



Dimensiuni și semnificații ale repertoriului contemporan românesc

Paginile care urmează compun un fragment din volumul intitulat **Sensul afirmativ al teatrului**, aflat în pregătire la Editura Eminescu și dedicat, acum, cind se implinesc 45 de ani de la victoria revoluției noastre de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă, din August 1944, relevării unor aspecte fundamentale pentru evoluția teatrului românesc în contemporaneitatea socialistă. Cele șase capitole ale cărții — **Prezența specifică a teatrului, Tradiția militantă, Starea de contemporaneitate, Dimensiuni și semnificații ale creației dramatice, Dinamica repertoriului, Anotimpuri ale artei spectacolului și Teatrul în lumina tiparului** — își propun, anume, să reeve interacțiunea principalilor factori constitutivi ai fenomenului teatral autohton, de natură creațională și instituțională, privită atit în raport cu tradiția făurită de înalțași cit și cu obiectivele actuale, estetice și formativ-educative, ale scenei naționale.

Mihai VASILIU

Potrivit unei vechi și bune tradiții, evenimentul central al vieții teatrului îl constituie, îndeobște — atit pentru publicul spectator, cit și pentru slujitorii scenei, incluzîndu-i aici și pe autorii dramaticei și pe criticii —, **premiera**. Aceasta polarizează pe bună dreptate interesul tuturor prin capacitatea ei de a răspunde, într-un chip specific, setei, niciodată potolite, a omului-artist, de creație, de autodepășire, iar a omului-spectator, de cunoaștere, de noutate, de bucurie a receptării. Premiera reprezintă, în același timp, elementul dinamic, factorul motor al vieții teatrale, suma îndelungilor eforturi colective consumate în complexe pregătiri, între care se numără ceea ce numim impropriu „repetiții”, activitate însumînd de fapt neistovitele căutări ale artiștilor întru transfigurarea operei dramatice în operă scenică. Dar

premiera este, prin definiție, un fenomen trecător: evenimentul odată consumat — în afară de cazurile, mai rare, ale căderilor flagrante — spectacolul-premieră ajunge un spectacol curent al stagiunii respective, iar stagiunea ori stagiunile următoare îl înregistrează în rubrica „**reluărilor**”; prin acestea, spectacolul intră, pentru mai multă sau mai puțină vreme, în ceea ce s-ar putea numi zestrea productivă a teatrului: **abia acum el se repetă**, atit cit este posibilă repetarea într-un gest de creație, de flecare dată inedit. Preocuparea acută — și firească — pentru premieră se cere astfel dublată, în mod necesar, cu o preocupare perseverentă pentru fondul de spectacole care se constituie treptat, la nivelul fiecărui teatru și al tuturor împreună, tocmai prin acumularea premierelor devenite „**reluări**”. Căci dacă premiera aduce

elementul de noutate obligatoriu în viața oricărui teatru, portololiul de „reluări” asigură continuitatea și, în ultimă analiză, **permanența** acestei vieți, cele două ipoz-laze ale spectacolului devenind verigile indispensabile configurării unui **reperto-riu**, atât în cadrul fiecărei instituții tea-trale cit și în plan național, iar acesta reprezentând la rindul său un element fundamental în compunerea fenomenului teatral autohton. Nu intenționăm aici cercetarea exhaustivă a conceptului de repertoriu¹ și nici a evoluției reperto-riului propriu-zis de-a lungul istoriei teatrului românesc, demersuri care ar depăși prin amploarea lor obiectul stu-diului nostru, limitându-ne la descifrarea citorva aspecte ale **politicii** repertoriale, ca o expresie de esență a sensului afir-mativ al dezvoltării teatrului, oferind totodată cititorului, prin intermediul ane-xei publicate la sfârșitul volumului, posi-bilitatea de a-și face el însuși o părere asupra complexității problemei.

