

teatrul



teatrul

Nr. 1 (anul XII) ianuarie 1967

Revistă lunară editată de
Comitetul de Stat pentru Cultură
și Artă și de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA
Str. Constantin Mille nr. 5-7-9 - București
Telefon 14.35.58

Abonamentele se fac prin factorii poștali
și oficiile poștale din întreaga țară
Prețul unui abonament : 21 lei pe trei luni,
42 lei pe șase luni, 84 lei pe un an

PE AGENDA FENOMENULUI TEATRUL 1

Al. Mirodan

PATIMI DURABILE 5

*Traian Șelmaru*MOARTEA LUI DANTON — O TREAPTĂ
SPRE MONUMENTAL 6*Ana Maria Nartî*

RICHARD II — PRIMA MONTARE . . . 15

*Ileana Popovici*INCOTRO SE DEZVOLTĂ TEATRUL
„BARBU DELAVRANCEA“ ? 27*Al. Popovici*

PIESA POLITISTĂ ÎN ACȚIUNE 32

George Gană

CRONICA TEXTULUI DRAMATIC 35

*Horia Barbu Oprișan*TEXT ȘI COSTUMAȚIE ÎN TEATRUL
POPULAR 40

Prin teatrele din țară

● Brăila ● Arad ● Oradea ● Bacău ● Craiova
● Ploiești ● Petroșani ● Birlad

Semnează : Mira Iosif, Valeria Ducea, Dana
Crivăț, Ilie Rusu, Ion Cazaban, C. Paraschi-
vescu 47

PE SCENA MICĂ A PAPUȘILOR 73

* * *

Florin Tornea

TURNEUL TEATRULUI „JOZSEF ATTILA“ 76

Teatrul la televiziune

Dumitru Solomon

NOI EXPERIENȚE 79

Meridiane

Lucian Giurchescu

PERMANENȚA UNOR CĂUTĂRI 81

Cartea de teatru

George Banu

UN VOLUM DE TEATRU LATIN 85

N. C. Mănteanu

VASILE TONEANU 86

* * *

Mihai Dimiu

POȘTA REDACȚIEI 87

INDICE BIBLIOGRAFIC 88

COPERTA :

Gina Patrichi (Mița Baston) și Toma Ca-
ragiu (Pampon) în „D-ale Carnavalului”
de I. L. Caragiale — Teatrul „Lucia
Sturjze Bu andra”



PE AGENDA FENOMENULUI TEATRAL

Ne aflăm aproape de jumătatea anului teatral; spectacolele vizionate s-au acumulat, cu ansamblul lor de probleme, implicații, observații. Revista noastră și-a făcut o tradiție din a reveni periodic în toate teatrele de pe cuprinsul țării; în numărul de față continuăm analiza unor spectacole din Capitală și, cu o largă deschidere, raidul început în luna noiembrie. Pentru a avea însă o imagine mai multilaterală a tendințelor și preocupărilor specifice acestei stagiuni, simțim din capul locului nevoia unor succinte sublinieri de actualitate, văzind în ele funcția unui instrument de lucru. (De altfel, ne propunem să permanentizăm această „agendă a fenomenului teatral”, oprindu-ne asupra ei ori de câte ori viața scenei ne va oferi prilejul.)

Începem prin a semnală un moment care ni se pare important, dincolo de caracterul său sărbătoresc: Festivalul teatrelor naționale, organizat la Iași, cu prilejul împlinirii a 150 de ani de teatru cult românesc. Naționalele au prezentat aici un buchet de montări dintre cele mai reprezentative: clasică Scrisoare pierdută, Vlaicu Vodă și Moartea unui artist de la Naționalul bucureștean; o nouă interpretare a lui Despot-Vodă și Becket de Anouilh de la Iași; Ifigenia în Aulis și premiera absolută Vara imposibilei iubiri? de la Cluj; Viforul și Othello de la Naționalul craiovean se organizează într-o confruntare de modalități teatrale care se păstrează, în același timp, în cadrul unei imitații de spirit și de concepție, legată de locul și de îndatoririle aparte ale acestor instituții de cultură în mișcarea teatrală.

La data când scriem aceste rânduri, am parcurs, cu câteva excepții, aproape întreaga „hartă teatrală”; am reținut, în primul rând, ca fenomen de un interes aparte pentru teatrul nostru, viguroasa reapașie în actualitate a dramaturgiei caragialeene. Noaptea furtunoasă a Naționalului clujean a deschis seria reinterprețărilor; a urmat D-ale carnavalului la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” și foarte recenta premieră a Teatrului „Nottara”, tot cu Noaptea furtunoasă; iată deci un material de analiză bogat, asupra căruia ne vom opri pe larg în numărul următor. Ca spectacole-eveniment, în prima parte a stagiunii, pot fi socotite Moartea lui Danton la Teatrul „Bulandra”. Richard II la Teatrul Mic, Henric al IV-lea la Teatrul „Nottara”.

Prin turneele întreprinse peste hotare, teatrul românesc și-a făcut o nouă intrare în circuitul mișcării teatrale internaționale. În toamnă, Teatrul Național „I. L. Caragiale” și Teatrul de Comedie au consolidat prestigiul european al scenei noastre; recent încheiatul turneu al Teatrului „Bulandra” în U.R.S.S. a adăugat o nouă dimensiune imaginii pe care lumea și-a făcut-o despre vitalitatea artei teatrale de la noi. S-a

PJA 2643/
1



observat, astfel, că scena noastră nu dispune numai — lucru de mult știut — de o excepțională paletă de valori actoricești, dar că ea cunoaște și o evoluție determinată de gândirea teatrală înnoitoare. Spectacolele citate mai sus și cele prezentate în străinătate sînt, fiecare în felul său, manifestări ale unui mod de teatru structurat pe o concepție limpede, urmărind interpretarea contemporană, în spirit și expresie, a unor opere literare de mare rezistență; ele sînt versiuni personale dense, atent și profund gândite, care se înscriu într-o zonă de căutări comună unor mari oameni de artă și din alte țări ale lumii.

În general, în teatrele din regiuni a fost mai ales o perioadă de confirmări și reconfirmări — de ordin atît pozitiv cît și negativ. În cele mai multe teatre se culeg roadele a ceea ce s-a semănat în anii trecuți. Nu intenționăm o dezbateră pe probleme organizatorice, dar nu putem să nu relevăm că se precizează o legătură limpede, de la cauză la efect, între modul de a ordona activitatea unui teatru și calitatea estetică a rezultatelor sale. Numai acolo unde s-a statornicit un ritm de muncă normal, dens și susținut, unde s-a înfăptuit o anume stabilitate a trupei, unde s-a muncit cu simțul perspectivei, chibzuindu-se asupra sensului efortului, numai acolo spectacolele ating constant valori intelectuale și artistice. Așa se explică procesul de echilibrată și calmă ascensiune pe care l-au parcurs, de pildă, teatrele din Iași, Timișoara, Oradea, Brăila; aici nu s-a investit energie și talent în texte lipsite de valoare, repertoriul avînd ținută și amploare. Însăși „cota” telului propus operează asupra calității spectacolului, solicitînd la maximum posibilitățile și ambițiile trupei. Desigur, nu fiecare reprezentație a devenit memorabilă, uneori nici nu s-a depășit stadiul montării îngrijite, corecte; dar chiar acest lucru este foarte important pentru ca fiecare dintre colectivele citate să reușească, măcar o dată pe an, o premieră de răsunset în mișcarea teatrală.

Un astfel de rezultat al modului înaintat de a concepe teatrul, slujind cu respect și dăruire funcția sa de for de cultură, îl constituie recenta premieră pe țară a teatrului din Oradea, cu Vinătoarea regală a soarelui. Urmînd calea reconsiderării activității printr-o nouă calitate de repertoriu, și alte teatre, în trecut înclinate spre concesii, se alătură acestui contingent: teatrul din Sibiu a realizat spectacole interesante cu Stana (dramatizare de Dumitru Stan Petrușiu și Nicolae Pirvu, după cunoscuta nuvelă a lui Agîrbiceanu) și Ondine de Giraudoux; teatrul din Constanța joacă anul acesta Prietena mea Pix de U. Em. Galan, Femeia mării de Ibsen, Don Juan de Molière. Dar iată, la celălalt pol, pulsul încetinit, manifestat în acele teatre unde se lucrează la voia „inșpirației”, a hazardului sau a împrejurărilor „de forță majoră”: debutul greoi și nesemnificativ al teatrului din Tg. Mureș, „sincopele” de la Baia Mare, inadmisibile împotmolire în preocupări mărunte a teatrului din Birlad. Este firesc ca, atîta vreme cît un teatru nu și-a asigurat condiții normale de lucru — atîta vreme cît nu și-a precizat telurile, nu și-a stabilit repertoriul, nu știe pe ce forțe poate conta și nu le-a atribuit utilizări exacte —, să nu se poată concentra asupra muncii de elaborare a spectacolului; efortul se fărîmțează inutil, energiile se pierd, talentul, în absența climatului creator, se degradează. Din nou se pune deci problema conducerii colectivelor teatrale, a competenței și energiei acesteia, într-un cuvînt — a animatorului. (În această ordine de idei, un capitol special de probleme se creează în existența unor teatre bucureștene, conduse de oameni de teatru cu recunoscute calități de animatori: năzuind spre perspective ambițioase, ele n-au reușit încă să-și statornicească o disciplină de creație; din această pricină, pe afișul de premiere sînt încă prea multe goluri, ritmul stagiunii e cînd lent — pînă în acest moment —, cînd precipitat, de obicei, spre sfîrșit.)

* * *

Cele mai entuziaste aprecieri ale cronicii de teatru au în ultima vreme drept obiect calitatea montării, succesele din sfera artei spectacolului. Există însă un capitol asupra căruia consensul unanim păstrează o nepotrivită tăcere: spectacolul cu piesa românească de actualitate. La urma urmei, acesta este ambasadorul teatrului românesc contemporan, manifestul său, profesiunea sa de credință; dar tocmai în acest domeniu creatorii scenei au avut, de la deschiderea stagiunii, cel mai puțin prilejul să-și manifeste talentul.

Bilanțul provizoriu este elocvent nu atît sub raport numeric (sînt 12 titluri inedite pînă acum, ceea ce, dimpotrivă, pare foarte mult pentru o jumătate de stagiune), cît sub raportul consistenței problematice a noilor lucrări. Cîteva teatre s-au întors, cu discernămint, spre piese valoroase din anii trecuți. Horia Lovinescu este jucat la Arad (Moartea unui artist) și va fi jucat la Teatrul Mic (Hanul de la răscruce), iar Simplele

coincidente ale lui Paul Everac și Io, Mircea Voievod al lui Dan Tărchiță s-au reprezentat pe mai multe scene din țară. Judicioasă, o astfel de orientare nu poate însă acoperi întreaga suprafață a necesităților; așa se face că pe scenele teatrelor se perindă anul acesta o sumedenie de noutăți facile, care trec fără a lăsa vreo urmă în conștiința publicului sau a artiștilor. Recolta de până acum se compune din: Inelul lui Jupiter la Teatrul „Delaurancea”, O mișcare greșită la Birlad, Burlacii la Petroșani, Jocul adevărului la Reșița, Omul de la miezul nopții la Bacău etc. Nu este de mirare că, în acest context, debutul lui Nelu Ionescu cu Neîncredere în foisor (de o neașteptată eleganță și cu evidente merite de fond) a căpătat pentru unii proporții de eveniment.

Menirea teatrului, ca instrument conștient de educație socialistă, a fost subliniată de tovarășul Nicolae Ceaușescu la recenta conferință a organizației de partid a orașului București. „Teatrele — despre care s-a vorbit aici și pe care le-am creat în cele mai îndepărtate colțuri ale țării — trebuie să-și aducă o contribuție mai mare la educarea tinerei generații, a tuturor oamenilor muncii în spiritul socialismului”, a spus secretarul general al C.C. al P.C.R. Puterile teatrului nostru sînt pe măsura acestei meniri; este însă nevoie ca mesajul care pornește de pe scenă să fie străbătut de patosul marilor adevăruri, să cuprindă idei profunde și generoase, să aibă suflul evenimentului contemporan. Or, celo mai multe dintre textele oferite astăzi spectatorului rămîn în urma acestuia ca sferă de interes, nu-l pot captiva prin orizontul îngust, prin preocupările confortabile și plate. Publicul vine la teatru ca să trăiască încordarea unor probleme reale, să gîndească și să simtă cu intensitate, și nu pentru ca să i se servească, surizător sau cu mustrare, mărunte, didactice rețete de comportare în viață.

Cu doi-trei ani în urmă, pe scenele noastre se jucau preponderent texte ambițioase, cu o problematică gravă; melodramolettele și comediuțele apăreau pe la margini, drăbindu-se în faldurile bunelor intenții moralizatoare, făcîndu-și loc cu prudență. Dar nu s-a prea spus lucrurilor pe nume, critica le-a privit cu indulgență; ușor de jucat (trei-patru personaje, costume ieftine, decoruri puține, probleme de concepție și de interpretare, mai deloc), ele au lărgit din ce în ce breșa, eliminînd din competiție, pe multe scene, piesa dificilă, responsabilă, angajată. Autorii de „literatură gravă”, ale căror texte nu ofereau astfel de avantaje imediate, s-au văzut, datorită lipsei de inițiativă, inițiativelor false sau indifferenței directorilor teatrelor, într-o postură îngrată. Nu e vorba aici să manifestăm nereceptivitate față de piesa de divertisment (care-și are locul ei în viața oricărui teatru din lume), ci de coordonatele unei politici de repertoriu înțelepte, de simțul prevederii, de capacitatea de a descifra legăturile dintre evenimente. În absența lor, iată, în stagiunea în curs, dificultățile în alcătuirea acestui capitol al programului teatrelor au început să fie serioase; ciclul deschis prin opțiuni superficiale poate conduce astfel la opțiuni și mai superficiale. Este inutil ca teatrele să continue a-i acuza pe scriitori, care, la rîndul lor, acuză teatrele. Lucrurile pot fi urnite din loc numai printr-o atentă evaluare a fondului de piese în circulație (dintre care unele au fost și publicate), prin solicitare față de scriitorii care resping soluția facilă a construcției după rețetă și năzuiesc să descopere, cu sensibilitatea și cu gîndirea lor, o parcelă de realitate.

* * *

În spectacolul românesc se petrece un fenomen complex: pe de o parte, marile reprezentații realizate pe parcursul ultimelor stagioni au împins foarte departe „punctele de vîrf”, creînd noi criterii de referință și un climat general de înnoire; pe de altă parte, lărgirea acestui front de înaintare, intrarea în competiție a mai multor creatori și colective, a restructurată în mare măsură configurația mișcării teatrale. Este un proces de acumulare care deschide alte perspective și care aduce în actualitate o serie de aspecte, altădată mai mult sau mai puțin ascunse, ale artei spectacolului.

Succesele au înglobat o imensă cantitate de efort colectiv: antrenarea trupei pentru obținerea orchestrației de mare precizie din Troilus și Cresida, condusă de D. Esrig, de pildă, a reprezentat o întreprindere cu un răsunset aparte, marcînd o dată în anele pregătirii actorilor noștri. Iată că marile montări ale acestui început de stagiune aduc în actualitate, din nou și altfel, aceeași problemă. Teatrul „Bulandra” s-a angajat, cu Moartea lui Danton, pe una dintre celo mai dificile căi ale teatrului contemporan, obligîndu-se la o investigație realistă amplă și minuțioasă și refuzînd subterfugurile uzuale ale limbajului scenic așa-zis modern. Uasta construcție polifonică imaginată de Liviu Ciulei angrenează zeci de actori și se sprijină deopotrivă pe umerii protagonistului ca și ai ultimului figurant. E un succes de mare însemnătate; dar spectacolul descoperă încă decalajul dintre experiența trupei și necesitățile unei astfel de montări. Și în

reuşita Teatrului Mic cu Richard II — remarcabilă prin concentrare şi sobrietate, prin eleganţa desenului regizoral — apar consecinţele posibilităţilor încă limitate ale echipei faţă de asemenea opere. Astfel de montări, concepute generos şi cu profunzime de gândire, conţinând fiecare câteva interpretări memorabile, se izbesc de limitele înguste ale deprinderilor, de registrul tonal redus al unei părţi a trupei. Ele sînt ca o haină croită sărbătoreşte, pentru care s-ar observa, la un moment dat, că stofa este insuficientă. Aici sînt necesare participarea activă a fiecărui actor, cultura, înaltul nivel profesional, receptivitatea, gustul, supţelea lui intelectuală. Or, teatrul de protagonişti — practicat ani de zile în multe ansambluri —, în care se perindă mereu aceaşi distribuţie, a stratificat prea adînc echipele, obişnuindu-i pe unii actori cu pasivitatea, tocîndu-le mijloacele.

Problema nu se pune numai şi în primul rînd la cel mai înalt nivel al spectacolului, faţă de care doar exigenţa superioară formulează astfel de obiectii; fiecare teatru o redescoperă dintr-un unghi propriu ori de cîte ori îşi propune un efort cît de cît ieşit din comun, ori de cîte ori trupa este scoasă din făgaşul pe care s-a deprins să-l străbată „cu ochii închişi”. Cronica semnalează dificultăţile echipei orădene în faţa cerinţelor multiple (dans, pantomimă, cîntec, lupte etc.) ale piesei Vinătoarea regală a soarelui, sau pe ale celei din Brăila, constant antrenată pentru dramă, în faţa grafoaselor solicitări ale feeiei Sinziana şi Pepelea. La teatrul din Ploieşti s-a muncit mult şi cu o emoţionantă dăruire pentru a da o nouă viaţă vechiului vodevil Funcţionarul de la Domenii de Petre Locusteanu; s-a izbutit un spectacol agreabil, colorat, deseori amuzant, care trebuie însă privit mai cu seamă prin prisma utilităţii sale de „test” al trupei: s-a văzut astfel cîtă nevoie au actorii de întîlniri periodice cu texte care să le ceară o mişcare mai complicată, aptitudini muzicale, o claviatură de mijloace mai variate.

Nevoia studiului, a antrenamentului variat şi permanent se simte în toate teatrele; ea există şi la actorii foarte tineri, care nu s-au dezbată încă de deprinderile şcolare, şi la acei care, după doi-trei ani de progres, au stagnat, fiind prea puţin utilizaţi (lista celor aflaţi în această situaţie în teatrele bucureştene, după ce au reuşit la concursuri, este prin ea însăşi un document grăitor), cît şi la cei mai de frunte actori maturi care se poticnesc cîteodată atunci cînd părăsesc genul familiar lor. Teatrul care se bazează numai pe o elită, neglijînd formaţia întregii sale echipe, face din ce în ce mai greu faţă; actorii destinaţi unor tipare fixe, utilizaţi în mod necreator, puşi mereu în situaţia să se repete, pe un gen pentru care manifestau aptitudini speciale, pierd capacitatea de a se înnoi, iar ceea ce era calitate se transformă în contrariul său. Am văzut deseori (şi chiar cu prilejul ultimului nostru raid) cum actori cu numai cîţiva ani în urmă foarte interesaţi au încetat să evolueze, joacă superficial, fără fantezie.

Există, în lumea actorilor noştri, un fenomen insuficient controlat: talente extrem de preţioase, pe care succesul le-a adus în centrul interesului public, sînt scurt timp utilizate pînă la uzură, cunosc un soi de vogă care se stinge repede; urmează lungi perioade în care aceste talente trăiesc din gloria trecutului; apoi, un insucces determinat de repetarea reţetei într-un cadru nepotrivit pune capăt modei actorului X şi, peste puţin timp, se ridică, pe valul următor, actorul Y. Dar sensibilitatea artistului rezistă greu acestor extreme, talentul său are de suferit.

Toate aceste probleme — sintetizînd observaţii cuprinse în articolele şi cronicile acestui număr — converg spre a sublinia necesitatea unui mod mai complex de a înţelege şi a îndruma procesul de formare a ceea ce se numeşte astăzi o echipă de teatru: o constelaţie de personalităţi care să existe într-un echilibru dinamic, dezvoltîndu-se fiecare într-o funcţie de reciprocitate cu ceilalţi, pe temeiul unei perspective limpezii. Aceasta este o premisă fără de care nu se mai poate face astăzi teatru la nivelul cerinţelor contemporane ale artei spectacolului.



PATIMI DURABILE

Vorbind despre teatrul lui Mihail Sorbul, despre valoarea și viabilitatea scrierilor sale dramatice, despre autenticitatea muncii acestui om care-a fost (caz rar, aproape unic în viața noastră literară) dramaturg și numai dramaturg de la început pînă la sfîrșit, adică trei sferturi de secol, George Călinescu sublinia (am zice: hotărâ) că premiera **Patimii roșii** pe vremuri la Național a constituit o **dată** în istoria teatrului românesc.

Cîți scriitori au izbutit și cîți vor izbuti oare să transforme o zi într-o **dată**? A înfăptui o **dată** înseamnă a infuza efemerului substanța, de toți și cu tragică înfrigurare căutată, de puțini stăpînită, a trăinicieii. E ca și cum ai turna o seară de premieră în piatră. O **dată** înseamnă pentru teatrul românesc **Scrisoarea pierdută** și primul exemplar din **Danton**, aplauzele pentru **Titanic Vals** sau noaptea de război a **Stelei fără nume**. O **dată** înseamnă **totdeauna**. Mihail Sorbul, scriitorul pe care l-am condus mai deunăzi pe ultimul său drum uman, face parte dintre aceia care-au cucerit o zi cu roșu în calendarul artei. **Patima** și, în jurul ei, celelalte patimi ale lui Sorbul au durat. Viața îndelungată a auto-ului i-a oferit satisfacția (singura supremă) de a observa victoriile dobîndite de cuvintele sale împotriva morții. E rar acest spectacol: jumătate de secol față-n față cu timpul.

Au trecut peste **Patima roșie** a lui Mihail Sorbul două războaie, revoluții, răsturnări sociale, curente literare nimicindu-se reciproc cu o violență fără seamăn, celebrități făcute și desfăcute peste noapte: dar **Patima roșie** a rămas. Au trecut trei generații de actori, s-au produs răscoale estetice în regie, gustul publicului a cunoscut transformări necruțătoare pentru teatru: dar **Patima roșie** a rămas. Ținîndu-l strîns de mîna ei pe Mihail Sorbul.

Al. Mirodan

Alături de cei mai tineri interpreți: Mihail Sorbul, în redacția noastră, cu prilejul discutării spectacolului **Patima roșie**, jucat de absolvenți ai Institutului de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale” (clasa prof. I. Finteșteanu, lector Sanda Manu)





Liviu Ciulei (Danton)

"Moartea lui Danton" -

O TREAPTĂ SPRE MONUMENTAL

Aproape necunoscut pînă la reprezentarea piesei sale *Woyzeck*, numele lui Georg Büchner pătrunde în conștiința publicului de la noi, abia acum, după înscenarea, de către Liviu Ciulei, a *Morții lui Danton*. Spectacolul de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, documentatul program de sală, ca și cele mai multe cronici, au familiarizat pe spectatori cu această interesantă figură, care a străbătut cu iuțeală de fulger viața politică și artistică a Germaniei primei jumătăți a veacului trecut.

Pomenit de Engels în lucrarea sa „Despre istoria ligii comuniștilor” — care prefațează „Dezvăluirile asupra procesului comuniștilor din Colonia” de Karl Marx — în

calitate de revoluționar¹, citat după o lungă perioadă de uitare de către Brecht², printre cei trei oameni „care l-au înfuriat în cel mai înalt grad” în formația sa de autor dramatic, Büchner a revenit în actualitate nu numai pe scena teatrelor dramatice, dar și stimulând creația unor artiști contemporani. Se știe că *Woyzeck* a inspirat celebra operă cu același nume a lui Alban Berg, iar *Moartea lui Danton*, pe compozitorul Gottfried Einem, autorul unei drame muzicale, reprezentată în 1947 la Festivalurile de la Salzburg, lucrare considerată ca o contribuție la dezvoltarea liricii actuale. Piese sale figurează pe afișele unor mari teatre ale lumii (Piccolo Teatro din Milano, T.N.P.-ul francez, Lincoln Center-New York), puse în scenă și interpretate de artiști renumiți, ca Giorgio Strehler, Georges Wilson sau Jean Vilar.

Cine caută în piesa lui Büchner „adevărul istoric” în sensul unei reconstituiri muzeale, va fi — spre cinstea autorului — decepționat. Ca și în fața oricăror adevărate opere de artă inspirate din filele, mai depărtate sau mai apropiate, ale istoriei. (Mă gândesc la Shakespeare, Bernard Shaw, Brecht, sau, în zilele noastre, la Dürrenmatt, de pildă.) Autenticii creatori au scris „drame istorice” pentru a comunica un adevăr *al lor*, au avut în fața istoriei *punctul lor de vedere*, care le-a făcut originalitatea și le-a asigurat un loc în istoria literaturii. (*Danton*-ul lui Camil Petrescu este și el o dovadă din cele mai grăitoare, despre folosirea, sau ca să întrebunțez un termen al său, „reorganizarea interioară a întregului material” în vederea transmiterii unui univers propriu de idei.)

În acest sens, *Moartea lui Danton* este o meditație poetico-filozofică asupra revoluției, în care se reflectă personalitatea și experiența de viață a autorului, el însuși militant politic democrat-revoluționar — pe poziții din cele mai avansate — al Germaniei acelei vremi. (Büchner moare cu 11 ani înainte de apariția Manifestului Comunist.) În cele 31 „tablouri dramatice din vremea teroarei în Franța”, cum este intitulată lucrarea, axată în esență pe conflictul Danton-Robespierre, cuprinzând ultimele zile dinaintea morții lui Danton, Camille Desmoulins și a celorlalți „moderați”, nu se încheagă un subiect literar propriu-zis. Acțiunea se împletește din zugrăvirea aproape cronologică a evenimentelor, folosind fragmente de discursuri, citate istorice, ca într-o foarte contemporană *piesă-document*. Invenția dramatică în compoziție e minimă. Și totuși, un intens clocot de viață pulsează în fiecare tablou. Firește că, privind revoluția numai prin prisma acelor zile de derută și sfîșiere între cele mai importante căpetenii ale sale, nu se poate avea o perspectivă clară, de ansamblu, asupra însemnătății sale istorice. Se știe că Lenin a apreciat-o ca pe o „mare revoluție”, tocmai pentru caracterul ei popular și burghezo-democrat, pentru că a lichidat orînduirea feudală-absolutistă, contribuind astfel la dezvoltarea relațiilor capitaliste, progresiste pentru acea vreme. Întreaga desfășurare istorică a arătat în ce măsură revoluția burgheză a constituit o temelie solidă pentru tradițiile revoluționar-democrate ale poporului francez, influențînd puternic, pe o perioadă istorică îndelungată, nu numai dezvoltarea Franței, dar și a altor țări.

La Büchner, perspectiva asupra revoluției franceze (a cărei etapă caracteristică a fost aceea a creșterii valului revoluționar) e subordonată nu numai regretului provocat de prăbușirea republicii democratice, dar și propriei sale experiențe, într-o Germanie unde masele erau nepregătite, unde valul revoluționar era în scădere — ceea ce a dus la eșec, creîndu-i o stare de spirit extrem de contradictorie, dominată de un sentiment de deznădejde și resemnare. Acestei stări de spirit i-a corespuns plenar scurtul crîmpei din marea epopee a revoluției, înfățișat în *Moartea lui Danton*, cînd baza de masă s-a îngustat, cînd contradicțiile dintre conducători au atins apogeu, aducînd republica în pragul prăbușirii. Considerat în cadrul perspectivei sale limitate, episodul căruia Büchner i-a dat viață ia totuși proporții impresionante prin dimensiunea tragică a împrejurărilor și eroilor. Danton nu mai e de mult cel din august-septembrie 1792, omul numit de Marx „cel mai mare maestru al tacticii revoluționare pe care l-a cunoscut istoria”. Se consideră o „relicvă”, convins că rolul său s-a sfîrșit, duce o viață bogată, epicureană; devenit șef al „moderaților”, militează pentru oprirea revoluției. Pe iacobini îi sfidează („Nu vor îndrăzni” revine ca un leit-motiv), iar cînd își dă seama că viața-i e în primejdie, nu are energia acțiunii. E obosit și sceptic. Deși îi revin adesea replici pline de orgoliu conștiinței de sine („Revoluția poate să ne arunce cadavrele unde crede de cuviință. Oricum, oasele noastre o să facă tîndări toate țestele regilor”), ele sînt rostite cu „aerul unui om care așteaptă să împietrească, pentru ca urmașii să-l dezgroape ca pe un bust antic” (Camille Desmoulins), sau, după cum comentează

¹ Vorbînd despre Karl Schapper, întemeietorul Uniunii celor drepti (*Bund der Gerechten*), Engels precizează că acesta era membru al conspirației întemeiate de Georg Büchner.

² Bertolt Brecht: „Tîrgul de alămuri” — (Noaptea a 3-a).

Hérault de Séchelles, aruncate posterității, și nu-l mai privesc. Își va urma lucid destinul pînă la capăt. („Ghilotina e cel mai bun medic.”)

La rîndul său, Robespierre trăiește drama omului care e nevoit să-și trimită foștii tovarăși de luptă la ghilotină, sub imperiul implacabilei necesități a revoluției. Eroul lui Büchner apare în piesă consecvent inspiratei evocări a lui Jean Jaurès: „Cînd o mare țară revoluționară luptă în același timp împotriva facțiunilor interne înarmate, împotriva lumii, cînd cea mai mică ezitare sau cea mai mică greșală pot compromite, poate pentru secole, soarta noii orînduirii, cei care conduc această acțiune imensă n-au timp să ralieze pe dizidenți, să convingă pe adversari. Ei nu pot lăsa mult loc controverselor sau manevrelor tactice. Ei trebuie să lupte, să acționeze, și, pentru a-și păstra intactă toată forța de acțiune, pentru a nu o împrăști, ei cer morții să facă în jurul lor unanimitatea imediată de care au nevoie. Revoluția nu mai era în acel moment decît un tun monstruos, și era necesar ca tirul acestui tun să fie orientat cu siguranță, rapiditate și hotărîre. Servanții nu aveau dreptul să se certe. N-aveau nici timpul. La cea mai mică dispută care se isca între ei, revoluția se împiedica. Moartea restabilirea ordinea și permitea să se continue acțiunea”.³ Drama lui Robespierre este însă numai schițată în monologul de la sfîrșitul actului întii. Procesul său de conștiință nu se dezvoltă. În economia lucrării, figura sa — ca de altminteri și a lui Saint-Just — rămîne sumară. (Abia în drama lui Romain Rolland⁴, scrisă cu un veac mai tîrziu, va apărea în adevărata lumină chipul acestei personalități care „a dominat întreaga Revoluție, nu numai prin integritatea caracterului, dar prin luciditatea geniului său și prin neclintitul său atașament față de cauza poporului.”)⁵

Chinuitoarele întrebări ale lui Robespierre din monologul la care m-am referit, îndoielile sale își vor găsi răspunsul în primul tablou al piesei lui Romain Rolland, în acel hotărît și rostit cu capul sus: „Pe curînd!... Fie!...”, răspuns vocii lui Danton, care, din careta morții, îi aruncă, în drum spre ghilotină: „Robespierre!... Eu deschid groapa. Mă vei urma. Pe curînd!...”. Din acel moment, Robespierre, deși știe că va avea aceeași soartă, o acceptă și continuă lupta. Dar să nu uităm că de la Büchner la Romain Rolland e distanța unui veac de experiență revoluționară, de gîndire marxistă. (Pe cînd, și unde, un spectacol cu acest minunat *Robespierre*?)

În *Moartea lui Danton*, rolul lui Robespierre se încheie la jumătatea piesei, cu discursul rostit în fața Convenției, în care cere condamnarea „moderaților”. Întreaga a doua parte e dominată de Danton și partizanii săi. Tablourile ce cuprind, în succesiunea lor vertiginoasă, ultimele ore ale acestora sînt de o excepțională forță realistă, caracterizarea personajelor fiind infinit mai pregnantă decît în cazul lui Robespierre și Saint-Just. Cu excepția monologului, unde există o încercare de aprofundare psihologică. Robespierre e mai mult un schillerian „glas al epocii” în universul shakespearian al piesei. Această imagine schematizată creează nu numai un decalaj de ordin artistic între el și Danton, dar și unul ideologic în favoarea acestuia din urmă, a filozofiei sale fataliste, sceptice pînă la cinism, a acelui sentiment de inutil față de uriașul mecanism orb care macină eroi și mase, fără putință de oprire. („Revoluția e ca Saturn. Își mănîncă copiii.”) De aceea nu mi se par îndreptățite observațiile critice din unele cronici cu privire la coborîrea prin demiterea a figurii lui Danton. Dimpotrivă, cred că e vorba de o aureolare, poziția „moderaților” pufînd fi considerată ca justă și, oricum, umană. Mai ales că din textul piesei, acuzațiile, pe care Danton le respinge cu vehemență în fața tribunalului, par neintemiate. E mai curînd o victimă a lui Robespierre, decît o primejdie reală pentru republică prin poziția sa din acel moment.

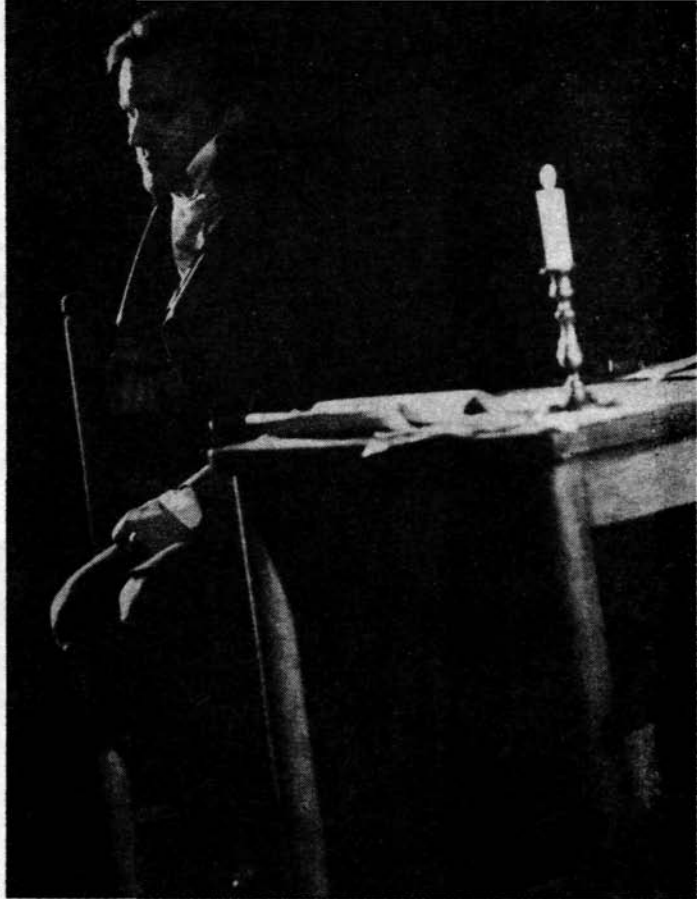
Fără îndoială că dezchilibrul despre care vorbim nu vine dintr-o atitudine politică a autorului împotriva dictaturii iacobine („Robespierre este dogma revoluției, ea nu trebuie înlăturată. Nici n-ar fi cu putință” spune Danton), ci din faptul că în peisajul uman al piesei setea de viață, pasiunea și credința în iubire și prietenie, din tablourile finale, se împletesc cu o cumplită deznădejde dusă pînă la negarea tuturor acestora într-o adevărată cascadă de replici pătrunse de un sarcasm macabru. În *Moartea lui Danton* precumpănesc nu credința și energia iacobină, ci spectrul tragicului Thermidor, care avea să ucidă republica democratică pentru o sută de ani. Spiritul pateticului „Pace bordcielor, război palatelor!” plutește cu o nobilă generozitate peste zguduitorul tablou în care viața se înfruntă cu moartea la fiecare pas, dar ca ecou elegiac al unei nădejdi spulberate. Era desigur foarte greu pentru Büchner să înțeleagă

³ Jean Jaurès: „Histoire socialiste de la Révolution Française”, vol. VIII — Guvernul revoluționar, pp. 352—353.

⁴ „Théâtre de la Révolution”: *Robespierre*, dramă în 3 acte și 24 tablouri.

⁵ Romain Rolland: „La parole est à l'histoire” (postfață la drama *Robespierre*).

Emmerich Schäffer (Robespierre)



și să prevadă că abia „în secolul al XX-lea, «iacobinismul» în Europa, sau la granița dintre Europa și Asia, ar însemna dominația clasei revoluționare a proletariatului, care... nu numai că ar putea da tot ce au dat măreț, de nezdruccinat, de neuitat iacobinii secolului al XVIII-lea, dar ar putea și să ducă la victoria trainică pe scară mondială a oamenilor muncii”⁶.

Istoricul Albert Mathiez își încheie celebra sa lucrare „Revoluția franceză”⁷ cu cuvintele: „Născută din război și suferințe, constrinsă, împotriva principiilor sale, să ia chipul Teroarei, această Republică, în ciuda prodigioaselor ei înfăptuiri, nu era în fond decît un accident. Sprijinită pe o temelie din ce în ce mai îngustă, ea nu era înțeleasă nici chiar de aceia pe care voia să-i asocieze existenței sale. A fost nevoie de credința arzătoare a autorilor ei, de energia lor supraomenească, pentru a o face să dureze pînă la victoria ei exterioară. Nu se șterg în cîteva luni douăzeci de veacuri de monarhie și sclavie. Legile cele mai riguroase nu pot schimba dintr-o lovitură natura umană și ordinea socială... Exemplu memorabil al limitelor voinței umane în luptă cu rezistența realităților”.

Dacă *Moartea lui Danton* este mai puțin o imagine a energiei supraomenești a autorilor revoluției, meritul lui Georg Büchner e de a fi lăsat posterității prima și poate cea mai tulburătoare mărturie a evenimentelor din *Germinal*, întruchipare artistică a celui „memorabil exemplu”.

În spectacol, intenția regiei — de altminteri, subliniată și în program — de a suprapune viziunii piesei, viziunea sa contemporană, deoarece „nici ca atitudine etică,

⁶ V. I. Lenin : „Poate fi oare intimidată clasa muncitoare cu «iacobinismul»?”, 7 iulie (24 iunie) 1917, în *Opere*, vol. 25, p. 109.

⁷ A. Mathiez : „La révolution française”, vol. III p. 223.

nici ca punct de vedere politic și istoric nu-l mai putem urma în această privință pe poet" (care vedea „în descompunerea a tot și a toate sumbra și unica perspectivă reală a oamenilor”), e perfect justificată. În final există un moment regizoral, adăugat (după execuție, din culise se aud scîncetele unui nou-născut), și care „vrea să amplifice dialectic imaginea elaborată de Büchner, dezvăluind în alternanța morții cu nașterea sensul unui permanent început, al unei perpetue renașteri”. După părerea mea, adaosul supără prin artificialitatea acestei — ca să mă exprim așa — dialectici a naturii și nu poate crea (nici nu e nevoie în felul acesta) contrapondereă voită la scepticismul finalului. Rezolvarea — evident parțială, în orice caz organică — a problemei mi se pare că s-ar obține dînd rolurilor Robespierre și Saint-Just o mai mare pondere, mai multă forță de convingere, așa ca în discursurile acestora la Iacobini și la Convenție (citez din nou punctul de vedere al teatrului) „să se facă limpede simțit marele filfiit de aripi al pasiunii revoluționare — acea tainică și aproape imposibil de definit căldură care topește

Scenă din spectacol : aristocratul urmărit de popor





Danton pledind la Tribunal. În prim-plan, stînga : Virgil Ogășanu (Camille Desmoulins). În prim-plan, dreapta : George Oaneca (Lacroix), Dumitru Dumitru (Fabre) și Ion Caramitru (Hérault de Séchelles)

Într-o flacără zeci și sute de conștiințe, acel vis amețitor și curat care pune stăpînire pe mulțime în momentele de avînt revoluționar, fascinant prin speranța unei fericiri universale imediat apropiate⁸.

Accentuarea acelei „energii supraomenești” și a pasiunii revoluționare la Robespierre și Saint-Just ar crea o contrapondere sumbrei perspective a scepticismului lui Danton, aducînd tonalitatea spectacolului mai aproape de punctul de vedere atît de just exprimat mai sus.

Puțin după premieră, într-o convorbire cu Andrei Băleanu, publicată în „Scînteia”⁸, Liviu Ciulea își argumenta teoretic spectacolul, care se înscrie în acea „tenace căutare a realismului scenic”, de atîtea ori mărturisită și urmărită cu consecvență de-a lungul anilor, în montări ca *Azilul de noapte*, *Cum vă place*, *Copiii soarelui*, *Opera de trei parale*, *Clipe de viață*, *Un tramvai numit dorință*. În convorbirea pomenită, Ciulea subliniază că „ținta ultimă a căutărilor noastre e să redăm teatrului monumentalitatea”.

⁸ „Tema majoră și monumentalitatea teatrului”. „Scînteia”, nr. 7139 din 22 oct. 1966.

Dezvoltându-și ideea, directorul Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra” atrage atenția asupra primejdiei mărunțirii spectacolului teatral, a alunecării sale spre banal și nesemnificativ. Precizând că nu „detaliul cotidian” e cauza acestei alunecări, el dă două exemple convingătoare de „monumentalizare” a actului diurn: Cehov și Caragiale. În opera celui dintâi, „viața de fiecare zi a fost ridicată la dimensiunile tragediei. Tot astfel, pornind de la mărunțul ridicol diurn al burgheziei în ascensiune, Caragiale a ajuns la monumentalitatea satirică”. (Recentul spectacol *D-ale carnavalului*, pus în scenă de Lucian Pintilie în decorurile lui Ciulei și Tincu, reflectă de asemenea, acest punct de vedere.)

Pledind pentru tema majoră, Liviu Ciulei arată că nu e vorba de latura exteroară a evenimentelor sociale, ci de „confruntarea omului cu vremea sa, individul în raport cu societatea, cu luptele și contradicțiile ei”.

În aceste gânduri se cuprinde o direcție programatică însemnată, cu implicații multiple pentru mișcarea noastră teatrală în actuala ei fază de dezvoltare. Ea privește creația dramatică originală, dar și abordarea unui repertoriu de maturitate. E o sarcină grea pentru colectivele interpretative, căci presupune un stil de muncă superior, o continuă perfecționare a actorului și ansamblului.

Valoarea unui asemenea program este, și pentru public, considerabilă, nu numai pentru că familiarizează spectatorul cu opere de prima mărime ale literaturii dramatice, dar și pentru că-l situează în centrul acestei confruntări cu istoria — depărtată sau contemporană — solicitându-i astfel mereu atenția pentru o problematică de anvergură.

Moartea lui Danton își propune să fie un spectacol de teatru care, după formularea lui Liviu Ciulei, „tinde să dea o imagine sintetică a realității, văzute ca un tot cu multiple aspecte în care acționează și se întrepătrund determinanții istorici, politico-sociali, naționali, determinanți de grup, și cei psihologici, ereditari, caracterologici, individuali”. Întreaga concepție a spectacolului e subsumată acestui deziderat. Și e limpede că au fost necesare eforturi susținute pentru a-l construi. Eforturi de ordin tehnic (în condițiile cunoscute ale scenelor noastre), eforturi de a conduce și a stăpîni numerosul ansamblu.

Piesa lui Büchner care, deși scrisă cu un veac în urmă, are o factură extrem de modernă (episoade scurte, pline de dinamism, o desfășurare aproape cinematografică, un limbaj scenic laconic, treceri violent contrastante), oferă temelia pentru o montare pe linia programatică expusă*. Dar imaginea scenică realizată de Liviu Ciulei depășește considerabil suita de tablouri a piesei. Este evident că această imagine este rezultatul unei elaborări regizorale proprii. Fidel față de text, și folosind diversitatea compozițională a lucrării, regia a creat, pe baza unui amănunțit studiu al epocii, un autentic *cadru de viață*, care, alternînd ample scene de ansamblu cu minuțioase studii de caracter, include pe spectator în largile coordonate sociale și umane ale piesei. Soluția regizoral-scenografică (decor: Paul Bortnovschi; costume: Ioana Gărdescu; scenotehnica: ing. D. Manolescu), pe drept cuvînt elogiată în numeroase cronici pentru ingeniozitatea ei (turnanta asigură desfășurarea fără pauze a numeroaselor locuri de joc), trebuie apreciată însă în primul rînd pentru că exprimă *dinamica interioară* a acțiunii, irezistibilul marș spre calvar. Există — ceea ce mi se pare cel mai important — o unitate de gîn-

* Regia: Liviu Ciulei. Decor: Paul Bortnovschi. Costume: Ioana Gărdescu. Distribuția: Liviu Ciulei (Danton), Petre Gheorghiu (Legendre), Virgil Ogășanu (Camille Desmoulins), Ion Caramitru (Hérault de Séchelles), George Oancea (Lacroix), Gheorghe Ghiulescu (Philippeaux), Dumitru Dumitru (Fabre d'Églantine), Emmerich Schäffer (Robespierre), Septimiu Sever și George Stîlu (Saint Just), Puiu Hulubei (Barère), Nae Ștefănescu (Colloot d'Herbeis), Mihai Badiu (Billaut Varenne), Adrian Georgescu (Thomas Payne), Emil Reisnauer (Mercier), Jean Reder (Dillon), Nicolae Mavrodin (Lafloite), Sorin Gabor (Fouquier Tinville), Dinu Dumitrescu (Cetățeanul din Lyon), Dumitru Onofrei (Simon), Ana Negreanu (Nevasta lui Simon), Mihai Marsellos (Dumas), Alexandru Marinescu (Un cetățean), Ica Matache Costescu (Julie, soția lui Danton), Cătălina Pintilie (Lucile, soția lui Camille Desmoulins), Ileana Predescu (Marion), Mariella Petrescu (Rosalie), Beatrice Biega (Adelalde), Mihai Mereuță (Primul cetățean), George Andreescu (Al doilea cetățean), Cornel Coman (Al treilea cetățean), Petrică Vasilescu (Primul domn), Gheorghe Petreanu (Al doilea domn), Mircea Gogan (Primul călău), Mircea Corbu (Al doilea călău), Virginica Popescu (O doamnă), Ioana Cocea (O burgheză), Violeta Andrei (Fata ei), Gheorghe Novac (Primul căruțaș), Dorin Dron și Misail Chiriță (Al doilea căruțaș), Ileana Mindrîlă (O femeie din popor), Vasi'e Boghiță (Un soldat), Matilda Bărbulescu (O femeie cu copii), Paul Sbrentea (Un temnicer), Simion Hetea (Un vinzător de ziare). În alte roluri: Zoe Anghel Stanca, Isabela Gabor, Coca Bianu, Traian Petruț, Cici Manoliu, Eleonora Glon, Corneliu Turian, Jeannine Elefrescu, Aura Rădulescu, Virginia Alexandru, Nicolae Popa, Traian Marinescu, Paul Nestorescu, Iariru Popescu, Teodora Mitulescu, Geo Mălcănescu, Rodica Ludu, Radu Neacșu, Catrinel Paraschivescu, Ștefan Botez, Constantin Aronescu, Gaby Săceanu, Dan Dumitru, Ioana Lălu, Elena Tampu, Constantin Varvoreanu, Nicolae Pitiș, Al. Gheorghiu, Petre Moraru, Margareta Kraus, Maria Iorgulescu.



În prim-plan : George Oancea (Lacroix). În planul al doilea : Ileana Predescu (Marion) și Liviu Ciulei (Danton). În stînga : Beatrice Biega (Adelaide) și Mariella Petrescu (Rosalie)

dire între plastica decorurilor, a costumelor și mișcarea actorilor, o organică încadrare a mișcării în imaginea scenică de ansamblu, fiecare componentă a acestei imagini căpătînd viață și realizînd laolaltă tablouri de neuitat. Marile mișcări de masă au precizie și claritate, aproape fiecărui figurant regia i-a delimitat un contur propriu, o relație cu întregul. Nu există decît arareori unghiuri moarte, fiecare detaliu de interior sau colț de stradă trăiește, participă și realizează impresia *vieții cotidiene* a acelor zile. Atmosfera devine cu atît mai copleșitor tragică cu cît uriașul fluviu uman se mișcă dominat de plumburiul grelelor panouri metalice care încadrează scena, de lucirea lor amenințătoare.

