

TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE



În acest număr :

VALERIU RÂPEANU

A scrie, azi, o epopee națională

MIRCEA RADU IACOBAN

O lecție de patriotism

SILVIAN IOSIFESCU

Epică, teatru, film

★

FLORIN PIERSIC și ILEANA STANA IONESCU

despre viitorul rol

★

ONICA DRAMATICĂ • OPERETA • TEATRUL

E PĂPUȘI • AMATORII • TELEVIZIUNE •

DICȚIONAR TEATRAL • MERIDIANE



REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE
CONSILIUL CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE
ȘI DE UNIUNEA SCRITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

* * * Spre noile trepte ale civilizației socialiste	p. 1
VALERIU RÂPEANU : A serie, azi, o epopee națională	p. 3
MIRCEA RADU IACOBAN : O lecție de patriotism	p. 5
TRAIAN ȘELMARU : „Pietre prețioase”	p. 7

Două colocvii despre

ACTUALITATEA PIESEI ISTORICE

Răspund : Vasile Cărăbiș și Ion Ciocan	p. 8
--	------



SILVIAN IOSIFESCU : Epică, teatru, film	p. 11
---	-------

Semnal

VIRGIL MUNTEANU : Băiat bun	p. 15
---------------------------------------	-------

Teatrul în județul dumneavoastră

În acest număr : IALOMIȚA

PAUL TUTUNGIU : Cinci interviuri și un portret	p. 16
--	-------

Ancheta revistei „Teatrul”

LOCUL SECRETARULUI LITERAR ÎN VIAȚA TEATRULUI (III)

Răspund : Doina Popa, Elisabeta Pop, Gyöngyösi Gabor și Carol Isac	p. 23
--	-------

Diriecții în dramaturgie

MARIAN POPESCU : Comedia românească : Băieșu și Mazilu	p. 32
--	-------



PAUL TUTUNGIU : O convorbire cu Petru Vintilă	p. 34
---	-------

MIHAI NADIN : Critică și valoare	p. 39
--	-------

Sensul unei evoluții (VI)

LEONIDA TEODORESCU : Dramaturgia și foiletonistica (2)	p. 41
--	-------

Puncte de suspensie...

AL. MIRODAN : Mizerabilismul	p. 43
--	-------

Interferențe

FLORIAN POTRA : Universul afișului	p. 44
--	-------



CRONICA DRAMATICĂ — Semnează : MARGARETA BARBUȚĂ, VALERIA DUCEA, MIRA IOSIF, V. MÎNDRA, VIRGIL MUNTEANU, IONUȚ NICULESCU, C. PARASCHIVESCU, CONSTANTIN RADU-MARIA, MIHAI VASILIU

p. 45



Viitorul rol

MARIA MARIN : Ileana Stana Ionescu și Florin Piersic	p. 68
--	-------

TV

DUMITRU SOLOMON : Două premiere p. 70

Teatrul de amatori

CRISTINA CONSTANTINIU : Prezent și viitor p. 71

Teatrul de păpuși

VALERIA DUCEA : Păpușarii orădeni la un sfert de veac p. 73

Muzica

LUMINIȚA VARTOLOMEI : 25 de stagiuni p. 76

DOINA MOGA : De vorbă cu dirijorul Paul Popescu p. 78



ȘTEFAN IUREȘ : Lumea într-o replică p. 80

Meridiane

CATALINA BUZOIANU : Peter Cheeseman și teatrul „în comunitate” p. 82

Dicționar teatral

MIHAI MORARU : Bucolic p. 85

Antract

VALENTIN MUNTEANU : Scrierile Anei Mana către Ana Mana p. 86



Indice bibliografic p. 87

Coperta noastră

Stinga : Victor Rebengiuc, Clody Bertola și Toma Caragiu în „Lungul drum al zilei către noapte” de E. O'Neill, Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”.

Dreapta : Radu Beligan și Marcela Răsu, în „Viața unei femei” de Aurel Baranga, Teatrul Național din București.

Foto : Ileana Muncaciu

Redacția și administrația

str. Const. Mille, nr. 5—7—9, București,

Tel. 14.35.88 — 14.35.58

Redactor șef RADU POPESCU

Colegiul de redacție : AUREL BARANGA, MIHNEA GHEORGHIU, G. IONESCU-GION, HOREA POPESCU, ALECU POPOVICI, DINU SĂRARU, NATALIA STANCU-ATANASIU, FLORIN TORNEA (redactor șef adjunet).

Spre noile trepte ale civilizației socialiste

In Mesajul adresat întregului popor, cu prilejul Anului Nou, tovarășul Nicolae Ceaușescu a subliniat faptul, deosebit de important și de semnificativ, că ne aflăm într-un moment strategic pentru dezvoltarea socialistă a țării, anume la înălțarea pe o nouă treaptă, la trecerea într-o etapă superioară a societății.

„Avem deplina convingere că anul 1976, ca întregul cincinal viitor — a spus secretarul general al C.C. al P.C.R. —, va aduce poporului nostru noi satisfacții în anuncă și viață, va adăuga noi și însemnate valori tezaurului avuției noastre naționale, va ridica pe o treaptă superioară bunăstarea materială și spirituală, gradul de civilizație al întregii națiuni socialiste“.

În consecință, atât în anul acesta, cât și în tot cincinalul 1976—1980, forțele creatoare ale poporului român se orientează, omogen, către extinderea și modernizarea bazei tehnico-materiale a țării. Acest efort de progres pe tărîmul mijloacelor de producție este posibil prin încorporarea celor mai înaintate cuceriri ale revoluției tehnico-științifice, prin stimularea continuă a spiritului de cercetare și inventivitate, caracteristic poporului nostru. Totuși, realizarea obiectivului mai sus formulat nu poate fi concepută, nici n-ar fi posibilă, fără perfecționarea permanentă a relațiilor sociale în general. Ținta noastră supremă este formarea omului nou, capabil să trăiască și să creeze în noi relații sociale, avînd în formația sa spirituală trăsăturile fundamentale ale umanismului socialist, iar ca îndreptar moral, în viața de fiecare zi, în activitatea personală, profesională și socială, principiile eticii și echității socialiste.

Infăptuirea unor asemenea comandamente nu are nimic utopic. Stă în puterea fiecăruia dintre noi și, cu atât mai mult, în solida și eficienta forță solidară a colectivelor noastre de muncă și creație, să determinăm — pe lîngă „modul de producție“, din ce în ce mai bun — un „mod de revoluționare“, de înnoire, de schimbare, cunoscut în domeniile creației tehnico-științifice și, mai ales, posibil, chiar necesar, în sectoarele creației artistice.

Teatrul contemporan este conceput ca o tribună de artă și de educație. Milioane de oameni vin la spectacole, dar, prin acest act firesc, obișnuit, din ce în ce mai frecvent, ei nu se desprind de viața lor personală și socială. Dimpotrivă, sînt impresionați în modul cel mai profund și mai plăcut, verificînd, în transfigurarea artistică, propriile lor probleme, semnele de întrebare ce și le pun în raport cu existența și cu aspirațiile lor, cu dezamăgirile și cu speranțele ce colorează viața de toate zilele. Dubla funcție și valoare a teatrului, ca tribună artistică și educativă, explică adîncă lui implantare în actualitate.

Prin acest termen nu se înțelege numai tratarea literar-artistică a temelor legate de problemele sociale și etice ale zilei — ci și forța actuală de comunicare și convingere. Literatura dramatică pe care o numim clasică se cere mereu valorificată, fiindcă aduce pe scenă trăsături ale personalității umane, conflicte psihologice și sociale perene, de multe ori, nu numai apropiate, dar și nespuse de utile gândirii actuale și spiritului în care sint văzute și rezolvate problemele prezentului. În acest sens, actualitatea este, în fond, și suma problemelor și rezolvărilor cu care se confruntă viața și devenirea omului modern, și linia istorică — necurmată, continuă — a marilor idealuri ale țării, ale națiunii, ca și elanurile, eforturile, izbînzile de mîine ale poporului nostru. Problemele actualității se înțeleg, așadar, în funcție de orizonturile noastre istorice; și, așa fiind, împlinită în matca istoriei, dramaturgia realităților actuale se cere a fi parte integrantă din epopeea națională, spre realizarea bogat artistică a căreia se străduiește tot ce este mai valoros printre condeiele și artiștii teatrului nostru.

In toate colectivele din teatre, din redacțiile legate de activitatea teatrală, ca, dealtfel, în creația autorilor dramatici, în critica dramatică, trebuie să fie, fără încetare, prezentă ideea că în procesul marilor transformări revoluționare pe care le parcurge societatea noastră, sub îndrumarea fermă și lucidă a partidului, un obiectiv prioritar este formarea conștiinței înaintate a omului nou. Pentru a contribui prin artă — și anume, prin arta spectacolului — la cristalizarea acestor stări superioare de conștiință civică, socialistă, un imperativ este însușirea Programului partidului. Acest document de însemnătate istorică pune pe primul plan, alături de formele superioare de muncă productivă, activitatea ideologico-educativă. Aceasta, pentru a da roadele așteptate, trebuie să fie, mai înainte de orice, pătrunsă de spiritul umanist al concepției revoluționare a partidului și să pună în centrul ei omul!

Cum vom putea răspunde, substanțial, limpede și creator, de modul în care colectivele din teatre, precum și autorii dramatici, criticii de teatru, toți cei ce colaborează la arta spectacolului își îndeplinesc programul propriu, și de modul în care contribuie la programul general de activitate ideologică, de realizare, din ce în ce mai bună, a sarcinilor trasate de Congresul al XI-lea?

În primul rînd, examinînd obiectiv, amănunțit și competent, cu spirit critic responsabil, rezultatele practice obținute, în toate sectoarele și sub toate aspectele, în activitatea teatrelor. Această examinare critică trebuie să cuprindă stările de fapt, tendințele, perspectivele, adică, în sinteză, modul și consecvența cu care sînt transpuse în viață programul de muncă practică și orientarea ideologică formulate de partid. Creația artistică, arta vie a spectacolului vor contribui, numai în aceste condiții, la îmbogățirea substanțială a vieții oamenilor muncii, în lumina normelor eticii și echității socialiste.

Niciodată, în splendida lui traiectorie istorică, teatrul n-a avut o funcție mai frumoasă și o responsabilitate morală mai puternică decît în zilele noastre și în societatea noastră socialistă. Așa cum spunea un om de știință despre munca lui, putem spune și noi, oamenii din teatru, despre propria noastră activitate: „creăm pentru țară, leagănușul vieții noastre, creăm pentru noi înșine, creăm pentru urmașii noștri!“ Fiecare ridicare de cortină va avea menirea de a contribui la îmbogățirea și modelarea patrimoniului artistic, ca și la formarea și maturizarea judecății estetice a milioaneilor de spectatori. Acest proces de maturizare a judecății estetice nu poate fi înțeles în afara potențialului social-politic, a încărcăturii militante a mesajului transmis de opera de artă.

Privind către orizonturile largi ale vieții sociale și politice, iluminate de concepția științifică a materialismului istoric și dialectic, masele participă direct și unanim la toate acțiunile care determină progresul material și spiritual, mersul înainte al societății românești.

În acest ritm viguros în care s-a integrat cu fierbinte entuziasm întregul popor al României socialiste, trebuie să ne integrăm și noi, oamenii de teatru. Vom transmite, astfel, de pe scenele noastre, prin toate manifestările artistice, prin publicațiile noastre, expresia artistică a valorilor materiale și spirituale de pe ale căror temelii partidul, cu însuflețitorul și înțeleptul lui Program, ne îndrumază spre viitor.

„TEATRUL“

A scrie, azi, o epopee națională

A scrie azi o epopee națională înseamnă a gândi istoria ca o componentă a prezentului. Dar nu numai ca o componentă de date și fapte, de nume de locuri și de personaje. Aceasta încă ar fi prea puțin, ar necesita doar un efort de simplă rememorare și nu ar duce decât la un spor de cunoștințe, necesar totdeauna, de o mare utilitate pe toate planurile vieții noastre. Este o condiție necesară, dar nu și suficientă, deoarece epopeea națională presupune o trăire a istoriei, care odată cunoscută, trebuie înțeleasă în sensurile ei spirituale, în dominantele ei morale, în perspectivele ei de evoluție. Dar această trăire a istoriei nu poate înlocui cunoașterea istoriei. Nimic nu e mai periculos decât empirismul, superficialitatea, abordarea prin amănunt, prin faptul anodin, colportat de contemporani sau inventat de urmași. Fără îndoială, epopeea națională nu înseamnă și nu poate însemna transcrierea paginii de istorie în versuri, în replici de teatru, în capitole de roman. Ea nu capătă o stare civilă estetică decât în momentul în care interpretează și transfigurează istoria, și îi află echivalente emoționale. Insuși trecutul culturii noastre ne demonstrează că ideea epopeii își găsește o permanență în conștiința și în inima cititorului sau spectatorului. Pentru că, la noi — și acest fapt cred că ar trebui să-l reținem — năzuința spre epopeea națională a fost intrinsecă literaturii și s-a afirmat de la începuturile ei. În epoca pionieratului eliadesc, rezultatele au fost modeste și neconcludente; ceea ce mi se pare semnificativ e însă faptul că artiștii au avut conștiința că istoria noastră conține, prin dimensiunea morală a faptelor și prin sensurile acestora, forța epopeii. Ceea ce nu înseamnă că istoria poate să fie transcrisă ca atare; nici unul dintre marii creatori de teatru din trecut n-a procedat astfel. Ei au căutat și au descoperit adevărurile perene conținute de fiecare gest istoric, de fiecare moment, și au căutat să-l proiecteze în eternitate, păstrându-i acele atribute care îl individualizează în timp și în spațiu, care-i conferă unicitatea. Farmecul și măreția istoriei naționale rezidă în faptul că ea se compune dintr-o suită de fapte unice, nerepetabile în desfășurarea lor, dar legate între ele de un gând și de un suflu director, care a trecut de la o generație la alta, de la un reprezentant al neamului la altul, de la un eve-

niment la altul. A descifra modul în care acest gând director al istoriei naționale este conținut de fiecare fapt mi se pare a constitui momentul descifrării adevărului și în același timp al realizării acelei unități într-o infinită diversitate. Aici rezidă de fapt și frumusețea chemării de a elabora epopeea națională, și perspectivele pe care aceasta le deschide scrisului. Faptele istoriei nu sînt repetabile, eroii istoriei nu sînt aceiași, deciziile lor, modul de a acționa, viața, lupta, victoriile și înfrîngerile lor sînt mereu și mereu altele. Din această infinitate de fapte, privirea atentă descifrează acel gând pe care toți l-au trăit, făcînd din ei eroii epopeii pe care noi o scriem astăzi; acest gând nu este altul decît iubirea de patrie, dragostea de pămîntul natal, ideea că el trebuie apărut cu orice preț, nici o jertfă nefiînd prea mare. Cu ani în urmă, s-a căutat să se demonstreze și chiar s-au scris (în acest sens) piese de teatru în care istoria era privită „pe gaura cheii“, cu un interes de subreție ce spionează voluptuos „mica istorie“ cotidiană; cu un termen pretențios, acest refugiu pe scara de serviciu a istoriei s-a numit „demitizare“, și era considerat ca o reacție la adresa dramaturgiei noastre istorice de inspirație romantică. E adevărat, drama noastră istorică e o dramă romantică în expresie, dar ea nu a fost receptată nici de critică și nici de public, în cursul succesivelor ei reluări, ca fiind vetustă, prăfuită, ci dimpotrivă. Fiecare generație a avut sentimentul acut al unei revelații și a trăit-o ca pe o componentă esențială a vieții sale spirituale, unul din atributele culturii și ale spiritualității românești fiind acela că ideea epopeii naționale nu a aparținut unui curent literar și nu s-a legat de o anume epocă artistică, ci a reprezentat un gând permanent, o năzuință care a traversat toate epocile literare și a fost comună tuturor autorilor reprezentativi. De aceea, marile piese romantice au rămas în repertoriu cu valoarea unor permanente emoționale mereu reînnoite. A demitiza, în concepția promovată cu cîțiva ani în urmă de unii scriitori, însemna a abolii ceea ce constituie esențialul, în favoarea perifericului; prin aceasta, personalitatea istorică înceta să mai existe. Mi se pare semnificativ faptul că publicul a respins o asemenea viziune simplistă, meschină, sub zodia efemerului. El a intuit că a redescoperi istoria înseamnă a redescoperi sensuri noi, a merge mai departe în înțelegerea ei, a afla punți spirituale între noi, cei de astăzi, și cei de ieri; niciodată, însă, asemenea direcții spirituale nu sînt cuprinse în faptele mărunte, meschine, ci tocmai în cele reprezentative, de mare anvergură. Vor spune unii, fără îndoială, că rîndurile acestea sînt o pledoarie pentru eroul statuar. Dimpotrivă, cred că epopeea națională, însumare a unor opere de mare valoare artistică, trebuie să ne aducă eroul complex, creat la dimensiunile adevărului epocii și al istoriei, eroul care să trăiască în pagini de artă adevărată, ca să poată deveni, apoi, simbol de viață, mai veridic decît starea sa civilă. Pentru că idealul dramaturgiei noastre care se va inspira din această unică și nepieritoare epopee care este istoria poporului român este de a crea eroi care să devină, din realități istorice, realități ale zilei de astăzi, să vină de departe, cu conștiința că ne sînt contemporani, să fie printre noi și alături de noi.

O lecție de patriotism

În perspectiva anului aniversar 1977, discuțiile privind *epopeea națională* capătă o rezonanță aparte: se împlinește un secol de la luarea Plevnei și dramaturgia a rămas cu datorii la fel de vechi, neizbutind să ofere, de-a lungul unui întreg veac, *piesa mare-lui Război pentru cucerirea independenței*. Faptul apare cu atât mai ciudat cu cât literatura dramatică pe teme istorice este, la noi, reprezentată copios și, alcătuindu-se un tablou cronologic al temelor și momentelor fundamentale, s-ar putea lesne observa că puținele „spații albe” corespund tocmai perioadei în care statul român a parcurs atât de anevoiosul și dramaticul drum al smulgerii de sub suzeranitatea otomană, intrînd cu demnitate în familia statelor europene. Existența unei posibile liste de titluri, onorată de cîteva nume mari și ilustrată, în continuare, de autori uitați și piese la fel de uitate, nu înseamnă, în fond, nimic, întrucît *dramaturgia lui 1877* n-a izbutit să impună, din șuvoiul de „drame istorico-patriotico-naționale”, barem un singur text care să rămînă. A existat, la început, un „prim val” de reprezentații entuziaste, izvorite din cele mai bune intenții și sortite — din pricina tratării grăbite, superficiale — grabnicei uitări. Ele au răspuns, poate, unei reale nevoi de alămuri, artificii și euforie, atunci cînd cumplicitei încordări și întregului șir de privațiuni i-au urmat o întoarcere victorioasă și o defilare pe sub arcuri de flori. Sînt textele șubrede și naiv-avîntate care aveau să constituie obiectul unei cunoscute dispute Gherea-Majorescu, cei doi critici căzînd de acord asupra unui singur punct: „...toate aceste tipuri nu sînt oameni vii, sînt mașini vorbitoare, și discursurile patriotice nu-s cerute de caracterul lor. Aceste discursuri ar fi tot așa de bune dacă ar fi rostite de fonografe. E oare de vină patriotizmul? Firește că nu, ci tratarea cît se poate de neartistică, de proastă, a subiectului” (C. D. Gherea, „Studii critice”, vol. II, pag. 68). Dealtfel, presa vremii înregistra, alături de cronici exterior entuziaste, și proteste dezamăgite, semnate de cei care s-au aflat în tranșee și nu se mai recunoșteau pe scenă — cam așa cum avea să se întîmple, peste ani, cu eroul „Șarjei de la Robănești” din primul război mondial. Lipsa, imediat după 1877, cuvenita distanțare: din cauza copacilor, poate că se distingea greu pădurea. Iar tinerețea teatrului nostru cult n-avea cum să susțină închegarea aceluși serios efort pe care-l pretindeau organizarea și construcția dramatică propriu-zisă, dar, mai ales, *adîncirea temei* și precizarea unei idei fundamentale: cu multe secole înaintea Războiului pentru cucerirea independenței, Europa înțelesese rolul și locul românilor ca unitate etnică stabilă, prezentă dintotdeauna pe pămîntul vechii Dacii. 1877 o dovedit încă o dată că „istoria are legile ei inexorabile”, independența obținută cu atîtea jefite și sacrificii încoronînd aspirații și stăruințe pe cît de vechi, pe atît de scumpe unui întreg popor. Într-un fel sau altul, orice lucrare literară tînde să se structureze în jurul unui (sau unor) asemenea „momente-limită”, extrăgînd sensurile revelate atît de generos de confruntarea conștiințelor cu dinamica fierbinte a realității. *Epopeea națională*, propunîndu-și să reliefeze liniile de forță ale dezvoltării în timp a societății unitare românești, va înregistra obligatoriu, în

dreptul anului 1877, un expresiv *vir* pe curba desfășurării accentelor emoționale — iar dramaturgia n-ar avea, prin investigarea zonei, decît de cîștigat. În *epopeea națională*, 1877 înseamnă un capitol extrem de bogat în sensuri și semnificații; aproape fiecare eveniment, mare sau mărunț, de la șarja la baionetă și pînă la expedierea unei scrisori *acasă* depunînd mărturie despre dirzenie, eroism, dăruire, și vorbind, într-un plan superior, despre continuitate, unitate națională și destin românesc.

Documentele sînt pur și simplu copleșitoare. Culegerea (din păcate, atît de incompletă!), editată de Academie prin anii '50, nu face altceva decît să ordoneze, cronologic, telegrame, rezoluții, rapoarte, tabele — ei bine, din masa acestui material eterogen, redactat în cel mai sec limbaj de cancelarie, „îțnesc” personaje, se impun psihologii, sînt conturate situații de excepție, purtătoare de virtuți dramatice „în sine”. Și impresionează, mai mult decît orice, *măsura*, *modestia*, tonul ferm și așezat. Oamenii aceia au înotat în noroaie pînă la genunchi, au purtat un război încălțați cu opinci, au simțit răsuflarea ciumei însoțind vuietul șrapnelor, s-au hrănit, de multe ori, la trei zile o dată (unicul pod de pontoane de peste Dunăre era mereu rupt de furtună), ostașii aceia au luptat și au murit cu dirză hotărîre, ferindu-se să răsucescă pe-o parte și pe alta vorbe mari: simplu, își știau dreptatea de partea lor și frazele sforăitoare (la care se referea Gherea) ar fi însemnat lovituri de berbece într-o ușă larg deschisă. Pînă și propunerile pentru decorare sînt formulate cu aceeași modestă luare-amînte, proprie cauzelor adevărate și firilor tari. „Totul s-a petrecut, astfel, cu mult mai simplu (...), fără fraze și fără gesturi” — va spune comandantul de la Robănești, peste decenii, exprimînd aceeași stare de lucruri, izvorită dintr-o situație asemănătoare. Și nu va fi ușor dramaturgiei contemporane să „pună în ecuație” eroismul-fără-tiradă, cu atît mai mult cu cît textele pe teme istorice suferă eronice de o anume alunecare către discursiv. Realizarea unei adevărate *epopei naționale* impune aflarea tonului celui mai adevărat — care vine de departe și de todeauna, el izvorînd dintr-o superioară înțelegere a sensurilor vieții și cursului evenimentelor, din datele aceluia concept pe care mulți s-au străduit să-l definească și n-au izbutit decît să propună sintagme aproximative. („Suflet național” — spunea Camil Petrescu, adică „...gradul de intensitate, întindere și tonalitate sufletească a majorității membrilor unei colectivități de oameni, care sînt, se simt legați între ei datorită unui principiu de polarizare și de afinitate creatoare”). Există, în sumedenia de documente publicate imediat după 1877, *personaje* care pot fi luate „ca atare” și aduse pe scenă: ciudatul și contradictoriul „republican de la Ploiești”, Candiano Popescu; impulsivul, curajosul și norocosul colonel Cotruț (la vîrsta pensionării, ajuns general, își va tipări memoriile la Galați). Nu-i deloc lipsită de interes personalitatea comandantului trupelor româno-rusc, cele 17 volume de *memorii* înfățișînd, explicînd și descîlcînd ceas de ceas complicatul păienjenis diplomatic pe care România a trebuit să-l „rumpă” spre a obține recunoașterea ca stat independent și suveran. Mai sînt, apoi, însemnările ofițerilor finlandezi, care priveau teatrul războiului și destinul României cu simpatie, dar oarecum „din afară”, postură ce i-a făcut să înțeleagă adeseori puțin, dar uneori mult mai mult, tocmai datorită perspectivei speciale din care analizau *fenomenul românesc*. Cît despre *situațiile* încărcate de dramatism, ce poate fi mai impresionant și mai cumplit și mai grăitor decît soarta ostașilor care, crezîndu-se ajunși în fața fortificațiilor inamice, au constatat că trupele de cercetare ignoraseră existența unui clin de vale imediat după muchia orizontului. Întărirea „fugea” ca o fată morgana, pe un alt arc de cer, ostașii români coborau panta către moarte, era prea tirziu, nu se mai putea face nimic, biruitoarii de-o clipă s-au trezit într-un iad de foc, fortăreața hohotea din toate gurile de tun... Ori momentul înălțător în care marele și „invincibilul” Pașă dialoga cu colonelul Cherchez, cel căruia, de fapt, i s-a predat...

1877 înseamnă, prin tot și toate, o *lecție* de patriotism.

„Pietrele prețioase“ ...

Cu riscul să mă repet pentru a nu știu cîta oară, mi-e imposibil să nu-mi exprim nedumerirea că, nici în actuala stagiune, pe scenele bucureștene nu figurează operele dramaturgiei noastre clasice, inspirate din istoria țării, adică din *marea epopee națională*, despre care se discută cu atîta ardoare, insistîndu-se cu îndreptățire pe necesitatea îmbogățirii ei necontenite cu noi opere de amplă rezonanță patriotică, de către scriitorii și artiștii zilelor de azi. Fără prezența *permanentă* a clasicilor, această îmbogățire nu mi se pare însă realizabilă. Ar fi ca și cînd ne-am propune să ridicăm un edificiu monumental, lipindu-l de temeliiile sale firești. În alte domenii ale artei, ele sînt vii. În primul rînd, în literatură. O vastă activitate editorială, de ani și ani, a pus la dispoziția cititorilor aproape tot ce s-a scris de valoare despre istoria noastră trecută. La fel, pînzele vechilor pictori, evocatoare ale marilor înaintași, ale unor momente din lupta eroică pentru libertate și independență, figurează în galeria națională și în alte muzee ale țării.

Dar în teatru ?

Drama istorică e una dintre direcțiile fundamentale ale tezaurului nostru clasic. Ea a făcut parte în *mod permanent* din repertoriile principalelor noastre scene. Decenii de-a rîndul, generații întregi au putut vedea aceste piese, care se studiau încă de pe băncile școlii. I-ar fi trecut cuiva prin minte o stagiune fără *Apus de soare*, fără *Vișorul* sau *Vlaicu Vodă* ? Dimpotrivă. Alături de primii creatori ai rolurilor, mereu alți și alți actori intrau în dublură, iar cei mai buni preluau ștafeta. Așa s-a întîmplat cu Calboreanu în Ștefan, cu Vraca în Vlaicu, în Ovidiu etc.

Prima piesă pe care am văzut-o, cînd aveam zece ani, a fost *Fintina Blanduziei*, cu Nottara și Iancu Petrescu. Mi-i amintesc și acum. Erau destul de bătrîni amîndoi. Apariția lor constituia un eveniment. Dar Luca Arbore, tot al lui Nottara ? Dar Vlaicu al lui Aristide Demetriade ? Mă opresc numai la aceste cîteva exemple. Asta nu înseamnă însă că n-am văzut, în la fel de glorioase distribuții, de nenumărate ori, toate dramele istorice clasice. Ele s-au imprimat în mintea

și sufletul nostru încă din adolescență, ca o amplă frescă, o adevărată epopee națională, contribuind enorm la modul nostru de a gîndi și a simți. Reprezentarea lor neîntreruptă crea un *climat fertil* pentru îmbogățirea moștenirii cu alte opere. În acest climat s-au născut, firește, într-o optică nouă și cu datele specifice fiecărei personalități literare, dramele lui Lucian Blaga, ale lui Nicolae Iorga, ale lui Mibail Sorbul și ale altor scriitori, inspirate de evenimente mai vechi sau mai recente ale istoriei, de legende și mituri, alcătuiind o paletă diversă și originală. Nu e deloc neglijabilă nici creația dramaturgilor din anii noștri. De altă factură, deschizînd noi căi, filele cronicarilor au dat viață unor lucrări de incontestabilă valoare, care au adus puncte de vedere inedite în interpretarea evenimentelor și au adăugat patrimoniului existent noile fațete ale luptei revoluționare a poporului, culminînd cu *Insurecția armată* din August 1944. Iată, dar, *epopeea națională în continuă desfășurare*.

De aici trebuie pornit mai departe. Dar, pentru asta, e nevoie să existe *climatul* pomenit, menținîndu-se permanent pe afișe, în montări mereu înprospătate, pietrele prețioase ale acestei epoei. Cum e posibil ca din actuala generație de actori, atît de bogată și de capabilă, să nu avem un nou Vlaicu, un nou Ștefăniță, un nou Ovidiu sau Horațiu ? Cum e posibil să nu se joace teatrul lui Lucian Blaga ? A fost excelentă inițiativa Radio-difuziunii de a imprima *Zamolxe*, dar ne putem mulțumi cu atît ? De ce nu se reiau și nu se păstrează pe afiș piese ca *Bălcescu* de Camil Petrescu, *Cuza Vodă* de Mircea Ștefănescu, *Petru Rareș* de Horia Lovinescu, *Săptămîna patimilor* de Paul Anghel sau *Procesul Horia* de Al. Voitin ? De ce se întîrzie reprezentarea unor lucrări existente (unele chiar tipărite) ale altor dramaturgi ? Sînt întrebări cărora, dacă nu le vom răspunde prin fapte, cerința îmbogățirii epoei naționale va fi înțeleasă ca ocazională, adică exact contrariul a ceea ce presupune ideea de educație patriotică. Atunci, ocazionale ar fi și rezultatele, ceea ce nu trebuie, în nici un caz, să se întîmple.

despre

Actualitatea piesei istorice


VASILE CĂRBĂȘIȘ

lector universitar

**„Pot fi scrise piese
inspirate din toată
istoria României“**

— Pledați și pentru o dramaturgie despre cărturarii autori de mari opere patriotice ?

— Alături de voievozi, de eroii populari, sînt și eroii cărții — un Miron Costin, un Șincai, un Gh. Lazăr —, a căror viață exemplară înseamnă, implicit, istorie națională. De exemplu, monograful lui Mihai Viteazul, Bălcescu, și-a identificat viața cu perioada pașoptistă. Nu putem fi îndeajuns de recunoscători lui Camil Petrescu pentru frumoasa sa piesă despre Bălcescu.

— Astăzi, cu precădere, ce trebuie să însemne teatrul istoric ?

— Tovarășe profesor, după o viață consacrată istoriei naționale, după numeroase studii privind cultura poporului nostru (sinteti folclorist și etnograf), puteți preciza sentimentul trezit de arta actorului cînd asistați la o piesă istorică românească ?

— Sentimentul mîndrici patriotice. Opera literară care reține spiritul documentului de arhivă, care clădește pe o realitate păstrată în memoria cărților, preluînd creator toate virtuțile personajelor de epoea națională, a avut și va avea marele rol de mobilizare a spiritelor. Avem o viguroasă tradiție a literaturii patriotice. Să ne gîndim numai la Școala latinistă din Ardeal, care a cimentat, pe lingă sentimentul latinității, și sentimentul vechimii noastre ca popor, aici, în vatra Carpaților. S-au scris, din păcate, prea puține piese despre cărturarii acelei generații.

— Cu nețărmurită mîndrie patriotică, citim în Programul Partidului Comunist Român amplul capitol, de magistrală sinteză, consacrat istoriei naționale. Sînt aici fundamentate științific, marxist-leninist, etapele istoriei noastre, așa cum se înfățișează ele, potrivit legilor obiective ale dezvoltării. Pentru un scriitor interesat de tematica istorică, acest capitol este un îndreptar fundamental. Subiectele pot fi extrase din oricare fază a istoriei românești, de la viteazul Decebal la martirul Mihai Viteazul, de la furtunaticul Tudor la inimosul Cuza... Avem o istorie extraordinară de bogată în fapte și oameni, oricînd a fost nevoie s-au ivit conducători devotați intereselor poporului, oricînd a fost nevoie poporul a știut să-și dea jertfa pentru

glia străbună. În teatru, înseamnă seama de forța cuvântului pe scenă, istoria trebuie să-și păstreze, în primul rând, dimensiunea de frescă, trebuie să înfățișeze sugestiv caracteristici permanente ale poporului român — apriga sete de libertate, lupta continuă pentru dreptate socială și independență națională. Istoria, pentru a fi înțeleasă pe scenă, trebuie să fie reînviată cu mijloace artistice, să fie emoționantă și grandioasă prin adevărurile ce emite.

— Ce momente istorice le-ați dori dramatizate ?

— Pot fi scrise piese inspirate din toată istoria României, indiferent de timp. Se pot imagina scene din viața lui Burebista, cel dintâi rege unificator al populațiilor străbune de pe meleagurile noastre, sau din viața lui Decebal, după cum se pot reprezenta episoade având ca eroi pe Mircea cel Bătrîn, Vlad Țepeș, Ioan de Hunedoara. Să fie aduse pe scenă marile răscoale — de la Bobila, a lui Doja, a lui Horia, Cloșca și Crișan. Vom sărbători centenarul Independenței...

— Permiteți-mi să doresc, împreună cu dumneavoastră, o piesă care să înalte inimile precum, în epocă, piesa lui Grigore Ventura, *Curcanii*...

— Desigur. Aș mai dori, apoi, o dramă a eroismului de la Mărășești. Tot de interes marile mișcări greviste din perioada 1929—1933, lucrări mai numeroase și mai bogate în semnificație, inspirate din Insurecția de la 23 August. Iar din contribuția armatei noastre la zdrobirea hitlerismului, aș dori înfățișate pe scenă cel puțin două momente — anul, inspirat din dezrobirea Ardealului, altul, din participarea noastră la luptele pentru eliberare din Tatra.

— Este impresionant catalogul acestor sugestii. Într-adevăr, practic, nu există în istoria noastră secțiune care să nu stea în fața contemporaneității cu o încărcătură ideatică de mare clocovență.

— Consider că teatrului îi revine un rol foarte important în educația patriotică, mai ales a tinerelor generații. Politica partidului nostru, identificată cu cele mai nobile aspirații ale națiunii, acordă o decisivă importanță educației patriotice. Teatrul are resurse uriașe pentru a răspunde acestui deziderat. Roadele sînt deja însemnate. Apreciez deosebit pe Al. Voitin cu *Procesul Horia*, pe Mihnea Gheorghiu cu *Zodia Taurului* și Capul, pe Paul Anghel cu *Viteazul* și *Săptămîna patimilor*. Aș vrea să revăd *Despot-Vodă* de Alecsandri, într-o regie de calitate. Cred mult în această piesă.

— Ați enumerat piese aparținînd unor stiluri diferite.

— Nu stilul interesează, ci realizarea artistică și forța mesajului. Repertoriul național se constituie din piese grătore pentru felul românesc de a gîndi politic, social, cultural. Diversitatea stilurilor nu poate decît să bucure.

— Stabiliți, vă rog, relația dintre piesa patriotică și publicul tînăr.

— Sînt fericit cînd tineretul aplaudă o piesă patriotică, cînd liniștea lui respectuoasă dovedește interes pentru text și actori. Suflul tînăr vibrează la eroism, la iubire de țară, și depinde numai de dramaturgi, actori și regizori ca impresia să fie puternică și să se transmită din om în om. Sînt foarte încrezător în influența pe care teatrul românesc o va avea și de aici înainte în formarea conștiinței civice.



ION CIOCAN
linotipist

„Actele muncii noastre țin de istorie”

— Mergeți des la teatru ?

— Ca orice om interesat de viața culturală.

— Către ce spectacole vă îndreptați atenția ?

— Către piesa românească, fiindcă tratează subiecte foarte familiare mie; au un ade-văr care mă pasionează.

— Vă referiți la întreaga noastră dramaturgie?

— Sigur. Mă gândesc, în primul rând, la Alecsandri, Caragiale, Delavrancea, Davila, clasicii noștri.

— Ați enumerat trei autori de piese istorice. Vreți să discutăm despre această specie a scrisului pentru scenă?

— Teatrul istoric... În primul rând, Apus de soare... Recent am văzut la TV serialul Mușatinii, tot după Delavrancea. Mi-a plăcut seria inspirată de Viforul.

— Ce v-a impresionat la piesa Apus de soare?

— Mă fascinează întotdeauna oamenii de seamă, conducătorii care ne-au dus spre independență, spre libertate, dorite mereu de români. Piesa istorică, în general, îmi trezește un sentiment de adevărat patriotism.

— Recent, ce ați văzut din dramaturgia istorică contemporană?

— Zodia taurului de Mihnea Gheorghiu. Mi-a plăcut fiindcă s-a comunicat, ca și la clasicul Delavrancea, faptul eroic încărcat de mari semnificații.

— Pentru astfel de piese, cum trebuie să fie aleși actorii protagoniști?

— Să aibă căldura sufletească și darul de a te vedea că istoria este vie, așa cum a făcut marele actor George Calboreanu.

— Ce figură istorică preferată ați vrea să inspire un dramaturg?

— Vlad Tepeș. L-aș vedea pe scenă ca exponent al maselor. El a fost omul care a văzut tot. Îmi plac la el ideile înaintate pentru acea vreme, dorința lui de a face dreptate, de a scutura jugul turcesc...

— Cîți ani aveți?

— Douăzeci și patru.

— Ați observat cum reacționează tinerii din generația dv. la piesa istorică?

— Totdeauna, piesa istorică atrage prin precizia comunicării unor mari idei. Tinerii iau contact pe o cale artistică, sensibilă, cu lucrurile știute din manuale. Influența istoriei este mai directă, poți trăi, împreună cu actorul, anumite momente pline de învătămintă. Noi, tinerii, trebuie să cunoaștem întregul trecut de glorie al poporului nostru, dintr-o datorie de cetățeni și apoi pentru ca faptele noastre să fie mereu demne de prestigiul cîștigat de România, prin jertfa atîtor eroi populari, în numele celor mai sfinte idealuri.

— Astăzi, cînd făurim țării o nouă istorie, ce importanță capătă actualitatea pe scenă?

— Acești pași fermi spre societatea socialistă multilateral dezvoltată, pe care-i facem cu toții, muncind cu entuziasmul propriu unui popor cîstit, țin de istorie. Actele muncii noastre țin de istorie. Și teatrul trebuie să le înfățișeze în toată importanța lor, fiindcă ele ne reprezintă și în fața viitorului. De aceea, cred eu, pe lângă un teatru tradițional, al piesei istorice, tinerii au nevoie de mult, foarte mult teatru al actualității; asta, pentru foarte multe lucruri, poate, în primul rând, pentru formarea unui ideal de viață. Exemplul unor comuniști de azi, personaje de teatru, poate fi hotărîtor pentru cei ce intră în viață.

— Și relația cu piesa istorică tradițională?

— Să vedem, prin această piesă, pentru ce au luptat străbunii, ce datorii stau în fața noastră, din punct de vedere al exemplului istoric.

— Ce v-ați dori, ca spectator?

— Aș vrea să văd Vlaicu-Vodă cu Al. Reppan, actor pe care l-am admirat în filmul Cantemir. Sînt sigur că-l va continua în măreție scenică, pentru rolurile de domnitori patrioți, pe George Calboreanu.

Ionuț Niculescu

EPICĂ, TEATRU, FILM

■ SIL VIAN
IOSIFESCU

Influențele reciproce între proză și film și, în mai mică măsură, între teatru și film sînt enunțate cu frecvență de șablon și, în general, supraevaluate. Negațiile și afirmațiile nu au aceeași pondere, primele sînt răzlețe față de efortul de a descoperi raporturi tot mai intime între proza — eventual dramaturgia — contemporană și film. Totuși, e de remarcat coexistența atitudinilor opuse. Claude-Edmonde Magny a pus cea dintîi — și în mod categoric — „era romanului american” sub semnul cinematografului, a căutat influența filmului asupra unor moduri de scriitură diverse, la Dos Passos, unde e greu contestabilă, la Faulkner, Hemingway și Steinbeck. Cartea ei¹⁾ a apărut în 1948. Cu doi ani înainte, *Mimesis* a lui Auerbach — scrisă între 1942 și 1945 — dădea un răspuns opus. Ultimul capitol — *Ciorapul brun* — pornește de la Virginia Woolf pentru încercarea dificilă de a schița stadiul contemporan în „reprezentarea realității”. „Există acum romane care încearcă să reconstruiască un mediu din frînturi de fapte, cu personaje ce se schimbă mereu sau revin din cînd în cînd. În cazul din urmă, ești înclinat să presupui că scriitorul a intenționat să recurgă în roman la modalități structurale proprii — ceea ce ar fi o eroare. O astfel de concentrare a spațiului și timpului, posibilă în film, de pildă, un grup de oameni împrăștiați în mai multe locuri, un mare oraș, o armată, un război, o țară, prezentate prin cîteva imagini în timp de cîteva secunde — iată ceea ce cuvîntul rostit sau scris nu poate realiza, prin sine însuși, niciodată. Desigur, epica dispune de multă libertate în îmbinarea spațiului și timpului — mult mai mult decît dramaturgia înainte de apariția filmului, chiar dacă nu se respectă severele reguli clasice ale unității.”²⁾ Semnalînd creșterea acestei libertăți în romanul modern, într-o măsură necunoscută în alte epoci literare, Auerbach conchide, tot atît de categoric cum avea s-o facă Claude-Edmonde Magny peste puțină vreme, în sens invers : „în urma apariției filmului, romanul și-a cunoscut însă totodată, mai clar ca nicicînd înainte, granițele libertății sale în spațiu și timp, ce i-au fost impuse de instrumentul său specific, limba : așa că raportul e invers celui dinainte și dramaturgia cinematografică dispune de posibilități mult mai mari decît el în structurarea temporal-spațială a subiectelor.”³⁾

Redusă la „instrumentul specific, limba”, argumentarea e eliptică. Se descifrează în ea o variantă modernă a opoziției din *Laocoon*. Discursivitatea și organizarea succesivă a cuvîntelor ar fi opuse capacității de sinteză a fotogramelor filmului. Opoziția se susține, în măsura în care se referă la reprezentarea realului. Dealtfel, în textul citat, chiar Auerbach menționase „libertatea de mișcare în timp și spațiu a unor texte de început ale romanului, mai cu seamă în Germania, care nu se sprijină, însă, pe real.”⁴⁾ Cînd referirea se face la teritoriul imaginarului — mimetic sau nu —, opoziția poate fi ușor inversată. Chiar fără capacitatea de sinteză a fotogramei, mișcarea în imaginar a narațiunii verbale are o suplețe superioară celei legate de fotografierea realului, de decor,

¹⁾ Claude-Edmonde Magny, *L'âge du roman américain*, Seuil, 1948.