Urmărind desfășurarea, în linii mari, a procesualității în cauză, observăm, mai întâi, faptul că, încă din primele decenii de existență ale teatrului românesc, cons-tituirea repertoriului a căpătat un pronunțat caracter **programatic**, impus de obiectivele generale ale afirmării cul-turii naționale în atmosfera revoluționară și democratică de la jumătatea secolului al XIX-lea. Acest caracter s-a vădit, cum am văzut, în programul **Daciei literare**, în activitatea trioului directorial de la Iași (Costache Negruzzi, Mihail Kogălniceanu, Vasile Alecsandri), în întreaga activitate de animator teatral a lui Matei Millo, apoi în cadrul organizării Socie-tăților dramatice începând din 1877. Pen-tru a deveni din ce în ce mai evident în contribuțiile publicistice ale lui Mihai Eminescu și I. L. Caragiale și a se ma-nifesta chiar autoritar în cazul lui Ale-xandru Davila, atât în calitatea lui de conducător al Teatrului Național din București (funcție implicată în aceea de director general al teatrelor din Româ-nia), cit și de conducător al companiei particulare ce i-a purtat numele. Diluat într-o anumită măsură în perioada inter-belică, datorită și eterogenei diversificării instituționale din acel timp — deși în

conștiința marilor personalități artistice ale vremii el a dăinuit fără încetare — caracterul programatic al elaborării și înfăptuirii repertoriului avea să devină, după 1944, o adevărată coloană verte-brală în activitatea teatrelor, derivând din însăși unitatea fenomenului teatral românesc. Desigur, conținutul ideologic și estetic al programelor respective a fost variabil, exprimând tendințele artistice și în genere culturale caracteristice fiecărei perioade amintite, dar sensul evoluției nu s-a abătut niciodată de la imperativul etic și național al spiritualității noastre moderne, în miezul căruia s-a aflat, con-stant, preocuparea pentru perfecționarea personalității umane.

În sensul arătat, principala coordonată a majorității programelor repertoriale a constat în ceea ce ne-am obișnuit a numi **promovarea dramaturgiei originale**. Ea s-a aflat mereu atât în atenția gân-dirii teatrale românești și a criticii din ce în ce mai evident specializate, cât și a organizatorilor fenomenului teatral la diferite niveluri, de la făuritorii socie-tăților filarmonic-dramatice din deceniul patru al veacului trecut pînă în contem-poraneitatea socialistă, considerînd-o un vector fundamental pentru edificarea tea-trului ca instituție specific națională. Marii animatori al teatrului românesc din trecut au văzut în această acțiune o misiune esențială, și ni se pare suficient a reaminti aici pe un Matei Millo ca pro-motor al dramaturgiei lui Vasile Alecsan-dri (inclusiv în turneele sale în Transil-vania subjugată pe atunci imperiului austro-ungar), sau, mai târziu, pe marii regizori din anii '30—'40 ai secolului nostru, în frunte cu Victor Ion Popa, lucid și ardent deschizător de drumuri în direcția elevării culturale a săteanului și muncitorului român prin intermediul teatrului. După 1944 și îndeosebi după Congresul al IX-lea al P.C.R., problema a devenit o problemă de stat, ca parte integrantă a politicii culturale din Româ-nia socialistă.

Analiza desfășurării succesive a sta-giunilor teatrale din 1948 încoace pune în evidență un sens ascendent al stimu-lării creației dramatice originale prin in-cluderea ei prioritară în repertoriul tea-trelor, sens a cărui amplitudine a sporit, bineînțeles, pe măsura creșterii numărului instituțiilor și a capacității lor crea-ționale, corelate deopotrivă cu dinamica — de asemenea ascendentă — a creației dramatice înseși, examinată într-un ca-pitol anterior. Ne rămîne, acum, să ilus-

¹ Două contribuții relativ recente la elucidarea conceptului de repertoriu au adus Valentin Silvestru, în **Ora 19,30** (Editura Meridiane, București, 1983, pp. 13—41) și îndeosebi Constantin Măciucă, în **Motive și structuri dramatice** (Editura Eminescu, București, 1986, pp. 245—260).

trăm prezenta acesteia în repertoriu, fiind în considerare mai întâi evoluțiile de ansamblu, apoi, cu titlu exemplificator, câteva aspecte particularizante. În ambele ipostaze vom avea în vedere piesele inedite (**premiere absolute**) și numărul total al premierelor realizate pe diferite scene pentru întreaga perioadă contemporană a teatrului românesc. Avertizăm cititorul că cifrele oferite au un caracter provizoriu, uneori chiar estimativ (lăsând viitorului cercetările care să conducă la concluzii definitive), iar pe de altă parte că aceste cifre nu trebuie absolutizate, întrucât nu reflectă și valoarea producției dramatice respective decât în măsura în care acumulările cantitative conduc, în cele din urmă, la transformări calitative.