Prin logica desfășurării scenice, prin expresivitatea atitudinilor individuale și a compoziției ansamblurilor, prin armonia coloristică, imaginea de sinteză capătă de foarte multe ori elocvența unei opere de artă plastică de sine stătătoare. Din acest punct de vedere, *Moartea lui Danton* e o performanță a constructorului de spectacole Liviu Ciulei.

Firește, o asemenea viziune regizoral-scenografică presupune o participare interpretativă corespunzătoare, ceea ce a constituit un excepțional efort din partea colectivului. La Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, ca și la alte teatre ale noastre, trupa, destul de neomogenă, nu e antrenată pentru asemenea spectacole monumentale. De aceea, ansamblul a dat și continuă să dea o susținută bătălie pentru a fi la înălțimea exigențelor regizoral-scenografice în acest spectacol-sinteză. Spun *continuă să dea*, pentru că,

văzînd de cîteva ori şi la intervale destul de mari *Moartea lui Danton*, mi-am putut da seama că seara premierei nu a însemnat sfîrşitul muncii, ci — spre lauda colectivului — ea se depune în continuare în vederea desăvîrşirii. Exemplar în acest sens este chiar felul cum Liviu Ciulei îşi îmbogăţeşte de la reprezentatie la reprezentatie copleşitorul rol al lui Danton. Astfel, dacă imediat după premieră a excelat în momentele de intensă luciditate, de scepticism, de ironie (şi autoironie), de blazare şi oboseală, delectîndu-se parcă (şi de aceea jonglînd) cu replicile, şcînteietoare de inteligenţă, ale rolului, într-un mod mult prea personal intelectual (în cadrul unei compoziţii în general bine gîndite, unde multe detalii erau însă marcate doar ca indicaţii de regie), la reprezentaţiile ulterioare, compoziţia a devenit mai întrecăgă, mai nuanţată. Trăsăturilor iniţiale li s-au adăugat accente de natură a contura mai reliefat personajul, care are acum, alături de epicureismul gîndirii, o anumită grosolanie a opulenţei, o nuanţă de poză cabotină, necesară în rostirea „marilor replici” adresate istoriei, mai multă aroganţă defensivă în locul sincerităţii ofensive iniţiale, în scena procesului (acum, mult mai bine stăpînită tehnic şi avînd prestanţă necesară).

În acelaşi proces de perfecţionare apare Virgil Ogăşanu. Foarte tînărul şi atît de originalul actor, pe care-l urmăresc cu mult interes ca pe o promisiune de mare viitor, încă de pe mica scenă a Institutului de teatru, şi a cărui creaţie din *Nu sînt Turnul Eiffel* în spectacolul din Piatra Neamţ l-a impus atenţiei generale, abordează în Camille Desmoulins un rol complet opus, cea dintîi mare compoziţie din cariera sa. A intrat greu, poate şi din cauza unei prea bruste schimbări a registrului dramatic, dar experienţa s-a dovedit rodnică. Camille a scos la iveală în Ogăşanu o dezinvoltură, alta decît în repertoriul contemporan, ducîndu-l pe linia unei compoziţii de stil, l-a ajutat să dea friu liber unui dramatism neînbăuit, care se manifestă autentic şi emoţionant mai ales în scenele finale, din celulă. O altă faţă a talentului am avut bucuria s-o remarc şi la Ion Caramitru. De la convenţionala sa apariţie din *Eminescu* la eleganta ţinută, sinceritatea şi participarea interiorizată în rolul lui Hérault de Séchelles e o mare distanţă. (Cred că ar fi fost un foarte bun Saint-Just.) În continuă dezvoltare de la *Copiii soarelui* şi *Nimic nu se pierde, dragul meu*, la puhaful Lacroix, rol redus ca întindere, dar foarte viu ca prezenţă, George Oancea se impune ca un actor din cei mai buni ai teatrului. Excelent, înglobînd o întregă biografie a oportunistului politic, scurtul monolog al lui Puiu Hulubei (Barère). O mai scurtă apariţie, dar suficientă pentru a nu fi uitată: Ana Negreanu. Mai slabe de astă dată, nu pentru că greşite interpretările, dar pentru că banale şi melodramatice înseşi rolurile, Ileana Predescu, Ica Matache-Costescu, Cătălina Pintilie (într-un fel de Ofelie schillerizantă).

Marca problemă a interpretării au rămas însă rolurile Robespierre şi Saint-Just, nu atît pentru că sînt în sine realizări mai puţin izbutite, ci pentru că în problema discutată mai sus, a raportului dintre iacobini şi „moderaţi”, deci a perspectivei spectacolului, reprezintă linia, structural, cea mai puţin solidară.

Saint-Just al lui Septimiu Sever nu are forţa vizionară, puritatea, exaltarea eroului, iar Emmerich Schäffer a conceput un Robespierre prea rigid şi limitat de un fanatism orb. Că realizatorii spectacolului au avut o imagine mai apropiată de adevăr a rolurilor, reiese din caracterizările apărute în programul teatrului: „În piesă — şi mai ales în spectacol (sublinierea noastră) — Robespierre apare ca un martir al unor viziuni de viitor şi al unor principii care, obiectiv, nu se puteau încă împlăni. El este descris copleşit de sentimentul răspunderii morale şi de compasiune pentru toţi cei care suferă, chinuit de imperativele intransigenţei sale şi totuşi inflexibil.” Iar despre Saint-Just: „Exaltat pînă la sublim de idealurile sale şi gata oricînd să se sacrifice pentru ele (s.n.), Saint-Just nu pare să fi cunoscut şovăieli sau remuşcări, sau să se fi îndoit de dreptatea acţiunilor pe care le împlănuia. Astfel îl caracterizează Büchner. Spectacolul caută să-l prezinte ca pe un om dintr-o bucată, profund convins de dreptatea sa, care îşi construieşte conştiinţa şi tenace opera politică, fără să se lase intimidat de nici o împrejurare”.

Ţinuta deosebită a acestei montări merită efortul ca, în opera de continuă desăvîrşire de care sînt preocupaţi realizatorii, spectacolul să-şi găsească împlinirea şi pe această latură a sa.

Moartea lui Danton este o treaptă importantă pe drumul spre monumentalitatea artei teatrale. Acest drum, abordat pieptiş, fără teamă de greutate şi adversităţi, duce, indiscutabil, teatrul nostru înainte.

Traian Şelmaru

Richard

III

- PRIMA MONTARE

Nu există situație, schemă faptică, motiv dramatic, care să se repete identic în două opere deosebite ale lui Shakespeare. Aici, diferențele de nuanță au o însemnătate principală, pentru că ele semnifică deosebiri între esențele poetice. Opoziția între un mediu vechi, rafinat, și unul de dată mai recentă, brutal, se întâlnește și în *Troilus și Cresida* și în *Richard II*, dar este limpede că ea se constituie de fiecare dată în conflicte de altă natură. O urcare pe tron și o prăbușire întâlnim și în *Richard II* și în *Richard III*: vom vedea însă ce mari deosebiri de sens, climat poetic, atmosferă și tensiune dramatică despart cele două piese, începând chiar de la faptul că, în prima, personajul central este cel pasiv, care se lasă înlăturat fără efort, în timp ce, în a doua, personajul central este viitorul rege care urcă într-o frenetică risipă de energie și voință. A ne mulțumi cu observații generale, cât de strălucitoare dar lipsite de tangență cu miezul specific al fiecărei piese, înseamnă a lăsa de fapt nerezolvate problemele care țin de însăși personalitatea intimă, originalitatea de fond a operei în cauză. Or, tocmai rezolvarea acestor probleme reprezintă punctul cel mai important de pornire pentru regie — în teatru, cum se știe, orice idee „în general”, orice raționamente prea largi rămânând ineficiente. Numai generalizarea nuanțată până la ultima consecință a ideii poetice unice poate servi un bun spectacol. Comentarii foarte interesante ca punct de vedere teoretic și critic, dar prea largi, nu au de aceea prea multă valoare pentru un director de scenă.

Teoreticianul polonez Jan Kott a găsit puncte de vedere deosebit de fertile pentru valorificarea unor mari piese shakespeareene — *Regele Lear*, *Troilus și Cresida*, *Macbeth*, *Visul unei nopți de vară*, tocmai pentru că s-a concentrat asupra unicității lor poetic-filozofice; în raport cu alte opere și mai ales cu dramaturgia istorică, comentariile lui rămân însă primejdios de sărace, datorită generalizărilor prea laxe. Aplicând pieselor-cronică același tipar — „Marele Mecanism” al istoriei, mereu același, repetat întocmai, reluat ciclic, în diferite domnii ale diferiților regi, care urcă aceeași scară a gloriei pentru a fi aruncați cu toții, la fel, în abis —, Kott nu face decât să încerce să închidă într-o teză o literatură absolut refractară oricărei tendințe teziste (chiar dacă această teză se inspiră din speculațiile atât de subtile ale esteticii absurdului și existen-

tialismului). E foarte frumos și atrăgător formulat de Eugen Ionescu punctul de vedere conform căruia: „capodopera teatrală este exemplară într-un sens superior: ea îți redă propriu-mi chip... la teatru, când Richard al II-lea, deposedat de coroană, este închis în temnița sa și părăsit de toți, cu nu pe Richard al II-lea îl văd pe scenă, ci pe toți regii năruți ai lumii, și nu numai regii, dar deopotrivă credințele noastre, dessacralizate, corupte, civilizațiile care se năruie, destinul... Richard al II-lea îmi dă o conștiință ascuțită a celui adevăr etern pe care, tot parcurgând istoria cu variantele ei concrete, îl uităm, a celui adevăr simplu și nespus de banal la care nu ne gândim: cu sint muritor, tu ești muritor, el e muritor etc. etc.” Dar tocmai pentru că o asemenea uriașă temă poetică poate face obiectul montării a nenumărate piese, de la *Hamlet* până la însuși *Regele moare*, al autorului rîndurilor citate, ea nu poate să ofere un punct ferm de pornire analizei regizorale.

Cum spuneam, aceasta trebuie să pornească de la ceea ce este, în piesa dată, original, unic, formîndu-i fascinantul chip de neconfundat cu nici un altul, pentru a construi eșafodajul unor generalizări vaste, dar și foarte precis conturate, cu un caracter ferm definit. În *Richard II*, notele foarte personale sînt foarte numeroase.

Detronarea regelui nu este, în *Richard II*, căderea mai mult sau mai puțin obișnuită a unui rege oarecare; ea marchează sfîrșitul ultimului monarh *uns*, apusul șirului de regi care domneau „prin drept divin”, deschiderea secolului de violență, care va face ca pe tronul Angliei să se urmeze, prin crimă și uzurpare, nenumărați regi „făcuți” și nu „născuți”. Firește că nu aspectul de veche superstiție interesează aici, ci fenomenul istoric al sfîrșitului unei stabilități considerate sacre, inviolabile, de nezdrun-cinat, care se prăbușește singură cu mult zgomot, antrenînd modificarea tuturor rela-țiilor dintre oameni și a tuturor împrejurărilor vieții de fiecare zi. Această temă precis determinată, în felul ei unică în dramaturgia lui Shakespeare, are rezonanțe extrem de vii pentru urechea omului contemporan, care de mai bine de jumătate de secol asistă la sfîrșitul atîtor credințe ce păuseră inebranlabile, la destrămarea atîtor convingeri care păuseră întemeiate pe adevăruri sacre și la prăbușirea atîtor ordini și sisteme care au dat mult timp iluzia definitivului.

În *Richard III*, oamenii simpli și nobilii privesc torentul de crime și masacre desfășurate în jurul coroanei cu un fel de impasibilitate a abrutizării, pentru că întreg poporul englez asistă de o sută de ani la astfel de evenimente politice, cu care s-a obișnuit, cufundîndu-se într-un coșmar de singe. În *Richard II*, oamenii contemplă im-pietriți de groază înlocuirea lipsită de efort a unui rege slab și nedrept cu un rege mult mai bine înzestrat pentru domnie: detronarea este un fapt neîntîlnit, o crimă împotriva ordinii pe care ei s-au obișnuit de secole s-o creadă divină.

În *Richard III*, totul este planuit și pregătit cu minuție, intențiile sînt declarate și discutate pe larg, faptele au claritatea fulgerătoare a celei mai precise lovituri de spadă; acțiunea se deschide abrupt, cu un monolog în care eroul se autodefinește, își declară intențiile ascunse și raporturile cu lumea sa. În *Richard II*, istoria plutește în nedefinit, învăluită de tot felul de nedeterminări. Sînt nenumărate dilemele nedezle-gate, întrebările în legătură cu care nu vom afla niciodată un răspuns sigur și clar, asupra cărora comentatorii se apleacă stăruitor. Nu știm dacă Norfolk l-a ucis sau nu pe Gloster, sau dacă și cum și cînd Richard a poruncit acest omor, așa cum unii îl acuză; nu ni se spune și nu vom afla niciodată dacă Bolingbroke se întoarce în țară cu intenția clară de a deveni rege, sau, revenit numai pentru a-și recăpăta drepturile uzurpate, e luat de torentul împrejurărilor, care îl duc pe neașteptate spre tron; se pomenește despre viciile lui Richard, dar pînă și acest amănunt rămîne acoperit de tăcere; invinuirile care se aruncă împotriva lui Aumerle nu se clarifică și vestea morții lui Norfolk pecetluiește în mister vesnic cauzele neînțelegerilor dintre nobili. Întrebările sînt puse, dar răspunsurile nu vin niciodată direct; mai mult, ni se arată cu îndoită subliniere că ele nu vor răsuna limpede niciodată. Shakespeare, care a dat în alte lucrări atîta spațiu expunerii de cauze și motive, lasă aici totul neexplicat.

Acțiunile nu se articulează în acte clare și conflicte limpezi, ci se încropesc temă-tor, dirijate de puteri nevăzute, rămînînd adeseori suspendate, pentru ca faptul istoric să se împlinească aproape fără ajutorul oamenilor, ca de la sine. Piesa începe cu un turnir, pregătit cu mare fast, care nu are loc. Două armate se adună, dar nu se ciocnesc niciodată. Bolingbroke înaintează spre Flint, prevăzînd o năprasnică înfruntare cu Richard: „Eu cred că Riga Richard și cu mine / ne-om întîlni cu aceeași hainie / ca focul și cu apa dîr izbite...” Dar schimbul de focuri între cei doi rivali se consumă mocnit, într-un ceremonial inflorit de tirade. În sala de consiliu de la Westminster,

provoacă curg potop și marii nobili sînt gata să se încaiere, dar, cu toate că, odată cu mînușile, s-au aruncat acuzații dintre cele mai grele, nu urmează nici o luptă.

Structural deosebită de piesele în care primează acțiunea — deci de majoritatea pieselor istorice —, *Richard al II-lea* este o cronică a suspensiilor și a pasivității, o scriere de atmosferă, care trăiește într-un climat specific numai ei, voit vag și neclar. Oamenii înaintea că într-o ceață de vis sau de vrajă, aproape că nici n-au nevoie să treacă la fapte, necesitatea istorică a hotărît dinainte totul pentru fiecare.

O coordonată hotărîtoare pentru această elegie a pasivității este ceremonialul. Dacă faptele și acțiunile ca atare nu contează și sînt repede expediate spre infinitul tuturor posibilităților, felul în care oamenii vorbesc și se poartă capătă o importanță imensă. Această caracteristică impune o problematică deosebită regiei. În principiu, nici o metaforă nu poate fi aruncată pe scenă, doar ca o podoabă verbală; în ea este țesută ideea, care nu poate căpăta viață, în ansamblul actului teatral, decît dacă imaginea poetică găsește în acesta un climat, o atmosferă, un mediu în care să se integreze și să se dezvolte organic. Cu atît mai mult un șir întreg de metafore, comparații savant alcătuite și alegorii prețioase pot să pară false, dacă sensurile și structurile lor nu se întretes cu structura concretă a faptului scenic; indiferent dacă „rădăcina” material-scenică a imaginii poetice o constituie arabescul de mișcare, întregul viziunilor plastice, atmosfera, situația de viață însuflețită în joc, dinamica scenografiei — prezența unui suport scenic concret al construcției poetice, pe care să se poată altoi cuvîntul, este obligatorie. Alipită pe comportări și împrejurări oarecare, vorbirea personajelor poate foarte lesne să sune artificial și incredibil — și atunci toate subtilitățile gîndului ascunse în meandrele versului se spulberă în vînt. Lipsa de cultură a cuvîntului, atît de frecventă, din păcate, în teatrul nostru, se răzbună cumplit, pe texte de factura lui *Richard II*. Pentru a reuși o scenă ca aceea a grădinarului — care este o scenă-cheie a textului, o grandioasă alegorie în stil de moralitate medievală, concentrînd sensurile mari ale operei — trebuie să crezi (nu are importanță cum) dincolo de rampă, o alegorie teatrală echivalentă compoziției poetice din text. De aceea, *Richard II* este una din piesele cele mai dificil de înscenat din repertoriul universal: ea pretinde regizorului să înalțe pe scîndurile scenei un întreg edificiu poetic, gingaș, complicat și sinuos.

Însuși caracterul lui Richard devine plat și destul de neinteresant dacă își pierde delicatele, complex-contradictoriile și vastele ramificații ritual-poetice. Un rege care a căzut și se lamentează, plîngîndu-și coroana pierdută, nu ne interesează, mai ales dacă știm că a fost un rege prost, pustiitor de nefast pentru țara sa. Un fost puternic care, depozat de atributele autorității, începe să înțeleagă că este om nu ne atrage nici el prea mult, democratismul adînc al secolului revoluțiilor socialiste făcîndu-ne să privim cu prea puțină atenție pe cei care au ajuns în centrul mișcării istorice doar fiindcă fuseseră automat învestiți cu putere. Dar un om care a crezut adînc despre sine că este un trimis al cerului pe pămînt, un om care s-a asemuit sincer cu soarele, obișnuit să ia totul și să nu dea socoteală niciodată, deprins să considere că totul i se cuvine, că nimeni nu are căderea să-l judece, că oștile îngerilor sînt obligate să-l apere — un om, deci, care s-a identificat cu principiul puterii într-atît încît s-a crezut predestinat a trăi mai presus de bine și de rău și și-a îngăduit orice —, un astfel de om, brusc și brutal detronat de realitate din toate privilegiile sale, de fapt elementar materiale, și care vede dintr-o dată toate firele de ață și sforile jocului ce-l înălțase deasupra celorlalți și rămîne așa, afîrnat în gol, între cerul trecutului și pămîntul arid al prezentului, neizbutind să refacă un contact cu adevărul vieții, de care a trăit totdeauna departe, este un personaj care poate să ne intereseze în cel mai înalt grad, să ne pasioneze pînă la fascinație. Lupta pur verbală a acestui om cu destinul său — fiindcă Richard, care nu a avut niciodată nevoie să acționeze, nu mai este în stare să treacă la fapte și vorbește numai — are aspecte și sensuri foarte singulare: supraomul detronat, fiind ca om înzestrat cu harul poetului și al filozofului, cere socoteală vieții și pentru că l-a făcut să se creadă egal soarelui și pentru că l-a aruncat la o parte, ca pe o zdreanță. Obiectiv, Richard este vinovat și nevinovat: vinovat pentru că a condus prost, nevinovat pentru că investiția divină nu i-a sugerat nici măcar intuiția răspunderii.

În biografia scenică a personajului, textul marchează limpede mai multe momente deosebite. Primele două apariții (tablourile 1 și 3) ni-l arată parcă văzut de la mare distanță, din mijlocul mulțimii care privește imaginea exterioară, pur convențională, a regelui înconjurat de strălucirea curții. Din acest unghi, vedem numai pe marele rege care judecă, arbitrează, surghiunește, desfășurînd în puține vorbe o demnitate fără

provoacă curg potop și marii nobili sînt gata să se încaiere, dar, cu toate că, odată cu mînușile, s-au aruncat acuzații dintre cele mai grele, nu urmează nici o luptă.

Structural deosebită de piesele în care primează acțiunea — deci de majoritatea pieselor istorice —, *Richard al II-lea* este o cronică a suspensiilor și a pasivității, o scriere de atmosferă, care trăiește într-un climat specific numai ei, voit vag și neclar. Oamenii înaintea că într-o ceață de vis sau de vrajă, aproape că nici n-au nevoie să treacă la fapte, necesitatea istorică a hotărît dinainte totul pentru fiecare.

O coordonată hotărîtoare pentru această elegie a pasivității este ceremonialul. Dacă faptele și acțiunile ca atare nu contează și sînt repede expediate spre infinitul tuturor posibilităților, felul în care oamenii vorbesc și se poartă capătă o importanță imensă. Această caracteristică impune o problematică deosebită regiei. În principiu, nici o metaforă nu poate fi aruncată pe scenă, doar ca o podoabă verbală; în ea este țesută ideea, care nu poate căpăta viață, în ansamblul actului teatral, decît dacă imaginea poetică găsește în acesta un climat, o atmosferă, un mediu în care să se integreze și să se dezvolte organic. Cu atît mai mult un șir întreg de metafore, comparații savant alcătuite și alegorii prețioase pot să pară false, dacă sensurile și structurile lor nu se întretes cu structura concretă a faptului scenic; indiferent dacă „rădăcina” material-scenică a imaginii poetice o constituie arabescul de mișcare, întregul viziunilor plastice, atmosfera, situația de viață însuflețită în joc, dinamica scenografiei — prezența unui suport scenic concret al construcției poetice, pe care să se poată altoi cuvîntul, este obligatorie. Alipită pe comportări și împrejurări oarecare, vorbirea personajelor poate foarte lesne să sune artificial și incredibil — și atunci toate subtilitățile gîndului ascunse în meandrele versului se spulberă în vînt. Lipsa de cultură a cuvîntului, atît de frecventă, din păcate, în teatrul nostru, se răzbună cumplit, pe texte de factura lui *Richard II*. Pentru a reuși o scenă ca aceea a grădinarului — care este o scenă-cheie a textului, o grandioasă alegorie în stil de moralitate medievală, concentrînd sensurile mari ale operei — trebuie să crezi (nu are importanță cum) dincolo de rampă, o alegorie teatrală echivalentă compoziției poetice din text. De aceea, *Richard II* este una din piesele cele mai dificil de înscenat din repertoriul universal: ea pretinde regizorului să înalțe pe scîndurile scenei un întreg edificiu poetic, gingaș, complicat și sinuos.

Însuși caracterul lui Richard devine plat și destul de neinteresant dacă își pierde delicatele, complex-contradictoriile și vastele ramificații ritual-poetice. Un rege care a căzut și se lamentează, plîngîndu-și coroana pierdută, nu ne interesează, mai ales dacă știm că a fost un rege prost, pustiitor de nefast pentru țara sa. Un fost puternic care, depozat de atributele autorității, începe să înțeleagă că este om nu ne atrage nici el prea mult, democratismul adînc al secolului revoluțiilor socialiste făcîndu-ne să privim cu prea puțină atenție pe cei care au ajuns în centrul mișcării istorice doar fiindcă fuseseră automat învestiți cu putere. Dar un om care a crezut adînc despre sine că este un trimis al cerului pe pămînt, un om care s-a asemuit sincer cu soarele, obișnuit să ia totul și să nu dea socoteală niciodată, deprins să considere că totul i se cuvine, că nimeni nu are căderea să-l judece, că oștile îngerilor sînt obligate să-l apere — un om, deci, care s-a identificat cu principiul puterii într-atît încît s-a crezut predestinat a trăi mai presus de bine și de rău și să a îngăduit orice —, un astfel de om, brusc și brutal detronat de realitate din toate privilegiile sale, de fapt elementar materiale, și care vede dintr-o dată toate firele de ață și sforile jocului ce-l înălțase deasupra celorlalți și rămîne așa, afîrnat în gol, între cerul trecutului și pămîntul arid al prezentului, neizbutind să refacă un contact cu adevărul vieții, de care a trăit totdeauna departe, este un personaj care poate să ne intereseze în cel mai înalt grad, și ne pasioneze pînă la fascinație. Lupta pur verbală a acestui om cu destinul său — fiindcă Richard, care nu a avut niciodată nevoie să acționeze, nu mai este în stare să treacă la fapte și vorbește numai — are aspecte și sensuri foarte singulare: supraomul detronat, fiind ca om înzestrat cu harul poetului și al filozofului, cere socoteală vieții și pentru că l-a făcut să se creadă egal soarelui și pentru că l-a aruncat la o parte, ca pe o zdreanță. Obiectiv, Richard este vinovat și nevinovat: vinovat pentru că a condus prost, nevinovat pentru că investiția divină nu i-a sugerat nici măcar intuiția răspunderii.

În biografia scenică a personajului, textul marchează limpede mai multe momente deosebite. Primele două apariții (tablourile 1 și 3) ni-l arată parcă văzut de la mare distanță, din mijlocul mulțimii care privește imaginea exterioară, pur convențională, a regelui înconjurat de strălucirea curții. Din acest unghi, vedem numai pe marele rege care judecă, arbitrează, surghiunește, desfășurînd în puține vorbe o demnitate fără

umbre, cu adevărat mărețe. După aceste două scene nu știm cine *este*, de fapt, Richard, dar am aflat că el *pare* un mare rege. (Mai târziu, această ținută îmbibată de frumusețe va continua să existe ca un acord trist; învins, Richard continuă să pară un mare, curat și frumos conducător. „Arată tot a rege; iată-i ochii / De șoim, lucind de mîndră maiestate, / Vai, nenoroc, cum poate vreo năpastă / Lovi frumoasa frunte ce se-arată!” exclamă York, în fața monarhului înconjurat de dușmani, gata să cadă prizonier, la Flint.) Numai două note personale, prevestitoare de nelinești, se strecoară în partitura eroului: o încruntare vădit nemulțumită în fața dezlănțuirilor lui Bolingbroke („El vrerea-și trîmbețează prea de sus!”) și un gest necugetat de anxietate și slăbiciune, care rupe dintr-o dată calmul siguranței dominatoare a lui Richard, trădîndu-i spaima: jurămîntul pe care îl cere celor doi exilați, dovedind că socotește posibilă nesupunerea și că se teme de ea.

Imediat după primele scene (tabloul 4), începem să-l cunoaștem pe omul-Richard. Eroul nu are încă nici aici, cum nu are nici la început, prea mult text de rostît — dar din frazele sale îl întrezărim nestatornic și convins că tot ce există trebuie să i se supună. Abia scena conflictului violent cu muribundul Gaunt îl arată pe Richard în toată neomeneasca lipsă de miez a firii sale: el își afișează crud, chiar în fața bătrînului pe moarte, bucuria de a-l vedea murind. Și cînd Gaunt continuă să-l acuze, ne dăm seama că nimeni, niciodată, nu a judecat vreo faptă a lui Richard, că tînărul rege crede chiar că nici un om nu are dreptul să-l discute. Nu-l interesează dacă ceea ce i se spune este adevărat sau nu, drept sau nedrept: simplul fapt de a fi privit critic i se pare un sacrilegiu, o profanare a strălucitoarei imagini despre sine, în fața căreia singur se prosternază ca în fața unei icoane.

În sfîrșit, după scena genial scrisă, dar îngrozitor de greu de jucat, de pe coasta din Wales, în care Richard reîtrăiește de cîteva ori saltul unor atitudini extreme, oscilînd repetat între speranțele cele mai nebunești și mai neîntemeiate și disperarea maximă, evoluția personajului intră în ultima sa fază. Aici, structura partiturii se definitivează în lungi monologuri, smălțuite cu tot felul de prețiozități, într-o adevărată alchimie a cuvîntului. Richard trece prin fața dușmanilor și călăilor, desfășurînd o uriașă ceremonie de comentarii poetice în jurul propriului destin. Așa se ajunge la situații dintre cele mai stranii — de pildă, în scena detronării. E adus în sala de consiliu pentru a face publică abdicarea și a recunoaște invinuirile care justifică încoronarea lui Bolingbroke. În loc să se supună sau să se împotrivescă, în loc, în sfîrșit, să reacționeze la impregurarea concretă, Richard începe să depene pentru niște urechi care nu pot și nu vor să-l audă, o amplă și extravagantă analiză filozofic-poetică a stării și sentimentelor sale. Multe din lucrurile pe care le spune sînt adevărate, în planul judecăților absolute, dar nu au nici o atingere cu realitatea momentului, fiind, dimpotrivă, nepotrivite pînă la absurd. Bizareriile lui ating culminația în scena oglinzii: fostul rege transformă în spectacol relațiile sale cu sine în fața unui public care îl privește cu indiferență, dușmănie, opacitate, refuzînd comunicarea. Două versuri puse în gura noului rege, aici — „A suferinței umbră ți-a stricat / A feții tale umbră...” — dau diagnosticul exact al comportării lui Richard, amintind că acesta trăiește la o nemăsurată depărtare de realitate și aducînd, astfel, dovada că numai Bolingbroke înțelege pînă la capăt cele ce se petrec. Învîingătorul nu este numai un bun luptător și un om politic înzestrat, gîndirea lui pătrunde simburile cel mai intim al faptelor vieții.

Atitudinile posibile față de meandrele personalității lui Richard sînt multiple și interpretările acestui straniu erou variază; toate țin însă seama de spiralele incalcate ale caracterului său, totdeauna ornamentat cu neprevăzute reacții sofisticate. Tocmai de aceea Richard, deși parcurge situații și coborîșuri asemănătoare cu cele hărăzite lui Hamlet și Lear, se deosebește fundamental de aceștia — ca o variantă în minor, încărcată cu triluri și fiorituri, față de dezvoltarea gravă, austeră, în major, a unei teme filozofice din aceeași familie.

Putem să vedem în Richard, ca Edward Dowden, un adolescent întîrziat, cu voința complet neformată, ale cărui gînduri și sentimente dau roată, fără consistență și continuitate, în jurul unor mari adevăruri fundamentale — personaj bizar și plin de strălucire care are un simț subtil al situațiilor, un soi de relație artistică cu viața, fără să fie artist: „Viața este pentru Richard un spectacol, o succesiune de imagini; și a se pune în acord cu exigențele estetice ale poziției sale este prima necesitate a lui Richard... El este un amator al trăirii, nu un artist... O anumită irealitate afectează fiecare mișcare a lui Richard; sentimentele lui sînt numai umbre ale adevăratelor sentimente... El este mîndru și este umil, este curajos și laș; și mîndrie și umilință, lașitate și curaj sînt, toate, pasiunile unui vis”.

Putem să-l privim, de asemenea, cu mult mai multă îngăduință, cum face Henri Fluchère, care, scriind cu cincizeci de ani și mai bine după Dowden, are, ca toți intelectualii occidentali de la mijlocul secolului douăzeci, o imensă compasiune pentru toți gînditorii pasivi, virtuoși ai cuvîntului fără suport în realitate. Acest rege „făcut pentru a trăi înconjurat de tapiserii cu flori și păsări emblematice și, fără îndoială, cu licorni albi și cerbi în plin salt...”, acest rege „făcut pentru a arbitra turnire și a opri cu o mișcare a sceptrului duelurile justițiare pe care Dumnezeu însuși le lasă în voia lor...” „cade și este poet, este înfrînt și este filozof... Richard... se știe victimă legată în lanțuri de destin, asupra căreia se va opera sacrilegiul neuzit al detronării, detenției și uciderii, victimă cu ochii deschși care va urmări punct cu punct toate fazele sacrificării... Este, într-adevăr, o «despuiere» în înțelesul prim al termenului, un rit întors pe dos, o dezgolare a regelui care se cunoaște ca om... E prea mult și prea puțin să spui că Richard este un «poet» și să adaugi că e «cabotin». El acceptă, într-adevăr, situația care i se creează ca inevitabilă și singurul lui triumf este ameteala unui delir verbal perfect lucid, în care imaginile, analogiile, metaforele, adeseori rafinat folosite, servesc pentru a ilustra temele suprapuse situației și care, pentru el, țin locul realului. Această prețiozitate totodată voluntară și inspirată este un fenomen poetic absolut original în drama poetică. Ea face din interpretarea simbolică a unui eveniment sau a unei emoții un lucru mai semnificativ decît evenimentul însuși etc. etc.”.

Putem să și extindem această ceremonie alegorică mult peste caracterul lui Richard, văzînd, ca Tillyard, în toată piesa, un rit medieval de tipul moralităților care îngroapă o epocă, folosind pentru asta înșeși mijloacele acestei epoci de înalt rafinament sofisticat, pătruns de ireal. Și, dacă reținem observația criticului care demonstrează că domnia lui Richard este cea mai strălucită domnie a evului mediu britanic, sfîrșitul gloriilor stabile ale regalității, vremuri de risipă și subtilitate legendare, pe care triumful elizabetan și le reamintește cu admirație și jînd, ne dăm seama ce uriașe resurse de spectacol cuprinde piesa.

Tillyard arată astfel că, după *Regele Ioan*, o scriere de înaltă și dură autenticitate, și puțin înainte de *Hamlet*, operă de o și mai profundă vigoare realistă, *Richard II* este, între toate piesele lui Shakespeare, „cea mai formală și ceremonială. Nu este vorba numai despre faptul că Richard este un adevărat rege în aparență, în mînuirea aspectelor exterioare ale regalității, fiind deficitar în ce privește virtuțile solide ale conducă-



Victor Rebengiuc (Richard). În planul al doilea : Titus Laptescu (Carlisle)

torului; acesta este un loc comun: caracterul ceremonial al piesei se extinde mult mai larg decât natura proprie lui Richard și minunatele desene ale vorbirii sale. Întîi, însăși acțiunea tinde să fie mai curînd simbolică decât reală... Apoi, în locurile în care emoțiile cresc, unde există o puternică acțiune mintală, Shakespeare evadează din reprezentarea directă sau naturalistă, apelînd la convenție și iluzie...". Comentatorul dovedește că din forma ceremonială, rituală, a scrisurii, existentă în diferite cantități și în alte piese, Shakespeare a făcut aici nu numai unul din principalele mijloace de expresie, dar „însăși esența piesei” (sublinierea noastră — A.M.N.), pentru că el a urmărit descripția spiritului medieval: „În evul mediu, sensurile erau astfel elaborate, regulile jocului vieții erau atît de opulente și amănunțit dezvoltate” „...a respecta legile acestui joc rafinat elaborat era mai important decât să câștigi sau să pierzi”.

O lume pierde — o lume încărcată de podoabe și jocuri, ca o grădină cu pomi înfloriți și mere de aur, dintr-o miniatură veche; sub flori și în fructe se ascund insectele cu mușcătură otrăvitoare ale iresponsabilității inconștiente, viciului, trîndăviei și bunului plac care învenimează viața unei întregi țări. Tăierea livezii care a îmbrăcat în ninsoarea petalelor sale visurile multor generații este mult mai dureroasă decât în *Livada de vișini*. Dreaptă și logică, ea este totuși încărcată de regrete. Regele cel rău a căzut; pe tron s-a urcat un nou stăpînitor, mult mai apt pentru a conduce. Dar înseninarea nu vine. Shakespeare știe că o ordine veche a istoriei nu este înlocuită automat cu cea nouă, că noua ordine se va elabora într-o naștere cumplit de singeroasă și de grea, plătindu-și fiecare cîștig cu crime și abuzuri; el știe de asemenea că cea mai groaznică nenorocire care se poate abate asupra unei țări este dezordinea, haosul frămîntărilor arbitrare ale conducătorilor care urcă în vîrfurile piramidei sociale, profitînd de spărturile create în peretii edificiului social de cutremurele repetate ale sfîrșitului unei ere și începutului uneia noi. De aceea el învăluie cronica slabului, neajutoratului Richard în nemărginite spaime și păreri de rău și de aceea așază tot universul uman al acestui fragment de istorie sub semnul dezolării.

Nici unul din eroii săi, mari sau mici, nu este cruțat. Enigmaticul Bolingbroke, care, mai tîrziu, în *Henry IV*, va recunoaște că și-a dorit coroana și a luptat cu bună știință pentru ea, își pecetluiește deocamdată în tăcere gîndurile. Foarte departe de uzurpatorii avizi și samavolnici de mai tîrziu, el este un luptător în înțelesul înalt pe care putea să-l aibă acest cuvînt în vremea lui Shakespeare, cînd marii oameni politici, marii descoperitori, ba chiar și mulți artiști și gînditori mari erau, în același timp, soldați. Bolingbroke are, față de Richard, nenumărate avantaje — simț practic, talent al acțiunii, pricepera de a stăpîni și a capta mulțimea —, în sfîrșit, toate calitățile pe care noua epocă a domniilor cîștigate prin atragerea unor anumite pături sociale avea să le ceară. Însușirea lui cea mai înaltă este însă cunoașterea adîncă a realității, capacitatea de a gîndi și a simți adevărul vieții pînă în cea mai tainică adîncime a lui. Și asta îl face citeodată să se demaște ca un adevărat înțelept — să se demaște, pentru că Bolingbroke rămîne opusul lui Richard în toate, chiar și în stilul verbal, vorbind zgîrcit, scurt, bărbătește și neglijînd disprețuitor introspecția. Îl ghicim pe filozoful auster și energic ascuns sub armură, din unele replici parcă scăpate fără voce, iar puținele lui monologuri, scurte și dramatice, au aproape toate o țintă utilitară precisă. Cît despre cruzimea proaspătului Henry IV, care l-a făcut pe Kott să irosească atîta cerneală (referitor la scenele în care i se raportează executarea conspiratorilor), ea nu este decât o caracteristică obișnuită, s-ar putea spune banală, a timpului. Dacă Richard ar fi rămas rege, ar fi ucis la fel, fără să clipească, pe Bolingbroke, Northumberland și pe toți cei care i-au urmat, și ar fi primit cu aceeași satisfacție știrea decapitării lor. Ba ar fi plătit la fel o singură bănuială privitoare la favoriții Bushy, Bagot, Green. „...De-oi pune/ Pe dîștii mîna, 'i voi scurta c-un cap. / Mă prind că au trecut la Bolingbroke”, spune el, înainte de a ști sigur ce s-a petrecut. Urcînd, Bolingbroke devine călău, nu pentru că așa l-ar fi croit firea; el nu este nici sadic, ca Richard III de mai tîrziu, nici inconștient, ca Richard II. Ascensiunea îl transformă în executor înșingurat, cu toate înaltele lui calități de noblete, înțelepciune, simț al justiției și generozitate. (Generozitatea este evidentă, de pildă, în compasiunea înțelegătoare, reținută și delicată, cu care, învingător, îl tratează pe înaintașul său; este foarte interesant de remarcat, de pildă, că, în scena detronării, Bolingbroke nu numai că nu este crud cu Richard, așa cum fusese acesta cu muribundul Gaunt; l-ar fi putut umili, fără friu, cum fac cei mai mulți din supuși, dar îl suportă îngăduitor, cu înțelegere, oferindu-i singura satisfacție pe care i-o poate îngădui fără să-și primejduiască abia cucerita coroană — spectacolul autodemonstrării și al acuzării, voluptatea suferinței amplu etalate în fața celor care au provocat-o.)

Între acești doi adversari politici cu o destine inverse și caractere opuse, lumea Angliei din 1399, așa cum a imaginat-o poetic Shakespeare, inserează o multitudine de apariții mai dense sau fugar menționate, avînd însă, aproape toate, foarte clar definită poziția politică și, subtil sugerată, substanța umană. Mary Webster greșeste mult atunci cînd susține că identitatea eroilor de plan secund din *Richard II* e greu de stabilit: o citire în adîncime a fiecărei partituri dă la iveală sensuri clare, net diversificate. Iată cîteva din siluetele de primă mărime. Gaunt este un om politic de perspicacitate: el, primul, lasă să se întrevadă slăbiciunea ascunsă dincolo de aparențele de prosperitate și triumf ale curții, sugerînd și raportul real de forțe dintre fiul său Bolingbroke și Richard: „Nu zice: regele m-a surghiunit; / Ci tu, pe rege... Or că holera bîntuie prin țară / și c-ai zburat spre alt pămînt, mai bun.” Totuși, Gaunt face parte din generația veche: maxima lui revoltă poate ajunge pînă la mustrarea violentă a regelui, dar nu trece mai departe. Mai interesant și patetic pînă la deznădejde este destinul lui York, în același timp om al credințelor vechi și al noii conjuncturi. Acesta crede cu încăpățînată tărie într-un principiu perimat (regalitatea de drept divin, reprezentată de Richard), dar, fiind înzestrat cu un bun-simț sigur și cu o marc receptivitate față de realitate, își dă seama că reprezentantul principiului în care crede s-a descalificat singur, că viața îi neagă convingerile, că forța, dreptatea, posibilitățile de viitor sînt de partea noului venit. De aici, dramatica neutralitate a personajului, împărțit între nevoia adîncă de a crede și înțelegerea clară a șubrezeniei realităților pe care își sprijină convingerile, rupt între impulsul spontan de a urma torentul noilor evenimente, care promit restabilirea echilibrului, a justiției, și incapacitatea de a se dezbrăca de vechile sale concepții ca de o haină ruptă. Pînă la urmă, reacțiile atît de încalcite și contradictorii ale personajului se explică prin nevoia de a respecta și consolida autoritatea, salvatoare pentru Anglia, a tronului, această necesitate lăuntrică determinînd chiar părăsirea sfîșietoare a regelui slab și nedrept în favoarea celui puternic, și chiar demascarea propriului fiu, care, încercînd un nou complot împotriva noii ordini, amenință să redeschidă războiul civil abia potolit. Or, York este în stare de orice sacrificiu, oricît de monstruos, care promise să refacă ordinea și liniștea țării.

Aumerle este, în felul lui, o replică tinărară a tatălui său. Îl animă același simț al devotamentului fără limită, aceeași nevoie de a crede pînă la capăt, pînă dincolo de orice primejdie. Dar, foarte tinăr, el este și un mare nevinovat, care duce neștiința și neînțelegerea pînă la limita extremelor cruzimi. Nu vede viciile care înfloresc în jurul regelui adorat, nu înțelege că Richard nu mai poate fi salvat. Trece atît de aproape de moarte, fiindcă încearcă să se opună orbește necesității istorice. Tot lîngă tronul scurtei străluciri a lui Richard stă Bushy — pare-se, inspiratorul coruperii tinărului rege. Textul lui nu are nimic de caricatură, iar cuvintele puține pe care le rostește sînt așezate cu aceeași înaltă măiestrie poetică a comparațiilor hieratice care face farmecul vorbirii lui Richard. Cuvintele pe care le rostește Bushy înainte de moarte nu sînt ale unui laș; dimpotrivă, aroganța lor sună demn, disprețuitor. Nu e greu să ni-l închipuim pe cel care întrupează cel mai pregnant spiritul curții lui Richard, inspirîndu-ne din imaginile minunate împodobite ale miniaturilor timpului; un tinăr nimicitor de frumos, de un orgoliu fără limită și care, ca și regele, crede că poate trăi dincolo de bine și de rău, știe să facă din viciu artă — o suavă, delicată, grațioasă plantă de seră, ucigătoare prin miresme sau la orice atingere. Între toți aceștia trăiește regina, o adevărată regină de tristă baladă medievală (una din puținele licențe pe care Shakespeare și le-a îngăduit față de istorie, făcînd dintr-o fetiță de zece-doisprezece ani o femeie), a cărei sensibilitate acută o face să prevadă ce nu știe și să primească fiecare lovitură cu înzecită suferință. Ea face parte din ritualul fastuos poetic, care îl duce pe Richard cu meșteșugite jelanii spre detronare și moarte; alături de ea stau cei doi grădinari, imposibili într-o descriere realistă, dar perfect adecvați unei savante alegorii trubaduresci — cu lungile lor tirade de erudită compoziție.

Față de această lume descrisă cu risipă de nuanțe și subtexte, lumea lui Bolingbroke apare mai stearșă. Hotărîrea lui Northumberland, zburdălnicia juvenilului său fiu, servilitatea criminală și remușcările lui Exton pun aici cîteva pete de culoare, dar, în întregul său, această categorie de oameni, gata să-l urmeze pe învingător și să-l sfîșie pe cel care mai crede în trecut (vezi dezlănțuirea de ură împotriva lui Aumerle, la Westminster), nu și-a definit încă stilul și respectă încă un timp, de formă, ceremonialul complicat al ordinii anterioare. De aceea, Richard este aproape rugat să se predea, la Flint. Undeva în marginea subiectului, ca într-o paranteză, alunecă la începutul tragicei istorii silueta sumbră a văduvei lui Gloster: ura furioasă a femeilor care-și jelesc ucizii în teatrul istoric shakespearian trăiește și în ea, dar fără înverșunarea dia-



Ion Marinescu (Bolingbroke)

volescă ce-o face pe regina Margaret să-și reia de mii de ori de la capăt blestemele în *Richard III*. Ducesa de Gloster este mai curînd obosită, destrămată de disperare, știe că va muri curînd, de tristețe; resemnată, ea renunță atît de ușor la îndemnurile de răzbunare încît dă impresia că singură nu crede în răzbunare.

Aceasta este lumea vie multiplă și vastă a piesei: ea cuprinde și curteni de o eleganță îndelung filtrată (ca Bushy și Green), și oameni de arme cruzi și brutali (ca cei din jurul lui Bolingbroke) și diferite ipostaze ale înțelepciunii, și ființe simple, care abia izbutesc să vorbească (cum se întâmplă cu rîndașul care vine să-l vadă pe Richard în închisoare); dar varietatea ei mereu prelungită se înscrie în același registru elegiac, țesut cu minucie din nenumărate transparente și vibrații delicate.

* * *

În regia lui Radu Penciulescu, *Richard II** apare, întîi, ca o clară cronică istorico-politică. Căderea unui rege nefast se suprapune ascensiunii altuia, numai în aparență și la primele gesturi mai bun decît înaintașul său. Pentru Richard, valorile etice nu există înainte de cutremurul care îl doboară; în plină putere, el se înfățișează mai curînd ca un soi de superficial și nesocotit student dintr-un mare colegiu decît ca un conducător. Coborînd, el descoperă tristețea omenească, înțelege trădarea, începe să nu mai pună preț pe plăceri și să cunoască valoarea legăturilor care îi obligă pe oameni unii față de alții. Înălțîndu-se, Bolingbroke nu numai că nu găsește fericirea și nu

aduce dreptatea și pacea, dar se și dovedește nevolnic, crud, crispat de o febră a gloriilor meschine. Asupra amîndorura planează intuiția surdă a acelei necesități fără chip care transformă regii, curtenii și luptătorii în soldați de plumb, fără drept de alegere și fără putință de manifestare autentică și sinceră.

Pe canavaua acestui conflict cu limpezi rezonanțe contemporane, dar care neglijează cu totul structura de ceremonial poetic a acțiunii și a caracterului central, descîlcind într-o voită simplificare, hațîșul de subtilități ale textului, regizorul și-a grupat net forțele în două tabere, pe care a căutat să le deosebească în totul: ținută, obiceiuri, intonație, gest. Lumea lui Richard este o lume de fast exterior, stăpînită de voioșii

* Regia : Radu Penciulescu. Decorul : Toni Gheorghiu, Traian Nițescu. Costume : Dan Nemțeanu. Distribuția : Victor Rebengiuc (Regele Richard II), Gh. Ionescu-Gion (Ducele de York), Ion Cosma (John de Gaunt), Ion Marinescu (Henry Bolingbroke), Mihai Dogaru (Aumerle), Boris Ciornei (Thomas Mowbray), Nicolae Motoc (Salisbury), Ion Focșăneanu (Berkley), Florin Vasiliu (Bushy), Dinu Ianculescu (Bagot), Nicolae Pomoze (Green), Ion Manta (Northumberland), Vasile Gheorghiu (Henry Percy), Andrei Codarcea (Ross), Constantin Cristescu (Willoughby), Stamate Popescu (Fitzwater), Titus Laptes (Episcopul de Carlisle), Tudorel Popa (Starețul de Westminster), Jean Lorin (Lordul Mareșal), Felix Caroly (Pierce de Exton), Constantin Codrescu (Scroop), Arcadie Donos (Căpitanul Gal), Corina Constantinescu (Regina), Olga Tudorache (Ducesa de Gloster), Eugenia Eftimie, Victoria Gheorghiu (Ducesa de York), Elena Pop (O doamnă din suita Reginei), Virgil Marsellos (Primul herald), Ilie Iliescu (Al doilea herald), Al. Lungu (Slujitorul Reginei), Vasile Nițulescu (Grădinarul), Ilie Iliescu (Slujitorul Grădinarului), Virgil Marsellos (Slujitorul lui Exton), Constantin Dinescu (Rîndașul), Ilie Fîlmu (Paznicul). În alte roluri : N. Stere, Niculescu, Florin Tănase, Traian Buzoianu, Marian Georgescu, Iulian Negulescu, Vlad Vasiliu, Sandu Cernat, Mihai Perșă, Petre Meicu, Constantin Trașcă.