²⁾ Erich Auerbach, *Mimesis* (trad. I. Negoitescu), E.L.U. 1967, p. 607.

³⁾, ⁴⁾ Idem, p. 608.

recte de trucaj și de filmări combinate, obligată să sensibilizeze chiar flou-ul, incomplet rostitul și sugeratul.

Obiecțiile lui Auerbach sînt discutabile în detalii și, mai ales, propun o ierarhizare subredă. Reacția lui față de exagerarea impactului produs de film în proza contemporană este însă explicabilă. Se înregistrează și la scriitori. Dos Passos a recunoscut influențele filmului în trilogia lui, *S.U.A.* Era destul de inutil. Tipurile de capitole *Camera de luat vederi*, *Jurnalul cinematografic* o mărturisesc la fel de clar ca și montajul de impresii din primul gen de capitole, de informații și titluri, dintr-al doilea. Interesant este însă că Robbe-Grillet, deși se împarte între regie și scris, deși practică o scriitură vizualizantă, atentă la formele în mișcare, la perceptibil, a protestat împotriva unei prea simpliste identificări. Sînt cunoscute — în genere — reacțiile cineaștilor contemporani împotriva „literaturizării” devenite balast, insistența asupra limbajului propriu filmului.

Reația însăși detectează, ca un contor Geiger, înrudirile estetice sau stilistice. Oportunitatea, justificarea unor concepte, unor capitole teoretice și unor termeni, vorbește în același sens. Filmul face efortul să se elibereze de axa narativă, să asocieze insolit cadrele, după o logică proprie. Dar „narațiunea” cinematografică nu e doar un decal terminologic. Uzul termenului în grafică ori pictură e doar parțial justificat, iar în muzică este produsul unei receptări primitive. (Nu intră în discuție asocierile tot mai apăsate de convențional, de tipul operei.) Stilistica filmului manipulează concepte similare celei literare. Metafora, alegoria, simbolul se referă, în plastică, la fapte datate istoric, par — cu puține excepții — desuete în arta contemporană. În film, sînt categorii indispensabile. Demersul stilistic ori retoric caută, justificat, modul propriu de a manipula conceptele și termenii în cazul cinematografiei; refuză identificările. Nu se pot contesta — fără amputări partizane — înrudirile. Tocmai din aceste înrudiri se naște confuzia care stăpînește discuția despre influențele reciproce. Este de notat că identificarea teatrului cu filmul reprezintă un moment pitoresc și uitat din istoria filmului. E citat aneddotice entuziasmul cu care Marcel Pagnol a întâmpinat filmul vorbitor ca pe un auxiliar, un nou instrument al teatrului. Nici un cineașt nu-și mai pune speranțe în teatrul filmat, chiar dacă i se întîmplă să-l practice. Deși au comun caracterul de spectacol și, deci, limitarea în timpul reprezentației, teatrul și filmul sînt prea diferite estetic pentru a stimula exagerări și căutări de influențe reciproce. Cît privește relația film-epică, raționamentul analogic și limbajul metaforic își trădează mai direct vulnerabilitatea cînd vorbește de viziune cinematografică înaintea cinematografului. Se trece din planul unor relații reciproce, care pot fi situate istoric și identificate analitic, la constatarea unor multiple, dar aproximative asemănări între registrul epic și cel al filmului. Fără să se oprească asupra lor, Auerbach le-a menționat cînd a apropiat romanul de film, în opoziție cu teatrul.

Cartea lui Claude-Edmonde Magny își propune, în prima ei parte, să schițeze o estetică comparată a romanului și cinematografului. „Singularitățile paralele” pe care le identifică sînt din sfera receptării, se referă la psihologia cititorului de romane și a spectatorului de filme. E vorba de transferul care se creează, de identificarea cu personajul central. Estetica relației roman-film devine aici o sinteză sociologică, în spiritul eseului lui Caillois, citat de Magny — *Puissances du roman*. Funcția de evaziune, intensitatea și finalitățile extraartistice, consumul enorm, ar apropia romanul de film și le-ar separa pe amîndouă de artă, le-ar transforma într-un soi de drog. Generalizarea e seducătoare și hazardată, eticheta „roman” avînd aproximația cunoscută. Dacă numitorul comun se justifică pentru Dumas-tatăl și chiar pentru Dostoievski — în măsura în care Dostoievski practică o tehnică a captației epice și a enigmisticii, cu filiație mărturisită din literatura de „mistere” —, devine subred cînd e vorba de Kafka ori de Musil. Ii vedem cu greutate pe Butor ori pe Robbe-Grillet procurînd droguri epice de larg consum. De fapt, condiția aceasta, particularizată pentru roman, pornește de la forța de captație a povestirii, comună, peste vremuri, epopeii și basmului. Căci altă latură a comparației încercate de Claude-Edmonde Magny este tocmai povestirea. Este de remarcat că, operînd cu filme ale epocii, care au rezistat inegal timpului, capitolul dă o tot atît de inegală acoperire formelor de „epicizare” a filmului pe care le descifrează. Sartre e citat cu un pasaj subtil despre racursurile lui Orson Welles: anumite cadre din *Cetățeanul Kane*, scria Sartre, generalizează cu o tehnică similară funcției stilistice a imperfectului. Dar *Cetățeanul Kane* a fixat o dată în istoria filmului, mai ales pentru inovații estetice și stilistice specifice cinematografice. Cea mai cunoscută este profunzimea cîmpului. Cît despre filmul *Lady in the Lake*, regizat de actorul Robert Montgomery, care a încercat o narațiune la prima persoană (personajele și evenimentele fiind văzute de un povestitor care nu apare niciodată), acesta a rămas un experiment bizar și uitat.

Mai la obiect sînt laturile propriu-zis estetice — restrîngîndu-se spre tehnologie — discutate în celelalte capitole ale primei părți din volumul lui Claude-Edmonde Magny: *Tehnica obiectivă în romanul american*, elipsa și decupajul în film și roman.

Observațiile, laute în parte, sînt pătrunzătoare și se susțin. Argumentarea e construită însă pe același fond analogic : „Transpunerea în literatură a procedeele cinematografice... se justifică pe deplin prin înrudirea profundă de care am vorbit. Ea are drept rezultat punerea la dispoziția scriitorului a unui întreg arsenal nou de mijloace extrem de eficace dintre care, dealtfel, unele fuseseră folosite cu mult înainte de inventarea filmului, deși mai timid și mai puțin sistematic, de către Balzac, Stendhal sau naturaliști. Aceste procedee pot fi grupate în jurul a două inovații principale : una privește modul de narare, care devine absolut obiectiv, de o obiectivitate împinsă pînă la behaviorism... Faptele vor fi descrise doar din afară, fără comentariu, nici interpretare psihologică. Al doilea grup comportă inovații mai specifice tehnice, devenite posibile prin extinderea în roman a principiului schimbărilor de plan, principiu a cărui descoperire a transformat cinematograful și a făcut din el o artă.“⁵⁾

Descoperirea obiectivității în literatură poate fi cu greu datată. Dar Flaubert ne trimite spre era precinematografică. Dacă e implicată și „viziunea din afară“, refuzul planului interior, raportul cu psihologia behavioristă a lui Watson, dealtfel devenit loc comun, e mai convingător. Ca și în cazul influenței filmului asupra romanului, relația directă dintre behaviorismul psihologic și epică e greu de susținut fără un mediu intermediar de comunicare, indiferent cum îl denumim, mai vag ori cu aparențe de rigoare — atmosferă culturală ori structură culturală. Este puțin probabil că Erskine Caldwell ori Hemingway să se fi inspirat direct din psihologia lui Watson. Iar menținerea la înregistrarea comportamentelor se situează la antipozii esteticii lui Faulkner, integrat de Claude-Edmonde Magny în „era romanului american“ și în constelația filmului.

Incertitudinea disocierii influenței de analogie se regăsește în zona, la prima vedere mai bine delimitată, a procedeele tehnice. Elipsa — nu în sensul ei străvechi, de figură retorico-gramaticală, ci ca un mod de a organiza narațiunea, ca omisiune a unor verigi și a unei perioade de timp — e datată în film, străveche în literatură. Chaplin a reven-dicat meritul de a fi făcut primul — în *Opinia publică* — un salt de cîțiva ani în narațiune. O istorie a artei de a întrerupe povestirea pentru a potența un segment ori pentru efecte de contrast între timpul astronomic și timpul uman ar presupune largi paranteze și multe semne de întrebare. S-ar situa, însă, în întregime în era precinematografică. Să nu mai revenim la „spațiul alb“ din *Educația sentimentală*. Cu un secol înaintea lui Flaubert, înfilmăm elipsa teoretizată de Fielding. Stendhal oferă exemple memorabile, fie de comprimare a evenimentelor, expediate într-o frază și intenționat dramatizate — execuția lui Julien, moartea lui Fabrice —, fie de eliminare a unei întregi perioade : Fabrice după Waterloo.

Decupajul este, pentru Claude-Edmonde Magny, a doua zonă principală de interferențe. Argumentarea are strălucire și se străduiește să păsească pe un teren mai solid. Funcționează, totuși, înțelegerea binară, e construită o opoziție între „romanul centrat asupra unui individ“ și cel ce „năzuiește în primul rînd să semnifice“. Al doilea tip de roman „e nevoit să recurgă la succesiunea planurilor ca la singurul artificiu tehnic care îi îngăduie, pe de o parte, să obțină complexitatea dorită în cadrul unei povestiri continue, pe de altă parte, păstrînd o obiectivitate asemănătoare cu cea a cinematografului, să transforme îndeajuns scenele înfățișate pentru a le adapta la țelul urmărit și a le face să exprime sensul profund al operei“⁶⁾. Epică de acest tip ar participa, astfel, la „esența dublă“ a filmului : „obiectivitatea împinsă pînă la ambiția hiperrealității devine libertate de interpretare, datorită mai ales mobilității camerei de luat vederi, care e o contrapondere a metodei hiperobiective. Romanul contemporan tinde din ce în ce mai mult la aceeași duplicitate a esenței“⁷⁾.

Sesizarea jocului între transcriere și libertatea interpretativă este estetic fertilă. Dar „decupajul“ aplicat epicii e un concept echivoc, iar opoziția între romanul unei individualități și cel al semnificației forțează faptele de literatură. Epică decupată înseamnă în primul rînd multiplicarea punctelor de vedere. Situația e similară cu aceea a elipsei. Multiplicarea unghiurilor se accentuează în era cinematografică și influența directă a filmului asupra unui mod narativ poate fi destul de des identificată. O indică analiza de text, o confirmă însemnări și mărturisiri scriitoricești. Pentru *Les faux monnayeurs* sînt convingătoare datele din *Journal des Faux monnayeurs* pe care le desprinde

5) Claude-Edmonde Magny, op. cit., p. 49.

6) 7) Claude-Edmonde Magny, op. cit., p. 84.

Magny. Dar înțelegerea binară simplifică. Și aici întâlnim capitole de istorie literară care situează multiplicarea unghiurilor narrative în era precinematografică, înainte de ipotetica trecere de la „romanul unei individualități“ la cel „al semnificației“. Opoziția e infirmată de cea mai mare parte a literaturii epistolare din secolul al XVIII-lea.

Cînd decupajul, aplicat la epică, se referă la apropierea sau îndepărtarea de un obiect perceput în ansamblu sau în detaliu, vagul se accentuează. Flexibilitatea aparține epicii și oricine s-ar putea amuza să descopere în texte străvechi travelling-uri, panoramice, ca și groplanuri. O putem face pentru *Odiseea*, reluînd din această perspectivă cite un fragment, cum este făurirea scutului lui Achile. Putem practica exercițiul pentru texte mai puțin cunoscute, lipsite chiar de o directă finalitate literară. Iată un fragment dintr-o scrisoare a lui Benjamin Constant către Doamna de Charrière: „M-am dus ieri, în serviciu comandat (d'office), la un bal, unde m-am plictisit îndeajuns. Participa toată curtea, a trebuit să merg și eu. Vreme de șase ore ucigătoare, îmbrăcat cu un domino, cu o mască pe față și cu o pălărie nostimă, cu coardă, pe cap, m-am așezat, m-am întins, m-am încălzit, m-am plimbat. Vous ne tanze pas, monsieur le baron? — Nu, doamnă. — *Der Herr Kammerjunker tanzen nicht?* — *Nein, Eure Excellenz.* — Alteța voastră serenissimă a dansat mult. — Alteței voastre serenissime îi place mult dansul.“⁸⁾ Putem vorbi metaforic de calitatea cinematografică a textului lui Constant, putem recunoaște travelling-ul și, cu oarecare bunăvoință, descoperi chiar „vocea off“. Dar nici aici analogiile nu clarifică prea mult.

De același tip sînt analogiile stilistice care funcționează în ambele sensuri, dinspre epică spre film, de la film la epică. Pentru un critic italian, travelling-ul e echivalentul narațiunii la imperfect, panoramicul exprimînd viitorul. Se pot da destule exemple în care travelling-ul nu traduce continuitatea unei acțiuni ori stări, ci tensiunea ori imobilitatea. Pe de altă parte, narațiunea la prezent — considerată ca specifică filmului — este clasată drept o formă de influență cinematografică asupra epicii contemporane, cînd textul se menține cu insistență la această modalitate. Aproximația e aici dublă. E confundată capacitatea de a sensibiliza a filmului cu menținerea la prezent. Raportarea explicită la trecut în atâtea fragmente de film nu mai cere exemplificări. Iar narațiunea instalată în prezent poate fi ilustrată în primul rînd cu Homer.

Mai justificat, acțiunea filmului asupra prozei a fost căutată în operația esențială a montajului. Romanele construite mai programatic în mod cinematografic practică aproape agresiv procedeul. La Dos Passos, alternarea capitolelor și confruntarea fragmentelor înăuntrul unui tip de capitol — astfel, în *Newsreel* — urmăresc efecte evidente de montaj, așa cum le-a caracterizat Eisenstein: „două fragmente alăturate se unesc, dînd o reprezentare nouă“⁹⁾.

Procedeele montajului pot fi recunoscute — și e mai mult decît o aproximare analogică — la texte contemporane foarte diferite, la Sartre, dar și la Calvino, la Thomas Mann, Borges sau Marquez. Dar textul lui Eisenstein, *Montaj 1938* — text cu scopuri didactice, posedînd o anvergură asociativă cu mult deasupra unor atari rosturi — pornește de la un fragment din *Bel-Ami*: „Îmbinîndu-se în perceperea noastră, aceste două sprezece lovituri, repetate de diferite orologii, s-au sudat într-o reprezentare generală a miezului nopții. *Diferitele reprezentări individuale s-au sudat într-o imagine.* Aceasta s-a realizat printr-un procedeu de strict montaj“¹⁰⁾.

Epica contemporană montată are un demers caracteristic și referințele cinematografice sînt mai ușor detectabile. Fără reluări ostentative de procedee, epica precinematografică cunoaște forme multiple, mai convingătoare chiar decît textul din *Bel-Ami*: montarea scrisorilor în proza epistolară a lui Laclos ori Mérimée, alternările din *Kater Murr* al lui Hoffmann.

Faptele enumerate nu vor să nege influența filmului asupra prozei moderne. Pînă în gardă împotriva unei relații simplificate. Recunoșcibilă în texte care revendică, programatic, lecția cinematografului, influența se topește într-o structură generală a prozei contemporane, nu se poate reduce la citeva procedee: elipsă, montaj, cadratură. Incontestabil, relația dintre epică și film e, în sensul actual, doar o latură dintr-un metabolism complex.

⁸⁾ Apud Sainte-Beuve, *Portraits littéraires* III, Garnier 1864, p. 223—3.

⁹⁾ E. M. Eisenstein, *Articole alese* (Cartea Rusă, 1958), trad. I. Suchianu și Gh. Ciocler, p. 188.

¹⁰⁾ Ibid., p. 199.

VIRGIL MUNTEANU

Băiat bun

Insul umblă printre noi sub mai multe înfățișări. Cel mai des se arată așa: frumușel și zvelt — ține la siluetă, fapt pentru care își reprimă orice tentație către exces — îngrijit, dacă nu chiar elegant, cu unghiile întotdeauna lăcuite, cu părul ondulat, cu un ghiul pe arătătorul drepteii, vag parfumat. Băiat bine, insul e actor de vreo douăzeci de ani, timp în care n-a făcut mare lucru, mai bine spus, n-a făcut nimic. Și pentru că pe scenă nu prea are treabă, și-a conceput și cizelat cu mîgală personajul pe care-l joacă în viață, cu înfățișarea mai sus arătată și cu năruvuri greu de ghicit îndărătul manierelor impecabile.

Insul și-a propus un ideal (ideal, ăsta e cuvîntul pe care-l folosește cel mai des) care, în timp, s-a modificat mereu, dar în substanță a rămas același. Nu vreau mare lucru, zicea el, un colțisor al meu în București, nu zic la Național, mă cunosc, ce naiba, dar, acolo, un Municipal, un „Nottara“, adică de ce alții da și eu nu? ce mare lucru vreau? Și-a împlinit idealul, pe urmă a rîvnit la o căsuță, pe urmă a vrut o mașinuță, pe urmă...

Pe urmă a descoperit acru! acela de om resemnat, care-și acceptă destinul, mulțumindu-se cu puțin. Cînd îi vîd pe alții cum se zbat pentru un rol, zice el, cît suferă dacă nu joacă Hamlet, sau mai știu ce, mi se face așa, un fel de milă. Eu, zice, mă mulțumesc cu ce mi se cuvine, sînt fericit să trec o dată pe săptămînă prin scenă, să-i simt mirosul, nu

vreau mai mult, jur pe ce am mai sfînt. Știe el de ce jură. Are altele alte treburi!

Ziua și-o începe la opt fir, în hol la radio. Primul, de fiecare dată, acolo, îi întîmpină pe regizori: să ne trăiți, maestre, arătați absolut incîntător, ce-i drept cam obosit, n-ai ce face, la greu tot dumneavoastră, asta-i situația; s-or găsi și pentru mine două vorbe? aștept, sînt aici. De regulă, se găsesc și pentru el vreo două vorbe. Două vorbe ici, două vorbe colo, se adună.

Pe la vreo zece jumătate apare la televiziune. Are aerul unui om grăbit, nițel obosit, dar gata s-o ia de la capăt. Vin de la radio, zice, am avut niște imprimări, trag de mine toți, e o brambureală acolo, mă rog, treaba lor, în ce mă privește m-am saturat, sînt al vostru! Ce bine că vă întîlnesc, maestre, v-am luat Aspro, le am în mașină, vi le dau după emisie, vă aștept, poate-mi dați și mie un brînci în cadru... Către prînz staționează ca din întîmplare la Grădina Icoanei. Lîngă autobuzul pentru Buftea e vreun regizor care așteaptă ora plecării? Ce bucurie, sare insul, și ce potriveală, vă reped eu, sînt cu Skodița, oricum voiam să trag o raită pînă acolo, m-au găsit la televiziune, e vorba de niște probe, nu știu dacă e ceva serios, dar am promis, așa că poștiți; aveți post-sincron, nu-i așa? murmur și eu ceva?

Ce zi, doamne, ce zi! Și asta, zi de zi!

Pe urmă, vine seara. Și dacă are loc vreo premieră,

insul e prezent, elegant, proaspăt, zîmbitor, curtenitor, atent cu toată lumea, înainte de ridicarea cortinei, în pauze și mai ales la sfîrșit, cînd se apropie știe el de cine și, cu surisul acela blînd, șoptește, sînt cu Skodița, știu că stați departe, v-aș duce eu, mi-e în drum, nu-i o problemă, chestie de mînuțe, dar știu că mîine aveți o zi dată naibii, ca toate dealtfel, la răspundere dumneavoastră!

Dacă nu e premieră, insul e prezent la Berlin, la Cina, la Ambasador în braserie, mă rog, cam pe unde-și bea cafeaua oamenii. Împarte din ușa citeva saluturi în direcții vagi, pe urmă te ghicește și se apropie, tot numai un zîmbet. Eram în trecere, zice el, i-am promis dimineață lui Sergiu că mă vîd cu el, deși nu cred să mai apară, de la post-sincron l-am lăsat la Privighetori, o fi pulbere, cum e el fără măsură... nu stau decît o clipă, cit iau un pepsi, nimic altceva, că mîine am imprimare, v-am văzut alaltăieri la premieră, nu ați observat că nu erați singur, nu știam că doamna e plecată, nu prea v-a plăcut, mă rog, o să citim, o să citim, fug, vă las pachetul, că eu mai am, tot Kent, ce să fac, nărau! Și fuge. Dincolo!

A, face, vă știam la Paris, chiar mă miram că nu v-am văzut alaltăieri la premieră, n-ați pierdut nimic, nu stau decît o clipă, cit beau un pepsi, că sînt cu mașina, vin de la Berlin, erau și nea Tiți și Tucii, i-am lăsat acolo, nu pot ține pasul cu ei, și pe urmă mîine am un post-sincron, ce-i de plată, fac eu cînte, vă rog, am luat banii pe film, nu mă jîgîniți, vă pup, am fugit... Și fuge, dincolo, fuge mereu, buruiana! Și scapă nesmulșă!

TEATRUL ÎN JUDEȚUL DUMNEAVOASTRĂ

În
acest
număr:

IALOMIȚA

Cinci interviuri
și un portret
de

Paul Tufungiu

Prolog de reporter

Înțelegând itinerarii intitulate, ad-hoc, „teatrul în județul dumneavoastră”, desigur că nu ne-am propus să concurăm demersurile unui sociolog al culturii. Apelând la arsenalul obișnuit al reporterului, care uită de statistică în favoarea unei exclamații lirice, dar tot atât de fidelă faptei, prin interviu, notă și chiar informație necomentată, intenția noastră este să relevăm și să stimulăm și pe această cale largul proces de consolidare a artei teatrului, profesionist sau de amatori, fenomen care este azi o realitate în toate județele țării.

Am început cu județul Ialomița, pentru că, paradoxal, deși nu are, încă, un teatru profesionist, lumea teatrului se află aici la ea acasă: în satele și în orașele acestui ținut inconfundabil se nasc încă o dată, din dragostea pentru frumos, replicile unor Caragiale sau Victor Ion Popa, actorul descoperă cu uimire, în spectatori ialomitean, încă timid, o reală „capacitate de rezonanță”.

Ceea ce se întâmplă azi în județul Ialomița este un rezultat firesc al politicii culturale a partidului.

GHEORGHE GLODEANU

secretar al Comitetului județean al P.C.R.

DRUMUL ARTEI CĂTRE INIMILE SPECTATORILOR



— De la o vreme încoace, stimate tovarășe secretar, județul Ialomița este din ce în ce mai prezent în agendele culturale ale ziarelor și revistelor centrale. Faptul este explicabil, credem, printr-o tentativă de omogenizare a eforturilor în vederea materializării fructuoase a directivelor Congresului al XI-lea al P.C.R., din dorința oamenilor muncii înșiși de a da amploare mișcării politico-educative și culturale în această parte a Cîmpiei române. Ce loc acordați teatrului, în cadrul complexului de manifestări artistice județene?

— Ne surprinde plăcut aprecierea dv. Numai că părerea noastră este alta. Este adevă-

rat, ne-ați vizitat în acest anotimp de iarnă când, după datină, ialomitenii, în cea mai mare parte agricultori, au mai mult timp pentru ceea ce, în vremurile bătrînilor, se numeau șezători. Ați participat, în decembrie, la Iarna ialomiteană, festival specific, care a și intrat în tradiția județului. În primăvara anului trecut ne-ați vizitat, de asemenea, cu ocazia Centenarului presei ialomitene. Ați aflat și atunci mai multe despre ceea ce dorim să realizăm pe acest meleag, în vederea creșterii bunăstării spirituale a oamenilor muncii.

Nu sîntem alături de plăcuta dv. opinie, pentru că nu socotim mulțumitor modul în care reușim să ne impunem, prin activitatea pe care o desfășurăm, în legătură cu subiectul în discuție. Poate aceasta este una dintre

cauzele pentru care teatrului, alături de celelalte forme ale muncii culturale-artistice, îi acordăm o atenție deosebită. Știți, desigur, că Ialomița are cel mai vechi teatru popular din țară...

— Într-adevăr, veți sărbători în toamnă 30 de ani de existență a Teatrului popular din Călărași, al cărui suflet a fost și este încă omul de cultură Aurel Elefterescu...

— Se poate remarca, așadar, existența unei tradiții bune. Activitatea Teatrului popular din Călărași este cunoscută și peste hotare. În satele și orașele din județ, în celelalte localități din țară, actorii amatori călărășeni au prezentat piese din dramaturgia românească și universală: Alecsandri, Caragiale, Goldoni, Molière, Gogol, Cehov, Lucia Demetrius, Aurel Baranga, Titus Popovici, Dan Tărbilă, Virgil Stoenescu, Gheorghe Vlad ș.a. Cu comedia lui Al. Kirilescu, *Gaițele*, la prima ediție a Festivalului național de teatru de amatori „I. L. Caragiale”, călărășenii au obținut premiul I și titlul de laureat. A urmat un premiu II, în 1960, când Aurel Elefterescu primește și premiul pentru regie la spectacolul *Nila* de Salinski; apoi premiul III, în 1962, mențione, în 1965... Se estimează că până acum Teatrul popular din Călărași a prezentat peste 1700 de spectacole, ceea ce înseamnă ceva. Dar, în județ, o importanță distinctă o acordăm spectacolelor realizate cu forțe proprii, la căminele culturale și la celelalte case de cultură. Ca să vă răspund la întrebare, acordăm teatrului un loc important, socotindu-l ceea ce este: o importanță expresie artistică a civismului, o tribună a eticii și ideologiei progresiste, umaniste.

— Educarea publicului prin teatru este de asemenea un deziderat al societății socialiste multilateral dezvoltate. Cum apreciați eforturile activiștilor culturali ialomitești în această direcție?

— Datoria de a munci, de a materializa o idee valoroasă, chiar numai în planul de care vă interesați, nu poate fi simțită ca un efort. Desigur că ați subliniat sensul constructiv al cuvîntului, al strădaniei și tenacității. Practic, acest efort a dus la înființarea Teatrului popular al Casei de cultură din Slobozia, unul dintre cele mai noi din țară. În ceea ce privește educarea publicului prin teatru, sigur că ne interesăm îndeaproape de repertoriu. Cum știți, repertoriile tuturor formațiilor de teatru sint definitivitate la începutul fiecărei stagiuni, reținându-se acele lucrări care corespund cât mai deplin, prin valoare artistică și prin mesaj, intereselor legitime ale spectatorilor potențiali. Alegerea repertoriului este un act important; el reprezintă oferta culturală ce trebuie să țină seama de oamenii și realitățile

județului Ialomița. Fiecare spectacol nou trebuie să devină, în felul lui, un drum al artei către inimile spectatorilor, dar, în același timp, să creeze momente intime de dezbateri etice și ideologice în conștiința publicului.

Neîndoios, succesul teatrelor populare din Ialomița are la bază un repertoriu bine ales. Dar acest succes se datorează în primul rînd inimoșilor noștri artiști amatori, oameni care s-au dovedit în stare, din iubire pentru teatru, să-și dedice scenei întreg timpul liber, renunțînd de multe ori la ceea ce, în mod îngust, se înțelege prin viață personală. De asemenea, prezența teatrelor noastre populare este meritorie și datorită conlucrării strîns cu practicienii ai teatrului de îndelungă experiență, precum Mircea Avram, Călin Florian, Nicu Simion, Eduard Covali, cunoscuți și ca oameni de o reală probitate sufletească; ei constituie liantul intim, care garantează coeziunea formațiilor noastre de teatru. Spectacolele realizate de acești regizori, precum și dezbaterile pe teme de teatru organizate de ei în diverse colective de oameni ai muncii din județ — la casele de cultură și la căminele culturale — au contribuit substanțial la formarea unui public de teatru sincer, reprezentînd toate vîrstele.

Dacă în întrebarea dv., în ceea ce privește „activiștii culturali”, ați avut în vedere și actorii amatori, aș vrea să subliniez încă o dată că ei într-adevăr depun eforturi, în înțelesul deplin al cuvîntului, munca lor ducind implicit la educarea oamenilor muncii în spiritul dragostei față de arta teatrului. Am reluat ideea pentru că, în ceea ce privește eforturile activiștilor culturali salariați, nu văd cum ar fi ele rodnice la unii care doar vorbesc despre teatru, făcînd mai mult „teatru”, la figurat, decît o muncă concretă.

Legat de emulația culturală, aș vrea să amintesc necesitatea de a valorifica în continuare tot ceea ce tradițiile acestui meleag au păstrat: diverse forme de teatru folcloric, folclor poetic, datini etc. Adresăm, pe această cale, încă o dată, o invitație tuturor forurilor centrale de specialitate, pentru a ne ajuta mai mult în cunoașterea și valorificarea lor.

— Știm că v-ați ocupat personal de debutul unui tînr dramaturg ialomitean: este vorba de profesorul de literatură română Șerban Codrin, care, între alte lucrări de teatru, a scris una inspirată de construirea podului peste Dunăre, de la Vadul Oii. Greșim dacă întuim și în acest caz (piesa lui Codrin va fi jucată la Teatrul popular din Slobozia, dar și la mai multe teatre profesionale din țară) o preocupare a dv. și a colectivului pe care-l conduceți, de a crea o bogată pepinieră de autori în județul Ialomița?

— Este, după părerea noastră, dreptul celor care trăiesc și muncesc acum, în aceste locuri, să se bucure de toată atenția. Le sti-

mulăm talentul cu mijloace locale, bineînțeles, dar și cu sprijinul unor reviste centrale, între care, în primul rând, vom menționa revista tinerilor scriitori, „Luceafărul”, condusă de poetul Nicolae Dragoș și de criticul literar Mihai Ungheanu. În felul acesta, activitatea cenaclurilor literare din județ se poate finaliza prin debuturi și chiar consacrară. Ne interesăm de fiecare compartiment al acestor cenacluri: poeți, prozatori, dramaturgi; bineînțeles, și de Șerban Codrin, care, credem, acum, după debut, va trebui să fie mai mult ajutat de specialiștii genului, de revista „Teatrul”.

Ne-am propus să cultivăm cu multă grijă și atenție posibilitățile literare ale tinerilor; este însă adevărat că, față de cei prea tineri, nu ne grăbim, pentru că... „graba ar strica treaba”.

— Formarea unui public iubitor de teatru este o problemă care preocupă în întreaga lume atât creatorii de teatru cit și teoreticienii lui.

Alecutit din cooperatori agricoli, dar și din muncitori, prin amploarea industrială ce definește azi profilul județului Ialomița, publicul acestui meleag impune o atenție deosebită. În ce direcție intenționați să acționați în actuala etapă, astfel încât bunăstarea spirituală a ialomițenilor, în ceea ce privește teatrul, să corespundă nevoilor și cerințelor reale?

— În actuala etapă, date fiind mutațiile ce se petrec în structura social-demografică a județului nostru, prin industrializarea agriculturii și crearea de noi centre urbane și industriale, eforturile noastre sînt de un tip special. Ne gîndim și la publicul avizat în materie de teatru și cu o teneinică educație estetică, dar și la acel public pentru care teatrul reprezintă o noutate. Va trebui să muncim într-un mod specific și util, să contribuim cu toate forțele noastre la formarea conștiinței politice, cetățenești și culturale a tuturor oamenilor muncii, tineri și vîrstnici. Va trebui să milităm pentru reale criterii estetice în gustul artistic al publicului, pentru arta cu profunde implicații sociale, ancorată în realitatea zilelor noastre.

— Cînd va avea Bărăganul un teatru cu actori profesioniști? Nu și-ar găsi el oare locul firesc alături de Combinatul siderurgic de la Călărași, care va fi realizat în acest cîncinal?

— Acest colos al industriei ialomițene — Combinatul siderurgic — pe lângă mutațiile în structura social-demografică, va aduce transformări și în gustul publicului pentru teatru. Este perfect posibil să avem și în Bărăgan un teatru cu actori profesioniști; acesta va deschide drum spre noi absolvenților I.A.T.C., cu talentul și entuziasmul lor, pentru a munci în slujba tuturor categoriilor de oameni de pe meleagurile acestui județ.



GRIGORE RADU

prim-secretar al Comitetului orașenesc P.C.R. Slobozia,
primarul orașului Slobozia

PERSONALITATEA UNUI ORAȘ

— Voi începe, stimate tovarășe prim-secretar, prin a-mi exprima admirația pentru felul în care au început să se manifeste aici elementele care definesc viața culturală a orașului. Dacă leg aceste impresii de ținuta urbanistică de azi și de viitor a Sloboziei, gîndul că vom putea vorbi, printr-o metaforă, de „Perla Bărăganului”, așa cum de Piatra Neamț se vorbește ca de o

„Perla a Moldovei”, nu mi se pare o exagerare. Mai ales că, venind să mă interesez de soarta teatrului în județ, am descoperit cu plăcere că aveți în Slobozia o stagiune teatrală. Or, mai acum doi ani nu se putea vorbi de așa ceva...

— Este adevărat că și cultura, și uneori mai ales ea, definește personalitatea unui oraș.

La fel de adevărat este că Slobozia va fi, într-un viitor nu prea îndepărtat, unul dintre orașele cele mai căutate, prin poziția lui pe hartă, la egală distanță de București, Constanța și zonele montane, orașul însuși beneficiind de o interesantă stațiune balneară, Amara. Spun interesantă, pentru că va constitui unul dintre cele mai pitorești ansambluri în structura de viitor a orașului, atunci când județul nostru nu va mai avea un profil predominant agrar, ci industrial-agrar. În acest context, desigur că teatrul devine una dintre principalele componente ale spiritualității acestei capitale de județ.

Între-adevăr, cum ați sesizat și dv., în urmă cu doi ani nu se putea vorbi de o stațiune teatrală la Slobozia. Era și firesc, pentru că aici, în inima Bărăganului, noi am pornit-o aproape la zero, am construit, din temelii, un oraș și o industrie. Nu exista, așadar, efectiv, ceea ce se numește o bază materială. Casa de cultură era amenajată într-o fostă moară, cu o singură sală, micuță. Între timp, prin activitatea voluntară a tineretului, s-a construit o casă de cultură. Nici aceasta nu crea însă posibilitatea inițierii unui teatru în stare să susțină o stațiune întreagă.

În 1974 s-a construit Casa de cultură a sindicatelor, funcțională pentru toate compartimentele unei activități culturale normale, cu o sală de spectacole de 650 de locuri. Elementul catalizator al procesului de consolidare a vieții noastre culturale, aș vrea să o subliniez, l-a constituit o serie de personalități ale județului; spun asta gândindu-mă în primul rând la tovarășul Gheorghe Glodeanu, secretar al Comitetului județean de partid, un adevărat îndrăgostit de tot ceea ce poate însemna fapt de cultură și pe care, dealtfel, l-ați cunoscut. Datorită acestor frumoase energii subiective am putut ajunge la materializarea obiectivă a unor deziderate culturale înscrise în documentele de partid, simțite ca o nevoie de oamenii muncii din această parte a țării. Așa a luat naștere, în primăvara lui 1975, Teatrul popular de la Slobozia, care se numără printre cele mai noi din țară, dar care a și devenit un semnificativ partener de dialog al celui alt teatru popular din județ. Ansamblul acestui tânăr teatru popular numără oameni ai muncii din toate categoriile sociale — țărani, muncitori, intelectuali — și reflectă atât specificul zonei cât și esența umanistă a societății noastre: afirmarea deplină, largă, pe toate valențele, a personalității, posibilitatea de a îmbina fericit munca fizică cu munca intelectuală, cu expresia artistică.

În anul 1975, Teatrul popular, împreună cu stațiunea teatrală bucureșteană, a susținut pe scenele orașului peste 200 de spectacole, la care au participat peste 100.000 de spectatori.

Studiem acum posibilitatea constituirii unui teatru de estradă, semiprofesionist, care să debuteze chiar în acest an. Legitimitatea unui asemenea teatru o creează existența unui binecunoscut taraf — orchestra populară „Bărăganul” — care urmează a-și împlini funcțiile prin binevoitoarea colaborare a lui Ionel Budișteanu, a instituțiilor specializate din București, a unor talente verificate în muzica ușoară și a unor actori amatori chemați să dea expresie cu deosebire umorului și satirei.

Stațiunea de teatru de la Slobozia este asigurată de colaborarea săptăminală (lunea, când la București este relax) cu teatrele „Notara” și Național. Este o formă deosebită de promovare a teatrului profesionist în județ, teatrele onorându-și de cele mai multe ori contractele cu spectacole fidele celor desfășurate pe scenele bucureștene.

— Dar publicul? Cum ați reușit să-l cucerii, să-l aduceți la teatru?

— Cunoaștem o bună parte din dialogul specialiștilor cu privire la publicul de teatru, la concurența teatrului cu televiziunea etc. Este foarte adevărat că publicul din Slobozia s-a apropiat de spectacolele Teatrului popular cu timiditate. Cu neîncredere, poate. Ne-am dat seama de aceasta și am apelat la un „truc” psihologic. O vreme, spectacolele Teatrului popular erau gratuite. În momentul când publicul a descoperit virtuțile echipei locale, despre care s-a scris chiar în revista dv., s-a trecut, firesc, la bilete de intrare. La ora actuală, ele sînt insuficiente. Și asta, în condițiile în care se pot urmări emisiunile televiziunii pe canalul I și am dat în folosință un nou cinematograf, modern și frumos încadrat în arhitectura de azi a Sloboziei.

Dar, fiindcă veni vorba, aici, în sala nouă a cinematografului, publicul orașului nostru s-a întâlnit cu personalități ale teatrului, cu ocazia prezentării a două premiere de film românesc. Astfel, și pe această cale, pe lângă ocaziile oferite de prezența contractuală a celor două teatre bucureștene, aici, în inima Bărăganului, au putut și pot fi ascultați actori dintre cei mai prestigioși ai scenelor noastre — ca Badu Beligan, George Constantin, Ion Fîrteșteanu, Alexandru Giurgaru, alături de actori tineri care își consacră numele și prin spectacolele în care evoluează la Slobozia.

Vă invităm, peste cîțiva ani, la o discuție de ansamblu asupra teatrului din acest oraș; dar vă rugăm, în același timp, să nu ocolii niciodată premierele Teatrului nostru popular. Cronica dramatică înviorează în aceeași măsură și arta amatorilor.



Prof. PETRE DOBRESCU

președintele Comitetului județean de cultură și educație socialistă

CULTIVAREA INTERESULUI PENTRU TEATRU

— Stimate tovarășe președinte, ce întreprindeți dv. pentru a coordona, în județul Ialomița, manifestările A.R.I.A. și ale teatrelor profesioniste ?

— Trebuie să vă spun că în atenția Comitetului județean pentru cultură și educație socialistă a stat, alături de alte numeroase probleme, și cultivarea în mase a interesului pentru teatru, pe de o parte amplificând activitatea teatrelor de amatori, iar pe de altă parte promovind spectacolele valoroase ale teatrelor profesioniste, atât pentru maturi cât și pentru cei mici.

În cursul anului 1975, în localitățile județului nostru au fost prezentate peste 60 de spectacole, prin A.R.I.A. sau la invitația noastră.

Prezența pe scenele ialomițene a unor spectacole de teatru de înaltă ținută artistică, realizate de colective valoroase, cum sînt cele de la Teatrul Național din București, Teatrul „C. I. Nottara”, Teatrul de Comedie, Teatrul Giulești, Opera Română, Teatrul de Operetă, precum și de la teatrele din județele învecinate (Constanța, Galați, Brăila, Pitești și Ilfov — Teatrul „Ion Vasilescu”), se înscrie ca o valoroasă și prestigioasă acțiune de sensibilizare umană, de cultivare a unor sentimente, stări sufletești, atitudini, ce intră în statutul moral al omului contemporan.

Am mai avut și unele mici neplăceri, cînd, la unele spectacole, așteptate în special pentru distribuția lor, au fost prezente, în mod nejustificat, dublurile, iar scenografia nu era aceeași cu cea a spectacolului de la București, pentru provincie apelîndu-se la o improvizație. Sperăm ca în acest an să fim iertați de asemenea „accidente”.

Menționez, de asemenea, manifestările artistice organizate cu sprijinul Radioteleviziunii, Uniunii Compozitorilor, Uniunii Scriitorilor din R.S.R.

— Cum va fi organizată oferta teatrală în județ, în 1976 ?

— Am stabilit, încă de la sfîrșitul anului 1975, stagiuni permanente cu teatre profesioniste din București și județele limitrofe.

Dorim să angajăm colaborări și cu alte teatre profesioniste, invitîndu-le să întreprindă turnee în toate localitățile din județul nostru, în care se pot asigura condiții materiale corespunzătoare desfășurării spectacolului.

Sperăm ca, în acest an, reprezentațiile organizate prin A.R.I.A. să se ridice la exigențele spectatorului nostru, care, cu bun-simț, primește cu multă dragoste spectacolul valoros și pe slujitorul scenei — actorul.

— Am aflat că în județ aveți autori de teatru. Cum îi sprijiniți ?

— Într-adevăr, sînt mai mulți autori, desigur, debutanți, care au scris piese de teatru într-un act sau chiar în trei acte : George Grigorescu, Dincă Șerban Codrin, Eugen Romeci ș.a. Ei activează în cenacurile literare din localitățile de domiciliu, la Slobozia, la Fetești, la Tîndăreii sau Călărași, alături de prozatori și poeți. O stagiune a teatrelor populare consacrată autorilor locali ar fi semnificativă pentru saltul realizat, și în plan cultural, în acest județ ; s-ar putea ca această surpriză să ne-o ofere viitorul apropiat. Oricum, rămîne ca o sarcină permanentă a Comitetului județean de cultură și educație socialistă creșterea și cultivarea de noi talente literare, implicit ale virtualilor dramaturgi.

— Cum se manifestă în județ relația teatru profesionist-teatru de amatori ?