O primă observație rezultă din studierea evoluției cantitative a **premierelor absolute** (piese originale inedite intrate în repertoriu), în principalele etape ale contemporaneității teatrului românesc: media acestora pe o stagiune a fost de 16 pentru anii 1944—1954 (numărul teatrelor crescînd de la 10 la 29), de 25 pentru anii 1955—1965 (teatrele ajungînd la 39), pentru a se situa, în anii 1965—1989 (cînd numărul teatrelor dramatice a sporit pînă la 42) în jurul cifrei de 50. În date totale, putem aprecia că efortul întru stimularea și promovarea dramaturgiei originale inedite a fost în mod categoric substanțial și evident, fără asemănare cu vreo altă perioadă din istoria teatrului românesc: de la circa 160 de premiere în prima etapă la peste 200 într-a doua și la mai mult de 1 000 în cea de a treia, însumînd, pentru 45 de stagiuni, aproximativ 1 500 de titluri. Acest proces a fost însoțit, concomitent cu intensificarea efortului creațional scriitoricesc, de o amplă dezvoltare a fenomenului teatral în întregul său, de la creșterea cantitativă și calitativă a capacității de producție a instituțiilor de spectacol, pînă la apotența progresivă a spectatorilor pentru arta scenei în genere și pentru premierele cu piese românești în special.

Ascendentul creației dramatice originale pe scenă și implicit în conștiința spectatorului român ne apare într-o lumină și mai vie dacă avem în vedere că, în aceleași etape și în condițiile dezvoltării rețelei teatrale menționate pentru fiecare dintre acestea, numărul total al **premierelor** realizate cu cele 1 500 de titluri a-

mintite ajunge, în 1959, la circa 3 700, nivelurile intermediare invocate mai sus reprezentînd acum medii anuale de 35, respectiv 83 premiere, iar pentru ultimi 24 de ani, de peste 100 premiere. Firește, pentru a dobîndi o imagine completă a ascendentului dramaturgiei originale în conștiința publică, trebuie să ținem seama de faptul că cifrele menționate se amplifică în mod considerabil în cazul **cuantumului de reprezentații** date cu fiecare premieră, acestea ajungînd, nu o dată, pe scenele bucureștene de ordinul sutelor pe parcursul a 10—15 săptămîni (de exemplu: **Ităceala** de Marin Sorescu la Teatrul „Bulandra”, **Un fluture pe lampă** de Paul Everac sau **Trăvesti de Aurel Baranga** la Teatrul Național, **Preșul de Ion Băieșu** la Teatrul de Comedie), ori al multor zeci de reprezentații la diferite teatre din alte orașe, cu o populație de 6—12 ori mai mică decît a Capitalei, rezumîndu-ne la menționarea citorva dintre cele care au depășit, mai demult sau mai de curînd, cifra de 100: **Arca unei speranțe** de Ion D. Sirbu la Piatra Neamț, **Comedie cu olteni** de Gheorghe Vlăd la Reșița, **Rugăciuno pentru un disc-jockey** de D.R. Popescu la Galați, **Micul turbat** de Aurel Baranga la Arad, fără a ignora, desigur, importantele succese marcate mai consecvent pe scenele Teatrelor Naționale din Iași, Craiova, Oluj-Napoca, Timisoara și Tirgu Mureș.

Foarte semnificativă pentru **necesitatea promovării programatice a dramaturgiei** originale în repertorii ne apare — referîndu-ne, e drept, la o perioadă mai îndepărtată din istoria teatrului nostru contemporan, dar prin aceasta nu mai puțin valabilă în principiu oricînd — următoarea analiză comparativă, desprinsă din activitatea Teatrului Național din București (ilustrînd însă o situație mai generală în anii 1950—1970). Prima scenă a țării oferea, anume, publicului bucureștean, în stagiunea 1954—1955, în cele două săli ale sale, șase premiere, dintre care una singură românească: **Citadela sfărîmată** de Horia Lovinescu, precedată de **Lincenii** de K. Treniov (deschiderea stagiunii), **Platon Krcet** de A. Korneișki, **Cei din Dangaard** de M. Andersen-Nexo, **Doamna revăzută** de Calderon și succedată de **Regele Lear** de Shakespeare. Patru ani mai tîrziu (1958—1959), din unsprezece premiere, doar trei erau cu piese românești, toate inedite (**Anii negri** de Aurel Baranga și Nicolae Moraru, **În Valea Cucului** de Mihai Beniuc și **Cuza Vodă** de Mircea Ștefănescu), flancate de A. P. Cehov (**Pescărușul**), A. N. Ostrovski (**Un post rentabil**), Vsevolod Vișnevski (**Tragedia optimistă**), S. Mihalkov (**Sălbatecii**), Goldoni (**Hangița**),