Richard se predă lui Bolingbroke

găunoase; aceea a lui Bolingbroke este neșlefuită, încordată, ursuză, gata oricând de acțiune și simțind că în faptă își are puterea.

Radu Penculescu a vrut, așa cum propriile declarații și aspectul general al montării o arată, să realizeze un spectacol de concentrare și adincime, în care accentul principal să cadă pe interpretare — un spectacol de actori. Regizorul a căutat să rămână credincios propriei sale concepții de teatru, idealului său intim, și anume să construiască contactul viu dintre public și scenă, apelând la cât mai puține efecte exterioare. Aceste imperative pe care singur și le-a impus sînt dintre cele mai grele — realizarea sensului artistic prin actori, prin autenticitatea jocului, compunerea întregului în condițiile spațiului scenic nud, într-o estetică — a scenei goale, dictate de dorința clarității, a maximei simplități și sobrietăți. Prezența tuturor acestor intenții se distinge, de pildă, în frumoasa scenă de noapte a înaintării trupelor lui Bolingbroke spre castelul Berkley; sau în momentul în care fostul rege apare în fața înalților demnitari, la Westminster Hall; sau în tabloul de familie din casa York; sau, în sfîrșit, în finalul reținut, simplu, apăsător de amărăciune bărbătească și deziluzii. În asemenea scene, raporturile de forțe politic-sociale se desenează limpede și tensiunea situației pe care o trăiește personajele transpare în gruparea personajelor, în contrapunerea de atitudini, în desfășurarea diferitelor acțiuni simultane, în creșterile și descreșterile intensităților de vorbire.

Paradoxal, personajul care a căpătat cel mai mult relief nu este însă unul din adversarii pe care îi opune primul plan al piesei, Richard sau Bolingbroke, ci un caracter oarecum pasiv, care mai mult asistă la desfășurarea faptelor decît intervine în acțiune: ducele de York, jucat de Gh. Ionescu-Gion. Experiența mai bogată, mai divers dimensionată decît aceea a partenerilor săi mai tineri, și modul de joc stăruitor conceput asupra compoziției exterioare l-au ajutat să-și clădească bogat și unitar personajul. Cu excepția unui scurt episod, în care o tentativă satirică, destul de greu

de înțeles, nu-i prea izbuteste, reușind doar să împingă în confuzie deznodământul — pleocarea grăbită spre rege, cînd York aleargă să-și demaște fiul —, acțiunile și comportările lui Gion conturează o prezență vie și, fapt foarte important, înzestrată cu amploare epică. Rezultatul final al acestei interpretări nu coincide cu intenția enunțată de regizor în timpul pregătirii spectacolului: York nu este un neputincios care nu înțelege nimic, ci e, conform textului, un înțelept al bunului-simț, un om a cărui bătrînească înțelegere elementară îl duce spre miezul lucrurilor, făcîndu-l să se zbată între credința sa și realitățile care i-o infirmă.

Victor Rebengiuc l-a descris pe Richard simplu și direct, fără sinuozități, în două culori, despărțind net în jumătăți istoria personajului — domnia fericită și prăbușirea. În fața unuia din cele mai frumoase și mai grele roluri shakespeareane, protagonistul și-a dovedit capacitatea interpretativă, concentrînd toate accentele jocului mai ales în partea a doua. Vesel, superficial, supus unor minii brusc izbucnite și repede uitate, Richard portretizat de Rebengiuc nu atrage în mod deosebit atenția la deschiderea piesei, nu-și anunță evoluția viitoare, nu este rege — nici în aparență, nici în reacțiile de fond. Din clipa în care tînărul rege începe să întrevadă sfîrșitul inevitabil, actorul îi acordă farmecul unor sincere elanuri sentimentale și al unei ascuțite conștiințe a jignirii și nedreptăților. Rebengiuc coboară un fel de scară a tristeților și a regretelor; odată cu asta, el joacă clar descoperirea condiției de om. Într-o bine condusă scenă a detronării, actorul face procesul trădătorilor, acuzîndu-i cu o amărăciune pigmentată cu cîteva note de sarcasm. O bună parte din interesul pe care îl dă publicul montării se datorește acestui protagonist, care domină ansamblul, mai ales spre sfîrșitul spectacolului.

Bolingbroke prezentat de Ion Marinescu este un soldat primitiv, cu reacții destul de sărace; evoluția lui este înscrisă într-o scară îngustă, de la agitația crispată a începutului pînă la tăcerea ursuză din final. Personajul este cîteodată redus la poză, ca în scena detronării, în care Ion Marinescu demonstrează jubilația sa „regală” cu un sardonice rînjit mult prea subliniat pentru a fi crezut. Față de performanțele sale într-adevăr excepționale din teatrul modern, actorul se dovedește încă nesigur în universul clasic; vorbirea lui, pe care am ascultat-o de atîtea ori cu plăcere, nu izbutește să supună versul shakespearean, precipitîndu-l uneori uniform, gîtuindu-l în intonații lipsite de amploare. Dacă intenția de a vedea pe viitorul rege veșnic încordat, stăpînit de nerăbdarea de a obține coroana, putea să dea rezultate interesante, mijloacele folosite l-au trădat adeseori pe interpret.

Corina Constantinescu a făcut din aparițiile reginei o ilustrație mai mult decorativă a sentimentului. O interpretare cu date serioase de reușită i se datorează lui Boris Ciornei, care i-a dat lui Norfolk omenie, hotărîre bărbătească, fidelitate față de rege, deși vocea nu l-a servit îndeajuns. E de notat apariția lui Tudorel Popa, care, în cele cîteva versuri rostite inteligent, viu, nuanțat, a creionat sigur un portret (starcuț de Westminster).

Linilele celorlalte interpretări se șterg, pierzîndu-se în uniformitatea unor încercări de corectitudine a lecturii, adeseori nesustînite de pregătirea și capacitatea de caracterizare scenică a interpreților. Actorii Teatrului Mic s-au văzut față în față cu situații și dificultăți pe care nu le-au mai atacat niciodată. Acest ansamblu, care pînă acum realizase spectacole cu cel mult cinci-șase roluri de prim-plan, a fost antrenat într-o montare care înghițea aproape toate forțele echipei, pretinzînd o înaltă ținută chiar și celor mai fugare treceri din figurație: colectivul exersat numai prin intermediul prozei moderne s-a aventurat pe tărîmul exigentelor și complicatelor construcții poetice din versul shakespearean. Iată de ce momentul în care a fost lucrată punerea în scenă și-a imprimat amprenta asupra interpretării. Ca în atîtea alte montări ale noastre din dramaturgia shakespeareană, și aici condiția vocală și fizică slabă a interpreților se simte. Eforturile sînt evidente. Cu toate acestea, avem nostalgia acelei amplori și expresivități de voce, atitudine și mișcare, fără de care dramaturgia shakespeareană nu atinge pe scenă plenitudinea.

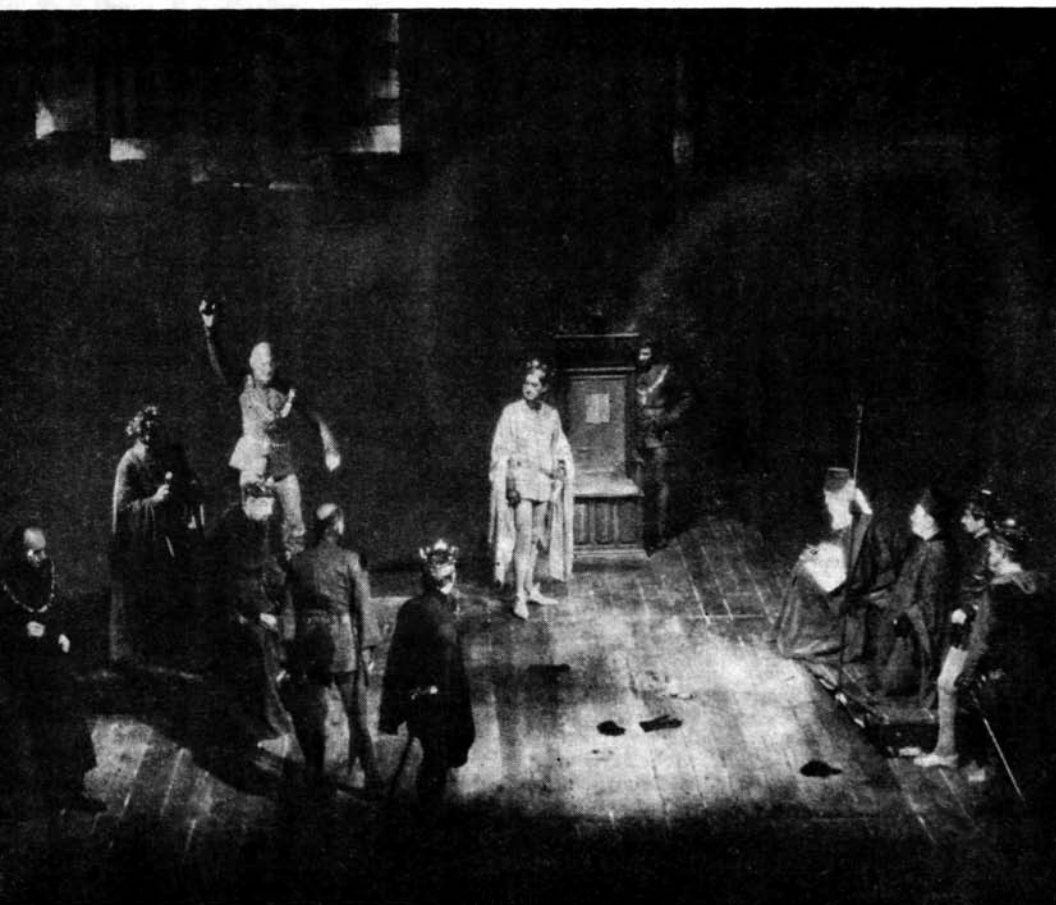
Prin breșa lipsei de antrenament s-au strecurat pe scenă ecouri ale unor modalități mai vechi de joc — recitări monotone, în care sensul își pierde relief și cuvîntul se acoperă de o crustă de sonorități dezagreabile, mișcări dezordonate, nesustînite cu ritmul și vigoarea pe care le cere rolul, reacții simplificate ș.a.m.d., ceea ce, desigur, contravine flagrant intenției regizorului, care a dorit să ne prezinte un Shakespeare despovertat de artificialități exterioare și de aparențe moarte, redescoperit în pulsația unor sensuri interesante pentru omul de astăzi. Încă din timpul repetițiilor, Radu Pen- ciulescu și-a manifestat îngrijorarea și nemulțumirea în fața acestor neajunsuri ale colectivului; odată, chiar, a afirmat că nepregătirea actorilor amenință să nu poată

duce pînă la capăt decît spectacolele cu două personaje sau de triumphi (vezi „Teatrul”, nr. 10/1966). Este posibil ca deficiențele echipei să fi opus directorului de scenă o rezistență mai mare chiar decît aceea prevăzută. Fapt este că din relațiile și atitudinile interpreților nu s-a născut acel registru unitar de joc care apropie și sudează într-un spirit majoritatea interpretărilor, în ciuda diferențelor inevitabile de înzestrare și antrenament, în spectacolele de solidă realizare a ansamblului.

Decorul a fost gîndit, cum se știe, pe baza vechilor schițe ale lui Toni Gheorghiu, reluate astăzi de Traian Nițescu: un podium de scînduri aspre, neprelucrate, a îmbrăcat întreaga scenă, înconjurat de un circular alb. Numai obiectele aduse în scenă și costumele — pe care le semnează Dan Nemțeanu — compun succesiunea imaginilor cerute de text. În aceste coordonate, Radu Penciulescu a împărțit consecvent descrierea ambianțelor în cele două categorii contrapuse ale conflictului: mediul lui Richard și mediul lui Bolingbroke.

Intențiile sînt limpezi, dar colaborarea celor trei prezente scenografice deosebite nu a dus la o contopire a viziunilor plastice disparate. Podiumul de scînduri, frumos, expresiv, dens în posibilități, nu se leagă decît parțial cu vestimentația; hainele care se vor bogate nu dau impresia că fac parte din același regn plastic cu îmbrăcămintea

Scena disputei de la Westminster Hall



simplă a armatei lui Bolingbroke; toate acestea împreună nu duc la un conglomerat armonios, care să integreze chiar și contrastele cele mai tari în același cifru vizual. Cel mai vulnerabil aspect al plasticii ține de acea parte a scenografiei care trebuie să transcrie luxul și risipa curții lui Richard și în primul rând de execuția unor costume care, în schițe, promiteau mult mai mult decât dau în realizarea finită. Materialele ieftine, moi, lipsite de formă și prelucrate facil, nu pot să țină locul brocarturilor grele și mătăsurilor rigide care conturează hotărît siluetele epocii; asociațiile de culori au o stridentă supărătoare; strălucirile de poleială ale bronzurilor etalate ca atare, nepatinat, argintul zalelor prea lustruite și sculpturile bijuteriilor de sticlă nu sugerează o valoare reală, ci își păstrează factura de proastă calitate; croielile dezavantajează ținuta și corpurile actorilor; costumele nu sînt destul de limpede construite; ansamblurile vestimentare nu par să fi fost atent evaluate ca efect de grup. De aici, o notă de fast teatral de suprafață, asemănător cu demonstrațiile de bogăție pe care le întîlnim în teatrul vechi. Rafinamentul prețios, subtil, îndelung filtrat, al epocii descrise — și nu este vorba de o oarecare particularitate întîmplătoare, ci de o culme a luxului medieval! — cerea un rafinament egal în plastica scenică. Indiferent dacă autorii decorului și costumelor inventau expresii cu totul noi, sau dacă își ancorau realizarea într-o anumită sferă a artei din jurul anului 1400 — miniaturi de manuscris, statui și ornamente de pe catedralele gotice, siluete și atitudini de pe vitralii —, ei erau chemați să elaboreze o plastică ale cărei străluciri să nu aducă nici o clipă cu copia pur exterioară.

Indeciziile plastice au afectat, prin extindere, și regia unor scene. O montare în care imaginile nu ținesc toate una din alta, nu se îmbină și nu se leagă firesc fără excepții, ci se alătură uneori la întîmplare, oscilînd în diferite direcții, își găsesc greu suflul, tonalitatea proprie; ea nu și-a creat un chip al său și poate aluneca spre aproximații și generalități. Asemenea nehotărîri se ivesc în spectacolul cu *Richard II* în compunerea acțiunilor și mișcărilor; uneori, acestea mimează timid, foarte timid, cite o aluzie la hieratizmul stilizat al plasticii medievale, altelei înclină, fără prea multă hotărîre, spre „cruzimea” naturalismului nedeghizat, sau rămîn ilustrativ-convenționale, găsind numai în anumite fragmente liantul care poate cimenta elementele dispartate.

De aceea, pe scenă se strecoară momente neutre, pete albe, în care partitura se derulează liniar și sensul se tocește în uniform (sau, mai rău, devine neinteligibil). Urmărind ce se petrece, înțelegem datele mari ale demonstrației istorice, știm cum va evolua acțiunea, dar între public și interpreți nu se păstrează egal contactul inefabil, tainica înțelegere mută, caldă, plină, care face textul să trăiască mereu viu, arzător. Tot datorită acestor împerejurări, și o parte a subtextului regizoral se destramă în indecizii. După final, plecăm cu siguranța marilor valori ale piesei și cu întrebări legate de acestea. În același timp însă, avem impresia că nu am izbutit să descifrăm și să cuprindem tot spațiul de sugestii, trimiteri și asociații pe care le indică efortul punerii în scenă.

* * *

Se știe că *Richard II* este o piesă niciodată jucată pe scenele noastre și că deci Teatrul Mic are meritul de a fi rupt barierele acelor deprinderi înguste care țineau departe de public acest text, foarte dificil și caracteristic; montarea însăși apare, în acest context, ca o experiență însemnată și promițătoare.

Meritele teatrului sînt însă mai mari decît această simplă inițiativă de repertoriu. Spectacolul reprezintă o încercare nouă în dezvoltarea ansamblului; el fixează în concret hotărîrea de a intra pe făgașurile marii poezii teatrale clasice. O asemenea hotărîre înseamnă opțiunea voită a unei strădăni de remodelare a forțelor colectivului, care are de înavîns exigențe încă neîntîlnite; în același timp, ea antrenează o importantă modificare în relațiile cu publicul, lărgind aria de cultură pe care au loc întîlnirile de fiecare seară dintre spectator și scenă. Teatrul Mic a realizat succese cu totul remarcabile în investigarea dramaturgiei contemporane și se putea păstra la înălțimea unui foarte bun centru de dezbateră a problematicii moderne, fără a face vreo concesie artistică. A întreprinde pentru un timp continuitatea măgulitoare a unor victorii sigure, de incontestabilă calitate, a te aventura în realizarea unei piese puțin cunoscute de publicul nostru și deloc experimentate pe scenele noastre, în sfîrșit, a ataca pieptis atîtea necunoscute și atîtea greutăți neîndoielnice — înseamnă, fără îndoială, a îndrăzni foarte mult. Acest act de curaj merită elogii deosebite pentru toate consecințele de auto-verificare profesională pe care le implică și pentru toate perspectivele pe care le deschide.

Ana Maria Nartî

ÎNCOTRO SE DEZVOLTĂ TEATRUL „BARBU DELAVRANCEA”?

Teatrul „B. Șt. Delavrancea” a împlinit cinci stagioni. Iată-l, deci, dincolo de etapa „de adaptare” de care fiecare colectiv de teatru are nevoie pentru a-și găsi drumul, pentru a ajunge la un echilibru relativ stabil, pentru a-și statornici ceea ce se numește un ritm normal de muncă. Intrarea sa în viața artistică s-a petrecut într-o perioadă de asidue eforturi de înprospătare a mișcării teatrale, înscriindu-se între înființarea Teatrului de Comedie, redimensionarea activității Teatrului „Bulandra”, apariția Teatrului Mic. Au fost ani în mod special favorabili, prin atmosfera lor de emulație creatoare, dezvoltării fiecăruia dintre aceste colective care, de fapt, nu s-au mulțumit să existe „paralel”, ci și-au determinat nu o dată, consonant sau polemic, itinerariile. Ele au obținut mari succese, s-au maturizat rapid; la ora actuală, se poate vorbi despre sedimentarea experienței dobândite, despre confirmarea unor valori. Este deci firesc să ne întrebăm care este, în acest context, drumul Teatrului „Delavrancea”, ce poziție ocupă el astăzi în conștiința opiniei publice, care sînt perspectivele evoluției sale.

O apreciere dreaptă și eficientă va porni de la definirea locului și a menirii acestei instituții în ansamblul mișcării noastre teatrale — căci o situație a sa oarecum specială există. Teatrul „Barbu Delavrancea” a fost înființat cu scopul de a răspunde nevoii de cultură, interesului pentru teatru al publicului regiunii București — adică al publicului din orașele și satele regiunii. Este vorba de o categorie de spectatori cu un specific marcat; chiar dacă nu frecventează cu regularitate teatrele Capitalei, apropierea marelui oraș se simte: se circulă mult, accesul la diferitele mijloace de cultură e mai direct și mai simplu decât în jurul altor orașe din țară. Capitala iradiază o anumită atmosferă care soliciță preocupările spirituale și favorizează comparații de pe platforma unor exigențe uneori neașteptat de complexe. Televiziunea este, aici, extrem de răspîdită și la sate; spectatorul este deci familiarizat cu o mulțime de chipuri, e la curent cu tot soiul de probleme care se perindă în actualitate; în formația sa coexistă o anumită naivitate și o informare foarte amplă, gustul său, încă nu pe deplin format, este, în schimb, receptiv și mobil. Pe de altă parte, există publicul din oraș, din cartier, care are posibilitatea să aleagă, în fiecare seară, între cele opt-zece spectacole de pe afiș; pentru ca el să prefere invitația Teatrului „Delavrancea”, trebuie să aibă certitu-

dinea că i se va oferi nu o variantă oarecare, mai modestă, a spectacolului pe care îl poate găsi în oricare alt teatru, ci că va asista la o manifestare absolut originală. Obligațiile unei echipe angajate într-o asemenea întreprindere nu sînt deci simple: ea trebuie să practice o artă directă și accesibilă, capabilă să capteze un public intrucitiv neexperimentat, dar în același timp atît de atractivă încît să nu riște ca acest public să-i fie „furat” de alte mijloace de destindere, mai lipsite de pretenții, dar mai agreabile. Experiența celorlalte teatre din regiuni îi poate servi prea puțin: căci, în timp ce acestea — nevoite să satisfacă, în exclusivitate, toate categoriile de public — își întemeiază programul pe un soi de eclectism luminat, tinzînd spre o sinteză de valori cît mai diferite, ea trebuie să-și caute soluția creatoare într-o direcție care s-o distingă, s-o particularizeze.

Acesta a fost, cred, punctul de pornire pe care s-au sprijinit, cu cinci ani în urmă, primele eforturi ale creatorilor care au întemeiat teatrul. Iată, de altfel, răspunsul directorilor Victoria Dinu, la o anchetă de atunci a revistei noastre¹: „Profilul teatrului nostru — înțelegînd prin acesta atît orientarea repertoriului cît și factura spectacolelor — e hotărît în primă și ultimă instanță de public. Toți lucrătorii din cîmpul artei teatrale, contemporani ai glorioasei epoci a socialismului, au importanta menire de a educa în spirit socialist masele largi de spectatori, iar noi, Teatrul Regional București avem o îndatorire în plus: aceea de a ne duce și la ei acasă. Merită să fie subliniat faptul că această «mișcare», această «înaintare» a noastră spre public sporește, pentru tot colectivul și pentru fiecare actor în parte, simțul răspunderii, conștiința propriei misiuni de factor educativ și culturalizator. De aici, dorința noastră permanentă de a «cointeresa» artistic pe spectatori, de a veni în mijlocul lor cu idei vii, actuale, cu probleme și chipuri de eroi care să răspundă preocupărilor și aspirațiilor publicului, prin care acest public să se recunoască, sau prin care să-și simtă lărgit orizontul cultural.”

Transpusă în spectacol, linia aceasta se arăta într-adevăr fecundă — originală, vie, plină de dinamism și de îndrăzneală; se încercau diferite formule ale reprezentației populare — de la teatrul agitatoric direct la comedia bufă. Teatrul din Ștefan cel Mare și-a obișnuit repede publicul cu senzația mereu reînnoită a surprizei. Aici s-au reaprins luminile peste texte uitate ale lui Alecsandri: *Iași în carnaval* și *Millo director* au fost „capul de serie” al eforturilor de întinerire a textului nostru clasic. Versiunea „de după zece ani” a *Mielului turbat* de Aurel Baranga a atras atenția, exact atunci cînd se simțea nevoia, asupra valorilor durabile ale noii noastre dramaturgii, contribuind într-un mod hotărîtor la constituirea ei în repertoriu permanent. Momentul cel mai important în cadrul acestui efort de construcție a fost însă, desigur, cel în care teatrul a sprijinit nemijlocit, pe scenă, filonul de dramaturgie de inspirație populară reprezentat de cele două piese ale lui Gh. Vlad, *Indrăzneala* și *Punctul culminant*; aici, opera de artă era chemată să se verifice în contact direct și imediat cu stratul de umanitate din care se nascuse și pe care aspira să-l exprime.

În primii săi ani de existență, teatrul s-a sprijinit mult pe talentul efervescent al regizorului Dinu Cernescu, a cărui prezență în colectiv era de natură să prevină anchilozarea prin mereu alte explozii ale fanteziei; paralel, el a știut să profite inteligent și de disponibilul de forțe creatoare ale altor teatre, invitînd colaboratori prestigioși și determinîndu-i să respecte și să îmbogățească ceea ce se contura aici ca ideal estetic. Au semnat spectacole, printre alții, Horea Popescu (a cărui versiune asupra *Războiului* lui Goldoni s-a încrustat în memorie prin „comentariul” acid încorporat în substanța acțiunii scenice), Vlad Mugur, Mihai Dimiu, George Teodorescu; am întîlnit pe afișe numele lui Paul Bortnovski. Evident, aceste spectacole erau perfectibile, nu reprezentau în sine „modelul ultim” către care se putea tinde; este însă incontestabil că în acel timp tînăra echipă a Teatrului Regional făcea față cu succes unui ritm de muncă și de deplasări uneori epuizant. Actorii, departe de a fi răsfățați de condițiile comode, obișnuite pentru colegii lor bucureșteni, izbuteau totuși să realizeze, împreună, spectacole pline de culoare și de haz, strălucitoare de vervă, optimiste, avînd aproape întotdeauna un grăunte de inedit.

* * *

Viața unui teatru nu este, aproape niciodată, un drum lin, dinainte jalonat cu precizie; chiar cele mai stabile și mai puternice trupe cunosc momente grele, trec prin dificultăți și insuccese și găsesc apoi, în modul cel mai firesc, puterea de a se redresa.

¹ „Teatrul”, nr. 11/1962.

Asemenea oscilații firești ale pulsului procesului creator trebuie însă deosebite de manifestările de dezorientare. În existența Teatrului „Delavrancea” pare să se fi produs, în timp, o discordanță fundamentală — între țelurile sale ideologice și estetice declarate, pe de o parte, și dorințele trupei, pe de alta. Se poate întâmpla ca efortul continuu cerut de un anume program să fi fost prea greu de susținut, să nu fi adus întotdeauna succesele imediate așteptate; poate că echilibrul interior al echipei, întrebuințarea dată actorilor să nu fi fost de natură să-i mulțumească. Cert este însă că teatrul a pierdut, într-o perioadă relativ scurtă, o întreagă echipă de prima mână: Ion Marinescu, Mihai Pălădescu, Silviu Stănculescu, Anda Caropol, Rodica Popescu ș.a. Unii dintre ei strălucesc azi pe alte scene bucureștene și dezvoltarea lor a avut, neîndoișor, de câștigat; Teatrul „Delavrancea” a avut însă de suportat serioase consecințe. Curînd, Dinu Cernescu a plecat și el; ceilalți colaboratori mai vechi nu și-au mai făcut apariția.

Această disoluție a organismului Teatrului „Delavrancea” nu poate fi izolată de noua față a activității sale — pentru că în șirul manifestărilor consecutive răzbate ecoul unor gusturi și preferințe care nu se leagă, nu fac corp comun. Un neînsiprat și prea mult disputat *Amphytrion* 38; *Noaptea la drumul mare* și *Se caută un mincinos* — a căror valoare literară nu mai e cazul să fie comentată și a căror valoare spectacologică nu a justificat înscrierea în repertoriu; *Scoala nevestelor* de Molière — o pagină de comedie clasică, citită relativ corect, fără o deosebită angajare; un spectacol serios, dar rece, arid, lipsit, în interpretare, de fior poetic, cu *Rădăcini* de Arnold Wesker — iată o simplă enumerare, grăitoare, prin ea însăși, pentru absența unei concepții de teatru. În stagiunea trecută, aceste oscilații și devieri au condus (faptul e în ordinea lucrurilor!) la o coborîre generală simțitoare a nivelului reprezentației: *Idolul* și *Ion Anapoda* a fost un spectacol submediocru, *Ariciul de la „Dopul perfect”* — unul de tristă memorie.

Nici primele premiere ale acestei stagiuni (*Inelul lui Jupiter* și *Turcaret*) nu izbutesc să lumineze în vreun fel direcția de dezvoltare pe care și-o dorește ansamblul. Departate de noi intenția de a afirma că toate aceste alegeri au fost greșite; dimpotrivă, unele au o anumită valoare proprie. Impresia care stăruie este însă că s-a abdicat de la o țință, fără să fi fost aleasă alta.

Fenomenul care se petrece nu are caracter spectaculos, și poate de aceea nu a fost considerat alarmant, nu a trezit convenită îngrijorare. Critica, analizînd separat fiecare spectacol, a păstrat un ton indulgent, care poate crea sentimentul liniștitor că lucrurile merg acceptabil. Este însă mult mai util perspectivelor acestui teatru să se spună adevărului pe nume: lentă, monotona coborîre a scării de valori parcurge etapele unui proces de instaurare a mediocrității; se disting, ce-i drept, tentative de salt, care înțetesc acest proces, dar, din păcate, nu izbutesc să-l oprească.

Cauzele impasului în care se găsește trebuie studiate; ele se ramifică, desigur, în mai multe direcții, dar sălășluiesc mai cu seamă în modificarea sarcinilor sale ideologice-estetice. Este aproape o axiomă că platforma teoretică și personalitatea unei instituții de artă se determină în primul rînd prin program, că de aici, *de la repertoriu*, începe orice drum. E foarte logic ca, prin contactul repetat cu publicul regiunii, să se observe că evoluția acestuia, dinamica preocupărilor sale nu îngăduie cantonarea prelungită într-o singură formulă de teatru — fie ea și inspirată. Dacă de aici se ivește necesitatea ca echipa să-și diversifice căutările, tinzînd către varietate tematică și de gen, lucrul acesta trebuie făcut programatic și cu maximă grijă pentru calitatea fiecărei opțiuni; în nici un caz, ca nu-și poate îngădui să-și risipească forțele în tot soiul de încercări insuficient chibzuite.

În prezent, cînd cele mai bune teatre ale noastre trăiesc și se dezvoltă în numele afirmării unor idealuri estetice proprii, atent determinate, un teatru nu poate trăi monoton, pur și simplu, o suită de spectacole. Se simte nevoia să se pună problema direcției artistice în care urmează să se evolueze; în experiența de pînă acum sînt puncte de pornire asupra cărora insistăm, pentru că merită să fie continuate: preocupările pentru dramaturgia românească contemporană, pentru teatrul eroic, pentru operele clasice pot constitui nucleul ale unui viitor repertoriu cult, dacă vor fi eliberate de vecinătatea unor texte lipsite de valoare literară și vor fi astfel alăturate încît să se însumeze și să alcătuiască o tendință vie și pasionantă.

* * *

Dacă Teatrul „Barbu Delavrancea” a nemulțumit uneori prin lipsa de sens a activității sale imediat scenice, prilejul de a contribui la îmbogățirea dramaturgiei contem-

porane ramănești a fost în schimb căutat cu o consecvență ce-i face cinstire; lucrărilor verificate le-au fost mereu preferate „descoperirile” — și aici se întrezărește o atitudine activă, care merită să fie dezvoltată cu responsabilitate. Celor două piese ale lui Gheorghe Vlad, servite cu devotament, le-a urmat „botezul scenic” al lui Constantin Pastor. Lucrarea lui, *Stăpînul apelor*, răspundea excelent, prin problematică, preocupărilor din acel timp ale colectivului. Aceleiași categorii îi aparține *Iubesc pe-al șaptelea* de Coman Șova. Indulgența și sollicitudinea cu care a fost primită piesa — cam fragilă — se explică atît prin dorința de a sprijini un debut, cît și prin unele virtuți incontestabile ale textului, dintre care sinceritatea și entuziasmul, chiar dacă naive, nu sînt negliabile.

Dorința — lăudabilă — de a continua acest efort a determinat însă anul acesta conducerea teatrului să săvîrșească o greșeală, neglijînd principiul conform căruia angajarea morală față de un scop impune discernămintul și exigența în raport cu ceea ce urmează să-l servească. *Inelul lui Jupiter* de Adrian George Grecu nu este mai stingace decît orice altă lucrare de debut; dimpotrivă, replica — destul de alertă și de abilă — poate să reprezinte chiar indiciul unor aptitudini pentru literatură. Spectatorul carcă asistă la spectacol — și nu mai puțin omul de artă care-l creează — este însă victima unei confuzii: căci aici nu există nici umbra unei întrebări, a unei neliniști omenști. A diseca fondul piesei nu intră în preocupările acestei discuții (chiar dacă se poate lesne observa că în acest text se continuă și se amplifică încercările de comedie lirică moralizator-dulceagă, caracteristice și pentru alte trecute preferințe: *Grădina cu trandafiri*, *Iubesc pe-al șaptelea*); trebuie însă spus fără întîrziere că ecuația unei probleme de educație, așa cum poate fi copiată din orice revistă pentru tineret (chiar dacă este, în viață, gravă și impresionantă), nu reprezintă nicidecum, ca atare, un fapt de artă. Mijloacele de influențare ale scenei asupra spectatorului sînt cu totul altele. Buna intenție didactică rămîne, dar ea se încadrează în altă sferă și nu servește prestigiului scenei. Nu este de mirare că spectacolul e total lipsit de elevație, că nu se consumă aici nici idei, nici emoții: ni se arată doar, pur și simplu, în modul cel mai schematic, într-o contabilitate pe două coloane, ce e frumos și ce e urît, ce e nobil și ce e degradant.

Nu se poate face abstracție, desigur, de faptul că stagiunea a început greoi în majoritatea teatrelor, că există mult prea puține piese noi care să merite efortul aducerii lor la public. În această situație, resemnarea Teatrului „Delavrancea” e poate explicabilă; dar există un adevăr care nu-și pierde valabilitatea în orice condiții: un teatru nu poate consimți să joace un text în care nu crede, nu poate acorda autoritatea scenei sale unei piese care n-o îndreptățește. Concesiile se plătesc întotdeauna scump; în cazul dat, ele se plătesc, în mod neprevăzut, prin chiar adeziunea publicului, care — aproape fără să-și dea seama — parcurge un proces negativ, de diminuare a nivelului său de exigență și de gust.

* * *

Încercarea de redresare pe care Teatrul „Delavrancea” a făcut-o la sfîrșitul stagiunii trecute, montînd, sub conducerea lui Călin Florian, *Uiforul* de Delavrancea, reprezintă un efort de amploare, întreprins cu seriozitate, căruia i se cuvine apreciere. Meritele spectacolului au mai fost discutate în cronici, și ele sînt însemnate mai ales în ce privește simplificarea liniilor fundamentale, eliberarea de balast.

Considerat însă mai puțin prin prisma succesului reprezentației ca atare, cît mai ales în perspectiva contribuției la dezvoltarea trupei, spectacolul impune o disociere — căci punctul său înalt, valoarea în jurul căreia se centrează întregul interes, este interpretarea pe care Gh. Cozorici o dă lui Ștefăniță. Vibrant, încărcat de energie, clocotînd de ură și de porniri potrivnice, cu răsuciri șerpești și cu un nu știu ce fel de farmec care ne insinuează, în receptarea personajului, o nelămurită tristețe, o obsedantă îndoială. Cozorici domină scena și spectacolul și ne determină, bincînteles, să felicităm Teatrul „Delavrancea” de a-i fi dat prilejul, prea multă vreme așteptat, al unui rol pe măsură. În același timp însă, nu se poate să nu observăm cît de puțin pregătiți sînt ceilalți actori pentru o astfel de înfruntare; cu toată strădania deosebită și cu tot nivelul de corectitudine (care depășește, categoric, obișnuitul), actorii sînt impersonali, au o mișcare greoaie și stingace, sînt prea puțin expresivi în vorbire și gest. Peste spectacol plutește o oboseală care face ca și cele mai înaripate fraze să sune plat, cenușiu, plicticos. Nimeni n-ar putea acuza, de data aceasta, indolența sau dezinteresul; adevărul este altul: teatrul a dus o greșită politică de selecționare și promovare a cadrelor artistice, ale cărei consecințe, prin acumulare, au devenit flagrante. Chiar dacă nu are sens să detaliem aparițiile colective, este totuși simptomatic faptul

că teatrul nu a putut să acopere corespunzător nici principalele roluri. Cornel Gîrbea este un actor dotat și util, pe care l-am văzut în bune compoziții, dar el nu izbuște să transmită vigoarea morală, prestația, granitul personalității lui Luca Arbore, fără-mișind rolul în înduioșări. Stelian Cremenciu, unul din tinerii actori pe care teatrul se bazează, alterează cu dezinvoltura sa extrem cotidiană și cu o familiaritate ieftină scleratarea rece și inteligentă a lui Moghilă. Marius Marinescu concepe rolul lui Mogîrdici la nivelul clovneriei și al giumbușlucului. Adina Atanasiu-Poenaru (doamna Tana) practică un joc exterior, sec, lipsit de putere de convingere. E trist să constăți neputința unor actori cu experiență, în fața unor roluri pentru care au destule date, dar pentru care le lipsește studiul și antrenamentul. Faptul că această problemă, atât de serioasă, se ridică tocmai în raport cu una dintre montările respectabile și oneste, demonstrează că valorile pierdute n-au fost consecvent înlocuite cu valori egale, că de prea multe ori s-au făcut concesii unor împrejurări de moment. Teatrul „Delavrancea” a servit câteodată drept punct de sprijin unor actori care au dorit să se vadă în Capitală și n-au izbutit să pătrundă în colective mai exigente; și iată-l astăzi, dornic de a se depăși printr-o montare de răsunet, năzuind să înoveze regia tradițională a unui text dificil, dar obligat să se descurce cum o putea.

Problemele formației actorilor în Teatrul „Delavrancea” se pun din nou, chiar dacă în altă „cheie”, în raport cu una dintre cele două premiere ale acestei stagiuni.

Turcaret se așază în linia preocupării de comedie clasică deschisă de spectacolul Molière, și această continuitate conferă montării prestigiul considerentului de cultură — deși, dincolo de aceasta, nu se descifrează în *spectacol* o idee regizorală care să-l justifice, *teatral* vorbind, să-l argumenteze *scenic*; de aici, sentimentul lucrului făcut conștiințios, dar fără sens profund, fără să existe ceva „de transmis”. Aceași „decentă profesională”, fără poticneli, dar și fără vreo descoperire proprie, în jocul interpretei principale, Angela Macri. Doar cuplul valeților — Dorina Lazăr și Mihai Stan — conține, în germene, acea bucurie a jocului inteligent, voluptatea compoziției cu amprentă personală: sînt doi actori al căror talent comic s-a mai afirmat și care, dacă n-au evoluat, și-au păstrat cel puțin prospețimea, disponibilitatea. Există însă stridențe care sfărîmă cadrele piesei și personajului de epocă, momente jenante, prin lipsa de eleganță a mijloacelor de expresie folosite — căci s-a uitat că vulgaritatea personajului nu este totuna cu vulgaritatea actorului, și a reprezenta urîtul prin urît, trivialul prin trivial, iese din sfera artei. Într-adevăr, Ica Molin, Lucreția Racoviță, Dimitrie Dunea dezlănțuie cascada prostelor deprinderi, a „cîrligelor” nepermise. Lucrul este trist mai ales în ceea ce-l privește pe Dimitrie Dunea, talent comic cert, căruia i s-a acordat de mai multe ori poziția de prim-protagonist; actorul a pierdut însă capacitatea de a se înfrîna și cunoaște ispitele unui cabotinism agresiv, primejdios pentru propriu-i talent.

Este neîndoielnic că, și din punctul de vedere al compoziției colectivului, teatrul are nevoie de o autoanaliză severă, care să-l ducă spre soluții lucide. Nivelul scăzut al potențialului actoricesc, tocirea mijloacelor fine, subtile, și înlocuirea lor printr-un cod simplist reprezintă o sursă de dificultăți la originea oricărui efort înnoitor și pot periclita fiecare dintre strădaniile sale.

* * *

Din toate aceste observații se desprinde constatarea că Teatrul „B. Șt. Delavrancea” se găsește de cîțva timp în dificultate. Nu putem prevedea cum se va desfășura în continuare stagiunea; este însă evident că efortul de redresare cu care timp și o infuzie de energii proaspete. Poate că lucrul cu care ar trebui început este clarificarea, în strînsă legătură cu întregul complex de date actuale, a ceea ce este chemat să devină acest teatru.

Ileana Popovici

PIESA POLIȚISTĂ ÎN ACȚIUNE

„Misterul” începe de la apariția, neașteptată, neprevedută a unui „oarecare” Ionescu, autor din Iași, debutant — necunoscut — a cărui piesă, *Neîncredere în foisor*, e înscrisă simultan în repertoriul mai multor teatre. Bun efect pentru o piesă de „suspense” !

Nelu Ionescu — acesta e numele complet al debutantului — s-a arătat sensibil la influențele atât de pregnante, vii, directe ale „polițistului”.

De fapt, genul și-a edificat propria sa istorie (vezi „Istoria romanului polițist” de F. Hoveyda), găsim implicații de „gen” în... Biblie, *Èneida*, *Oedip al lui Sofocle*, unele din piesele lui Shakespeare, Voltaire... Nemaivorbind de Allan Poë, maestrul Conan Doyle, Simenon, părintele comisarului Maigret, Edgar Wallace, de Agatha Christie, Bradbury sau Kafka. Există antologii celebre, alcătuite de E. I. Quinn sau Hitchcock ; cunoscutul poet Robert Desnos a închinat poeme nu mai

Dana Comnea (Belous) și Silviu Stănculescu (El),
Corado Negreanu (Farmacistul) și Lelia Columb (Celia)

Ion Gheorghiu (Profesorul)





**Dina Mihăilescu (Maria) ;
Cornel Dumitrescu (Hoțul de antinevralgice)**

Paul Ioachim (Colonelul)

puțin celebrului Fantomas („fiul” lui Marcel Allain și Pierre Souvestre).

S-au făcut clasificări estetice — de la „romanul polițist”, „romanul negru”, „romanul de suspens”, până la „science fiction”.

Febra polițistă a cuprins mai întâi filmul și apoi și teatrul, de la Dürrenmatt — totdeauna violent procuror al eroilor pieselor sale — până la Robert Thomas, simpatic vodevilist, abil în colaje polițiste.

Publicul nostru a asistat și la filme de acest gen, și mai bune și mai rele (pe ecranul mare cu Jean Marais, pe ecranul

mic cu Roger Moore), a făcut cunoștință cu multe romane bune, traduse sau originale, și cu destulă maculatură; a asistat la debutul și apoi la seria pieselor lui Ștefan Berciu...

E deci un public avizat, arătând interes pentru genul în care debutează și Nelu Ionescu.

Un debut nereticent, direct, vădind de la bun început că autorul se află la el acasă printre „legile de fier” ale genului, stabilite de romancierii din țara Scotland-Yard-ului.

Cortina se ridică peste niște condiții meteorologice prielnice: ploaie, vânt,

noapte, o casă misterioasă, două personaje la fel. Un ins necunoscut apare — „deus ex machina” — fără ca cineva să-i fi deschis ușa. E găzduit într-o cameră în care s-a făcut o crimă. Iată premisele unui debut de subiect palpitant...

Nelu Ionescu e atras de misterul romanului detectiv (tip Conan Doyle), în care se schimbă mai multe replici decit gloante. Un spion se înfruntă cu alți spioni; mecanisme de spionaj internaționale se declanșează cu violență, pentru a captura o invenție care ar putea juca un rol însemnat într-un război agresiv.

El, necunoscutul, e tipul spionului modern (cu tehnica respectivă), cult, agreabil, folosind și sursele umorului negru și, numai o singură dată, cea uci-gașă, a unui cuțit. Ea, de asemenea spioană, e totodată o femeie sensibilă, cu un fond de poezie neîncet de luciditate.

Nelu Ionescu își construiește bine „jocul” pe tabla de șah a piesei: mișcările pot fi greu anticipate. „Suspense”-ul e bine înălțat și — mare lucru — personajele au contur psihologic, desen caracterologic, reacționează omenește, discută ca atare. În bună măsură, „suspense”-ul e integrat unei acțiuni logice — nu e gratuit — și el servește ca fundal mișcărilor sufletești ale protagoniștilor. Replica e vie, cursivă; ritmul ascendent; loviturile de efect sînt, în limitele genului, credibile, și eroii schimbă des replici inteligente, de spirit. (E adevărat totuși că, uneori, personajele lui Nelu Ionescu suferă de un fel de beție a „cuvintelor frumoase”, că se autoadmira și se aplaudă singure, schimbînd între ele complimente, în acest sens, literaturizînd astfel banal și inutil, egalizîndu-se la același numitor prin comentarii.)

Nelu Ionescu depășește cadrul obișnuit al clișeului polițist, mai ales în evenimentele din finalul piesei. Aici, se abordează o problemă de mare vibrație umană, eroii principali acționînd sub imperiul unor majore principii de umanitate, și asemenea unor personaje de tragedie, pier în numele acestor cauze nobile, generoase.

Din păcate, acest final cade mult prea brusc, neprevenit de antecedentele sau

premisele eroilor, de conturul lor psihologic inițial — chiar ținînd seama de regulile genului.

Dacă — asemenea unei lucrări muzicale — pe parcursul piesei ar fi sunat din cînd în cînd acorduri care să ne pregătească pentru apoteoză, lucrarea, evident, ar fi cîștigat calitativ.

Explicitarea suplimentară a destrămat țesătura destul de densă a textului, trădînd o oarecare naivitate... Dincolo de aceasta, piesa e un debut cu vădite calități și care, ca să fim pe coordonatele genului, ne invită să sperăm și surprize viitoare.

La Teatrul Muncitoresc C.F.R., Dinu Cernescu a intuit o bună cale de abordare a textului, un realism apăsător. A construit un spectacol aparent cuminte, într-un decor solid, neomițînd nici un amănunt al realului (Vladimir Popov), evidențiînd pe acest plan al concretului palpabil, elementele de surpriză și mister, deducîndu-le cît mai logic din faptul cotidian.

Regizorul a insistat apoi pe tipuri, pe evidențierea cît mai densă a laturii umane a eroilor, și aici i-au reușit bune portrete. Ritmul întregului spectacol, cel indicat, nu scade pe parcurs, iar munca în ansamblu e unitară, armonioasă, reprezentăția urmărindu-se cu satisfacție. Firește, la aceasta au contribuit, nu în ultimul rînd, interpreții. Silviu Stănculescu, foarte potrivit rolului, a dat personajului central siguranță, sugerîndu-i, dincolo de text, valențe mai complexe. Rolul se încheagă, se maturizează de la o reprezentație la alta. Dana Comnea a jucat cu o fluiditate spontană, împrumutînd mult farmec personal misteriosaci Belous. Bune tipuri, jucate cu o vrednică pasiune actoricească, cele interpretate de Corado Negreanu, Dina Mihalcea, Ion Gheorghiu, Cornel Dumitruș, integrate mai ales atmosferei generale. Lacune: polițistii (de operetă), soția farmacistului...

În concluzie, un spectacol bun, vîdînd că și piesa polițistă e capabilă să devină literatură și teatru.

Al. Popovici

CRONICA TEXTULUI DRAMATIC

I

Dintre fenomenele ce caracterizează momentul actual în dramaturgie, cronicarul trebuie să rețină, poate în primul rând, prezența citorva prozatori, unii absolut remarcabili, între autorii de piese de teatru. Faptul în sine e salutar, dincolo de valoarea lucrărilor respective, fiind de natură să contribuie, împreună cu scriitorii de teatru de autentică valoare, la efortul general de asigurare a demnității dramei ca gen literar și să împiedice apariția uzurpatorilor, a unor autori care, paradoxal, nu sînt scriitori, ci alcătuitori mai mult sau mai puțin pricepuți de pretexte de spectacol. Nu e deloc sigur, evident, că un mare romancier va scrie și piese memorabile, dar e indiscutabil că acestea vor fi opere literare, expresii, oricît de imperfecte, ale unei personalități scriitoricești și ca atare, importante în efortul dramaturgiei noastre actuale de a-și redobîndi locul ce i se cuvine de drept în literatură, adică unul pe același plan cu proza și cu poezia. Satisfacția de a-i vedea scriind drame pe Marin Preda sau D. R. Popescu e umbrită numai de teama că nu vor continua, că vor face dintr-un debut binevenit un simplu divertisment între două romane sau două nuvele. Continuăm totuși să sperăm că prozatorii și poeții vor admite că drama e un mijloc de comunicare estetică deloc inferior, ca posibilități, altora. Dar rostul articolului de față nu este de a exprima deziderate, ci de a începe consemnarea critică a unor piese de teatru apărute în reviste.