— Printr-un transfer reciproc de impulsuri. Mai întîi, aș menționa ajutorul competent de care teatrul de amatori are nevoie, mai ales prin intervenția regizorului și actorului profesionist, tocmai pentru a sedimenta ceea ce au comun profesionistii și amatorii : pasiunea pentru teatru, dragostea pentru frumos. Teatrul de amatori a fost totdeauna laboratorul teatrului profesionist, rămînînd izvorul lui nesecat de rezerve.

După cîțiva ani de ucenicie pe scena Teatrului popular din Călărași, iată cîteva nume de prestigiu în teatrul profesionist : Constantin Dinulescu, Cicerone Ionescu, Iolanda Dain, Cătălina Popescu-Vornice.



ION COMAN

directorul
Casei de cultură
din Călărași

MAI MULTE SPECTACOLE PENTRU SATE

— În legătură cu mai buna funcționare a Teatrului popular în stagiunea 1975—1976, ce obiective urmăriți?

— În primul rând, o mai puternică ancorare a repertoriului în problematica și realitățile noastre; ne gândim la acele piese de teatru care aduc în lumină dezbateri etice legate de viața tineretului, de consolidarea familiei.

Un desiderat permanent: să prezentăm mai multe spectacole la sate, în celelalte orașe din județ, în combinate și fabrici. Începând din septembrie 1975, pentru a atrage publicul spre manifestările Casei de cultură în general și ale Teatrului popular în special, pe lângă modalitățile de publicitate folosite curent, am așezat panouri de afișaj în punctele aglomerate ale orașului și, mai ales, în incinta marilor unități economice.

Colaborarea cu autorii locali și promovarea lor în stagiunile teatrului, atunci când valoarea textelor o justifică, rămân de asemenea preocupări ale noastre. În acest sens, avem în vedere punerea în scenă, cât mai repede posibil, a unei tonice și dense comedii — Satul cu fete frumoase de George Grigorescu și Vasile Fulgeanu, ialomițeni de incontestabil talent.

Vom continua acțiunea de testare a opțiunilor intelectualilor orașului, urmărind totodată și răspunsurile la chestionarul lansat de Comitetul municipal de partid privind propuneri pentru preocupări actuale și de perspectivă în viața culturală a Călărașiului.

— Pentru edificarea cititorilor noștri, vă rugăm să ne citați repertoriul propus pentru actuala stagiune.

— Chiar în acest ianuarie va vedea lumina rampei Răspintia cea mare de Victor Ion Popa, în regia noului nostru colaborator, dramaturgul și regizorul Eduard Covali. Tot el pune în scenă Paharul cu apă de Eugène Scobie. În colaborare cu Școala populară de artă, se va monta un spectacol-coupé cu piesele Mansarda de Dan Tărbilă și Nepotrivire de caracter de Ion Băieșu.

Surpriza stagiunii va fi, credem, Satul cu fete frumoase, despre care am amintit, în regia lui Aurel Elefterescu, om de cultură și adevăratul părinte spiritual al Teatrului popular din Călărași. În regia lui, în 1946, a fost jucată piesa ...Escu de Tudor Mușatescu, în sala Parcului comunal de atunci. Sărbătorind în toamnă 30 de ani de activitate, desigur că îl vom sărbători și pe acest neostenit animator cultural al Călărașiului. De asemenea, vom relua spectacolele Șoc la mezin de I. D. Șerban și A doua față a medaliei de I. D. Sirbu.

— Am citit, la Comitetul județean pentru cultură și educație socialistă, o informare a dv., relativ la stagiunea 1974—1975, în care menționați o serie de greutăți generate de „o bază materială necorespunzătoare, cu efecte directe asupra condițiilor de montare și de acustică”, fapt care îndepărta de scena călărășeană teatrele profesioniiste...

— Lucrurile au luat o întorsătură frumoasă. Prin grija Comitetului executiv al Consiliului popular municipal, interiorul sălii Teatrului popular urmează să primească substanțiale amenajări din punct de vedere funcțional. Aceasta, chiar în ianuarie 1976. Amenajată după criterii mai moderne, cu staluri în amfiteatru, cu elemente în stare să garanteze o bună acustică și vizibilitate, sala va permite spectacole și vizionări de calitate.



Prof. FLORICA TUDOR

instructor
pentru bibliotecă

TEATRUL ÎN BIBLIOTECĂ

— Ați fost curioasă să aflați cât teatru aveți în fondul de carte al bibliotecilor ialomițene?

— Răspunsul este dificil, în legătură cu întreg fondul județului. În schimb, dacă ne referim numai la zestrea bibliotecii din Slobozia, ei bine: din cele 15.000 de lucrări din toate domeniile (social-politic, științific și beletristic), 1.500 de volume sînt de teatru. Ar putea fi și mai multe, dată fiind cererea cititorilor, dar, din păcate, se publică prea puțin teatru. Editurile nu prea sînt tentate să manifeste preocupări reale pentru o colecție de teatru de largă accesibilitate, care să re-

flecte problematica vieții contemporane. Un Marin Sorescu sau Alexandru Mirodan în **Biblioteca pentru toți** ar veni în întâmpinarea miilor de cititori. Vă asigur că volumele s-ar epuiza la fel de fulgerător ca și cel al lui Nichita Stănescu. Poate în felul acesta vor mai veni în țară și alte premii Herder... De asemenea, piesele într-un act cer un tiraj mai mare, mult mai mare decât cel ce se acordă în prezent.

— Ce veți iniția în legătură cu creșterea fondului cărții de teatru în bibliotecile județului?

— Având în vedere solicitările Scolii populare de artă, înființată de curând, care are o secție de regie de teatru, ne-am propus îmbogățirea fondului de carte de teatru, clasice și contemporan, inclusiv a fondului de piese pentru teatrul de amatori, care se vor

procurea prin unitățile de aprovizionare, colecția bibliotecilor și librării.

În planul de aprovizionare pe 1975, au fost comandate, din colecția „Rampa”, circa 1500 de exemplare din volumele unor dramaturgi contemporani cunoscuți: Iloria Lovinescu, Aurel Baranga, D. R. Popescu, Lucia Demetrius, Alexandru Mirodan și alții. De asemenea, vom continua achiziționarea de piese pentru amatori, în vederea diversificării repertoriului artiștilor amatori din comunele și orașele județului nostru.

Intenționăm să creăm un cadru viabil de emulație a iubirii pentru teatru, prin organizarea unor întâlniri ale publicului din județ cu dramaturgii. Sperăm că vom primi în continuare, și în această direcție, sprijinul Uniunii Scriitorilor. Pentru început, ne-am propus o întâlnire cu dramaturgul Gheorghe Vlad, în cadrul unor consfătuiri cu artiștii amatori din județ.



lădă cultură teatrală, o înțelegere plastică a jocului scenic în toate ipostazele lui funcționale. Lucid și bine ancorat în problematica secolului, dar romantic, totodată, și entuziast, atât cît să nu răstoarne echilibrul unei idei, al unei situații, acest regizor face parte din familia celor ce folosesc o lucrare dramatică — nu pentru a-și aroga, pe seama ei, virtuți particulare de inscenare, ei, dimpotrivă, pentru a-i lumina și, dacă inspirația i-o permite, pentru a-i adânci mesajul.

A fost apreciat și încurajat pentru darurile pe care le-a dovedit. A primit premii de la juriu republicane. Oricînd ar fi putut figura pe statul de salarii al unui teatru profesionist. N-a făcut-o. Și-a iubit prea mult așezarea natală, a crezut în destinul ei, a vrut să fie o sămînță a spiritualității ei. A rămas în Călărași, s-a realizat în Călărași. Altfel, dintr-o altfel de înțelegere a vieții, a dimensiunilor ei.

Aurel Elefterescu este, în felul și prin pasiunea lui creatoare, tipul unui umanist din zilele acestea fierbinți. Iată de ce, dacă aș fi dramaturg, mi-aș dori o piesă pusă în scenă de el, regizor care, înainte de toate și mai presus de toate, explorează, citind și punind în scenă, adevărul.

Portretul unui regizor:

Aurel Elefterescu

Dacă aș fi dramaturg, mi-aș dori o piesă pusă în scenă de Aurel Elefterescu.

Aurel Elefterescu nu este director de scenă la vreun teatru de anvergură. Este regizor numai în timpul liber, în provincie, la Călărași. Îndrăgostit de profesia sa de jurist, el a descoperit și legile teatrului și le slujește cu egală seriozitate, apărînd, și aici și acolo, cu talent, adevărul.

Acolo, în orașul de pe malul Borcei, unde anul acesta am putea consemna 75 de ani, prin atestare documentară, de la înființarea primelor formații de teatru pentru amatori, Aurel Elefterescu este bășinașul care își cunoaște atât de bine conținutul, încît ar fi în măsură să-i distribuie, pe rînd, aievea sau în imaginație, într-o piesă de un act sau de trei acte. În adevăr, mizînd pe expresia diurnă a tipului uman, ca regizor, Aurel Elefterescu nu riscă, cel puțin la

prima distribuție, cînd își alcătuiește formația unui viitor spectacol la Teatrul popular. Contactul cu scena nu mai înseamnă, în felul acesta, pentru tînărul dornic să joace, o mutație psihologică; el nu trebuie să aibă în vedere decît comunicarea unui mesaj dramatic, expresia personajului izvorînd de la sine, din însăși viața sa personală. Pe urmă, dacă există, se afirmă și talentul.

Vreau să spun, simplificînd lucrurile, că Aurel Elefterescu a promovat direct, pe scenă, trecătorul de pe stradă, că, dacă mulți călărășeni au devenit actori (sau actori amatori), asta se datorește acelei secunde în care s-a întîmplat să fie surprinși și observați, în comportarea lor firească, de privirea reflexivă a regizorului neprofesionalizat.

Această metodă, Aurel Elefterescu și-a captușit-o cu un gust pentru esențial, filtrat, bineînțeles, printr-o so-

Loeul secretarului literar în viața teatrului (III)

1 În lumina răspunderilor majore ce revin teatrelor noastre, care sînt, după opinia dumneavoastră, îndatoririle secretarului literar? Vă rugăm, răspunzînd la această întrebare, să faceți referiri concrete la experiența și activitatea dumneavoastră personală.

2 Actuala formă organizatorică a teatrelor, decurgînd din exercitarea conducerii colective în instituțiile artistice de spectacole, a produs schimbări în statutul secretariatului literar? Condiția vieții teatrale contemporane, sub multiplele ei aspecte, a determinat modificări importante, mutații vizibile în activitatea dumneavoastră? Dacă da, cum apreciați aceste schimbări?

3 Care este în teatrul dumneavoastră natura relațiilor dintre secretariatul literar și creatori (dramaturgi, regizori, interpreți)? Cum concepeți organizarea relațiilor dintre secretariatul literar și public?

4 Presupunînd că în activitatea dumneavoastră de cercetare a fondului moștenirii culturale ați descoperit (sau redescoperit) și considerați demne de a fi revalorificate lucrări din literatura dramatică clasică și interbelică, vă rugăm să le împărtășiți colegilor dumneavoastră prin intermediul paginilor revistei noastre.

DOINA POPA

Teatrul Național
din Timișoara

„Alocuțiunea responsabilă a repertoriului“

1 Consider inițiativa revistei noastre deosebit de utilă. Acest examen critic și autocritic, la care sîntem invitați, va reflecta, desigur, unele deficiențe care s-au croniciat de-a lungul anilor, ca și unele „dururi

înăbușite”: lipsa unui statut care să-ți precizeze exact atribuțiile și să te scoată din dilemă. Cine ești? Principalul autor al programului politic și estetic al teatrului, cunoscător al autorilor dramatici defuncți și amic al celor în viață, dar și persoana care aleargă mereu la tipografie pentru ca să obțină un zețar mai calificat sau un termen mai rezonabil de apariție a programului și afișului? Membru al comitetului oamenilor muncii, cercetător, estetician, dar și întocmitor de procese verbale?

Dar să nu fim „furioși” și să nu anticipăm. Teoretic, lucrurile sînt bine cunoscute de toată lumea. Secretariatul literar este serviciul de specialitate al cărui rol în instituția profesionistă de spectacole este de a prospecta și susține politica repertorială a instituției. Implicat direct în producția artistică, secretariatul literar constituie un element indispensabil con-

ducerii; este, de fapt, sau trebuie să fie, un proiectant de politică culturală, avînd datoria de a veghea atît la puritatea ideologică a literaturii dramatice promovate, cît și, prin consecință, a operelor scenice, a spectacolelor rezultate.

În lumina cunoscutelor documente de partid, teatrul este chemat ca, ținînd seama de cerințele etapei actuale, să contribuie cu și mai multă combativitate revoluționară și parititate comunistă la alcătuirea responsabilă a unui repertoriu de o cît mai bogată substanță educativă, ideologico-artistică. Un repertoriu poate fi alcătuit conform unei multitudini de criterii sau, de ce n-am spune-o, cîteodată și fără nici un criteriu. Intră în joc programul teatrului, componența ansamblului, publicul, existența unei singure instituții teatrale în localitate sau coexistența mai multora (cum e cazul nostru), dorințele unuia sau altuia dintre regizori etc., etc. Am amintit cele de mai sus pentru că este imposibil a vorbi despre repertoriul major atîta timp cît ignorăm, voit sau nu, primul adevăr, și anume acela că teatrul pornește de la literatură, de la o literatură specifică, dar literatură.

În întocmirea propunerilor de repertoriu, secretariatul literar studiază și selectează piese noi, cu precădere din dramaturgia originală, e chemat să aibă bună intenție și cutezanța de a sprijini debuturile, necunoscutii de azi care pot deveni mîine capete de afiș. El prospectează, fără pauză, dramaturgia națională și universală, clasică și contemporană. Întreține și lărgeste colaborările cu autorii români contemporani, prin corespondență și contacte directe (aici ar fi multe de spus, mai ales în ceea ce privește insuficiența materialelor documentare și informative). Organizează și stimulează studierea și discutarea pieselor de către regizor, director și comitetul oamenilor muncii (și numai un secretar literar știe ce înseamnă asta). Citește cu creionul în mînă toate piesele sosite la teatru (și, doamne, multe sînt, pentru că, dacă proverbul spune că „românul s-a născut poet“, eu aș adăuga „și moare dramaturg“), stimulînd pe scriitorii talentați, închizînd ferm calea imposturii literare. Susține, prin referate, proiectul de repertoriu adoptat, la toate nivelele necesare (chiar atunci cînd nu e convins de necesitatea includerii sau de calitatea vreunei piese incluse în respectiva listă repertorială).

În ceea ce privește realizarea spectacolelor, secretariatul literar este ținut să înainteze documentarea necesară, la solicitarea regizorului artistic, de actorilor etc. (deși, nu o dată, trebuie să ne amintim că „de unde nu-i, nici Dumnezeu nu cere“: vezi biblioteca teatrului, mai ales). Definitivează, cînd e cazul, textele lucrărilor care urmează să intre în repetiții; definitivarea aceasta are loc fie

direct, fie prin recomandări corespunzătoare, făcute autorului sau traducătorului (muncă îndobîște frumoasă, recompensînd alte multe neplăceri, inerente, după cum se știe, activității noastre). Redactează programul de sală, răspunzînd personal de conținutul lui. (În ultima perioadă, am realizat cîteva caiete bine apreciate, totuși, nu ne putem declara deplin mulțumiți. Se poate mai mult.)

La capitolul popularizării activității teatrului, secretarul literar înștiințează cu regularitate presa locală și cea centrală (ar fi trebuit să păstrăm legătura cu... Dar...!). Se îngrijește să obțină fotografii din spectacole: pentru popularizare, pentru arhivă, pentru diverse alte împrejurări.

În atribuțiile secretarilor literari mai intră întreținerea legăturilor cu publicul (întrebarea 3), conservarea arhivei destinate istoriografiei instituției (colecție de afișe, programe, albume, dosare, articole din presă etc.). Mai se cer avute în seamă diverse activități ideologico-educative, precum și nenumărate activități extrateatrale. Peste hotare, este purtătorul de cuvînt al teatrului, responsabil unic cu probleme de protocol și propagandă.

2 Nu. Fiindcă nu există un statut al secretarului literar. Da și nu. Dar vezi mai sus.

3 Relațiile sînt, în general, bune și prietene unei activități susținute și, aș zice (fără să forțez înțelesurile mari ale cuvîntului) — creatoare. Relațiile cu dramaturgii timișoreni au momente de bună calitate, materializată prin montarea unor piese (în ultima perioadă: *Coroană pentru Doja* de A. Gheorghe Ardeleanu, *Poate acesta e secretul* de Sergiu Levin), precum și prin înființarea, în urmă cu cîteva ani, a unui cerc de dramaturgie pe lîngă Asociația Scriitorilor din Timișoara.

Bineînțeles, apar multe divergențe între secretarul literar, regizor și actor. Se schimbă (se întîmplă și asta) replici lipsite de calmul necesar, cu un anume tact, însă, toate pot fi aduse pe calea cea bună. Se știe că, mai întotdeauna, creatorii sînt firi dificile, poeți în felul lor... (vezi Horațiu).

Și, pentru că la prima întrebare am răspuns oarecum întrebărilor „ce jucăm și cum jucăm“, vom încerca să răspundem și inevitabilei întrebări „pentru cine jucăm“.

Pentru a exista, pentru a se dezvolta, teatrul presupune un dialog permanent cu publicul. Această comunitate umană pe care o numim public (alcătuită din elevi, studenți și diferite categorii de oameni ai muncii din întreprinderi și uzine) trebuie cunoscută (în-

tenționăm să facem, în colaborare cu centrul de cercetări, o anchetă sociologică) și bombardată zi de zi, săptămână de săptămână, pe parcursul întregii stagiuni, cu materiale informaționale de diferite tipuri: materiale tipărite — afișe, programe, fluturasi —, propagandă vizual-artistică (fotografii, construcții triunghiulare, panouri pe fațada teatrului etc.) și, mai ales, întâlniri directe cu spectatorii. Stagiunea trecută a fost, poate, cea mai bogată în asemenea întâlniri. Cele mai multe și-au realizat scopurile educative, culturale. Am trăit însă și cazuri (e drept, excepții) rizibile. Invitați de cooperația meșteșugărească, care vizionase în colectiv un spectacol cu *Un fluture pe lampă*, actorii teatrului, regizorul și subsemnata am participat la o întâlnire cu spectatorii prezumtivi. După o jumătate de oră de „încălzire” a climatului, după ce se „mărturisiseră” tov. Leahu Gheorghe și tov. Ieremia Ioan, ne-am dat seama, spre stupoare tuturor, că nici unul din cei prezenți, respectiv nici una (pentru că erau în majoritate coafeze) nu văzuse spectacolul. De fapt, spectatorii care-l vizionaseră se aflau în tura ecalaltă!

Ca o acțiune inedită a teatrului nostru, cred că poate fi socotită organizarea și păstrarea unor legături profunde și serioase cu întreprinderi prietene. Adaug la toate acestea așa-numitele stagiuni permanente pe care le alcătuim cu 3—4 spectacole pe an, în 12 localități ale județului. Pentru atragerea tineretului școlar și universitar, am organizat un tradițional ciclu „Teatrul și Catedra”, la care am invitat să ia parte și au binevoit să ne cinstescă personalități de marcă ale vieții noastre culturale: Radu Beligan, Aurel Baranga, Șerban Cioculescu, Valeriu Rîpeanu ș.a.

Ar trebui să vă vorbim și despre teatrul școlar patronat de teatrul nostru — primul teatru școlar cu repertoriu permanent. Ar trebui să vă vorbim de nenumăratele formații de amatori instruite de actorii noștri. Toate acestea, în serviciul unei strategii culturale care urmărește culturalizarea și formarea spectatorului nou, în dorința de a-l învăța să vadă și să înțeleagă mai mult și mai bine, pentru a reuși să fie nu numai consumator, ci și coautor la creația culturală.

4 Desigur. Am* redescoperit unele texte ne jucate pînă în prezent. Uneori, am reușit să le introducem în repertoriul teatrului nostru, avînd premiere absolute (*Anton Pann* de Lucian Blaga, *Pădurea spin-zurătorilor* de Liviu Rebreanu), altele n-au văzut încă lumina rampei. Desigur, e foarte dificil să arăți în ce măsură asemenea texte pot fi valorificate, fără o colaborare susținută cu un regizor interesat în valorificarea dramaturgiei românești interbelice. Fructificarea muncii noastre de cercetare, pe acest tărîm, depinde, deci, de buna dispoziție creatoare a unor regizori cărora le ținem la dispoziție, așa cum se cuvine, aflările noastre.

ELISABETA POP

Teatrul de Stat
din Oradea

„O gîndire politică matură, plină de răspundere”

1 Le-aș enumera în ordinea importanței lor: a) În orientarea repertoriului. b) Urmărirea materializării textului în spectacol. c) Relația cu publicul.

a) Îndatorirea cea mai importantă a secretarului literar este, fără îndoială, aceea a orientării repertoriale. Aceasta presupune o suită de îndatoriri, toate, legate de o intensă activitate de cercetare a fondului moștenirii culturale, de o legătură permanentă, de lucru, cu dramaturgii și traducătorii, de informarea la zi — prin consultarea volumelor de teatru apărute, a revistelor de specialitate, românești și străine etc. — și, firește, de o continuă și bună pregătire politico-ideologică, de studierea cu atenție a tuturor documentelor de partid.

Emanatie colectivă, repertoriul poartă, totuși, amprenta gustului și a culturii secretarului literar.

b) Secretarul literar are datoria să vegheze ca spectacolul, potențînd artistic mesajul educativ al piesei, să clarifice și nicidecum să denatureze sensurile acesteia. Aceasta presupune relații de lucru cu creatorii spectacolului: regizori, scenografi, actori; întâlniri în care să se discute în amănunt piesa, mesajul acesteia, modalitățile cele mai fericite prin care ar putea ajunge, prin spectacol, la public.

c) În sfîrșit, publicul presupune, pentru o bună cunoaștere, un secretar literar-sociolog. Grija pentru creșterea gradului de receptivitate a publicului înseamnă o intensă activitate de cercetare (dîn nou cercetare!) a gustului publicului, a preferințelor sale, dar, mai ales, a necesităților sale. În vederea realizării unui public receptiv, teatrul — în afara spectacolelor de calitate pe care i le oferă — organizează întâlniri în școli, uzine, întreprinderi, organizații U.T.C. Teatrul din Oradea vizitează deseori spectatorii la locul lor de muncă (Uzina de aluminiă, Fabrica „Înfrățirea”, Fabrica de blănuri, Fabrica de mobilă, Fabrica „Solidaritatea”, licee, școli pedagogice, Casa Armatei).

De obicei, la asemenea întâlniri, participă un grup de actori, regizori, scenografi, secretarul literar, ele debutînd fie prin prezentarea unor fragmente din spectacolele în pregătire, urmate de discuții, fie prin prezenta-

rea unui recital de poezie, de asemenea urmat de discuții ; sau, pur și simplu, întâlnirile au o temă stabilită de gazde sau de noi, discuțiile încheindu-se cu fragmente din spectacole sau cu scurte recitaluri de poezie.

De asemenea, actorii și regizorii ai teatrului nostru instruiască formații artistice de amatori din oraș și județ, creînd, astfel, cu grupurile de artiști amatori, relații de lucru durabile. Spectatorii noștri sînt prietenii noștri ; de aceea, ei sînt întotdeauna invitați să-și spună cuvîntul în caielele-program, "sau să vizioneze, gratuit, toate spectacolele de poezie din cadrul Café-théâtre-ului nostru. (Pînă acum, în cadrul întîm al foaierului, au fost prezentate recitaluri Baudelaire, Labiş, M. R. Parachivescu, Goga, Bacovia, Eminescu etc.)

Sîntem conșinși că încă nu am făcut totul pentru publicul nostru, că multe forme de apropiere a acestuia de teatru rămîine să le descoperim pe parcurs.

2 Ar fi trebuit să producă, fără îndoială, oarecare schimbări. Dar în care statut ? Pentru că secretarii literari nu au încă un statut. În munca propriu-zisă a secretariatelor literare, actuala formă organizatorică a teatrelor (exercitarea conducerii colective) a produs, desigur, cîteva schimbări. A discuta în cadrul mai larg toate problemele legate de activitatea noastră înseamnă a avea șansa să greșești mai puțin, hotărîrile luate în colectiv pîrînd, mai întotdeauna, girul obiectivității.

Există încă o distanță foarte mare între ceea ce știm, cu certitudine, că avem de făcut și ceea ce putem, în fapt, să facem.

Am urmărit, de-a lungul anilor, toate interviurile, anchetele realizate cu secretarii literari. Toți se plîng de același lucru : nu au timp suficient pentru problemele esențiale pe care ar trebui, să le rezolve. Numeroase, obositoare și tracasante îndatoriri mărunte îi împiedică să se ocupe cu seriozitate și conștiinciozitate de problemele mari și importante care decurg firesc din îndatoririle lor.

3 Cu dramaturgii cunoscuți din Capitală, contacte rare, de obicei convorbiri telefonice sau schimburi epistolare. Spre ei merg solicitările noastre (relații bune de lucru întretinem cu dramaturgii Paul Everac, Ion Băieșu, Aurel Baranga, Iosif Naghiu, Petru Vintilă, Al. Popescu, D. R. Popescu, Dan Tărchilă). Cu autorii locali, ne vedem la tea-

tru și la cenaclu. Rodul colaborării cu ei nu întîrzie să se arate (V. Avrigeanu : *Floare de nu mă uita* și *Poveste din pădurea aurie* ; Nicolae Damaschin : *Un drac de fată* ; Mircea Bradu : *Vlad Tepeș în ianuarie* și *Noapte albă* ; Stelian Vasilescu : *Eminescu la Viena*). Autorii necunoscuți (încă !) ne scriu, ne solicită păreri cu privire la piese, în fine, încercăm să stabilim, cînd e cazul, un dialog.

Cu regizorii, scenografii și actorii, relațiile noastre sînt, de la caz la caz, calme sau furtunoase. Întotdeauna, însă, au ca scop îmbunătățirea muncii noastre. Colaborarea cu regizorii și scenografii începe, de fiecare dată, cu mult înaintea primei repetiții. Sînt, de obicei, discuții privind textul, modalitățile de expresie scenică, mesajul ; apoi, utilizarea cît mai bună a colectivului actoricesc, funcționalitatea decorului, sarcinile în vederea deplasărilor, pînă la costul montării și economiile ce se pot realiza. Aceste întîlniri sînt urmate de discutarea schițelor de decor, de discuții pe marginea concepției regizorale asupra spectacolului. Întîlnirile de lucru continuă pe tot parcursul pregătirii spectacolului. De asemenea, din colectivul de lectură fac parte actorii, regizorii, scenografi. Ei parcurg, împreună cu secretarul literar, un număr mare de piese, propunerile în vederea alegerii repertoriului de perspectivă pornind, de fapt, de la acest colectiv restrîns. Dar, ca să revin la întrebarea dv., cred că secretarul literar a cîștigat, în acești din urmă ani, calitatea esențială de factor politic în teatru, întreaga sa activitate pîrînd pecetea unei gîndiri politice mature și pline de răspundere.

4 Din păcate, ne rămîne, foarte puțin timp pentru cercetare și studiu. Dar, chiar așa puțin cît este, îl utilizăm pentru cercetarea excelentei reviste „Manuscriptum“, a pieselor unor actori cunoscuți ca Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban, Felix Aderca, Ion Sava, N. D. Cocea — piese pe care oameni de teatru serioși se străduiesc să le scoată la lumină. De asemenea, piese publicate de Iosif Vulcan (ar fi interesant un spectacol-coupé cu fragmente din piesele sale). De asemenea, urmărim rubrica lui Valentin Silvestru, „Piesa uitată“, în revista „Familia“. Recitim, de asemenea, vechi succese de odinioară. Aș recomanda în acest sens, de asemenea, piesa excelentă a lui G. M. Zamfirescu, *Schimbarea la față*, un spectacol Sava (*Lada, A murit păpușa, Triumghiul în patru colțuri* sau piesa în trei acte *Președintele*). N-ar fi lipsit de interes un spectacol N. D. Cocea (*Canalia*).

Intr-un cielu „Teatrul poezilor“, am putea revedea piesele lui Adrian Maniu, V. Voiculescu etc. Sau, poate, un spectacol-lecție de poezie cu *Legenda Jungeilor* de Iosif-Anghel. Sau, cine știe, „Teatrul regizorilor“. Lui Ion Sava i-am putea alătura, în acest caz, pe Soare Z. Soare, Paul Gusti sau, de ce nu, un spectacol-coupé V. I. Popa cu piesele închinat satului (*Deșteapta pământului, Câțelul sau așa ceva...*).

Din biblioteca Teatrului Național, în urmă cu zece ani, am „scos“ *Ifigenia* lui Mirecea Eliade, pe care sperăm s-o jucăm într-o zi.

Dar, adaug, care secretar literar din provincie a fost trimis la București o săptămână, cu destinația bibliotecii?

Un cunoscut critic spunea odată că „lumea teatrală citește puțin“. Nimeni, însă, niciodată, n-a avut curiozitatea să întrebe: de ce?

GYÖNGYÖSI GABOR

Teatrul de Nord
Satu Mare

„Teatrul de azi cu piese de azi“

1 Intr-adevăr, care sînt oare sarcinile unui secretar literar? Știe, oare, cineva care sînt anume? Fiindcă activitatea și raza lui de acțiune se arată mai peste tot felurite, dimensiunile acestei activități depinzînd de prestația adusă din altă parte ori eucărită la locul respectiv. Cunoșc un coleg, care mi s-a plîns că locul său în mecanismul teatrului nu întrece cu mult sarcinile unui curier mai istet; un alt coleg, dimpotrivă, mi se lauda, afirmînd că nici o frunză nu cade în jurul teatrului fără cunoștința și consimțămîntul său. Așa fiind, cred că atît timp cît activitatea de secretar literar nu e definită într-un regulament bine lămurit, pot conviețui amîndouă cazurile extreme, inclusiv soluțiile de mijloc. Oricum ar fi, locul și sarcinile secretarului literar depind, înainte de toate, de felul cum este tratat, respectat.

Dar, să încercăm a da, totuși, răspuns la întrebare. Sînt de părere că sarcinile unui secretar literar de teatru ar trebui să rezulte din calitatea sa imediată, de-sine-stătătoare; el fiind, în general, după specialitate, singurul „om de literă“ din teatru. Această calitate ar trebui să se afirme dinamic în alcătuirea repertoriului, în conturarea planului de perspectivă al teatrului. Ceilalți factori ai teatrului — directorul (de regulă și el actor sau regizor), actorul, regizorul (dar și publicul) —, în genere prea subiectivi, nu prea sînt dispuși să ia în considerare problemele altora. Pentru bunul mers al unui teatru, pentru consecvența activității lui și pentru o justă proporționare a acestora, este totuși nevoie, măcar, și în primul rînd, pe lângă secretari literari buni, și de directori buni. Sarcina cea mai importantă a unui secretar literar, mi se pare, de altfel, a fi stabilirea și păstrarea acestor proporții. Pentru aceasta s-a cere: o orientare a instituției adecvată scopurilor sociale, politice, educative, artistice ale teatrului în genere; în acest sens, propunerea (și alcătuirea) unui repertoriu de natură să răspundă sarcinilor nemijlocite, respectarea strictă a liniei de conduită. Toate celelalte activități, de zi cu zi, sînt menite a urmări atingerea scopurilor propuse la cel mai înalt nivel artistic. Cantitatea muncii depuse, măsura afirmării sale sau anonimul său — toate acestea privesc personalitatea și conștiința secretarului literar. De orientarea, gustul, simțul său dramaturgic, de intuiția, cunoașterea colectivului, precum și de multe altele, depinde modul cum sînt împlinite îndatoririle legate de scopurile propuse, de la un repertoriu la altul.

2 Epoca noastră se manifestă și în teatru ca o epocă a muncii colective. Există, firește, o conducere colectivă; dar am auzit și de spectacole pretinzînd a fi rodul unei viziuni colective și nu a unui regizor. Sîntem martorii unui proces de răspundere colectivă la întreținerea unei arte colective; acest proces a fost pus sub semnul întrebării de un cunoscut director de teatru maghiar, Beöthy László. Acesta afirma că „un director poate conduce liniștit două, trei, chiar și patru teatre (el a fost simultan director la trei teatre), dar nici un teatru nu poate fi condus de doi directori“. Afirmînd cele citate, el voia, în fond, să sublinieze că, în teatru, pluralitatea voințelor trebuie să se supună uneia predominantă, care să se afirme ca atare, ca aparținînd unuia singur; altfel ar fi imposibil să se facă teatru bun. Socot, personal,

că ne putem însuși părerea; cu o condiție: ca această voință predominantă, unică, să fie rodul, exponentul unui efort solidar al celorlalte voințe. Încetarea acestui efort de solidarizare este una dintre sarcinile de bază ale secretarului literar. Împreună cu directorul, el trebuie să câștige, dacă nu pe toți membrii colectivului, măcar adeziunea majoritară a consiliului de conducere. În conducerea teatrului, secretarul literar se bucură de un singur vot; de aceea, el nu poate câștiga nici o cauză, fără sprijinul celorlalți membri ai consiliului. În această privință, comitetul oamenilor muncii, având mai puțin funcția de a iniția, cred că e chemat să supravegheze concretizarea punctelor de vedere stabilite și consimțite în comun. E un câștig considerabil, pentru teatru, să-și vadă, astfel, deciziile devenind obligatorii pentru toți.

Din această perspectivă, avem oarecum același rol cu comisiile de specialitate din fabrici ori uzine. Rezultatele în producție privesc pe fiecare membru al lor și fiecare se simte îndrituit să-și aroge ceva din succesele obținute. La fel — la sfârșitul stagiunii — aprecierea unui repertoriu ca merituos se răsfrânge asupra celor ce l-au realizat: actori, regizori, scenografi. Foarte puțini își mai amintesc, însă, că această prețuire doar secretarul literar o întrevăzuse încă de la începutul stagiunii. Se poate, însă, întâmpla și altfel. Stagiunea să fi fost nesatisfăcătoare, decorurile să fi fost nereușite, reprezentațiile să fi fost plictisitoare, sărace în bune realizări artistice individuale (mă gîndesc la actori). Atunci, verdictul cade aspru asupra secretarului literar. El este vinovat că a ales un repertoriu nerealizabil, refractar posibilităților de afirmare ale actorilor, regizorilor, scenografilor. De atare verdict, secretarul literar s-ar cuveni să se bucure. Fiindcă importanța muncii lui iese tocmai în această împrejurare la iveală; și-i dă sentimentul că activitatea lui este investită cu un rol hotărîtor pentru întreaga stagiune. În alte împrejurări, îi este refuzat un astfel de sentiment. În alte împrejurări, el este prins în iureșul întâmplărilor uniforme, cotidiene, cu nerăbdările firești, dar insistente, ale autorilor, cu problemele ce i le ridică posibilitățile minime ale tipografiei locale, cu cerințele moderne ale publicității, cu nevoia de documentare a regizorilor, cu lipsurile centrelor de documentare. Deasupra lor, tot timpul anului, se află marea, fundamentală sarcină: repertoriul, pe care-l pregătești și-l pritocești în nenumărate versiuni, care se epuizează, însă, cu șase premiere pe an, pentru a-ți preînde imediat să începi totul de la cap. Și se începe: recitirea pieselor vechi, căutarea altora noi, cumpănirea lor cu capacitățile artistice și

financiare ale teatrului, cu cerințele publicului, cu virtuțile și ambițiile — și nevoile — actorilor, într-un cuvînt, cu programul și orientarea teatrului.

3 Secretarul literar al teatrului nostru caută și tot caută de ani de zile drumul care, în condițiile provinciale date, să-i înlesnească conturarea unui teatru în măsură să satisfacă toate cerințele teatrului modern. Părerea mea este că, din cîte drumuri există, cel care ne-ar putea duce cel mai sigur la o calificare superioară a forțelor noastre artistice este drumul care asigură prioritatea dramaturgiei contemporane, moderne. Media de vîrstă a publicului teatrului nostru este de 30—40 de ani; așa fiind, el este cu deosebire interesat să vadă dezbătîndu-se pe scenă problemele cele mai acute, cele mai dureroase, cele mai arzătoare ale acestei generații. Dar asemenea probleme fac tocmai substanța operelor scriitorilor cu care avem noi relații mai strînse — cu Kocsis István, Kányádi Sándor, Iosif Naghiu, Mircea Radu Iacoban, Francisc Munteanu, Dan Tărchilă — alături de maeștrii mai „vîrstnici“, ca Aurel Baranga, Paul Everac sau Horia Lovinescu, ale căror serieri le-am onorat în ultimii ani cu succes.

Nu vreau să blamez nici un teatru și nici să exagerez cumva meritele noastre, spunînd că la noi au debutat pînă acum autori ai unor piese de valoare reprezentativă.

Am vrut numai să fac demonstrația că, așezînd în centrul atenției promovarea autorilor contemporani din țară, atît teatrul, cît și regizorii și interpreții, am avut și avem satisfacții deosebite. Mai mult: putem spune că astăzi și publicul e bucuros să știe că de la an la an îi sînt oferite noi și noi valori ale dramaturgiei noastre contemporane, și nu o dată în primă versiune, pe scena locală pe care o frecventează.

4 Cred că reiese din cele de mai sus că teatrul nostru — în repertoriul căruia este înscrisă aproape anual cîte o premieră absolută — este un teatru al descoperirilor și mai puțin unul al revalorificărilor. Ceea ce nu vrea să spună că, în această privință, n-am oferit, de-a lungul anilor, o seamă de „revelații“. Iată cîteva: am redat scenei piesa *Răpirea sabinelor* de Schöthan-Keller; după cîte aveam cunoștință, *Picul* lui Liviu Rebreanu a fost, în ultima vreme, subiectul încercării unei revalorificări numai

la noi ; jucind *Soldatul fanşaron*, am reuşit în circulaţie, în listele noastre repertoriale, pe Plaut ; am gândit pentru scenă genuri literare mai puţin obişnuite în teatru. (Am încercat, de pildă, un Eminescu dramatizat ; am pus în scenă monodrame de tipul *Amurgul lui Bolyai János* de Kocsis István, *Cuvânt de apărare a lui Socrate* după Platon.)

Consider că preocupări de tipul acesta merită o atenţie mai mare în activitatea noastră.

CAROL ISAC

Teatrul Dramatic „Bacovia”
din Bacău

„Un teatru activ, care să contribuie la formarea conştiinţelor”

1 În viaţa unui teatru, confruntat astăzi cu importante răspunderi civice, secretarul literar nu poate fi, desigur, totul, dar poate însemna foarte mult. E vorba de lista îndatoririlor sale, o listă lungă şi mereu lungită, pe care primul loc îl ocupă, însă, repertoriul contemporan, piesa de actualitate. Imperativul momentului actual al societăţii noastre este cel al unui teatru activ, capabil să contribuie la formarea conştiinţelor. Un astfel de repertoriu, asemenea spectacole, deci, în stare să nu lase pe nimeni indiferent, invitând la meditaţie, chemând la acţiune, unind voinţele către aceleaşi scopuri nobile, ale comunismului, presupun o înaltă calitate ideologică şi artistică a textelor dramatice. Certificatul de identitate al secretarului literar este piesa de valoare, actuală, adusă pe scenă. Instrument de lucru, Programul adoptat de cel de al XI-lea Congres al Partidului, amplu tablou al perspectivei naţionale şi sintetiză a gândirii contemporane privind toate ramurile de activitate şi cercetare, este şi o sursă tematică repertorială, a cărei bogătie de idei şi motive de inspiraţie se relevă la fiecare nouă lectură. Desigur, secretarul literar poate avea o contribuţie diferită, de la caz la caz, în lansarea unei piese, dar participarea lui calificată şi pasionată la viaţa teatrului poate conferi programului instituţiei echilibru şi utilitate.

Dramaturgia noastră a ajuns la un moment-cheie al maturizării, când numai criteriul cali-

tăţii poate fi luat în seamă. Este important numărul lucrărilor ce ajung să fie reprezentate ; şi, de asemenea, e adevărat că pe treptele aşezate de scrierile a numeroşi dramaturgi se va ridica capodopera timpului acestuia ; dar teatrul nu-şi mai permite să cocheteze cu scrierile minore, cu platitudinile şi cu epigonismul. Aspiraţia sa fundamentală este piesa cu un bogat conţinut ideologic şi o bună construcţie artistică. Unul din obiectivele teatrului, prin secretarul său literar, este de a provoca o astfel de dramaturgie. Atragea către teatru a unor poeţi şi prozatori, descoperirea debutanţilor, duc la surprize dintre cele mai agreabile. Poetul Ovidiu Genuaru ne-a încredinţat, astfel, o piesă care va marca, sperăm, unul dintre cele mai substanţiale debuturi în teatru consumate în ultima vreme. Este un câştig evident pentru dramaturgia de actualitate. Chiar dacă nu a fost reprezentat la teatrul nostru, inginerul Constantin Munteanu îşi datorează demarajul în dramaturgie discuţiilor purtate pe marginea manuscriselor sale. Dealtfel, a debutat prin publicarea unor fragmente, însoţite de o prezentare, în caietul-program al Teatrului „Bacovia”. Cenaclul nostru de dramaturgie este locul unde se dezbate lucrările propuse de dramaturgi consacraţi sau de începători ; şi pare să fie un loc prielnic, din moment ce de aici şi-au luat zborul câteva nume, reîntîlnite, apoi, frecvent pe afişele de spectacol. Dar dramaturgul recunoaşte mai rar că depinde el de climatul stimulativ al teatrului cu care vine în contact (excepţie face, poate, Dumitru Radu Popescu, de la care am auzit adesea cuvinte sincere la adresa unor secretari literari) ; şi, în general, cu toate schimbările în bine survenite recent, anonimul creator pe care, cu bună ştiinţă, şi-l arogă secretarul literar în procesul de realizare a unui nou spectacol nu este prea bine înţeles ; de aici, discuţiile purtate, cu diferite ocazii, în jurul „statutului” său. Dacă acest statut a fost definit prin actele normative în vigoare, aplicarea lui depinde, însă, de fiecare în parte, de stilul muncii, de personalitatea şi nivelul său profesional. Ca în orice ramură a creaţiei teatrale, dealtfel. Sînt aproape 80 de ani de cînd a fost înfiinţat, la Teatrul Naţional, în timpul directoratului Scalat Ghica, postul de secretar literar, în locul celui de subdirector, socotit mai puţin necesar. Şi tot aţiia ani sînt de la prima demisie a unui secretar literar (Haralamb Lecca), indignat că funcţia i-a fost prost înţeleasă de un director...