Federico Garcia Lorca (Baraca și Minu-nata pantofarcesă), Bertolt Brecht (Ierua-rea și mizeriile celui de-al treilea Keich și Puștue Țerezei Carrar) și P. Karvas (Diplomații)². Din stagiunea următoare, însă, se observă cu ușurință o modificare de principiu în compoziția repertoriului: în 1959—1960 raportul premierelor românești față de cele străine este de 3/7 (chiar dacă premierele absolute sînt numai două: **Surorile Boga** de Horia Lovinescu și **Maria de Vasile Iosif**), pentru ca în 1965—1966 el să ajungă de 4/3, iar în stagiunea 1969—1970, de 5/2 (între premierele cu piese românești figurînd trei titluri noi: **Camera de alături** de Paul Everac, **Al patrulea anotimp** de Horia Lovinescu și **Moartea ultimului golan** de Virgil Stoenescu), însoțite de Caragiale (**Năpasta**) și Mușatescu (după Alecsandri — **Coana Chirița**), iar dintre piesele străine de **Tragedia optimistă** (Vsevolod Vișnevski) și **Fanny** (G. B. Shaw). Pentru a străbate drumul de la raporturile 1/8 și 3/11 pînă la raportul 5/2 l-au trebuit, așadar, dramaturgiei originale, pe scena Teatrului Național din Capitala țării a aproape două decenii de insistență, de perseverență, de luptă. Situații similare sau asemănătoare pot fi observate, pentru perioadele intermediare amintite și în repertoriul celorlalte teatre, variabile, desigur, de la o scenă la alta, în sensul că evoluția proporțiilor nu s-a produs identic în aceleași stagioni³. La Teatrul Național din Iași, în 1957—1958, din șase premiere repertoriului autohton îi reveneau doar două (**Despot-vodă** de Vasile Alecsandri și **Arborele genealogic** de Lucia Demetrius), în 1959—1960 raportul era de 6/3 în favoarea dramaturgiei străine; Tea-

trul Național din Craiova juca în 1953—1954 o singură piesă românească (într-o noapte de vară de Aurel Baranga) și cinci străine (slugă la doi stăpîni de Gougoni, Crîngul ucigății de Al. Korneiciuc, Nunta lui Krecinski de Suhovo-Kobulin, Să nu-i zici pe nume de Vasili Minko și **Floarea purpurie** de I. Karnauhova și S. Brausevici), în următoarele două stagioni proporția pieselor românești nu depășea 3/7 la sută, pentru ca în 1956—1957 să se reprezinte iarăși o singură piesă originală (**Noaptea tăcerii** de Teofil Bușecan) față de patru străine; teatrul din Brăila avea în repertoriul stagiunii 1954—1955 **Drumul soarelui** de Virgil Stoenescu, încadrată de **O cameră însoțită** de A. Bonkova, **Bătrînețe zbuciumată** de L. Rahmanov, un spectacol-coupé Cehov, **Intrigă și iubire** de Schiller, **Micii burghezi** de Maxim Gorki și **Să nu-i zici pe nume** de V. Minko; în aceeași stagiune, la Constanța se jucau **Furtună de primăvară** de Nicolae Țăutu și **Drumul soarelui** de Virgil Stoenescu, iar din dramaturgia universală **Fiul meu** de Gergely Sandor, un coupé Cehov, **Nunta cu zestre** de N. Diakonov, **Floarea purpurie** de Karnauhova și Brausevici; la Arad, în 1959—1960, din patru premiere, repertoriul original se reducea la **Ferestre deschise** de Paul Everac; la Piatra Neamț, stagiunea 1958—1959 oferea publicului două piese românești (**Arborele genealogic** de Lucia Demetrius și **Mielul furbat** de Aurel Baranga) și patru străine. În toate aceste cazuri, ca și în altele după 1965 proporția premierelor românești față de cele străine crește, de regulă, după cum se poate observa, de pildă, în stagiunile 1969—1975 la Naționalul bucureștean (5/2, 3/2, 5/2, 4/3, 3/0, 4/3), la Teatrul Național din Iași (4/7, 7/4, 4/3, 6/1, 7/2, 4/3), la Teatrul Național din Craiova (7/4, 5/5, 4/4, 5/3, 5/2, 4/4), la Brăila (5/6, 5/1, 5/1, 3/5, 6/3, 6/1), la Piatra Neamț (5/3, 5/1, 3/2, 3/1, 4/2, 3/2), la Brașov (9/2, 7/1, 7/1, 3/5, 5/3, 4/4) ș.a.m.d. La nivelul unui singur an — 1978 — cuprinzînd însă, de această dată, toate cele patruzeci de teatre existente pe atunci, titlurile românești jucate în premiere atîng o medie de 58 la sută, pe treizeci și cinci dintre scene înregistrîndu-se proporții situate între 50 și 93 de procente.