Drama în trei acte, *Martin Bormann*, a lui Marin Preda („Gazeta literară” — 11 august 1966) se situează problematic pe linia scrierilor rezultate dintr-o preocupare politică devenită, firesc, temă literară de largă circulație: implicațiile, pe planul uman, ale fascismului și supraviețuirea lui. Cultivată în ultimii ani mai ales de scriitori germani, dar prezentă în toate literaturile europene (abordată insistent și de scriitori români, căci trei din cele cîteva piese de care articolul de față se va ocupa se referă, din perspective diferite, la aceeași experiență îngrozitoare trăită de omenire), tema aceasta s-a cristalizat în cîteva expresii dramatice memorabile, între care se cuvine amintit în primul rând *Uicarul* lui Hochhuth. Marin Preda nu procedează însă la reconstituiri istorice, scrierea lui rămîne o fantezie, oricîte referiri la personaje și realități istorice se fac. Autorul imaginează o colonie de muncă undeva în America de Sud, organizată de foști naziști refugiați aoi și conduși de Schaeffer, ins dubios care ar putea fi Martin Bormann, șeful cancelariei Reich-ului hitlerist, dispărut în împrejurările înfrîngerii și despre care se crede că ar trăi încă, cine știe unde. În presa din anii trecuți se puteau citi felurite ipoteze asupra ascunzătorii lui. Piesa lui Marin Preda oferă și ea o astfel de „ipoteză” (propusă tot de un ziarist, personajul principal Jean Paulescu), dar, evident, una absolut fictivă, întemeiată doar pe faptul că în America de Sud și-au găsit refugiul mulți naziști

notorii, și, în ce privește substanța piesei, un simplu pretext. Pe baza lui e imaginată colonia Pabaco. Sub aparențele unei colectivități autonome, constituite din aderarea liberă a membrilor ei, colonia este de fapt expresia miniaturală a organizării sociale fasciste, cu tot arbitrarul, cu toate constrangerile indirecte proprii acesteia și cu inevitabila degradare a omului drept consecință. Unei femei i se amină cinci ani de zile plecarea într-un oraș în care se află omul cu care vrea să se căsătorească. Copiii ei, crescuți în colonie, sînt, dacă nu înapoiați mintal (coloniștilor li se fac niște injecții suspecte, personajele suferă de oarecare amnezie), cel puțin stăpîniți de spaimă; o idilă este curmată brusc prin renunțarea tînărului, devenit, la un moment dat, prin tratamentul aplicat de unul din șefi, o ființă docilă, incapabilă de orice inițiativă. (Tratamentul consta din molestarea în fața grupului de coloniști, abrutizați și ei, rezultatul cel mai grav fiind anularea sentimentului demnității.) Pe lîngă conducerea cunoscută de toți, mai există una ocultă, atmosfera e una de suspiciune reciprocă, de totală lipsă de solidaritate, singurul protest posibil este fuga sau sinuciderea.

Scriitorul nu reconstituie deci vreun moment al istoriei ordinii fasciste, ci creează o metaforă — izbutită — a umanității în condițiile acestei ordini. Dacă Schaeffer e sau nu Martin Bormann nu interesează. Important e că spiritul pe care el — și alte personaje ale piesei: Schulze, Katrin, Kranz etc. — îl reprezintă poate fi reinviat, indiferent unde.

Piesa comunică, așadar, un sentiment de neliniște, amplificat de reacția cititorului, foarte sensibil la imagini ale infernului pe care l-a străbătut el însuși. Metafora dramatică a lui Marin Preda e „introdusă” într-un cadru prea larg, „tabloul” are o ramă care, ca orice ramă, îi e străină ca substanță. Drama propriu-zisă se desfășoară în actul II și în primele patru scene din actul III. Aderente problematic la ea sînt și scena 2 din actul I și ultima scenă din actul III, dar amîndouă sînt numai informative și apar ca prolog și, respectiv, epilog al dramei. Mai există însă o lungă scenă de început, al cărei rost ar fi să ni-l prezinte pe eroul principal. Se schițează din cîteva replici prea lungi portretul unui aventurier. Descoperirea coloniei Pabaco și revelarea adevărului îi sînt încredințate astfel unui personaj suspect, și gravitatea semnificației va fi inevitabil diminuată. Chiar alcătuită din alte date, biografia socială prea amănunțită este improprie unui erou cu funcția dramatică atribuită lui Paulescu. Căci, spuneam, drama lui Marin Preda e o operă de ficțiune, o metaforă, care nu se justifică deci prin argumente jurnalistice, prin „fapte” verificabile, ci prin verosimilitatea semnificațiilor. Prin substanța ei, piesa cerea o altă formulă decît cea a dramei realiste, mai pregnant simbolică, mai aproape, în planul creației lui Marin Preda, de nuvelele „fantastice” din *Întîlnirea din pămînturi* decît de *Desfășurarea*. Ceea ce se realizează într-adevăr în actele II și (parțial) III, față de care introducerea și finalul apar, încă o dată, nepotrivite sau de-a dreptul inutile. Romancier și nuvelist cu experiență, scriitorul se simte parcă obligat să motiveze totul, și o face excesiv.

O lucrare demnă de tot interesul e și *Vara imposibilei iubiri?* a lui D. R. Popescu. Vara e cea a anului 1944. Timp al urii și al iubirii, mai ales cînd protagoniștii sînt un ofițer german în retragere, escortînd un tren de prizonieri români, și o romîncă participantă la sabotarea acestei retrageri. Titlul e însă interrogativ, deci polemic. Chiar în împrejurările cele mai nefavorabile manifestării umanului, afirmă piesa, iubirea își face drum, ca o floare gingașă, peste obstacole artificiale, cu condiția ca omul să nu fi fost alterat în esența lui. Demonstrația artistică devine posibilă prin deplasarea atenției de la datele exterioare ale conflictului spre dezvăluirea raporturilor în care se află personajele dramei ca *oameni* și nu ca reprezentanți ai părților beligerante. Doi ofițeri germani, Kurt și Bruno, sînt nevoiți să facă un popas la un canton de cale ferată. Trenul cu care au venit trebuia să deraieze după depășirea cantonului. (Un grup de oameni, condus de cantonier, fost mecanic de locomotivă, comunist ilegalist, retrogradat și trimis aci, demontase șinele. În ultimul moment însă află că trenul e încărcat cu prizonieri români. Așadar, e oprit, și grupul de acțiune va încerca să elibereze prizonierii.) La canton au rămas numai fiica ciferistului, Adina, și fratele ei, Viorel, care se ascunde însă. Nemții vor rămîne cîteva ceasuri aci, încercînd să repare linia. În criză de timp, vor să se întoarcă, să apuce pe alt drum, dar revin, căci și în urmă șinele sînt scoase. Pun în funcțiune camioanele din tren spre a se putea salva, aban-

donind prizonierii, împuşcaţi. Redusă la atît, acţiunea nu oferă nimic deosebit, dar indică priceperea autorului de a imagina o situaţie dramatică în ea însăşi. Personajele sînt puse astfel alături într-o împrejurare plină de tensiune şi atmosfera plină de ostilitate ireductibilă trebuie să explodeze. Izolaţi parcă de restul lumii, oamenii aceştia vor fi constrînşi la o confruntare cu ei înşişi şi cu ceilalţi. Accentul va cădea pe conturarea caracterelor sau, poate mai exact, pe portret, cu sacrificarea efectelor dramatice care s-ar fi putut scoate din sporirea treptată a atmosferei de tensiune. Ceea ce se reţine din piesa lui D. R. Popescu sînt cele 3—4 siluete umane efectiv realizate: Bruno (tip de cinic nietzscheian, excelent construit), Kurt, Adina şi, mai puţin, Viorel. (Alte două personaje care mai apar, cantonierul şi un tînăr din grupul de sabotaj, sînt schematice, şterse.) O dispunere simetrică a lor, două cite două, denotă o intenţie de construcţie ce se justifică prin datele conflictului. Viorel şi Bruno, ofiţeri amîndoi, unul dezertor din silă faţă de război şi celălalt militar „perfect”, pentru care războiul e singurul mod acceptabil de a exista, figurează două atitudini umane ireconciliabile. Ei sînt „secondaţi” de Kurt şi, respectiv, Adina. Studenta care şi-a întrerupt studiile din pricina războiului n-are totuşi experienţa dură a fratelui pentru a vedea în orice neamţ un duşman, iar tînărul ofiţer nu seamănă cu camaradul său decît după uniformă. Altfel, e un om cu nostalgia unei vieţi normale, întreruptă de „forţa externă” a războiului. E în aceşti doi eroi o candoare şi o sete de puritate pe care le cunoaştem din prozele autorului. Şi tot ca în nuvele, o degajare tandru ironică a scriitorului faţă de ei, care face imposibilă degradarea lirismului în sentimentalism. Întîi i viiri a iubirii în sufletele celor doi i se opun atît cinismul lui Bruno cît şi absolutul convingerilor lui Viorel. Situaţia putea conduce fie la o încheiere poematică, prin triumful, nu neapărat roz, al iubirii, fie la o apăsare pe conflictul clasic datorie-pasiune, cu victoria, evident, a datoriei. Scriitorul are însă tact şi finalul e mai potrivit cu împrejurările: Adina e ucisă de Bruno, faţă de care Kurt e prea slab. Cinicul şi decisul Bruno trebuia să învingă. Interogaţia din titlu e mai degrabă dubitativă.

Vocaţia de dramaturg a prozatorului clujean, indiscutabilă, e indicată poate nu atît de rigoarea construcţiei (clasică, cu respectarea celor trei unităţi), cît de capacitatea de a caracteriza prin dialog. Parantezele, deseori folosite pentru a suplini carenţa definirii dramatice, sînt reduse aci la minimum şi cuprind numai indicaţii tehnice. D. R. Popescu are siguranţă în transcrierea şi conducerea dialogului, pe care-l supraveghează cu stricteţe (afară de rare cazuri, în care replica e improprie, făcută), dar şi cu o dezinvoltură care-i dă nota inimitabilă. Căci, deşi replicile (scurte, nu tirade) sînt adecvate personajului respectiv, limbajul este, în părţile cele mai bune ale piesei, al autorului, poartă adică marca sa stilistică, aşa cum o cunoaştem din prozele sale, cu care drama aceasta e multiplu înrudită.

Adecvarea replicii la personaj, realizarea dialogului revelator (ceea ce e totuna, pînă la un punct, cu talentul dramatic) nu ne întîmpină însă foarte des în piesele publicate în ultimul timp. În aceeaşi revistă („Steaua”) citim o dramă a lui Virgil Nistor, *Omul de la miezul nopţii*, ratată, s-o spunem de la început, în primul rînd din cauza artificialităţii replicii. Un tînăr chirurg, Andrei Minea, mare capacitate profesională, abandonează de la o vreme viaţa de muncă intensă şi pasionată pentru un trai îndestulat, cu chefuri şi escapade făcute cu un coleg şi o „prietenă”, inginer chimist. Toţi vor să evadeze astfel din „mediocritatea” existenţei obişnuite, vor să „trăiască”. Conflictul se declanşează curînd între Andrei şi soţia sa, Cora, rămasă fidelă tineretului ei de visuri. O situaţie-limită (un rival la mîna Corei, refuzat de ea pentru că era... inginer, adică un om prea pozitiv, are un accident de maşină, dar chirurgul, convins că fostul rival e acum amantul Corei, refuză să-l opereze) aduce despărţirea. Încep procesele de conştiinţă ale medicului, întreţinute de „omul de la miezul nopţii”, obiectivare a ceea ce este pozitiv în această conştiinţă. În cele din urmă, bineînţeles, medicul îşi va face datoria pentru că omul din el s-a trezit, se va despărţi de „prietenă” etc. Schematismul construcţiei n-ar avea la urma urmei nici o importanţă dacă substanţa dramatică, adică umană, ar fi suficient de bogată pentru a depăşi tiparele. Personajele sînt însă şi ele nişte scheme, ilustraţii ale unor termeni conflictuali postulaţi dintr-o intenţie moralizatoare şi cu care ele nu se confundă. Eroii îşi „spun” replicile, confecţionate de autor în acord cu nevoile demonstraţiei şi nu cu caracterele respective. Fie că sînt banale (în

sensul bun), firești în ele însele, fie că sînt sentențioase, „principiale“ (și așa sînt cele mai multe), replicile rămîn nerevelatorii, didactice și drama nu se constituie.

La Alexandru Sever, într-o piesă care reține atenția prin substanța densă și printr-o construcție supravegheată, riguroasă (*Divorțul*), improprietatea replicii provine nu atât din didacticism, cît din generalitate. Limbajul e prea elaborat (vreau să spun, se vede că e), adeseori retoric, dialogul devenind suită de mici discursuri, corecte și chiar substanțiale, dar neutre în raport cu cei angajați în confruntare. Dacă propria lor vorbire creează în teatru personajele, avem aici cazul paradoxal al unor eroi ce iau cu greu ființă din pricină că spun prea mult. Scriitorul, autor de romane voluminoase, nu știe sau n-are „cruzimea“ să renunțe la idei sau cuvinte care i se par (sau sînt) frumoase, dense și încarcă textul în mod periculos pentru existența artistică a eroilor și a dramei. Balastul acesta apasă asupra unei piese ale cărei premise ofereau realmente posibilitatea unei desfășurări de intens dramatism. O femeie (Geta), căsătorită cu un vlăstar aristocratic (Tony Leordeanu), după ce află că iubitul ei (Vintilă Șova) e un asasin fascist, descoperă că și soțul ei e un individ de aceeași categorie, complice al lui Șova și ucigaș el însuși. Revelația i-o provoacă declarațiile fostului iubit, întors în țară în împrejurările retragerii din rășărit de la sfîrșitul războiului, după o carieră de spion european. Tot interesul dramei ar sta deci în mutațiile pe care le produce dezvăluirea adevărului în conștiința personajelor și în tensiunea ce se creează între ele. Un motto al piesei: „Sînt rupturi în conștiință tot atât de definitive ca moartea“ indică o asemenea orientare, în intenția autorului. Intervin însă elemente care deplasează accentele. Criminalul revenit la iubita de altădată se sinucide, cam melodramatic și nejustificat decît prin dorința justițiară a autorului, pentru a o convinge că destăinuirile lui sînt adevărate (!), acțiunea e ocupată prea mult de prezența unui prieten al familiei, adorator tăcut și încăpățînat al femeii disputate de cei doi, rezonur și confident de care piesa se putea lipsi cu folos, și de bătrîna Leordeanu. După ce află, la sfîrșitul primului act, că soțul ei e un criminal, Geta se va strădui în următoarele două să-l determine la înțelegerea culpei și la ispășire prin sinucidere (pocnetul pistolului va acompănia ultima replică!), nefiind atît un om care suferă „rupturi în conștiință“, cît un judecător neînduplecat. Drama alunecă din planul mai „intim“, mai omenesc, care-i e propriu, într-unul cam prea general, căpătînd caracterul unui document pentru epocă, în sensul de material — substanțial — pe care scriitorul îl convertește în imagine artistică numai din cînd în cînd. Căci momente de dramatism autentic există și observațiile critice de mai sus sînt prilejuite de o lucrare din care am reținut ca promițătoare cîteva lucruri: bogăția materialului, încheierea judicioasă a actelor, un personaj memorabil (bătrîna Leordeanu), plimbarea prin scenă la intervale oportune a unui personaj mut (un ofițer german), în stare să sugereze momentul de răscruce în care se desfășoară drama.

Cazul lui Alexandru Sever e, ca și altele, ilustrativ pentru dificultățile pe care le implică abordarea dramei de către prozatori și care țin de estetica particulară a genului, foarte riguroasă în unele privințe. Obiectivarea deplină, comunicarea substanței artistice exclusiv indirect, prin personaje (decorului și indicațiilor de mișcare revenindu-le infinit mai puțin), presupun obligația unei imagineri precise și coerente a eroului și a unei transpuneri adecvate a ei în scris, orice derogare de la linia proprie personajului, de la acordul ce trebuie să existe între caracter și manifestările lui fiind simțită ca o fisură și putînd conduce, prin aglomerare, la anularea artistică a lucrării. Cel mai frecvent, inconsecvența nu constă în atribuirea de replici contradictorii personajelor, ci în constrîngerea lor de a spune replici care nu le aparțin, sînt ale autorului, care-i împinge fără voia lor spre rezolvări prestabilite ale conflictelor, exterioare eroilor. Păcatul acesta apasă și asupra piesei lui Corneliu Leu, *A doua dragoste*, și el e plătit scump, ca întotdeauna. Lucrarea, în legătură cu care critica de specialitate s-a pronunțat și care nu oferă pentru articolul de față prilejul unor constatări substanțiale deosebite de cele făcute pe marginea piesei lui Alexandru Sever, ne face să ne gîndim însă la o anume situație existentă în „difuzarea“ literaturii dramatice. O notiță a autorului ne previne că „în textul de față apar o serie de modificări față de cel jucat de Teatrul din Constanța. Este vorba de latura constructivă a criticii dramatice, de care autorul a ținut cont“.

Sensibilitatea autorului la critică este salutară, numai că intervenția criticii nu mi se pare a se fi petrecut în condițiile cele mai potrivite. Într-adevăr, drama se scrie pentru scenă, dar ea este o lucrare literară și ca atare nu are de ce să nu se folosească de la început de celălalt mod obișnuit de a deveni publică, tiparul. Dacă piesele de teatru se vor publica numai după „examenul” scenic și în funcție de reușita lor ca spectacol, nu se naște primejdia de a abandona criteriile esteticii literare în judecarea lor, criterii a căror intervenție presupune obligatoriu și lectură?

E drept că în fiecare caz e nevoie de un spațiu tipografic relativ întins, dar chestiunea se poate rezolva. Revistele literare — și sînt atîtea! — nu au de ce să refuze includerea în sumar a unor piese sau cel puțin a unor fragmente. Editura pentru literatură, prin colecția „Luceafărul”, rezervată debutanților, nu cred că exclude, în principiu, acceptarea și a dramaturgilor. Și în general, editurile ar putea să găsească posibilități de a tipări, înainte de consacrare, așa cum fac cu poezia și proza, și lucrări de teatru. Pentru că, încă o dată, dacă drama e legată de teatru, ea se justifică în aceeași măsură prin ea însăși, ca operă literară, receptarea prin lectură fiind la fel de normală ca în cazul poeziei, să zicem, care și ea poate fi difuzată și prin spectacol.

De altfel, publicațiile literare au și început parcă să acorde mai mult loc dramei. Am văzut cazul revistei „Steaua”. „Gazeta literară” publică piesa lui Marin Preda, dar și pe a unui debutant, Radu Dumitru (*Portocala verde*). În „Amfiteatru” citim un act (*Să te știe toată lumea*) semnat de Paul-Cornel Chitic, tot începător. Amîndouă sînt compuneri modeste, dar cite schițe sau nuvele de debut nu sînt astfel? Fără să constituie revelații deosebite, ele poartă totuși semne ale prezenței talentului și ne îndeamnă să așteptăm cu încredere apariția posibilă a doi dramaturgi. Căci dacă *Portocala verde*, de pildă, nu e decît un exercițiu pe teme și cu elemente date, e al unui condei ce posedă simțul compoziției dramatice și al proprietății replicii. Nou nu e deocamdată mai nimic, autorul mizează pe aglomerarea de fraze stereotipe și pe comicul absurd rezultat de aci, sau pe limbajul pretențios relevînd incultura, gol suflesc sau prostie crasă. Se simt lecturile din Caragiale, Urmuz și mai ales Ionescu, maniera fiind însă mai degrabă a lui T. Mazilu. Dar textul are un firec, o degajare care pot fi semnul unei vocații dramatice. Lipsește însă — încă, sperăm — substanța provenită din observația proprie, convertită într-o viziune nu numai bine articulată, dar și cu o pecete de originalitate care să indice apariția unui scriitor. Altfel, pricepera — certă — semnalată poate deveni virtuozitate tehnică, iar autorul, un alcătuitor abil de scenarii de spectacol.

Pe idei primite e construită și cealaltă piesă. *Să te știe toată lumea* schițează două atitudini tinerești posibile, să le zicem sentimentală și lucidă, sau, mai aproape de datele textului, una a disponibilității insului de a iubi totul și de a se dăruir, alta a dominării ei prin voință neînduplecată, în vederea afirmării individualității, impunerii printr-un act extraordinar, în așa fel încît „să te știe toată lumea”. Eroii se numesc Sepse, Irma, Uli, Copilaș, totul seamănă a mimare adolescentină, a joc, situat într-un fel de generalitate simbolică, fără determinări de spațiu și timp. Interesează deci nu verosimilitatea în sens obișnuit, realist, ci semnificația. O formulă dramatică cu virtuți de mult verificate, părăsită însă la noi de la o vreme. Paul-Cornel Chitic are, cred, aplicație pentru ea, textului îi lipsesc în general stridentele, devierile în planul dramei realiste. Condușă corect, evoluția e totuși prea liniară, dramatismul e scăzut și, iarăși, substanța e săracă. Piesa într-un act e pretențioasă ca o schiță, densitatea și acuitatea conflictului țin de condiția ei. Lungirile, diluările se iartă mai puțin ca oriunde.

Cu toate insuficiențele, amîndouă aceste debuturi se cuvin reținute. Vrem să interpretăm alegerea unor moduri de exprimare dramatică mai puțin cultivate ca justificată de personalitatea tinerilor autori, sau cel puțin de căutarea sinceră a unei formule proprii, și nu de dorința de a frapa prin modernitate.

George Gană

Text și costumatie în teatrul popular

În numărul 9/1965, la rubrica „Un teatru necunoscut — teatrul folcloric azi”, supuneam atenției creatorilor și, în genere, oamenilor de teatru, câteva aspecte ale unui univers teatral aflat mai puțin în raza lor de cercetare: cel al creației folclorice. Cu același obiectiv, publicăm, în continuare, articolul de față. Socotim că spiritul, direcțiile și resursele expresive, ca și forța expresivă ca atare a teatrului poporului, de o nebănuită (dar, din păcate, în bună măsură, ignorată) bogăție și puritate, cer neîntârziat să treacă hotarele acțiunilor locale și ale cunoașterii stricte de teren (și de specialitate); că ele sînt vrednice a se bucura, din plin, pe măsura ineputizabilelor și uimitoarelor lor virtuți artistice, de o cit mai largă și mai substanțială valorificare și difuzare. Mai cu seamă, în mișcarea de preocupări înnoitoare ce animă lumea artei spectacolului la noi, contactul teatrului cult cu valorile celui folcloric îl socotim esențial necesar.

Iată de ce ne bucură, ca un început de bun augur, demonstrația concretă — primul Festival de Teatru Folcloric (organizat în decembrie trecut la Bacău de Comitetul regional pentru cultură și artă și de Casa de creație populară din localitate) — asupra căreia vom reveni pe larg.

Istoricianul teatrului nostru în Moldova, T. Burada, vorbind despre una din cele mai vechi manifestări de teatru popular de la noi — *Irodul* sau *Vicleimul* — o descrie, insistînd mai ales asupra valorilor și aspectelor de fast în costumatie, pe care această manifestare le prezenta: „În Iași, în special, se aflau mai multe tacimuri de irozi, dintre care unii mai cu seamă erau îmbrăcați luxos cu haine aurite, jucau numai pe la case mari; pe cînd se întîmpla să fie chemați în casele boierilor mari, ei erau primiți în odaia cea mare și acolo Irod se așeza în mijlocul odăii, pe un jîlt, iar la spatele lui stăteau doi copii îmbrăcați ca îngerii, cu sulii în mînă și-i țineau poalele mantiei sale, iar ceilalți, ca cei trei magi sau Craii de la Răsărit, un stratiot, un harap negru la față, un cioban, doi ostași cu săbii și doi ostași cu lăncii, stăteau împrejurul lui... Bătrînii ne spun că pe la 1830 cei trei magi mergeau călări și erau îmbrăcați cu stihare și cu cămăși de stofă roșie, împodobite cu șireturi albe și avînd zurgălăi pe la mînci, și înfășurați cu aurării ca diaconii; pe cap purtau un fel de mitră făcută din hirtie poleită de aur sau argint, avea și clopoței. Ostașii erau 30 la număr“. Insistențele lui Burada asupra aspectelor vestimentare ale jocului nu sînt întîmplătoare. Costumația a jucat din capul locului, și joacă și astăzi, un rol hotărîtor în teatrul popular. Cu deosebire orientat spre public, dornic să-i satisfacă acestuia tradiționala lui așteptare (la sfîrșit de an) și fireștile lui așteptări de destindere, teatrul acesta fermecător prin frustetea lui nesofisticată, demonstrat într-o nespus de variată paletă de genuri și specii spectaculare, se exprimă mai ales, dacă nu chiar în primul rînd, prin alertețe, colorit și improvizație. De aci, accentul pe care fiecare *bantă* de jucători (fie ea organizată pentru teatrul haiducesc, fie pentru cel satiric grotesc, fie pentru pantomimă ori dans) îl pune pe costumatie și pe efectele de costumatie, legate organic de acțiunea ori de gestică largă și dinamică folosite în mimarea unor sensuri sau în exprimarea unor texte sau canavale dramatice.

Irodarii, magii, atît de frecvenți în teatrul trecut și atît de prețuiți de masele largi ale străzilor pentru alaiurile lor impresionante și pentru copleșitorul lux al costu-

mației lor, și-au văzut în ultimele decenii apunînd epoca de aur. Astăzi, ici și colo, se mai văd echipe de băietani umblînd cu Vicleimul; dar urma ostanelilor pentru a închipui, și mai cu seamă pentru a cheltui pentru o costumatie care să ia ochii prin fast, a dispărut. Toată greutatea costumației lor cade pe niște coroane, expresive și nu lipsite de ingenuitate. Atît.

Înainte ca teatrul popular religios să fi pălit efectiv, își face apariția, pe la sfîrșitul secolului trecut, prin 1880, în ceea ce am numi mișcare teatrală a poporului, genul teatrului istoric. Acesta preia ca dominantă ideea de „fast” în montare și costumatie. *Predarea lui Osman* sau *Căderea Plevnei*, de pildă (piesă țesută pe tema războiului de neaîrînare și jucată cu deosebită strălucire, pînă prin 1950, la Tîrgu Neamț și în împrejurimile sale), deși, pe planul textului, este relativ sumară, pe planul spectacolului, ideea de grandoeare e evidentă: un număr mare de personaje, o costumatie bogată și vast „documentată”, o „montare” amplă.

Osman Pașa era îmbrăcat luxos. Pe cap purta un fes roșu cu canac; pe fes erau țesute cu fir de aur trese late și semiluna. Hainele, din mătase groasă, roșie; gulerul de la tunică, brodat, de un lat de palmă, de asemenea cu fir de aur. La fel, haina era prevăzută cu nasturi de metal, cu brandenburguri, și acestea din fir de aur, ca și epoleții, lați, cu ciucuri — epoleți de paradă, cum purtau ofițerii superiori. La manșetă și pe minci, iarăși din fir de aur, erau cusute trese și ornamente florale. Osman Pașa era încins și cu o centură de aur, iar la șold purta o sabie bătută cu pietre colorate. Pantaloni, firește, aveau lampas. Iar cizmele erau de lac. Aproape ca și dinsul îmbrăcat era și aghiotantul său, generalul Halim. Foarte îngrijit costumații erau și ostașii din garda lui Osman, care purtau iatagane. La rîndul lor, personajele reprezentînd armata românească — generalul Cerchez, ofițerii, ca și ostașii — erau îmbrăcate în haine de paradă (Cerchez avea pe cap chipiu cu pampon alb, bogat, revărsîndu-se peste chipiu). Trupa apărea în oraș, cînd pornea spre primărie după autorizație, călare după „landoul” în care se aflau regele, Osman Pașa, Halim și generalul Cerchez, landoul fiind tras de patru cai albi sau negri (în orice caz, de aceeași culoare), puși în hamuri bătute în ținte de alamă. Pe capra landoului, un roșior în ținută de paradă; alți șase roșiori călări, ofițeri și ostași, escortau landoul cu săbiile la umăr — unul călărînd înaintea, cite doi pe lături și altul în spatele landoului. Cortegiul format, cum arătam, din ofițeri călări și roșiori era încheiat de soldați turci, tot călări, dar pe cai diferiți la culoare de cei ai românilor.



▲ Un arnăuț, fata din baletul „Arnăuții” și cei doi muzicanți (Tg. Neamț)

◀ Haiduci din piesa „Jianu”

Succesul de care s-a bucurat *Predarea lui Osman* a fost deosebit pe Valea Bistriței și în alte sate din Moldova, chiar dacă spectacolul nu a avut totdeauna strălucirea de altădată. Tematic, spectacolul se vede depășit de evenimente; de aceea el a încetat să mai facă obiectul unei preocupări speciale din partea „actorilor” populari. Unele momente însă ale spectacolului au fost transmutate, ușor transfigurate, în diferite alte spectacole cu o tematică mai apropiată zilelor noastre.

* * *

Tot spre sfârșitul secolului al XIX-lea își face apariția teatrul haiducesc, cu piesa de bază *Jianu*, semnalată pentru prima oară în spațiul Roman-Tirgu Neamț-Piatra Neamț. *Jianu* a avut în prima perioadă a carierei sale o răspîndire oarecum restrînsă. După 1920 el se difuzează însă pe o mare arie geografică, devenind una din piesele cele mai populare. Îndeosebi el este foarte *circulat* pe Valea Bistriței. Ca multe din spectacolele anonime-populare, în care elementele folclorice se interferează cu valori culte, receptate spontan ori intenționat de creatorii respectivelor spectacole, și originile *Jianului* se cuvin a fi căutate în baladele haiducești folclorice, ca și în literatura cultă, în literatura secolului al XIX-lea, în care haiducii erau un subiect foarte frecvent folosit, pentru elementele lui romantice și eroice. Matei Millo face începutul, cu al său *Jianu căpitan de hoți*, „dramă cu cîntece originale în 4 acte și 8 tablouri”. De la Millo se inspiră apoi, în proză epică, N. D. Popescu, părintele și inițiatorul literaturii haiducești, ca și Mihail Pascaly, în teatru, care preia tema și canavaua lui Millo. Creatorul anonim pleacă de la Pascaly, alcătuiind o piesă în care și astăzi recunoaștem o parte din cîntecele existente în dramatizarea lui Pascaly.

Teatrul haiducesc a plăcut din primul moment; nici nu se putea altfel, deoarece vorbele haiducilor, ca și cîntecele lui Jianu, mergeau la inimă pentru caracterul lor social protestatar, ca și pentru linia operetistică în care — mai ales în versiunea intrată în circulație prin 1932 — e construită piesa. La acestea trebuie adăugată costumația care, în special pe Valea Bistriței, dă culoare și întregeste atmosfera deopotrivă eroică și satirică, gravă și voioasă a spectacolului. Ceva din costumație, din costumația eroului principal, apare din chiar unele replici ale piesei. Kîrk Serdarul, șeful puterii, în căutarea haiducului, îl descrie, arătîndu-i printre altele și semnalmente vestimentare:

N-ați văzut n-ați auzit
De-un oltean de un mislean
de un hoț de căpitan,
ce-i zice Iancu Jian ?



„Arnăuții” din Magapia de pe Valca Cracăului negru — 1960

El se plimbă prin potici
cu o ceată de haiduci:
*Toți au ghebe cu ponturi
găietane la cusături.*
Jianu-i om mic de stat
dar la trup bine legat...

Firește, haiducii sînt îmbrăcați în costume naționale; au plete și mustăți (ce se vor fioroase). În cap au căciuli negre, al căror moț este îndoit, dat pe spate și cusut de căciulă, ca să capete înfățișarea unui comanac, cum spune textul:

Măi haiduc din codru des,
cu comanac călugăresc.

Căciulile sînt ornate cu varii motive florale și geometrice, din hurmuzuri. Fiecare închipuie o ornamentație cît mai bogată și variată. În rest — o cămașă albă, simplă, briu lat în care sînt înfipite două pistoale, bondă, ițari sau cioareci, obiele albe, ațe negre și opinci. Pe cracii cioarecilor sau ai ițarilor, sînt cusute, cu sarad, frunze mari de stejar. Haiducii mai sînt „înarmați” cu puști, cu geantă de piele (așa cum se poartă pe Vale) și corn de vinătoare la șold. (Jianu are două puști: una o ține în mină, pe cealaltă o poartă în bandulieră.)

Costumația nu este pretutindeni aceeași. În zona muntoasă, pe Valea Bistriței, a Troțușului, în Vrancea predomină costumele naționale locale; la unii cămașa este lungă, la alții vîrită în cioareci. Cum arătam, toate personajele poartă bondă; am întîlnit însă și „haiduci” purtînd un fel de vestă sărădăuită cu felurite desene. Spre Țară, costumația este mai săracă: la Gîrcina, lingă Piatra, bunăoară, Jianu și haiducii lui sînt îmbrăcați în haine negre, simple, din suman. Vrednic de semnalat apare însă faptul că ideea de costumație se integrează nu numai indicațiilor explicite ale textului (cînd acestea există), dar și substanței lui, sensului său și climatului său uman și de acțiune: o anumită gravitate, cu trimiteri eroice, în piesa haiducească; o pompă, nu lipsită de adresă ironică, în spectacolul istoric al *Predării lui Osman*.

* * *

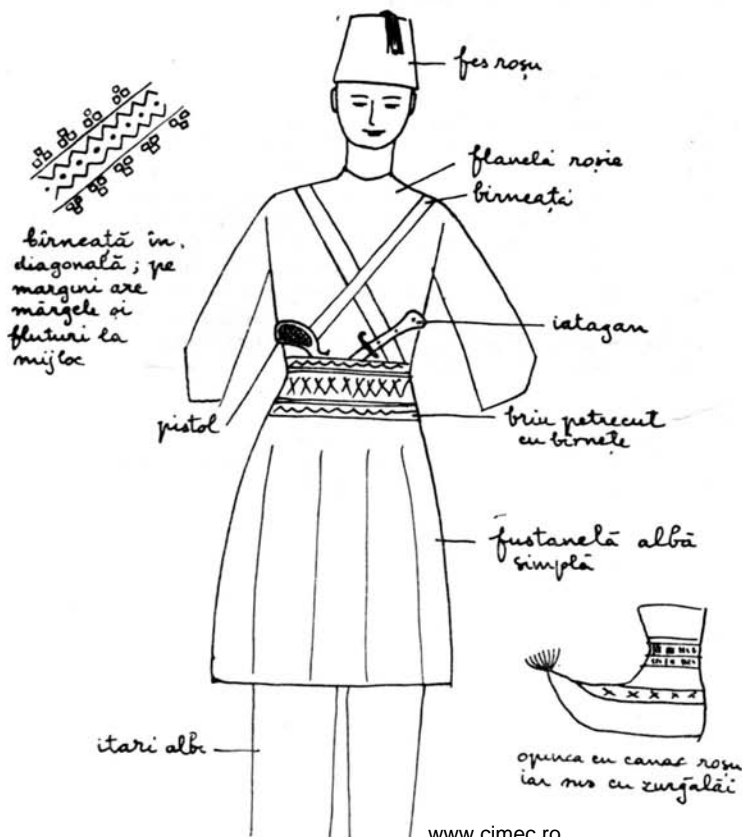
Simultan cu piesa istorică sau cu cea haiducească — așadar, cu spectacole istoricește mai apropiate — se desfășoară și spectacole de origini mult îndepărtate, dar de o forță teatrală perenă. Printre acestea, cu titlu de exemplu strălucit, *Arnăuții*: spectacol de balet popular, de mare circulație în regiunea Neamțului și în unele sate din Roman, de o deosebită înfățișare fastuoasă. Și aci, costumația joacă un rol hotărîtor: ea impresionează și cucerește pe spectator deasupra textului, al cărui rol e secundar, destinat mai mult să impulsioneze acțiunea. De altfel, *textul* este în teatrul popular un element de proveniență mai recentă, a cărui importanță, deși crescîndă, nu e de natură să umbrească importanța pe care poporul o vede în coloritul și strălucirea „alaiurilor”, în diversitatea vestimentară a figurației. *Masa verde* este o piesă cu caracter istoric, ca și *Predarea lui Osman*. Ca și *Predarea lui Osman*, ea a lăsat amintiri, nu atît datorită textului (destul de șters, în raport cu virtuțile poetice ale poeziei noastre populare), cît datorită costumației. Cei ce au văzut spectacolul *Masa verde* vorbesc de el ca de „o minune”.

Aceeași situație cu *Arnăuții*. Să fi avut o costumație oarecare, existența lor ar fi fost precară, s-ar fi stins repede, nu s-ar fi bucurat de difuziunea de care se bucură în țară; jocul lor, oricît de variat, de înflorit, de impresionant prin agilitatea și suplețea mișcărilor, jocul lor singur nu ar fi fost în măsură să dea atîta credit jucătorilor — arnăuților.

O formație de *arnăuți* are (la Tirgu Neamț) șase pînă la opt sau zece actori. Costumele unui arnăuț este alcătuit astfel: în cap, un fes roșu cu canac; fesul, foarte bogat ornamentat cu ingenioase și variate motive făcute din hurmuzuri albe. (Fiecare actor are grijă să-și împodobească fesul cît mai original și cît mai încărcat. Numai fesul, după ce s-au cusut pe el hurmuzurile, ajunge să cîntărească pînă la două kilograme!) Arnăuțul poartă o tunică roșie (unii o poartă neagră), pe care se cos cam 12 kilograme de hurmuzuri și mărgelă, presărate în față, de la gît pînă la briu, și în spate, de la mijloc pînă la ceafă. Costumarea unui arnăuț este o operație lungă și anevoioasă. El se îmbracă în ziua de 30 decembrie: după ce s-a îmbrăcat, o fată coase pe veșmîntul lui hurmuzurile și mărgelă, închipuind diferite ornamente. La gît se cos riuri de hurmuzuri de trei palme lățime: acest colan alb și strălucitor se lasă și în față și în

spate, ca un triunghi, pînă aproape de mijloc, acoperind o bună parte din umeri. În interiorul acestor riuri, cît mai late posibil, se imaginează ornamentele. Pe mijloc, arnăutul este înfășurat cu un briu foarte lat, negru sau roșu, în contrast cu haina. Briul este și el împodobit cu motive florale sau geometrice din hurmuz. Într-o parte, pe sold, el are o fundă mare ca o rozetă, iar de sub rozetă pleacă cele două capete ale briului. De sub briu mai pleacă și o fustanelă albă, și aceasta foarte înflorată, pe care sînt cusute hurmuzuri colorate, mărgel, fluturi de alamă. (În unele sate, arnăuții nu poartă fustanelă.) Pantalonii, roșii sau negri, puțin bufanți, au vîpușcă lată. Sînt și arnăuți cu pantaloni de aba albă și cioareci înflorați, cu sarad negru pe pulpele picioarelor. (Aceasta, la cei ce nu au fustanelă.) În picioare poartă opinci, obiele albe și ațe negre, înfășurate în rînduri strînse pînă sub genunchi. Obielele sînt tivite cu sarad negru. Pe obiele, în afară, sînt prinși zurgălăi mici; de asemenea, de ciocul opincii este cusut un zurgălău. Fiecare arnăut ține în mînă un buzdugan de lemn înfășurat în hîrtie roșie și albă, bătut cu ținte mari de alamă și de argint. De capătul de sus al buzduganului, sînt prinse, tot în alămuri, cordele colorate și fire, pe care sînt înșirate hurmuzuri și mărgel; în mină au mînăși albe sau roșii.

În părțile Romanului, arnăutul are petrecut, cruciș, peste piept, bîrnețe late, pe marginea căror sînt cusute mărgel și fluturi de argint sau de alamă. La aceștia, haina sau flanela de pe corp nu sînt atît de împodobite. În briu au înfipte două pistoale; șeful arnăuților ține în mînă un hanger pe care îl rotește mereu în timpul jocului; ceilalți arnăuți au iatagane cu mînerul bătut în pietre colorate sau ținte de alamă cu floarea mare. În echipa arnăuților din părțile Romanului sînt și fete. Acestea au capul înfășurat, ca maicile, cu o maramă roșie. În frunte, la mijloc, pe maramă, este brodată, cu fir de aur, semiluna, iar în deschizătura acesteia, o stea. Corpul le e strîns cu flanele roșii. Peste piept, cruciș, sînt petrecute bîrnețe late, colorate în lungime pe diferite registre. Mijlocul este încins cu un briu roșu, lat de 35 de centimetri, peste care sînt înfășurate bîrnețe înguste, așa fel încît să rămînă spații libere, egale, pentru a se putea vedea briul. Din briu, de la mijloc, pleacă și se lasă peste el, în formă de triunghi, o năframă nespus de colorată, care se termină jos cu un ciucure. Se numește batistă de



Detaliile unui costum de arnăut

briu. În rest, o catrină nedespicăată, vîrstată: roșu și albastru; roșu și verde. De sub catrină, de un lat de două palme, iese fusta albă ornată cu dantelă bogată. Apoi, ciorapi albi, opinci cu canac roșu în cioc, obiele albe, sărăduite, și ațe negre înfășurate rînd de rînd, lipite unul de altul, pînă sub poala fustei.

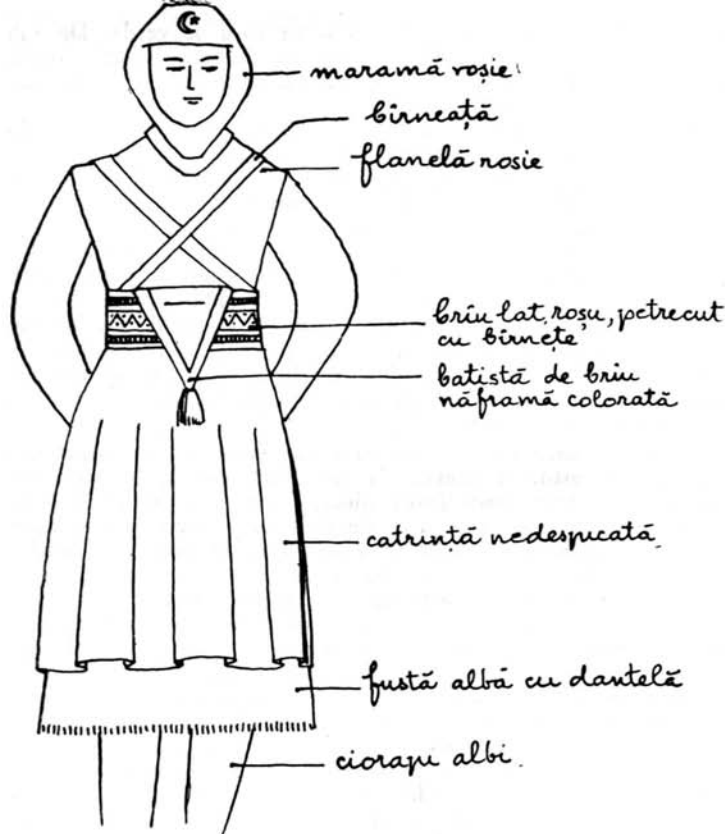
La Patericani, Ocea, Grumăzești, Topolița, Rîncești, arnăutul are pe cap chipiu înalt de 30 de centimetri, roșu; în afară de pamponul (roșu sau alb), înalt și foarte stufos, ce curge în valuri peste chipiu, acesta este împodobit de jur-împrejur cu riuri de hurmuzuri, închipuite sub felurite ornamente florale sau geometrice. În față, chipiul are, cusute, trei oglinzi, rotunde, după care urmează una sau două pe lături: fundul chipiului, deasupra, este și el împodobit cu hurmuzuri cusute în formă de romburi. Pe corp, arnăutul din aceste locuri se îmbracă cu o flanelă roșie, petrecindu-și peste piept, tot cruciș, birnețe, fie tricolore, fie cu alesătură. Pe flanelă este cusută, pe piept și la spate, la mijloc sus, cite o batistă înflorată, rînduită în formă de triunghi. Pe batistă, la mijlocul ei, sînt cusute riuri de hurmuzuri, iar în centru este prinsă o oglindă rotundă. (Unii cos și o floare.) Această batistă se coase în golul ce-l fac cele două birnețe, în diagonală, în așa fel ca birnețele să fie un fel de chenare. Pe mîneacă, de-a lungul ei, sînt cusute hurmuzuri în formă de opt sau în zigzag.

Și acești arnăuți sînt încinși cu briu lat — alb sau roșu; briul, adesea făcut din birnețe tricolore, prinde fusta de un costum național. Ea este albă, creață, cu alesături. Fusta vine pînă sub genunchi. Tot sub briu, peste fustă, pleacă riuri de panglici în toate culorile, panglici lungi cît fusta. În rest — ițari albi simpli, foarte creți, obiele albe, opinci cu ațe negre. De obiele, în afară, sînt cusuți 3—4 zurgălăi. În mină țin buzdu-gane vîrstate, roșu și negru, în diagonală, bătute cu ținte de alamă.

Am insistat atît de mult pe amănuntele costumației arnăuților pentru că această costumație mi se pare elocventă în demonstrarea accentului ce se pune în teatrul popular pe bogăția și ingeniozitatea vestimentației și pe efectul acesteia. (Subliniem, nu este vorba aici de bogăția, varietatea și originalitatea costumului nostru național, ci de *aplicarea genului inventiv al poporului în costumația de teatru*.) Această costumație, atît de fastuoasă și de felurită, explică succesul de care s-au bucurat dintotdeauna arnăuții. Cu atît mai mult, cu cît efectul de costumație se însoțește aici cu o performanță de neînchipuit în joc. Nu oricine poate să fie jucător în *Arnăuți*; e nevoie aici să pozezi o agilitate de panteră și un suflu extraordinar. Balet popular „cu comenzi“, în formă strînsă, cu figuri în care accentul cade pe agilitate și suflu, *Arnăuții* se desfășoară unitar, jucătorii trebuind să se miște și să schimbe la unison mișcările, ca trași de sfori. Sînt momente din spectacol în care jucătorii execută, fără pauză, cincizeci de sărituri cu bățai, urmate de alte cincizeci de sărituri în lături. Un actor jucînd în *Arnăuți* este pus, timp de o jumătate de oră, la probe de-a dreptul diabolice. De aceea el se și „ține“ cu echipa sa, ani în șir, pînă cînd simte că nu mai poate ține pasul.

* * *

Poporul apelează în teatrul său, deseori, la categoria pantomimei. Pantomima e folosită mai ales în spectacolele de improvizație imediată. Este spectacolul prin excelență popular, creație a omului din popor, izolat sau în colectiv, în care influențele mediului cult sînt foarte estompate, iar în cele mai dese cazuri, inexistente. Pantomima pare să fie forma care convine cel mai mult actorului din popor. Și se poate spune că ea a fost la originea teatrului său, mai ales în spectacolele cu caracter alegoric sau parabolic, în care personajele sînt animale sau păsări. În adevăr, multe spectacole de pantomimă populare — în afară de *Momița*, *Mascații*, *Urîții* (spectacole îndobște cu măști) — au ca personaje animale sau păsări: *Ursul și Barza*, *Barza*, *Cocoșul*, *Cămila*, *Struțul*, *Cocoșul și Găina* ș.a. Spectacole prin excelență de improvizație (uneori lipsite chiar de canavaua pe care o avea cîndva spectacolul comediei dell'arte), pantomimele populare românești sînt mai bogate în acțiune, mai variate în situații, mai pline de tîlcuri sau mai sărace și mai simple, după puterea de imaginație și de expresivitate a celor ce le joacă. În general, teatrul de pantomimă este jucat de oameni maturi, de gospodari. Formația este alcătuită, în cele trei pantomime pomenite, din trei-patru bărbați sau bărbați și femei. Aceștia se duc prin sat, pe la neamuri, pe la prieteni și cunoscuți, de o stare și o vîrstă cu actorii, știuți că țin la gluma tare. Căci fondul acestor spectacole are usturătoare trimiteri satirice, în forme nu numai caricaturale, dar uneori chiar aretice. Actorii, cum spuneam, sînt mascați; iar costumația lor este cît mai grotescă și mai extravaganță, dacă se poate cît mai flenduroasă și cît mai colorată. E o costumație clovnească de un tip special, nedefinită, care, adică, nu închipuie un personaj anume, afară de cazurile cînd tema pantomimei este dinainte stabilită și atunci ne aflăm în fața „doctorului“, a „sanitarului“, a „moașei“, a „popii“ sau a vreunui alt tip mai mult



Costum de fată din echipa arnăuților

sau mai puțin reprezentativ, din viața sau administrația satului. E limpede că aceste personaje vor avea funcția de a biciui apucăturile urite sau faptele reprobabile ce se pun, de obicei, în sarcina celor răspunzători de bunul mers al vieții satului.