2, 3 În cadrul organismului care exercită conducerea colectivă în teatru, rolul secretarului literar este important. El participă acum la toate deciziile privind viaţa instituţiei, asumîndu-şi responsabilitatea, odată cu colectivul, faţă de an-

sambul activităților. Are, în același timp, prilejul să facă cunoscute problemele specifice ale resortului său, să impună obiectivele majore ale teatrului în atenția tuturor șefilor de compartimente. E o mutație care se produce, mai ales, în aprecierea poziției ce o ocupă secretariatul literar ca redacție-laborator de creație al instituției. Discutarea și avizarea repertoriului și a lucrărilor pe care teatrul intenționează să le promoveze se fac într-un cadru larg, democratic și, desigur, posibilitățile de a atinge scopurile propuse și a evita erorile cresc proporțional cu cadrul democratic al organismului colectiv. Dar aici pot apărea și își pot face loc unele prejudecăți și unele puncte de vedere strict subiective, care dăunează intereselor superioare ale teatrului. Unii actori s-au „specializat” în anumite roluri ce le-au devenit confortabile și vor propriul lor repertoriu. Evaluarea eită mai exactă a forțelor colectivului este necesară; totuși, nu cred că repertoriul trebuie strict condiționat numai de anumite afirmări anterioare: relansarea unor forțe interpretative, valorificarea altora mai puțin utilizate sînt factori care se cer luați în seamă. Or, strînsa colaborare cu regizorii teatrului, cu cei permanenți și cu colaboratorii, cu actorii cei mai receptivi și mai obiectivi, este absolut necesară. Secretarul literar nu poate să-și absolutizeze propunerile de repertoriu; ele pot fi o bază de plecare, evident, întocmită cu discernămint ideologic și profesionalitate, pentru dezbateri eficiente. Planul de repertoriu trebuie să devină expresia comună a opțiunilor regizorilor, actorilor și spectatorilor teatrului. Conducerea colectivă asigură mediul cel mai prielnic posibil pentru atîngerea acestui țel. Nu este de conceput un repertoriu care să nu țină seama de toate aceste opțiuni; de aceea, secretariatul literar este încăperea în care își dau întâlnire cît mai des toți artiștii teatrului; repertoriul nu este doar o preocupare de campanie, ci una constantă și, bineînțeles, principală, căreia treburile cotidiene ar trebui să-i acorde prioritate.

O astfel de relație constantă s-a creat și la teatrul nostru și procesul ei de perfecționare se desfășoară cursiv, deși lent, cu corolarul ei de inamicități și amicitii, deopotrivă temporare, cu succese și erori, dar, cred, cu convingerea că numai astfel se poate ajunge la mult rîvnita omogenizare a efortului unui colectiv. Cel mai greu este, însă, să ai pîrșpicăitatea și posibilitatea necesară ca o piesă și un autor să ajungă pe scenă grație aceluia regizor și acelor actori în stare să le valorifice calitățile, și nu să facă dintr-un dramaturg „un autor de două parale”.

4 Am citit, stupefiat, sub semnătura unui reputat critic, că sînt secretari literari ce „nu au patima bibliotecii”. O astfel de infirmitate la un secretar literar aduce

cu cea a nevăzătorului pus să discute despre culori. De fapt, din cîte cunosc această tagmă — care e a unor oameni harnici și pasionați —, nu cred că speciemenle la care se referă criticul ar fi prea numeroase. E vorba, însă, și de diferențe obiective între orașe, între bibliotecile la care putem avea acces. Nu toate au conservat un fond de cărți care să permită redescoperiri în dramaturgia clasică și interbelică (multe din aceste biblioteci au cunoscut cîndva funeste acțiuni de subțiere a patrimoniului lor, strîns de-a lungul anilor); iar înțelegerea necesității deplasărilor în acest scop la marile biblioteci nu a intrat pînă acum în deprinderea unor foruri de resort (și poate nici în cea a secretarilor literari). Redescoperirea unor teritorii uitate ale teatrului românesc este o treabă de deosebită însemnătate culturală, ea onorează un teatru și ar putea fi socotită una din obligațiile patriotice ale scenelor noastre. Îmi amintesc de largul interes stîrnit în urmă cu ani de reprezentarea, la teatrul din Bacău, a pieselor *Cetatea Neamului* de Alecsandri și *Plicul* de Liviu Rebreanu. Am citit cu interes articolele pe această temă din reviste și mai ales cielu de „semnale” din „Familia”, datorat lui Valentin Silvestru, restituirile din „Manuscriptum”, multe din piesele ne jucate ale dramaturgilor interbelici, am parcurs cu un deosebit interes manuscrise aparținînd lui Tudor Mușatescu, Victor Ion Popa, Mircea Ștefănescu. Sînt, printre toate acestea, scrieri pe care avem datoria să le aducem la lumină. Cred că ar fi util să putem efectua, noi, secretarii literari, schimburi de păreri pe marginea unor astfel de lecturi, cu efect concret în activitatea instituțiilor. Am meditat la acțiunea de scormonire printre volume îngălbenite de vreme — acțiune nobilă, firește — și am ajuns la concluzia, care ar putea să irite unele persoane, că fondul de dramaturgie cel mai nedreptățit este, totuși, cel care constituie istoria teatrului scris în ultimele trei decenii. Procesul de uitare s-a produs mai rapid și mai radical în acest caz decît în cel al unor modești autori din secolul XIX. Întrebarea revistei „Teatrul” este foarte utilă, din moment ce îmi dă prilejul să amintesc aici, pentru mine și pentru colegii mei, titluri ca *Omul din Ceatal* de Mihail Davidoglu, *Citadela sfîrșimată* și *Febre* de Iloria Lovinescu, în fruntea unei liste ce-ar putea continua, cu contribuția memoriei, a discernămintului și gustului fiecărui. Cineva ar putea obiecta că aceste piese nu mai pot interesa astăzi. E vorba, totuși, de acei ani frămîntați despre care publicul tînăr s-ar cuveni să știe mai multe și prin intermediul teatrului. În orice

caz, aceste piese sînt mai aproape de publicul nostru decît o piesă din veacul trecut (printre titlurile copios înşirate în amintitele articole sînt şi asemenea scrieri, al căror interes nu poate trece de pragul sălii de lectură). Îmi amintesc cum, mai demult, la o consfătuire a artiştilor păpuşari, Alecu Popovici spunea că fiul lui n-a văzut niciodată, pe scena păpuşilor, *Capra cu trei iezi*. Afirmă-

ţia stîrnise rumoare, pentru că tocmai Creangă era mai puţin jucat la vremea aceea. Continuîndu-l pe actualul director al Teatrului „Creangă”, aş spune, acum, că fiul meu n-a văzut încă *Ziaristii*. Mă gîndesc cu invidie la răsunetul de atunci al intervenţiei lui Alecu Popovici...

NOTA REDACŢIEI

Paginile revistei noastre au stat, trei numere consecutiv, la dispoziţia secretarilor literari din teatre. Nu întîmplător aceste trei numere se situează, calendaristic vorbind, în chiar miezul stagiunii teatrale. Este perioada în care germinează stagiunea viitoare ; este timpul cînd se lucrează cu răspundere la elaborarea programului politic-educativ al teatrelor pentru anii care vin ; sînt zilele în care secretarii literari trăiesc cu maximă intensitate, pentru că în aceste zile ei, secretarii literari, se exercită în direcţia cea mai importantă a meseriei lor : alcătuirea propunerilor de repertoriu !

Să constatăm că, răspunzînd întrebărilor noastre, opinenţii, fără excepţie, au vorbit, în primul rînd, despre îndatoririle lor şi abia apoi, abia în ultimul rînd, despre drep-turi. Să subliniem că toţi şi-au exprimat pasiunea, devotamentul, dăruirea pentru această profesie, eliminînd din capul locului ideea de funcţionarism, de rutină.

Să mai scoatem în evidenţă, ca pe cel mai important lucru, că secretarii literari văd în activitatea pe care o desfăşoară o activitate de înaltă răspundere politică.

În răspunsurile pe care le-am publicat, secretarii literari se definesc a fi „cabinetul tehnic”, „creierul electronic”, „constructorul arhitecturii teatrale”, „aparatură de recepţie al teatrului”, „eminenţa cenuşie”, „omul de literă” sau, cu uşoară ironie, „editorul şef”. „şeful biroului de presă”, „şeful de protocol”, însumînd în aceste definiţii dispoziţia pe care o au pentru sinteză şi, mai cu seamă, gradul de responsabilitate asumată.

Oricare din aceste definiţii ar avea prioritate în ochii lor (şi ai noştri), două sînt concluziile care se desprind : prima, că secretarul literar înţelege şi preia asupra-şi răspunderea de factor decizional pe care o presupune calitatea lui de membru al comite-tului oamenilor muncii, încetînd să fie elementul consultativ de pînă mai ieri ; a doua, că munca lui iese din spaţiul închis al cabinetului de lucru, integrîndu-se tot mai activ în viaţa complexă a teatrului şi devenind principalul constructor al punţii dintre teatru şi publicul său.

Atribuţiunile lor sînt mult extinse şi, aşa cum ei înşişi o subliniază, autoritatea lor în teatre şi în afară emană exclusiv din gradul de competenţă pe care-l dovedesc. Nici un statut nu va putea vreodată temeinici personalitatea vreunui secretar literar, după cum nici un statut nu va putea limita numărul de sarcini care-i revin şi nici prioritatea lor. Dealtfel, ar fi foarte greu de alcătuit statutul oricăror profesiuni din teatru. Cum ar putea fi definite în statut sarcinile directorului ? ale regizorului ? ale organizatorului de spectacole ? Dialectica dezvoltării teatrului românesc contemporan ar cere continua amendare a acestor statute. Continua perfecţionare a sistemului de organizare a teatrului în ţara noastră duce la dezvoltarea unor atribute ale muncii fiecăruia din teatru şi la dispariţia altora. Nu rămîne secretarilor literari decît să se manifeste corespunzător pregătirii lor politice, spiritului creator, culturii lor, vocaţiei enciclopedice, pentru a-şi dobîndi în viaţa teatrelor şi în climatul vieţii spirituale a ţării locul cuvenit.

COMEDIA ROMÂNEASCĂ: BĂIEȘU ȘI MAZILU

■ MARIAN
POPESCU

1. Modul comic a cunoscut, în timp, variate dispute teoretice, esteticienii și criticii literari, regizorii și actorii relevînd fațete inedite, corelații și deosebiri esențiale față de celălalt mod teatral — modul tragic. În această direcție, este interesant de remarcat faptul că delimitarea teoretică a comicului se face adesea prin raportare directă la modul tragic, judecățile estetice fiind făcute prin opoziție, așa cum se preceda (v. Călinescu) în legătură cu alte două concepte — clasic și romantic.

Teodor Mazilu (în Andrei Strihan — *O aventură estetică cu Teodor Mazilu*, ed. Științifică, 1974) considera comicul ca „expresia libertății interioare a individului”, comicul, ca „atitudine necesară”, fiind „nevoia individului de a se autocunoaște”, „inteligenta lui prin care își măsoară propriile limite”. O altă distincție pe care o face Teodor Mazilu este aceea între modurile teatrale fundamentale și poziția față de realitate. Dacă în tragic personajele „refuză să accepte realitatea”, personajul comic, prin acceptarea legilor naturii, reușește să înțeleagă realitatea în starea ei contradictorie.

2. Aceste precizări teoretice — coordonate ontologice ale operei comice — apar într-o lumină mai vie analizînd citeva trăsături ale teatrului comic al lui Teodor Mazilu.

Comedia lui Teodor Mazilu presupune, pentru fiecare piesă a sa, un moment de tensiune în care comicul apare în ipostaza sa „serioasă”, o clipă în care o întrebare esențială despre existența umană străbate ca un cutremur conștiința personajelor și restructurează raporturile dintre ele. În cazul lui Mazilu, o frază a lui Tudor Vianu este perfect valabilă: „Există un serios al comicului fără de care n-am ride”. Seriosul acesta este detectabil în orice comedie a lui Mazilu și confirmă una din precizările sale teoretice care se referea

la comicul la care se ajunge trecînd obligatoriu prin tragic. („Tragicul este o treaptă a comicului și cred că nu se poate ajunge la comic adînc fără ca acesta să nu fi plătit un tribut tragicului”). Într-o comedie ca *Frumos e în septembrie la Veneția*, personajele — Doamna, o femeie normală, cu înclinații metafizice, Domnul, cam același lucru — se definesc printr-o profundă incapacitate de adaptare la datele prezentului. Aflați la Veneția, cei doi tînjese „tragic” după Veneția visurilor lor. „DOMNUL : *Nenorocirea e că, uncori, idealurile noastre se împlinesc. Uite, am vrut să ajungem la Veneția, ei, bine, am ajuns, acumă să vedem pe unde scoatem cămașa...*” A scoate cămașa pe undeva — aceasta este una din „problemele” omului modern. Eroii lui Mazilu, după un efort remarcabil de edificare moral-intelectuală, se află întotdeauna în situația de a-și constata superficialitatea, eșecurile, inconstanța afectivă și intelectuală.

Obişnuințele mental-verbale, de largă reputație pentru eroii lui Caragiale, se constituie în niște mecanisme automate pentru eroii lui Mazilu, reglîndu-le viața spirituală și afectivă. Veneția eroilor lui Mazilu trebuie în permanență visată, idealizată, niciodată, însă, euecrită. Ca și iubirea : „DOMNUL : (...) *Dacă setea mea de iubire se realizează, nu pot să aspir la iubire. Păi, ce mă fac, doamnă, fără aspirația spre iubire ? Te cîștig pe dumneata în carne și oase și pierd în schimb speranța divină că odată și odată te-aș putea întîlni...*” Bergsoniana delimitare a comicului — *du mécanique plaqué sur le vivant* — este perfect compatibilă cu înțelegerea de către personaj a „idealului” uman : să te consumi în trăirea ideii de speranță, fără a spera cu adevărat.

3. În *Don Juan moare ca toți ceilalți* sau *Inundația ori Împăiați-vă iubiții*, Teodor Mazilu recurge la alte formule comice, eroii

săi, vizibil demoralizați de presiunea pe care oare o exercită asupra lor cotidiană existență și mitul lor personal, păstrind cu eroism o mică urmă din onestitatea idealului uman. Olga și Emil, din *Inundația*, două tipuri comice, create de lumea modernă — *modernista feministă*, în evident deficit de feminitate, și intelectualul asaltat de succes, pe toate planurile, care încearcă să-și salveze simțul realității — se constituie într-un cuplu antinomic revelator. Modul comic al lui Mazilu reușește să creeze aici o remarcabilă schematizare a unui tip de relații umane prin excelență „modern”. El, prin compromisuri, își perpetuează mediocritatea. Ea, în permanentă emulație, își dorește zece perechi de mănuși și succes „pe drumul progresului material și spiritual”. Asaltată de bunuri de consum, Olga raționează: „Aș fi o timpită dacă mi-aș pierde gingășia (...) Am să-mi păstrez și gingășia și vila de la Bușteni”. Loviți-erunt de „modernism”, cei doi naufragiază fără nici o veste departe de tărâmul omeniei.

Don Juan și Maria Magdalena din *Don Juan moare ca toți ceilalți* sint și ei puși în situații periculoase de către miturile pe care omenirea le-a construit cu mîgălă pentru ei. Siliiți să se conformeze acestor mituri, cei doi nu mai pot să fie ei. „DON JUAN: Greu meserie ne-am ales, Maria Magdalena!... Imaginea asta, de amant desăvîrșit, de bărbat veșnic îndrăgostit, pe care și-au făcut-o femeile despre mine, ne-a adus la sapă de lemn”. „MARIA MAGDALENA: Biblia spune că eu mi-am regretat viața de curtezană, dar eu, drăcia dracului, vād că n-o regret deloc...” „Nu sint eu Maria Magdalena care l-a văzut pe Cristos? Atunci dacă eu sint Maria Magdalena, de ce n-are odată tristețea despre care vorbește Biblia? Cine m-a amăgît cu această durere? Nu cumva am inventat eu această durere?” Solicitați „supraomeneste” de către respectivele lor mituri, cei doi nu reușesc să evadeze din răcelele lor. Mazilu, printr-o parabolă ingenios concepută, edifică din trăsături sigure mitul omului modern care anihilează omul.

4. Modul comic în teatrul lui Teodor Mazilu oferă o panoramă de valoroase expresii ale comicului, piesele sale, unele la limita comicului, se constituie într-o pledoarie pentru un comic ca „posibilitate de a ne privi existența cu luciditate, de a nu ne lăsa copleșiți de realitate”.

5. O altă modalitate comică de prospec-tare a lumii moderne este cea propusă de Ion Băieșu. Dacă Teodor Mazilu aduce comicul în mod permanent în zona seriosului, Băieșu evidențiază condiția ludică a dinamicii căutării adevărului, sensului. În *Dresoarea de fantome* sau *În căutarea sensului pierdut*, eroii săi încearcă fie o concepere proceustiană a relațiilor umane, fie o ieșire, ratată, de-altfel, din start, de găsire, de exemplu, a sensului.

Lipsa unui criteriu de apreciere a valorilor face ca totul să devină maleabil, apt a fi dressat, întors, modificat. „DRESOAREA: Păi nu i-am spus că sint specialistă? Specialistă cu diplomă. Plus experiența. Am o asemenea experiență că dacă mi-l dai și pe dracu' pe mină, în cinci minute fac inger din el. Adevărul e că orice se poate dresa în ziua de astăzi. A progresat lumea formidabil”. Comică este disproporția între mijloace și scop. Dar, pentru că scopul scuză mijloacele, spiritele castelului vor fi dressate tot cu anacronicul bici de nădejde. Salariată cooperativei „Dresajul la domiciliu”, al cărei tată demonstrase genial teoria primatului oului asupra găinii („găina a apărut după aceea”), va încerca să dresseze spiritele să servească masa turiștilor. Mai greu e să le facă să aibă haz și să danseze dansul specific „Hopa-hopa, vine popa...” Fantomele, toate de viață nobilă, nu mai suportă și experiența aceasta, și își ucid mentorul.

Procedeu comic folosit de Băieșu constă într-o inadecvare a metodei la obiect sau, pentru eroii din *În căutarea sensului pierdut*, într-o inadecvare a căutării (aici a sensului) la finalitatea acestei tentative. Boxerul, Fecioara, Infirmul, Spionul caută sensul, fiecare din alte motive. BOXERUL: „Eu nu vreau decît un sens pentru mine (...) Vreau să-l sint în mine și apoi să mă-privesc în oglindă și să mă admir”. Spionul este trimis de patronul său cu misiune specială: „Am auzit vorbindu-se prin țîrg că există un tip care se numește Aldesus, stăpînul întîmplărilor și proprietarul sensurilor (...) Du-te la el și ciupestă-i cîteva sensuri. Pe urmă deschid un magazin și încep să le vînd ca pîinea caldă” etc. Dar pînă la Aldesus mai există și formulare de completat, mai trebuie răbdare (că Aldesus se mai scobește și el în nas, cascade, strănută), ca în final lui Aldesus să i se constate inexistența, atît a sa, cît și a sensului.

6. Abordarea comică a unor probleme de cunoaștere este o modalitate de sugerare a gravității lor, Băieșu operînd, ca și Mazilu, în registre comice diverse (limbaj, situații, repetiții absurde etc.), care conferă comicului soliditatea estetică necesară operei. Comedia lui Ion Băieșu, originală, atît în privința construcției cît și în direcția caracterizării unor situații-tip de înțelegere mecanică și de simțire „automatizată”, reprezintă, ca și opera comică a lui Teodor Mazilu, o tentativă de reconsiderare a expresiilor comicului, de deplasare a registrului comic spre zona substanței și nu a facilului.

Modul comic în teatrul românesc contemporan are, în comediele lui Teodor Mazilu și Ion Băieșu, două încercări valoroase de modernizare a posibilităților comicului de substanță, de orientare a comediei spre un spațiu în care personajul comic să se afle într-o permanentă stare conflictual-comică cu sine și cu lumea.



PETRU VINTILĂ

despre

- arta dialogului
- reabilitarea faptului banal
- opțiunea pentru un teatru „vérité”
- actorul, ca miracol
- istoria, ca materie primă a teatrului

O convorbire de
Paul Tufungiu

— V-am cunoscut, stimate tovarăse Petru Vintilă, ca pe un scriitor care a iubit și iubește în special faptul de viață, întâmplarea și necesitatea în conexiunea lor. Din acest punct de vedere, s-ar putea spune că ați realizat un adevărat palmares înregistrând societatea românească din 1944 și pînă la zi, în foarte multe volume. Odată venit în dramaturgie, așa cum reamăști într-o prefață la volumul recent apărut în colecția „Rampa”, ați fi un realizator de tip clasic. Adică, întâi gîndiți acțiunea și apoi o turnați în forme. Nu știu dacă aceasta este cauza maturității, spontaneității replicii dv. dramatice.

— Încep printr-o digresiune; eu m-am grăbit să mă nasc, în sensul că m-am născut la șapte luni. După ce m-am născut, a trebuit să stau luni de zile în condiții de pui, într-o căldură de cloșcă, în vată, și cele mai vechi amintiri ale mele sînt de fapt amintirile acestea, cînd mă pregăteam să pătrund în viață privind imensul spectacol care este viața. Pentru mine, întotdeauna, de la primele impresii, viața a fost neîncetat dramatică: spectacolul dramatic al supraviețuirii grabei mele de a veni pe lume și înșelăciunii mele de a viețui, cu o maturitate, pentru mine, extraordinară. Am avut norocul să parcurg foarte multe momente dramatice în viață. Nu vreau să bamletizez, dar am să vă spun un lucru: chiar unul dintre titlurile mele de proză era Pe scena vieții. Iată, în acest titlu, o profesiune de credință, o formulă prin care mă declar cu ostentație și plăcere partizanul ideii nu numai de a vedea lumea ca un spectator, dar și de a vedea modul cum viața se înfățișează oamenilor.

— Titlul acesta parcă l-am mai întâlnit undeva...

— În materie de scris, există peste tot această modalitate de a vedea lumea la modul dramatic. Adică, întotdeauna are loc un dialog între tine și tot ceea ce te înconjoară. Tu pui întrebări și aștepti răspunsuri, sau îți se pun întrebări și dai răspunsuri. În proza mea, în nuvele și romane, ceea ce m-a condus este nu partea descriptivă, adică o descriere a naturii, a sunetelor, culorilor, ci, în mod deosebit, cum erau întrebările și care erau răspunsurile. Deci, partea de dialog din proza mea m-a atras întotdeauna și am privit-o ca pe un dialog dramatic, de teatru.

— Deci, ați avut întotdeauna o conștiință de dramaturg...

— În privința aceasta, consider că Hemingway este un mare meșter și eu îl recitesc în special pentru dialogurile lui. Bineînțeles, nu este numai Hemingway; aș

putea da o nesfârșită listă de clasi de unde se poate învăța arta dialogului. Dar pînă acum nu mi s-a întîmplat să scriu o piesă de teatru pe un subiect virgin, pregătit anume pentru teatru. Cele trei piese — Casa care a fugit prin ușă, Cine ucide dragostea și Vikingii — reprezintă, de fapt, niște variațiuni dramatice ale unor povestiri mai vechi.

— Nu mi-ai răspuns la întrebare.

— Nu vreau să mă golesc dintr-o dată. Sînt un om prevăzător. Nu vreau să mă infund într-o stradă care are, la un moment dat, un capăt.

— Numărul pieselor de teatru date de dv. publicului nu este covârșitor... Dar numărul operelor nu este niciodată un criteriu.

— Scriind reportaje, nuvele, romane, poezie (eu nu vorbesc de calitatea lor), întîlnesc tot felul de împrejurări care adîncesc valoarea și conținutul lucrurilor la care mă gîndesc. Nu am avut în viața mea norocul unei critici favorabile. Lucrurile de laudă la adresa mea sînt așa de rare, ele constituie niște evenimente, încît, tocmai din cauza caracterului lor întîmplător, le uit. Critica nu s-a apropiat cu simpatie de lucrările mele. Tocmai din cauza aceasta, m-am gîndit la o formulă salvatoare pentru conștiința mea de scriitor, aceea de a scrie teatru. La toate cele trei piese am avut prilejul de a mă confrunta, fără intermediar, cu publicul. Am putut să-mi dau seama, de la un spectacol la altul, de reacția imediată și spontană a publicului. Mărturisesc că pentru mine a fost a doua revelație. Am descoperit lipsa de substanță a acelei critici, care consideră că fără ea nu se poate face literatură, care consideră publicul fără personalitate, incapabil de a înțelege, fără ajutorul ei, ceva. Poate vă uimește acest lucru, dar acest viciu al unei anumite critici vine de acolo că ea este prea subiectivă și partizană.

— Partizană cu ea însăși?

— Partizană cu prejudecățile ei.

— Bine, bine, dar publicul este și el un critic.

— Nu ați înțeles ce am spus adineauri. Unii critici consideră publicul ca pe un consumator destul de pauper, incapabil să aleagă spectacolul cel mai potrivit pentru el. Eu nu cred. Pentru mine publicul cititor este — mai ales la noi, popor tînar, cu o cultură aflată în avînt creator — un public extrem de avizat. Ați văzut și dv. săli de spectacole goale și cărți fără cititori.

— Să delimităm fenomenul la teatru.

— Pentru mine, păcatul cel mai mare al criticii la care mă refeream este că e o roabă a modei. De pildă, a fost o vreme moda teatrului absurd. În perioada de strălucire a absurdului, critica nu înțelegea — sau se făcea că nu mai înțelege — teatrul clasic. Aceste exemple sînt la îndemîna oricui. Critica trebuie să fie obiectivă, trebuie să primească cu egală înțelegere toate modalitățile de creație. Nu trebuie să existe din partea criticii o robie manifestă față de modă. Critica trebuie să înregistreze totul.

— Avînd în vedere că sînt foarte puțini critici de teatru, pentru cine aveți dv. stimă?

— Pentru dactilografa care îmi bate piesele de teatru și îmi spune dacă piesa este bună. Dactilografa este pentru mine așa cum este un muncitor tipograf, și eu cred că tipografii sînt oameni foarte cultivați.

— Care sînt maeștrii dv. în teatru?

— Primul este Caragiale. Am observat și la Eugen Ionescu că el își trage seva din teatrul lui Caragiale. Caragiale este unul din marii dramaturgi ai lumii. Din păcate, este prea puțin cunoscut... Una din marile piese ale lumii este Patima roșie. O piesă excepțională este Domnișoara Nastasia. Teatrul lui Sebastian îl simt în modul cel mai dureros. Ciprian, cu Omul cu mîrtoaga, de asemenea. După părerea mea, dacă ar exista niște traduceri în limba franceză, în limba germană, reușite, exacte și pline de culoare, cred că Ciprian ar fi descoperit de publicul internațional ca un foarte mare dramaturg. Din păcate, el a murit, iar noi îl moștenim fără să ne dăm seama de valoarea lui.

— Ce impresie vă face munca regizorului?

— Avem o școală a regiei de o valoare europeană, așa zice. Nu am simțit niciodată nevoia, ca alți colegi dramaturgi, de a face regia unei piese proprii, pentru că este o meserie așa de bogată în nuanțe și plină de responsabilități, plină de meandre, plină de necunoscute, încît un amator intrat acolo se pierde. Am văzut o piesă la Timișoara, pusă în scenă de Paul Everac. Nu a fost nimic de reținut.

— Pledați pentru regizorul profesionist?

— Regia este un talent specific regizorului.

— Uneori, autorii nu sînt mulțumiți de felul cum regizorii le pun în scenă piesele și, din această cauză, se apucă să-și pună singuri în scenă piesele de teatru. În ceea ce vă privește, aveți deja o experiență. Credeți că regizorii au acceptat viziunea dv. asupra lumii?

— Nu. Dacă mă refer la Casa care a fugit prin ușă, nici un spectacol nu a semănat cu celălalt. Sigur, este adevărat, în fiecare spectacol am putut regăsi câte ceva din mine, dar a cere unui regizor să te înțeleagă sută la sută este o operație grea. Nu există doi oameni care să se asemene.

— Chiar nu doriți să vedeți pe scenă viziunea dv. proprie?

— Nu m-am gândit la această treabă. E adevărat că, atunci când îți vezi piesa cu zeci de replici tăiate de regizori, cu scene întoarse pe dos, ai pe undeva un sentiment de frustrare; dar, ca să fiu drept, numai la un teatru de amatori poți avea ambiția nebună să vezi piesa jucată replică cu replică, așa cum ai scris-o.

— Dv. sînteți un scriitor binevoitor: acceptați regizorului dreptul de Cesar...

— Mi s-a întîmplat să am un fel de conflict cu Dinu Cernescu. Am avut destule întîlniri cu el, încercînd să-l conving că nu are dreptate. Pînă la urmă, m-am lăsat învins și cred că, în foarte mare măsură, el a avut dreptate. Cred că întotdeauna un regizor excelent are dreptate față de scriitor.

— Cam hazardată, această opinie...

— Într-adevăr, uneori, după părerea mea, regizorii și-au luat o libertate prea mare față de autor, care, în cazul lui Cehov sau Blaga, nu mai poate reacționa. Față de Shakespeare, față de Caragiale, oameni care nu-și mai pot exprima opinia, se simte influența demonică a regizorului.

— Aceste ultime observații mă îndreptătesc să cred că îi înțelegeți totuși pe Baranga, Everac, Sorescu, care și-au pus singuri piesele în scenă, din dorința de a le vedea fidele viziunii proprii.

— Cu mine, precizez, se întîmplă un lucru foarte firesc. Sînt un scriitor care a debutat tîrziu în dramaturgie. Mă consider, ca atare, în continuare, un amator, și nu pot să emit pretenția de a regiza spectacolul conform viziunii mele de scriitor. Prefer riscul de a mi-o vedea alterată de altcineva, celui de a o vedea alterată de mine. Sigur, am suficiente nemulțumiri cu regia. Cred că va veni o zi cînd, după ce toate experimentele și modele convenționale vor cădea în desuetudine, ca procedeu și ca obicei, va rămîne în picioare adevărul, cu realitatea lui dramatică, deși, în teorie, teatrul este considerat o convenție. Cred cu ardoare în ideea unui teatru-vérité, teatru care să analizeze

convenționalitatea, deși se spune că toată literatura este o convenție. Fiecare roman este o convenție.

— Pentru că iar au apărut contradicții, hai să teoretizăm. Cum credeți că s-ar putea ajunge la acest teatru-vérité?

— Avem în față filmul italian.

— V-ați propus să scrieți un astfel de teatru... vérité?

— Încerc să merg pe această linie. Acesta este teatrul pe care, dacă nu l-am scris încă, vreau să ajung să-l scriu.

— Conceptul de teatru-vérité pornește, probabil, de la faptul că întîmplările din teatrul dv. s-au petrecut, sînt reale.

— Chiar dacă nu sînt reale, sînt verosimile. Trebuie să crezi că s-a putut întîmpla un asemenea lucru.

— Vă rog să definiți mai clar genul de teatru pe care vi-l propuneți.

— Viața e ca un spectacol, pe care noi îl trăim nu numai cu convingere.

— Cum se poate deosebi un teatru-vérité de un teatru non-vérité?

— Lucrurile simple sînt foarte greu de definit. Este la fel cu întrebarea: cine are dreptul la prioritate? Oul sau găina? Răspunsul îl las copiilor și... filosofilor.

— Și totuși: care este „oul” și care este „găina” în teatrul-vérité?

— Nu sînt eseișt. Nu pot să formulez rapid și concludent niște idei, niște concepte în legătură cu teatrul de tip vérité, dar pot să dau niște exemple și, din aceste exemple, s-ar putea vedea către ce merg. De pildă, în Casa care a fugit prin ușă, aveam la un moment dat un disc de gramfon. Tangoul se numea „Zaraza”. Aș fi vrut ca în spectacolul lui Dinu Cernescu să ascult acest disc. Tangoul este plin de parfumul epocii și, dintr-o dată, acest personaj care era pentru mine discul era capabil să introducă spectatorul în epoca interbelică. Acesta este numai unul dintre mijloacele simple de sugestie adresate de scriitor publicului spectator. E, poate, adevărat că melodia amintită n-ar fi putut să trezească emoția într-un tînăr de 20 de ani, dar eu sînt un om de 54 de ani și „Zaraza” îmi spune ceva, și cred că tuturor spectatorilor de la această vîrstă în sus această melodie e capabilă să le transmită emoțional o sugestie a atmosferei respective. Să nu credeți că pledez pentru o vulgarizare a realului. Alt exemplu: în montarea

de la Birlad a aceleiaşi piese, am văzut o ninsoare de vătă... Îmi venea să-mi bandajez capul !

— Chiar şi prin aceste pilde, definiţia solicitată tot nu devine completă...

— Nu mă aducesc în definiţii. Dacă vrem o definiţie simplă şi exactă, să mergem la un dicţionar. Eu nu m-aş feri, în teatrul-verităte, de aşa-numitele momente banale. Viaţa noastră nu este făcută numai din nişte vîrfuri, viaţa este adesea un fluviu plin de nămol, uneori te uiţi la el cu plictiseală, iar apoi îi descoperi frumuseţi nebanuite şi adineimi abisale.

— Este foarte interesantă opinia că au drept de cetate în teatru şi momentele banale, întrucît ele sînt luate din viaţă. Totuşi, reporterul Petru Vintilă a fost un îndrăgostit al faptului semnificativ, tentat poate chiar de senzaţional, dacă ne referim la celebrul exemplu Egon Erwin Kisch... Deci, în contradicţie cu banalul.

— Eu nu am avut norocul să fac reportaje excepţionale. Un nenoroc e că am avut mulţi redactori-şefi şi multe lucruri interesante au fost şterse. Nu doresc această imixtiune în scrisul altora, mai ales cînd ea rămîne un lucru arbitrar şi sîcitor.

— Să ne întoarcem la legitimitatea faptului banal.

— Trebuie să atrag atenţia asupra unui lucru. Dacă cineva ar încerca să scrie o piesă de la început pînă la sfîrşit banală nu ar avea spectatori, chiar dacă ar spune lucruri adevărate. Eu spun că viaţa e făcută nu numai din vîrfuri, ci şi din lucruri de

cea mai mare banalitate. Dv. ştiţi că la teatru se bea limonadă în loc de vin, se aştern mese, şi nu poţi fără ele, acesta este sosul în care trebuie să-ţi plasezi friptura.

— Dacă tot am ajuns la bucătărie, hai să intrăm pe cealaltă uşă. Prezenţa dv. în societate ca scriitor nu este rară. Aş spune că aţi scos un număr foarte mare de cărţi şi foarte diverse. De la volumele de reportaje şi pînă la acel „monstru” editorial despre viaţa lui Eminescu, care este cel puţin o întreprindere foarte grea şi foarte serioasă. Interesant ar fi, acum, de cînd „hrăniţi” dv. ideea de a scrie teatru (observaţi că am intrat totuşi în bucătărie). Este o chestiune veche, este o chestiune nouă? Credeţi că teatrul exprimă concepţia dv. despre viaţă? Țineţi mai mult la teatru decât la... reportaj ?

— Nu sînt un vanitos, deşi serile la teatru mi-au produs o plăcere omenească foarte egoistă. S-a născut în mine un animal foarte feroce, care s-a simţit adulat, mîngîiat, dar, ajuns acasă, m-a apucat un sentiment de descurajare, de zădărniciie profundă, un sentiment de nemulţumire.

— De nemulţumire sau de insatisfacţie ?

— De nemulţumire şi de insatisfacţie, datorită faptului că găseam lucruri care nu-mi plăceau. Am această pormire de a lua lucrul de la început ; dar, dacă am relua mereu totul de la izvoare, nu am mai putea face nimic. Toti, dacă sîntem cinstiţi cu noi înşine, vom recunoaşte că nu ceea ce am scris ne reprezintă, ci ceea ce avem de scris. Eu am, în ceea ce priveşte dramaturgia, cîteva piese care nu au întrunit nici

Fişă provizorie

Născut în 12 iunie 1922, la Orşova. Şcoala elementară şi liceul, la Caransebeş. Licenţiat în Litere şi Filozofie la Universitatea din Bucureşti. O lungă perioadă a lucrat în presă, la : „Luptătorul bănăţean” şi „Lupta patriotică” (Timişoara), „Frontul plugarilor”, „Contemporanul”, „Scînteia”, „Gazeta literară”, „Luceafărul”, „România liberă”, „Veac Nou”, „Colocvii”, „Satul socialist” (Bucureşti).

tura „Vrerea”. Au urmat : Cinci dioptrii (versuri), Oamenii şi faptele lor (poezii), Debutul editorial în 1945, la Timişoara, cu placheta de versuri Poeme (Edi-Ciobanul care şi-a pierdut oile (povestire), Nepoţii lui Horia (roman), Eroul necunoscut (nuvele), Linia vieţii (nuvele), Oraşul încercuit (roman), Vindeta (nuvele), Hiena şi cîrul (povestiri), Dansatoarea şi cifra (nuvele), Numărătoare inversă (roman), Eminescu (roman cronologic).

Premiul Uniunii Scriitorilor, în 1961, pentru reportajele Dobrogea în marş şi Şoseaua milionarilor şi, în 1975, pentru cronologia Eminescu.

Piesa Casa care a fugit prin uşă s-a reprezentat la teatrele din Reşiţa, Birlad, Turda, Petroşani, Piteşti, Tg. Mureş (în limba maghiară) şi la Teatrul Giuleşti din Bucureşti. Aceeaşi piesă a fost pusă în scenă la teatrele din Homolouc şi Bratislava (în limbile slovacă şi cehă). Alte piese : Cine ucide dragostea şi Vikingii.

sufrajiile revistei „Teatrul“, nici ale unor teatre; totuși, continui să cred în calitățile lor. Mă refer la comedia Doi regi într-o teacă, la Miss România, în special la Legătura cu pășutul. Din păcate, pînă acum, am găsit o cvasitotală inaderență la aceste pagini.

— Puteți găsi o explicație ?

— Nu am găsit nici o explicație. Nu scriu pe baza unui contract cu editura, scriu de plăcere. Contractul pe care îl fac este față de mine și față de conștiința mea, acestea sînt lucruri rupte din mine. Și Casa care a fugit prin ușă a așteptat destul de mult pînă s-a jucat. De vină cred că sînt în primul rînd numeroasele prejudecăți. Eu pledez pentru ideea că orice formulă pe care o încearcă un dramaturg trebuie să fie luată ca o realitate, ca o ipostază a realității.

— Teatrul pe care îl profesăți dv. este un teatru politic ?

— Bineînțeles că este un teatru politic. Nu concep teatrul apolitic.

— Cînd ați început să trăiți viața de dramaturg jucat, ați intrat într-o relație directă sau indirectă cu actorii. Ce părere aveți despre acești profesioniști ai bucuriei, ai plînsului, ai sentimentelor umane ?

— Pentru mine, actorii sînt niște copii teribili. Întrebarea dv. îmi amintește de o întâmplare cu Cornel Dumitraș. Mi l-a arătat, în restaurantul Berlin (din București), Dinu Cernescu. Mi s-a părut cam puhav, cam bătrîn, cu burticică. Dar jocul lui a fost o adevărată creație. La Moscova a avut un mare succes. Literalmente, m-am îndrăgostit de el. Are un suflet foarte bogat. L-am văzut și în alte roluri; mi-a plăcut. Cunosc foarte mulți actori. Sînt oameni de o mare mobilitate psihologică. Pentru mine, actorul este un miracol, așa cum un miracol este și un regizor talentat. Cred în necesitatea vocației lor, cum cred și în necesitatea vocației regizorului. Se întîmplă uneori că și actorii, probabil din prea plinul personalității lor, își iau libertatea de a schimba replicile. Limba vorbită este un izvor, trebuie să aibă o anumită fluiditate. Și mi s-a întîmplat să fiu de acord nu numai cu mica lor cenzură verbală, ci și cu ceea ce aduc ei în plus. Pentru că, pînă la urmă, ți se pare că cele 20 de vorbe sînt ale tale. Ei aduc o contribuție esențială piesei.

— Credeți că teatrul, ca formă de expresie a artei, va mai dăinui multă vreme, sau este în curs de dispariție ?

— Teatrul nu poate să dispară. Orice s-ar inventa în materie de artă, teatrul va dăinui. Nu văd cum ar dispărea o modalitate

de arte care ține de cîteva mii de ani de conștiința umanității. El se poate îmbogăți, poate prelua, la rîndul lui, din arta cinematografului, din arta televiziunii, foarte multe lucruri de ordin tehnic, de lumină, de decor. Teatrul este un spectacol, și își va păstra caracterul său de joc. Se va pierde, poate, tot mai mult, caracterul de convenție al teatrului, și aici ne vor da ajutor teatrul în aer liber, teatrul-dezbateri, teatrul-eseu. Avem piese în care tot textul propus este un monolog. Ce este mai plictisitor, la prima vedere, decît să asisti la monologul unui actor, și totuși ce este mai interesant decît să participi la chinurile lui sufletești ?

— Din ce generație de scriitori faceți parte ?

— Cu mine se întîmplă un lucru ciudat. Am 54 de ani. Am trăit puțin și totuși l-am cunoscut pe Liviu Rebreanu, am cunoscut o generație pe care noi am așezat-o, absolut legitim, în raftul clasicilor. Generația mea este o generație de sacrificiu, și totuși o generație foarte norocoasă. Sînt contemporan cu Jebeleanu, Preda, Caraion, Nina Cassian. Ne-am cunoscut înainte de 23 August și trăim de atunci încoace într-o viață care, probabil, dacă ar fi s-o retrăim, am retrăi-o cu aceleași speranțe și erori, dar și cu aceleași trecătoare bucurii. Am sentimentul, uneori, al scurtimii vieții. Sînt un om foarte echilibrat, nu las să treacă o zi fără să scriu în jurnalul intim. Și asta de pe cînd eram student. Poate că va fi cea mai surprinzătoare lucrare a mea. Postumă.

— Din dramaturgia care se afirmă astăzi pe scena românească, vă rog să rostiți cîteva nume.

— Marin Sorescu, Paul Anghel, Teodor Mazilu, Ion Băieșu (față de care am avut o rezervă : Preșul) ; apoi, merită amintiți Mirodan, D. R. Popescu și M. R. Iacoban. Aproape pe toți îi văd făcînd parte dintr-o generație foarte puternică și, chiar dacă nu este solidară în expresia artistică, tocmai diversitatea lor te atrage. Această generație va da un teatru pe care epoca noastră îl merită cu prisosință.

— Am auzit că scrieți o piesă inspirată din evenimentele războiului pentru independență.

