centrală care să le dirijeze efortul creator. Dimpotrivă, el este înclinat către o muncă pedagogică cu actorul și fiecare spectacol al său (din câte i-am văzut) a avut la bază o gîndire amplă și o strădanie artistică colectivă pe măsură.

Unul dintre acestea a fost drama lui Kruczkowski — *Prima zi de libertate*, spectacol care a dobîndit un premiu la ultimul concurs al tinerilor actori. Era un spectacol sobru, cu multe nuanțări, jucat subtil, un spectacol de tensiune urmărită și cu grijă marcată, o transpunere scenică în care evidentă era una din principalele calități ale acestui artist: simțul măsurii.

Desigur, judecînd după vîrstă, Călin Florian e un regizor tînăr. După realizările lui artistice e însă un matur și am credința că această paradoxală trăsătură, paradoxală în aparență, se deslușește la mai toți regizorii noștri tineri de valoare, care prin personalitatea lor impulsionează arta scenei noastre.

Mircea Alexandrescu

LUCIAN GIURCHESCU

Născut în 1930. A absolvit I.A.T.C. „I. L. Caragiale” în 1953. Din spectacolele puse în scenă: Chirița în provincie de Vasile Alecsandri (în colaborare cu Horea Popescu, Teatrul Muncitoresc C.F.R., 1953); Slugă la doi stăpîni de Goldoni (Teatrul Muncitoresc C.F.R., 1954); Soldatul fanfaron de Plaut (idem, 1957); Domnul Puntila și sluga sa Matti de B. Brecht (idem, 1959); Doi tineri din Verona de Shakespeare (idem, 1960); Burghezul gentilom de Molière (Teatrul de Comedie, 1960); Svejk în al doilea război mondial de B. Brecht (idem, 1962); Școala birfelilor de Sheridan (Studioul I.A.T.C., 1961); Teroarea și mizeriile celui de-al III-lea Reich de B. Brecht (idem, 1962); Băiatul din banca a doua de Al. Popovici (Teatrul de Stat din Piatra-Neamț, 1961, și Theater der Freundschaft din Berlin, 1963); Jocul dragostei și-al întîmplării de Marivaux (Piatra-Neamț, 1962); Cercul de cretă caucazian de B. Brecht (Teatrul Național „I. L. Caragiale”, 1962); Nevestele vesele din Windsor (idem, 1963); Comedia erorilor de Shakespeare (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, 1963).

Distins cu Premiul II pentru regie la al IV-lea Concurs republican al tinerilor artiști din teatrele dramatice din 1962.

Cînd îl vezi, mai mult slab decît înalt, numai nerv și neastîmpăr, consumindu-se neobosit, interesîndu-se de orice, gata să vorbească ore întregi despre lucrurile cele mai variate, cheltuind o energie inepuizabilă, îți vine să crezi că e mai degrabă spirit decît materie. Dar spirit fiind, nu este din acele spirite prea pure și prea hieratice, care se volatilizează în contact cu pămîntul sau se răsucesc în spirale albastre, nevăzute de ochii muritorilor. L-am urmărit la repetiții, tîndu-și drum prin jungla nepătrunsă care este un text înainte de a deveni spectacol și cîutînd claritatea, adevărul, străduindu-se să înțeleagă și să se facă înțeles.

Ca și alți colegi ai săi de generație, Lucian Giurchescu este preocupat de formarea unui stil popular al zilelor noastre; prin aceasta el nu înțelege reluarea mecanică a vechilor mijloace ale teatrului de bilci sau a altor forme de origine populară — dar care azi sînt de domeniul istoriei artei și apar publicului livești, căutate —, ci urmărește să se adreseze spectatorului contemporan prin mijloace cît mai directe, care să îmbine maximum de accesibilitate cu o ținută artistică aleasă.

Unul din cele mai semnificative și mai desăvîrșite roade ale acestor căutări este *Svejk în al doilea război mondial*. Transmiterea directă, nemijlocită, răspicată a mesajului politic se unește aci cu un or irezistibil, iar diferite modalități scenice sînt „topite”, fără efort aparent, într-o sinteză artistică vie. Cum ar spune Hegel, ideea și-a găsit întruparea integrală în imagine. *Svejk*-ul lui Giurchescu întrunește o seamă de trăsături, a căror enumerare mi se pare programatică:

— Deplina claritate a ideii, punerea ei pe primul plan, subordonarea tuturor mijloacelor scenice față de conținutul textului, față de problema de stringență actualitate a păcii și războiului.

— Dezvăluirea mereu surprinzătoare a „subtextelor” piesei, care fac ca aproape tot ce se spune pe scenă (de la „entuziastele” declarații de supunere ale lui Svejk