Formația intră în casa omului, se apleacă ceremonios — ilar ceremonios — în chip de salut, apoi, fiecare, în parte sau în ansamblu, după cum s-au înțeles înainte, închipuie o suită de acțiuni grotești. Totul este mimat. Subiectul este furnizat de obicei chiar de gazda la care ei intră. Actorilor le place să petrească pe seama celor vizitați. Ei iau ades în ris pe însăși gazda, care ride cu poftă, fără să știe că ride de ea însăși. Citeodată își propun, sumar, în linii generale, trama acțiunii: vor lua în deridere, să zicem, pe Costică Lefter, om circiobăros, calic, uricios. Hazul e mare, deoarece Lefter este popă și nu poate refuza pe cei ce vin, deși el nu ar primi pe nimeni. Hazul începe de la costumație și mască și sfârșește cu pantomima jucată. Improvizatia, cum arătam, se desfășoară fie unitar, printr-o scenetă de ansamblu cu un simbur de subiect, fie succesiv sau alternativ, de fiecare actor în parte, după impulsul propriei lui inspirații. Totul se încheagă însă, prin grotescul situațiilor și al acțiunilor aparent disparate, într-o unitate. Acțiunile astfel materializate pornesc de la naive imitări parabolice de animale, pentru a continua într-o nesfârșită gamă de șotii. Hazul este cu atât mai mare și satisfacția actorilor deplină, când văd că înșiși ai casei, luați sub șfichiul caricaturii satirico-pantomimice, rid chiar de ei, fără să știe că ei sînt obiectul batjocurii, sau cînd se chinuiesc să afle cine sînt „mascații”. (Uzanța cere să nu li se pretindă a-și scoate măștile; unii o fac însă, spre hazul general.)

* * *

Sîntem departe de a epuiza, cu notele sumare de aici, varietatea de forme sub care se înfățișează teatrul anonim popular la noi, întinderea repertoriului său.

Horia Barbu Oprișan

prin
teatrele
din
țară

Brăila

- „ACT VENEȚIAN” de Camil Petrescu
- „HEDDA GABLER” de Henrik Ibsen
- „SÎNZIANA ȘI PEPELEA” de Vasile Alecsandri

Acum trei ani, teatrul din Brăila a făcut un turneu care dovedea existența unor premise de seriozitate profesională deosebită în munca ansamblului. Discutând în redacție, împreună cu actorii și regizorii de aici, cele trei spectacole prezentate — *De n-ar fi iubirile...* de Dorel Dorian, *Toiegele orbilor* de Iannis Ritsos și *Oceanul* de Al. Stein — ajunsesem la concluzii favorabile. Conștiinciozitatea jocului, acuratețea și concentrarea punerilor în scenă, ținuta scenografiei promiteau progrese frumoase.

De atunci însă, ecurile spectacolelor brăilene nu au demonstrat o împlinire a făgăduielilor făcute, realizările părînd să se înscrie, cu variații nu prea însemnate, pe orizontala unui nivel constant, lipsit de strălucire. Vizita făcută în prima parte a stagiunii 1966—1967 în sala acestui teatru infirmă și confirmă, în același timp, impresiile de pînă acum. Nu este un paradox: cu excepția reluării de calitate deosebită, care este *Hedda Gabler*, montările par să se succedă fără ambiții de autodepășire. Și cu toate acestea, întregul spectacolelor brăilene demonstrează acumulări și cîștiguri importante.

Premierele deschiderii de stagiune sînt *Sinziana* și *Pepelea* și *Act venețian*. Lor

urmează să li se alăture, tot în acest sezon, *Ura celei de-a 17-a păpuși* de Ray Lawler, o piesă din literatura realist-critică a Australiei contemporane, *Fedra* lui Racine, *Fiicele* Sidoniei Drăgușanu, *Ofițerul recrutor* de George Farquhar, comedia engleză din secolul al XVIII-lea pe care teatrul lui Laurence Olivier a redescoperit-o pentru scena modernă, și o dramatizare de Yves Jamiaques după *Don Quijote*. Este, după cît se vede, un program divers și exigent, cu multiple coordonate de cultură teatrală activă: piesa de divertisment și de mare spectacol reprezintă un exercițiu dificil de fantezie și spirit, datorită textelor alese din repertoriul vechi de cea mai bună calitate (*Sinziana* și *Pepelea*, *Ofițerul recrutor*), lucrarea de succes sigur din dramaturgia românească de astăzi stă alături de teatrul de înaltă ținută intelectuală al lui Camil Petrescu, marea literatură clasică este prezentă prin scrieri de primă valoare, puțin jucate, care cer discernămint și inițiativă chiar numai pentru a fi reținute pe lista proiectelor (*Fedra*, *Don Quijote*), și, în sfîrșit, dramaturgia contemporană universală nu e privită prin prisma celor cîtorva titluri

la modă jucate pînă la epuizare pe scenele noastre.

Această calitate a repertoriului mi s-a părut solid sprijinită de ținuta spectacolului în *Actul venețian* (regia Ion Dinnescu). Nu este vorba, desigur, de o montare care să aprofundeze în mod deosebit posibilitățile teatrale ale textului, să-i descopere noi fețe posibile, ci mai curînd de o lectură scenică aplicată, dar fără velleități de înnoire. Important este că această lectură e parcursă cu o concentrare și o gravitate nedezmîțite, în așa fel încît frumusețea partiturii literare este scoasă în evidență pe toată întinderea reprezentăției. Faptul merită cu atît mai mult să fie remarcat, cu cît e vorba de o distribuție în care mai toți interpreții au fost obligați să facă eforturi pentru a ajunge din urmă temperamentul eroilor și a putea să umple, măcar în mare, conturul caracterelor supradimensionate de Camil Petrescu, în tensiunea ideilor și a căutării absolutului. Este evident că Dumitru Pislaru nu posedă vitalitatea grandioasă a lui Pietro Gralla; dar modul foarte clar și precis nuanțat în care el a străbătut etapele rolului a sugerat fără deformare sau echivoc sensurile personalității imaginate de dramaturg. La fel, Mirela Gherlac este mai curînd o prezență fragilă, de sensibilitate discretă, decît nestăpînită și pasionată Alta; acțiunea a parcurs însă istoria scenică a eroinei în așa fel încît a pus în lumină sensurile imediate și de subtext, justificîndu-și interpretarea cu o emoție reținută și evitînd exagerările atît de posibile în raport cu situațiile și atitudinile personajului. Poate că mai ușor s-a apropiat de rol Gheorghe Moldovan, care a schițat profilul lui Nicola cu aceeași conștiinciozitate ca și colegii săi, fiind totuși mai puțin atent la nuanțe. Într-un singur punct această distribuție, fericit forțată, s-a trădat, anume în interpretarea dată lui Marcello Mariani. Nicolae Ciocoiu nu are premisele elementare pentru acoperirea unui asemenea rol, nu numai fiindcă vine în contradicție cu vîrsta personajului, dar și pentru că factura sa actoricească nu corespunde rafinamentului, distincției aristocratice și farmecului puțin efeminat, fără de care transformările trăite de acest erou își pierd sensul, alunecînd spre caricatură. Mai simplu spus, dacă Cellino nu apare pe scenă ca o minune de grație eterică și frivolă — ceea ce, să recunoaștem între paranteze, nu s-a prea întîmplat în montările de pînă acum —, vechia, mistuitoarea pasiune a Altei pentru el capătă

aspectul unui capriciu netrebnic și, odată cu asta, contrapunerea virilului Gralla cu încîntătorul său rival fără voce își pierde frumusețea.

Așadar, am urmărit în *Act venețian* un serios studiu de joc. Nu am întîlnit aici rezolvări superficiale patetice, lovituri de teatru exterioare, poze și atitudini fără suport lăuntric; era evident că micul grup de interpreți și-a consacrat atenția ideilor dramaturgului și mișcărilor de relații dintre personaje. Cînd am văzut *Hedda Gabler*, am înțeles de unde provenea această probitate profesională a actorilor. Regizorul Yannis Veakis, care a pus în scenă piesa lui Ibsen, colaborează de mai mult timp cu colectivul de la Brăila. *Actul venețian* apare ca o prelungire, și în afara concluzărilor directe cu acest regizor, a metodei sale de lucru. Este un exemplu de întîlnire fericită între un ansamblu de interpreți și un director de scenă apropiat lor, întîlnire de pe urma căreia amîndouă părțile au cîștigat.

Cît despre *Hedda Gabler*, această montare constituie într-adevăr o performanță, și încă într-una din cele mai dificile direcții, în afara exuberanțelor sau științierilor de suprafață, pe linia unei sobre analize de realism psihologic-social. Mica lume din casa soților Tesmann e reconstituită cu fină drămuire a nuanțelor. Mai trebuie amintit un fapt: deși era vorba de o realizare a stagiunii trecute, lucrul efectiv asupra spectacolului nu a fost părăsit, repetițiile de reluare din toamna aceasta ducînd mai departe ceea ce se cîștigase în reprezentările de pînă acum și eliminînd, modificînd, tot ce nu rezista examenului sever al ochiului regizoral de astăzi.

Sînt de remarcat subtilitățile unor momente, ca acela în care Hedda și consilierul Brack joacă jocul primejdios, înveninat, al încercărilor de seducție și parcurg mai tirziu în același fel atacul direct și șantajul abia deghizat, respectînd tot timpul aspectul inofensiv, spiritual și elegant al conversației de salon. Comportarea tuturor personajelor păstrează nedezmîțite distincția și buna-cresștere impuse de stilul lumii ibseniene.

Cu mijloace reținute, bîzîindu-se în primul rînd pe evoluția relațiilor dintre personaje, Veakis conturează caractere precise. Hedda — Ileana Radu — este autoritară, devorată de o febră interioară, numai cîteodată ascunsă, și de orgolii fără limită, dincolo de care presimțim idealul nefast al frumuseții absolute, inumane și crude. Eilert Lövborg-Petre

Scenă din „Hedda Gabler” de Henrik Ibsen. Ileana Burlacu (Doamna Elvsted), Ileana Radu (Hedda) și P. Simionescu (Løvborg). În planul al doilea: N. Ciocoiu (Brack) și D. Pislaru (Tesmann)



Simionescu, care ne câștigă de la început printr-o adevărată intrare de personaj de prima mărime, este întâi distins și calm, mai târziu răvășit și ironic, sugerând o seducătoare lume interioară. Jörgen Tesmann-Dumitru Pislaru se dezvăluie evident mediocru și filistin, dar cu mijloace extrem de sobre, ocotind șarja și știind să valorifice înduioșătoarele calități de candoare și generozitate ale eroului. Pislaru realizează astfel cea mai fin nuanțată și cea mai complexă caracterizare din spectacol. Consilierul Brack-Nicolae Ciocoiu aco-peră sub bună-creștere lipsa de scrupul și cinismul, evitând și el sublinierile mefistofelice care ar fi putut lesne să înso-

tească o asemenea personalitate destruc-tivă. Thea Elvsted-Ileana Burlacu, deli-cată, neajutorată și destul de ștearsă, știe să descopere treptat, sub slăbiciu-nile unei femei obișnuite, forța blindă a iubirii care nu dorește nimic pentru sine. Tensiunea uneori împinsă până în pragul „suspense”-ului polițist nu îm-prășteie ironia fin pulverizată de autor în substructura multor momente, atmo-sfera densă nu topește într-un curs uni-form liniile de demarcație dintre situa-țiile diferite, salturile dramatice, schim-bările raporturilor de forțe. Sigur, se pot face și observații, privind, de pildă, jocul puțin prea „descoperit” al Heddei și lipsa de forță a momentelor în care

trebuia să simțim înălțarea atrăgătoare și periculoasă a idealului ei de frumusețe, sau putem discuta raportul dintre grupul celor mediocri și grupul eroilor care se cred excepționali; dar asemenea observații nu se pot formula decât de la un nivel ridicat al realizării scenice.

Dacă *Actul venețian* confirmă importanța unui spectacol ca *Hedda Gabler*, dovedind că nu este vorba de o excepție irepetabilă, montarea cu *Sinziana și Pepelea* scoate la lumină posibilități — destul de îngrijorătoare — de coborire mai jos de mediocru. Sînt puține lucruri de spus în legătură cu această punere în scenă, care reeditează cele mai uzate modalități rutiniere de feerie. Regizorul Dumitru Dinulescu, pe care l-am cunoscut înainte prin niște spectacole de dramă sensibile și atent conduse, se pierde în fața întinderii și varietății de probleme pe care le implică aducerea în teatru a universului poetic de basm și realizarea satirei în spirit contemporan. Toleranța lui îngăduie pătrunderea în scenă a unor vulgarități supărătoare și a unor soluții de prost-gust. Într-un teatru în care am văzut jucîndu-se Ibsen așa cum se joacă, sînt foarte greu de acceptat asemenea interpretări grosolane (Virginia Weber-Zina codrului; Viorel Brinzaș-Dascălul Macovei; Silvia Nasta-Marica, pentru a nu aminti decât cazurile limită dintr-o distribuție în care majoritatea actorilor își permit ostentații din cele mai triviale). Cu greu am putut desluși, în aceste condiții, unele date de interpretare mai puțin supuse șablonului. Permițîndu-și aceleași îngroșări ca și colegii săi, Nicolae Budescu (Papură Împărat) și-a salvat adeseori personajul de la caricatura exterioară și simplistă, printr-o anume sinceritate naivă și printr-o mobilitate senină, care aveau ceva din aerul semifantastic al clowneriei inspirate și dincolo de care se simțea prezența unui talent deosebit. Ce rezultate frumoase s-ar putea obține de la acest actor, dacă el ar fi bine îndrumat! Am remarcat, de asemenea, prezența proaspătă, nealterată, a tînărului Valentin Uritescu (*Pepelea*).

Teatrul se află, deci, la o răscruce. De o parte stau realizările sobre, lucrate în adîncime; de alta se aliniază amenințările încă acute ale șablonului, prostului-gust, spectacolului de efect comod. Acumularile neîndoioase de pînă acum s-ar putea vedea în primejdie chiar numai la o ușoară înclinare a balanței generale în favoarea elementelor negative. Prima problemă de perspectivă care se impune, așa-

dar, conductorii este necesitatea de a îngrădi sever și a exclude treptat, dar tot mai hotărît, toate fenomenele de minimă rezistență din munca ansamblului.

Colectivul se dovedește uimitor de bine antrenat pentru dramă, dar neînmarmat în fața altor modalități teatrale — și spunînd asta, nu mă gîndesc doar la feerie, care desparte o ramură specială și destul de rar întîlnită în teatru, cerînd anumite predispoziții; observația mi se pare că se aplică în aceeași măsură și la toate variațiile comediei, momentele satirice din *Sinziana și Pepelea* lăsînd să se întrezărească discutabile deprinderi actoricești. Se cere deci ca și producțiile din această arie a fenomenului teatral să fie ridicate la nivelul posibilităților de sus ale echipei. Am avut prilejul să constat că din formația brăileană nu lipsesc comici, care, bine conduși, ar putea să formeze o grupare serioasă, bine pregătită (Nicolae Budescu, Nae Nicolae, Valentin Uritescu, Mirocea Valentin, Dorel Mihăilescu, Mirocea Cuberschi, Savin V. Pop, Nicolae Munteanu). Pentru asta este necesar însă un antrenament foarte serios și de lungă durată, care să poată înlătura toate crustele proastelor obișnuințe. Cea mai bună soluție ar fi aceea a angajării unor noi colaborări în regie, în așa fel încît prezențele regizorale dotate și efervescente să poată împropăta climatul de lucru în ceea ce privește realizarea spectacolelor comice de înaltă ținută.

După cîte arătau cele trei spectacole vizionate, există destule decalaje de pregătire și chiar de orientare de fond între actori. Dacă Ileana Radu, Petre Simionescu și Dumitru Pîslaru au cîștigat neașteptat de mult în ultimele două-trei stagioni, afirmîndu-se acum ca protagoniști în plină maturitate profesională, nu am putut constata creșteri asemănătoare la mulți din colegii lor. O deficiență însemnată a trupei, în actuala ei configurație, ține de promovarea încă timidă a tinerilor, fapt care provoacă uneori dezechilibrări grave în distribuție (cum s-a întîmplat cu Cellino din *Act venețian* și cu o serie de roluri din *Sinziana și Pepelea*, în care prospețimea, spontaneitatea, grația și fantezia celor foarte tineri ar fi putut contrabalansa pornirile de efect facil ale altor interpreți). Nu trebuie să uităm ce suflu viu, în stare să declanșeze interesante competiții, au adus actorii debutanți în foarte multe din teatrele noastre — Elena Bartok la Teatrul Național din Iași, Melania Ursu și George Mottoși la Naționalul clujean, Dora Chertes și Florina Cercel la Timișoara etc.

Pe absolvenți — cu excepția Ilenei Burlacu, care de altfel se pregătise să părăsească această scenă — nu i-am putut urmări deocamdată, deși era vorba de actori pe care studiile din Institut îi recomandaseră atenției, ca Ligia Dumitrescu, Marilena Negru, Nicolai Ivănescu.

Un sector în care mai sînt multe de făcut e acela al decorului și costumului. Excelenta scenografie a Elenei Veakis pentru *Hedda Gabler* creează și ea un barem superior, pe care celelalte realizări nu-l ating (și este important de reținut că nu este prima colaborare a scenografei cu teatrul). La ridicarea cortinei avem în față o locuință burgheză destul de obișnuită, de sfîrșit de secol XIX, puțin rece și cu un aer de eleganță rigidă, o reconstituire lucrată cu mare grijă pentru detaliu. De îndată ce începe să se schimbe lumina, ambianța se transfigurează, capătă transparente stranii, care par să țină de o lume ireală. Dramaturgia subtilă a penumbrelor și iluminărilor difuze este obținută printr-un procedeu care determină de fapt caracterul întregii plastici: tot tapetul în dungi al peretilor este creat printr-o iluzie, constituindu-se de fapt dintr-un joc de fire și benzi decupate, întinse vertical, la oarecare distanță, în fața panourilor de culoare care figurează pereții. Astfel, lumina se poate infiltra viu și surprinzător în ambianță, creînd în jurul eroinei o atmosferă crepusculară, suavă și rece. Regia folosește din plin ideea scenografei, sprîjinindu-și direct anumite momente-cheie pe dinamica luminii: în scena în care Hedda arde manuscrisul lui Lövborg, ea închide toate ferestrele și coboară toate perdelele, pregătind cu voluptate sadică sacrificiul „copilului Theei”. Perfecția detaliilor — colțul intim cu miniaturi, desenul paravanului jos din fața sobei, învelişul și formatul albumului de fotografii, silueta și abajurul lămpii la care lucrează Jörgen și Thea — imprimă stil spectacolului, ca și adevărul costumelor, elegant și delicat diferențiate.

Montarea cu *Act venețian* a prilejuit debutul scenografului Victor Cretulescu. O justă repartizare a spațiilor de joc și un raport bun de plantații între decorurile diferitelor acte, ca și expresivitatea îngrijită a liniilor mari din scenografie definesc o judicioasă concepție de ansamblu. Dar alegerea neexigentă a materialelor textile, ca și execuția slabă a zidăriei și marmorei din decor aduc o notă de teatralitate ieftină, o anumită

patină — puțin agreabilă — de provincialism. Flagrant se manifestă aceste caractere în *Sinziana și Pepelea* (scenograf, G. Matei), unde se amestecă tot soiul de soluții și procedee arbitrar îngrămădite la un loc. Întreg arsenalul feeriei vechi este prezent aici, agrementat cu împrumuturi din recuzita și costumația estradei și cu unele caricaturi de siluete copiate după spectacolele de comedie modernă.

Printre slăbiciunile teatrului, inconveniențele de scenografie sînt dintre cele mai grave. Se cuvine ca ele să fie repede corectate, nu numai pentru ca fiecare spectacol să-și poată trăi armonios și plin viața, dar și pentru că deficiențele de gust au repercusiuni din cele mai proaste asupra publicului, trăgînd în jos calitatea estetică a montărilor în cauză. Scenografia bună este o premisă importantă a ținutei de autentic profesionalism în teatrul modern.

Însăși enumerarea realizărilor și nerealizărilor de la Brăila însumează, în rezumat, un program foarte limpede de viitor. Am încercat să expun mai sus obiectivele principale ale acestui program real, determinat chiar de datele concrete existente în spectacolele stagiunii. Mai trebuie să adaug că o batere a pasului pe loc în momentul de față ar putea să fie mai mult decît primejdioasă; dacă timp de cîțiva ani colectivul a putut să-și continue cu folos munca, chiar fără să înregistreze ascensiuni marcate, de aici înainte menținerea la orizontală nu va mai fi posibilă și va degenera curînd în regres.

Că există toate posibilitățile ca un asemenea fenomen să nu se petreacă, e limpede. Dacă mai amintesc că la Brăila am avut posibilitatea să cunosc unul dintre cele mai receptive, dacă nu și cele mai disciplinate, corpuri de spectatori întîlnite în teatrele țării, nu fac decît să aduc un argument în plus. Am văzut *Hedda Gabler* în reluare, la al 30-lea spectacol, urmărită cu sufletul la gură de public. De asemenea, este necesar să consemnez munca de calitate, conștiincioasă și aprofundată, a secretariatului literar; programele brăilene fac cinste acestei instituții teatrale (secretar literar, Nicolae Istrate).

Acumulările cantitative sînt importante. Pentru ca saltul calitativ să se producă, nu trebuie decît ceva mai mult curaj — pe deplin justificat, de altfel, de succesele de pînă acum — și ceva mai multă încredere.

Așteptăm.

A. M. N.

- „AVARUL” de Molière
- „MOARTEA UNUI ARTIST” de Horia Lovinescu

La Arad, seriozitatea, modestia, interesul manifestat de factorii de răspundere (director, regizor) față de actul artistic imprimă o pecete de reală ținută profesională mai tuturor spectacolelor. Colectivul e exigent cu sine însuși și dornic de înnoire, de a fi la pas cu tot ce e mai bun și de valoare în mișcarea teatrală din țară. Munca minuțioasă, grija care precede montarea fiecărui spectacol se mărturisesc de la redactarea atentă a programelor de sală — care cuprind, fără excepție, o prezentare a scriitorului, operei și ecourilor ei în critică — la afișele frumoase care împinzesc orașul și pînă la urmărirea statornică a răsunetului reprezentăției în rîndurile publicului. În acest oraș cu vechi tradiții de teatru, dar lipsit decenii de-a rîndul de o scenă proprie, publicul nou — cum ne-am obișnuit să-l numim —, cu gustul în plină formare (dar încă nesigur), a însoțit colectivul de actori, se dezvoltă odată cu teatrul, și această corelație explică diagrama atît a succeselor cît-și a neîmplinirilor, creșterile și scăderile de nivel. În permanentă legătură cu spectatorii, teatrul e stimulat, pe de o parte, de dorința de cultură și cunoaștere a unui public proaspăt și, pe de alta — de ce să n-o spunem? — e împins uneori și pe făgașul unor succese facile.

Față de stagiunea trecută, repertoriul acestui an vădește mai mult echilibru, un coeficient valoric categoric ridicat prin componenta clasică a repertoriului și ardența intelectuală a unora din operele programate. Dacă, în stagiunea trecută, criteriile eclectice au alăturat la rampă *Capcana* de Robert Thomas, *În căutarea adevărului* de Eugenia Busuioceanu, *Peștoarea* de Thornton Wilder și *Trandafirii roșii* de Zaharia Bîrsan, descifrăm acum în propunerile — o parte realizate — titluri prestigioase din dramaturgia clasică (Molière, Lope de Vega), ca și din teatrul românesc: Caragiale (*D-ale carnavalului*), George Călinescu (*Șun*). Teatrul scoate la lumină un text neglijat din lucrările lui Ion Luca (*Rachierita*), a prezentat piesa lui Lovinescu *Moartea unui artist*, iar din dramaturgia occidentală contemporană aduce prima piesă a lui Arthur Miller (*Toți fiii mei*) și falsă parodie a lui Max Frisch (*Don Juan sau Dragostea de geometrie*). Pentru realizarea acestor dificile montări, teatrul dispune, în afară de forțele regizorale proprii (Dan Alecsandrescu și Ion Jivan), de colaborările unor directori de scenă din alte teatre — O. Rappaport și Ioan Taub; iar în sectorul scenografiei găsim, alături de prezența permanentă a pictorilor locali Sever Frențiu și Francisc Toth, participarea lui Traian Nițescu.

De ținută, în general, cu intenții vădite spre clarificarea sensurilor și relevarea detaliilor psihologice, reprezentațiile teatrului din Arad n-au realizat încă saltul, dorit de către colectiv, spre un deplin virf artistic. Buna organizare a muncii, o așezată chibzuință gospodărească asigură elaborarea a cîte opt premiere pe stagiune, montarea simultană a două-trei spectacole, în bune condiții tehnice, și o ritmicitate pozitivă între reprezentațiile curente, la sediu, și cele în deplasare. În această echilibrată îndeplinire a planului, în acest disciplinat ritm al muncii cotidiane se neglijează de multe ori finisarea artistică. (Și se pare că teatrul justifică aceasta invocînd împrejurări obiective.) În adevăr, în montări categoric bune, rămin totuși reziduuri, neglijențe, incertitudini de interpretare.

Seriozitatea muncii de concepție, remarcată aci și cu alte prilejuri, am găsit-o din nou în *Avarul* de Molière. Regizorul Dan Alecsandrescu s-a ferit de modele consacrate, căutînd să descopere împreună cu actorii, cu un ochi proaspăt, lipsit de prejudecăți și reminiscente, valorile textului. Ocolind un spectacol de stil — de altfel, actorii nu sînt încă suficient de antrenați pentru marele repertoriu clasic —, reprezentarea e revelatoare prin autenticitatea personajelor și a relațiilor psihologico-sociale. Această intenție, limpede exprimată în desenul personajelor și obținută printr-un joc firesc, se traduce parțial și în scenografie. Dar decorurile lui Francisc Toth nu au însușirea demonstrației realiste urmărite, rămîn o încercare timidă și greoaie în prospectarea casei unui burghez înstărit și avar; decorurile derutează și prin trimiterile vagi către un simbol simplist (gratiile unei prezumtive case de bani), sărăcind imaginea de ansamblu a spectacolului. Din păcate, nici costumele (Eva Györfy) nu sprijină concepția regizorală, și doar cîteva (Frosine, Harpagon, Marianne) accentuează caracterul realist al unor personaje smulse din tiparele convenționalismului teatral și așezate într-un cotidian al secolului al XVII-lea. În rest, urîte și parcă încropite la întimplare, ele aduc o altă notă discordantă într-un spectacol în care în ciuda dificultăților de ordin plastic, se obține o interpretare omogenă, îngrijită, condusă cu fermitate și tact. Preocuparea regizorului spre conturarea unor relații firești și pregnante prin forța sentimentelor s-a vădit mai ales în scenele Harpagon-Frosine sau Cleante-Élise. Pozitivă este și tendința de a umple scena cu temperamente distincte: Harpagon (Vasile Varganici) e agitat și violent, energic și răulăcios; Élise (Emilia Dima-Jurcă) e placidă; Frosine (Marilena Taras) își poartă vizibil masca bonomiei. Pe canavaua acestor relații spontane se brodează situațiile tipic molieresti, ce dau atmosfera vioaie, comică a spectacolului: bastonadele sau hiperbolarea unui obiect-fetis în această lume, o schimbare uriașă care îl încolățește pe Cleante.

Dacă asemenea montări, fără deosebite străluciri actoricești dar unitare ca ținută, exprimă stadiul real de dezvoltare al colectivului, cealaltă reprezentare cu care s-a inaugurat stagiunea ridică mari semne de întrebare. Înscrierea în repertoriu a dramei lui Horia Lovinescu, *Moartea unui artist*, părea să fie de bun augur pentru colectivul din Arad. Paradoxal însă, spectacolul, în loc să impună valorile reale ale ansamblului, stimulînd potențialul creator, aruncă o lumină falsă chiar asupra capacităților sale. Jaloanele limpezi ale textului, cele patru coloane ce susțin drama lui Manole Crudu, viața, moartea, creația, dragostea, au fost date cu brutalitate la o parte de regizorul Otto Rappaport și înlocuite cu o banală și ridicolă poveste de dragoste neîmpărtășită și eșuată. Desigur, regizorul își împarte vina acestei metamorfoze cu Nucu Mihuță, interpretul lui Manole Crudu, actor cu desăvîrșire contraindicat pentru acest rol, dar gre-



Vasile Varganici (Harpagon) în „Avarul” de Molière

șcala regiei trage mai mult în cumpănă. Încercatul regizor clujean, autorul unui solid spectacol cu aceeași piesă la Teatrul Maghiar din Cluj, a crezut, eronat, că e suficient să mute aici forma, caligrafia acelei reprezentatii, pentru a realiza și aici spectacolul. Din nefericire, această formă n-a corespuns tipologiei colectivului, așa fel încît s-a iscat senzația unei parodii. Ne-a surprins și o apăsare nejustificată pe pedala unui erotism ieftin, de factură bulevardieră, ce coboară tensiunea dramatică a piesei. Totuși, contactul cu literatura lui Horia Lovinescu s-a soldat și cu unele ciștiguri de ordinul exercițiului artistic pentru cîțiva dintre interpreți (Alexandru Drăgan, Lucia Georgian, Agatha Nicolau). Astfel, chiar în condițiile unui eșec de concepție, se relevă disponibilități de calitate.

Spre deosebire de alte teatre, în colectivul arădean, în ultimele stagioni nu au avut loc dislocări, schimbări intempestive — ceea ce îndeobște numim „fluctuație“. Datorită colaborării scenice îndelungate, s-a conturat aici o anumită omogenitate structurală, cu mai puține divergențe în manieră și formație artistică. Cu toate acestea, se desprind chiar la prima vedere, în rîndul unor actori de vîrstă medie, semnele periculoase ale inerteiei și rutinei, o cantonare comodă în amintirile unor succese de altădată. Pe de altă parte, în rîndurile unor tineri actori, alături de elan și dorința de lucru, stăruie o anumită superficialitate în preocupările profesionale, o trecere grăbită pe lîngă roluri. Acestea sînt însă cazuri accidentale. În general, aici se muncește mult. Tînărul actor Alexandru Drăgan, de pildă, în roluri diferite prin stil și sferă problematică (Barnabé în *Peșitoarea* lui Thornton Wilder și Vlad în *Moartea unui artist*), demonstrează — dincolo de talent și intuiție scenică — maturitate, finețe în compunerea rolului în ansamblu și în detaliu. Autenticitate elegantă, simplitate degajă jocul Vioricăi Popescu Pintilie și al Luciei Georgian. Tînăra actriță Agatha Nicolau a învins cu dezvoltură dificultățile rolului Cristina (*Moartea unui artist*), deși concepția regizorală îl amenința cu interpretări echivoce. Echilibrate, judicioase sînt și compozițiile lui Varganici (Harpagon), Mișu Drăgoi (La Flèche), Ion Costea (Valère), sau a Olimpici Didilescu (Doamna Levi).

Principala problemă a teatrului din Arad rămîne totuși, în momentul actual, antrenarea profesională, creșterea exigenței în fața detaliului. Cu repertoriul de acum, care stimulează munca actricească, teatrul are posibilități optime de afirmare și certificare a potențialului său valoros.

Mira Iosif

Oradea

- „IO, MIRCEA VOIEVOD“ de Dan Tărchilă
- „SIMPLE COINCIDENȚE“ de Paul Everac
- VÎNĂTOAREA REGALĂ A SOARELUI de Peter Shaffer

O relativă stabilitate pe care au dobîndit-o în ultima vreme trupa și grupul de regizori de la Teatrul din Oradea le-a favorizat atît o bună desfășurare a muncii în această stagiune, cît și elaborarea unui merituos plan de perspectivă. Cele trei spectacole reprezentate pînă acum (*Io, Mircea Voievod* de Dan Tărchilă și *Simple coincidențe* de Paul Everac la secția română; premiera pe țară a piesei lui Peter Shaffer — *Vînătoarea regală a soarelui* la secția maghiară) mărturisesc pe deasupra și dorința colectivului de a angaja cu publicul orădean un dialog substanțial, concretizat de o politică eficientă a repertoriului.

chilă și *Simple coincidențe* de Paul Everac la secția română; premiera pe țară a piesei lui Peter Shaffer — *Vînătoarea regală a soarelui* la secția maghiară) mărturisesc pe deasupra și dorința colectivului de a angaja cu publicul orădean un dialog substanțial, concretizat de o politică eficientă a repertoriului.

Lucrările pretențioase ce vor urma (*Macbeth* de Shakespeare, *Act venețian* de Camil Petrescu, *Romulus cel Mare* de Dürrenmatt la secția română; *Patima roșie* de M. Sorbul, *Călugărița* de Diderot, *Othello* de Shakespeare, precum și cele două piese de actualitate — *Șeful sectorului suflete* de Al. Mironid și *Aterizarea forțată* de Gyarfassy Miklos — la secția maghiară) ne înfățișează, în adevăr, atitudinea demnă de laudă a conducerii teatrului, de a-i situa activitatea pe o linie ascendentă a unui program artistic de profunzime și de meditație, în măsură a oferi în același timp echipei posibilități de manifestare diversă și calificată, de dezvoltare multilaterală.

* * *

După *Luceafărul* de Barbu Delavrancea și *Mihai Viteazul* de O. Dessila (de acum un an), momentul inaugural al actualului sezon teatral, marcat prin reprezentarea piesei *Io, Mircea Voievod*, vorbește la teatrul orădean despre instaurarea unei bune tradiții a cultivării sentimentului patriotic în rîndurile spectatorilor, prin valorificarea dramei noastre istorice.

Regizorul Ion Deloreanu a înscris spectacolul într-o atmosferă sobră, despovărată de elemente decorative, de grandilocvență, de fast exterior. Prin unele tăieturi discrete în monoloagele prea lungi, și prin estomparea exceselor retorice, montarea a căpătat densitate, echilibru, forță de convingere.

Conflictul principal al dramei lui Dan Tărchilă a apărut clocot în spectacolul orădean, datorită felului în care s-a înfrunțat și a evoluat eroul principal. Doi interpreți, în două concepții diferite, au parcurs cu succes această partitură dificilă și plină de răspunderi. Nicolae Toma ne-a oferit, cu naturalețe, un domnitor inteligent, chibzuit, matur în gândire, ascunzînd, sub o înfățișare modestă, o neasemuită tărie de caracter, o voință nestrămutată în atingerea scopurilor politice. Actorul a izbutit să ne redea interiorizat, convingător, meditațiile lui Mircea, alternînd amintirile glorioase ale trecutului cu previziunile și așteptările viitorului.

În interpretarea lui Eugen Țugulea, eroul a apărut în forme mai colțuroase, mai viguroși și mai patetic (fără stridente și artificii), mai tumultuos și mai vibrant în susținerea cauzei pe care o slujește. Reușita ambelor interpretări ne-a reconfirmat rostul distribuțiilor duble, reala

însemnătate pe care o pot avea, în afirmarea posibilităților actoricești, o înțelegere serioasă și o aplicare fericită a acestui principiu.

Sensibilitatea, fiorul liric cu care Gina Nicolae a investit-o pe fiica lui Mircea — Arina — a dus la estomparea unor naivități și dulcegării ce însoțesc în text portretizarea personajului și relația cu doica Vișa.

Personajele așezate la polul negativ al conflictului, pozițiile lor divergente au fost dezvăluite fără ostentație și caracterizate cu autenticitate. Ala Tăutu în Doamna Mara a jucat înstrăinarea ei de domnitor, ca și neînțelegerea sacrificării copiilor ei pentru interesele țării, folosind cu reale efecte dramatice accente de ură, de gelozie, de spaimă. Laconic, Ion Miinea a înfățișat caracterul ros de ambiții sterile al lui Ioan, aspirațiile sale la o domnie străină de interesele statului. L-am remarcat apoi pe Vladimir Jurăscu în compunerea originală și sugestivă a chipului mioros și a perfidiei episcopului catolic, Francisc. În genere, atît în rolurile-cheie cit și în personajele de mai mică întindere — cum ar fi acela al Mitropolitului Sofronie, sfetnicul domnitorului (în care a evoluat Constantin Simionescu) —, dincolo de afirmarea însușirilor individuale, interpreții s-au mișcat convinși de necesitatea unor relații scenice omogene, a unui joc discret, sincer, cu severitate autocontrolat. E drept, în spectacol au apărut și interpretări aproximative, elaborări superficiale, apariții simplificate, chiar diletante (Fierarul, unii dintre căpitani etc.); fapt regretabil, pentru că s-a știrbit astfel imaginea de corectitudine profesională, de disciplină artistică, pe care spectacolul a impus-o în ansamblul său. Oricum, impresia generală, bună, de spectacol lucrat cu îngrijire și exigență e certă. La aceasta a contribuit în mare măsură și cadrul plastic — elegant, armonios, cu valori poetice — realizat de tinăra scenografă Maria Hăteganu.

* * *

Fără să se bucure de avantajul unei scenografii inspirate, dimpotrivă, încăscat într-un decor destul de inexpressiv (Nagy Alexandru), piesa lui Paul Everac *Simple coincidențe* a avut, în schimb, pe scena orădeană, cîteva notabile interpretări actoricești. Jean Săndulescu, bunăoară, a exprimat viu și convingător zbuciumul profesorului Dănilă Coman. De sub izbucnirile frizînd ilarul, de sub

acreală, înăsprirea, aerele de mare cinic ale bătrînului profesor, interpretul a lăsat să transpară adevărata esență a personajului: o imensă sensibilitate și gingășie, bunătațe, simț de răspundere în educarea tinerei generații, gînd care stăpînește și animă întreaga ființă a personajului, ridicîndu-l deasupra bolii și a însingurării lui amare.

Un alt personaj care a cîștigat conținut și personalitate a fost Teodora Vlăsceanu. Jocul concentrat, fin și nuanțat al Vioricăi Cernucan a impus acest rol, în ciuda aparițiilor sale episodice, dezvăluind emoționant modestia și marea înțelegere cu care Teodora Vlăsceanu urmărește „etapele de creștere”, atît ale fiului, cît mai ales ale soțului ei.

Din păcate, trebuie să reproșăm regizorului Valeriu Grama, cît și actorului George Pintilescu, faptul de a nu fi ajuns, în prezentarea personajului central, Emil Vlăsceanu, la intensitatea și emoția cuvenite, de a fi urmărit fără sublinieri elocvente dialectica procesului de conștiință prin care trece. Din păcate, fiindcă Emil Vlăsceanu și problemele lui constituie esența piesei, firul conducător al întregii acțiuni. Datele personale ale interpretului erau apropiate rolului; totuși, ținuta lui în joc, în care firescul pare a se confunda cu simplismul și monotonia, reacțiile și atitudinile lui liniare au frustrat personajul de virtuțile ce-l destinează prim-planului: febrilitatea, acea pasiune lucidă cu care caută să afle, în cadrul „simplelor coincidențe”, răspunderile particulare ce-i revin. Actorul n-a marcat suficient de convingător în terosul activistului Vlăsceanu fața de fiecare situație nouă care îl solicită și care îi oferă lui, celui care are totdeauna „soluția în buzunar”, lecția de viață, de „adolescență contemporană”, pe care se pare că, în iureșul ocupațiilor profesionale și al sarcinilor sociale, a cam uitat-o.

Spectacolul ne-a mulțumit mai puțin și prin imaginea primei tinereți pe care a oferit-o. Absolvenții Marina Maican-Velcescu și Mihail Velcescu (cuplul Daniela Buzura-Sorin Vlăsceanu), incontestabil, talentați, au compus totuși și ei prea unilateral schematic, chipul tinerețelor personaje, trecînd cu ușurătate peste „subtextul” situațiilor și atitudinilor, lăsînd nerevelate stările contradictorii, pline de capricii și expansiuni ale vîrstei, care, dincolo de stîngăcii și inexperiență, poartă în sine o neprețuită și tot atît de caracteristică încărcătură de candoare și puritate, de frumusețe și încredere în viață.

Montarea *Unătorii regale* a soarelui e, nețăgăduit, o inițiativă de cultură lăudabilă. Ea a prilejuit oamenilor de teatru și publicului, cunoștința cu una din lucrările reprezentative ale unui „furios” englez: Peter Shaffer. După două încercări fără prea mare ecou, *Balanța teroarei* și *Pămînturi sîrate*, și după un prim succes (*Exercițiu la cinci degete*), *Unătoreea soarelui* confirmă, în 1964, la Festivalul de la Chichester, valoarea și talentul viguros al acestui autor.

Pe scheletul vechii trame legendare, legată de acțiunea de cîmpire și colonizare a Perului de către spanioli, respectînd, pas cu pas, „povestea” (în romanul său, *Roșu, galben și albastru*, apărut în 1924, Minulescu, referindu-se la primul război mondial, evocă și el, aidoma, legenda acestui trist eveniment istoric), Peter Shaffer angajează în *Unătoreea soarelui* o puternică și tulburătoare dezbatere în jurul unor probleme de morală, politică, filozofie, estetică contemporană.

Epică pe planul construcției, drama lui Shaffer îmbină eficient mijloace ale teatrului total: pantomimă, măști, elemente spectaculoase de ritual, cîntec, dans, și condamnă cu incisivitate și cu mare forță de convingere colonialismul, ipocrizia clericală, rapacitatea cotropitoare, transmițînd cu fior liric, cu finețe și inteligență, un cald mesaj umanist. Pe fundalul tragediei mulțimilor, a popoarelor libere, pașnice, „vîinate”, jefuite de aurul și avutul lor și subjugate „în numele crucii”, în numele „cauzei nobile” a salvării sufletului și a „nețărîmritei milostivirii cerești”, ni se înfățișează, deopotrivă, tragedia nu mai puțin sfîșietoare a indivizilor, a eroilor. Pentru căpetenia conchistadorilor spanioli, Francisco Pizarro, eroul lui Shaffer, lumea în care trăiește el și în care domnește legea aspră a omului lup pentru om, în care a fi soldat „înseamnă a omorî cît mai perfect”, nici una din noțiunile înălțătoare — onoare și glorie, eroism, devotament, prietenie, cinste, dragoste, încredere în Dumnezeu și în oameni — nu este reală, ci toate sînt simple înșelăciuni, vorbe mincinoase, asemenea, de altfel, tuturor instituțiilor puse să le reprezinte și să le slujească: armata, biserică, curtea — în fond, simple adăposturi construite de oameni împotriva singurătății, a fricii în fața lumii prea mari.

În imensa și stupida congregație a prefăcătoriei cu pretenții, a capetelor ce se înclină și a miinilor ce binecuvîntează,

în care oamenii, sortiți să ume în picioare, acceptă să se tirască în genunchi și să sărute pulpana idolilor — regi, generali, episcopi — pe care singuri și-i creează; în această lume, în care spina-re încovoiată și resemnarea consolidează asupra, Pizarro și-a pierdut toate iluziile. Nu mai crede în nimic. La capătul unei vieți de zbucium și tumult, dezamăgit și blazat, acest „altar”, acest „chip strălucitor al minții” Spaniei (cărui lumea din jurul său i-a refuzat însă orice bucurie), trăiește obsedat de ideea morții „care zace în toate” și a scurgerii timpului „care te trage pe sfoară”, ațîndu-ți poftel, legându-te pe genunchi cînd gîngurești, și alungîndu-ți-le cînd te așază în culcuș de moarte. Pentru a se elibera de această obsesie a tiraniei timpului, Pizarro, soldatul aspru, înrăit și îndrîit, muncit de gînduri, misterios și satanic, ascunzînd sub firea sa violentă, energică o simțire delicată și sensibilă de poet, o înduioșătoare melancolie — conștient că, de obîrșie modestă fiind, nu poate da celor puternici alte lovituri decît rămînînd nemuritor —, pleacă să-și *cucerească în nume* ce nu va mai fi uitat niciodată, ce va fi cîntat veacuri de-a rîndul în balade.

Iată însă că, în străvechiul imperiu al incașilor, în contrast cu corupția, cu principiile „nobile” ale lumii civilizate, Pizarro descoperă la împăratul Atahualpa, pe care îl face prizonier, și la poporul său simplu ce muncește cu bucurie pămîntul, supunîndu-se legilor „primitive” ale imperiului soarelui (fără săraci și fără bogați), o concepție superioară de viață. Aci, oameni, de o cinste pură, trăiesc fericiți, fără speranța în existența „de dincolo”, își fac idoli pe pămînt, în realitate, nu în cer. Bucurîndu-se de binefacerile idolului lor — soarele —, indigenii își fac dumnezeu din puterea creatoare a acestuia, din capacitatea omului de a-și clădi în sinul naturii pașnice pe care o veghează lumina și căldura soarelui, o existență fericită. Fermecat de calitățile lui Atahualpa, de inteligența, noblețea și fermitatea lui senină, Pizarro devine prietenul prizonierului său, începe să descopere, prin intermediul acestuia, bucuriile simple ale vieții: cîntecul, risul, dansul, lacrimile. Tulburătoarea poveste de prietenie ce se infiripă între cei doi „împărați” — învins și învingător, păgîn și creștin — nu poate însă dăinui. În fața lăcomiei, a poftel de aur și de îmbogățire a cuceritorilor, veniți să impună, în numele creștinismului și al regelui Carol al V-lea, „civilizația” exploatarei,

Pizarro e nevoit să-și calce cuvîntul, să-l dea pe Atahualpa nu libertății, ci închi-zitiei. În clipa în care incașul se decide să facă supremul sacrificiu, să treacă la catolicism, să poată astfel muri și „re-învia” pentru a-și salva, la rîndu-i, prietenul de la moarte, autorul ne pune în fața unei îndrăznețe și foarte amare parabole religioase. Suferința de a fi ucis singura ființă omenească de care s-a atașat, spulberarea ultimei șanse de a-și fi putut consolida un crez religios, care eventual să-i aducă consolarea de a fi învins scurgerea timpului și moartea — iată cumplita tragedie a lui Pizarro, concluzia sceptică și dureroasă a autorului, care vede interzisă în societatea capitalistă, posibilitatea omului de a-și face iluzii și speranțe.

I se poate reproșa piesei lipsa unei perspective istorice clare, viziunea cam simplistă, idilic-pitorească, a societății primitiv-egalitariste, pe care o oferă ca lume ideală; i se pot de asemenea reproșa unele considerații confuze despre aspirația spre o orînduire în care omul să poată fi creatorul propriului său destin. Trebuie însă, dincolo de acestea, să prețuim la Shaffer, ca și la alți „furioși” — Osborne sau Wesker, de exemplu —, forța critică, adresa demascatoare în raport cu unele obiective social-politice concrete, să admirăm măiestria, climatul intelectual și poetic în care dramaturgul ne cheamă părtași la cîteva prețioase idei, la o caldă pledoarie umanistă.