— Da. Am terminat o cronologie a acestui război, de peste 800 de pagini, și documentarea mi-a folosit și pentru ideea unei piese cu titlul Micul Dorobanț. E vorba de un adolescent, de 17 ani, plecat pe front ca voluntar și care a murit eroic la Plevna. Rîvnesc ca această piesă să aducă un sunet delicat, pur și profund, în orchestrația uriașă a epopeii noastre naționale, la care lucrează, cu atîta patos patriotic, scriitorimea română contemporană.

CRITICĂ ȘI VALOARE

■ MIHAI
NADIN

Centrul absolut al „cercului” critic este *valoarea*. De aici urmează însă și problema *cvadraturii* acestui „cerc”, a „cvadraturii” criticii, adică. Deoarece nici un alt concept nu este mai puțin determinat decât acela de valoare.

Critica nu produce ea însăși valoarea obiectului la care se raportează; ea este mărturia *realizării* acestei valori, mărturie ce poate lua asemenea forme precum exclamația, dialogul, prezentarea, analiza — aceasta din urmă putând recurge la cele mai stricte argumente sau metode. Tendința spre asimilarea metodelor de analiză științifică, pe care marxismul a manifestat-o încă din etapa definirii sale, corespunde nu numai eficacității lor sporite, ci și nevoii de a pune capăt atît speculațiilor de orice fel privind determinarea valorii, cît și concepțiilor subiective care au mărcat domeniul.

Criticul nu este decît un spectator între spectatori, deci un critic între „critici”, pe care l-a creat tot diviziunea socială a muncii, deși locul său este între muncă (de creație, în acest caz) și contemplație (estetică). Criticul, ca profesionist, trebuie să fie apt de sentimentele și reacțiile omenești fundamentale (de la dragoste la ură, de la acceptare la respingere), dar trebuie, ca urmare a pregătirii sale, să știe *de ce* o anumită valoare și nu alta îl seduce pe el și se bucură de recunoaștere socială, sau *de ce* părerea lui nu coincide, în anumite cazuri, cu aceea a publicului (caz flagrant: divertismentul ieftin, kitsch-ul etc.), și ce se poate întreprinde pentru continuarea ameliorare a gustului și criteriilor judecării de valoare a beneficiarilor artei. Caracterul *conștient* al opțiunii nu exclude (sau nu ar trebui să excludă) caracterul ei fundamental uman.

Asemenea precizări preliminare, de caracter mai general, se impun din mai multe motive. În primul rînd pentru a înțelege în complexitatea sa cheștiunea funcțiilor criticii — și a putea respinge exagerările, de orice nuanță ar fi ele (critica cu funcție de supporter, cum este ea uneori înțeleasă, îngust — administrativ, sau critica fetișizată, fie chiar de către critici, sau de către unii dintre beneficiarii ei). Trebuie să observăm că în actul judecării

critice dificultatea definirii valorii devine deseori motivul evitării judecării de valoare, ceea ce echivalează cu autodemiterea acestui tip de critică de la funcția prin care se justifică.

Critica de teatru, deși este o formă a criticii în general, se distinge de toate celelalte ca urmare a obiectului ei, de conformație și funcțiuni atît de particulare și complexe. În general, valorificarea — de la aceea a forței de muncă pînă la aceea a creației spirituale — *este un proces în timp*. Epoca modernă a accelerat procesele, dar nu le-a transformat în instantanee. Faptul nici nu este obiectiv posibil — omul trăiește, ca individualitate, o viață dată, de durată determinată, și în cadrul acestei vieți el însuși se transformă, evoluează din toate punctele de vedere. Sigur, timpul în care se valorifică produsele creației umane nu este unul uniform. Numeroase produse sînt destinate unei valorificări rapide: multe trec însă printr-un *cielu* mai lung și devin valoare dorită abia după ce au înglobat alte valori. Din cuprinsul creației artistice (a ceea ce Marx definea „însușire practică spirituală a lumii”), anumite forme se valorifică mai rapid, în vreme ce altele necesită acțiunea de sedimentare și confruntare a timpului. Oricît de grăbită este contemporaneitatea, orice somații adresează ea criticii, valoarea literaturii, de pildă, nu ascultă de ritmul acestei grabe și se revelează în timp. Chiar cînd o statuie în bronz este artificial „îmbătrînită” (prin procedee de coroziune chimică), valoarea ei autentică (nu de circumstanță) se impune procesual. Ambianța în care se află acum, și ambianța ei peste un timp, deci cadrul contextual în care se află (cadru istoric, social, natural, arhitectonic), variază enorm. Valoarea ei nu decurge din context, dar este scoasă la lumină prin context, potențată de către acesta. De aici și adagiul, cu valențe de metaforă: „A lăsa timpul să cearnă!” Ceea ce nu presupune, reamintim, inerție axiologică, dar precizează că acțiunea însăși de valorificare este una în timp. În teatru, însă, timpul *cerne* vieți. A amîna critica de valoare — și este cazul să ne reamintim de semnificația termenului de critică: ceea ce spunem noi despre lucruri, cu conștiința că ele sînt spuse de noi —

sau a lăsa vremea să decidă, înseamnă, în cazul particular al teatrului, o crimă axiologică. Spectacolul ce nu și-a dezvăluit și împlinit valoarea în *timpul fizic* al producerii sale nu mai are nici o șansă ulterioară. Nedreptățile axiologice sînt ireparabile în teatru. El este o artă de expresie immanentă, prin excelență. Transcendența (axiologică) a spectacolului este indirectă : influența în timp asupra conștiinței, dar și prin mărturie, analize de specialitate etc., spre deosebire de carte, de tablou sau sculptură, care supraviețuiesc și material autorilor și îi reprezintă departe în timp, uneori din ce în ce mai bine, anume atunci cînd autorii au fost autentici vizionari. Nimeni n-a redescoperit — pentru că nu se poate ! — un actor după moarte, și nici un regizor (un doctrinar al teatrului, da !, dar asta e altceva), și mai ales nici un spectacol. Scriitori au fost redescoperiți, pictori la fel, dramaturgi... E adevărat, au fost, alții, și „înmormîntați“, după ce se asiguraseră, prin jocul de bursă al unei părți a criticii, la o nemurire în care ajunseseră chiar să creadă, dar pe care opera lor nu o justifică. Asta se întîmplă și în teatru. Și, uneori, destul de flagrant, pentru că amăgirile pe scena iluminată de reflectoare sînt mai mari, chiar dacă mai trecătoare. Sau poate tocmai de aceea...

Teatrul este o formă de artă instituționalizată prin însăși condiția sa. Critica, pentru a putea îndeplini funcția de reacție (feed-back) în lanțul cibernetic al optimizărilor acțiunii sociale, trebuie să se exercite liber de instituția teatrală, adică să nu devină o prelungire a ei, un soi de secție de publicitate. Pericolul instituționalizării în domeniul formelor criticii — vezi mai ales filosofia — a fost subliniat încă de Marx, ce vorbea de nevoia *cadrului* în care conștiința critică să poată împlini misiunea socială ce-i revine. În însemnările sale despre libertatea presei (pe care Lenin le va conspecta pregătind propriul său articol *Despre literatura de partid*), Marx nu se oprește numai la experiența sa, ci privește problema în perspectiva istoriei, ceea ce face punctul său de vedere cu atît mai actual. A fi liber nu înseamnă a fi liber de principii, nici liber de program — nu mai vorbesc de libertatea amăgitoare, în materie de critică, a lipsei de cultură, și nici de spontaneitatea insolentă a ignorării cerințelor profesiei —, dar înseamnă, desigur, respingerea constrîngerii artificiale și asumarea constrîngerii necesare, esențiale, aceea a convingerilor, a idealurilor. Aici nu este loc, ideea decurgînd strict logic, decît în mintea celor lipsiți de bună credință, de sofism. Critica responsabilă respiră și trăiește în oxigenul *responsabilităților conștient asumate* . Altfel sucombă, devine mincinoasă, lașă, ascunzîndu-se în spatele obiectului său, în loc să-l ilumineze, să-l valorifice. Necesitatea socială a criticii libere este, în fond, expresia necesității criticii responsabile. Ea decurge din nevoia autentică a evaluării și a reevaluării. Cine nu o înțelege se amăgește, sau vrea să se amăgească, cerînd să i se țină în față o oglindă mincinoasă.

Criticul de teatru este de două ori în actualitate : prin condiția, da propriu sau nu, de gazetar, și mai ales prin faptul că este critic al *acestei* arte. El este deci de două ori persoană publică — ceea ce îl face, cum se știe, nu numai obiect de admirație. Observația nu a fost produsă aici pentru a muta discuția spre probleme de psihologie (foarte importante, dealtfel, căci actorul întruchiează sensibilități și orgolii lesne de explicat, chiar dacă nu totdeauna lesne de admis în formele pe care le ia), ci spre a implica factorul răspundere, în corelație cu ceilalți factori prin care se realizează această răspundere. Nevoia debaterilor de breaslă (pînă și columbofilii, ca să nu mai amintim de pescari și vînători, de crescători de albine, sînt nevoia lor, în cadrul asociațiilor de profesie) se raportează la exigențele profesiei, exigențe nemijlocit publice. Accesul la spectacol al criticului, în condiții demne, cel puțin la nivelul la care criticul de carte nu riscă să vadă un tiraj epuizat înainte de a-și fi putut procura exemplarul său de *lucru* , este nu numai o condiție logică a meseriei, ci și definitivă expresie a refuzului nostru de a mai considera, fie chiar numai posibilă, situația în care cineva ar putea să scrie despre un spectacol fără să-l fi văzut. Există aici și un revers al medaliei : combaterea părerii după care o cronică de spectacol ar fi doar o compoziție pe o temă dată, adică despre o distribuție și un autor, cu calificativ fixat dinainte. Valoarea, chiar dacă rănnine, prin condiția ei, un concept ambiguu, supus clarificării și prin aplicația critică, exclude arbitrarul, de orice natură ar fi el.

Critica de teatru este funcțională. A releva aspectele sintactice ale unui spectacol (repertoriul mijloacelor sale), cele semantice (cîmpul semnificațiilor) și pragmatice — efectul artistic, social, cultural etc. — într-o unitate, înseamnă a aborda profesional și responsabil această unitate. Cine se sperie de o simplă replică într-un text nu știe că teatrul este, prin condiția sa, o artă de *context* și *subtext* . Condiție pe care nimeni dintre noi nu o mai poate schimba.

Teatrul este, cum bine se știe, o formă a conștiinței sociale și aparține conștiinței critice. Ceea ce critica, în judecata de valoare, trebuie negreșit să încerce să facă este degajarea *conținutului* acestei conștiințe. Și apărarea integrității sale. O critică ce nu este devotată obiectului pe care-l reflectă se demite ea însăși de la ansamblul de funcții ce-i revine. Orice valoare nerealizată nu este numai un doliu al artei, ci și o tristă înfrîngere a criticii. Ceea ce nu se realizează *astăzi* într-o mișcare teatrală, s-ar putea ca mîine să nu se mai poată, în mod obiectiv, realiza. Implicația patriotică a acestei observații este evidentă.

Misiunea combativă a criticii nu se poate concepe altfel decît în ipostază axiologică.

LEONIDA
TEODORESCU

DRAMATURGIA ȘI FOILETONISTICA (2)

Foiletonul satiric a impus, prin propria sa permanentizare, câteva revelații sau, într-un alt plan, câteva concluzii legate de succesul foiletonisticii și de orbitele sale axiologice.

O primă concluzie ar privi caracterul ei evasiautonon. Cu cât ne apropiem mai mult de zilele noastre, cu atât devine mai clar că literatura foiletonistică trebuie să se sprijine pe o oarecare independență a episoadelor. Acest soi de independență poate fi obținut pe câteva căi: prin conjugarea cu permanența eroului, a povestitorului, a tonului povestirii, a locului narațiunii etc. Deci, mobil va rămâne subiectul, permanente vor rămâne fie fabula, fie unul din elementele esențiale ale narațiunii. O foiletonistică modernă nu cere foiletonului să fie o schiță sau o năvelă, dar îl obligă oarecum să poată fi privit ca atare.

De aici, o a doua concluzie. Din punct de vedere teoretic, deci într-un plan foarte larg, foiletonistica ne poate pune în fața unei serii infinite, dar și a uneia finite, a foiletonului. Din prima categorie, cea a seriei infinite, fac parte *Momentele* lui Caragiale, a căror continuitate este determinată de tonul povestitorului și, doar parțial, de repetarea tipului de erou, a *tipului și nu a unei individualități nominalizate*. Adică, ceea ce se impune aici este miticismul, și nu „Mitică”-eroul, ca atare. Caragiale nu impune un erou, ci un tip, proliferând într-o multitudine de personaje.

Condiția serialității foiletoanelor este ca numărul lor să nu fie prea mic (altfel, încețază de a mai fi foiletoane); el poate, însă, să fie oricât de mare. Caragiale ar fi putut să scrie un n număr suplimentar de *Momente*, fără ca, prin aceasta, să fi schimbat ceva din natura lor. Plafonul maxim al foiletoanelor nu este determinat decât de capacitatea foiletonistică a scriitorului sau, mai exact, de disponibilitatea foiletonistică a autorului. Apare, la un moment dat, o epuizare a acestei disponibilități (psihologică, biologică, estetică etc.). Acesta este factorul care determină sfârșitul seriei, și nu factorii de ordin pur literar — epuizarea subiectului sau a fabulei, de exemplu.

Există, însă, după cum am spus, și o serie finită, dintre care cea mai evidentă este cea a romanului-foileton. În acest caz, dimensi-

nea seriei va fi determinată de raportul dintre fabulă și subiect. Exemplul, clasic oarecum, este acela al *Contelui de Monte Cristo*. Eroul trebuie să pedepsească un număr de personaje, nu importă câte anume. În momentul în care sancționarea personajelor s-a isprăvit, s-a isprăvit și seria foiletonistică; restul nu mai este decât un epilog, mai mult sau mai puțin lungit. *Contele de Monte Cristo* se deosebește net, din acest punct de vedere, de *Cei trei mușchetari*. Aceștia au fost continuați prin *După douăzeci de ani* și printr-un fel de „după zece ani”, care este *Vicentele de Bragelona*. Dar ei ar fi putut fi continuați și prin... „după un an”, „după o lună” sau chiar „după o zi”. Sub raport axiologic, opțiunea lui Dumas a fost, evident, inspirată, pentru că, pe parcurs, intră în joc și *drama timpului consumat și ireversibil*; ceea ce, probabil, nu s-ar fi întâmplat, dacă timpul dintre cele trei părți nu s-ar fi constituit într-o *absență funcțională*. Adică, dacă cei patru mușchetari ar fi rămas tot timpul tineri și frumoși, s-ar fi eludat mecanismul dramatic al narațiunii.

De evoluat, a evoluat mai ales foiletonul de tipul seriei infinite, datorită, mai ales, cauzelor pe care am încercat să le expun într-un studiu precedent, deși se poate vorbi și de o reabilitare a foiletonului de tipul seriei finite (de data aceasta, însă, nu va mai fi vorba de foiletonul literar).

Am arătat că foiletonul, ca specie paraliterară, n-a apărut în urma unei anume evoluții a literaturii, ci în urma unor fenomene extraliterare; în speță, în urma emancipării și a maturizării presei, ca instrument al informației. Aici aș vrea să fac două precizări.

Prima. Probabil că mai toate fenomenele care țin de paraliteratură apar într-un fel asemănător. Sint, adică, determinate sau generate de factori și considerente extraliterare. Poezia de album, de pildă, a fost determinată de dezvoltarea saloanelor (de saloanele propriu-zise, bineînțeles, și nu de cele literare), și a fost, pe tot parcursul ei, un fel de joc de societate. Paraliteratura revuistică a fost și ea determinată, cel puțin în parte, de trecerea spectacolului de cabaret pe scena sălii de spectacole; texte de clovnuri și, mai ales, ponderea acestor texte sînt determinate de gradul tot mai ridicat de complexitate a

specaculului de circ etc., etc. Așa fiind, pentru a putea defini cauzele care au dus la apariția unui fenomen paraliterar, trebuie să cercetăm în contextul literar, ci contextul social al vremii. Ba, în acest caz, contextul literar rămâne în afara preocupării. Concluzia la care vom ajunge, în această împrejurare, va fi, însă, tulburătoare: ea, paraliteratura, realizează contactul intim cu diversele forme ale existenței umane. Literatura dezbată, cercetează, descrie, analizează existența umană; dar transformarea unor forme ale existenței umane în structuri literare, identificarea, uneori, a preocupărilor umane cu modalități literare, au fost, întotdeauna, o prerogativă și un argument ale paraliteraturii. Din această cauză, paraliteratura este un organism care palpită de viață; *acolo* se nasc noile forme, și nu se pot naște decât *acolo*, pentru că *acolo* are loc întâlnirea dintre preocuparea care amintește, uneori destul de vag, de o preocupare literară, și preocuparea umană cotidiană. Din această cauză, paraliteratura a și devenit sursa noilor fenomene literare. Piese de Cehov se trag destul de direct din farsa „de serviciu”, cele ale lui Maiakovski, din spectacolul de circ; songurile brechtiene nu sînt altceva decât niște texte pentru clovni făcute pe invers.

A doua. Dacă foiletonul a apărut în urma emancipării și a dezvoltării presei, ca instrument al informației, apariția și maturizarea altor mijloace de informație (fenomen atît de caracteristic secolului XX) vor duce, la rîndul lor, la proliferarea foiletonismului și la geneza unor forme noi, sau, măcar, aparent noi, de foiletoane. Ne gîndim, în primul rînd, la înfrîuririle radioului și televiziunii, dar și ale cinematografului. Toate acestea, în funcție de imperativele mijloacelor de informație, vor complica și vor diversifica mult liniile și condițiile foiletonisticii.

Diferența dintre mijlocul clasic de informație (presa) și mijloacele mai recente — cinematografia, radioul, televiziunea — constă, în primul rînd, în faptul că presa are o lungă istorie, o istorie care a și dus-o (conjugată, desigur, și cu alte fenomene) la emanciparea din secolul XIX. Cinematografia, radioul și televiziunea sînt, însă, niște copii (legitimi sau bastarzi) ai tehnicii. Din această cauză, lipsiți fiind de istorie, sînt foarte agresivi. Cu atît mai agresivi, cu cît absența istoriei este mai limpede: cazul cinematografului. Dacă privim lucrurile, cît de cît, în perspectivă timpului, agresivitatea cinematografului este, uneori, de o naivitate aproape infantilă. O butadă spune că, dacă o operă literară se află în circulație și după cincizeci de ani de la moartea autorului ei, opera în cauză poate fi socotită nemuritoare. Las la o parte faptul că *timpul de circulație* al unui film (indiferent care) fiind ridicol de mic (deși numărul de consumatori este imens), întreaga cinematografie se află în afara discuției, în sensul propus de butada de mai sus. După cîte știu, istoricii și exegeții cinematografului au neglijat acest aspect, cu toate că *factorul*

timp este întotdeauna determinant în procesele de devenire și de autodefinire a artelor. O artă se poate inventa, și se poate inventa chiar într-un timp foarte scurt. Dar, pentru ca o artă să existe ca atare, este nevoie să se consume o anumită cantitate de timp, pentru a se putea ajunge la o conștiință de sine a artei date, la eliminarea unor organisme străine, la cristalizarea unei psihologii caracteristice artei date etc. Cinematografia este o artă în devenire; probabil că asistăm la un fel de preistorie a ei, adevărata istorie urmînd a fi realizată cîndva, într-un viitor, mai mult sau mai puțin îndepărtat, după consumul de timp necesar. Unul din aspectele cele mai evidente ale acestei stări este apelul la diversele forme paraliterare (în paranteză fie spus, scenariul de film, ca atare, este, în fond, tot paraliteratură). Ea însăși instrument al informației sau, cel puțin, în cazul filmului artistic, un produs al instrumentelor de informație, cinematografia va apela și la paraliteratura produsă de aceste instrumente, decît și — mai ales — la foiletonism.

Asistăm, astfel, din ce în ce mai des, la două tipuri — unul etalat și unul disimulat — de foiletonism cinematografic; în ultima vreme, și la cel TV. În primul caz, este vorba de seriile în care *aceiași* eroi, interpretați de *aceiași* actori, trec prin *aceiași* tip de aventuri, diferită fiind concretizarea peripețiilor. (De foarte mare succes s-a bucurat foiletonismul comic, nu numai din motivul că în perioada interbelică au fost mulți comici mari, dar mai ales din aceleași motive din care a prosperat și foiletonul satiric literar.) În ultimii ani, au căpătat o mare răspîndire foiletoanele polițiste și de aventuri (mai puțin acestea din urmă); ne referim, bineînțeles, îndeosebi la seriile TV. De cele mai multe ori, este vorba de *serii infinite*. Se bucură de succes însă și seriile finite, pentru că televiziunea forțează concomitența recepției, ceea ce presa nu poate face întotdeauna și pentru faptul (foarte important) că la baza foiletonului TV se află un scenariu, chiar dacă, eventual, sursa scenariului este un roman sau o piesă. Astfel, se realizează o organizare foiletonistică a materialului, care e pus să asculte riguros de regulile genului.

Există, însă, și un foiletonism disimulat. Exemplul cel mai evident mi se pare a fi cel al westernului. Mai ales al așa-zisului western clasic. Aici, foiletonismul se realizează nu neapărat prin permanentizarea eroului, ci prin perpetuarea tonului narațiunii. În general, avem de-a face cu o epică aflată la granița fabulosului, un fel de povești de spus la gura sobei, dar în maniera secolului XX, deși acțiunea este plasată în secolul trecut. Westernul este, într-un fel, filmul de duminică, în care întâlnim aceleași tipuri de ambianțe, aceleași tipuri de eroi (aflați într-o nouă individualitate sau, doar, într-o nouă nominalizare). Este interesant de remarcat că westernul clasic, ca orice preocupare foiletonistică, transmite, indirect, o apreciabilă cantitate informațională, apreciabilă, mai ales,

datorită faptului, că, repetat evasierperiodic, el ne înfățișează secțiuni existențiale identice. În orice caz, westernurile ne-au transmis mai multă informație despre un anumit moment al istoriei Americii, decât filmele istorice propriu-zise.

Astfel, dacă nu asistăm la o expansiune a foiletonului propriu-zis literar, asistăm, în schimb, la o expansiune a foiletonismului, mai ales în sfera spectacolului. Lucru care devine din ce în ce mai important pentru dramaturgie.

Dramaturgia secolului XX, incomparabil mai mult decât dramaturgia secolelor prece-

dente, a fost, în bună măsură, influențată de variatele forme de spectacol — atât de cel teatral, cât și de cel cinematografic, TV, ba chiar radiofonic. S-au creat, așadar, în aceste împrejurări, pentru dramaturgie, noi surse de evoluție, generate și de relațiile dramaturgiei cu noile instituții informaționale, dar mai ales de prezența tot mai masivă și mai demnă de luat în seamă a unei noi paraliteraturi; în primul rând prin spectacol, acestea intră în contact cu dramaturgia. Dar, despre aceste lucruri, într-un studiu viitor.

Puncte de suspensie...

AL. MIRODAN

Mizerabilismul

Uimit, interlocaț, iritat, excedat de numărul din ce în ce mai mare de spectacole care, odată cu ridicarea cortinei, oferă publicului, pe scenă, cantități coplesitoare de moloz, zdrențe, pivnițe, igrasie, hale pustii, păduchi (sugerați) și rușe murdare, criticul Jean Jacques Gautier amintea, nu de mult, într-un cotidian francez, despre „mizerabilismul spectacolelor actuale, despre ai căror scenografi s-ar putea crede că n-au văzut la viață lor decât uzine prăbușite-n ruine, ateliere părăsite sau rămășițe de aziluri de noapte”.

S-ar putea crede, e-adevărat, însă nimeni dintre cei cit de cit informați nu crede, pentru că, după cum reiese din statistici și bun simț, majoritatea artiștilor în cauză au trăit și trăiesc în locuințe cu apă caldă, electricitate, plus frigider (iar unii chiar beneficiază prin naștere și de la tata de spații locative invidiabile), circulă prin orașe pline de contradicții, dar și de blocuri

civilizate și (cu excepțiile de rigoare) folosesc săpunul. Așa cum îl folosesc, de altfel, cu frecvență variabilă, spectatorii din sălile în discuție.

Atunci, se pune cam pe drept întrebarea, de unde această nevoie de mizerabilism? O primă explicație ar fi, să zic, neîndoios, sadismul. Instinct pe care n-ar trebui să-l subestimăm de fel în clipele cînd încercăm a înțelege diferite fenomene de teatru și nu numai teatru contemporan; sadismul determină anume semnături de spectacole să lovească publicul, aruncîndu-l în trei ceasuri rele de teatru, ținîndu-l vigilent după zăbrelele imaginilor neliniștitor-înfricoșătoare (o injecție cu spaimă le prinde bine pezevenghilor...) și anulîndu-le eventuala evasiseninătate pe seara cu pricina.

Pe de altă parte, întrucît sadismul acționează liber numai în măsura-n care se-ntilnește, peste drum, cu masochismul, sîntem în drept a presupune că mizerabilismul

promovat stăruitor răspunde și corespunde unor necesități aflate în sală: dorința de a suferi e aliatul necesar al dorinței de a provoca suferința.

Cu toate acestea, explicațiilor de mai sus — rezonabile, dar neîndestulătoare — cred că s-ar cuveni să le adăugăm una de natură, să zicem (pentru că așa se zice), estetică-socială. Am în vedere noțiunea de evadare. Fugii — binecunoscute și mult discutate — de realitatea neacceptabilă i-a urmat, prin intermediul mizerabilismului, o neofugă sau o fugă inversă. „Telefonului alb” hollywoodian de pe vremuri, care magnetiza pornirile mentalității, s-o numim, convențional, mic-burgheze (vreau să mă simt om două ceasuri și-un sfert), i-a urmat o picică moartă pe scenă. Piscina-cocktailuri-în-șezlong a fost înlocuită cu un hîrdău. Blana de vizon, cu bluza ruptă în coate și minjită cu păcură. Șampania de la Monte-Carlo, cu poșirca dăătoare de vomitat. Dormitorul tapisat (Cézanne plus mătase) — cu șanțul (preferabil iarna, la minus 15 grade).

...Surprinzător (și oarecum dezolant) pentru mine e faptul că persoanele în discuție nutresc, nu fără orgoliu, convingerea că, gustînd dezgustul, trăiesc momente de libertate, nonconformism și autenticitate. Ce eroare! Schimbîndu-și destinația evadării, mizerabiliștii sînt, fără să știe, prizonierii nevoii de a evada.

Interferențe

FLORIAN POTRA

Universul afişului

Conceperea, lansarea și difuzarea unui mijloc publicitar — de comunicare în masă — cum e afişul trebuie să fi devenit un lucru foarte serios, de îndată ce a și început să circule termenul specializat de Plakatwelt, univers al afişului. Într-adevăr, dreptunghiul sau pătratul (sau ovalul, sau rombul etc.), mai mare sau mai mic, colorat sau alb, ilustrat sau numai scris cu litere de tipar, prin care ni se anunță o manifestare culturală și artistică, un turneu, apariția unui produs nou etc., ajunge să ocupe spații considerabile în conștiința (sau subconștientul nostru) de trecători grăbiți, cu atenția solicitată și distribuită în nenumărate sensuri. Desigur, cea dintâi însușire a afişului este de a informa într-un mod atractiv, plăcut, prevestind pietonului deliciae unor seri petrecute „util și dulce“ sau ale unor produse de neînlocuit. Dar afişul de teatru dramatic sau muzical, sau de concert, în speță, este și nu este o reclamă stricto sensu: nici din text și nici din grafică nu reiese dinadins valoarea spectacolului curent sau a premierei anunțate. Cetăţeanul cunoscător, avertizat, se orientează după numele autorului și după titlul piesei, după actorii „capete de afiş“ tocmai, și, eventual, mai rar, după numele regizorului. Mai mult unice decât rare au fost — și în

trecut — afişele teatrale în care să se illustreze „conținutul“ textului. Unele afişe de turneu, ce-i drept, reproduc, în fotografii destul de oarecare, scene din spectacol, fără pretenția, totuși, de a convinge (pe față sau „ocult“). În general, componenta „reclamistică“, publicitară a afişului de teatru e mult mai firavă decât aceea a afişului de film, care încearcă deseori să atragă luarea aminte prin ilustrații dinamice, în culori, și prin figurile protagoniștilor în acțiune, în stilul benzilor desenate (comics).

Cele mai avantajate rămân, firește, afişele galeriilor și expozițiilor de artă figurativă, ele dobândind un caracter imediat „artistic“ prin reproducerea unei opere reprezentative expuse, cum e cazul — pentru a oferi exemple relativ recente — al Salonului de pictură și sculptură al Municipiului București sau al expoziției Restaurarea, știință și artă. La capătul opus, cele mai modeste sînt afişele teatrelor de proză, dar nu și cele mai terne și banal-indiferente, acestea din urmă intrînd în apanajul Operei Române (programul săptămînal, mai ales în varianta roșu/vernil) și al Filarmonicii „George Enescu“, recurînd la o paginație și la o ornamentație (tipografică desuetă, cu invistări ușor „liberty“. Acum, știut este că o „casă“ bună

și veche, cu „marca înregistrată“ și cu „faima stabilită“, ține la emblemele ei, îndeosebi dacă sînt adînc și de mult pătrunse în conștiința publicului. Filarmonica și Opera din Capitală sînt, fără doar și poate, asemenea instituții, dar factura afişelor lor nu le reprezintă decît în mică măsură. Inconstante, în căutarea unei „chei“ proprii sînt afişele Orchestrei Simfonice a Radio-televiziunii, deocamdată „eclectice“, adică modificîndu-și aspectul de la un concert la altul. Ca și afişele Teatrului „Nottara“, de altminteri, provinciale și neatractive, pentru a nu mai pomeni de tradiționalul kitsch dominant în fișile de hîrtie sau de pînă publicitare ale Circuitului de Stat.

Teatrul de Comedie și-a statornicit afişul cel mai simplu, fondul său galben și litera neagră sugerînd probabil umorul cînd „galben“, cînd „negru“. La „rame fixe“ s-au oprit Teatrul Mic, cu variații de culoare, și mai ales Teatrul Național din București, al cărui joc de afiş acoperă, cu efect vizual compensatoriu, fațada deocamdată în cărămidă a edificiului său însuși. Dar, ca și în cazul Filarmonicii, afişul-tip al Naționalului merită să fie studiat și perfecționat în continuare, pentru a se obține o mai fericită sinteză de tradiție și modernă vitalitate, emblematică, definitorie ca o stemă, ca o siglă glorioasă.

Există, de bună seamă, o „heraldică“ a afişului, a posterului, a Plakat-ului, un „cod“ al lor, un limbaj grafic-scris cu o expresivitate proprie, care — orice s-ar spune — reflectă nivelul de cultură, energia creativă și gustul celor dinîuntrul teatrelor, de la director pînă la plasatoare și garderobiere. Or, la ora actuală, afişul teatral-muzical se află în genere sub acest nivel de cultură și de gust, și oricum sub calitatea vădit superioară a spectacolelor, pe care afişul e chemat, tocmai, să le aducă la cunoștința publică și să le popularizeze.

CRONICA DRAMATICĂ

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ

TEATRUL NAȚIONAL
DIN CRAIOVA

CAPUL

de Mihnea Gheorghiu

Sărbătorindu-și o ascendență de 125 de ani, bogată în tradiții de luptă revoluționară, Teatrul Național din Craiova a ținut să sublinieze evenimentul și printr-o nouă premieră, menită să pună în lumină, o dată mai mult, atât vocația sa civică și națională, cât și valoarea lui artistică. Și trebuie spus de la bun început, cu bucurie, că opțiunea teatrului s-a dovedit, mai întâi, fericită prin alegerea celei mai recente piese a lui Mihnea Gheorghiu, *Capul*. Până aici totul s-a desfășurat în mod obișnuit, fiind vorba de un text ale cărui valori sînt bine cunoscute și relevate în cronicile spectacolului realizat anterior la Teatrul Național din București. Opțiunea teatrului craiovean s-a dovedit, în al doilea rînd, fericită — de data aceasta într-un mod mai puțin obișnuit — prin faptul că a încredințat cu îndrăzneală conducerea spectacolului unui cu-

Data premierei : 20 decembrie 1975.
Regia : MIRCEA CORNIȘTEANU,
FLORICA MĂLUREANU. Scenografia :
FLORICA MĂLUREANU. Muzica : IO-
SIF HERȚEA.

Distribuția : PETRE GHEORGHIU
(Mihai Viteazul) ; ELENA GHEOR-
GHU (Tudora) ; LENI PINȚEA-HO-
MEAG (Stanca) ; MANU NEDEIANU
(Sultanul Murad III) ; PAVEL CISU
(Rudolf) ; ION PAVLESCU (Generalul
Basta) ; GEORGE BULANDRA (Sigis-
mund Bathory) ; ANCA LEDUNCA
(Elisabeta I) ; MIHAI CONSTANTI-
NESCU (Leca Racotă) ; REMUS MĂR-
GINEANU (Stroe Buzescu) ; VASILE
COSMA (Banul Mihalcea) ; VALER
DELLAKEZA (Tandaler) ; VALERIU
DOGARU (Turturea) ; RADU NEGO-
ESCU (Csaky) ; DAN WERNER (Ki-
raly) ; CONSTANTIN SASSU (Andrei
Bathory) ; IANCU GOANȚĂ (Episco-
pul Napraghi) ; D. AURELIU (Preda
Buzescu) ; LUCIAN ALBANEZU (Pin-
tea). În alte roluri : BARBU MORCO-
VESCU, C. IONESCU, MIRCEA HA-
DÎRCĂ, PETRE ILIESCU-ANOTIN,
EMIL BOZDOGESCU, VLADIMIR JU-
RAYLE, ANGHEL POPESCU, DAMI-
AN OANCEA, EMIL BOROGHINĂ,
CONSTANTIN SASSU, CONSTANTIN
FUGAȘIN, ILIE GHEORGHE.

plu regizorală tinăr și, dacă se poate spune așa, inedit: Mircea Cornișteanu, stagiar al teatrului, aflat de-abia la a treia sa montare, și Florica Măureanu, creator afirmat de mai mulți ani, cu impetuozitate, însă în domeniul scenografiei! Dar cum, adesea, în artă, îndrăzneala (firește, atunci când nu e gratuită) își capătă recompensa mult rîvnită a succesului, acesta a suris larg teatrului craiovean și ultimei sale premiere.

„Miracolul” își are, bineînțeles, explicațiile lui. În primul rînd, tinerii creatori au știut să descifreze, cu inteligență și finețe, o calitate esențială a piesei lui Mihnea Gheorghiu — subliniată, dealtfel, chiar de autor atunci cînd și-a definit opera ca o *dramă-spectacol* — constînd în capacitatea textului de a oferi, prin concizia, puterea de sugestie și varietatea situațiilor dramatice date, un material scenic bogat, apt să transmită spectatorului, prin imagini teatrale dense, un conținut de idei elevat, exprimat cu luciditate, dar pătruns de fiorul cald al dragostei de patrie.

În al doilea rînd, evitînd tentația unei solemnități somptuoase, a încărcăturii pline de fast sau a artificierilor tehnice pe care modernă scenă craioveană le-o putea sugera; evitînd, de asemenea, tentația posibilă de a se inspira din modalitatea scenică utilizată la Teatrul Național din București, ori de a risca abstractizarea situațiilor și a personajelor — dubla direcție scenică a conceput o desfășurare spectrală extrem de simplă, încărcată însă de o tensiune emoțională rar întîlnită, în ultimele stagioni, în montarea pieselor de inspirație istorică națională; întreg spectacolul se joacă fără nici un fel de decor, cu o recuzită redusă la minimum și cu o costumație care (cu o singură și inexplicabilă excepție: cămășile stîngaci înroșite de singele bătăliei, la care tocmii au participat căpitaniul lui Mihai Viteazul) are și ea, dacă cititorul ne îngăduie expresia, somptuozitatea simplității.

Text sugestiv, imagine specific teatrală, simplitate — iată, așadar, cele trei coordonate în care s-a înscris, conceptual, spectacolul de la Craiova. Ele se datorează autorului și regizorilor. Aceștia din urmă au, însă, inevitabil, în plus, și meritul de a fi condus aproape ireproșabil transformarea conceptului în spectacol. N-ar fi putut realiza acest lucru, bineînțeles, fără aportul esențial al actorilor și al scenografiei.

Actorii au făcut efortul de a se adapta exigențelor atît de aspre ale simplității expresive — desigur, fiecare în funcție de resursele lui creatoare și, în oarecare măsură, de valoarea rolului —, reușind, în ansamblu, să configureze o *lume* autentică nu numai în rigoarea timpului ei istoric, ci, mai ales, în permanența istoriei timpului românesc. Firește, se detașează net creațiile lui Petre Gheorghiu (un Mihai Viteazul sobru, fără ostentație, de o luciditate ardentă, dar din-

colo de care simți în fiecare clipă patosul dramatic al omului-erou), ale Elenei Gheorghiu (din a cărei interpretare, în tonul general al spectacolului, răzbat în mod deosebit inteligența și fiorul tragic, rămînînd de neuitat, între altele, intonarea bocetului care deschide spectacolul) și lui Ion Pavlescu (care a știut că crească, în rolul extrem de redus al generalului Basta, o personalitate distructivă indispensabilă pentru a pune în valoare deplină tragicul sfîrșit al Voievodului). Sînt notabile, în sensul cel mai bun, realizările actorilor Leni Pîntea-Homeag (Stanca), Manu Nedeianu (Sultanul), Anca Ledunca (Elisabeta I), Vasile Cosma (Banul Mihalcea), Radu Negoescu (Csaky), Dan Werner (Király), Constantin Sassu (Andrei Bathory), Iacub Goanță (Episcopul Napraghi).

Aportul scenografiei, datorat coregizorului spectacolului, Florica Măureanu, poate fi de data aceasta foarte greu delimitat cu precizie, în raport cu contribuția direcției de scenă. Aceasta nu înseamnă, însă, că poate fi trecut mai ușor cu vederea, ci dimpotrivă; căci, jucîndu-se, cum spuneam, fără decor, spectacolul are totuși un cadru scenic extrem de funcțional, constituindu-se — performanță remarcabilă — exclusiv din lumini. Fantezia scenografiei-regizor, inteligența ei scenică și — nu în ultimul rînd — talentul și priceperea maestrului de lumini Vadim Levinschi, au creat din simple și, am spune, sobre fascicule de lumină, palate, catedrale, cîmpuri de bătălie și — lucru foarte important pentru receptarea mesajului piesei — planul scenic al comentariului, din punctul de vedere al zilei de astăzi.

Text — actori — lumină — sunet (căci nu putem omite nici valoarea sugestiv-funcțională a coloanei sonore), minuite cu măsură, fiecare și toate împreună (avem sentimentul că s-a lucrat într-un excelent spirit de echipă), pe o scenă imensă, utilizată integral, sub bagheta unui duo regizoral care a știut să realizeze din aceste elemente un tot unitar, pus în slujba mesajului profund patriotic al piesei — iată în ce constă spectacolul Teatrului Național din Craiova, intitulat *Capul*. Un spectacol care (dincolo de unele reproșuri ce i le-am putea aduce: participarea inegală a unor actori la expresivitatea ansamblului, insuficiența lumină în care apare pe alocuri Mihai) cultivă aproape exemplar mijloacele specifice teatrului și din care nu putem uita — înlăuntrul imaginii lui globale — forța de sugestie a unor scene (încoronarea de la Alba-Iulia, metafora luptei, simbolul unirii țărilor române în faldurile tricolore, vibrantul final și altele), ca și vigoarea lui militant-emoțională.

Teatrul Național din Craiova merită felicitat pentru jubileul său și pentru spectacolul care i-a împlinit sărbătoarea, cu demnitate artistică și suflet național.

Mihai Vasiliu

TEATRUL DRAMATIC
DIN GALAȚI

ACUM ȘI ÎN CELE DIN URMĂ (UN PROCES ÎNCHIS)

de Theodor Mănescu

Data premierei : 21 decembrie 1975.
Regia : GEORGE RADA. Scenografia : GEORGE NICULESCU.

Distribuția : EUGEN POPESCU-COSMIN (Magistratul) ; DIMITRIE BITANG, VLAD VASILIU (Maiorul) ; VICTORIA SUCIICI CODRICEL (Soția) ; LILIANA LUPAN (Fiica) ; GRIG DRISTARU, AURELIAN GEORGESCU (Columbofilul) ; MIHAI MIHAIL (Iluzionistul) ; LEONARD CALEA (Adversarul) ; IOANA CITTA BACIU (Amanta).



Ioana Citta Baciu (Amanta), Mihai Mihail (Iluzionistul), Leonard Calea (Adversarul) și (în plan secund) Grig Dristaru (Columbofilul)

Deși amintește, prin câteva elemente, o lucrare marcată polițistă, cum a fost *Casa de mode*, actuala piesă a lui Theodor Mănescu nu este o piesă polițistă. Este, mai degrabă, o meditație dramatizată asupra unor sensuri de esență politică ale timpului și ale individului și, pentru că eroul este un judecător, alura de proces indirect care i se impune predomină și atribuie piesei un accent sporit de gravitate. Eroul este pus de la început în situația-limită care-l va angaja într-o confruntare totală cu alții și cu sine însuși ; astfel, vom avea măsura exactă a actului și sensului dramatic al dublei sale confruntări. Un șantaj, un posibil atentat la viața lui, și justificarea, mai mult decît juridică, mai mult decît morală, justificarea politică a unei sentințe pronunțate cu douăzeci de ani în urmă.

Sîntem în 1966. Regimul politic din România și-a consolidat bazele sociale și economice și decide eliberarea tuturor deținuților politici. Un fost deținut, cîndva instrument în mina pătată de sînge a legionarilor, e supus acum unei provocări din partea unui soi de „ideolog” al fostei mișcări, al scopul de a se răzbuna pe cei ce l-au condamnat în 1946 — anchetatorul, procurorul și judecătorul. Moartea procurorului determină organele de securitate să ia măsuri de protecție pentru viața judecătorului, și așa se declanșează drama — sau, mai bine zis, procesul cu care este confruntat, pe de o parte, judecătorul și, pe de alta, fostul deținut. Un „ceas al socotelilor”. Judecătorul are conștiin-

ța curată, sentința pe care a dat-o atunci, foarte aspră, a fost îndreptățită, atît juridic cît și istoric. Totuși, anumite afirmații în ce privește legalitatea unor decizii luate în primii ani după cucerirea puterii politice de către proletariat par să vizeze și sentința judecătorului, din 1946. Nu, nu a fost un abuz — dar afirmația rămîne, punînd în cauză crezul politic al eroului principal și conștiința sa civică. Se face o distincție între cele două momente istorice și se afirmă esența umanistă a revoluției socialiste încă de la începutul ei.