² Se cuvine să mai precizăm că, în pofida impozantelor forte artistice angrenate, **Anii negri** (17), **Pescărușul** (30), coupé-urile Brecht (13) și Lorca (17), precum și **Diplomații** (27), n-au depășit numărul de reprezentații marcat între paranteze, simpatia publicului, care determină în bună măsură longevitatea unei premiere, mergînd, în schimb, spre **Hangița** (231), **Sălbatecii** (147), **Cuza Vodă** și **În Valea Cucului** (71), rezistente în repertoriu cîțiva ani.

³ Se pot culege totuși suficiente exemple demonstrînd că în același sezon unele teatre beneficiau de o proporție a premierelor favorabilă piesei românești, în funcție de fermitatea opțiunilor repertoriale și de prestigiul directorilor și regizorilor în cauză.

Tendința generală a evoluției repertoriului spre afirmarea literaturii dramatice naționale, care s-a accentuat substanțial în ultimul deceniu, apare și mai pregnantă din analiza, oricît de succintă, a programării spectacolelor, convertită în

numărul total de reprezentații date cu o premieră ori alta de-a lungul uneia sau al mai multor stagioni consecutive și punind acest număr în relație cu totalul titlurilor și al spectatorilor care le-au vizionat. Apelînd, astfel, pentru o perioadă de douăzeci de ani la un eșantion ce cuprinde Teatrul Național din București (1956—1976), teatrele din Brăila (1956—1976), Arad (1953—1973), Piatra Neamț (1958—1978) și Galați (1956—1976) — eșantion alcătuit în funcție de datele publicate — constatăm următoarele: la Teatrul Național din București, ponderea titlurilor românești jucate s-a situat la peste 50%, a reprezentațiilor cu ele a fost sub 46%, iar a spectatorilor care le-au văzut a urcat la 48%; la Brăila, indicii corespunzători au fost de 62%, de peste 64% și de aproape 63%; la Arad: sub 53%, 57%, aproape 59%; la Piatra Neamț: peste 57%, peste 51%, peste 52%; la Galați: peste 52%, peste 53%, peste 54%. Rezultă, în toate cazurile, chiar și acolo unde procentajul reprezentațiilor s-a aflat sub cel al titlurilor jucate, că spectatorii (nivelul concret al receptării) au manifestat constant o preferință evidentă pentru dramaturgia românească: ponderea medie a piesei autohtone, la cele cinci teatre, a fost, în douăzeci de ani, de circa 54%, ponderea medie a numărului de reprezentații a întrecut întrucîtva această cifră, iar ponderea medie a numărului de spectatori s-a situat la peste 55%. În sfîrșit, o situație privind perioada 1971—1975 pentru întreaga rețea a teatrelor dramatice ne relevă un indice de nouitate evident favorabil dramaturgiei originale (283 de premiere absolute; 232 premiere pe țară, realizate deci cu piese străine) și totodată proporții foarte elocvente pentru gradul de simpatie al spectatorilor față de literatura dramatică autohtonă, căreia îi revin 48% dintre titlurile rulate (totalizînd, în cifre absolute, 1891 de premiere și reluări); aproape 59% din numărul de reprezentații date (32 567 din totalul de 55 263) și aproape 60% din numărul total al spectatorilor (11 441 000 din 20 374 000). Asemenea eforturi și realizări, extinse la scară națională, pe dimensiunile ultimului sfert de veac, au contribuit, bineînțeles, la afirmarea netă a dramaturgiei românești, încununînd o dirză luptă anterioară cu aura biruinței definitive, exprimată definitiv prin noua calitate a creației de gen care a debutat exploziv în anii 1966—1970 și a fost transfigurată scenic, la nivel european, datorită aportului consecvent al unei școli regizorale cu