Teatrul lui Shaffer îmbină violența, causticitatea, ironia polemică cu lirismul aproape romantic. Și întîlnirea cu el a ridicat, desigur, mari probleme și dificultăți realizatorilor spectacolului. Regizorul Szombati Gille Otto — cunoscut, și din alte spectacole, ca un laborios tîlmăcitor al spiritului unui text — poate fi felicitat pentru felul cum a înțeles, și de data aceasta, rezonanțele grave și oarecum noi ale lucrării. Regizorul nu s-a lăsat ispitit de ceea ce invită la spectacol în piesă, de efectele de suprafață, pe care, eventual, aceasta le furnizează. El a imprimat întregii desfășurări a acțiunii o tonalitate sobră, meditativă, străduindu-se ca, simplu și firesc, expresiv teatral, să integreze faptele piesei într-un registru realist. Fermitatea concepției regizorale, axată pe înfruntările capitale din text, a conferit unitate stilistică spectacolului și virtutea unei comunicări eficiente la public a liniilor de simbol contemporan în care se angajază. Atrăgînd atenția prin sobrietate și echilibru, prin jocul reținut, prin cîteva

momente deosebite de frumusețe, în care au evoluat protagoniștii: Pizarro și Atahualpa (scena în care se încheagă prietenia dintre ei; moartea lui Atahualpa și, în măști uriașe, încașii veniți să-i aducă un ultim omagiu), spectacolul ni se pare totuși a fi lipsit de rezonanță tragică și de forță în scenele de masă, în marile momente de pantomimă: marea ascensiune, marele masacru, capturarea lui Atahualpa, strângerea aurului, incitarea la răzmeriță. În nereușita acestor momente am văzut lipsa de antrenament a trupeii, incapacitatea interpretilor de a răspunde acelor cerințe ale teatrului modern care împletesc jocul dramatic propriu-zis cu elementele de pantomimă, și care pretind precizie maximă și coordonare fără fisură în execuția mișcărilor de ansamblu. Că interpretarea eroilor lui Shaffer nu era un obiectiv ușor de atins, că în substanța lor există un rafinament spiritual care trimite până la marile partituri clasice, ne-am convins văzînd că, în majoritatea lor, interpretii, deși au lucrat conștiincios și cu multă dăruire, nu s-au apropiat decît parțial de relieful cerut de roluri. Francisc Pizarro, prezentat de Halasi Gyula, a fost foarte sincer în exprimarea amărăciunii, a dezgustului față de „nobila” alcătuire a lumii ostile realizării omului; dar nu am întrezărit la el — atît cît ne-am fi așteptat — scinteițoarea inteligență, aviditatea de cunoaștere, de a afla „unde se ascunde soarele”, clocotul interior, judecata rece, tăioasă, raționalistă, forța de mobilizare a eroului. Lavotta Karoly a avut în rolul lui Atahualpa o prezență vie și elegantă, a evitat decît tonul banal, declamator; dar, de asemenea, i-a scăpat acea inefabilă seninătate, acea imensă certitudine a învestiturii cu puteri absolute, cu nemurirea, care îl înalță pe mai-marele incașilor în rîndul zeilor.

Înflăcărat, stăpînit de elanuri cavale-
rești, încrezător în onoare și glorie, Botar
Endre (în tînărul Martin) n-a schițat
nici el cu suficientă expresivitate treptele
decețiilor. Apoi, jocul monoton, șters al
lui Gabor Jozsef a sărăcit imaginea fas-
cinantă a bătrînului Martin, comperuk
spectacolului. Am remarcat la Dalnok

Andras siguranța cu care a întrupat pe
Fernando de Soto, dar și la Miske Laszlo
(Vincente Valverde) și Gall Ernő (Mar-
cos de Nizza) o anume nepăsare față de
nevoia de a sublinia caracterul odios, ven-
nal al reprezentanților bisericii, de a
concretiza mai pregnant scenic indica-
țiile autorului.

Decorul rudimentar (un podium, cîteva
trepte, silueta stilizată a razelor de soa-
re), aparținînd talentatului scenograf
Paul Fuchs, a constituit un cadru func-
țional, dar lipsit de strălucire și perso-
nalitate, de aceea contribuind cu suges-
țiile lui într-o măsură nu prea multumi-
toare la învigorarea teatrală a imaginii.

* * *

Factorii de răspundere din teatru mi-au
comunicat cîteva din preocupările actuale
ale colectivului orădean. Atît conducerea
cît și trupa orădeană nu se declară pe
deplin mulțumite cu rezultatele obținute
pînă acum, cu reprezentarea unor spec-
tacole doar corecte. Gîndul, dorința lor
fermă este să asigure repertoriului lor
(de prestigiu și de prestanță) o ținută și
o calitate interpretativă cît mai corespun-
zătoare. Cu acest scop și ținînd seama că
nivelul profesional al actorilor este una
din problemele principale ale momentului
actual, s-a recurs la sprijinul unor forțe
mai calificate dinafara teatrului. Colabo-
rarea cu artiști dinafara teatrului — lu-
cru a fost verificat și în alte teatre —
constituie un impuls creator în zelul
colectivului spre înnoirea mijloacelor de
expresie, spre familiarizarea lui cu cerin-
țele teatrului modern. S-a apelat astfel
la colaborarea regizoarelor Marietta Sa-
dova și Sanda Manu, cunoscute pentru
spiritul pedagogic în munca cu actorii.
Au fost de asemenea chemate talentul și
capacitatea profesională a unor artiști ca
Ion Popescu-Udriște și Vladimir Popov,
să asigure, și pe planul scenografic, un
nivel superior viitoarelor reprezentații.

Eforturi vădit promițătoare, pornite pe
un drum bun...

Valeria Ducea

- „PORUNCA A 7-a: FURĂ CEVA MAI PUȚIN” de Dario Fo
- „OMUL DE LA MIEZUL NOPTII” de Virgil Nistor

Venind la conducerea Teatrului de Stat din Bacău într-un moment de impas, actorul Ion Buleandă — veteran, abia trecut de 30 de ani, al colectivului —, dornic de a ridica cât mai repede teatrul din Bacău la nivelul actual al mișcării noastre teatrale, și-a întocmit un plan de activitate ambițios. În mai puțin de două stagii au fost montate spectacole ca: *Cetatea Neamțului* de Vasile Alecsandri, *Idolul și Ion Anapoda* de G. M. Zamfirescu, trei comedii de Sean O'Casey, *Anna Christie* de O'Neill, *Romulus cel Mare* de Dürrenmatt, *Simple coincidențe* de Paul Everac, *Domnul Puntila și sluga sa Matti* de Bertolt Brecht, *Porunca a 7-a* de Dario Fo, *Om de la miezul nopții* de Virgil Nistor. Această simplă enumerare de titluri ne dă măsura volumului de muncă al colectivului și ilustrează totodată seriozitatea și îndrăzneala cu care este alcătuit repertoriul.

Pentru orice trupă — mai ales pentru o trupă care pînă mai ieri trecea drept deficitară — alegerea unei piese ca *Porunca a 7-a* de Dario Fo înseamnă un act de curaj. La prima vedere, *Porunca a 7-a* pare o comedie abia mai greu de realizat decît oricare alta. Această satiră politică și socială pune însă multe probleme realizatorilor: presupune în primul rînd o temeinică cultură teatrală (nu mă refer aici la o informare bogată, cu care de multe ori se confundă termenul de cultură, ci la acele cunoștințe care, bine înțelese și asimilate, influențează însăși măiestria actorului), are o distribuție numeroasă, cu roluri dificile, care cer din partea interpreților nu numai obișnuința cu scena, ci talent și chiar virtuozitate, iar din partea regizorului multă atenție și rigurozitate.

Indignarea sa, foarte contemporană, față de orînduirea capitalistă, față de

nedreptate și abuzuri, escrocherii și blocuri militare, Dario Fo și-a exprimat-o sub forma unei farse în stilul tradițional al teatrului popular italian. O farsă funambulescă, ce stîrnește un rîs sănătos, gros, ca cel al țigoveților de odinioară, cînd prin bălciuri se opreau căruțe cu paie. Dar, topite în această farsă, alături de replica veselă și vie, alături de glumele și încurcăturile neverosimile ce amintesc de *commedia dell'arte* și vodevilul secolului al XIX-lea, regăsim ecoul songurilor din piesele militanților marxisti Bertolt Brecht și accentele sale grave de acuzare împotriva capitalismului. De altfel, datoria lui Dario Fo față de Brecht este aproape tot atît de mare cît față de tradiție și teatrul popular. De la Brecht a preluat dramaturgul italian atitudinea, aparent rece, de critic și polemist, care judecă realitatea și o redă cu luciditate și fără patetism. Influența lui Brecht asupra lui Fo se simte pînă și în întimitatea construcției dramatice a pieselor sale.

Importantă pentru realizatorul unui spectacol cu *Porunca a 7-a* este de asemenea descifrarea „realității” pe care o redă Dario Fo. Geografic se plasează în Italia. Se știe că fapte reale, petrecute în această țară, au inspirat pe scriitor. Multe dintre personaje depășesc însă granițele geografice prin puterea lor de generalizare: trec peste țări și își găsesc înrudiți, alcătuiind laolaltă o lume tristă, rapace și absurdă. O lume în care personajele „de comedie” ale lui Fo trăiesc în bună vecinătate cu cele ale lui Dürrenmatt. Risul comediei nu are voie să atenueze macabru atmosferă, pentru că tocmai aceasta este realitatea imediată contemporană pe care a urmărit Dario Fo s-o înfățișeze. De altfel, sensul întregii piese este clădit pe un contrast: pe de o parte,

hidoasa și absurdă lume capitalistă contemporană, pe de altă parte, eroul popular, cu bunul său simț caracteristic și sănătatea sa morală (întruchipat de gropărița Enea). Numai dacă acest contrast e puternic, sensul rămâne limpede și victoria bunului-simț firească.

Spectacolul de la Bacău merită din plin succesul de care se bucură la public și laudele cronicarilor. În foarte bună parte, reușita se datorează regiei. George Teodorescu este, în fiecare moment, prezent în spectacol. Nu ostentativ, nu prin „găselnițe” regizorale, ci prin seriozitatea și precizia mizanscenei. Pornind de la o minunțioasă analiză a textului, regizorul a căutat să stabilească și să lămurească ce elemente sau fragmente ale piesei coboară din teatrul popular italian, ce elemente poartă mărturia influenței brechtene, ce aparține vodevilului sau farsei populare; apoi, împreună cu colectivul, a săvârșit o muncă în adâncime, interpretând fiecare din aceste elemente în parte, pe linia modalității de teatru la care se afiliază. În cele din urmă, a reușit să îmbine aceste cărări diverse într-o rezultantă unică, să găsească o modalitate unitară potrivită piesei lui Fo, în care ritmul alert se împacă cu gravitatea accentelor dramatice, realismul cu convenția și alegoria, iar comicul cu tristețea. Această „muncă în adâncime”, dincolo de scopul imediat, a însemnat pentru colectivul de actori un prilej de îmbogățire a cunoștințelor și de îmborsărire a mijloacelor de expresie.

Sarcina regiei a fost importantă, mai ales în ceea ce privește limpezimea spectacolului și coerența sa. Alcătuită dintr-o succesiune de evenimente și date, fără prea mare legătură între ele, piesa povestește drumul parcurs de Enea, de la naivitate și ignoranță la înțelegerea realității sociale. Așa încît toate întîmplările prin care trece Enea — farsa groparilor, convorbirile cu morții, transformarea în cocotă din dorința de emancipare, apoi în maică hoată și escroacă — sînt etape în care gropărița învață cum se trăiește în lumea capitalistă; astfel, ea se pregătește ca, în final, să înțeleagă că ospiciul de nebuni în care a ajuns este simbolul acestei lumi, în care nu te simți fericit decît dacă ți se amputează anumite circumvoluțiuni ale creierului. După operație, nebunii poartă pe cap o elice care îndreaptă gîndurile lor spre direcția din care bate vîntul. Fiind acum în stare să pătrundă sensul acestei amputări, Enea, îngrozită, își îmbracă din nou haina de gropăriță și se reîntoarce la cimitirul de unde a plecat. Numai că, de-acum încolo,

nu va mai fi pentru nimeni ușor s-o păcălescă.

Axînd spectacolul pe evoluția Enei de la simplitate la cunoaștere, George Teodorescu a găsit un sprijin prețios în interpreta eroiniei, Kitty Stroescu, care a știut să fie pe scenă și proastă și deșteaptă, și hoată și cucernică, și credulă și lucidă. Feminină, dar înzestrată cu un talent viguros, cu o voce care se aude pînă în fundul sălii, deplin stăpînă pe meșteșugul teatral, actrița și-a construit rolul cu multă inteligență și exactitate, dovedind finețe în alegerea amănuntelor care colorează interpretarea. Fiind aproape tot timpul în scenă, a menținut — aparent fără nici un efort — ritmul foarte viu al spectacolului. De admirat este, de asemenea, felul ei activ, participarea cu care știe să asculte și să primească replicile partenerilor. Cu strălucire și inspirație, deși poate cu mai puțină știință, a redat Florin Crăciunescu, proaspăt absolvent al Institutului, personajul coșciugofobului. În eleganța gesturilor studiate, în rostirea dezinvoltă a replicii, se simte o oarecare aproximație, sau, poate, o urmă de superficialitate, care nu știi precis în ce măsură este a personajului și în ce măsură a actorului. Această nedumerire o va lămuri însuși actorul, prin viitoare sale interpretări. Deocamdată, în acest spectacol a împlinit toate exigențele rolului.

Reprezentanții lumii capitaliste: directorul cimitirului, comisarul și judecătorul, sînt interpretați de Mișu Rozeanu, Ion Mihăilescu și Mihai Stoicescu și alcătuiesc, sub conducerea Excelenței sale (în care apare excelentul actor Ovidiu Schumacher), o grupare foarte sugestivă.

Ana Maria Iltu și Irene Flaman apar în primul act ca prostituate și într-al doilea ca maici; sînt amîndouă proaspete și frumoase și le stă bine în haina de călugăriță. Constantin Coșa, Vasile Pupeza, Mircea Isăcescu, Alexandru Macri sînt cei patru gropari, prietenii ai Enei, care glumesc, se țin de farse și cîntă cu o ironie nuanțată. Bine realizat este de asemenea jocul „de-a națiunile” al nebunilor; iar rolul Profesorului, care face operații pe creier, a găsit în Virgiliu Florescu un interpret în stare să redea grozăvia nebuniei acestui personaj.

Un aport însemnat la reușita spectacolului este cel al scenografei Adriana Leonescu, care a avut dificila sarcină de a crea din magazia unui cimitir, o cameră și o curte de mînaștire, locurile în care să se joace această comedie funambulescă. Un cuvînt de mulțumire i se

Lori Cambos (Soția
Coșciugofobului), Kitty
Stroescu (Enea) și Flo-
rin Crăciunescu (Coș-
ciugofobul) în „Porun-
ca a 7-a” de Dario
Fo



cuvine și Angelei Ioan, traducătoarea di-
ficilului text italian într-o limbă româ-
nească fluentă și colorată.

* * *

Introducând în repertoriu *Omul de la
miezul nopții* de Virgil Nistor, colectivul

toatrului din Bacău și-a abandonat pen-
tru moment intenția temerară de a-și
măsura puterile numai cu opere drama-
tice de valoare certă sau cu piese greu
de pus în scenă.

Piesa de debut a lui Virgil Nistor
are certe calități, dar și inevitabile ne-
împliniri. Plecând de la o metaforă fru-

moasă, destul de întâlnită în literatura dramatică, aducând pe scenă, alături de crou, un alter ego al său, pe Omul de la miezul nopții, autorul a vrut să demonstreze cât este de important dialogul omului cu conștiința sa. Însă pentru ca acest dialog să-și dovedească spectaculos și imediat eficacitatea, era absolută nevoie de câteva personaje, dintre care unul cel puțin să se afle la o răspintie hotărâtoare a vieții. Personajele au fost create, „răspintia”, de asemenea — apariția Omului de la miezul nopții, motivată. Din păcate însă, se simte că eroii piesei au fost confecționați de dragul metaforei. Nici ei, nici problemele lor nu sînt înfățișate destul de convingător; și ar fi meritat, pentru că eroii piesei lui Virgil Nistor aduc în discuție una din temele majore ale epocii noastre: cea a responsabilității.

În spectacolul de la Bacău, regia (Ion Buleandă) a încercat să transpună cit mai dramatic această încercare de debateră asupra principiului responsabilității. A urmărit și a pus în valoare frământarea lui Andrei și lupta lui cu lășitatea și șovăiala. A rezolvat frumos apariția Omului de la miezul nopții, imaginându-l ca o dublură spiritualizată a lui Andrei, care-i urmărește pasul și miș-

cările și care chiar continuă anumite gesturi pe care Andrei ezită să le facă: un fel de umbră cu contururi concrete, care nu rămîne pasivă, ci ia parte la acțiune.

Acțiunea piesei este bogată, dar povestirea directă și simplă apare uneori puțin uscată, poate și pentru că evenimentele se succed convențional, rezolvîndu-se toate într-un chip dinainte prevăzut, iar personajele se comportă potrivit normelor prototipurilor cu care se aseamănă. Ion Buleandă s-a străduit să exploateze orice nuanță și a introdus, ori de cîte ori a fost posibil, o notă de poezie. Decorul cam complicat al lui Ștefan Georgescu, dar funcțional, l-a ajutat mult.

Actorii, îndeosebi bărbații, au slujit textul cu devotament. L-am regăsit pe Florin Crăciunescu, într-un rol (Andrei) cu totul diferit, pe care l-a construit cu multă pondere și maturitate. I-a avut alături, la același nivel, pe Andrei Ionescu și Vasile Pupeza (doctor Branca și Alecu Preja). În rolul conștiinței, Ovidiu Schumacher a jucat cu autoritate și precizie. Interpretele feminine însă n-au fost la aceeași înălțime.

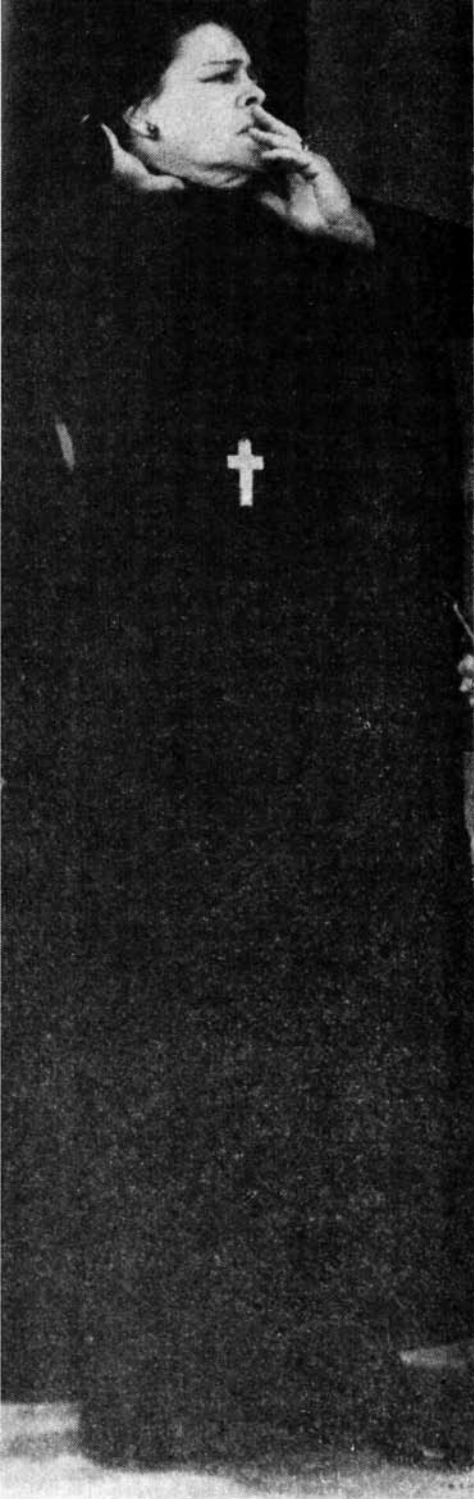
Dana Crivăț

Craiova

- „CASA BERNARDEI ALBA” de Federico Garcia Lorca
- „ȚĂRĂNCUȚA DIN GETAFE” de Lope de Vega

Neîndoios, titluri ca *O scrisoare pierdută*, *Uiforul*, *Volpone*, *Platonov*, *Casa Bernardei Alba*, *Alceste* (Euripide) conferă în această stagiune repertoriului Naționalului craiovean, o valoare de emulație pentru forțele artistice ale teatrului, capabilă să suscite interes și să propună dialoguri durabile cu spectatorii. În dorința de a-și largi auditoriul, teatrul va prezenta în trei din principalele orașe ale Olteniei (Turnu Severin, Caracal și

Calafat) fiecare nou spectacol al său, re producînd în mic stagiunea. Ideea transformării scenei Naționalului într-un centru de cultură artistică preocupă și sub alte aspecte, în momentul de față, conducerea teatrului. Ciclul de conferințe experimentale început în stagiunea trecută (s-au ținut pînă în prezent aproape 20) s-a desfășurat după un plan gîdit responsabil, menit să ofere o panoramă vie, substanțială a momentelor și figurilor ce-



Madeleine Nedecianu (Bernarda)

lor mai de seamă ale teatrului și poeziei românești și universale. Dintre spectacolele de la începutul acestei stagiuni, am văzut două: *Casa Bernardei Alba* de Federico Garcia Lorca și *Tărăncușa din Getaffe* (Castiliana) de Lope de Vega. Direcția de scenă și decorurile aparțin regizorilor și scenografilor teatrului. Așadar, realizări artistice în exclusivitate ale echipei craiovene.

Regizoarea Georgeta Tomescu a conceput *Casa Bernardei Alba* într-o versiune scenică sobră, evitând accentele violente și reconstituind sugestiv ambianța în care se desfășoară acțiunea. Aerul înăbușitor al Casei Bernardei Alba se realizează într-un spațiu voit îngustat, ce comunică o senzație de ofilire, de viață captivă, de voință siluită, de sentimente frînte. În acest mediu în care instinctele, dorințele refulate ard mocnit, singură imaginea lui Pepe Romano — „cel mai frumos flăcău din partea locului” — face să se înfiripe visuri, să se trezească speranțe. Dar, totodată, ea devine tulburătoare, generează pasiuni, suscită ciocniri puternice. Decorul, realizat după schițele lui V. Penișoară-Stegaru, în acord deplin cu concepția regizorală.

Madeleine Nedecianu realizează în rolul Bernardei o compoziție viguroasă: impecabilă în vorbire, inflexibilă în atitudini, reținută în gesturi, cu o expresie pietrificată, domină fără putință de replică, de-a lungul celor trei acte, imprimând drumul voit de ea destinului celor cinci fete ale sale. Am apreciat la Smaragda Olteanu, în compunerea rolului Adela, absența unui contur dulceag. Accentul cade, în interpretarea ei, pe răzvrătirea eroinei față de constrîngerile la care e supusă de voința inumană a unei mame orgolioase și despotice. Dar, deși e prezentă o anume vibrație, efectul innobilator al dragostei se simte în mai mică măsură. Anca Ledunca (Martirio) se remarcă prin discreția cu care procedează la deposedarea personajului de orice urmă de frumusețe morală. Resentimentele adunate de o viață, revolta în genunchi și ezitățile bătrînei slujnice La Poncia capătă accentele cuvenite în interpretarea Floricăi Nicolescu. Marina Bașta realizează în Maria Jozefa nuanța de grotesc tragic cerută de personaj. Celelalte roluri, inegal întruchipate.

Corect gândit, spectacolul lasă totuși impresia că elaborarea lui nu a fost dusă pînă la capăt. Perspectiva tragică lipsește în ansamblu, după cum nici subtilitățile la care invită teatrul lui Lorca nu se realizează întotdeauna. Acele „pauze



Elena Gurgulescu (Inês), Ruxandra Sireteanu (Dona Elena) și Petre Gheorghiu (Don Felix) în „Țărânuța din Getaffe” de Lope de Vega

imperceptibile și desăvârșite tăceri instantanee”, recomandate în alt loc de Garcia Lorca, se cereau luate și aici în considerație, pentru marcarea câtorva momente-cheie. Ele ar fi putut să potențeze dramatismul, să ridice tensiunea tragică, după cum ar fi putut să evidențieze, în alte momente, „cu mult mai mult ceea ce nu se spune, decît ceea ce se vorbește” (c altă sugestie a lui Lorca). Procedînd astfel, finalul spectacolului ar fi avut nîcîndois în_cărcătura gravă pe care o cerea textul

* * *

Țărânuța din Getaffe de Lope de Vega,

pus în scenă de Valentina Balogh, în decoriurile lui Vasile Buz, a constituit pentru foarte tinerii interpreți care acoperă în mare parte distribuția acestui spectacol, prilejul unei demonstrații interpretative autentice, organice, libere de rutină. Rolurile sînt create cu sinceritate și acuratețe. Pe linia unei parodii de care însă nu se face abuz (nimic nu pare prea mult), intențiile ironice ale comediei se definesc și se materializează fără îngroșări.

Cele mai multe dintre interpretări se înscriu pe aceste coordonate. Inês (Elena Gurgulescu) parcurge cu haz strengăresc

întreprinderea, deloc ușoară, de a face pe Don Felix din cuceritor un învins. Actrița „joacă” temperamentul iberic al micuței castiliene și se mișcă firesc pe planurile comice ale personajului. Petre Gheorghiu, un actor cu prestanță scenică, cu voce și dicțiune frumoase, poartă dezinvolt gulerul de dantelă scrobită, sabia și mustața-antenă ale lui Don Felix (auxiliare reputate în... cucerirea tinerelor fete din piesă), își etalează ca o multicoloră coadă de păun titlurile de noblete („de Salajonda de Castilo de Puerta y Miroja y Belanto”), în tentativa, cu efecte sigur comice, de a suplini lipsa de merite personale ale eroului. Emil Boroghina, în rolul valetului Lope, îl secondează cu o permanentă vioiciune. Donna Ana (Georgeta Luchian) suspină cu... grație și parodiază cu rafinament despărțirile și revederile cu Don Felix. Manu Nedeianu (Don Fulgentio) și Richard Rang (Don Urbano) s-au apropiat cu înțelegere de jocul interpreților mai tineri.

Alți actori au abordat însă cu timiditate, cu reținere parcă, partitura rolurilor incredite, trecând destul de neobservat prin scenă, fără a pune suficient în valoare dialogul, și fără a descoperi cheia cu care să ajungă la substanța comică a respectivelor roluri. Aceasta, cu toate că unii dintre ei au disponibilități

evidente pentru comedie. Poate că se mulțumesc cu puțin, dar poate de aceea nici spectacolul nu epuizează întregul filon de vervă și exuberanță al textului. Mai cu seamă, planul doi al piesei nu prinde destulă viață, destulă savoare.

Dacă spectacolul *Casa Bernardei Alba* se mișcă scenic pe o frumoasă compoziție a grupurilor, având certe valori expresive, aici transpare o oarecare stângăcie și pe alocuri chiar lipsă de fantezie în plastica scenică. Decorul nu are elocvență, nu se integrează acțiunii, ilustrând-o mai degrabă pasiv, neutru.

* * *

Absența unui prim-regizor este, în momentul actual, una din principalele probleme pe care conducerea Naționalului craiovean caută să le rezolve. Soluționarea ei ar putea să constituie, se pare, o garanție în plus pentru stabilizarea trupei, pentru crearea unor condiții eficiente în vederea omogenizării ei, ca și pentru desăvârșirea profesională a actorilor (să nu uităm că în componența colectivului se găsește un număr destul de mare de actori care abia au absolvit institutul și ale căror mijloace interpretative se cer deci îmbogățite pe căi multiple, în și dincolo de munca la spectacol).

Ilie Rusu

Ploiești

● „FUNCȚIONARUL DE LA DOMENII” de Petre Locusteanu

Cînd s-a reprezentat prima oară *Funcționarul de la Domenii*, în februarie 1911, la Naționalul bucureștean, piesa tinărului Petre Locusteanu era onorată de o distribuție prestigioasă, din care nu lipseau: Petre Liciu, Al. Mihailescu, N. Soresanu, V. Toneanu, C. Belcot, Maria Ciucurescu, Marioara Zimniceanu. Autorul ei, după ce terminase conservatorul și apăruse chiar în citeva rînduri pe scena Naționalului, își schimbase brusc ocu-

pația de pînă atunci, atras de publicistică. Devine ziarist, semnează cronici dramatice, volume de proză („50 figuri contemporane”, „Sîntem nebuni”), fără să întrerupă nici un moment contactul cu teatrul. Farsa *Nevasta lui Cerceluş* (1910), apoi comedia *Funcționarul de la Domenii* (1911) se bucură de aprecierile stimulatoare și prietenești ale lui Gala Galaction și Liviu Rebreanu, dar nu ajung să-l situeze totuși printre dramaturgii reprezen-

tativ — ci doar printre cei „de utilitate” — ai începutului secolului nostru. Fire veselă, comunicativă, bun cunoscător al vieții, Locusteanu dovedește în piesele sale un temperament vivace și un acut spirit de observație. Locusteanu scrie despre ce cunoaște și caricaturizează ceea ce vede și-i apare ridicol. *Funcționarul de la Domenii* este populată de tipurile și moravurile unei societăți care pășise într-un nou secol, ducând cu ea mentalitatea și viciile păstrate din secolul trecut; sînt personaje care și atunci cînd încearcă să se adapteze unui nou ritm de viață, unei lumi în evoluție, rămîn închise în aceeași sferă de interese meschine, sînt fixate în automatisme anacronice. Carieriști, vînători de zestre, parveniți, „madame” și domnișoare frivole, văduve ce-și ascund vîrsta, escroci sentimentali — toți sînt caricaturizați cu o apreciabilă vervă zeflemisitoare. Într-o societate unde sentimentele se comercializează, în care, de fapt, nici nu mai e vorba de sentimente, iar interesele sînt expuse cinic sau cu falsă sinceritate, locul de întîlnire al acestor personaje este o prozaică agenție de publicitate. Biroul publicitar al lui Ritter este, în felul său, un loc de „visare”: văduva răscopită și bogată poate visa la un soț tînăr, tatăl fetei — la ginerele dorit, poetul — la succesul volumului său... S-a perimat decorul romantic al iubirii — nu mai sînt la modă luna, lacul, mansarda — și, după părerea soților Cocîrțau, nici de iubire nu-i nevoie ca să fie „o căsnicie fericită”. Un anunț plătit la agenția „Ritter”, menționînd averea, este suficient.

Ce anume din piesa lui Locusteanu își mai păstrează și astăzi interesul? Desigur, nu replicile sale sprintene, dar de un haz cam învechit; nici încurcăturile destul de „clasice” ale unui qui-pro-quo de circumstanță. Ce ne interesează sînt profilurile umane și atmosfera epocii, în măsura în care ele sînt surprinse cu autenticitate, în varietatea lor tipologică. Există, fără îndoială, în *Funcționarul de la Domenii*, o influență directă a lui Caragiale (Ion Luca, dar și Costache). Să nu uităm însă că descendenții personajelor caragialești continuau să existe, cu imbecilitatea și venalitatea lor, cu frazele sforăitoare, cu expresiile lor stupide, într-o epocă în care apăruse pe străzi automobilul și primele aeroplane săltau spre cer... Îmbogățitul pantofar Cocîrțau, atîțat de soția sa, își dorește un ginere „funcționar la Domenii”. Piscifling, mult rîvnitul funcționar, este o lichea imbecilă,

care emite grav și fără să clipească tot felul de banalități și incoerente. Zambilica, „logodnica” sa abandonată, îl urmărește, furioasă, cu sticlă cu vitriol. Jorj, celălalt pretendent la mîna (și zestre) fetei lui Cocîrțau, își strigă cabotin „amorul” și-și sabotează fără scrupule rivalul, luîndu-i slujba, ca să devină el „funcționarul de la Domenii”... Comedia ne amintește în unele momente de *Îngîmfata plăpămăreasă*, în altele, de *D-ale carnavalului*, *O noapte furtunoasă* și *O scrisoare pierdută*. Evident, minus vigoarea satirei caragialeene.

Am văzut, la teatrul din Ploiești, o versiune prelucrată a piesei. La text, după cum mi s-a spus, „s-au făcut întîi prescurtări, apoi adăugiri (inspirate de alte scrieri ale lui Locusteanu), în sfîrșit, s-au compus cuplete”. Inițiatorii spectacolului n-au greșit procedînd astfel: caracterizarea personajelor este ceva mai plină, dacă nu mai tăioasă (Flaimuc, Beatrice, Aspasia), aria de referințe critice a comediei s-a extins. Regizorul Harry Eliad a intenționat, pare-se, la rîndu-i, o modalitate de regenerare a vodevilului și comediei românești cu cîntece. A intenționat, de asemenea, să releve filiația caragialeană a tipologiei, așa cum se manifestă ea la Locusteanu, precum și rezonanțele ei mai contemporane. A reușit însă doar parțial. Ritmurile adoptate — tango, charleston — așadar, nu cele ale epocii piesei, care cultivă altele, nu mai puțin antrenante, „contemporaneizează” la suprafață. Așa cum cupletele (adăugate de Sandu Anastasescu) încearcă să se integreze acțiunii, dar într-un mod revuistic.

La ridicarea cortinei, avînd deasupra simbolul obișnuit al iubirii (inima săgetată) și două degete indicînd titlul piesei, ca în reclamele comerciale ale vremii, în spațiul larg ce ni se dezvăluie, peste care stau suspendate acoperișuri poleite și aeromodele bizare, în mulțimea înconjurînd automobilul ce pătrunde zgomotos în scenă, ne sînt înfățișate figuri ale „deceniului unu” figuri descinzînd din Ipin-gescu, Trahanache, Titircă sau Zîta. Dandanache sosește, de data asta, nu cu trăsura, ci coboară din nori, în nacela unui balon. Prologul este animat, cîntat în cor și solo, iar un cuplet declară de la început că „inima nu e marfă”... Intenția unei deschideri atractive a spectacolului e vizibilă: conlucrează la ea elementele cromatice ale scenografiei, realizată de Vintilă Făcăianu, detaliile unei atmosfere caricaturizate, care se impun imediat.



Scenă din spectacol

O interpretare în general unitară și armonioasă șarjează de obicei cu măsură, evitînd stridentele, înfîlînte nu de puține ori cînd se abordează acest mod explicit de joc. Dorința de individualizare mai suculentă a rolurilor este și ea vizibilă. Beatrice (Eugenia Balaure) e conștientă de farmecul ei feminin și cochetează, în timp ce colega sa Hélène (Eugenia Laza), simțind că n-o poate concura, se păstrează rezervată, cu o ușoară tentă de gelozie. Nicolae Dinică dă consistență rolului Flaimuc, realizînd, peste ce-i permitea textul, un tip de farsor carerist și veninos, conștient de propria-i nulitate, dar hotărît să parvină cu orice preț, oscilînd între ipocrizie mieroasă și impertinență. „Dandy” frumos, cu mustăcioară fină și ochi încercănați, stilat și cabotin, ziaristul Jorj îl ironizează disprețuitor, deși nu-i cu nimic mai presus în ambiția sa de îmbogățire. Valeriu Popescu (Jorj) demonstrează apreciable calități în interpretare (vezi în această privință cupletul său bilbiit, cîntat în sincope de jazz), dar e atras de supralicitări caricaturale spre „găselnițe” cunoscute din alte surse, ce amenință să devină clișee.

Așa cum nu l-am văzut niciodată pînă acum, Aristide Teică este una din prezențele actoricești cele mai pregnante (deși rolul mai suportă șlefuirii). Piscifling al său trăiește o dublă personalitate, de funcționar obscur și aviator închipuit, suferă de amnezii și scrințele ca Agamiță Dandanache, dar nu-și uită niciodată interesele. Este o lichea amărită, cu o șmecherie fără experiență, cu crize de inflăcărare timpă cînd se crede inventator. Conversația lui derutează, nu prin originalitate, ci pentru că sare mereu de la banalități plate la stupidități abulice, într-un mod ce frizează comicalul absurd. Irina Borovschi (care a dat spectacolului frumoase costume, îndeosebi cele feminine) l-a îmbrăcat în haine sumbre, cu vestă verde cu buline, cravată roșie și șapcă, făcîndu-l ciudat și sinistru totodată.

În alte roluri: Nelly Constantinescu ironizează pretențiile comice ale doamnei Somnoiu; Ion Anghelescu-Moreni (Cocirțau) accentuează aspectul caragialesc, de la „favoride” la expresiile personajului; pentru Marieta Luca, Aspasia este o fată prostrescută, răzgiată, a cărei inocență

„o cunoaște tot orașul“ (cum cîntă cu voce catifelată, într-un cuplet amuzant), iar pentru Vera Varzopov, Zambilica este o focoașă răzbunătoare.

Dacă n-ar fi qui-pro-quo-ul ce determină întreaga osatură a piesei, și pe care, oricît s-ar strădui, actorii nu o pot nici ocoli, nici s-o facă mai interesantă; dacă nu s-ar adăuga la aceasta destule momente trenante, insuficient mobilate sau agrementate cu poante deja văzute; în sfîrșit, dacă regizorul și-ar fi îngăduit

mai multă vervă și fantezie (așa cum presupune — și cere — vodevilul), am fi putut vorbi despre un spectacol nu doar parțial savuros. Primul „dacă“ este însă insolubil, și atunci... Atunci putem vorbi despre un spectacol demonstrînd strădanii de revitalizare a unei comedii altfel destinate uitării, și despre un voios exercițiu de „întremare“ a calităților ei artistice din partea colectivului teatral.

Ion Cazaban

Petroșani

- „BURLACII“ de George Carabin
- „VISUL UNEI NOPTI DE IARNĂ“ de Tudor Mușatescu
- „CÎINELE GRĂDINARULUI“ de Lope de Vega

Stagiunea la Petroșani s-a deschis, să spunem așa, sub o zodie sugubeată: trei premiere succesive cu trei comedii, una la prima ei înfățișare — *Burlacii* de George Carabin —, celelalte, cunoștințe mai vechi — *Visul unei nopți de iarnă* de Tudor Mușatescu și *Cîinele grădinarului* de Lope de Vega. Și, deși ele provin din familii istorice și spirituale cu totul deosebite, sînt — nu știu cum, alături și pe aceeași scenă — rude de diferite grade cu zîna lirică, ceea ce și prilejuiește aici explorări atente și delicate. Nu anticipăm și nu facem suma, firește, dar amintindu-ne și cele văzute altă dată, ne duce gîndul la credința că suflă un vînticel cam sfios, care moleșește și subțiază ceea ce s-ar putea chema revindicările analitice în descifrarea dramaturgului și satiricului, de exemplu. E o impresie pe care premierele ulterioare au șanse de a o infirma, avînd în vedere că ele ies din zona asfaltată a lirismului, pe tărîmuri mai pietroase, mai dure. Cel puțin două titluri vor avea să ne edifice în această privință: *Io, Mircea Voie-*

vod de Dan Tărchilă și *Hanul de la răs-cruce* de Horia Lovinescu. Un alt spectacol va fi pe afiș cînd apar aceste rînduri, un spectacol de oarecare enigme polițiste, cărora nu le prea pricepem rostul în acest repertoriu săltăreț: *Cîinii* de Tone Brulin. Cu ce-o mai fi, Teatrul din Petroșani își va duce la sfîrșit stagiunea, silitor și circumspect, ferindu-se, pe cît se vede, de gropi, dar și de înălțimi.

Comedia lui George Carabin are atîtea însușiri cîte se îngăduie unei reprezentări agreabile și atîtea defecte cîte îngăduie seriozitatea critică — dacă admite, firește, necesitatea genului și face abstracție de predilecția cam frivolă a dramaturgilor în această direcție. Deocamdată, originalitatea ei e mai greu de identificat: nici tema, nici alura subiectului, nici încărcătura de duh a vorbelor nu sînt noi și personale. George Carabin nu măsoară un mai larg teren etic decît, de pildă, cel cuprins în *Ulise și... coincidențele* sau în filme ca *Vacanță la mare*; subiectul, centrat pe ambițioasa vecinătate a unor fete glumețe cu niște celibatari orgolioși, rupe



Ana Colda (Diana), Dumitru Drăcea (Tristan) și Marcel Popa (Teodoro) în „Ciinele grădinarului” de Lope de Vega

o filă din *Sălbaticii* lui Serghei Mihalkov; apetența pentru preocupări arhitectonice dă și aceeași identitate profesională (vezi cuplul Dan-Sorin) și cam același mod de prefigurare romantică a zilei de mîine (vezi petrecerea imaginară, la restaurant, a lui Dan cu Adriana), întâlnite într-o comedie de Korostiliiov, *Cred în tine*. Dar dacă asupra originalității există rezerve, asupra înclinației reale a noului autor de teatru nu prea există, pentru că, în preajma unor ecouri mai mult sau mai puțin cunoscute, ne-a dovedit că știe să schițeze cu o undă de naturalețe personajele, că dialogul poate fi viu și de duh, că mișcarea intrigii are și vervă și savoare de farsă autentică. George Carabin, evident, poate să scrie teatru, dar urmează să ne dovedească pe acest tărîm că ne va și spune ceva. Na-

turalitatea și verva caracterizează reprezentarea de la Petroșani (regia — Marcel Șoma, scenografia — Aurel Florea). E, așa cum trebuie, o atmosferă de vioiciune și haz tineresc, replicile se spun cu vădită plăcere și grijă pentru efect, iar protagoniștii au deosebită caracterizării do-zate (cu o excepție: Sorin-Dumitru Dobrin) și dotate (cu mențiune specială pentru Mariana Cerel în Mihaela și Nicolae Nicolae în Dan).

Comedia lirică a lui Tudor Mușatescu a cunoscut mai multe variante scenice în ultimele stagii. Aici, la Petroșani, prezența ei are indirect și un tîlc evocator, ducîndu-ne cu gîndul la filmul făcut în 1945 de Jean Georgescu, cu George Vraca și Ana Colda în rolurile principale. „În colega mea de azi, tînăra Carmen Hancearec, mă revăd cu tremurul de bucurie

din trecut" spune actrița în caietul-program al spectacolului —, ceea ce, firește, ne obligă și pe noi la o evaluare în consecință, ținând seamă de acest plăcut antecedent. Povestea vânzătoarei Maria Panait, sau Doruleț, cum i se mai spune în intimitate, îndrăgostită de romancierul Alexandru Manea și de romanele lui, e cunoscută, puțin ciudată și destul de frumoasă, pentru că vorbește în termeni de toate zilele despre puritatea morală a omului și dă o probă — cam desuetă, e adevărat — a împlinirii ei. Ceea ce am dori să mai spunem aici e doar faptul că, deși se știe, nu întotdeauna se și demonstrează aspirația spre această puritate a romancierului însuși, povestea putînd apărea mai mult ca o toană de copil din partea unui Doruleț naiv și fascinat. Ceea ce am dori să vedem și noi, în relațiile existente în acest cuplu, este faptul că însăși Doruleț vine din lumea gîndurilor lui Manea, că era, pînă la întruchipare, o apariție posibilă, un vis și pentru el, un prilej de a se smulge din organismul corupt în care e nevoit să trăiască. Astfel, „visul” unei nopți de iarnă nu mai e o toană a fetei plecate dintr-o lume săracă, ci o întîlnire a două aspirații reciproce. Păstrăm regretul de a nu fi desprins din reprezentăția de la Petroșani această imagine mai complexă, ci numai ecurile ei, trasate în treacăt și oarecum. De altfel, însuși interpretul, Pavel Cîsu, pare a se fi decis numai la o singură trăsătură, și anume demnitatea eroului, în limitele căreia evoluează corect și stăpîn, ca după o pavază. Așa stînd lucrurile, spectacolul rămîne tot povestea lui Doruleț, pe care Carmen Hancearec a descris-o cu chibzuință în ce privește mijloacele, și cu

știința efectelor. Restul, cuminte (regia — Al. Miclescu), într-un decor de o sărăcie fără seamăn (scenografia — Aurel Florea).

Cu Lope de Vega întîlnirea a fost ceva mai distinsă. Spectacolul are alura unui sonet închinat iubirii, simplu și cu seninătate, și urcă două trepte spre adevărată poezie lirică. Asta, poate, pentru că în rolul principalei îndrăgostite, Diana, apare, grațioasă și cu o desăvîrșită seducție, Ana Colda, dar fără doar și poate pentru că alături de ea, alesul Dianei, e un tînar tot atît de agreabil, Marcel Popa (Teodoro). Interpretii au subtilitate și ceea ce se cheamă duh, și noi îi urmărim cu plăcere, pentru că știu să transmită, din priviri, din accente, din gesturi puține, jocul fascinației reciproce a personajelor, cînd la iveală, cînd ascuns. O contribuție la animarea protagoniștilor o are aici Dumitru Drăcea — Tristan, servitorul lui Teodoro — care compune un iscusit personaj popular cu aer meditativ, poate prea meditativ și citeodată adumbrit. Carmen Hancearec (Marcela) și Mihai Clita (Fabio) alcătuiesc un cuplu plăcut. Comedia mai are însă și nuanțe satirice; ele apar în preajma nobililor pretendenți la mîna Dianei. Aceste nuanțe nu capătă relief în spectacol, pentru că sînt folosite șabloane și rezolvări factice. De aceea, nici nu se rîde prea des, și poezia de care aminteam strălucește ca o rază cam singuratică pe un cer nedeslușit. Să se fi grăbit atîta regizorul C. Dinischiotu? Păcat, pentru că putea să dea mai multă culoare și vioiciune personajelor, așa cum, inspirat și cu gust, dă — la propriu — decorul Elenei Fortu.

C. Paraschivescu



● „HARAP ALB” de George Vasilescu (după Ion Creangă)

Faptul de a fi îndrăznit în stagiunea trecută ceea ce alte teatre nu îndrăzniseră: montarea piesei inedite a lui V. I. Popa — *Răspîntia cea mare* — a făcut ca teatrul bîrlădean să iasă din anonimatul și izolarea care, uneori, i-au fost hărăzite, din vina sau nu din vina sa. Repertoriul actual nu pare să înregistreze însă sporul artistic pe care

stagiunea trecută îl promitea. E drept că, examinând lista pieselor pe care teatrul și le propune să le prezinte acum publicului, constatăm că cinci din ele sînt originale. Dar criteriului statistic — deseori invocat în demonstrarea unei bune orientări — nu i se adaugă și o egală exigență în alegerea celor cinci titluri. Astfel, repertoriul prevede mai întîi dramatizarea unui basm (*Harap alb*) după Ion Creangă de George Vasilescu, *O mișcare greșită* de Virgil Stoenescu, o nouă piesă de Șt. Berciu (*Naufragiul*) și *Simple coincidențe* de Paul Everac; din clasicii români, *Trei crai de la răsărit*, de B. P. Hașdeu, piesă mai puțin jucată pe scenele noastre. Teatrul are însă cîteva polițe neonorate față de marii noștri clasici: Alecsandri n-a fost jucat deloc în cei 11 ani de existență, iar Caragiale a fost prezent în repertoriu doar o singură dată, acum opt ani. Generațiile mai tinere de spectatori — în mare parte elevi ai diferitelor școli din localitate — așteaptă, cred, ca scena locală să le înlesnească, în ce privește dramaturgia noastră clasică, cunoașterea, în primul rînd, a marilor sale valori. De aceea, ni se pare firesc ca prioritatea să fie acordată acestor autori.

Un capitol deficitar în repertoriul general este dramaturgia clasică universală, din care teatrul n-a montat decît cinci piese; raportate la totalul spectacolelor din același interval (73), ni se pare foarte puțin. De aceea, alegerea pentru stagiunea actuală a unui Oscar Wilde (*Evantaiul Ladyei Windermere*), atunci cînd teatrului îi reveneau îndatoriri mult mai mari, nu ni se pare a fi din cele mai inspirate.