Si fostul deținut se află la un ceas al socotelilor ; ceas în care a înțeles ceva din zădărnicia drumului său și caută un mod de integrare. Supus unei presiuni aberante, de răzbunare, pe care o respinge, și pus în situația cînd nu mai are decît să apese pe trăgaci ca să-l ucidă pe cel ce l-a condamnat cîndva, personajul se sinucide, semnînd astfel propria lui condamnare pentru greșeala din trecut și pentru slăbiciunea de a nu se putea desprinde, acum, de șantajul fostului său „mentor”. O posibilitate dramatică, evident — deși ar mai fi existat și aceea de a îndrepta revolverul înspre al treilea erou al socotelilor, Iluzionistul. Rătrîn personaj de circ, proxenet odios, alcătuit pareă numai din cartilagii, dominat de obsesii criminale, Iluzionistul trăiește, de asemenea, un ceas al socotelilor, mai puțin cu sine însuși, pentru că n-are ce pune în cele două talere ale balanței. El e expresia anacronică a *vendettei*, o ripostă absurdă și inutilă ; izolat de timp și condamnat de istorie, obsesia lui ține de pa-



Eugen Popescu-Cosmin (Magistratul) și
Liliana Lupan (Fiica)

tologic. Personajul are mai mult un sens figurat, identificându-se creatorului de iluzii oarbe și condiției grotesti a protagonistului de circ. Mai puțin poate fi investit cu o motivație reală; dealtfel, nici datele dramatice nu l-au putut face mai concret și mai verosimil. E subliniată, în replică, tăria puterii politice a regimului comunist și lipsa oricărui fundament social de împotrivire. Judecătorul va sta față în față cu cei doi, într-un moment culminant, de tensiune — tensiune sporită și de amenințarea concretă a unui revolver, ca într-o veritabilă secvență polițistă. De ce, totuși? Nu pentru a se justifica pe sine, ci pentru a mai acorda o șansă fostului inculpat și pentru a da propriei sale fiice o confirmare a actului din trecut. Noile generații pun întrebări, acuză uneori faptele părinților și nu acceptă toate explicațiile care li se dau. Prin prezența fiicei, procesul moral al judecătorului capătă accente noi și relief actual.

Nu toate acțiunile care se succed aici au limpezime și cursivitate. Nu toate momentele își păstrează tensiunea pe care o inițiază — cum e momentul final, cu apariția judecătorului, cînd, în fața unui pistol încărcat, nu se petrec răsturnări de situații, ci schimburi de motivații și argumente. Unor personaje „le lipsește ceva”, pentru a fi întru totul verosimile, și de aceea apar mai degrabă ca „ipoteze”, cum sînt Iluzionistul și Fiica; altele — cum e Columbofilul — au „ceva în plus”, și în acest caz nu se mai explică

identitatea lor reală. Dar prezența gravă a Judecătorului dă sens și complexitate problemelor puse. Autorul creează o reală atmosferă de interes în legătură cu destinul acestui erou și, exceptînd cîteva date confuze, dezvoltă acțiunea cu un veritabil simț al ritmului și al suspensului.

Premiera pe țară de la Galați simplifică și dă oarecare robustețe faptelor. Cu o singură excepție, realizatorii s-au orientat spre esența dramatică a acțiunii, și nu spre învelișul ei, derutant, de bizarerie, și au creat un spectacol care pune în valoare problemele de fond ale piesei. Există un anumit echilibru și o notă de autenticitate a dezbaterii care certifică orientarea regizorului George Rada; precum și două prezențe actoricești care dau forță și rezonanță înfruntării indirecte — Eugen Popescu-Cosmin, în rolul Judecătorului, și Mihai Mihail, în rolul Iluzionistului. Primul creează un personaj demn, marcat de gravitatea răspunderii sale, firesc și omenesc în relațiile cu cei apropiați; al doilea realizează o compoziție remarcabilă în conturarea bătrînului personaj de circ, cu zimbete și gesturi aproape dezarticulate, de dincolo de lume, și cu momente care trădează o autoritate sălbatică. Se mai rețin contribuțiile clare și exacte ale Liliane Lupan (Fiica) și Ioanei Citta-Baciu (Amanta). Excepția privește o anumită bizară sugestie scenografică: pe fundalul negru al scenei sînt amplasate în unghi șase uși, expresie figurată a unei săli a „pașilor pierduți”. Pe cine vizează sugestia? Oricît am căuta, nu găsim o justificare, și nici textul nu ne-o înlesnește.

C. Paraschivescu

TEATRUL NAȚIONAL
„VASILE ALECSANDRI”
DIN IAȘI

NOAPTEA
de M. R. Iacoban

Cu o întîrziere pe care o datorăm împrejurărilor, și nu dorinței noastre, cu o întîrziere de cîteva luni față de seara premierei absolute, dar cu un interes sporit de așteptarea mereu amînatei întîlniri cu această piesă și cu acest spectacol, am văzut la Iași, pe scena Teatrului Național. *Noaptea* de Mircea Radu Iacoban. Autorul ieșean cu scrieri dramatice răspîndite pe multe scene din țară nu anunța prin nimic această piesă,



Moment din spectacol. În centru, Teofil Vălcu (Prodan, starostele)

aplecarea sa către realitatea contemporană, examinarea critică și nu de puține ori mușcător ironică a caracterelor și faptelor de viață din imediata apropiere părînd a fi atitudinea înzestratului condeier predilectă și exclusivă. Surpriza a venit dinspre Mircea-Radu Iacoban, cum venise cu câțiva ani în urmă dinspre Horia Lovinescu și al său *Petru Rareș*, ca o mustrare adusă spiritului nostru excesiv și rigid în clasificări și compartimentări. Mircea-Radu Iacoban e tînăr în raport cu abundența și întinsa lui producție literară, de la reportaj și comentariu

sportiv, trecînd prin colorate și subtile însemnări de călătorie, prin comedie lirică, prin roman, pînă la tabloul de epocă destinat scenei care e *Noaptea*.

Tînăr fiind, e prea devreme să-i ghicim calea pe care talentul lui viguros se va dezvoltă cel mai fertil și mai aplicat, dar putem crede că pe teritoriul teatrului se va exercita mai insistent. Iată de ce, în activitatea lui, *Noaptea*, deși nu e, în ansamblu, revelatoare, se constituie în moment de referință. Fără îndoială, *Noaptea* are meritul de a explora o epocă mai neguroasă din istoria patriei, un veac seufundat în zbucium și suferințe, fără momente de culme înspre partea Moldovei (veacul al optsprezecelea), și piesa își are izvoare documentare sigure, chiar dacă nu relevă fapte de mare răsunet. Dar să reținem că, vorbind despre Iași — capitală a Moldovei, tîrg aflat la răscruce de drumuri, autorul o face însuflețit de un cald, deloc ascuns patriotism, și de o mare dragoste de locuitor al cetății. Tîrgul Ieșilor, deseori călcat de tătari, ars, pustit, prădat, renaște mereu, sub ochii uimiți ai străinilor, din propria-i cenușă, pentru a-și afirma permanența, așa cum neamul întreg, nu o dată supus grelelor încercări, și-a păstrat ființa peste milenii.

Iași din *Noaptea* e tîrgul stăpînit o noapte de breasla calicilor. Spunem stăpînit și înțelegem ocrotit, pentru că tîrgul ars pînă la temelii, părăsit de tîrgoveții ascunși prin satele învecinate, părăsit și de domn — el însuși adăpostit în vreo mănăstire — e, după năvala pustitoare a tătarilor, bintuit de o epidemie de ciumă, singurii rămași, între zidurile năruite, să înfrunte boala și să țină piept jefuitorilor dinăuntru fiind breslași-calici. Iar ei, calicii, se dovedesc cinstiți și vrednici, pedepsind pe cei care încearcă să pă-

Data premierei: 30 mai 1975.

Regia: SORANA COROAMĂ. Scenografia: FLORICA MĂLUREANU.

Distribuția: PETRU CIUBOTARU (Gheorghe Sin Popa); CONSTANTIN POPA (Miruță Itigan); VALERIU BOBU (Enver); RELLA GIȚESCU (Ioana Ovanes); ADRIAN TUCĂ (Ion Rachiș); SAUL TAIŞLER (Aristarh Mereacre); PAPIL PANDURI (Iordache Buzatu); LIANA MĂRGINEANU (Anița Ciuculeasă); VIOLETA POPESCU (Mărina Papăjennă); SERGIU TUDOSE (Neacșu Rojniță); DIONISIE VITCU (Pintilie Fulgeratu); ION LAZU, VALENTIN IONESCU (Ursu Orbul); VIRGIL RAICIU (Toader Ciuntu); SILVIA POPA (Zmaragda Buta); VIRGILIU COSTIN (Dumitrașcu Surdu); TEOFIL VĂLCU (Prodan, starostele); FLORIN MIRCEA (Mehmet Achim); GEORGE MACOVEI (Manolache Răhănescu); CONSTANȚA LERCA (Paraschiva).

trundă în viața domnească. Un act întâmplător de curaj? Nu, o atitudine de mai adâncă semnificație. Calicii, organizați în breaslă, sînt în majoritatea lor veterani ai marilor bătălii purtate de moldoveni împotriva năvălitorilor, ei sînt, ceea ce am numi azi, mari mutilați de război, cărora peste veacuri, de la Petru Rareș, ba mai departe, de la Ștefan cel Mare, li se acordau drepturi în cetate și ajutoare bănești. Ei nu sînt nicidecum drojdia cetății, ci năpăstuiți ai soartei, dar croi în fond, și atitudinea lor reflectă o conștiință patriotică însuflețitoare.

Piesa nu are o construcție dramatică riguroasă. Răsfirate pe mai multe tablouri, întâmplările se succed într-o dezordine nu numai aparentă, de unde curgerea lor greoaie în spectacol. Dar ceea ce izbuteste autorul sînt tipurile calicilor, de un cuceritor pitoresc: Pintilie Fulgeratu, interpretat cu simplitate și umor de Dionisie Viteu, poate cel mai izbutit dintre toate, apoi Staroste Prodan, interpretat cu vigoare de Teofil Vălcu, cărora li se alătură Toader Ciuntu (Virgil Raiciu), Dumitrașcu Surdu (Virgiliu Costin), fiecare interpret găsind o notă de culoare personajului său. O frumoasă, caldă interpretare dă Sergiu Tudose personajului Rojniță, tipograful îndrăgostit de filele căr-

ților sale; și un suflu tragic aduce Constantin Popa, interpretul nefericitului logodnic Miruță. Călaul tirgului, jefuitor și crud, e înfățișat cu robustețe, în linii decise, apăsate, de Papil Panduru. Bune interpretări au, în roluri mai puțin întinse, Rella Ghișescu, Li-ana Mărgineanu, Saul Taișler și George Macovei. Se impune atenției interpretarea minuțios exactă dată personajului Mehmet Achim de Florin Mircea.

Sorana Coroamă a insistat asupra conturării cît mai exacte a personajelor și a izbutit să îndrume interpretii pe direcția unor portreți-zări colorate. Ceea ce nu i-a izbutit regizoarei a fost atmosfera de tirg perijolat peste care filfite amenințător aripa morții. Dar asta poate să fie și o urinare a decorurilor semnate de Florica Mălureanu, unele admirabile, cum sînt cele care alcătuiesc curtea domnească, altele deloc sugestive.

Spectacolul cu această piesă, chiar dacă nu atinge valori înalte de stil și unitate și chiar dacă nu reprezintă pentru Mircea Radu Iacoban măsura întregă a talentului său, se înscrie, cu meritele sale evidente, printre momentele bune ale Naționalului ieșean.

V. Munteanu

ALTE PREMIERE

TEATRUL DE COMEDIE

TREI SURORI

de A. P. Cehov

Data premierei: 11 decembrie 1975.

Regia: LUCIAN GIURCHESCU. Scenografia: ION POPESCU-UDRIȘTE. Ilustrația muzicală: MIRCEA CIORTEA. Versiunea românească: LUCIAN GIURCHESCU și ANDREI BALEANU.

Distribuția: CONSTANTIN BĂLTĂREȚU (Prozorov); VASILICA TASTAMAN (Natalia Ivanovna); LILIANA TICĂU (Olga); STELA POPESCU (Mașa); SANDA TOMA (Irina); ION LUCIAN (Kulighin); SILVIU STĂNCULESCU (Verșinin); VLADIMIR GĂITAN (Tuzenbah); DUMITRU RUCĂREANU (Solionii); CORNEL VULPE (Cebutîkin); THEO COJOCARU (Fedotik); GHEORGHE ȘIMONCA, EUGEN RACOTI (Rode); AUREL GIURUMIA, CANDID STOICA (Fera-pont); DORINA DONE (Anfisa).

După o lungă așteptare, presărată cu rare satisfacții artistice, cu rezultate minore sau lipsite de semnificații, iată, Teatrul de Comedie se impune în prim-planul atenției cu un spectacol de valoare merit să îmbogățească exegeza clasicilor pe scenele noastre și să continue tradiția marilor spectacole marcate de creativitate regizorală. Noul Cebov al Teatrului de Comedie descinde din vechiul șir de reprezentații, faimoase pentru echipa constituită aici, și de referință pentru prestigiul teatrului românesc peste hotare. Un spectacol în care semnătura lui Lucian Giurcescu este vizibilă, recunoscîndu-se lesne creatorul unor viziuni comice cu subtext tragic, dar surprinzîndu-ne în ipostaza unui analist de mare profunzime.

Trei surori este, în primul rînd, o analiză, o prospectare amplă, serioasă, în structurile cele mai adînci ale textului dramatic, redat circuitului public cu un sunet nou și într-o lumină nouă. Am exagera spunînd că demersul regizoral — și, astfel, unghiul deschis asupra piesei cehoviene — este complet inedit; dimpotrivă, el se înscrie deliberat în încercările de reconsiderare operate asupra lui Cehov și a „cehovismului“, manifestate simultan, pe numeroase meridiane, atît în critică cît și în realizarea scenică. Spectacolul lui Giurcescu se situează pe linia unor montări recente, de anvergură, care au dat celor *Trei surori* dimensiuni și valorizări es-

tetice noi; în același timp, își trage vădit rădăcinile din solul teatrului modern, prospectat, în anii trecuți, de regizor și de echipa Teatrului de Comedie, cu abilitate și competență.

„*Trei surori* nu este numai o piesă, este chiar o declarație despre piesă” — remarcă subtilă a unui avizat cercetător al teatrului lui Cehov eapătă deosebită pregnanță în reprezentarea Teatrului de Comedie, care devine o „declarație” consistentă, un manifest alșat despre *Trei surori*. Prima operație a regiei pare a fi smulgerea piesei din vechea tradiție a „atmosferei locale”, a „lirismului”, a „trâncănelii în jurul paharului cu ceai”, urmărind cu precădere actele prin care personajele se definesc. Desfășurarea consecventă a acțiunii, a faptelor, a evenimentelor care împânzesc piesa într-o textură inextricabilă, dincolo de cuvinte sau chiar în pofta lor, este operația-motor a reprezentației. Se observă un decalaj deliberat, ba chiar o înfruntare, între stratul cuvintelor și cel al faptelor. Rezultatul se desenează revelator: acțiunile personajelor, și mai puțin spusa lor, cheamă nemijlocit concluziile noastre. Structura spectacolului țintește la o neîntreruptă demonstrație, însoțită, la fiecare argument, de concluzii.

Piesa unor întâmplări banale din viața unor provinciali cu pretenții intelectuale, progresiste și umaniste își pierde treptat contururile concrete, replicile se dislocă și ne trezیم pe nesimțite pe un soi de ciudat iceberg. Blocul de gheață e scufundat pe trei sferturi



Vasilica Tastaman (Natașa), Dumitru Rucăreanu (Solionii) și Sanda Toma (Irina)

Lumea piesei: vieți irosite, înecate în mlaștina banalității cotidiene





Personajele vorbesc într-una; se extaziază în fața propriilor cuvinte.

într-o cumplită și compactă trivialitate; pe suprafața lui, oamenii vorbesc, vorbesc, spun mai ales vorbe frumoase, se extaziază în fața propriilor cuvinte, încearcă chiar să-și trăiască cuvintele, să-și ordoneze viața conform discursurilor și sentințelor pronunțate; dar, încet-încet, descoperim aumiți câtă cruzime înconștientă ascund acțiunile lor, ce josnică complicitate îi unește, și ne sufocăm în aerul irrespirabil al casei Prozorov.

În construirea spectacolului, Lucian Giurcescu a contopit organic procedeele teatrului epic, nu numai în modalitatea directă cu care se rezolvă startul spectacolului (de pildă, acel început brusc, iritant, declarativ, în care surorile intră în scenă cu detașare, își ocupă locurile „dinainte stabilite” și „încep piesa”, întretinându-și replicile și confundându-și amintirile), ci și în atitudinea generală, în viziunea care ne depărtează continuu de această lume; jonglind ușor cu comicul de situație și cu motivele farsei absurde, existențiale; pedalînd grotescul pînă la marginea tragicului; operînd analiza de caracter pînă la stadiul disecției; demontînd cu înverșunare toate mecanismele piesei, pentru a trage o concluzie răspîcată, netă. O concluzie rece despre lumea acestor trei surori, univers iremediabil condamnat, în care niște oameni egoiști, fără orizont, își irosesc viețile mărunte, sfîșiindu-se cu indiferență, ucigîndu-se cu nepăsare și îndolență, înecîndu-se, în cele din urmă, în mlaștina banalității cotidiene. Întreaga reprezentație este scăldată în vidul acestor existențe, care se cheltuie în nenumărate acțiuni mărunte, se zbuciumă în cuvinte mari, promițătoare, și dezertează de la răspundere, se abțin în fața deciziilor esențiale. În casa Prozorov, căreia excelentul decor cinetic creat de Ion Popescu-Udriște îi conferă deopotrivă concret și inefabil, materialitate și irealitate, simplitate și mister, oamenii se mișcă fără

oprire, unii chiar automatizîndu-se, ca Andrei Prozorov (Constantin Băltărețu); aici se intră și se iese, într-un neconținut du-te-vino (dar, de fapt, ieșirile sînt aparente, personajele n-au nici o ieșire), ca toată această mișcare să se pulverizeze, în finalul brutal. Moartea baronului, la care toți consimt tacit, este ultima faptă din lanțul de întîmplări cu caracter de fapt divers, care înnoadă, într-o singură verigă, cele trei mari direcții ale reprezentației. Duelul-erimă s-a încadrat perfect în legile necrutătoare ale *forme*. „Esențialul pentru orice fel de viață este forma. Tot ce-și pierde forma încetează de a mai exista”. Replica-cheie a lui Kuligliu (Ion Lucian) devine în spectacol unul dintre vectori. Tuzenbah (Vladimir Găitan), demisionînd din armată, intenționînd să înceapă o viață de muncă, discutînd *sincer* cu Solionli (Dumitru Rucăreanu), a încălecat niște legi ale *forme* și conveniențelor sociale, deci pierde. Dar, așa cum spune Cebutikin (Cornel Vulpe), „E totuna, e totuna!... de fapt noi nu sîntem, nu existăm... ni se pare numai că trăim... Tarara-bumbia... tarara-bumbia”. Replica-cheie a doctorului, care nu mai știe nimic, este alt vector, marcînd indiferența, opacitatea și cruzimea acestor oameni-purtători de cuvinte. Disparația baronului, cel pe care nimeni nu l-a iubit, pe nimeni nu afectează, cel mult îngreuiază viitorul Irinei, oricum osîndit. Neputința ieșirii din „mlaștină”, scufundarea, îmbătrînirea, uitarea, deznădejdea împotmolirii, disperarea pe care o denunță Irina (Sanda Toma) în actul III, în singurul ei moment de luciditate, este, în sfîrșit, cel de-al treilea vector, principalul. Coerența discursului regizoral transpare printr-o elaborată expresivitate teatrală. Firește, din teatrul lui Cehov nu pot fi eludate cuvintele; ele pot fi însă folosite ca bumeranguri, deci ca instrumente de acțiune, în definirea personajelor și a temei.



Aurel Giurumia (Ferapont) și Constantin Bălărețu (Prozorov), într-un dialog al surzilor

Dialogul se compune, astfel, la Giurhescu, într-o polifonie dirijată, replicile se întretaie într-un savant contrapunct, cu rezultate inso-lite, frizând uneori absurdul; zburînd peste clișeele conversației diurne, trecînd ușor peste spațiile tragice, neoprit, dialogul țese o plasă fină, dar rezistentă ca o carapace, în jurul personajelor. Mai toți devin prizonierii vor-belor: surdul Ferapont (Aurel Giurumia), ce vorbește aiurea, și țănoșul Verșinin (Silviu Stănculescu), ce debitează într-una vorbe mari, Irina, cu vorbele-vise, și Kulighin, cu aforismele plate, menite să mascheze realita-tea vieții sale conjugale. Efecte remarcabile se văd din această orchestrare a vocilor și a cuvintelor în actul I și în actul III; ace-lași act III — noaptea incendiului — are o mișcare extrem de elocventă, cu surorile care, istovite, se tirăsc de pe o canapea pe alta, cu Tuzenbah, umbră împleticită a Irinei, cu ofi-țerul (Theo Cojocar), care țopăie pe mese, veselindu-se isteric (i-a ars totul), cu doica Anfisa (Dorina Done), prelingîndu-se, temă-toare, de-a lungul mobilelor răvășite, și cu plimbarea trufașă a Nataliei (Vasilica Tasta-man), cu aerul ei de proprietăreasă peste toți și peste toate.

Remarcabilii actori ai Teatrului de Comedie și-au regăsit în acest spectacol vechea con-diție de echipă; deși, în câteva cazuri, distri-buția ni se pare discutabilă, reprezentarea, în ansamblu, degajă o solidă omogenitate, și mai ales corespunde întru totul lecturii regizorale. Aria solistică, performanța individuală dispar, pentru a face loc unui nuanțat joc de rela-ție, unor interpretări lucrate pe principii „funcției dependente”. Surorile, interpretate de Liliana Țicău (Olga), Stela Popescu (Mașa), Sanda Toma (Irina), devin un personaj co-lectiv, ale cărui trăsături dominante sînt măr-ginirea, stupiditatea. O mărginire egoistă, o nemulțumire acră urîtesc chipul acestor fe-mei tinere și proaste. Pasională și vulgară, Mașa Stelei Popescu cochetează cu un Verșinin infatuaț și mediocru, dar idila lor ba-nală, mizerabil adulterină, se răscumpără prin finalul nemelodramatic; răscolitoarea diva

rare a Mașei, în fața plecării ofițerilor, îi justifică atunci existența, luminînd-o prin suferință.

Sanda Toma traversează un amplu registru dramatic pentru a demonstra uluitoarea trans-formare a fetei vesele, răutăcioase, palpitînd de viață, vise și dorinți, în ființa rece, rea, acrită de oboseală, incapabilă de sentimente, lașă în fața destinului. Izbucnirea ei din ac-tul III marchează un mare moment al spec-tacolului, e o rară clipă de sinceritate țîșnită pe neașteptate dincolo de paravanul cuvînte-lor, și ea proiectează fundalul tragic al piesei.

Constantin Bălărețu creează un excelent Prozorov, marcat de trăsăturile familiei: sub aerul său blajin, sub bunătatea sa cuviincioa-să, se ascund aceeași mărginire egoistă, o lehamite neputincioasă, o altă iremediabilă lașitate. Portretul clanului Prozorov este în-tregit de jocul Vasilicăi Tastaman; în vizi-unea incisivă a lui Lucian Giurhescu, Nata-lia nu este dospită din alt aluat sufleteș de-cît cel al surorilor; deosebirea ține de edu-cație; cumnata are curajul să-și ducă trăi-rile, sentimentele și pornirile pînă la capăt, nu-și maschează egoismul, nu-și ascunde po-ftele, e doar mai prost crescută. Magistrală este interpretarea lui Ion Lucian în Kulighin. Purtătorul de cuvînt al teoriei „forme” ce guvernează existența se demască atunci cînd tace. Dacă, în replicile profesorului de latină, Ion Lucian nuanțează nenumărate detalii ale conformismului social, în tăcerile sale, în pri-virile, în imperceptibilele sale gesturi, se dezvăluie o peșteră a resentimentelor, ură, gelozie, răzbunare, răutate. Ceilalți, sateliții care se rotesc în jurul planetei constituite de familia Prozorovilor, alcătuiesc o galerie jal-nică; Cornel Vulpe, un Cebutikin cabotin, impostor în sentimente și în profesune; Vladimir Găitan, un Tuzenbah cu o neatin-să puritate în dragostea lui romanțioasă, singura făptură luminoasă din această lume, poate de aceea sortită morții; Dumitru Rucăreanu, un Solionii agresiv și antipatic, ros de com-plexe. Gheorghe Șimonca și Theo Cojocar prefîgurează cu subtilitate alte ipostaze de „Verșinini”; modul în care ei anticipează tiradele acestuia, în actul I, picură un haz trist, scăldat în ironie; Silviu Stănculescu re-alizează cu exactitate personajul iubit de Mașa, este eroul ideal al garnizoanei de pro-vincie, un vis jalnic și caraghios. În jocul colorat al lui Aurel Giurumia, Ferapont um-ple scena, personajul, desenat realist, meta-forizează absurdul, el este mesagerul care impune în scenă copleșitoarea prezență a in-vizibilului Protopopov.

Credincioși viziunii regizorale, actorii, cu foarte puține excepții, au intrat fără rezerve în buna formulă a tălmăcirii și în stilul spe-cial al acestui spectacol, stil marcat de distan-țare epică și de un realism metaforic; izbînda montării *Trei surori* se arată mai puțin ca oricînd individuală, ea este în pri-mul rînd colectivă.

SIZWE BANSI A MURIT

de Athol Fugard,
în colaborare cu John Kani
și Winston Ntshona

Data premierei : 25 decembrie 1975.
Regia : ALEXA VISARION. Deco-
ruri : VITTORIO HOLTIER. Costume :
LIDIA RADIAN. Traducerea : BEA-
TRICE STAICU.

Distribuția : ȘTEFAN RADOȘ (Sty-
les) ; EMIL HOSSU (Buntu) ; VICTOR
ȘTENGARU (Sizwe Bansi).

Intrînd în mica sală a Studioului Teatrului „Nottara”, spectatorii se află în fața unei imă-
gini ciudate, care, fără îndoială, îi intrigă :
toată podeaua scenei e plină de ziare, maldă-
re de ziare, unele făcute pachet, altele moto-
tolite, ziare vechi, în diferite limbi, aruncate
elaie peste grămadă, alcătuiind o materie in-
formă, misterioasă, interogativă. E unicul
decor în care se va desfășura spectacolul
Sizwe Bansi a murit, pe textul compus de
scriitorul și regizorul sud-african Athol Fu-
gard, în colaborare cu actorii John Kani și
Winston Ntshona, pus în scenă de Alexa Vi-
sariion, în scenografia lui Vittorio Holtier,
într-o nouă variantă scenică față de cel rea-
lizat la Ploiești, de același cuplu, cu două
luni înainte. Misterul neobișnuitului decor se
limpezește, întrucîtva, curînd după începerea
spectacolului, odată cu intrarea în scenă a
lui Ștefan Radof-Styles, cu un ziar în mînă,
din care spicuiește unele informații, comentîndu-
le și încercînd să capteze atenția și înte-
resul publicului, făcîndu-și-l martor și com-
plice la lunga sa destăinuire, la observațiile
sale ironice. Raportul dintre uscăciunea in-
formațiilor, „faptul divers” sec, indiferent,
și intensitatea vieții reale, complexe, trăite,
îngropată sub noianul știrilor din presa coti-
diană occidentală, este ideea prin care regi-
zorul și scenograful stabilesc contactul, co-
municarea între universul piesei și cel al
sălii în care spectacolul se desfășoară. E un
mod ingenios de distanțare și, totodată, de a-
propiere, pe plan uman, între actor și spec-
tator, între personajele aparținînd unei lumi
îndepărtate, cunoscută de noi din ziare
— Africa de Sud, cu apartheid-ul, cu asupri-
rea de clasă și de rasă —, și spectatorul de

aici, din România socialistă. Pe alocuri, însă,
acest decor-metaforă devine stînjitor, trans-
formîndu-se într-o prezență activă, care par-
ticipă la acțiunea scenică, ceea ce împiedică,
prin însăși materialitatea sa, comunicarea lim-
pede a sensurilor pe calea sugestiei, a stimu-
lării imaginației publicului.

Stă în puterea și, cred, chiar în obligația
unui artist de a căuta mereu căi și soluții
noi, de a nu considera niciodată că și-a spus
ultimul cuvînt și că nu ar mai avea nimic
de făcut întru desăvîrșirea unei opere. A
repela un spectacol de pe o scenă pe alta
într-o concepție stereotipă înseamnă a nega
însăși condiția creației. Încercarea lui Alexa
Visariion și a lui Vittorio Holtier de a găsi
alte rezolvări decît la Ploiești piesei *Sizwe*



Ștefan Radof (Styles)

Bansi a murit pe scena Teatrului „Nottara”
este, deci, în principiu, de apreciat. Se simte,
în spectacol, un efort de adîncire, de esenția-
lizare, de comunicare mai directă cu publi-
cul prin tensionarea mai acută a unor mo-
mente, prin elaborarea mai exactă a unor
situații. Eliminarea unor pasaje ale textului,
care conțineau elemente concrete de viață, a
contribuit, desigur, la concentrarea montării
pe direcțiile ideatice esențiale. Nu toate eli-
minările sînt însă justificate ; iar adăugirile
pe planul acțiunii scenice mai mult strică
decît ajută ; cîteva momente sînt de-a drep-
tul derutante.

Spectacolul se joacă cu o pauză, după stri-
gătul disperat și violent al lui Sizwe Bansi :

„Citiți dintr-o sutorie sau priceputi să e numele soției acestuia? La reînceperea spectacolului, în aceeași ambianță, dar cu Buntu în scenă în locul lui Styles, foarte greu se poate înțelege că tot ceea ce se petrece acum e, de fapt, anterior primei intrări a lui Sizwe în atelierul fotografic al lui Styles; că totul reprezintă o retrăire de către Sizwe a întregului proces de schimbare a identității, care l-a dus, în cele din urmă, la dorința de a-și fixa chipul pe hirtie, de a se regăsi, pentru sine și pentru familia sa. Finalul, în care Styles nu mai apare, indemnul de a zîmbi adresându-și-l Sizwe însuși, devenit Robert, e derutant, neconcludent și rupt de partea întâi a spectacolului. Avem astfel impresia că asistăm la două piese separate: una, care prezintă destinul lui Styles, fotograful negrilor, cealaltă, dedicată tragi- cii aventuri a lui Sizwe Bansi, negrul care, pentru a dobîndi dreptul la viață și la mun- că, este nevoit să-și schimbe identitatea, în- sușindu-și permisul de reședință în Port Eli- sabeth al unui confrate mort.

Sigur, cele semnalate țin de anecdotică pie- sei, considerată, poate, neglijabilă, neesențială, de către regizor. Dar o poveste cu oameni e, totuși, o poveste, și ea trebuie înțeleasă de către public în logica desfășurării -ei. Logica textului cerea ca întregul spectacol să apară ca o povestire a lui Styles, întreruptă de procesul retrospectiv al lui Sizwe Bansi, de- venit Robert.

Efortul spre aprofundare și spre eseuțiali- zare de care vorbeam a dat rezultate bune, îndeosebi în prima parte a spectacolului, în care jocul concentrat și, totodată, relaxat, fi- rese, variat al lui Ștefan Radof, în rolul lui Styles, a creat o întreagă lume, izbutind să transmită nu numai gândurile și stările per- sonajului, ci și imaginea unei societăți clă- dite pe o ierarhie închitabilă, inumană. Ște- fan Radof are lirism și umor. Bogata lume sufletească a lui Styles capătă viață în inter- pretarea sa, luminată de un zîmbet generos, de duioșia celui care a transformat mizerabila cocoșă într-o „cameră de vise” pentru oa- menii de culoare, oamenii umiliți cărora el încearcă, fixindu-le chipul pe hirtie, să le însușe demnitate, mîndrie. Radof are tonul cald, privirea directă, gesturile eumpanite, le- gătura cu publicul se stabilește firesc, fără complicații.

În partea a doua, Emil Hossu preia ștafeta, în rolul lui Buntu, prietenul și sprijinitorul oamenilor de culoare ca și el, aflați la strîm- toare. Hossu are sinceritatea trăirii, mobilita- tea interioară necesară și capacitatea de co- municare promptă, directă, cu partenerul. Inovația lui Alexa Visarion, de a încredința rolul lui Buntu unui al treilea actor, e justi- ficată (la premiera absolută și în spectacolul ploieștean rolul e jucat de interpretul lui Sty- les, ceea ce presupune o performanță actori- cescă neobișnuită).

În schimb, distribuirea lui Victor Ștren- garu în rolul lui Sizwe Bansi, alias Robert



Victor Ștengaru (Sizwe Bansi) și Emil Hossu (Buntu)

Zwelinzima, a fost mai puțin inspirată. Însăși înfățișarea actorului era contraindicată pentru acest rol, pe lângă faptul că nu are capaci- tatea de a comunica simplu, direct, stările personajului. Din această pricină, actorul for- țează adesea nota, încercă, strigă mult și ge- sticulează, fără a convinge pe măsura dorită. Momentul final, al zîmbetului dureros, a fost total nereușit, lăsînd publicul nedumerit.

La fel de neinspirată a fost și aducerea în scenă, ca o prezență fizică, a mortului. Nu e prima dată cînd Alexa Visarion aduce în sce- nă un cadavru, urmîrind prin aceasta mate- rializarea unui simbol, a unei idei și, deci, sublinierea unor relații, atitudini (vezi *O pa- sare dintr-o altă zi* de D. R. Popescu, pusă în scenă la Cluj-Napoca, acum cîțiva ani). Dar prezența acestui „cadavru”, ca și modul cum este manevrat în scenă, la doi pași de public, în foșnetul ziarelor care, în cele din urmă, îl și îngroapă, concret și simbolic, în loc să constituie un argument al demonstra- ției tragismului situației, dizolvă tensiunea, stîrnuind efecte contrare celor urmărite. Nu e nevoie să vezi un om mort pentru a înțelege că a murit, se știe. Arta operează cu sugestii, cu aluzii, cu imaginație, nu cere totdeauna obiectul concret la vedere. Sînt adevăruri simple, cunoscute.

Și iată cum, cîștigînd uneori în interpre- tare, pierzînd, pe alocuri, din dorința de a spune mai mult, spectacolul Teatrului „Not- tara” cu această importantă piesă politică a repertoriului actualiei stagiuni rămîne o în- cercare meritorie, dar neconcludentă. Pe scena Teatrului din Ploiești, spectacolul se încheia cu rîsul impresionant, plin de bucuria și du- rerea victoriei, al lui Nicolae Praidă. Un final, un moment de artă și de umanitate care nu se poate uita ușor.

Margareta Bărbuță



Dana Comnea și Sabin Făgărășanu în „Ursul”

TEATRUL GIULEȘTI

ÎNTÂmplări MAI MULT SAU MAI PUȚIN RIDICOLE spectacol Cehov

Data premierei : 9 decembrie 1975.
Regia : MIRCEA MARIN. Scenografia : DIMITRIE SBIERA. Ilustrația muzicală : ing. LUCIAN IONESCU.

Distribuția : DANA COMNEA, TRAIAN DÂNCEANU, SABIN FĂGĂRĂȘANU, JORJ VOICU, MIRCEA DUMITRU.

Dacă Dostoievski ieșise — cu adevărat — „de sub mantaua lui Gogol”, iată o problemă care interesează prea puțin secolul nostru. Mai siguri sîntem astăzi că cele mai multe talente ale veacului 20 s-au dezvoltat proteie în umbra anxietăților dostoievskiene. Amplizarea acestui proces depășește considerabil sfera „influențelor”. Dostoievski a deschis prima poartă a unui univers, redescoperit apoi de creatori din întreaga lume, care se înrudesc fără a se asemăna cu totul. Cehov, de pildă, este un anxios care-și refuză lamentația. Pătrunsă adine de tristețea unei epoci crepusculare, opera cehoviană își disciplinează prin ironie viziunea tragică, așezîndu-și imaginile

sfișietoare în unghiul de lumină al unui suris nervos. Filația dostoievskiană apare mai clar în natura pioasă, pentru a nu spune miloasă, a investigării tipologice. Cehov nu este un moralist de școală clasică, ci — mai curînd — un comentator al suferințelor umanității. Necruțător — în numele adevărului — cu fauna dezumanizărilor (abulici sau agresivi), el se simte solidar cu victimele unui mecanism social care macină cele mai frumoase speranțe. Cu timpul, apare mereu mai limpede că opera lui Cehov își fundează într-o mare măsură originalitatea pe pluriformitatea relației dintre nădejde și înfrîngere. Spre deosebire de terifiantele viziuni ale marelui său contemporan, Leonid Andreev, autorul *Unchiului Vania* elaborează descrieri lucide ale infernului, cu o programatică reprimare a sentimentalității. Dar poate că tocmai această luptă interioară între lirismul umanitarist și decizia obiectivării generează farmecul specific al elegiilor cehoviene, în epică și în dramă.

Oricum, nuvelistica și dramaturgia se dezvoltă la Cehov dintr-o rădăcină comună. Vizualitatea și dinamica dialectică mențin între proză și teatru nenumărate căi de comunicație. Vocația dramaturgică pare, totuși, a fi preponderentă. Teatralitatea creațiilor epice nu se rezumă la oralitatea pronunțată a expozeului epic. Ea rezidă, mai cu seamă, în nervura adine conflictuală a monologurilor și dialogurilor care dau consistență celor mai multe povestiri. Nimeni nu s-a gîndit, după cîte știm, să alcătuiască „mașini” teatrale din schițele normande ale lui Maupassant, în care observația se exprimă prin descripție, iar aceasta se compune prin selecția subiectivă a amănuntelor. Cehov și-a scris prozele cu dorința detașării de obiect. Distanțîndu-se, el își lasă personajele să se miște singure, provocîndu-le să se autodefinască în replici și gesturi.

Este explicabil interesul teatrului pentru epica cehoviană. Scriitorul însuși și-a dramatizat cîteva schițe. Numeroasele „montaje” scenice iscate ulterior pleacă de la obiective variate, uneori chiar de la ambiții exegetice. Publicul nostru a avut prilejul, în urmă cu un deceniu, să ia contact cu spectacolul antologie al trupei lui Nikolai Akimov, prin care regretatul regizor sovietic pleda pentru valoarea grotescului cehovian, subliniindu-l printr-o plasticizare maximă a caricaturalui, potențialul vizual al schițelor fiind relevat cu deosebire. O relație tematică a caracterizat „piesa” lui Gabriel Arout (*Omul, acest animal ciudat*), reprezentată și la noi, colaj comico-sentimental de povestiri, în care textele lui Cehov devin confortabile prin estomparea tristeții lor răscolitoare.

Orice spectacol care pleacă de la resursele teatrale ale epicii cehoviene (combinînd

adeseori schițele cu dramatizarea de origine narativă semnate de marele scriitor) își constituie un „argument” propriu și — desigur — o „tramă” care să asigure nota de continuitate. La Teatrul Giulești, un regizor foarte tânăr (Mircea Marin), lucrând cu un grup de actori din generații diferite, a conceput o suită în patru secvențe. Începând cu titlul dat spectacolului (*Întimplări mai mult sau mai puțin ridicole*), s-a avut în vedere păstrarea unui echivoc definitoriu. Înainte de ridicarea cortinei, autorul spectacolului atrage, astfel, atenția publicului asupra adevărului care urmează a fi demonstrat: narațiunile dramatice ale lui Cehov nu sînt alt decît „ridicole” pe cît par. Intenția de a sublinia puternic oscilația dintre tragic și comic a viziunilor cehoviene n-a provocat o alternanță simetrică a celor două planuri. S-a urmărit, mai curînd, o trecere demonstrativă de la dezvăluirea bine dispusă a dezacordului dintre realitate și aparență la revelațiile discursului amar. Primele două „acte” (*Ursul* și *Tragedian fără voce*) cultivă intens efectele comice, cu o interpretare precumpănitor grotescă. *Bombonica*, intermediu, înconjură ridicolul personajului cu un „halo” nostalgic, în vreme ce ultimul episod (*Cîntecul lebedei*) dezvoltă acordurile grave ale unui „lamento” salvat de autor, prin ridicolul gesturilor cabotine, de primejdia melodramei.

Este adevărat că, din perspectiva armonizării dinamice a spectacolului, această alcătuire a lanțului spectacular devine deficicientă. Mișcarea susținută din prima secvență și cadența vie a dialogului din *Tragedian fără voce* este urmată de două bucăți monologale (al doilea personaj din *Cîntecul lebe-*

dei este destinat să îngine, cu un derizoriu ecou, tirada protagonistului). Direcția de scenă a dorit, însă, mai mult decît orice, să compună o „scară a vieții”. Ieșind din limitele povestirii sau scenei care-i cuprinde, eroii se suprapun în două sau trei arhetipuri; tineri mai întîi, îmbătrîniți apoi, rostindu-și, în cele din urmă, „cîntecul” tragic al ratării existențiale, odată cu bilanțul falimentar al actorului bețivan. Privit astfel, montajul imaginat de Mircea Marin capătă oarecare rotunjime, și — mai ales — creează grupului de cîțiva actori un mecanism funcțional al „jocului”, investind cu umbra unei semnificații trecerea lor prin roluri varii.

Discuția despre construcția literar-teatrală a spectacolului Cehov de la Teatrul Giulești poate continua, dîncolo de aceste cîteva observații. Este meritorie, astfel, transcrierea dramaturgică de către regizor a povestirii *Bombonica*, la un diapazon apropiat manierei celorlalte dramatizări din „lanț”, datorate lui Cehov însuși. În schimb, introducerea în spectacol a piesei *Ursul*, compoziție acut teatrală, din care semnele epice lipsesc, nu ni se pare a veni în sprijinul unității de ton a montajului.