adevărată de excepție; o incunurare exprimată de asemenea grăitor prin ponderea mereu sporită a titlurilor, numărului de reprezentații și de spectatori. N-a fost și nu este vorba, se înțelege, de o luptă a repertoriului național împotriva celui derivat din literaturile dramatice străine, pentru simplul motiv că spectacolele realizate cu piese din această ultimă categorie — reprezentînd, de altfel, în bună măsură, valori certe, clasice sau clasicizate — sint, prin atitudinea creațională implicată, tot spectacole românești, exprimînd deci un punct de vedere original, al spiritualității noastre naționale, în valorificarea patrimoniului dramaturgiei universale. A fost și este însă vorba de o politică repertorială activă și consecventă, care să mențină un echilibru armonios și stabil între cele două entități. Faptul apare cu atît mai pregnant dacă vom lua în considerare ansamblul dramaturgiei naționale românești (clasică, interbelică și contemporană) în raport cu ansamblul repertoriului de proveniență străină. Acest raport a evoluat, la nivelul numărului de premiere, pentru aceleași perioade la care ne-am referit, în valori medii, după cum urmează: în anii 1944—1954, premiere cu piese românești față de cele cu piese străine — 53/99; în anii 1955—1965 -- 113/125; în ultimii douăzeci și patru de ani 150/108. Inversarea, în timp, a raporturilor respective în beneficiul producției dramatice autohtone apare și aici evidentă, ultimele 5—10 stagioni indicînd chiar accentuarea predominanței materialului teatral integral românesc (operă dramatică și spectacol) față de cel parțial românesc (spectacolul). Trebuie să menționăm totodată că numărul de premiere realizate anual cu piese românești i se adaugă, îndeosebi după 1970, și acele creații scenice care nu au la bază o operă dramatică propriuzisă, ci reprezintă forme de spectacol foarte variate, alcătuite din versuri, cunlete, colaje, fragmente dramatice sau filmice, muzică, dans etc.; ele sporesc, în fiecare stagione din perioada 1965—1989, numărul mediu al premierelor din capitolul dramaturgiei naționale, cu aproximativ 34, ridicînd astfel, practic, ultima raportare făcută, de la 150/108 la 184/108 și consemnînd ca atare o prezență medie a repertoriului autohton de peste 62% proporție care confirmă orientarea fermă a repertoriului dramatic spre reflectarea caracterului național al teatrului românesc socialist și în același timp atestă prezența lui activă în constituirea tezaurului umanist al culturii universale.



FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

generos cadru de manifestare

a forței creatoare a poporului român

„Festivalul Național «Cîntarea României» s-a transformat într-o vastă și puternică mișcare de creație tehnico-științifică și cultural-artistică de masă, punînd în evidență cu pregnanță rolul poporului de făuritor al întregii culturi naționale.“

(Din Tezele pentru Congresul al XIV-lea al Partidului Comunist Român)

Ancheta noastră :

SCENA ROMANEASCA LA EXAMENUL VALORII ARTISTICE ȘI AL EFICIENȚEI EDUCATIVE

Răspund: Dina Cocca, Ileana Berlogea, Ion Toboșaru, Ticuța Crețu, Victor Bibicioiu, Constantin Paiu, Cristina Dumitrescu, Marian Popescu, Corina Șuteu, Ion Cristoiu

(pag. 12)

Confesiuni de creație :

● Ion Bucheru, autorul piesei „Convoiul“, reprezentată pe scena Teatrului „A. Davila“ din Pitești

● Tania Filip, interpreta rolului Iulia din „Al patrulea anotimp“ de Horia Lovinescu la Teatrul „Nottara“

● Ion Chelaru, interpretul rolului Vasile Celmare din „Fără aprobare“ de Petre Ispas la Teatrul Mic

(pag. 27)

Săptămîna teatrelor de păpuși și marionete :

BILANȚ ȘI EXIGENȚE

„Secvențe semnificative dintr-un tot unitar“ (Valeria Ducea), „O tradiție care obligă“ (Paul Cornel Chitic), „Săptămîna pe puncte“ (Dan Jitianu), „Să ne luăm în serios“ (dr. Mihaela Tonitza-Iordache), „Necesitatea redeșteptării interesului critic“ (Ruxandra Săraru-Galgoșiu)

(pag. 31)