La capitolul formația profesională a colectivului (în momentul de față, aproape complet și cu perspective de stabilizare), preferința teatrului pentru comedie, reflectată fidel de piesele jucate aici în decursul anilor, a avut drept urmare — așa cum s-a mai constatat — o lămitare a mijloacelor de expresie ale actorilor, de altfel înzestrați. Spectacolul inaugural al actualei stagiuni cu *Harap alb* (regia Cristian Nacu, scenografia Al. Olian) lasă să se întrevadă străduința unora dintre interpreți de a depăși o anume rutină, efortul de a descoperi un registru cît mai propriu desfășurării unei anume secvențe dramatice. Dar și nesiguranța, cîteodată, în definirea scenică a personajelor, în cele din urmă a stilului piesei. De aceea, în prima parte a spectacolului ni s-a părut că acțiunea se desfășoară cu oarecare lipsă de precizie, cam greoi, într-o manieră puțin prăfuită, cu un desen cam abstract al caracterelor, iar jocul realist, bazat pe o trăire sinceră, alternează cu tonul ușor retoric al unor interpreți sau cu compozițiile orientate spre grotesc ale altora. Partea a doua capătă, în schimb, dimensiunile unui real spectacol popular. Mai în largul lor în rolurile comice, ce au o desfășurare mai mare aici, actorii se însuflețesc brusc, fantezia capătă aripi, sala se „încălzește”. Cîteva compoziții au pitorescul și farmecul pe care le solicită basmul de inspirație folclorică. Mișcarea și gruparea personajelor în scenă (care în actele anterioare se îndeplineau cu o solemnitate înghețată și, în același timp, depesădită de fast) sînt mai inspirate, mai organice, mai bogate. Contrastul dintre cele două părți este destul de puternic. Deși prima parte este în text mai discursivă și lipsită de nerv dramatic, poate că totuși abordarea unei alte modalități interpretative ar fi infuzat viață, ritm, înlăturînd placiditatea și lipsa de sevă, asigurînd reprezentăției unitatea cerută.

De bun augur proiectul teatrului de a continua colaborarea cu personalități artistice din afară, a căror experiență ar putea să favorizeze creșterea profesională a actorilor, să asigure premise mai sigure pentru omogenizarea trupei.

I. R.

● „O MIȘCARE GREȘITĂ” de Virgil Stoenescu

Și în ultima piesă, *O mișcare greșită*, Virgil Stoenescu rămîne fidel unor preocupări ce-l caracterizează în majoritatea scrierilor sale. Și aci, ca și în *Drumul soarelui* și *Nota zero la pîrtare*, eroii săi sînt tineri obișnuiți ai societății noastre, cu problemele și aspirațiile specifice vîrstei; și aci, autorul intenționează, în primul rînd, să le descifreze trăsăturile morale și căile — nu totdeauna netede — ale devenirii lor.

În montarea de la Bîrlad, *O mișcare greșită* ne este prezentată într-o versiune mai concentrată față de textul premierei de la Oradea; ea cuprinde în același timp și unele modificări menite să dea mai multă ascuțime conflictului, să elimine anumite prisosuri în coliziunea dramatică a personajelor. Dorința de concizie și de claritate, vrednică de reamărit, a sacrificat totuși, ni se pare, prin cele operate de autor, o nuanțare convingă-

toare a caracterelor, o aprofundare mai subtilă, prin dialog, a relațiilor lor intime. Pentru că tocmai în profilul sufletească al eroilor, în problematica lor constă partea cea mai interesantă a piesei. Tânărul Marin comite grave greșeli în muncă — urmare a firii sale ușuratică și impulsive —, alunecă apoi demonstrativ pe panta individualismului extrem, nemaigîndindu-se decât la sine și la succesul său cu orice preț; își pierde ușor cumpătul, ori de cîte ori ceva se opune planurilor sale, ori cade într-o stare neguroasă de neputință, incapabil, în fond, să suporte cu demnitate încercările. Opușă lui, Vali — fata ce însemnase pentru el doar o „distracție“ trecătoare — și-a înțeles greșelile trecutului și se străduiește acum să trăiască altfel, alături de omul care o iubește cu adevărat. Celelalte personaje: Dorel — pus pe glume și mereu în inspirație muzicală; Mitruț — de o puritate cuceritoare; Irina — deșteaptă și cu simțul umorului, sînt mult mai sumare caracterizate, dar ele dau piesei o atmosferă destinsă și vie, în care Marin și Vali provoacă momente de tensiune, consecințe dramatice. Poate de aceea, autorul și-a considerat piesa o „comedie dramatică“; impresia noastră este însă că filonul comic putea fi mai mult exploatat, și nu în mod gratuit, ținîndu-se seama nu atît de un anumit *qui-pro-quo* amoros, existent în piesă, cît — oricît ar părea de surprinzător — de resursele comice ale personajului central (acestea, aproape total ignorate), de contradicțiile ce-l structurează și care, privite din perspectiva realităților vieții, incită la ironie. (Ironia fiind, de altfel, mai potrivită și în raport cu unitatea piesei).

La Birlad, regizorul Tiberiu Penția a asigurat cursivitate acțiunii scenice, cu treceri gradate de la o tonalitate la alta, îngroșate pe alocuri, și în ansamblu a realizat un spectacol limpede în concluziile sale morale. La aceasta au contribuit și decorurile luminoase, în culori adecvate atmosferei tinerești a piesei, cu

elemente de mobilier modern — scenografia aparținînd lui Al. Olivan (cărui îi aparțin însă și costumele, mai puțin satisfăcătoare, stridente și nu prea de bun-gust, ceea ce ne miră). În privința distribuției, regizorul a întîmpinat unele dificultăți pentru rolurile feminine — Vali și Irina. I-au lipsit, ne închipuim, actrițele indicate ca vîrstă. Este o carență a trupei, firește. Nu-i suficient să vedem actori depunînd eforturi pentru a-și apropia cît de cît personajele ce le-au fost încredințate. Ce folos că Livia Ungureanu a sesizat vitalitatea și căldura Irinei, ascunse sub comportări „sobre“, că Vali Mihalache a subliniat sensurile și a găsit tonul convenit fiecărei replici, dacă, fără vina lor, nu ajung să confere și autenticitate rolurilor în care au fost distribuite? În mai mică măsură, același lucru s-ar spune și despre Maria Maximilian, care, cu o voce încărcată de emoție și duioșie maternă, nu prea conturează totuși imaginea ce ne-am făcut-o despre mama lui Marin. Acesta, eroul central, pe care se axează întregul spectacol, a fost interpretat de Constantin Petrican cu tumult interior și răbufniri bruște, cu oscilații studiate între momente de dezabuzare meditativă și de agitație îndocănită, dar uneori lunecînd spre melodramă, cu o mimică și o gestică abuzivă. Dorel — Vasile Mălinescu degajă bună dispoziție și simpatie prin candoarea sa copilăroasă. E prima oară cînd l-am văzut pe Radu Cazan într-un rol mai întins, pe scena unui teatru (după cea de la „Casandra“); el dovedește încă o dată acea expresivitate frapantă pe care, atent la cerințele textului, o utilizează acum cu măsură (după un etalon personal, aliaj de inteligență și umor), atîngînd un firesc și o simplitate de remarcabil efect. Să nu exagerăm însă importanța acestui rol; tînărul actor se află abia la începutul unui drum, din care reținem deocamdată, în cazul de față, promisiunile.

I. C.

Pe scena mică a păpușilor



Elevele Maria Suba, Simona Grazia Dima și Dana Ardevan

În această stagiune la Timișoara și-au făcut debutul în dramaturgie trei autori de vîrstă școlară. Inițiind un concurs, la care au participat nu mai puțin de opt sute de copii din regiunea Banat, Teatrul de păpuși din Timișoara a premiat trei lucrări, pe care apoi le-a pus în scenă:

Băiatul cu barza de Dana Ardevan, elevă în clasa a IV-a — o povestire plină de sensibilitate despre un băiat care împușcă o barză, apoi o îngrijește și se împrietenește cu ea; *Puișorii mei*, o poezie scrisă cu talent de Maria Suba, elevă în clasa a V-a, și *Masca lui Lică* de Simona Grazia Dima, absolventă a clasei I primară, o „scenetă umoristică” despre un băiat care, în loc să se spele, poartă o mască pe care însă jucăriile sale o înlătură, lăsîndu-l astfel de risul lumii.

Textele aveau calități, dar în același timp și explicabile stîngăcii. Florica Teodoru (regia) și Ioana Constantinescu (decoruri și păpuși) au înțeles că tocmai aceste stîngăcii sînt fermecătoare și s-au ferit de a le îndrepta, păstrînd astfel nealterată spontaneitatea și mai ales sin-

ceritatea textelor. Decorurile au părut și ele închipuite de copii — în *Băiatul cu barza*, de pildă, casa era strîmbă, aleca șuie, iar copacii aveau frunzișul rotund cu pete colorate în loc de flori sau fructe. Pe alocuri, regia a compensat discret insuficiența dialogurilor cu muzică. Împrumutînd naivitatea autoarelor, încercînd să se apropie cît mai mult de copiii, Florica Teodoru și Ioana Constantinescu au izbutit să realizeze un spectacol nu numai încîntător, ci pe deplin matur din punct de vedere artistic. Mai puțin fericită a fost intervenția măscăriciului, care avea sarcina să lege „miniaturile” și să pregătească apariția elefantului Bimbo, un elefant mare cît... un pui de elefant, sau mai exact cît cei doi bărbați îmbrăcați în „haină” de elefant, care-l „interpretau”.

Acest spectacol de miniaturi, deși poate fi prezentat ca un spectacol de sine stătător, a fost precedat (înainte de pauză) de *A doua carte cu Apolodor* de Gellu Naum. În cîteva fragmente, sînt povestite întîmplări din viața lui Apolo-

dor — pinguinul călător — și a celor doi prieteni ai săi, Leul Amadeu și Cangurul Ilie. Chiar dacă în *A doua carte cu Apolodor* nu regăsim fantezia din prima „*Carte*“, versurile lui Gellu Naum păstrează același umor rafinat pe care interpretii (mînuitorii Margareta Tatu, Marius Gherasim, Olimpia Vesa și Gabriela Floros) l-au redat cu inteligență și fără nici o îngroșare.

Micii spectatori au urmărit activ și încredut spectacolul — așa cum numai copiii sînt capabili să urmărească un spectacol —, răsplătind prin aplauze entuziaste munca colectivului artistic, cît și inițiativa fericită a direcției teatrului, de a pune în scenă lucrări ale colegilor lor. Stimulați de succesul acestora, cîți oare nu s-au și hotărît să devină scriitori?

La Teatrul de păpuși din Oradea, secția maghiară, a avut loc în această stațiune premiera *Divina comedie* de I. Stock. Piesa, o satiră la adresa genezei biblice, afirmă independența omului față de dumnezeire, povestind cu multă ironie cum a fost creat universul, Adam și Eva, și cum aceștia au fost alungați din rai. Din păcate, umorul este pe alocuri de dubioasă calitate. Și acest cusur nu este estompat în spectacol, ci dimpotrivă. De vină sînt interpretii lui Dumnezeu și ai celor doi îngeri, roluri principale, care ar fi trebuit jucate de actori profesioniști. Pe mica scenă pe care de obicei evoluează

doar păpușile, apariția, alături de păpuși, a trei oameni în carne și oase este amplificată de parcă ar fi privită printr-o lentilă măritoare. Amplificate devin și stîngăciile lor. Pe de altă parte, ea creează un decalaj între colectivul de artiști profesioniști (regizor, scenograf, mînuitori) și interpretarea la nivel de teatru de amatori a celor trei păpușari, care, cu tot entuziasmul și strădania lor, nu au reușit să depășească acest nivel. Realizatorii spectacolului, conștienți de această deficiență, fac eforturi pentru a aduce în reprezentatie actori de la Teatrul de Stat din Oradea. Regizorul Șt. Farcaș a subliniat clar și fără echivoc sensul satiric al piesei; decorurile și păpușile lui Paul Fuchs sînt corecte, iar mînuitorii pricepuți, astfel că spectacolul, în ciuda lipsei a trei interpreți (principali!) potriviți, poate fi socotit totuși o reușită.

Amnarul lui Andersen, în prelucrarea lui St. Lenkisch, prezentat tot de Teatrul de păpuși din Oradea — secția română, a fost mult mai unitar. Trupa s-a dovedit de astă dată încheagată, păpușarii pricepuți și talentați, vocile bune. Decorurile, semnate, ca și păpușile, tot de Paul Fuchs, erau frumoase și aveau darul de a crea atmosfera plină de poezie în care trăiesc eroii lui Andersen. De altfel, prezența pictorului Paul Fuchs în teatru se simte de la intrare. Pe pereții

Moment din piesa „Masca lui Lică“ de Simona Grazia Dima



foaierului sînt panouri mari care înfățișează scene din cele mai cunoscute poezii, iar în sală, pe pereții laterali, sînt pictați eroii basmelor populare românești și maghiare. Astfel încît, înainte de ridicarea cortinei, copiii pătrund în lumea basmelor.

La fel de izbutit a fost și spectacolul *Motanul încălțat*, realizat de Teatrul de păpuși din Brașov, în prelucrarea foarte corectă a Valentiniei Vișan. Păpușile (Maria Dumitrescu), îmbrăcate în haine „de epocă”, aveau o deosebită putere de caracterizare a personajelor pe care le întruchipau. Vraciul, de pildă — sfetnic și curtean în același timp —, era făcut din niște conuri concentrice, înșirate pe un fir, iar mișcările sale, cînd onctuoase, cînd tîrîte, ca ale unei rîme, erau foarte sugestive.

Maria Dumitrescu a semnat și decorurile, care, ca să nu distoneze cu costumele, erau tot „de epocă”. „Stilul” însă nu introducea nici o notă pretențioasă: palatul garnisit parcă cu frîscă, scara lungă ce conducea la sala tronului dădeau mai degrabă impresia unei glume. Împreună cu regizorul Aristotel Apostol, Maria Dumitrescu a găsit și fericite soluții scenografice pentru schimbarea decorurilor. Interpretarea a fost cît se poate de satisfăcătoare, mai ales cea a Motanului (Victoria Temelie). Se pare că și glasurile, multe ale unor actori de la teatrul de stat, au fost plăcute; redată însă prin magnetofonul învechit al Teatrului de păpuși din Brașov, ele și-au pierdut această calitate.

Există la păpușari dorința — legitimă. de altfel — de a aminti din cînd în cînd că arta lor este matură. Pentru că multă lume măsoară maturitatea artistică a păpușarilor după vîrsta spectatorilor lor obișnuiți. Ceea ce duce la o mare și nedreaptă eroare. Imaturitatea sau maturitatea unui fapt de artă nu se judecă după numărul mare sau mic al anilor celor pentru care este creat, ci după calitatea și nivelul său artistic. Oare un regizor talentat de păpuși — Margareta Niculescu sau Florica Teodorescu, de exemplu — este mai puțin „matur” decît un regizor care lucrează într-un teatru „mare”? Scenograful sau interpretul păpușar nu sînt oare supuși aceluiași legi artistice ca scenograful și actorii marilor scene? Bineînțeles că da. E o afirmație verificată în multe rînduri, și pe multe meridiane. Numai că, iată, mulți o uită. Și ca să le readucă aminte, păpușarii își trădează cîteodată fidelii spec-

tatori — copiii — și vor cu orice chip să facă spectacole pentru adulți. Ceea ce n-ar fi o greșală. Cine ar putea reproșa Teatrului „Tăndărică” de a fi pus *Mina cu cinci degete*, sau *Micul Prinț* de Saint Exupéry? Pe de altă parte, munca la un astfel de spectacol înseamnă și îmbogățirea experienței artistice a celor ce-l realizează. Nimeni nu poate nega dreptul păpușarilor de a se adresa, atunci cînd simt cu adevărat nevoia, celor maturi.

Dar a ține cu orice preț să atragă publicul de adulți — făcînd în acest scop rabat exigențelor pe care ei înșiși le-au stabilit față de munca lor artistică — este un fapt greu de înțeles. Cu atît mai mult cu cît păpușarii nu vor avea niciodată din partea „oamenilor mari” aplauze atît de calde și spontane ca ale copiilor neastîmpărați și gălăgioși, e drept, dar cît de generoși în a le mulțumi. Și apoi, cei mari au teatrele lor, opera, sălile de concert, 95% din filmele care rulează în oraș — e nedrept ca și teatrul de păpuși să devină al lor, mai ales că accesul în sală al celor trecuți de vîrsta școlară nu este oprit. Cînd spectacolul e într-adevăr bun, ei îl apreciază chiar dacă a fost montat pentru copii lor. Atît pentru a hrăni nevoia de frumos a copiilor, cît și pentru a-și dovedi maturitatea artistică, păpușarii n-au de îndeplinit decît același lucru: să facă spectacole de înalt nivel artistic.

Păpușarii din Cluj au alcătuit un spectacol de pantomimă, pentru adulți, în care s-au dovedit, din punct de vedere artistic, în preajma vîrstei școlare. În sine, noua orientare a preocupărilor lor este lăudabilă. A studia mișcările corpului omenesc și mijloacele care îi sporesc expresivitatea este de un folos real celor ce mînuiesc păpuși. Iar spectacolul lor, în cadrul unui studio experimental sau al unui club, putea fi primit cu plăcere, ca un izbutit joc de societate, între oameni imaginativi, bine dispuși și destepți. Dar păpușarii clujeni au întreprins un turneu, cu afișe care anunțau sosirea în localitățile respective a trupei Teatrului de Stat din Cluj, și n-au fost în stare să ofere spectatorilor care își cumpărase bilete, un spectacol artistic. Ceea ce pentru o trupă de artiști profesioniști nu este nici corect și nici... dovadă de maturitate. În schimb, aceeași trupă, împreună cu regizoarea Ildiko Kovacs, a făcut, pe mica scenă a teatrului din Cluj, spectacole excelente, la nivel de adevărați artiști profesioniști maturi.

D. C.

TURNUL TEATRULUI „JOZSEF ATTILA“

Familiaritatea cu scena și cu publicul este una din trăsăturile mai evidente ale actorului budapestan. În orice caz, indiferent de genul dramatic atacat, dezinvoltura cu care acest actor pare a-și trata, a-și construi și a-și mișca rolurile se păstrează cu pregnanță în memoria, cu deosebire, a spectatorului străin. Am încercat în câteva rânduri această impresie în legătură cu virtuțile interpretative ale teatrului din patria lui Madach și a lui Molnar; și ea m-a întâmpinat și recent, cu prilejul vizitei făcute de Teatrul „Jozsef Attila“ la București, în noiembrie trecut. Prezența în acest turneu, alături de *Becket*-ul lui Anouilh, a unei comedii diurne ușor didactice (*Drumul soarecelui*, scrisă de contemporanul Gyárfas Miklos) și a alteia, frivol moralizatoare (vodevilul francez *Floare de cactus*, de cuplul Pierre Barillet și Jean-Pierre Gredy, adaptat la modalitățile comediei muzicale de Nadas Gábor și Szenes Ivan) — ambele liric-romantico tincturate



—, ne-a edificat poate greșit cu privire la repertoriul și la programul artistic al teatrului oaspete. Am urmărit însă cele trei spectacole, de o atît de deosebită factură, cu real interes, deoarece, pe deasupra oricărei păreri de amănunt și a oricărei judecăți despre creația unei sau altei personalități, tînăra echipă din muncitorescul Angyalföld al Budapestei mi s-a părut că s-a prezentat tocmai pentru a ne lăsa demonstrativ senzația că actorul maghiar se poartă pe scenă „ca acasă la el”, și că această calitate este un factor comun, global definitoriu, al jocului său.

În chip nemijlocit, de această particularitate — care e limpede altceva decît numai ceea ce obișnuim să numim naturalețe — am legat alte două aspecte ce mi s-au părut de asemenea caracteristice: teatrul budapestan (așa cum ne-a fost reprezentat de astă dată de actorii de la „Jozsef Attila”), este prin excelență un teatru al actorului și un teatru al protecției actricești. Ceea ce, firește, nu vrea să zică neapărat un teatru al indifferenței față de problemele de plastică generală, de dinamică, de atmosferă și climat ale imaginii scenice propriu-zise. Dimpotrivă, mai cu seamă în cazul lui *Becket*, viziunea aerată și alertă a regizorului Istvan Kazan, debarasată de orice balast în cadrul, culoarea, ori trimiterile concrete ale scenei, ca și contribuția pe aceeași linie a ingenioasei și gracilei scenografii, construite dintr-o aparatură de mlădioase coloane metalice și dintr-un fundal nud, plurifuncțional, de către Judith Schaffer, au fost, unanim și din capul locului, obiectul aprecierilor. N-a trecut neobservată nici trecerea aceluiași regizor (și aceluiași scenograf) de la această viziune a spațiului scenic — supus cu precădere contextului de idei al piesei și folosit ca atare, pentru a favoriza ideii un cîmp cit mai liber de rezonanță — la viziunea comediei muzicale, pentru care scena a fost tratată mai cu seamă ca teren de desfășurare a situațiilor în ele însele. Și, chiar dacă fără o strălucire particulară, deschiderea orizontului și a luminilor scenei spre o dispoziție afectivă, în care umorul se îmbină cu liricul și satira cu idilicul, a fost, evident, partea activă a lui Pethes György, regizorul „operei comice” *Drumul șoarecelui*.

Totuși, nu soluțiile problemelor scenice, nu structura regizorală sau scenografică a spectacolelor s-au arătat izbitoare, ci prezența actorilor: știința lor de a-și subordona, dacă nu de a-și colecta mediul și celelalte determinante ale spectacolului. Din *Becket* am reținut, de pildă, cursivitatea neobstaculată, cinematografică, a acțiunii;



Gobbi Hilda, Raday Imre și Koncz Gabor.
văzuți de Neagu Rădulescu

și am simțit, fără doar și poate, în această direcție, acțiunea ingenioasă a regizorului. Dar în această cursivitate, accentul preferențial se arată pus pe relieful și pe eficiența nu atât a cadrului complex de confruntări, de relații, de dezbateri, cât pe fețele și evoluția fețelor celor ce se confruntă și dezbate în acest cadru. Marea dramă a prieteniei, a onoarei, a demnității, a conștiinței patriotice pare, de aceea, oarecum parclată, constituită dintr-o succesiune și acumulare de momente, adesea strălucitoare, de atitudini revelatoare pentru geniul și performanțele interpreților, mai puțin însă pentru demonstrația spectacolului (și piesei) ca atare. Darvas Ivan (în Becket) își taie drum prin spectacol — mai cu seamă în partea a doua — cu elocvența unui recital, trecind cu bogate resurse expresive printr-o fină sită de probe, de la febrilitate la luciditate, de la agitație la calmul seninătății demne. Firește, el a fost, prin destinație, centrul spectacolului; dar performanța lui s-a realizat parcă de sine stătător, parcă independent de raporturile și de ambianța ce, în fond, o iscau și o legitimau. Protagonistul se mișcă parcă izolat în universul scenei și această izolare — ferventă și aplicată total asupra rolului — a ieșit cu atât mai în relief cu cât partenerul său, regele — măcar în calitate de contrapondere, principial, de o dimensiune egală cu dînsul — a fost întruchipat de tînărul Koncz Gabor, destul de uniliniar, stimulat mai mult platonice decît din înfruntări și confruntări concrete, și parcă neinteresat de locul lui în problematica dramei; așa fel încît pare surprins el însuși de dureroasa ei încheiere. Sîntem de acord să vedem în acest fel de interpretare o viziune proprie, și poate nu una lipsită de interes; căci ea a izbutit, cu o simplă zvîcnire mimică finală, să dea forță neașteptată senzației de prăbușire, dar și de echivoc, în care personajul își încheie ciclul său dramatic.

Am avut apoi primele șase descompăr în același Koncz Gabor, într-un rol de proporții, semnificații și trimiteri mult mai mărunte (în tînărul protagonist din comedia *Drumul șoarecelui*), un temperament și o disponibilitate spre vervă și mișcare, ce veneau cu totul în contrast cu, credem, deliberat cumpănita evoluție din *Becket*.

Am descoperit de altfel și la alți interpreți, ce au trecut prea puțin remarcați în spectacolul *Becket* (Bodrogy Gyula, Almási Eva), ori remarcați în acte episodice de valoroasă construcție tipologică (Lang József, Sugar László, Horváth Gyula), resurse interpretative uneori de-a dreptul explozive (în „musical”-ul *Floare de cactus*, mai ales, ca și în comedia lirică *Drumul șoarecelui*). Și faptul acesta a fost de natură să-mi atragă atenția asupra spiritului de preponderență în spectacol, în care este crescut, la Teatrul „József Attila”, actorul. Mi-am putut da seama că de aici provine și naturalețea debitului său, și a forței sale de comunicare cu sala, și varietatea de modalități și de genuri în care se mișcă deopotrivă de degajat în rostirea replicii dramatice, în dinamizarea dialogului comic în cunoașterea și împletirea dansului revuistic și a cupletului de estradă. Sîntem neîndoios în fața unei profesionalități a varietății actoricești, chiar dacă ea apare cu evidență mai mult în varietățile comice, chiar dacă ea pare mai puțin să țină de năzuința spre ceea ce teatrul contemporan numește „actor total” și mai mult de solul unei vechi și prestigioase culturi a teatrului direct: opereta și cabaretul. Din rădăcinile acestui teatru a crescut cea aparentă familiaritate cu scena și publicul ce mi se pare izbitoare la interpretul maghiar, dar care nici pe departe nu înseamnă facilitate, superficialitate.

Ansamblul turneului ni s-a înfățișat flancat la extreme, de o parte, de personalitatea dolidă de experiență și de irezistibilă forță a artistei poporului Gobbi Hilda și a lui Raday Imre (în *Drumul șoarecelui*), iar de alta, de actrița Voith Agnes, aflată, bănuim, abia la primii pași, dar nu mai puțin stăpînă pe un surprinzător de puternic, de dinamic și de colorat șuvoi de înzestrare (în *Floare de cactus*). Este aceasta, se pare, semnificativ pentru felul în care Teatrul „József Attila” gîndește și slujește arta scenică: modernizîndu-se, dar cu măsură.



noi experiențe

Cînd marii scriitori compun teatru, fără a fi, prin consacrare și perseverență, dramaturgi, exercițiul lor dramatic are mai întotdeauna un caracter și un sens exemplar. Teatrul devine pentru ei un fel de peninsulă a unui continent artistic, adăpost de idei și latențe încă neîncorporate operei sau, dimpotrivă, teren de reiterare a unor experiențe creative. Exemplar este acest teatru prin refuzul preceptelor, canoanelor și schemelor, prin voința de noutate absolută, prezentă fără excepție, și prin admirabila lui dezinvoltură. Poetii și prozatorii care fac teatru sînt, în general, mai personali, mai singulari în dramaturgie decît dramaturgii „de jure”, care, conștient sau nu, dezvoltă o linie consacrată, apără un patrimoniu, istoricește constituit, al genului. „Intrușii” sînt mai degajați și mai puțin convenționali, chiar dacă sau tocmai fiindcă nu sînt unși cu toate alifiile rețetei dramatice. Observam, în urmă cu cîteva luni, în cadrul aceleiași rubrici, fenomenul cu totul inedit pe care îl înfățișează dramaturgia lui George Călinescu, pusă în circulație — parțial — în două emisiuni ale radiodifuziunii.

Recent, ne-a fost dat să ne întîlnim cu o altă manifestare teatrală datorată unui alt mare scriitor, Tudor Arghezi. Micile piese *Neguțătorul de ochelari* și *Interpretări la cleptomanie*, pe care le-a transmis televiziunea, sînt giuvaere veritabile, făurite de un maestru al miniaturii subtile și al incisivității rafinate. Ele confirmă încă o dată că un anume teatru al absurdului — și mă refer aici la absurdul jovial, frenetic, izvorît din observarea lucidă a automatismelor diurne, a inerției de gîndire, a paralelismului comunicării, așa cum l-a anticipat un Caragiale sau un Cehov —, așadar, acest tip de teatru al absurdului, practicat azi pe mare suprafață în dramaturgia europeană, are obîrșii ceva mai vechi decît se apreciază de obicei, precum și înaintași deloc ignorabili.

În prefața autorului la emisiune se arată că piesele au fost publicate, prima în „Bilete de papagal” în 1928, a doua în „Adevărul literar și artistic” în 1932, anticipînd deci binișor teatrul lui Eugen Ionescu, scriitor al cărui debut literar s-a produs, ca

multe altele, sub auspiciile lui Tudor Arghezi. Se crea de pe atunci, la noi, terenul pentru apariția noii formule teatrale, care, mai târziu, avea să capete legitimitate universală prin Eugen Ionescu și să tindă chiar spre constituire de școală. Așadar, ori de câte ori se va vorbi despre rădăcinile românești ale teatrului lui Ionescu, după Caragiale va trebui neapărat amintit și numele lui Arghezi. (Evident, prestructura e cu mult mai complicată, iar studierea ei nu poate face abstracție de Urmuz și de particularitățile specifice ale mișcării suprarealiste românești.)

În afară de valoarea lor artistică și istorico-literară, piesele lui Tudor Arghezi prezintă și o calitate pe care nu ne-am obișnuit încă s-o prețuim așa cum o binemerită: scurtimea, concentrația, esențialitatea. „Teatru scurt — arată scriitorul în amintita prefăță — înseamnă teatru concentrat și redus la expresia lui cea mai integrală. Spectacolul scurt evită lungimile inutile și sintetizează ideea și fabula piesei la minimum de durată.” Și în acest caz, Arghezi a servit un model de esențialitate, de literatură dramatică redusă la „expresia cea mai integrală”, avertizând asupra pericolului pe care-l reprezintă întotdeauna în artă lungimea inutilă. (Și, într-adevăr, cunoaștem atâtea piese-flaui care, dacă s-ar îndepărta cocoșa vorbăriei, ar deveni excelente piese într-un act, proporționate, armonioase, esențiale!).

Observind absurdul care „se întrepătrunde ..în viața de toate zilele”, cele două piese analizează la nivel molecular mecanismul faptului divers, scoțind efecte de umor irezistibil din neconcordanțe banale și din truisme, din reacțiile în lanț ale automatismului verbal și comportamental, din asociații lexicale bazate pe juxtapunerea unor combinații de sunete isomorfe: de pildă, clientul îi cere negustorului de ochelari întâi un *termometru*, apoi un *kilometru* și, în sfârșit, un *taximetru*, sau un *telescop* și un *episcop* etc. Arghezi ironizează inerția de gândire și de limbaj, artificialitatea unor raporturi umane și a unor convenții sociale și, bineînțeles, eterna prostie. Dar cum absurdul, prin însăși esența sa, nu presupune cu necesitate o direcție conștientă, în domeniul lui trece tot ce iese în afara logicii și a legității, tot ce scapă rațiunii, controlabilului, firescului. Astfel că micile piese științifice ale lui Tudor Arghezi (în special *Neguțătorul de ochelari*) vor fi și antologii miniaturale de aberații curente, de gratuități și nonsensuri, adunate cu mîgală, cu spirit elevat și fin umor.

Cornel Todea, regizorul acestui spectacol inedit, a evidențiat verva cu totul particulară a primei piese, ritmînd mișcarea și dialogul în concordanță cu avalanșa de spiritualitate captivantă a replicilor. Mai puțin inspirat în montarea celei de-a doua piese, regizorul n-a găsit cadența potrivită textului. După vitezele cu care s-a desfășurat *Neguțătorul de ochelari*, ralentiul *Interpretărilor la cleptomanie* a dus direct la obosescă. Nu vom omite însă o bună idee regizorală, aceea de a combina actori cu manechine, sugerînd umanitatea îndoielnică a personajelor. Și interpretarea a fost în cea de-a doua piesă, cu excepția lui C. Rauțchi, mai puțin adecvată stilului violent convențional al textului, spre deosebire de cea dată de primul eșalon de interpreți (Virgil Ogășanu, Mitzura Arghezi și Corneliu Revent), care s-a adaptat mai precis formulei dramatice originale propuse de acest maestru redescoperit al teatrului scurt, Tudor Arghezi.

* * *

Televiziunea a mai oferit spectatorilor o premieră teatrală: *Joc dublu* de Dorel Dorian. Gîndit pe o sugestie pirandelliană, *Jocul dublu* este, în linia dramaturgiei lui Dorel Dorian, o piesă de *demonstrație*. Personajele sînt angajate în demonstrarea propriilor sentimente; iar prin jocul „secund” pe care îl desfășoară, ele demonstrează și sentimente străine, situîndu-se, ca să spunem astfel, la antipodul trăirilor proprii. Textura dramatică este foarte interesantă, de la început se creează o încordare a debaterii, o situație-limită, pe care eroii o vor devansa ori nu, obligați să-și definească atitudinea în raport cu două adevăruri simultane, unul autentic, celălalt artistic, dar nu mai puțin real. Se folosește metoda insidioasă a lui Hamlet, care îi pune pe actori să joace în fața asasinului tatălui său însuși momentul asasinatului. Aici, niște actori și un regizor își dedublează existența, trăind roluri și trăindu-se concomitent pe ei înșiși; regizorul dirijează — conform unui plan intim, în care pune patimă și luciditate — întreaga inscenare spre un scop deliberat, personal. Practic, pentru că o iubește pe interpreta Rodică și pentru că aceasta, la rîndul ei, îl iubește pe interpretul lui Albescu (ambii, personaje din piesa ce se „repetă”), regizorul acționează prin mijloace și grosoane și subtile în vederea descurajării actorului rival, care, cîstit și naiv, e condus să facă un personaj aidoma regizorului: un ratat acru, invidios, nerealizat, care îi urăște

pe oameni. Prin intermediul lui Albescu, regizorul își joacă propria viață, discreditându-și totodată adversarul, care nu pricepe — din prea mare candoare sufletească — jocul murdar, duplicitar al regizorului. Rodica singură intuiește ambiguitatea și, spre final, îl descalifică moralmente pe regizor. Aici însă, în final, am impresia că autorul a stricat edificiul dramatic minuțios construit, încărcat de peripeții ale spiritului, prin aplicarea unei „cozi” pedagogice. Cînd se exclamă melodramatic: „Crima a fost comisă!”, întreaga emoție acumulată de spectator se pulverizează pe loc, iar ideea cu care rămîne e destul de puțin consistentă. Păcat, pentru că piesa, dincolo de excelența verbală, sensibil — cusur mai general al unor lucrări dramatice contemporane — se nutrește din idei mai adînc și mai autentice omenesti decît le sintetizează acest final gros. Era de preferat ca drama celor trei să-și continue drumul natural, fără sublinieri stridente, rămînînd ca spectatorul să decidă, să împartă calificative, să tragă concluzii, să aprobe și să dezaprobe. Oricum, reținem piesa lui Dorel Dorian, scrisă anume pentru televiziune, ca pe o experiență teatrală interesantă, modernă, plină de sugestii psihologice inedite.

Petre Sava Băleanu a trecut întreaga greutate a spectacolului asupra actorului, și a procedat înțelept, deoarece *Joc dublu* este o piesă de psihologie și, deci, teren de virtuozitate actricească. (În treacăt fie spus, se consideră de obicei virtuozitate interpretativă numai o demonstrație de artă actricească totală, care presupune coroborarea tuturor formelor de joc scenic — dialog, mișcare, dans, pantomimă, muzică etc. —, dar virtuozitatea este aplicabilă, după părerea noastră, și rolurilor de intensă solicitare psihologică, actorul susținînd în acest caz întreaga desfășurare dramatică și uzînd de toate mijloacele artei sale, pentru a exprima mișcarea interioară a personajului.) Cei trei interpreți principali, Ion Marinescu (Regizorul), Valeria Seciu (Rodica) și Octavian Cotescu (Albescu), au trebuit să se găsească permanent în echivoc, jucînd ambiguitatea personajelor, misiune artistică deloc simplă. Ne-a plăcut foarte mult febra lăuntrică a lui Ion Marinescu, acea disperare a lucidității neputincioase, acea patimă rea, devorantă, din care și-a compus eoul, apoi ingenuitatea lipsită de apărare a lui Albescu, probitatea inextinguibilă, tulburătoare pe care Octavian Cotescu a înțeles-o și a atribuit-o personajului, simplitatea și inteligența expresivă cu care Valeria Seciu a încercat, în rolul Rodica și al interpretei acesteia, să pareze loviturile perfide ale regizorului.

Dumitru Solomon



M E R I D I A N E

PERMANENȚA UNOR CĂUTĂRI

(Cîteva notații pe marginea unor spectacole străine care, poate, ne privesc și pe noi)

Ne-am obișnuit să vedem finalul celor Trei surori ca o îmbinare de tristețe și optimism. Să credem în cuvintele de îmbărbătare ale Olgăi. Să presupunem pentru ea, Mașa și Irina și un alt final. Ce-i drept, îndepărtat, dar posibil. În care aspirațiile lor se vor concretiza nu numai la modul general. Să plecăm de la spectacol pe jumătate împăcați. Sperînd, ba, mai mult, crezînd în acest ipotetic final. Privind dintr-un punct de vedere ce se referă la societatea rusă a acelei epoci, avem dreptate. Dar oare societatea se confundă cu fiecare individ în parte? Oare schimbarea pe care par s-o îndrăznească și unii din eroii lui Cehov îi privește chiar pe ei? Oare, undeva, ea nu se va produce și împotriva lor, mai bine zis împotriva inerției, a inactivității și mentalității (a nu se confunda cu vorbele) lor?

Regizorul praghez Krejča, pare-se, crede așa. Spun pare-se, pentru că cele ce ur-

mează dintre doar deducții pe marginea spectacolului său și nu rezultatul unei convorbiri docte.

Trei surori se joacă la Praga într-un teatru nou. Nu e vorba de clădire. Spectacolele sînt adăpostite în sala „Lanternei magice”. Ansamblul se intitulează „Teatrul de după poartă”, sau cam așa ceva. Titulatura e vădit influențată de cea, decum cunoscută, a „Teatrului de la (sau de pe) balustradă”. Titulatura. Nu și programul. Nu și mijloacele. Cel puțin așa te lasă să crezi înscenarea piesei lui Anton Pavlovici.

Amatorul de noutăți scenotehnice, de pantomimă sau chiar de așa-zisul teatru total ar putea fi deziluzionat. Cîteva panouri gri-închis, cîteva mobile autentice, o plantație ce face dintr-un defect o calitate (e vorba de forma scenei, în „L”, care e speculată de scenograf pentru a crea adîncime), niște oameni și nu niște scheme, cărora li se spune cîteodată idei. Ce-i drept, crengile de copac, suspendate din podul scenei, pentru a sugera pădurea-grădină, te-ar putea epata. E o reducție sintetică și normal poetică. Numai că acest truc e, din păcate, o autopastișă. (A se vedea excelentul decor realizat tot de Svoboda la Pescărușul, reprodus în mai toate albumele de scenografie.)

Ce vezi te interesează, te captivează chiar, prin altceva. Prin trădarea „ira-diei” Cehov. Prin respingerea edulcorării finale. Întregul spectacol tinde spre acest țel. Zbaterea neputincioasă a personajelor, cînd lentă (dar nu cehovizantă), cînd tensionată, e sortită eșecului. Oamenii aceia nu pot comunica nici cu lumea, nici între ei. (A nu se vedea aici vreo influență a teatrului modern, absurd, de exemplu. Nu de alta, dar însăși analiza, neîmbicsită de prejudecăți, a textului te poate duce spre o astfel de tratare.) În penultimul act, la un moment dat, toți cei din scenă sînt singuri, deși sînt mulți. Singuri cu gîndurile lor, sau poate tocmai cu lipsa lor de gînduri. Și, în acest context, discuția Mașa-Uerșinin e mult mai inutilă, nu prin cuvinte, ci prin întrevederea unei finalități.

Finalitate, pe care sfîrșitul spectacolului o respinge. Nu brutal. Nu. Nu crud. (Dacă prin crud în teatru spunem Artaud.) Ci veridic. Surorile, sfîșiate de durere, dar neavînd nici o soluție salvatoare, înnebunite aproape de imposibilitatea lăuntrică de a găsi o ieșire, se

mișcă în scenă ca niște fiare într-o cușcă. Fără direcții precise, fără scop. Într-un fel de anarhie de gesturi și mișcări, de contorsionări ce nu se reclamă de la mișcare de balet modern, ci de la starea lor sufletească. Și vrînd să le „prindă”, să le potolească, să le liniștească, să se liniștească pe ea însăși, Olga își începe monologul. Vocea îi e acoperită de fanfara ce sună strident. Ea strigă. Nimeni n-o ascultă. Și totuși vorbește.

În sfîrșit, cele trei surori sînt la un loc. Muzica a tăcut. Dar și vorbele s-au sfîrșit. Au zburat. Cele trei nu mai au ce să-și spună. Olga le strînge lîngă ea. Dar pentru ce? Nici ea nu știe.

L-a trădat Krejča pe Cehov? Depinde ce înțelegem prin Cehov. Dacă e vorba de un autor ce poate fi înțeles numai în vechiul stil al MHAT-ului, poate că da. Dacă însă îl prîvim pe Cehov prin prisma prezentului, prin prisma evenimentelor ce au urmat și chiar prin prisma lui, de fapt, dacă sîntem de acord că prezintă cazuri din viață, pe care nu le condamnă ca un procuror, dar nici nu le simpatizează dulceag; dacă înțelegem că nu Mașa sau Tuzenbach, Irina sau Andrei, Olga, Uerșinin pot fi cei pentru care se pregătește marea schimbare, că structural eroii din Trei surori nu pot găsi o adevărată ieșire, atunci, aparentul pesimism al finalului conceput de regizorul ceh e de o justete indiscutabilă, deoarece el nu neagă „soluția” în general, ci doar situează eroii cehoveni față-n față cu această „soluție”.

Am avut norocul, în ultimul timp, să văd o serie de spectacole. Am căutat să înțeleg ce vedeam. Să compar. Să învăț. Să învăț de-acolo, cum învăț din reprezentările noastre românești.

Nu-mi propun, scriind rîndurile de față, să fac cronici dramatice, nici să trag concluzii inedite, ci doar să consenmez cîteva momente de artă contemporană, să încerc să detectez unele tendințe, unele gînduri ale creatorilor de pe diferite meridiane.

Am impresia că, în multe părți, avalanșa de inovații teatrale ale ultimului deceniu nu că s-a oprit (dovadă ar fi acele happening-uri, spectacole ce se reclamă mai degrabă de la o plastică în mișcare, rude apropiate ale pop-art-ului și chiar ale op-art-ului, decît de la dramaturgia propriu-zisă), nu că s-a oprit, spun, ci, în multe cazuri, devenind un

bun comun, normal, necesar teatrului contemporan, suferă o mutație din planul destructiv (negare) în planul constructiv (afirmare).

Și dacă Jean Vilar reluând Avarul, cu ocazia Festivalului din Marais, pare, în continuare, preocupat în primul rînd de cuvînt, pentru care sacrifică aproape complet nu numai mișcarea, dar chiar și jocul actoricesc, în schimb, în majoritatea cazurilor, mișcarea, plasticizarea, nemai-fîind scop în sine, ci mijloc, tind să dea un relief mai pregnant jocului.

Teatrul e joc complet, par a spune cei mai mulți regizori contemporani. (S-ar putea replica: „Dar asta a spus-o Piscator cu mai bine de patruzeci de ani în urmă.”) Da. Fără îndoială, da. Numai că de atunci spectacolul contemporan s-a îmbogățit cu experiența lui Brecht și Engel, a marelui ansamblu de la Stratford, a lui Piccolo Teatro, a lui Judith Malina și a lui Oh-lopkov, a celor de la Nowa-Huta, a dramaturgiei absurde sau epice, așa cum la noi, de la Maican și Sava, a mai urmat o pleiadă de creatori vîrstnici și tineri. Și deci, cu aceleași cuvinte desenăm aceeași tendință, dar pe o altă treaptă de cunoaștere și experiență.

Iată Cum vă place în viziunea Teatrului „Tyrone Guthrie” din Minneapolis. O scenă elizabetană, într-o sală în amfiteatru. Decor fix. Public pe trei părți ale scenei. Joc aparent realist. Mișcare logică. Asta, la prima vedere. Apoi începi să-ți dai seama că mișcarea tinde să apropie actorul de public, că dispozitivul invitat la o plasticizare maximă a așezării grupurilor, că poziția „eroilor” în raport de spectator și parteneri are darul de-a potența ideile. Că actorii sînt, din cînd în cînd, aproape dansatori, în funcție de „obstacolele” platoului. În funcție de poezia textului. Mișcarea orchestrată riguros nu are nimic forțat, exhibiționist, dar folosește dezinvolt orice mijloc de expresie. Cu un singur scop: acela de-a apropia piesa de public, de-a o face cît mai clară, cît mai contemporană.

Mișcarea, care în unele experimente e doar scop în sine, devine unealtă. Deloc simplă, dar înfinit mai integrată ideii, stilului, comunicării, viziunea de fond putînd acum să provoace „scandal”.

A contemporaneiza, iată o expresie ce s-a cam tocit din prea multă folosire. Ce-i drept, cu precădere în scris și ceva mai rar în practică.

Expresia poate că a ieșit din modă. Tendința nu. Mai ales cînd nu se con-

fundă cu actualizarea. Uorbeam ceva mai înainte de spectacolul din Minneapolis. Legătura cu publicul, destul de curînd obișnuit cu teatrul (ansamblul există de-abia de trei stagioni), se mai făcea și printr-o inovație, ce poate părea umora foarte veche. Și anume, prin plasarea acțiunii în perioada războiului de secesiune. Personajele erau îmbrăcate ca în anii 1860. Simplu truc spectacular? Nicicum. Aducerea poveștii dramatice într-un moment supercunoscut de public, momentul unei mari înfruntări, al pieirii unei lumi a brutalității și dezagregării, momentul dezorientării umora și al ridicării, din păcate, pe baza unor idei mult mai înaintate, al ridicării nu a luptătorilor cinstiți, ci a profitorilor, dădea un plus de concretețe întîmplării, nu în dauna textului, ci în sprijinul lui. Plus de participare, plus de pricepere, plus de apropiere. Și, în acest context, Jack-melancolicul, amestec de Don Quijote și generalul Lee, sudist prin tradiție și nu prin convingere, om ce nu se poate desprinde de ceea ce e sortit pieirii, primea o aură de sensibilitate poetică, nu cinică, nu negativă, ci indușoătoare. Ca și eroinele din Trei surori, el nu înțelegea, nu putea înțelege, era sortit eșecului. Dar nu din răutate, ci din neputință, spunînd multe lucruri adevărate, grav de adevărate, dar nemaiputînd merge înainte.

Romain Rolland e rar jucat în afara granițelor Franței. Pentru unii e prăfuit. Pentru alții, desuet.

Îl lăsăm deci pe seama istoricilor și noi ne vedem de drun. Regizorul Radok n-a crezut astfel. El a văzut în Jocul dragostei și-al morții, o piesă pentru cei de azi. Mai bine zis, a întrevăzut, pentru că spectacolul său, fără a se îndepărta de la drama lașității și a teroarei, vino cu un adaos copios: prezența continuă a mulțimii revoluționare la evenimentul descris.

Se crează astfel, într-un fel de arenă de lupte cu taurii, o nouă supraproblemă, legată de raportul dintre eroii lui Rolland și poporul Parisului. Și fără sentințe din partea realizatorilor, fără „morală de fabulă”, spectatorul de azi înțelege mai bine tragedia din arenă, de ce și cum se pot întîmpla anumite excese, ce înseamnă eroism și delațiune, ce e necesar pentru ca o cauză să învingă și de ce.

E drept că Radok a intervenit mult în textul reprezentației. Și nu era în situația lui Dem. Teodorescu¹, să fie iertat,

¹ Țin să precizez că aplaud cu toată convingerea ideea teatrului și a regizorului de a apela la o prelucrare în cazul „Țărâncețel din Getaffe”

nemaifiind. El este și are curajul de-a înfrunta pe puriști. Pentru că nu fidelitatea necondiționată față de text e importantă, ci fidelitatea față de idee, față de publicul tău.

Ar fi bine să medităm puțin asupra acestui fapt. Nu de alta, dar asta ne-ar scuti de apostrofe sentențioase la adresa „iconoclaștilor”. Am vedea poate încă o dată că între scenă și bibliotecă e totuși o diferență și că a veni la teatru cu idei și imagini preconceptionale, cu decaloage frumos sunătoare, dar subiective e, în primul rând, un deserviciu ce ni-l aducem nouă înșine.