Esențială rămîne însă chestiunea timbrului cehovian al acestei temerare întreprinderi. Or, dîncolo de unele discontinuități, textul autorului capătă relief, nu este sacrificat tentațiilor alunecării în umoristic. Direcția de scenă a restrîns considerabil efectele ilariante de gest, alternînd cu atenție registrele comicului. În *Ursul* este relevată satira ipocriziei conformiste, printr-o filare ironică a replicilor, dar, nu mai puțin, prin urmărirea surizătoare, în mișcări sacadate, a dru-

Sabin Făgărășanu, Jorj Voicu și Traian Dăncănu în „Tragedian fără voce”



mului pe care-l parcurge vitalitatea, pină la înfringerea succesivă a cinismului ostentativ al bărbatului și a prefăcătoriei pioase a femeii. Acest episod ne prilejuiește relevarea talentului cert al unui actor prea puțin slujit de destin. Sabin Făgărășanu ne face să înțelegem mai bine, prin interpretarea nuanțată a rolului său (Grigori Stepanovici Smirnov), împletirea de curaj și slăbiciune care conduce, în piesa lui Cehov, accesul de oisepare al moșierului amenințat de ruină la soluția neașteptată a evadării în vilvătăile dragostei.

Folkaciiov, cinovnicul exasperat din *Tragedian fără voie*, capătă, în interpretarea lui Voicu Jorj, o excelență alură clovnească. Răstignit între plietiseala cumplită de la slujbă și oboseala „servicilor” pe care trebuie să le facă amicilor, ca „vilegiaturist” navetist, acest tipic erou cehovian este îngenucheat total de sclavia convențiilor filistine. Sursele derizorii ale tragediei dau contur comic unei disperări dureroase. Actorul principal al acestei „farse” menține fără oprire rolul pe muchia de cuțit dintre tragic și burlesc, cu o remarcabilă diversitate de mijloace.

Cu *Bombonica*, directorul de scenă Mircea Marin realizează o interesantă trecere în teatru a unei proze în care dialogul joacă un rol secundar. Atras, probabil, de valoarea caracterologică a schiței, o povestire concentrată a destinului unei femei din mica burghezie „tihnită”, de o simplitate psihică vecină cu absența eului propriu, regizorul-dramatizator a adoptat o soluție potrivită înscenării. El a redactat, utilizând frazele lui Cehov, un monolog confesiv, în care viața Olenkai este derulată invers, episoadele fiind rememorate într-o strânsă legătură cu obiectele-suvenir care procură interpretei un joc animat, cu schimbări precipitate ale tonului recitativ. Dana Comnea se dovedește, în acest monolog dificil, o actriță de o subtilă cerebralitate. Departe de a-și simplifica sarcina, abandonându-se unei trăiri „naturale” a rolului, interpreta ni-l explică într-o manieră care, păstrînd o distanță critică față de personaj, nu-i refuză acestuia o sugestivitate convingătoare.

Ultimul capitol al *Intimplărilor...* ne aduce în ambianța culiselor, adeseori evocată de Cehov, poate pentru că lumea „paiațelor” oferă un cadru simbolic „vieții ca teatru”. Titlul dat „scenetei dramatice” *Cintecul lebedei*, trasă de autor din nuvela *Calhas*, i se părea lui Cehov „cam lung și siropos”. Trezind peste modestia marelui dramaturg și — totodată — de la titlu spre text, pericolul unei interpretări înduioșate pînă deosebi în cadrul acestui discurs depresiv. Urmîndu-și, în planul tonalității scenice, „scara” sa parabolică, regia a coborît, în mod firesc, pînă la notele cele mai grave ale gamei teatrale, fără a evita total alunecarea în sentimentalism. În rolul actorului Svetlovidov, a jucat, cu prestigiul experienței sale, Traian Dăncănu. El a realizat o creație de o certă virtuozitate, renunțînd însă — din păcate — la

„ridicolul” personalului, la conturul autoironic al „cîntecului”.

Orice altă observație critică nu poate năruî impresia de ansamblu, pozitivă, sentimentul cehovizării convingătoare a spectacolului. Se simte, în întreaga structură a montajului, un punct de vedere clar al regiei și o activizare inteligentă a grupului de actori, o angajare pasională a tuturor factorilor participanți. Scenografia lui Dimitrie Sbiera găsește rezolvări de o ingeniozitate calmă, lipsită de ostentație, unei viziuni regizorale în care *textul* ocupă locul principal și lucrul cu *actorii* devine decisiv. Actorii amintiți mai sus, cărora li se adaugă participarea discretă a lui Mircea Dumitru (mai ales în rolul suflerului din ultimul episod), comunică publicului, prin aparițiile lor într-o succesiune de roluri variate, impresia unei trupe de entuziaști, fermecați de fraza lui Cehov. Tineretea regizorului, dar — desigur — și perpetua prospețime a textelor cehoviene, acordă acestui spectacol o vie neliniște juvenilă.

V. Mîndra

TEATRUL „ION VASILESCU”

BUNICA SE MĂRITĂ

de V. Mhitarian

Data premierei : 27 noiembrie 1975.

Regia : HARRY NEGRIN. Scenografia : arh. TRAIAN NIȚESCU.

Distribuția : VICTORIA MIERLESCU (Elisaveta Vasilevna) ; DOINA TAMAȘ (Nina Sergheevna) ; BORIS OLINESCU (Andrei Stepanovici) ; DANIEL TOMESCU (Valeri) ; SORIN POSTELNICU (Boris) ; MARIUS MARI NESCU (Serghei Platonovici) ; ADINA POPESCU (Natașa).

Iată o premieră bucureșteană absolută care a trecut aproape neobservată de critici. Hazlia lucrare a lui V. Mhitarian se adresează unei anumite categorii de public, care se lasă atras la teatru, pe calea spectacolului ușor, de divertisment, care recurge la mijloace artistice cît mai simple și cît mai accesibile.

Neîndoios, această categorie de spectatori, vizată de Teatrul „Ion Vasilescu”, se va lăsa profund înduioșată de soarta blindei și romanticei bunicuțe Elisaveta Vasilevna

— Liza —, cerută în căsătorie în toamna. Ea chiar iarna vieții, de sentimentalul pensionar, Serghei Platonovici. Neîndoios, acest public se va lăsa în voie pradă veseliei și risului pe care le degajă „aventura”, peripețiile celor doi eroi la vîrsta senectuții, puși în situații adolescente.

Dincolo de intriga naivă, mărunț cotidiană, fără complicații sau implicații de natură psihologică sau de vreo altă natură, comedia duios sentimentală *Bunica se mărită* lansează o chemare patetică la omenie, la respectul și recunoștința pe care generațiile mai tinere se cuvine să le poarte celor cu părul cărunt.

Nici caietul-program și nici alte surse bibliografice nu oferă prea multe date despre V. Mhitarian. La prima întîlnire cu scrisul său, ne întîmpină, pe lîngă unele calități, și o seamă de stîngăcii de ordin artistic: acțiune diluată, prea desuetă și alunecînd în loc comun, personaje schematice gravitînd în jurul celor doi eroi principali. Toate acestea nu umbresc însă mesajul uman, tonic și optimist al textului, sfîșciul lui hazliu și usturător împotriva egoismului, a nepăsării, a vidului sufleteș, aspirația autorului spre puritate și gingășie.

Fidel întru totul modestei partituri dramatice, spectacolul, pus în scenă de Harry Negrin, nu pare să aibă nici el alte pretenții decît să transmită corect și limpede, dar cît mai agreabil, substanța duios-comică a piesei. Pigmentată și cu puțină muzică, cu o romanță foarte lungă și foarte nostalgică („Ai și venit la mine, toamnă”) de Il. Mălineanu, pe versuri scrise chiar de regizor, reprezentația se bucură de aplauze.

Dacă montarea de la Teatrul „Ion Vasilescu” nu alunecă în facil, reușind chiar să convertească aburul melancoliei anacronice și desuete a textului în farmec, asta se datorește actorilor și în primul rînd protagonistei. Victoria Mierlescu domină întreg spectacolul, împrumutînd bunicii propria-i tinerețe și robustețe spirituală. Ea etalează volubil și cu nonșalanță, în scenă, umor și vitalitate, joacă autentic și cu convingere situațiile cele mai dificile, salvează cu grație și candoare momente care ar putea deveni penibile. Sexagenara noastră artistă emerită cîntă frumos și discret, chiar dacă fără voce de cîntăreță, nuanțează subtil sentimentele exprimate prin vorbe banale și debitează maximele autorului, replicile pline de prețioase învîtăminte ale năstrușnicei bunici, cu o cuceritoare sinceritate și credință. Marius Marinescu schitează cu haz, cu efecte de „trăire” vodevilică exaltările sentimentale ale tomatucului cavalier, Serghei Platonovici, desartește lui aspirații poetice și încercări de a cuceri un loc în paginile vreunui ziar. În ipostaza de fetișcană îndrăgostită, de dădăcă improvizată, Adina Popescu a ghicit precis gustul autorului și este, sînt sigură, și pe gustul spectatorilor, sensibilă și veselă, melan-



Victoria Mierlescu (Elisaveta Vasilevna) și Marius Marinescu (Serghei Platonovici)

colică, descurcăreță și bătaioasă. Daniel Tomescu n-a avut nevoie să compună candoarea și ingenuitatea adolescentului Valeri. Le avea de acasă și le-a impus cu „intelligenza” și simțul măsurii. Amuzant, agreabil, degajat în mișcare și în rostire a fost și Boris Olinescu în „nefericitul” ginere al Bunicii. În rolurile foarte lineare, schematice ale odraslelor eroinei, Doina Tamaș și Sorin Postelnicu au făcut tot ce se poate face pentru a conferi palidelor lor personaje culoare și via-bilitate.

Cuvinte bune se cuvin adresate scenografiei lui Traian Nițescu; o expresivă secțiune într-un apartament modern cu largă perspectivă asupra unei străzi și a unui oraș din zilele noastre.

Pe cînd, însă, la Teatrul „Ion Vasilescu”, o piesă și un spectacol în stare să împletească armonios toate interesele; și ale teatrului și ale publicului de toate categoriile, și ale criticilor, care au folosit pînă la epuizare din vocabularul lor profesional cuvinte de genul: drăguț, amuzant, agreabil, cald și util?

Valeria Ducea

FIRUL DE AUR

de Israil Bercovici

Data premierei : 31 decembrie 1975.

Regia : ISRAIL BERCOVICI. Scenografia : DAN NEMŢEANU. Coregrafia : TRIXY CHECAIS. Muzica : AVRAM GOLDFADEN, HAIM SCHWARTZMAN, ADALBERT WINKLER. Conducerea muzicală : ADALBERT WINKLER.

Distribuția : SEIDY GLUCK ; SONIA GURMAN ; RUHELE HELLER-SCHIAPIRA ; LEONIE WALDMAN-ELIAD ; MARIETTA NEUMAN ; LUCIA MAIER ; TRICY ABRAMOVICI ; SAMUEL FISCHLER ; ALBERT KITZL ; MIHAELA KREUTZER ; LENA MORARU ; ION PODOLEANU ; ABRAM NAIMARK ; SAMY GODRICH ; ISAC CASSVAN ; MANO RIPPEL ; RERE BERCOVICI ; RUDY ROSENFELD.

Prima cronică (și singura) dedicată deschiderii unui teatru evreiesc la Iași, „într-o grădină pe ulița mare”, i-o datorăm lui Mihai Eminescu. În Curierul de Iași IX, nr. 93, din vineri 20 august 1876, marea noastră poet scria rinduri elogioase despre jocul actorilor, remarcă „glasul plăcut, baritonal, al directorului trupei”, și prezenta întregul spectacol-coupé, alcătuit din patru piesete, acordind astfel un certificat de intrare în istoria culturii universale, teatrului evreiesc modern. Este vorba, cum bine se știe, de teatrul înființat în faimoasa grădină „Pomul verde”, de către Avram Goldfaden, publicist, autor de teatru, actor, compozitor, regizor și scenograf, al cărui nume a rămas un simbol, sinonim cu statuarea primei scene de cultură evreiască profesionistă în România secolului 19 și în lume. „Dacă am în mână o scenă, ea trebuie să fie o școală”, scria părintele teatrului idiș, autorul popularei *Vrăjitoare*, și, într-adevăr, teatrul din grădina lui Șimen Mark din tirgul Ieșilor, și apoi cel mutat în București, lângă salonul lui Lazăr Cafegiu, a fost o școală a moravurilor și a moralei, trăgându-și rădăcinile din viața cotidiană a spectatorilor săi și, vădit, din cultura românească înconjurătoare — în direcțiile ei programatice: astfel, în teatrul goldfadenian, folclorul, ca și temele de inspirație istorică, devin o constantă.

Sărbătorirea centenarului teatrului idiș marchează întreaga desfășurare a anului jubiliar 1976 la T.E.S. Atât repertoriul, bogat în pre-

Sceneta „Sacrificarea lui Isac”. În centru : Samuel Fischler (Avram), Tricy Abramovici (Isac) și Sonia Gurman (Sara)



Moment din „Prolog“. În prim-plan, Samuel Fischer (Goldfaden) și Leonie Waldman-Eliad (Artista)



miere cu texte inedite și valoroase, ca și reluările, într-o programare riguroasă, desfășurată cu exactitate pe parcursul unui întreg an calendaristic (de la 1 ianuarie la 31 decembrie 1976), denotă atenția deosebită acordată centenuarului.

Startul acestui an jubiliar pentru T.E.S. s-a produs cu un spectacol-cadru, ca să spunem așa, cu reluarea într-o ediție nouă, înprospătată, a mai vechii reprezentații *Firul de aur*, revistă muzical-teatrală, creată de distinsul scriitor de limbă idiș Israil Bercovici și dedicată creației lui Avram Goldfaden. Montarea înnoadă diferite momente și episoade semnificative din biografia și creația creatorului scenei de la „Pomul verde“, presărind fragmentele teatrale cu intermedii solistice, alternând cupletele de epocă cu momente de dans stilizat — prezentarea „firului de aur“ valorificând totodată potențialul creator al trupei. În ciuda unor lungimi nejustificate, spectacolul este plăcut colorat, creînd atmosfera propice unor evocări ușor nostal-

Tricy Abramovici și Rudy Rosenfeld într-un moment muzical-coregrafic



gice în jurul unor mostre grăitoare din bogata creație goldfadeniană, urmărindu-se creșterea și dezvoltarea acestui repertoriu, de la începuturile lui naive, ce ne amintesc de scenele lui Facca, Costachi Caragiale și Matei Millo, până la operetele de răsunet, cu o tipologie antologică, de referință. Firește, un spectacol-prelucrare după „opere“ presupune o selecție, ce nu exclude o anumită doză de subiectivism; aici, după părerea noastră, predomină gustul revuistic și momentele muzical-coregrafice (excelent realizate, dealtfel: „teatrul cu cantori“, „în piață“, „sacrificarea lui Isac“), dar, poate, în dauna marcării temelor grave, a accentelor dureroase, de opri-mare socială și rasială, puternic prezente în dramaturgia lui Goldfaden, ca și în evoluția teatrului idiș post-goldfadenian. Reprezentația eludează, într-o anumită măsură, unele personaje, simboluri și conflicte, relevante pentru condiția istorică a mesajului acestui teatru. Ne gândim la biblia Sulamita sau, dimpotrivă, la Ilotmach, neguțatorul de mărunturi. Conceput de autorul său doar ca o revistă, *Firul de aur* e condus de regizorul său, același Israil Bercovici, după legile genului, și rezultatul este plăcut și atractiv. Întregul colectiv cîntă, dansează și joacă, schimbînd la înțelea rolurile și minuiind la vedere „măștile“, demonstrînd o serioasă disponibilitate profesională pentru acest gen specific scenei de limbă idiș. Toate generațiile de actori se manifestă aici cu egală dezinvoltură și plăcere în joc, realizînd o efervescență comunicare scenică și o exemplară osmoză între replica „spusă“ și cea cîntată, între gestul realist și mișcarea stilizată.

Prezentă fiind în scenă întreaga trupă, se cuvine întru notat rezultatul colectiv, eminent, și apoi, firește, performanțele individuale. „Bătrîni“ teatrului joacă cu o mare tinerețe, și ne gândim la compozițiile pline de aplomb ale lui Seidy Glück, în multiple ipostaze, de la vrăjitoare la „nemîța“ Carolina; la Samuel Fischer, dezinvolt Goldfaden, bonom și inteligent „meneur du jeu“, pivot al repre-

zenației; la Mano Rippel, excelând în Hotmach, și la Avram Naimark, în diferitele și suculente sale înfățișări (Lot, Vaști, Kupper); la regretatul Isac Cassvan, a cărui naturalitate și al cărui farmec scenic le-am admirat (în rolul Librescu) fără să bănuim că-l vedem pentru ultima dată. Prezențe elocvente realizează apoi Ruhele Heller-Schapira, Leonie Waldman-Eliad, Marietta Neuman, Sonia Gurman, deopotrivă în momentele lor solistice ca și în cele de figurație; tinerii joacă cu mare plăcere, cu pasiune, remarcându-se talentata și frumoasa Triey Abramovici, cuplul comic de reală anvergură Rudy Rosenfeld—Bebe Bercovici, registrul dramatic extrem de întins al lui Albert Kitzl, spontaneitatea dramatică a Mihaelei Kreutzer, plasticitatea Lenei Moraru.

Furul de aur este un prim gong, de bun augur, pentru anul centenar al Teatrului Evreiesc.

Mira Iosif

TEATRUL NAȚIONAL „VASILE ALECSANDRI” DIN IAȘI

COPACII MOR ÎN PICIOARE

de Alejandro Casona

Premiera : 28 noiembrie 1975.
Regia : CALIN FLORIAN. Decorul :
N. VERICEANU. Costumele : SAFTA
SERBU. Traducerea : TUDOR STER-
IADE și CALIN FLORIAN.

Distribuția : MARGARETA BACIU
(Bunica) ; ION SCHIMBISCHI (Senor
Balboa) ; MARIA MUNTEANU (Marta-
Isabela) ; EMILIAN BELCIN (Directo-
rul) ; VIRGINIA RAICIU (Genoveva) ;
SAUL TAIȘLER (Pastorul) ; SILVIA
POPA (Helena, secretară) ; ANTOA-
NETA GLODEANU (Felisa) ; VIRGIL
RAICIU (Celălalt) ; CONSTANȚA LER-
CA (Amelia, dactilografă) ; ALEXAN-
DRU BLEHAN (Scamatorul) ; VALE-
RIU BOBU (Vinătorul) ; PUIU VASI-
LIU (Cerșetorul).

Sînt momente în existența unui teatru cînd
criteriile după care se întocmește programul
repertorial suferă modificări pe scara priori-

taților. Un astfel de moment a trăit Teatrul
Național „Vasile Alecsandri” din Iași, cînd
a decis să reprezinte *Copacii mor în picioare*,
piesă „de cameră”, piesă mai potrivită sce-
nelor mici, piesă, deși întotdeauna și peste
tot plăcută, îngăduită cu oarecare zimbet
de bunăvoință. Prin ce contravine ea poli-
ticii repertoriale a importantului teatru mol-
dovean ? Prin ce contrazice ea ambițiile mult
sporite pe care le descifrăm în citirea reper-
toriului acestui teatru ? Prin nimic, de fapt.
Prin nimic altceva decît că o socotim, fără
nici o umbră de dispreț, fără nici o undă
de superioară ironie, oarecum stingheră ală-
turi de capodopere semnate de Caragiale,
Molière, Cehov, Gogol și Max Frisch. Dar,
spuneam, uneori criteriile își schimbă locul
între ele, de data aceasta alegerea fiind fă-
cută din dorința de a prileji unei stimabile
actrițe a teatrului să se sărbătorească — și
să fie sărbătorită — pentru cinci decenii și
jumătate de neîntreruptă activitate pe scena
ieșeană. Neîntreruptă și prestigioasă activi-
tate, pentru că Margareta Baci, azi septua-
genară, cu personalitatea ei artistică, bogat
dăruită și complexă, domină scena de peste
jumătate de veac, continuînd o tradiție care
e a teatrului ieșean, dezvoltînd un stil care
e propriu școlii ieșene. Nu mă sfîșie să
spun că Margareta Baci e o mare actriță
și că, alături de Gh. Popovici, Ion Lascăr,
Nicolae Șubă, Nicolae Venias, Miluță Gheor-
ghiu și Ștefan Dănculescu, a scris un im-
portant capitol din istoria teatrului contem-
poran al țării noastre. Bunica — interpre-
tată de Margareta Baci — stîlp pe care se
sprijină întreaga construcție dramatică a lui
Alejandro Casona, personaj care, prin com-
plexitate și prin substanța densă a mesajului
său de omenie, credință și înțelegere, depășește
cadrele înseși ale piesei, e pe măsura
acestei subtile actrițe, acestei interprete de
înalță ținută, Margareta Baci o înfățișează
pe Bunica în toată splendoarea ei de femeie
care a trăit frumos și a îmbătrînit frumos,
a rămas credincioasă unei conduite exem-
plare și i-a îndrăgit pe cei din jur pentru
ce poartă ei mai curat și demn. Suferința
fizică e abia marcată, lacrimile sînt reprî-
mate, jocul interpretei poartă semnul unei
mari distincții, unei nobile rețineri, unei stă-
pîniri a artei care tînde către perfecțiune.

Cu multă căldură umană, cu o nesfîrșită
blîndețe îl înfățișează Ion Schimbischi pe
soțul ei, atent dăruit, învăluit. Într-un
spectacol structurat cu meșteșug sigur de
regizorul Calin Florian — care e, împreună
cu Tudor Steriade, și traducătorul piesei —
spectacol limpede, cu chibzuință lipsit de
artificial și de note apăsate melodramatice,
sau mai făcut remarcăți Saul Taișler, Virgil
Raiciu și Alexandru Blehan, pentru mici și
colorate portrete. Dar n-au convins tinerii
Emilian Belcin și Maria Munteanu. Primul,
pentru că în rolul Directorului — generos
animator al ciudatei instituții de filantropie
— a fost prea uscat, prea rece și prea
lipsit de farmec. A doua, interpreta dublului

personaj Marta-Isabela, pentru că și-a distribuit accentele cu vizibilă stângăcie. Decorul lui N. Vericeanu, mai puțin inspirat în prima sa parte, are în partea a doua puterea să sugereze o ambianță caldă, blândă, primitoare. Încheiem aici însemnările despre acest spectacol, reușit în ansamblu, alăturându-ne celor ce, prin aplauzele din seara premierei și din toate celelalte seri care au urmat și vor urma, omagiază arta Margaretei Baciu.

Virgil Munteanu

TEATRUL „BACOVIA”
DIN BACĂU

ASCENSIUNEA LUI ARTURO UI POATE FI OPRITĂ

de Bertolt Brecht

Data premierei : 31 noiembrie 1975.
Regia și scenografia : CRISTIAN
PEPINO. Traducerea : FLOREN TÖR-
NEA.

Distribuția : SICA STANESCU (Ar-
turo Ui) ; LIVIU MANOLIU (Ernesto
Roma) ; STELIAN PREDA (Emanuel
Giri) ; MIHAI DRAGOI (Giuseppe Gi-
vola) ; MIHAI PĂUNESCU (Clark) ;
PIIU BURNEA (Butcher) ; FLORIN
BLĂNĂRESCU (Flake) ; FLORIN
GHEUCA (Dogsborough) ; ȘTEFAN
HAGIMĂ (Tinărul Dogsborough) ; DO-
RU ATANASIU (Goodwill) ; GHEOR-
GHE GHEORGHIU (Gaffles) ; LIVIU
RUS (Bowll) ; GHEORGHE SERBINA
(O'Casey) ; ROMEO MUȘTEANU
(Ted Ragg) ; PUIU BURNEA (Hook) ;
BIBI IONESCU (Fish) ; NICOLAE
ROȘIORU (Mahonney) ; DORINA
PĂUNESCU (Daisy) ; ȘERBAN CE-
LEA (Inna) ; DORU ATANASIU (Ju-
decătorul) ; GHEORGHE SERRINA
(Procurorul) ; CONSTANTIN CON-
STANTIN (Apărătorul) ; LIVIU RUS
(Ignatius Dullfeet) ; LIGIA DUMI-
TRESCU (Betty Dullfeet) ; DORINA
PĂUNESCU (O femeie) ; EMIL SPĂ-
TARU (Greenwool) ; LIVIU MANO-
LIU (Crainicul).



Serisă în 1941, în plină ascensiune a fascismului, piesa lui Brecht *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită* își păstrează azi deplina actualitate. Nu numai pentru că evenimentele istorice înfățișate sînt încă destul de aproape de noi, și e bine să ni le amintim mereu, ci, mai ales, pentru că sînt, astăzi, în lume destule locuri în care, sub o formă sau alta, fascismul încearcă să scoată capul, manifestîndu-se uneori cu violență. Dar, mai mult încă, formula artistică aleasă de Brecht, parabola sa, corespunde întru totul atmosferei de teroare și violență, dezlănțuită, pe alocuri, de bandele de gangsteri setoase de bani și de putere.

Teatrul „Bacovia” a făcut, așadar, o bună alegere cînd a înscris piesa în repertoriu. La rîndul său, tinărul regizor Cristian Pepino și-a asumat o sarcină pe cît de interesantă și îndrăzneată pe atît de dificilă, avînd în vedere experiența sa artistică încă modică, precum și experiența colectivului băcăoan în interpretarea lui Brecht. Dar curajul încercării e prima condiție a succesului și a această primă condiție e bine că a existat.

Urînd unele indicații ale textului, tinărul regizor (care și-a asumat și calitatea de scenograf) a conceput spectacolul ca pe o reprezentație de circ, un spectacol cu caracter popular, așadar, viu colorat, cu clovni și cu multă mișcare, cu adresă directă la public. Se joacă într-un stil caricat, cu gesturi largi, cu tonuri emfatice, înalte. Se sublini-

„ază „teatrul”, se atrage atenția mereu că sintem la o „reprezentatie”, evitându-se „trăirea”. Identificarea cu rolurile. Se caută „distanțarea”. Prezentarea făcută de Liviu Manoliu, în chip de director al cercului sau de „meneur de jeu” al spectacolului, e de bun augur, actorul are ținuta și tonul necesar. Lecția Brecht din ultimul an al Institutului, când a jucat în *Opera de trei palate*, sub îndrumarea lui Octavian Cotescu, se vede că i-a folosit, și tânărul actor își impune prezența.

Totuși, spectacolul n-a izbutit să atingă virulența și profunzimea cerute de text, de sensul major al faptelor prezentate. I-a lipsit anvergura. I-a lipsit „pericolul”, planul secund al semnificațiilor, al tragicului, care trebuia să dubleze permanent planul întâi al derizoriului, al „jocului”.

Încă din prima scenă, în care regizorul folosește în chip de prolog teatrul de umbre, pentru a ne anunța o poveste cu gangsteri și pistoale, impresia transmisă în sală este aceea de naivitate. Dar dacă aceasta poate face parte, eventual, din arsenalul de mijloace al „cercului”, ea nu trebuie să devină dominantă. Există, fără îndoială, în spectacol, momente reușite, elocvente. De pildă, instaurarea dictaturii lui Hitler e exprimată prin apariția unei perechi de cizme uriașe care domină scena, de sus, cu un aer amenințător, strâvitor. Și astfel de momente mai sînt, deși, din păcate, nu prea numeroase. Pe lângă o seamă de defecțiuni tehnice, care dau un aer de improvizatie — în sensul rău al cuvîntului, de încropeală — și care, pe alocuri, împiedică înțelegerea sensurilor (de pildă, difuzorul prost împiedică transmiterea limpede a comentariului), spectacolul se desfașoară la nivelul și tonalitatea unui joc de-a pistoalele și gangsterii, într-o cheie minoră, fără rezonanța majoră a semnificațiilor politice.

În interpretarea lui Sică Stănescu, actor de talent și largi disponibilități, Arturo Ui-Hitler apare ca un clown (mască albă, cizme mari, cu vîrfuri à la Charlot), pe alocuri simpatice, doar din cînd în cînd cu lucruri de cruzime — prea puțin semnalînd pericolul personajului. Actorul are momente bune, dar satira sa e edulcorată, nu virulentă.

Stelian Preda, în rolul lui Emanuele Giri, gangster, poartă o mască jovială, imobilă, și se joacă tot timpul cu pistolul, fără a sugera că avem în față o imagine a lui Göring, creatorul lagărelor de exterminare, sau, chiar, în limbajul pieșei, cum îl prezintă Brecht, „unul dintre cei mai crunți killeri din istorie”.

Prezențe meritorii au în spectacol Șerban Celea (un rol aproape mut, dar elocvent), Liviu Manoliu (menționat deja), Florin Gheuca, Dorina Păunescu, Livius Rus, și alți actori ai teatrului, care s-au străduit să se încadreze în atmosfera și stilul general, în tonalitatea minoră de care am vorbit.

Margareta Bărbuță

**TEATRUL „A. DAVILA”
DIN PITEȘTI**

PRAF ÎN OCHI **de Eugène Labiche**

Premiera : 12 decembrie 1975.

Regia : TUDOR MĂRASCU. Decorul : C. RUSSU. Costumele : BEATRICE PERISIANU. În românește de SANDA și RADU BOROIANU.

Distribuția : VALERIU SANDULESCU (Ratinois) ; ANGELA RADO-SLAVESCU (Doamna Ratinois) ; HAMDİ CERCHEZ (Malingear) ; MARTA SAVCIUC (Doamna Malingear) ; PETRE DINULIU (Frédéric) ; NINA ZĂINESCU (Emmeline) ; ION ROXIN (Robert) ; CARMEN ROXIN (Alexandrine, Josephine) ; EMILIAN CIORTEA (Un chelner-șef) ; ADRIAN VIȘAN (Un lacheu) ; AUREL DUMINICĂ (Un tapițer).

Voluta timpului n-avea încă arcuirea centenară cînd tirul sticlelor de șampanie fumegîndă din frenetia „la belle époque” amintea ironiștilor istoriei că secolul al XIX-lea se născuse totuși, salutat de șarjele campaniilor napoleoneene. O lume fără melancolii și predispoziții analitice — burghezia negustorească — urca avidă treptele arenei, deocamdată mondenă, în Franța abia reculeasă în urma unui dezastru pregătit tot cu napoleoneeană minuție. În locul peceților breslei de, altădată, blazonul nobiliar aducea o carnavalescă strălucire socială, gustată cu neșaiul burlesc al parvenitului. Lungul, halucinantul drum al bravilor teighetari de ieri în căutarea stilului de viață subțire și a rafinementelor de maniere nu mai avea îngustimea și neprevăzutul celui din epoca molierescă. Spectacolul convențiilor aristocrate prea se jucase, decenii în șir, cu nonșalanță, în fața unor lacomi și pinditori, ca să nu fie însușit în amănunte pentru vremea cînd oculta forță a banului îi va revărsa pe aceștia pe străzile unui Paris împăcat cu toate. Memoria literară i-a numit, retrospectiv, în proză, „lumea lui Balzac”, iar în teatru, „lumea lui Labiche”.

Labiche continuă să fie un autor de succes prin marea artă teatrală a dialogurilor, prin comicul de situație care dă și azi spectatorului iluzia deplină de „teatru”, joc ce place,

se pare, în toate timpurile. Cu măsură, operind modificări într-un text generos, Tudor Mărăscu a scos din ridicolul familiilor Malingear și Ratinois ironia scenică a parvenitismului în forme aberante. Am spus ironie și nu satiră, pentru că spectacolul a fost încredințat actorilor, care au pulverizat fondul problematic al textului în tot atâtea recitaluri cîte personaje sînt. Desigur, reprezentarea e delectabilă, fiecare șlefuiindu-și tipul în obsesia aplauzelor, dar s-a pierdut unitatea cadrului și marca burgheză a „prafului în ochi”, aruncat de părinții ce tratează, dintr-un camuflat tic, negustorește, viitorul copiilor lor. Rămîne deci să privim actorii. Valeriu Săndulescu și-a dovedit remarcabile calități interpretîndu-l pe Ratinois, un burghez incolor, speriat de lumea în care l-au împins ambițiile soției, jucînd buimăceala noii sale condiții cu o vădită înclinație caracterologică. Șarjă face Hamdi Cerchez (Malingear), care este debordant, epuizant în efortul, neîmplinit, de a ne convinge de hazul personajului său. „Doamnele” Malingier și Ratinois, cu grație de modiste travestite, afectînd un plictis care se exprimă printr-o puzderie de stridențe, sînt excelente în jocul Martei Savciuc

și al Angelei Radoslavescu. Un unchi teribil, pirat domesticit, dar și mai teribil senil, cu vag umor popular, creionează cu talent Ion Roxin. În rolul unor subrete, refăcînd și ele în mic comedia stăpînilor, Carmen Roxin dovedește un talent în afirmare. Din păcate, cuplul îndrăgostiților, interpretat de Petre Dinuliu și Nina Zăinescu, nefiind „înzeștrat” cu replici suculente, s-a resemnat la o participare corectă, fără expresie. Un chelner robust, introdus pe o muzică *misterioso*, trimițînd prin întreaga ținută la un erou din teatrul absurdului, a fost îndemnat să ne arate Adrian Vișan.

Din acest spectacol cu actori buni, gîndit și reușit ca o sănătoasă și inteligentă cavalcadă a rîsului, lipsește totuși spiritul lui Labiche. Credem că nu greșim afirmînd că la Pitești s-a constituit o excelentă echipă de comedie, în atenția căreia trebuie să stea, în primul rînd, dramaturgia națională, cu străluciții ei reprezentanți, de la clasicii Alecsandri și Caragiale pînă la comediografii zilei de azi.

Ionuț Niculescu

„Praf în ochi” — o ironie la adresa parvenitismului



BĂDĂRANII

de Carlo Goldoni

Data premierei : 20 noiembrie 1975.

Clasa prof. EUGENIA POPOVICI.
Asistenți : FLORIN SAMOILĂ și MARIA DUMITRACHE-CARAMAN. Scenografia : asistent MIRCEA RIBINSCHI. Ilustrația muzicală : PAUL URMUZESCU.

Distribuția : SORIN MEDELENI (Canciano) ; TEODORA VASILESCU (Felicita) ; asist. FLORIN SAMOILĂ (Riccardo) ; ION CRISTIAN ȘTEFĂNESCU (Lunardo) ; ELENA TUȚULAN (Margarita) ; SILVIA PÂNTIRU (Lucietta) ; EUGEN STROE (Simon) ; CRISTINA RADU (Marina) ; DRAGOȘ PISLARU (Maurizio) ; EUGEN CRISTEA (Filippetto).

Al doilea și ultimul spectacol al grupului de studenți-actori, îndrumați de prof. Eugenia Popovici, este un Goldoni, probă obligatorie și dificilă ca orice parcurgere a clasicii. *I Rusteghi* sau *Bădăranii* (1759) este considerată fresca cea mai izbită și mai organic structurată dintre toate piesele venețianului Goldoni. Operă scrisă în dialect, mișcată de

un autentic simț al vieții, cu tușe groase, culori tari și tonuri savuroase, e o adevărată pictură de gen, fixind pentru eternitate moravurile obtuze și prejudecățile întunecate ale negustorilor venețieni, în rama unei strălucitoare Veneții, frivole și elegante, în care stăpînea masca, „Sior Maschera”. *Bădăranii*, spectacol de referință în istoria Teatrului Național de după Eliberare, al cărui succes la Festivalul din Veneția, ediția din 1957, a înscris un galon de aur pe umerii teatrului românesc, a avut o memorabilă distribuție, în care strălucise atunci Lucietta Eugeniei Popovici. Predarea ștafetei spectacolului și rolului de către interpreta de atunci tinerilor săi elevi de azi apare și ca un gest de etică și devotament profesional în păstrarea tradițiilor școlii naționale de teatru. Montarea realizată „la clasă” are însă mai puțin caracterul unui spectacol finit, el desfășurându-se mai degrabă ca un exercițiu scenic de maximă utilitate pentru interpreții înșiși. Lipsa unei viziuni regizorale se răsfinge însă negativ asupra „exercițiului”, care păstrează în eboșă doar vechea plantație din spectacolul lui Sică Alexandrescu, socotind tipologia piesei mai importantă (pentru clasa ei) decît proiecția și dinamica ei scenică. Discutabile, așadar, pe planul global al coerenței în discursul scenic, rezultatele sînt meritorii în eforturile de compoziție. Studiul atent al dicției, precipitarea nuanțată, măștile verbale construite, cu migală, din resursele și debitul vorbirii, folosirea costumului, mișcarea desenată realist sau stilizată, apoi exercițiile de expresivitate facială (lipsa grimei, a machiajului, a pretins o maximă concentrare și mobilitate în expresie) au permis studenților-actori să intre în jocul *Bădăranilor*, etalînd

„Bădăranii” — exercițiu scenic de maximă utilitate pentru tinerii interpreți



solistic învățăturile și talentul. Caracterul școlar e mai acut în această producție decât în alte montări ale Studioului de Teatru, dar cum examenul este de actorie, studenții au promovat toți cu toții. În ordinea distribuției, Sorin Medeleni ne-a convins din nou în compoziția minuțioasă a lui Canciano (marcată, totuși, de reminiscențele rețetelor unice ale lui Birlie), de puternicul și bogatul său registru interpretativ. Teodora Vasilescu e mai puțin convingătoare ca de obicei (în piesa contemporană a fost mai exactă, mai autentică), dar, firește, siguranța ei scenică este temeinică, și farmecul scenic, real. Ion Cristian Ștefănescu, lipsit de datele necesare unui tip ca Lunardo, prototip al „bădăranului” venețian, marcat prin vocea formată, compensează prin studiu și temperament artistic minusculele experienței. Acest viitor actor pro-

mite surprize dacă va fi bine îndrumat regizoral. Elena Tuțulan ne-a convins în sfârșirea vădită de a broda colorat un personaj pitoresc, dar „lucrătura” încă e școlărească, ca dealtfel și „temele” pregătite de Eugen Stroe și Dragoș Pîslaru. Cristina Radu posedă distincție și inteligență scenică, suplinind prin aceste calități o distribuie nu tocmai potrivită. Eugen Cristea, păstrat și aici într-un rol de adolescent, are din nou haz și ingenuitate comică, dar pare timpuriu amenințat de manierisme. „Șefa” promoției este însă în acest examen Silvia Panțiru, o admirabilă Lucietta, excelentă viitoare interpretă de ingenue comice, actriță cu o mare fantezie în mimică și vervă în mișcare, vădind o personalitate originală și efervescentă.

Mira Iosif

„Teatrul de poezie” (coordonatori, Paul Tutungiu și Dumitru Stancu) s-a impus, în ultima vreme, printr-o creștere calitativă în ce privește regimul spectacologic, în ciuda condițiilor materiale modeste, care pun în dificultate această încercare generoasă de „creștere a limbei românești și a patriei cinstire” — dezvoltă sub care se desfășoară întreaga sa activitate.

Ultimul spectacol, Recitalul Macedonski, ne-a fost oferit de Tudor Gheorghe, nume notoriu în arta poeziei cîntate, în care cuvîntul și linia melodică, filtrate de sensibilitatea și gîndirea particulare cîntărețului-actor, își caută și-și află o integrare armonică în trunchiul etnosului românesc.

Spectacolul se înscrie în seria de valorificări a poetului, nedreptățit decenii de-a rîndul sub pecetea cosmopolitismului, care a fost Al. Macedonski.

Recitalul, constituit din „Rondeluri” și „Nopți” (Noaptea de noiembrie și Noaptea de mai) — piese de rezistență ale poetului —, a fost ordonat într-o suită bine gîdită, de la diatriba îndreptată împotriva meschiniei realității cotidiene, a tarelor morale, a lipsei de imaginație, la lumea pură a ficțiunii poetice, edenul mirific de sorginte clasică și anacreontică, spre care poetul cheamă mulțimile, pentru înnobilare su-

fletească. „Veniți, privighetoarea cîntă și liliacul a-nflorit”, acestea chemare către lumea libertății poeziei și a purității idealului nu mi-a părut niciodată mai sublimă ca în claritatea strigătului melodios al de specific lui Tudor Gheorghe.

Teatrul de poezie

Recital Macedonski

Din spectacolul lui Tudor Gheorghe am înțeles că Macedonski a trăit în mod esențial româneste și, prin mijlocirea poeziei lui, împărtășită de cîntăreț, noi înșine ne-am simțit „suflul din suflul neamului”.

Dealtfel, Tudor Gheorghe oficiază, prin cîntec, acest gest colectiv, de apartenență la o cultură, istorică în conținuturi și forme, eternă în structurile sufletesti primare. Din vremurile vechi de baladă pînă la formele culturii majore ale poemelor moderne, Tudor Gheorghe ne mărturisește, prin cîntecul său, că noi, rămînînd, în esență, aceiași, ne-am nuanțat suflul. În același flux

de trăire — unitară în ritm și linie melodică —, aceleași atitudini existențiale trec prin toate formele artei noastre, exprimînd contrapunctiv unitatea „suflului obiectiv”, în varietatea expresiilor sale artistice.

Am admirat întotdeauna, la Tudor Gheorghe, clasicitatea expresiei melodice și, în general, a ținutei sale artistice, profunzimea cunoaștere, atît a poeziei noastre populare vechi, cît și a poeziei culte moderne, gustul ales al selecției, care contribuie, nu în mică măsură, la reușita estetică a recitalurilor sale. Dar, mai ales, dincolo de acuratețea tonală a vocii, dincolo de stăpînirea tehnicii vocale, am admirat și admir înțelegerea profundă, specifică marilor artiști, a stărilor psihice pe care le trezește în noi opera poetică, și finețea cu care ne dă, în savante forme melodice, acel exersu prin gama de sentimente conținute de poeme sau balade.

Patetic-romantic și cenzurat clasic, posedat deopotrivă de crezul său artistic și de înaltul mesaj de spirit românesc, Tudor Gheorghe prefiră pentru noi, printre strunele chitarei și prin corzile glasului său, lacrimile veacurilor cristalizate de harul artei, în toată atîtea prilejuri de înaltă emoție.

Constantin Radu-Maria



VIITORUL ROL

ILEANA STANA IONESCU

Ileana Stana Ionescu a debutat la Teatrul din Reșița, cu rolul Agnes din *Școala femeilor* de Molière; a urmat un travesti, Făt Frumos din *Înșir-te, mărgărite* de Victor Eftimiu. De fapt, s-a făcut cunoscută în viața teatrală intrând în trupa de la Piatra Neamț, unde a jucat mult și variat: Katia din *Povestea unei iubiri* de Simonov, Lisette din *Jocul dragostei și-al întâmplării* de Marivaux, Manți din *Nu sint Turnul Eiffel de Ecaterina Oproiu*, Prostituta din *Generalul și nebunul* de Angelo Wagenstein — pentru care a fost distinsă cu mențiune la Concursul tinerilor actori. O creație memorabilă a fost Lady din *Orfeu în infern* de Tennessee Williams, rol căruia, dealtfel, îi datorează reușita la concurs de intrare în colectivul Naționalului Bucureșten.