Spectacolul se adresează azi, celui de azi și numai lui, par a spune realizatorii din multe țări, care nu doresc ca teatrul să devină arhivă pentru delectarea câtorva domni mai uzați sau mai proaspeți, mai culti sau mai inculti, mai închistați sau mai neștiutori.

Așa pare să creadă Berliner Ensemble când prezintă Coriolanul lui Shakespeare-Brecht, așa par să creadă cei care cu gust transpun pe muzică bătrina Aulularie², așa crede, sper, Michel Simon când parodiază cu accente de azi producțiile din Vestul sălbatic, așa cred mulți alți creatori sau interpreți de la noi sau de aiurea.

Îmi dau seama că cele scrise au doar valoarea unor notații. Ele sînt pornite de la ideea de a demonstra permanența căutărilor. Permanența ideii de contemporaneitate a actului scenic. „Sublinierea” clasicilor nu e doar o exhibiție a celor ce-și bat joc de marii creatori, a celor ce neputînd ei înșiși crea opere literare se folosesc fără noimă de scrierile altora. După cum inovația nu poate rămîne doar în cîmpul de acțiune al formei, oricît de îmbietoare e această cale, ci, în respectul profund al mesajelor dramatice, ajunge să atace fondul problematicei diferitelor opere, chiar dacă prin asta provoacă suferința violentă, scandalul teatral, indignarea savantă sau deruta semidocșilor.

Lucian Giurchescu

² Interpretată de studenții Centrului dramatic din Dallas (S.U.A.).



UN VOLUM DE TEATRU LATIN

„Biblioteca pentru toți” a publicat un volum de teatru latin ce cuprinde Eunucul lui Terențiu, Medeea de Seneca și o piesă al cărei autor a rămas necunoscut, Octavia. Inițiativa, remarcabilă din mai multe motive, are și țeluri informativ-educative, teatrul latin fiind mult mai puțin cunoscut decît cel grec (pe această linie s-a orientat și utila prefață a lui E. Ciseu). Valoarea literară a traducerii Medeea (Ion Acsan) este incontestabilă. Și Eunucul (N. Teică) și Octavia (I. Acsan) se bucură de frumoase transpuneri în limba română. Atrage atenția coperta, care izbuteste să se integreze și să sugereze spiritul acestui teatru.

Teatrul lui Terențiu e grațios, dar și puțin obosit. Aristocratismul ascunde o dezabuzare, un scepticism rafinat. Oamenii săi, pînă la urmă fericiți, sînt niște personaje fără resurse. Antipho din Phormio, băiatul ale cărui complicate aventuri amoroase le rezolvă întîmplarea sau intervenții străine, are în el o incapacitate declarată pentru actele mari. Sclavii lui Terențiu sînt abili, dar inteligența lor este doar subtilă și nicidecum puternică. Iubirile sînt agitate de adieri de vînt. Aici nimeni nu poate muri din dragoste. Antipho, cel mai sus pomenit, codifică parcă legile iubirii galante: „E înțelept cel ce-și conduce plin de măsuri

ră pasiunea, / Căci dacă totul e împotriva-i, ușor se poate vindeca".

Exista la romani un cult al personalității, al tatălui de familie, al generalului sau împăratului. Portretului dur, acid, orgolios, lansat de sculptură, Terențiu îi răspunde prin portrete mai aeriene, dar mai atente la nuanțarea psihologică. Personajele sale au grația fulgului în cădere, dar și sinuozitatea mișcărilor acestuia. Antifho enumeră printre motivele amărăciunii sale și pe acela de a fi „înlăntuit” prin iubire. Pentru el, doar menținerea libertății de a alege permite speranța în fericire: „Pe tine te socotesc mai fericit / Căci de ales încă doar ție îți stă-n putere.” O consecvență a operei lui Terențiu este problema educației. Acesteia îi se datorează frecvența maximelor din opera sa, care îl transformă într-un precursor al marilor moralisti Seneca, Marc Aureliu. Romanii, un popor în căutarea datoriei (nu a legii cu semnificație cosmică, cum făceau grecii), nu puteau să nu dezvolte moralismul. Acesta apare întotdeauna în epocile de rigoare, abundind în obligații.

Comediile lui Terențiu nu mai au forța hiperbolică a personajelor plautine. Măreția comică a lui Plaut. la polul opus, o descoperim în Seneca. Ambii aduc o atitudine comună față de umanitate: titanismul.

Do la început trebuie să remarcăm caracterul poetic al „teatrului” lui Seneca: Medeea — prin faptul că aduce o singură poziție față de univers, că nu se interesează de legile tehnicii dramatice, că replicile formează un sistem de cercuri fiecare dintre ele perfect independent — este un poem în genul celor ale lui Byron și Shelley.

Seneca filozoful a urmat tradiția gândirii romane, preocupat în primul rând de atitudinea față de moarte. Învingătorii nu vor niciodată să moară. Filozofii sînt cei care îi învață. Ei aduc ideea stăpînirii de sine ca soluție, apelînd aproape în majoritate la normele stoicismului, deoarece au înțeles necesitatea de precepte și maxime severe pentru un popor naiv, care a trecut de la copilărie direct la bătrînețe. Seneca însă nu crede în posibilitatea unei salvări individuale, ci doar a uneia colective. Solitudinea nu e o ieșire.

În Medeea nu există decît un singur personaj, care monologhează sublim. Medeea și-a pierdut umanitatea, acțiunile sale căpătînd caracterul illogic al fenomenelor naturii. Ea păstrează din condiția umană doar consecvența. Nici marea nu

se chinuie perpetuu, nici vîntul nu aleargă la nesfîrșit. Răzbunarea sa, pornire viscerală, are în ea o forță prometeică. Seneca e mai aproape de Eschil decît de precizia psihologică a lui Euripide. Uăzindu-se în mijlocul universului, Medeea aspiră să declanșeze catastrofa finală: „Înfrunt pe zei / Și zgîlții universul... Cu mine piară totul”. Este în Medeea orgoliul omului care a văzut succesul actelor sale, importante și definitive pentru soarta celorlalți.

Iason, pare-se chiar purtătorul de cuvînt al lui Seneca, îi vorbește despre „resemnare, leacul disperării”, își justifică o lașitate cu o altă lașitate. Medeea nu înțelege nimic, căci el folosește limbajul uman al compromisului, iar ea pe acela dumnezeiesc al iubirii, urii și crimei perfecte. Iason încheie piesa cu replica: „Te du spre zări înalte, în ceruri fără margini / Să dovedești că zeii acolo nu există”. Omul atinge o asemenea măreție, încît, egalînd-o pe aceea a zeilor, le anulează dreptul la existență.

Piesa următoare, Octavia, de un autor necunoscut, contemporan însă cu Seneca, nu mai ajunge la aceeași tensiune. Dorința de a prezenta mai multe personaje, de a construi o acțiune îi diminuează intensitatea. Piesa interesează prin faptul că renunță la subiectele grecești, apelînd la actualitatea romană. Ea cuprinde evenimente din timpul domniei lui Nero: relatarea omorîrii mamei acestuia, Agrippina, suferința Octaviei, sora și soția sa, căsnicia cu Poptea. S-a definit ca o caracteristică a femeilor romane virilitatea, în defavoarea lirismului propriu femeilor elene. Octavia are suflet grec. Însăpămintată și tristă, ea nu mai crede în eficiența actelor, în valoarea virtuții, devenind o întrupare a abandonului: „Mai trăiesc doar să-mi port numeroasele dolii / Și rămîn ca o umbră a marelui nume.” Octavia posedă oboseala și detașarea autenticei aristocrate, al cărei sînge a și început să se răcească. Noblețea e incapabilă de acțiune.

În portretul lui Nero, făcut în general după datele cunoscute, surprindem un pasionat elogiu pe care acesta îl înalță iubirii: „Eu cred că ea e rostul cel mai înalt al vieții / Izvor al desfătării ce nu cunoaște moarte”. Întîlnim și o apăsătoare principii de conduită monarhică. Autorul aruncă în final o privire întristată spre umanismul Greciei, ultimul cuvînt însă îl adresează cu jale poporului roman, care începuse să moară.

George Banu



VASILE TONEANU

De bună seamă, cunoașterea personalității și artei actorilor — atunci cînd nu avem de-a face numai cu biografii romănate sau amintiri duiioase — este binevenită, ba chiar necesară pentru fixarea unor momente din istoria teatrului românesc.

Autorul monografiei, V. V. Toneanu, fiul artistului, caută încă din primele capitole să fixeze cîteva momente importante ale teatrului românesc de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea. Aflat ca licean la colegiul „Sfîntul Sava“, viitorul actor Vasile Toneanu a avut prilejul să vadă ultimele scipiri ale corifeilor primei generații de actori români, Millo și Pascaly, ca și afirmarea puternicelor talente ale lui Grigore Manolescu, Aristizza Romanescu, Constantin I. Nottara, Ștefan Iulian, Mihail I. Mateescu.

Primii pași pe scenă i-au fost îndrumați de Grigore Manolescu, aflat în plină ascensiune artistică, și la cursul de *Mimică, declamație și istoria teatrului* de Ștefan Vellescu, pedagog de prestigiu, format la școala de teatru de la Paris, care căuta să imprime interpretării și în special dicțiunii o notă de raționalitate.

Angajat la Teatrul Național din București, după absolvirea conservatorului, odată cu colegul său de promoție, Ion Brezeanu, de către Ion Luca Caragiale, pe atunci director al instituției, Vasile Toneanu are prilejul să interpreteze mai ales roluri de comedie, să joace alături de actorii reprezentativi ai momentului teatral de atunci.

În 1892, cuplul comic Toneanu și Brezeanu se și bucura de recunoașterea și prețuirea publică. Trimiși ca bursieri la Paris, pentru perfecționare, ei vor reveni

în țară cu misiunea de a amplea nu numai golul rămas prin pierderea lui Ștefan Iulian și Mateescu, dar și de a le continua și îmbogăți moștenirea. Ajuns curînd societar al Teatrului Național, Toneanu se impune ca un strălucit interpret al comediilor clasice și moderne franțuzești, fără a ignora însă rolurile din dramaturgia originală, rolurile prin care a rămas în memoria contemporanilor fiind Farfuridi din *Scrisoarea pierdută* a lui I. L. Caragiale; Scapin și Thomas Diaforius din comediile lui Molière: *Uicleniile lui Scapin* și *Bolnavul închipuit*; Crispin din *Nebuniile amoroase* de Regnaud, Figaro al lui Beaumarchais, Zelig Șor din *Manasse* de Ronetti Roman etc. Cariera lui V. Toneanu a fost prodigioasă. În treizeci și șapte de ani de teatru el a interpretat peste 270 de roluri dintr-un repertoriu care îmbrășa lucrări de Iorgu și Ion Luca Caragiale, V. Alecsandri, B. Șt. Delavrancea, Hașdeu, Grigore Ventura, Ronetti Roman, George Ranetti, apoi Shakespeare, Molière, Goldoni, Labiche, Schiller, Cehov, Hugo, Dumas, Sardou etc.

Artist multilateral, excelențînd în arta portretizării comice pe linie realistă, evitînd efectele groase, conștient de misiunea artei sale, Toneanu declara: „Ceca ce mă interesează mai înainte de toate în fiecare rol este elementul uman“.

Din păcate, în această ordine de idei, monograful, deși aduce o mare cantitate de date și informații privind activitatea actorului, ca și a Teatrului Național pe o lungă perioadă de timp (1887—1924), e mai puțin preocupat de problemele propriu-zise de creație și de valorile distinctive care au făcut din V. Toneanu, în vremea lui, un adevărat cap de școală. Cititorul izbutește de aceea anevoie să-și facă o imagine clară, definitorie, a personalității artistului.

Citatele alese din cronicile timpului sînt, e drept, edificatoare ca mărturie imediate ale prețuirii ce i se acorda unanim. Ele nu dau însă decît slabe referințe și sugerează vag particularitățile stilistice ale jocului și interpretărilor lui. Oricum, față de caracterul postum al monografiei, la desăvîrșirea căreia autorul ei ar mai fi reflectat, desigur, datele biografice abundente pe care le oferă, asociate cu datele privind împrejurările istorice ale activității creatoare a lui V. Toneanu, sînt în măsură să-l fixeze în conștiința cititorului de azi, mai cu seamă a celui din noua generație pentru care era pînă acum aproape necunoscut.

N. C. Munteanu

POȘTA REDACȚIEI

VIOREL BURLACU. Un text contradictoriu (*Divorț de probă*). Categorie alerte spirituale, neastîmpăr, cultură, sensibilitate modernă, simț scenic, nerv. Problematică actuală. Ni se pare că este un text care, cu unele clarificări, și-ar găsi locul și pe foaia tipărită, și pe scenă. Deocamdată este prea fragmentat, mai conform televiziunii decît teatrului. Sînt prea multe planuri pe care se desfășoară acțiunea (real, retrospectivă cu personaje reale, retrospectivă cu personaje fictive, anticipație reală, anticipație „științifico-fantastică”, „teatrul în teatru” aducînd o altă notă aparte), și atunci succesele schimbări ale cheii convenției apar mai anevoioase spectatorului. Nu opinăm pentru o bogată amputare a planurilor, ci pentru precizarea lor. Deși are haz, intervenția lui Napoleon nu face corp comun cu restul lucrării, personajul imperial neavînd „pendant” în structura nici unui alt personaj.

Regretăm că startul atîta de scenic al textului (rezolvarea prin joagăr a partajării mobilierului) nu face decît să reciteze secvențele unui film german („Dubla Lotte”) de acum cîțiva ani; iar textul dumneavoastră mai are apropiere de nedorit cu farsa lui Max Frisch (tot un act) *Marea furie a domnului Hotz*.

După limpeziri și după expulzarea corpurilor străine — e cazul să reluăm în discuție textul.

COSTEL IONESCU. Textul înaintat redacției este interesant, axat pe o problemă bătătorită, totuși actuală prin acuitatea ei. Dacă actul I manifestă o elevată încărcătură de idei, în celelalte, contribuția intelectului e mai redusă și așezată pe locuri destul de comune. Neașteptat de săracă e imaginea catastrofei nucleare din actul II. Scena așteptării elicopterului are rădăcinile bune, dar e fructificată doar pe jumătate. Surprinderea în flagrant delict a Laviniei e paralizantă planului de idei: introduce o falsă cauzalitate în determinarea spre absolut a eroului.

Ideea poetică a personajului masculin e inedită; ideea omului negru (și întruparea lui scenică) ni se pare însă mult mai puțin fericită. Nu e suficient de convingător justificată renunțarea la sinucidere a lui Amos, iar hotărîrea lui finală — simularea șubreziilor minții, spre

a-și zăgăzui niște secrete capitale într-o lume strîmbă — aminteste ba de *Henric al IV-lea* a lui Pirandello, ba de *Călător fără bagaje* a lui Anouilh, ba de *Fiziicienii* lui Dürrenmatt.

Partitura personajului feminin e îndejuns de schematică, ea neavînd practic alt rol decît de a impulsiona monologul de trei acte al personajului masculin.

Nepotrivite contextului replici ca „Ascultă-mă pe mine, Lavinia, ăla care le-a gîndit a avut minte, nu dovleac!”.

Propunem: ori continuarea lucrului pentru întărirea elementelor mai subrede, ori reducția spre o substanțială piesă a genului scurt. „Ori să se revizuiască...”
Primiți?

FLORIAN CREȚEANU: Piesa dumneavoastră (*Întîlniri în primăvară*) ne-a cîștigat prin dragostea față de trecutul glorios al luptelor noastre revoluționare, prin amplitudinea inspirației, prin exactitatea surprinderii momentului social, prin seva unora dintre personaje. Ni se pare insuficient realizată partitura corului. Regretăm că în actuala formă, piesa este incompatibilă unei transpuneri scenice. Nu se ține seama de faptul că o scenă este totuși un spațiu limitat (cel mai adesea foarte limitat), pe care, în ciuda actualei dezvoltări a scenotehnicii, este absolut imposibil să coexiste atîtea locuri de joc (mai ales că implicați locuri de joc, care, spre a fi explicate, nu pot fi expediate printr-un singur element concludent — fumaarul Sălii Palatului, piața prefecturii de Teleorman, incinta aceleiași prefecturi, parcul orașului etc.). În jurul fiecăruia dintre aceste locuri de joc hiperabundă personajele (spectacolul necesită cel puțin o sută de oameni), mase practic greu de evacuat vertiginos, spre a nu poticni acțiunea care sare de la un decor la altul.

Sugerați ca acțiunile unor tablouri întregi să fie filmate; vă dați seama ce volum de muncă și ce deviz enorm ar însemna asta pentru posibilitățile unui teatru?

Ideea filmului o vedem altfel: folosind piesa dumneavoastră ca punct de plecare pentru un scenariu cinematografic, în care, sacrificîndu-se din dialog, s-ar putea însă păstra amplexarea și fluenta acțiunii.

Mihai Dimiu

indice | teatrul bibliografic | 1 9 6 6

(ANUL XI)

PIESE DE TEATRU

- DEMETRIUS (Lucia) — *Grădina lui Dumnezeu*, piesă în cinci tablouri, nr. 6.
EVERAC (Paul) — *Simple coincidențe*, piesă în două părți, nr. 3.
IONESCU (Nelu) — *Neîncredere în foisor*, piesă în trei acte, nr. 10.
LEU (Corneliu) — *A doua dragoste*, piesă în trei acte, nr. 4.
RENDIS (Dimos) — *Filodendron*, piesă în două acte, nr. 7.
SEVER (Alexandru) — *Divorțul*, piesă în trei acte, nr. 9.
SOLOMON (Dumitru) — *7 schițe dramatice*, nr. 5.
TĂRCHILĂ (Dan) — *Io, Mircea Voievod*, piesă în trei acte, nr. 8.
TEODORESCU (Leonida) — *Crivățul de aseară*, piesă în trei acte, nr. 11.
VOITIN (Alexandru) — *Anonime*, comedie în trei acte, nr. 2.
VOITIN (Alexandru) — *Procesul Horia*, dramă în trei acte, nr. 12.

ARTICOLE, STUDII, REPORTAJE, RECENZII

- BANU (George) — *G. Ciprian — un memorialist și dramaturg al autenticității umane* (recenzie la vol. „Scrieri” de G. Ciprian), nr. 8.
BĂRBUȚĂ (Margareta) — *Un poem al cunoașterii de sine a omenirii* („Tragedia omului” de Madach Imre la Teatrul Maghiar din Cluj), nr. 1.
BĂRBUȚĂ (Margareta) — *Pasiune și luciditate în spectacolele Lorca* („Nunta însingurată” la Teatrul Național „I. L. Caragiale” și „Casa Bernardei Alba” la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”), nr. 8.
BELIGAN (Radu) — *Vitalitatea artei scenice*, nr. 3.
CAZABAN (Ion) — *Teatrul „Ion Creangă” între obligații și realizări*, nr. 6.
CĂLIMAN (Călin) — *Dimensiunile unor preocupări de repertoriu* („Idolul și Ion Anapoda” de G. M. Zamfirescu și „Rădăcini” de A. Wesker, la Teatrul „Barbu Delavrancea”), nr. 3.
CĂLIMAN (Călin) — *Incisivitatea, această „rara avis”* („Sfântul Mitică Blajinu” de A. Baranga la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, „Tezaurul-lui Justinian” de Al. Voitin la Teatrul Național „I. L. Caragiale”, „Ariciul de la „Dopul perfect” de Ion Băieșu, la Teatrul „Barbu Delavrancea”), nr. 5.
CĂLIMAN (Călin) — *În fața unui text uitat* („Copiii pământului” de A. Corteanu la Teatrul Național „I. L. Caragiale”), nr. 7.
CRĂCIUN (Victor) — *Victor Eftimiș — portretistul* (Recenzie la vol. „Oameni de teatru” de V. Eftimiș), nr. 8.
CRĂCIUN (Victor) — *George Coșbuc și arta dramatică*, nr. 9.
CRĂCIUN (Victor) — *U. Brădăteanu: „Drama istorică națională”*, nr. 11.
CRIȘAN (Mihai) — *Festivalul teatrelor populare*, nr. 8.
DUCEA (Valeria) — *Spectacole în dialog* („Cu tot soarele pe masă” de D. Tărchilă și „Dactilografii” de M. Schisgal la Teatrul Mic), nr. 1.
DUCEA (Valeria) — *Piese care nu îmbătrânesc* („Ciuta” de V. I. Popa, la Teatrul din Pitești, și „Răspintia cea mare” de V. I. Popa, la Teatrul din Birlad), nr. 3.
DUCEA (Valeria) — *Moment actual* (stagiunea la Teatrul din Ploiești), nr. 5.
DUCEA (Valeria) — *Incertitudini și dificultăți* (Însemnări despre Teatrul Maghiar din Timișoara), nr. 6.

- DUCEA (Valeria) — *Pregătire individuală și diversitate stilistică* (Producția Institutului de Teatru „Szentgyörgyi István” din Tg. Mureș), nr. 9.
- DUCEA (Valeria) — *Roadele fluctuației* (Început de stagiune la Teatrul din Baia Mare), nr. 11.
- ELVIN (B.) — *Béranger în fața morții* („Regele moare” de E. Ionescu la Teatrul Național „I. L. Caragiale”), nr. 1.
- ELVIN (B.) — *Craiova — Reflecții asupra câtorva spectacole*, nr. 5.
- IANOSI (I.) — *Romain Rolland și „Teatrul revoluției”*, nr. 7.
- IOSIF (Mira) — *Un deliberat act polemic* („Amoor!” de M. Schisgal la Teatrul Mic), nr. 3.
- IOSIF (Mira) — *Anouilh în extreme* („Becket” la Teatrul Național din Iași și „Euridice” la Teatrul Național „I. L. Caragiale”), nr. 5.
- IOSIF (Mira) — *Sinceritate și convenție* („Nu sînt Turnul Eiffel” de Ecaterina Oproiu la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”), nr. 7.
- I. (M.) — *Un teatru consecvent cu sine* (Început de stagiune la teatrul din Timișoara), nr. 11.
- MANOLESCU (Dorin) — *Rolul scenotehnicii*, nr. 9.
- MILETINEANU (Gheorghe) — *Repere și coordonate contemporane* (recenzie la volumul „Realism și metaforă în teatru” de A. Băleanu), nr. 5.
- MILETINEANU (Gheorghe) — *Incursiune în estetica contemporană a actorului* (recenzie la vol. „Personajul în teatru” de V. Silvestru), nr. 10.
- MIRODAN (Al.) — *Propunere concretă* (Pe marginea antologiei „Folclor poetic nou” de Ion Meitoiu), nr. 2.
- MINDRA (V.) — *Redescoperirea unui dramaturg: Nicolae Iorga*. („Doamna lui Ieremia” la Teatrul Național „I. L. Caragiale”), nr. 1.
- MINDRA (V.) — *Victor Ion Popa, între teoria și practica spectacolului*, nr. 3.
- MINDRA (V.) — *Stagiunea Institutului și câteva probleme*, numerele 6 și 7.
- MINDRA (V.) — *Semne bune și câteva deziderate în cercetarea istorică a teatrului universal* (Pe marginea vol. II din Istoria universală a teatrului de Ion Zamfirescu și vol. II din Istoria teatrului universal de Octav Gheorghiu și Silvia Cucu), nr. 9.
- MINDRA (V.) — *Caragiale sub semnul reconsiderărilor grave* („O noapte furtunoasă” la Teatrul Național din Cluj), nr. 11.
- NARTI (Ana Maria) — *Calitatea sentimentului și înțelesul de astăzi al „Patimii roșii”*. („Patima roșie” de M. Sorbul la Teatrul Național „I. L. Caragiale”), nr. 2.
- NARTI (Ana Maria) — *Repertoriul văzut mai de aproape*, nr. 5.
- NARTI (Ana Maria) — *Fișe de spectacol* („Arden din Feversham” pe scena Teatrului din Piatra Neamț), nr. 6.
- NARTI (Ana Maria) — *Severa exigență a maturității* (Pe marginea câtorva spectacole ale Teatrului Maghiar din Satu Mare), nr. 7.
- NARTI (Ana Maria) — *A redescoperi tradiția prin inovație*, nr. 8.
- N. (A. M.) — *Drumuri posibile* (Festivalul studentesc de la Cluj), nr. 6.
- PARASCHIVESCU (C.) — *Labiche sau rolul caracterului în vodevil* („Caniota” la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”), nr. 1.
- PARASCHIVESCU (C.) — *Realism psihologic* (Pe marginea câtorva spectacole ale Teatrului din Arad), nr. 7.
- PARASCHIVESCU (C.) — *Contraste* (Stagiunea la Teatrul din Petroșani), nr. 9.
- PARASCHIVESCU (C.) — *„Ciocoi vechi și noi” — simple sublinieri tipologice* („Dinu Păturică” de Adrian Maniu și Ion Pillat la Teatrul Național „I. L. Caragiale”), nr. 11.
- PAVEL (Toma) — *Melodramă și parodie* („Au fost odată ... două orfeline” de Eugen Mirea la Teatrul „C. I. Nottara”), nr. 3.
- POPOVICI (Al.) — *De la „fapt” la imagine scenică* („Cu cine mă bat” de Aurel Storin la Teatrul Muncitoresc C.F.R.), nr. 3.
- POPOVICI (Al.) — *Din istoria luptei revoluționare* („...Pe patruzeci de metri lungime de undă” de S. Macovei la Teatrul Muncitoresc C.F.R.), nr. 6.
- P. (Al.) — *„Concert” de cameră* („Bietul meu Marat” de A. Arbuzov la Teatrul Muncitoresc C.F.R.), nr. 6.
- POPOVICI (Ileana) — *Un alt Mihail Sebastian?* („Insula” la Teatrul de Comedie), nr. 3.
- POPOVICI (Ileana) — *Stagiunea Teatrului Național din Cluj — criterii și tendințe*, nr. 5.

- POPOVICI (Ileana) — *Dialog cu conștiința contemporană* („Incident la Vichy“ de A. Miller la Teatrul Mic), nr. 6.
- POPOVICI (Ileana) — *Între veridicitate și realism* („Vlaicu Vodă“ de Al. Davila la Teatrul Național din Cluj), nr. 7.
- POPOVICI (Ileana) — *Actorul problematicii contemporane*, nr. 10.
- POPOVICI (Ileana) — *Esențial în etapa actuală: desăvârșirea mijloacelor profesionale; descătușarea fanteziei creatoare* („Mitică Popescu“ de Camil Petrescu și „Simple coincidențe“ de P. Everac la Teatrul din Tg. Mureș), nr. 11.
- P. (I.) — *Un efort de revitalizare* (Teatrul din Turda), nr. 6.
- P. (I.) — *Necesitatea perspectivei* (Teatrul Maghiar din Cluj), nr. 6.
- P. (I.) — *Erwin Piscator: „Teatrul politic“* (recenzie), nr. 11.
- POTRA (Florian) — *Actualitatea lui Büchner* („Woyzeck“ la Teatrul Evreiesc de Stat), nr. 1.
- RÎPEANU (B. T.) — *Argumentele unei opțiuni* („Un tramvai numit dorință“ de T. Williams la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“, nr. 3.
- RUSU (Ilie) — *Experiment în spectacolul pentru copii* („Afară-i vopsit gardu', înăuntru-i leopardu“ de Al. Popovici la Teatrul din Piatra Neamț), nr. 11.
- SILVESTRU (Valentin) — *Trecutul și prezentul dramei istorice românești*, nr. 8.
- SOLOMON (Dumitru) — *Truisme*, nr. 2.
- SOLOMON (Dumitru) — *Posibilități și răspunderi*, nr. 3.
- SOLOMON (Dumitru) — *George Călinescu și cuvântul dramatic*, nr. 4.
- SOLOMON (Dumitru) — *Dileme și certitudini*, nr. 5.
- SOLOMON (Dumitru) — *Pe texte contemporane*, nr. 6.
- SOLOMON (Dumitru) — *Periodicitate și istorie*, nr. 7.
- SOLOMON (Dumitru) — *Gustul bun și gustul îndoielnic*, nr. 8.
- SOLOMON (Dumitru) — *Molière și Cehov*, nr. 9.
- SOLOMON (Dumitru) — *Stagiune continuă* — Din nou, Dürrenmatt, nr. 11.
- ŞELMARU (Traian) — *„Simple coincidențe“ sau mai mult decât atât...?* („Simple coincidențe“ de Paul Everac la Teatrul Mic și la Teatrul din Timișoara), nr. 5.
- ŞELMARU (Traian) — *„Capul de rățoi“ în optica de azi* („Capul de rățoi“ de G. Ciprian la Teatrul de Comedie), nr. 6.
- TEODORESCU (Crin) — *Regizori și actori*, nr. 9.
- TORNEA (Florin) — *Dialectica comunității sociale* („Omul cel bun din Siciuan“ de B. Brecht la Teatrul din Timișoara), nr. 3.
- TORNEA (Florin) — *Piscator — teatrul document, teatrul politic*, nr. 6.
1. (Fl.) — *Cazul Oppenheimer, un anacronism tragic* („Cazul Oppenheimer“ de H. Kipphardt la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“), nr. 6.
- VARVARA (Bogdan) — *Criticul de teatru N. D. Cocea*, nr. 1.
- — *În continuarea marilor tradiții*, nr. 8.
- — *Premise pentru noua stagiune*, nr. 9.
- — *După deschiderea stagiunii*, nr. 11.

107 ani de la Unire

Nr. 1

- CARAGEALI (Iorgu) — *Moș Trifoi sau Cum-ți așterne așa-i dormi, tablou național (fragmente)*.
- EFTIMIU (Victor) — *Evocare*.
- MILLO (Matei) — *Imn*.
- PASCALY (M.) — *Uiitorul României*, trilogie în versuri (fragment).
- ŞTEFĂNESCU (Mircea) — *Cuza Vodă* (fragment).
- TORNEA (Florin) — *Spiritul Unirii și teatrul*.

Al IV-lea Festival bienal de teatru de amatori „I. L. Caragiale“

Nr. 2

- DIMIU (Mihai) — *Cronica vie a festivalului*.
- DUCEA (Valeria) — *Teatrul de amatori văzut de: Niki Atanasiu, G. Dem. Loghva, Ion Cojar, Lucian Giurchescu, Nicolae Nistor, Cornel Todea*.
- POPOVICI (Al.) — *Și păpușile...*

- | | |
|---|---|
| <p>—
ALEXANDRESCU (Sică)
BARBUȚĂ (Margareta)
BELIGAN (Radu)
BORTNOVSCHI (Paul)
CALBOREANU (George)
CIULEI (Liviu)
DEMETRIUS (Lucia)
DORIAN (Dorel)
DUCEA (Valeria)
EFTIMIU (Victor)
GIURCHESCU (Lucian)
MAZILU (Teodor)
POPOVICI (Ileana)
SORBUL (Mihail)
TEODORESCU (Crin)</p> <p>—</p> <p>—</p> | <p>— <i>Partidul — forța reconstrucției umane.</i>
— <i>Înalta tribună a scenei naționale.</i>
— <i>Teatrul și educația comunistă a tineretului.</i>
— <i>Prestigiul teatrului românesc.</i>
— <i>Obligația de a visa.</i>
— <i>Roluri și generații.</i>
— <i>Național, politic, contemporan.</i>
— <i>A afirma viața.</i>
— <i>Colocviu cu și despre eroul zilelor noastre.</i>
— <i>Satul nou în perspectiva dramaturgiei noastre.</i>
— <i>Omagiu.</i>
— <i>Teatrul fără vacanță.</i>
— <i>Înălțimile comicalității.</i>
— <i>Fișe pentru portretul omului contemporan.</i>
— <i>Închinare noii culturi românești.</i>
— <i>Prezența clasicismului.</i>
— <i>Teatrul din orașul nostru.</i> (Semnează : Gh. Leahu, Csiky Andras și Ion Maximilian).
— <i>Mărturii.</i> (Semnează : Ion Cojar, Eugenia Dragomirescu, Emanoil Petruț, Florin Piersic, Silviu Stănculescu.)</p> |
|---|---|

150 de ani de la primul spectacol de teatru în limba română

Nr. 12

- | | |
|--|--|
| <p>—
ALEXANDRESCU (Sică)
BARBUȚĂ (Margareta)
BELIGAN (Radu)
CALBOREANU (George)
CIOCULESCU (Șerban)
CIUBOTĂRAȘU (Ștefan)
EFTIMIU (Victor)
FLOREA (Mihail)
MÎNDRA (V.)
TEODORESCU (Crin)
NARTI (Ana Maria)</p> <p>—</p> | <p>— <i>Sărbătoarea teatrului românesc.</i>
— <i>Paul Gusty.</i>
— <i>Pe coordonatele actualității.</i>
— <i>În circuitul teatrului universal.</i>
— <i>Maeștrii și colegii mei.</i>
— <i>Acum 150 de ani.</i>
— <i>Retrospectivă ieșeană.</i>
— <i>Actori români pe scenele lumii.</i>
— <i>Marii înaintași.</i>
— <i>Originalitate și tradiție în dramaturgie.</i>
— <i>Poziții estetice în teatrul nostru modern.</i>
— <i>Mărturii contemporane.</i> (De vorbă cu : Al. Brătășanu, Liviu Ciulei, Lucia Demetrius, Lucian Giurchescu, Ion Marinescu, Vlad Mugur, Eugenia Popovici.)
— <i>Din istoria dezvoltării teatrului în regiuni : Banat, Brașov, Cluj, Iași, Oltenia.</i> (Semnează : Gabriel Manolescu, Mihai Nadin, Ion Olteanu, Nicolae Barbu și I. D. Sirbu.)</p> |
|--|--|

DISCUȚII, ANCHETE, INTERVIURI, PORTETE, MĂRTURII, MEMORII

- ALEXANDRESCU (Sică) — *Farse. Dintr-un volum de amintiri*, nr. 8.
- BRECHT (Bertolt) — *...Despre Piscator*, nr. 6.
- NARTI (Ana Maria) — *Un ideal : unitatea teatrală superioară*, nr. 10.
- POPA (Victor Ion) — *Scrisori inedite*, nr. 7.
- POPOVICI (Al.) — *Creația dramatică originală* (Proiecte, propuneri, perspective). Anchetă. Răspund : Paul Everac, Al. Voitin, M. Beniuc, Sidonia Drăgușanu, Horia Lovinescu, Sergiu Fărcășan, Mircea Ștefănescu, Horia Stancu, Sütö Andras, Eugen Barbu, Ionel Hristea, Gh. Vlad, Teofil Bușecan, Ion Băieșu, Dan Tărchilă, Aurel Storin, Radu Cosașu, Andi Andrieș, Virgil Stoenescu, Lucia Demetrius, Dorel Dorian, Al. Mirodan, nr. 10.
- SILVESTRU (Valentin) — *Răsfoind vechi reviste de teatru românești*, nr. 1 și 7.
- — *Cum stăm cu critica teatrală ? În loc de concluzii*, nr. 2.

- BĂLEANU (Andrei) — „Secretul“ Ilenei Predescu, nr. 3.
 DIMIU (Mihai) — George Constantin: un interpret al patosului lucid, nr. 1.
 IOSIF (Mira) — Dumitru Furdui în „Jurnalul unui nebun“, nr. 6.
 P. (C.) — George Mărutză: Eleganța actorului cult, nr. 1.
 P. (I.) — Ion Marinescu: O energie în continuă mișcare, nr. 3.

În dialog cu regizorii

- IOSIF (Mira) — Variațiuni de Lucian Giurchescu pe o temă pirandelliană („Henric al IV-lea“ la Teatrul „C. I. Nottara“), nr. 11.
 TORNEA (Florin) — Crin Teodorescu și căile tragicului modern („Din jale se întrupează Electra“ de E. O'Neill la Teatrul Național din Iași), nr. 11.

Urmărind repetițiile

- IOSIF (Mira) — Shakespeare: „Richard II“ la Teatrul Mic, nr. 10.
 MIL. (Gh.) — „Moartea lui Danton“ de Georg Büchner în viziunea lui Liviu Ciulei, nr. 10.
 N. (A. M.) — Caragiale 1966 („D-ale carnavalului“ la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“, „O noapte furtunoasă“ la Teatrul Național din Cluj), nr. 10.

CRONICA SPECTACOLELOR

BUCUREȘTI

TEATRUL

„Lucia Sturdza Bulandra“

Caniota (E. Labiche), nr. 1; *Un tramvai numit dorință* (T. Williams), nr. 3; *Sfântul Mitică Blajinu* (A. Baranga), nr. 5; *Cazul Oppenheimer* (H. Kipphardt), nr. 6; *Jurnalul unui nebun* (dramatizare de Mircea Marosin după Gogol), nr. 6; *Nu sint Turnul Eiffel* (Ecaterina Oproiu), nr. 7; *Casa Bernardei Alba* (F. G. Lorca), nr. 8.

Comedie

Insula (M. Sebastian), nr. 3; *Capul de rățoi* (Gh. Ciprian), nr. 6.

„Ion Creangă“

Bună dimineața, mîine (E. Căldăraru și N. Gheorghiu), nr. 5.

„B. Șt. Delavrancea“

Idolul și Ion Anapoda (G. M. Zamfirescu), nr. 3; *Rădăcini* (A. Wesker), nr. 3; *Ariciul de la „Dopul perfect“* (I. Băieșu), nr. 5.

Evreiesc

Woyzeck (G. Büchner), nr. 1.

Mic

Cu tot soarele pe masă (D. Tărchilă), nr. 1; *Dactilografii* (M. Schisgal), nr. 1; *Amoor!* (M. Schisgal), nr. 3; *Simple coincidențe* (P. Everac), nr. 5; *Incident la Uichy* (A. Miller), nr. 6.

Muncitoresc C.F.R.

Cu cine mă bat (A. Storin), nr. 3; *...Pe patruzeci de metri lungime de undă* (S. Macovei), nr. 6; *Bietul meu Marat* (A. Arbuzov), nr. 6.

Național „I. L. Caragiale“

Doamna lui Ieremia (N. Iorga), nr. 1; *Regele moare* (E. Ionescu), nr. 1; *Patima roșie*

(M. Sorbul), nr. 2; *Tezaurul lui Justinian* (Al. Voitin), nr. 5; *Euridice* (J. Anouilh), nr. 5; *Din jale se întrupează Electra* (E. O'Neill), nr. 5; *Copiii pământului* (A. Corteanu), nr. 7; *Nunta însingerată* (F. G. Lorca), nr. 8; *Dinu Păturică* (A. Maniu și I. Pillat), nr. 11.

„Nottara“

Au fost odată... două orfeline (E. Mircea), nr. 3; *Henric al IU-lea* (Pirandello), nr. 11.

„Tândărică“

Cele trei neveste ale lui Don Cristobal (prelucrare de V. Silvestru după Garcia Lorca), nr. 5; *Guliver în țara păpușilor* (Josef Pehr și L. Spacil), nr. 5.

RADIO ȘI TELEVIZIUNE

Doisprezece oameni furioși (R. Rose), nr. 2; *Aventură nocturnă* (S. O'Casey), nr. 3; *Moartea Bessiei Smith* (E. Albee), nr. 5; *Mări sub nisipuri* (ecranizare de I. Barna după D. R. Popescu), nr. 6; *Întilnire peste ani* (L. Demetrius), nr. 6; *Uară și viscol* (dramatizare de V. Panea după Șt. Bănulescu), nr. 6; *Domnișoara Iulia* (A. Strindberg), nr. 7; *Arta comediei* (E. De Filippo), nr. 8; *Francisca* (N. Breban), nr. 8; *Tristan* (după Thomas Mann de I. Barna), nr. 8; *Don Juan* (Molière), nr. 9; *Cîntecul lebedei* (Cehov), nr. 9; *Întilnirea e la ora zece* (I. Cojan), nr. 11; *Făgăduiala* (Fr. Dürrenmatt), nr. 11.

ÎN RESTUL ȚĂRII

Arad

Să nu-ți faci prăvălie cu scară (E. Barbu), nr. 7; *Călător fără bagaje* (J. Anouilh), nr. 7; *Pețitoarea* (T. Wilder), nr. 7; *Bietul meu Marat* (A. Arbuzov), nr. 7; *Trandafirii roșii* (Z. Bîrsan), nr. 7.

Bacău

Romulus cel Mare (Fr. Dürrenmatt), nr. 5; *Idolul și Ion Anapoda* (G. M. Zamfirescu), nr. 5; *Simple coincidențe* (P. Everac), nr. 5; *Istorie nocturnă, O liră la cerere, S-a sfîrșit cum a-nceput* (S. O'Casey), nr. 5.

Baia Mare

Omul cu mîrtoaga (G. Ciprian), nr. 11.

Birlad

Răspîntia cea mare (V. I. Popa), nr. 3.

Botoșani

Alergătorul schiop (I. Bîta), nr. 1.

Brăila

Hedda Gabler (H. Ibsen), nr. 6; *Simple coincidențe* (P. Everac), nr. 6; *Sfîntul Mitică Blajinu* (A. Baranga), nr. 6.

Brașov

Ulaicu Uodă (Al. Davila), nr. 1; *Uedere de pe pod* (A. Miller), nr. 1; *Pulbere purpurie* (S. O'Casey), nr. 9.

Cluj (Național)

Nu sînt Turnul Eiffel (Ec. Oproiu), nr. 5; *Androcles și leul* (G. B. Shaw), nr. 5; *Ifigenia în Aulis* (Euripide), nr. 5; *Liola* (L. Pirandello), nr. 5; *Ulaicu Uodă* (Al. Davila), nr. 7; *O noapte furtunoasă* (I. L. Caragiale), nr. 11.

Cluj (maghiar)

Tragedia omului (Madach Imre), nr. 1; *Orașul nostru* (Th. Wilder), nr. 6; *Puterea întinericului* (L. Tolstoi), nr. 6.

Constanța

A doua dragoste (C. Leu), nr. 3.

Craiova

Act venețian (C. Petrescu), nr. 5 ; *Femeia îndărătnică* (Shakespeare), nr. 5 ; *Tartuffe* (Molière), nr. 9.

Iași (Național)

Becket (J. Anouilh), nr. 5 ; *Din jale se intrupează Electra* (E. O'Neill), nr. 11.

Galați

Romeo și Julieta (Shakespeare), nr. 9.

Oradea (secția română)

Mihai Viteazul (O. Dessila), nr. 3.

Oradea (secția maghiară)

Urăjitoarele din Salem (A. Miller), nr. 3.

Petroșani

Simple coincidențe (P. Everac), nr. 9 ; *Sfintul Mitică Blajinu* (A. Baranga), nr. 9 ; *Atrizii* (V. Eftimiu), nr. 9 ; *Suslete tari* (Camil Petrescu), nr. 9 ; *În casa asta a dormit un zeu* (G. Figuciredo), nr. 9.

Piatra Neamț

Dureroasa și adevărata tragedie a domnului Arden din Feversham, în Kent, nr. 6 ; *Afară-i vopsit gardu', înăuntru-i leopardu'* (Al. Popovici), nr. 11.

Pitești

Ciuta (V. I. Popa), nr. 3 ; *Simple coincidențe* (P. Everac), nr. 7.

Ploiești

104 pagini despre dragoste (E. Radzinski), nr. 1 ; *Rețeta Makropolos* (K. Capek), nr. 5.

Satu Mare

Simple coincidențe (P. Everac), nr. 7 ; *Nimic nu se pierde, dragul meu* (I. Hristea), nr. 7 ; *O scrisoare pierdută* (I. L. Caragiale), nr. 7 ; *Nu se știe niciodată* (G. B. Shaw), nr. 7 ; *Pescărușul* (Cehov), nr. 7.

Sibiu (secția germană)

Pantofar și poet (alcătuire scenică de E. H. Groh, după Hans Sachs), nr. 9.

Timișoara

Omul cel bun din Siciuan (B. Brecht), nr. 8 ; *Simple coincidențe* (P. Everac), nr. 5 ; *Începem* (I. L. Caragiale), nr. 11 ; *Dactilografii* (M. Schisgal), nr. 11 ; *Dragostea lui Don Perlimplin* (F. G. Lorca), nr. 11 ; *Io, Mircea Voievod* (Dan Tărchilă), nr. 11.

Timișoara (secția maghiară)

Volpone (B. Jonson), nr. 6 ; *Revizorul* (Gogol), nr. 6 ; *Dragoste din interes* (Czismarek, Semsey, Nadasi), nr. 6.

Tg. Mureș (secția română)

Privește înapoi cu minie (J. Osborne), nr. 2 ; *...Pe 40 de metri lungime de undă* (S. Macovei), nr. 7 ; *Tigrul și Dactilografii* (M. Schisgal), nr. 7 ; *Mitică Popescu* (C. Petrescu), nr. 11.

Tg. Mureș (secția maghiară)

Oricit ar părea de ciudat (D. Dorian), nr. 2 ; *Un tramvai numit dorință* (T. Williams), nr. 2 ; *Rădăcini* (A. Wesker), nr. 2 ; *Fizicienii* (Fr. Dürrenmatt), nr. 7 ; *Simple coincidențe* (P. Everac), nr. 11.

Turda

Hagi Tudose (B. Delavrancea), nr. 6.

OASPEȚI DE PESTE HOTARE

BĂRBUȚĂ (Margareta) — *Un spectacol de pantomimă* (Turneul Ansamblului Fialka din Praga), nr. 6.

COJAR (Ion) — *Talent și măiestrie* (Pe marginea turneului Teatrului Național din Belgrad), nr. 8.

CRIVAȚ (Dana) — *Vieux Colombier la București*, nr. 7.

ȘELMARU (Traian) — *Reintilnire cu Raikin*, nr. 10.

MERIDIANE

ATANASIU (Niki) — *Bicentenarul Teatrului Național polonez*, nr. 1.

CRIVAȚ (Dana) — *Dramaturgia lui Arnold Wesker*, nr. 2.

ESRIG (David) — *Itinerar englez. Teatrul shakespearean*, nr. 8.

FLORIAN (Călin) — *Budapesta: Tur de orizont*, nr. 6.

IOAN (Angela) — *De vorbă cu dramaturgul, regizorul, scenograful și actorul italian Dario Fo*, nr. 2.

IOSIF (Mira) — *Puncte de reper în peisajul teatrului occidental*, nr. 1.

JOHANNES (M.) — *Scrisori din Berlin*, nr. 7.

MAROSIN (Mircea) — *Tentația ineditului pe scenele poloneze*, nr. 9.

MILETINEANU (Gh.) — *Insemnări pentru portretul unui regizor: A. U. Efros*, nr. 2.

MILETINEANU (Gh.) — *Sovremennik sau teatrul intransigenței*, nr. 11.

MILENOV (Vi.) — *Moscova: tineri dramaturgi*, nr. 6.

RADNEV (M.) — *Sfârșit de stagiune la Paris și München*, nr. 7.

A șasea ediție a I. F. S. K. — Zagreb 1966

KIVU (Dinu) — *Nu sint Turnul Eiffel* — Marele premiu pentru cel mai bun spectacol, nr. 11.

OVANEZ (Anca) — *Studenții și destinele teatrului contemporan*, nr. 11.

* * *

— *Celebrul 702 de Al. Mirodan, la Istanbul*, nr. 1.

— *Celebrul 702 în traducere germană*, nr. 6.

— *Început de stagiune în lume* (Paris, Londra, Moscova, Berlin), nr. 11.

— *Note*, nr. 6.

VARIA

DIMIU (Mihai) — *Poșta redacției*, nr. 11.

Ș. (Tr.) — *Precizare*, nr. 10.

UN APERITIV IDEAL PENTRU TOATE
GUSTURILE



un sandvis
cu brinză
topită pastă
„EXPRES”
sau „LIDO”

BRÎNZETURI SUPERIOARE CU UN
PROCENTAJ SPORIT DE GRĂSIMI ȘI
VITAMINE

**DULCIURILE...
UN IZVOR
DE ENERGIE**



**CONSUMAȚI DULCEȚURI
ȘI GEMURI DE FRUCTE
CARE ASIGURĂ ORGANISMULUI
ENERGIA NECESARĂ •
SÎNT HRĂNITOARE ȘI BOGATE
ÎN VITAMINE**

**Gem de
VIȘINE**

www.unice.ro