În deceniul petrecut pe prima scenă a țării, temperamentul exploziv, prezența scenică tumultuoasă și resursele variate ale talentului actriței i-au adus roluri importante: fascinantă Nastasia Filipovna din *Idiotul* de Dostoievski, Tofana din *Patima roșie* de

Mihail Sorbul, Regina-mamă din *Becket* de Anouilh, Chiralina, țiganka de iatac din *Coana Chirița* de Tudor Mușatescu (după Alecsandri) — pentru care a primit o mențiune la Festivalul Național de Teatru din 1969. De numele Henei Stana Ionescu se leagă și lansarea citorva personaje din piese românești contemporane: Domnica Domnișor din *Să nu-ți faci prăvălie cu scară* de Eugen Barbu, Reta din *Camera de alături* de Paul Everac, Lilly Sinescu din *A doua față a medaliei* de I. D. Sirbu și, mai ales, Octavia, figură de neuitat, excentrică și tulburătoare, din *Pisica în noaptea Anului Nou* de D. R. Popescu.

Ileana Stana Ionescu este un chip familiar al emisiunilor de televiziune și o stea în ascensiune în cinematografie.

În viitoarea premieră shakespearceană a Naționalului, *Richard al III-lea*, este distribuită în rolul Ducesei de York:

„Dificultatea este dublă: pe de o parte, mă aflu la prima întâlnire cu un text de Shakespeare; pe de altă, este o compoziție extrem de dificilă — Duceasa mea are frumoasa vîrstă de 80 de ani și poartă cu dînsa o biografie foarte bogată. Rolul e de mică întindere, în raport cu ceea ce a însemnat Duceasa de York în istoria Angliei. Toată existența ei a fost mărcată de tragedia pierderii celor apropiați, căzuți victime unor crime odioase. Mamă a trei fii, dintre care doi regi (unul, ucis în „războiul celor două roze”, unde îi moare și bărbatul, celălalt, înjunghiat în Turnul Londrei, de către asasini plătiți); are de înfruntat suprema nenorocire, aceea de a-l vedea pe cel de-al treilea, ucigaș. Acesta e Richard, duce de Gloucester, cel care a pus la cale uciderea nepoților săi, tineri prinți ee-înceteau în cale, în înureșul său pustiu către coroana Angliei. Așadar, suferința ei este cumplită. Dar, pentru că spuneam mai sus că rolul este de mică întindere, mă întreb: *Durerii îi trebuie oare altăa vorbe?*”

Scena culminantă este disputa amară dintre Richard și mama sa. Ea îi spune că fiecare clipă a vieții sale a însemnat iadul și-i aruncă blestemul care, în ziua bătăliei hotărîtoare, îl va apăsa mai greu decît armura. Profetizează: *Singeros îți va fi sfîrșitul. Singe ai băut, prin singe vei muri!* Șuvoiul necrutătoarelor ei acuzații părintești nu are pereche în toată literatura universală.

Nobilă, de stirpe aleasă, ea reflectă asprimea timpului său. Cînd o vedem, este o bătrînă îndurerată care încearcă, mult prea tîrziu, să-și folosească în bine influența asupra lui Richard.

Regizorul Horea Popescu este plin de idei, de fantezie și are experiență dirijorală. Ca și altă dată, pentru mine e o bucurie să lucrez cu el.

Richard al III-lea, după părerea mea, va fi un spectacol de mare succes, impunînd magistrala creație a lui Radu Beligan în prima sa întâlnire cu o tragedie shakespearceană.

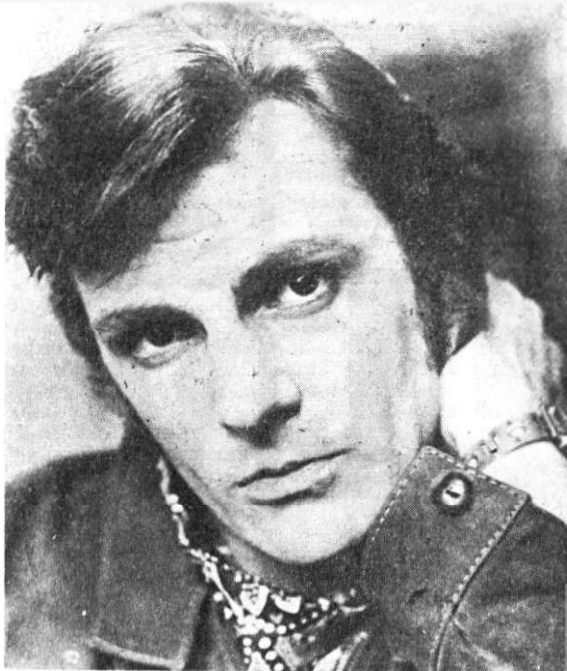
VIITORUL ROL

FLORIN PIERSCIC

Florin Piersic — întors recent dintr-un turneu în Israel, cu un recital teatral care s-a bucurat de un succes de public ieșit din comun (șapte spectacole, în șapte săli arhipline, în șapte orașe) — și-a reluat activitatea pe scena Teatrului Național: seara, spectacole, duminică, repetiții la *Richard al III-lea*, în plus filmări...

„Multe dintre rolurile pe care le joc, aproape seară de seară, sînt acum niște roluri «bătrîne»: Lennie din *Oameni și șoareci*, Leonas din *Coana Chirița*, Chance Wayne din *Dulcea pasăre a tinereții*; altele sînt ceva mai recente — Tit Liviu Hențiu din *Fluturile pe lampă*, Tudor din *Zodia Taurului*, Cănille Desmoullins din *Danton* și Ion nebunul din *Năpasta*... Fiecare în parte îmi dă satisfacții și bucurii. Să iau drept exemplu *Oameni și șoareci*, în regia regretatului maestru Finți: spectacolul numără aproape 12 ani de la premieră și, totuși, seara, cînd sosesc la teatru, întilnesc spectatori care caută un bilet în plus. Accasta ar fi doar una dintre sursele de satisfacție! Chiar și în turneul pe care tocmai l-am încheiat, era destul să amintesc de *Oameni și șoareci*, și sala începea să aplaude. V-am spus toate acestea pentru că nu privesc numai înainte, gîndindu-mă la roluri noi, ci și înapoi, la «zestre» pe care am acumulat-o, la modul cum experiența scenică îmbogățește, în timp, personajele trecutului meu de actor, teaurizate undeva, în stare latentă. Așa e Peer Gynt, rol cu care am absolvit Institutul de teatru, în 1957; piesa va fi acum pusă în scenă la Teatrul Național, ceea ce-mi va da posibilitatea să joc din nou acest personaj, cu cele trei vârste ale sale. În așteptarea reîntîlnirii cu vechea mea dragoste, Peer Gynt, repet, alături de majoritatea colegilor mei, într-o distribuție ce-l are în frunte pe Radu Beligan, piesa *Richard al III-lea* de Shakespeare, unde îl joc pe Henric, conte de Richmond, mai tirziu regele Henric al VII-lea.

Sînt cel mai puțin îndreptățit să vorbesc despre repetițiile la *Richard*, pentru că în ultima vreme m-am întîlnit mai rar cu Richmond, din cauza filmărilor făcute la Baia Mare cu regizorul Mircea Moldovan, la filmul *Pintea Viteazul*, unde interpretez rolul titular. Acum, însă, filmul fiind terminat, bineînțeles că prima mea preocupare este tîrîrul conte de Richmond. Cînd, mai zilele trecute, am deschis televizorul și l-am revăzut — pentru a cîta oară? — pe marele Laurence Olivier în *Henric V*, gîndul meu a fost la Richmond: amîndoi fac parte din aceeași familie de personaje, deși rolul lui Henric se desfășoară pe parcursul a cinci acte, pe cînd Richmond apare doar în ultimele două



tablouri din *Richard al III-lea*. Dar, evident, nu lungimea rolului are importanță! Îmi amintesc că, în studenție, în anul IV, după ce jucasem Peer Gynt și Scapin, în seara premierei la *Copacii mor în picioare*, unde aveam o singură apariție, profesoara Dina Cocea mi-a trimis o floare și un bilet (pe care îl păstrez și azi): «Dragă Piersic, să știi că în rolul mic se cunoaște actorul mare...» Cunoșc actori, cum sînt Eugenia Popovici, Marcel Anghelescu sau Tatiana Iekel, care m-au vrăjit în roluri episodice. Nu știu să fi fost, de atunci, vreodată, «mare», dar, orice rol joc, fie pe scenă, fie în film, caut să dau totul, ca să simt că nu m-am păcălit nici pe mine, nici publicul. La o repetiție, Horea Popescu mi-a spus, glumind: «Florinache, frațele conte de Richmond e un fel de Făt-Frumos, dar în alte țoale, la propriu și la figurat». Desigur că nici regia, nici eu, nu vedem în Richmond pe Făt-Frumos, geniul bun care învinge răul. Dar e ceva adevărat în această glumă de culise: Richmond este, într-un fel, reversul lui Richard. El este un conducător modest, drept, viteaz, care vrea să înlăture răul care scaldă Anglia în sînge; dar, ca în atîtea alte piese shakespeareene, în final, și el, prins în marele mecanism al istoriei, intră în șirul tiranilor, Richard-zii, Eduard-zii...

Mă așteaptă o muncă grea, minuțioasă, studiu și gîndire, pentru ca să-i dau rolului forma desăvîrșită. Și trebuie să mărturisesc bucuria mea că, după *Danton*, joc iarăși alături de maestrul Beligan.

Și încă ceva, sînt la a șasea piesă în regia lui Horea Popescu, regizorul care m-a stimulat și m-a ajutat de fiecare dată cu eficiență.

Maria Marin



■ DUMITRU
SOLOMON

Două premiere

Pe măsură ce stagiunea teatrală a înaintat către miezul ei, televiziunea și-a intensificat ritmul premierelor, astfel că, de-a lungul în urmă cu două-trei luni alergam cu răsufierea tăiată după un spectacol de teatru TV, acum aleargă ele după noi, ceea ce, în principiu, e bine și pentru televiziune, și pentru teatru, și pentru spectatori. Frecvența odată obținută, rămâne să vedem ce lucruri noi și tulburătoare ne pregătește această instituție care dispune de faimoase tehnici, capacități de creație, criterii și tehnicieni.

AVALANȘA de Gh. Blăjan

Întâlnesc-luind cunoștință, relativ repede, de lucrarea premiată cu premiul întâi la concursul televiziunii pe 1975: *Avalanșa* de Gh. Blăjan și prezentată, în regia lui Petre Sava Băleanu, în cadrul ciclului *Oameni ai zilelor noastre*. Scenariul este mai aproape de reportaj decât de teatrul (sau filmul) de ficțiune, deși, ca reportaj, ar fi avut nevoie de mai multă densitate de fapte, de o portretistică mai vie, în timp ce, altminteri, ar fi cerut o mai mare rigoare narativă, o mai evidentă creștere dramatică a tensiunii, ceva mai multă idee și ceva mai puțină ilustrare. Dar, la urma urmei, nu apartenența la un gen sau altul ne interesează într-o astfel de întreprindere spectaculară (televiziunea fiind, prin chiar structura ei, străină formelor și formulelor fixe, tradiționale, instituționalizate și catalogate) ne interesează calitatea (și cantitatea) adevărului uman revelat, calitatea (și cantitatea) emoției produse asupra spectatorilor. Despre ce e vorba în *Avalanșa*? Mai întâi de toate, despre, desigur, o avalanșă. O avalanșă, în cel mai propriu înțeles al cuvântului (deși imaginea ei pe filmul lui Petre Sava Băleanu

e modestă, ca o simplă spulberare de zăpadă), o avalanșă care îi surprinde pe tinerii membri ai brigăzii lui Ionuț Dudaș în încercarea lor temerară, riscantă și în afara tuturor indicațiilor, legilor și regulilor de protecție a muncii, de a ajunge la gura unui tunel (de ce? de ce acum, în plin viscol? — nu aflăm, dar poate că nici nu e nevoie să aflăm). Dacă nu s-ar fi întâmplat totul pe vreme de viscol, probabil că piesa, scenariul sau reportajul n-ar fi avut obiect, căci din această avalanșă de zăpadă decurge și tensiunea acțiunii: amenințați de avalanșă, tinerii sînt salvați de șeful lor de brigadă, Ionuț Dudaș, care taie coarda și rămâne singur să înfrunte dezlănțuirea naturii. Vestea se răspindește peste tot, la toate loturile șantierului, toată lumea e alarmată, Ionuț este căutat. Dar Ionuț mai este căutat și de mama sa, care a venit aici, în creierul munților, să-și vadă fiul, și care are o presimțire funestă, prilej pentru o foarte bună acțiune. Marga Anghelescu, de a trăi câteva momente de suferință maternă, cu o mască de o mare frumusețe tragică. Dar, pînă la urmă, Ionuț Dudaș este salvat, mama își revede fiul în viață, tovarășii de muncă își reîntîlnesc șeful, în timp ce, în altă parte a șantierului, o femeie naște, asistată de o soră medicală aflată la prima experiență profesională de acest fel, iar un băiat cu fire de poet se îndrăgostește de aceeași soră medicală. Sînt frînturi de viață, unele povestite cu un condei reportajesc alert, altele, însă, multate într-un sos poetizant, nepotrivit cu duritatea intențională a întâmplărilor relatate. Imaginați-vă o mamă care, vorbind despre fiul ei, în împrejurări tulburi, dramatice, îl descrie cu imagini din „Miorița”, astfel că Ionuț Dudaș apare: „Perișorul lui, pana corbului, mustăcioara lui, spicul griului”, el neavînd nici un fel de mustăcioară și nici o legătură (filosofică, lirică sau de altă natură) cu personajul cutremurătoare balade. Cu astfel de inserții artificioase, este depozitată povestirea de aerul ei autentic și, în același timp, este inutil stîngherită, în pașnica ei măreție, o capodoperă a spiritului popular.

GAȚELE

de Alexandru Chirițescu

Gaițele este, într-un fel, o piesă cehoviană. Personajele lui Alexandru Kirițescu mor, la figurat și chiar la propriu, de plictiseală, au o continuă stare de mirare naivă și iresponsabilă în fața vieții și practică, într-un stil mai colorat-baleanic, o inutilitate agresivă, punctată de izbucniri mîrlănești și de isterii salonarde.

Personajele duc o viață biologică, nici o umbră de idee sau de sentiment nu zguduie programul lor de lincezeală și trîndăvie provincială, o înuormintare străină e un eveniment spectaculos, la fel de spectaculos și de neutru sub raport afectiv ca parastasul unui membru drag (oare se știe aici ce e dragostea?) al familiei. Insensibilitatea e totală acolo unde egoismul e total, astfel că nimic, suferință ori bucurie, nu apare adevărat în casa Anetei Duduleanu, totul fiind tratat cu aceeași mitocănie de moșierime descinsă din vreun Dinu Păturică sau Tănase Scatiu și ajunsă la capătul puterii ei sociale. Aneta Duduleanu, surorile și fiii ei trăiesc exclusiv în prezent, incapabili să lege vreun fir viabil cu trecutul ori să arunce o cînt de firavă rază în viitor. Totul e derizoriu înălăuntrul lor, totul e pustiu în urma și înaintea lor. *Gaițele* este într-adevăr o comedie, o comedie de mare valoare, căci atinge zone existențiale și se unește, la un capăt, cu tragedia. Departe de filosofie și de analiză, Alexandru Kirițescu

a avut aici o mare intuiție social-tipologică, așa cum o avusese și Caragiale, din care, vrem — nu vrem, descinde principala direcție a dramaturgiei române moderne. Intuiția constă în descoperirea celor două laturi dialectice ale unui fenomen intrat în rutină, în automatism: latura comică și cea tragică. Automatismul este, în ultimă instanță, simptomul devitalizării, al incapacității de creație, al golirii de omenesc, așadar, al dispariției. Un om capătă ticuri, se repetă inconștient, pierde sensul real al cuvîntului și al noțiunii odată cu îmbătrînirea țesuturilor nervoase. O societate repetă identic evoluția și involuția individului, astfel că ticurile, clișeele, automatismele comportamentale, lingvistice, noționale devin un indiciu al îmbătrînirii. Iar bătrînețea e comică și tragică în același timp, ca orice viață care dispare, dar, înainte de a se mistui în neant, își pierde treptat însușirile vii.

Comedia lui Al. Kirițescu a fost văzută în ultimii ani de mai multe ori, în diverse interpretări, dintre care, dacă nu mă-nșel, una a ajuns și pe ecranul televiziunii. Varianta regizorală a lui Matei Alexandru are un merit incontestabil, și anume acela de a fi acordat o atenție mai mare așa-numitelor roluri secundare ale piesei, știindu-se că, de obicei, un spectacol cu *Gaițele* reprezintă recitalul unei actrițe (interpreta Anetei Duduleanu), sau, în condițiuni de bună distribuție, a trei actrițe (interpretele celor trei surori, „gaițele”). Prin nu știu ce regulă compensatorie, sau poate în chip deliberat, spectacolul montat de Matei Alexandru la televiziune este un spectacol al celorlalte personaje (Mireea, Margareta, Wanda, Ianache, Georges, Fräulein, Colette) și, deci, al celorlalți actori. „Gaițele” au rămas, palide, în planul secundar.

TEATRUL DE AMATORI

Prezent și viitor

În viața noastră artistică, teatrul neprofesionist ocupă un loc din ce în ce mai important, este chemat să răspundă unor sarcini complexe, de mare responsabilitate în procesul de educație socialistă, estetică, a maselor. Arta practică de amatori a depășit de mult stadiul de simplu divertisment, de hobby; formațiile care activează pe lângă casele de cultură sau căminele culturale și, în primul rînd, teatrele populare sînt menite a contribui în mod substanțial la educarea patriotică a tinerei generații, la formarea și educarea unui public avizat.

Consfătuirea anuală a teatrelor populare, care în acest an a avut loc la Focșani, a constituit o cuprinzătoare trecere în revistă

a realizărilor și deficiențelor înregistrate în ultima stagiune, o analiză atentă a problemelor specifice acestui important sector al

vieții noastre culturale. Raportul prezentat, precum și discuțiile care au avut loc, s-au referit la problemele de conținut ale activității teatrelor populare, raportându-le la sarcinile politico-ideologice ce revin mișcării artistice de masă. A fost subliniat caracterul militant, agitatoric, al prezentei teatrelor populare în viața culturală a țării, locul deosebit pe care acestea îl dețin în cadrul activității artistice de amatori.

Judecându-se rezultatele obținute în stagiunea trecută, s-a putut constata o realizare globală a planului, dar nu și a diversității de genuri propuse. În ansamblul problemelor discutate, aceea a repertoriului a ocupat locul central; discuțiile au subliniat necesitatea îmbogățirii listei de texte recomandate teatrelor populare, în sensul promovării unei literaturi dramatice de calitate, mai actuale, al diversificării genurilor abordate. În alcătuirea repertoriului, montajului literar i se cuvine o deosebită atenție; acesta trebuie conceput ca un important gen de spectacol politic, agitatoric, perfect adecvat teatrelor populare, și trebuie să figureze în permanență, nu doar ocazional, în programul acestora. O problemă deosebită în cadrul politicii repertoriale o constituie sprijinirea și valorificarea creației dramatice a autorilor locali, în măsură a contribui la particularizarea profilului teatrelor populare, la o strânsă legătură cu publicul, cu preocupările și problemele sale concrete, specifice. Un efort de diversificare trebuie făcut, de asemenea, în privința modalităților de spectacol, acordându-se prioritate teatrului politic, anchetei sociale, poeziei patriotice militante etc.

Colaborarea cu regizorii și cu teatrele profesionale poate fi deosebit de utilă — și exemplele furnizate în cadrul discuțiilor au dovedit-o — dar se cere gândită în funcție de specificul teatrelor populare, al activității și rolului acestora.

În cadrul mișcării artistice de amatori, teatrele populare au un rol deosebit, un alt statut decât acela al formațiilor de întreprindere sau cămin cultural; ele trebuie să devină adevărate centre metodice, exemplu și sprijin pentru celelalte formații. Este necesară stabilirea unui dialog mai activ și mai complex cu publicul, extinderea microstagiunilor permanente în centrele muncitorești și în stațiunile de odihnă (o bogată activitate în acest domeniu are Teatrul popular din Mediaș); este necesară organizarea periodică a unor întâlniri ale publicului și artiștilor amatori cu autorii dramatici, cu scriitorii, regizorii și critici. Foarte utile sînt, de asemenea, schimburile de experiență între formațiile de amatori, întărirea colaborării cu teatrele profesionale din județ, precum și cu catedra de regie a Institutului de teatru. Creșterea calității artistice a spectacolelor și a conținutului educativ al acestora trebuie să fie în permanență în atenția teatrelor populare, analizele periodice ale activității acestora, o

diversificare și accentuare a contactelor cu publicul, îmbogățirea permanentă a colecțiilor, dovedindu-se măsuri deosebit de utile.

★

Spectacolele prezentate în cadrul consfătuirii, alese după criteriul reprezentării unor modalități diferite de spectacol, au fost de natură să aducă argumente concrete, exemplificări vii, problemelor discutate. De interes unanim s-a bucurat spectacolul prezentat de Teatrul popular din Tulcea, cu piesa *Comoara* de Aurel Irim (autor local), în regia lui Constantin Moruzan. Calitatea textului, ca și a montării, se datorează în primul rînd problematicii autentice, expresiei artistice simple, sincere, unui mod de exprimare direct. O idee interesantă dar mai puțin fericit finalizată a constituit-o spectacolul teatrului din Cîmpina cu *Dosarul unei crime politice* — Nicolae Iorga, scenariu-document de Mihai Stoian. Remarcabilă, ideea unui spectacol politic pe acest text, dar formula regizorală adoptată de Mihai Dimiu a rămas, din păcate, inexpressivă, lipsită de dinamism, de tensiune, datorită folosirii unor mijloace scenice simpliste. O interesantă posibilitate de spectacol, apelînd direct la colaborarea cu publicul, a prezentat Teatrul popular din Focșani, cu piesa *Examenul dinaintea examenelor* de Alexandru Mirodan. Insuficient pus la punct, însă, „examenul” dat de interpreți în fața spectatorilor s-a dovedit foarte dificil; „partenerii” de joc și-au luat misiunea în serios, participînd la dezbateri, formulînd întrebări în măsură să-i pună în derută pe „colegii” de pe scenă. *Detectivul comunal* al lui Ion Băieșu, pus în scenă de Mircea Avram la Teatrul popular din Slobozia, a creat imaginea unui spectacol corect, într-un totu acceptabil, chiar dacă lipsit de o notă particulară.

★

Analizînd o perioadă de un an (stagiunea 1974—1975), Consfătuirea teatrelor populare a prilejuit o amplă și detaliată trecere în revistă a activității desfășurate de teatrele populare din țară, a întruniri reprezentanți ai mișcării artistice de amatori, factori de răspundere din Consiliul Culturii și Educației Socialiste, oameni de teatru, ziariști, constituind neîndoiește un foarte util schimb de experiență, o bază și un stimul pentru activitatea viitoare.

Cristina Constantiniu

Păpușarii orădeni, după un sfert de veac

După ce, vreme de aproape doi ani, din timpurie primăvară a lui '74 și pînă prin întîrziata toamnă a anului trecut, a fost mereu martor la „nunțile de argint” ale confrăților săi, i-a venit rîndul și Teatrului de păpuși din Oradea să-și serbeze aniversarea : pătural de veac al existenței.

Festivitățile au durat o săptămînă (14—20 decembrie 1975). Ele au polarizat aproape tot interesul locuitorilor mici și mari ai orașului. Capitala Bihorului se pregătea, febril, să-ntîmpine cu strălucite realizări, în toate domeniile de activitate, noul an. Convocîndu-și prietenii la adunarea festivă, artiștii păpușari din Oradea au oferit, la rîndul lor, oaspeților, reprezentanților forurilor de conducere, un strălucit și semnificativ bilanț. În cele 9125 zile de existență, 10.108 spectacole, 2.170.000 spectatori ; 186 de premiere ; 6.000 de deplasări. O enormă și impresionantă investiție de muncă și talent, de efort și pasionată dăruire. Concreta poezie a cifrelor a stîrnit în mod spontan prețuirea și dragostea.



N-a trecut mult, preț de o pauză (în care s-a ciocnit un tradițional pahar cu vin), și iată, parcă, drept răsplată pentru cuvintele de îmbărbătare și de apreciere, pentru bunele urări, trupa orădeană dăruiește două mici spectacole ad-hoc : *Poveste din Carpați* de Ana Ioniță și pantomima *Don Quijote* după Cervantes. Două montări de factură și stiluri diferite, reprezentative, însă, pentru calitățile creatorilor, edificatoare pentru fantezia și bunul-gust, pentru eleganța ce caracterizează colectivul orădean. Ca și „Țăndărică”, ca și alte colective fruntașe de păpușari, el își poate revendica o anumită personalitate și nobilul titlu de *echipă*.



Mai tinerilor și foarte tinerilor artiști mînuitori li s-au alăturat, cu ocazia reluării lui *Don Quijote* (spectacolul a avut premiera cu 10—15 ani în urmă), veteranii și membrii fondatori : Magda Thalmeiner, Ianos Nagy, Clara Gitea, Iuliana Stankovics, Katalin Nyerges, Izabela Dombora. Momentul ieșirii lor la rampă a fost pe drept emoționant.

Momente de emoție curată, de caldă comunicare între scenă și sală, au fost prilejuite, de altfel, de toate manifestările închinete sărbătoririi. Cele două secții (română și maghiară) au oferit în zilele acestei săptămîni

festive o multitudine de acțiuni : un concurs cu premii — *Eroi din dramaturgia românească* — o expoziție de desene realizate de copii, o expoziție de păpuși și 11 spectacole. O zi și jumătate s-a consacrat confruntării artistice cu spectacolele prezentate de cele două colective de păpușari din Tg. Mureș și din Alba Iulia. De trei și chiar de patru ori pe zi, copiii orașului, din cele 68 de grădinițe, din nenumăratele școli și licee, constituiți în mari delegații, împreună cu educatorii și profesorii lor, au venit bucuroși să onoreze toate aceste manifestări. Și lor, dar și adulților, localnici sau străini de oraș, specialiști și simpatizanți, reprezentanții altor teatre de păpuși, orădenii le-au înlesnit un mic festival al genului, o demonstrație concludentă despre forța teatrului, preocupările, tendințele, aspirațiile colectivului, modalitățile lui stilistice.



Una din trăsăturile distinctive ale activității păpușarilor orădeni o constituie repertoriul de calitate, orientat, cu precădere, spre piese cu mesaj patriotic. În darea de seamă, citită la adunarea festivă, se afirma ca un principiu călăuzitor al activității : „conectarea sarcinilor noastre cu sarcinile țării”. „familiaizarea micilor spectatori cu problematica acestui pămînt și acestui popor”. Accentul pus pe educația patriotică a micului spectator a determinat profilarea repertoriului aproape în exclusivitate pe lucrări specifice din repertoriul național, pe scrieri românești cu un profund rol formativ. Alături de balade și legende, de basme și povestiri cu vibrație poetică și patriotică, menite a insufla eroismul, dragostea de țară, idei și sentimente înalte, în stare să educe voința, curajul, spiritul de solidaritate, în repertoriul ambelor secții figurează și un mare număr de piese de actualitate, chemate să capteze atenția copiilor, pe problematica zilelor noastre. Au fost alese : *Calina-Făt Frumos* de Agripina Foreanu Hăulică și Lidia Ionescu, *Oltul și Mureșul* de Alexandru Mitru (secția română), *Voinicul Buboș* de Tamasi Aron și *Traista fermecată*, prelucrare de Sütő Andras după Creangă (secția maghiară). Dintre spectacolele cu texte contemporane, am văzut : *Cine va păzi clopoțeii* de Viorica Huber, *Mingică-băiețică*. *De ce a furat smeul mînea*, adaptare de Nina Cassian și Octav Păncu Iași după Jan Malik, *Ursulețul Rim Cim Cim*, prelucrare de Stanca Ponta după Jan Wilkowski (secția română), *Aventurile*

Robi după Tibor Balint de Domokos Eszter și recitalul Domnul Poveste povestește de Nela Stroeșcu după Jiri Streda (secția maghiară).



Pe lângă multe calități certe, unele dintre lucrările prezentate în cadrul sărbătorește vădeau și multe neajunsuri, stângăcii și insuficiențe pe planul expresivității artistice, supărătoare prin înclinări didactice și formule schematice. Meritul creatorilor orădeni l-a constituit îmbogățirea acestor firave texte, pe planul spectacolului, prin realizarea unor păpuși sugestive, pline de dramatism sau de haz. Inspirare punerii în scenă, investiții substanțiale de inventivitate au fost de natură să înlăture o bună parte din slăbiciunile textelor sau, în orice caz, să le estompeze.

Multe din spectacolele mai sus pomenite au fost recenzate în paginile revistei noastre. De fiecare dată, pe lângă valorile impuse de una sau alta dintre personalitățile regizorale sau scenografice ale teatrului, pe lângă omogenitatea colectivului, se sublinia una dintre virtuțile principale ale artei păpușărești, pe

care orădezii o afirmă cu consecvență: *răminerea în cadrul limitelor specificității genului*. Fericita și justă înțelegere a acestei specificități (în care păpușa rămâne elementul unic de exprimare în gama diversă de inspirație regizoral-scenografică), subordonarea mijloacelor de exprimare ale interpretării păpușărești și umane ideii textului și valorificării lui în imagini edificatoare, stilizate cu gingășie și rafinament, explică numeroasele succese de care păpușarii orădeni s-au bucurat, în țară și peste hotare, distincțiile obținute la diverse festivaluri.

Această evoluție pe calea teatrului tradițional păpușăresc, fără pretenții de inovații epatante și fără împrumutarea unor formule proprii altor genuri, dublată de efortul transplantării organice a mijloacelor moderne pe scheme tradiționale, oferă, pe mai departe, și garanția unei dezvoltări armonioase a teatrului. Sprijinită și pe alte coordonate: pe valorificarea fructuoasă în spectacole, la ambele secții, a folclorului național, pe colaborarea creatoare dintre regizori și scenografi (pe baza unor afinități de concepție, de temperament, de aspirații artistice), perspectiva acestei armonioase dezvoltări a colectivului de păpușari

În penultima zi a săptăminii festive orădene, Teatrul de păpuși din Alba Iulia a prezentat, în două matinee, Casa noastră, un spectacol muzical pentru școlari și preșcolari, pe un text scris de actorul minuior Aurel Crăciun. La o analiză literar-artistică severă, textul nu rezistă. Este, mai degrabă, un firav pretext pentru înjghebarea unui joc scenic străbătut de un mic îndemn moral. Copiii sînt chemați să-și inventeze singuri jocuri utile, să conceapă planuri îndrăznețe, să muncească pentru a da viață acestor planuri și apoi să lupte împotriva răufăcătorilor pentru a-și apăra realizările.

Ideea e generoasă: ea n-a fost însă exploatată cu prea multă fantezie și nici n-a fost îmbrăcată într-o haină prea atractivă. Acțiunea se urmărește anevoie, fiind încărcată (și, paradoxal, mult diluată) cu elemente gratuite, cu fapte lipsite de semnificație și de sens pilduitor.

Agrementată, însă, cu dansuri și cîntece (cîteva antrenante și vioaie melodii de muzică ușoară, sembrate de

Alba Iulia Casa noastră

Nicolae Ionescu și George David), bucurîndu-se de scenografia și păpușile foarte frumoase și colorate ale lui Eustațiu Gregorian, montarea păpușarilor de la Alba Iulia a reușit să capteze atenția copiilor și să-i amuze. Ideea transformării interpretilor minuior în păpuși uriașe, cu expresive capete-măști, nu e deloc originală. Ea a fost brevetată de același Eustațiu Gregorian, într-un spectacol al păpușarilor craioveni. Dar, chiar așa, „tocită” și „îmbătrînită”, această soluție s-a dovedit capabilă, la Alba Iulia, să confere acestui sărac suport literar neașteptat dimensiuni spectaculare, să-i denobileze reprezentarea, să-i dea farmec și strălucire.

Cumulînd și funcția de regizor, Aurel Crăciun a reușit să invioreze și să dinamizeze parțial acțiunea, să creeze, mai ales în partea a doua a spectacolului, cîteva momente deosebit de agreabile, cu haz autentic. Ne referim la acel concurs „Cine știe ciștigă”, care a antrenat și copiii din sală, cerîndu-le să participe cu bătaia din palme, eu repetarea în cor a refrenelor muzicale. Toată partea I a spectacolului n-a beneficiat, însă, de soluții scenice la fel de ingenioase. Ea s-a consumat într-o lungă și apăsătoare monotonie, deși cei trei interpreți (Elena Hațegan, Livia Popovici și Nicolae Hațegan) s-au agitat mult și au făcut totul pentru ca reprezentarea să izbutească. Efortul lor merită a fi subliniat cu laude, pentru că toți trei și-au ascuns bine anii sub mască și au fost firești, au avut candoare și grație, convingîndu-ne de utilitatea unui atare exercițiu profesional, antrenament complex făcut sub privirile magnetizate ale micilor spectatori.

V. D.

din Oradea se bazează, însă, indeosebi, pe capacitatea cadrelor, pe seriozitatea și profesionalismul lor, dovedite în toate domeniile. Vom pomeni aici, în treacă, pe cei mai reprezentativi: inimoasa și entuziasta animatoare a teatrului, Francisca Simionescu, în primul rând. În dublă ipostază, directoare și regizoare (cu ani în urmă, și minuitoare), sensibila și experimentata artistă, semnatară a regiei la aproape 100 de spectacole (atât la Oradea cât și în alte localități), se înfățișează acum în plinătatea forței și a maturității artistice. Toate montările ei, suple, inteligente, cu haz, grațioase, cu aură poetică, s-au bucurat de aprecieri unanime. Apoi, pictorul scenograf Wilhelm Bölöny. Decorurile și păpușile lui, de mare diversitate și ingeniozitate, de mare forță expresivă, poartă pecetea talentului său viguros, în reprezentațiile ambelor secții. De talentul său polivalent, de multiplele sale calități în toate domeniile și registrele artei păpușărești, regie, minuire, interpretare, ne-a convins, pe deplin, și Gyorgy Kovacs. Am mai remarcat-o și pe tinăra regizoare Veronika Szele. Ea își încearcă puterile cu reușite demne de stimă, promovind partituri de valoare. Nu mai puțin vrednice de prețuire sînt deco-

riurile și păpușile, pline de farmec și culoare, realizate de Kádár Zoltan și Nony Tiotiu.

Spațiul nu ne permite să vorbim aici pe larg, așa cum se cuvine, despre minunații artiști minuatori, despre cei care dau viață din viața lor și suflet din sufletul lor plămuitelor de lemn și cîrpă, despre cei care participă cel mai din plin la transformarea „materiei moarte” în inspirație vie, despre cei care conferă spectacolelor cel mai mare carat de afectivitate. Încercăm să-i enumerăm pe acești entuziaști minuatori, care dau greul spectacolelor: Mioara și Petru Diaconu, Sereș Lajos, Pele Mária, Mirela Corbeanu, Mihai Vereș, Szabó Lajos, Karalyos Sándor, Kilin Ildikó, Ioan Moldovan, Ioan Oros, Simion Tomescu, Aurelia Laurian, Paraté Edit, Weiss Emő, Eugenia Bödi, Ana Fițescu, Micolți Constantin, Simonfi Amalia, Halasi Beatrix.

Nu știu dacă n-am scăpat pe vreunul. Dar, tuturor le adresăm urările noastre cele mai bune și, odată cu o simbolică floare, tradiționalul „La mulți ani”!

Valeria Ducea

Tg. Mureș Sînziana și Pepelea

Ceea ce definește favorabil activitatea teatrului țîrgumureșan este repertoriul său de înaltă ținută, promovarea unei literaturi de calitate. Credincioși acestui principiu, artiștii păpușari de la secția maghiară a acestui teatru au venit să întâmpine sârbătoarea de la Oradea cu două texte de valoare, cu două lucrări de anvergură aparținînd unor autori consacrați, Vasile Alecsandri și Mihály Vörösmarty (adaptare pentru păpuși de Maria Cupcea și István Komzsik).

Ambele spectacole, regizate cu aplicație profesională, cu măsură și bun-gust, de către veteranul Antal Pal, au constituit prilejuri de afirmare a colectivului pe tărîmul solid al teatrului tradițional de păpuși. Încadrată într-un decor ingenios și sugestiv conceput de Imre Ambrus (silu-

ete de porți și castele, cu fațade decorate cu mii de dopuri de plută colorate, imitînd mozaicul), versiunea de la Tg. Mureș a piesei Sînziana și Pepelea s-a impus prin limpezimea mesajului. Am văzut aci un pitoresc și amuzant Pepelea, animat de Kovacs Andras, o Sînziană diafană și plină de farmec, mișcîndu-și cu dezinvoltură, chiar cu dramatism, coșifa aurie și trupul gîngaș, înveșmîntat în transparente voaluri. Iluzia unei Sînzienne vii se datorește talentatelor mîini ale artistei Czedula Zsuzsa, înfioratei trăiri a acestora. Ne-a amuzat copios evoluția dragălașului și caraghiosului Împărat (Sandor Adorjan): ni s-a tăiat respirația la apariția Zmeului (un soi de brontozaur uriaș, cu zîmți) și a Zinei bune („bătuță” toată în pietre scumpe și mărgel strălucitoare). Fără haz au apărut însă Lăcustă, Papură-Vodă și Pîrlea, pretendenții la mîna Sînzianei, atît de pitoresce, de colorat și de viu caracterizați de autor: în schimb, am fost cucerii de hazul debordant al lui Statu-Palmă-Burdu-Cimec.ro

Csongor și Tünde

Celebra legendă a lui Vörösmarty s-a descoperit în spectacol, în mod firesc, simplificat. Acțiunea lineară reliefa limpede puterea dragostei dintre Csongor și Tünde, împăcarea cu sine a eroului prin iubire. Tratată modest și cuminte, sub forma unui basm, fără pretenția de a epata, cu păpuși obișnuite, ce-i drept, cam banale și cam urite, cu un decor stilizat și redus la cîteva detalii (Haller Jozsef), montarea reușea, totuși, să impună aura unei inefabile poezii și să decanteze, cu autentic fior dramatic, sentimentul etern al iubirii. Cei doi eroi, inspirat minuiți de Czedula Zsuzsa (Tünde) și Maria Szabo (Csongor), au avut eleganță și grație. Spectacolul era punctat cu haz și animat de un neastîmpăr vesel și plin de vervă, de tot soiul de giubșlucuri executate de cei trei spiriduși, bufonii reprezentației. O prezentă convingătoare a fost slujitoarea Tünde, minuită de Nagy Katalin.

V. D.

25 de stagiuni

Odată cu împlinirea celui de-al treilea pătrar al veacului XX, opereta românească a încheiat și ea un însemnat sfert de secol: primul, în istoria rodnică în înfăptuiri a aceluia lăcaș de artă și cultură muzicală care este Teatrul de Stat de Operetă București. Un sfert de secol consacrat cu responsabilitate edificării unui gen de spectacol și stimulării unei creații cu eficiente, puternice efecte instructiv-educative, circumscrise efortului general de transformare a conștiințelor, printr-o artă angajată, militantă, printr-o artă de valoare și cu temeinice perspective de perenitate.

Cum spunea directorul teatrului, regizorul George Zaharescu, în caietul-program, editat cu ocazia jubileului, „străduindu-se să fructifice tradiția autohtonă, preluând în mod critic repertoriul clasic, atentă și receptivă la experiența operetei moderne, la lucrările specifice din țările socialiste, opereta bucureșteană a străbătut, în cele 25 de stagiuni, etape care jalonează o cale proprie, izvorită din particularitățile genului atât de îndrăgit de masele de spectatori tineri și vîrstnici, conformă cu sensibilitățile și necesitățile de cultură ale societății noastre.

Experiența și învățămintele acestui sfert de veac și-au pus pecetea de luciditate asupra conștiinței noastre și este firesc, în acest prezent jubiliar, să medităm critic asupra etapelor parcurse, angajîndu-ne — cu răspunderea la care ne obligă azi valoarea actului de cultură — în viitoare creații, care să exprime profundul umanism al societății noastre, cea mai dreaptă și mai umană orînduire pe care poporul român și-a construit-o, cu luptă și sacrificii, de-a lungul milenarei și zbuciumatei sale istorii”.

Intr-adevăr, iată cuvînte cu acoperire în fapte. A demonstrat-o, mai întîi, bilanțul celor 25 de stagiuni, ce au înscris în repertoriu 50 de titluri (dintre care 17 originale, majoritatea în premieră absolută pe scena Teatrului de pe Splai), prezente pe așizele a peste opt mii de reprezentații (circa un sfert din numărul lor fiind destinat lucrărilor naționale), la care au participat aproape patru milioane și jumătate de spectatori.

Au ilustrat-o, mai apoi, serile săptămîinii festive, prin care Teatrul și-a marcat aniversarea, etalînd din evantaiul stilistic, larg deschis, ce este propriu repertoriului său, cîteva piese de rezistență, reprezentative deopotrivă pentru principalele categorii de creații abordate de colectivul artistic sărbătorit și pentru calitatea și specificitatea spectacolelor acestuia. (Punctul culminant al seriei de spectacole l-a constituit, prin semnificație și prin dăruirea cu care a fost concepută și interpretată, premiera bucureșteană a operetei Leonard de Florin Comișel, pe un libret de Barbu Alexandru Emandi și Aurel Storin.)

A confirmat-o, în cele din urmă, dezbaterea pasionată și fertilă, organizată de Teatrul de Stat de Operetă București în colaborare cu Centrul de Perfecționare a Cadelor, pe tema exigențelor actuale, cărora genul trebuie să le răspundă la toți parametrii capitolului: creației dramaturgice-muzicale, spectacolului, relației cu publicul. Confruntările de idei privind șansele de perenitate ale operetei, în condițiile unei înnoiri pornite dinlăuntrul genului, în concordanță cu datele tradiției universale, și, mai cu seamă, naționale a acestuia, au adus la tribună cunoscuți regizori și dirijori, compozitori și libretiști, cîntărești și actori, secretari literar-muzicali și critici, din București, Craiova, Constanța, Cluj-Napoca și alte centre muzicale ale țării, în care își desfășoară activitatea teatre muzicale. Contribuțiile lui George Zaharescu, Nicolae Ciubuc, Aurel Storin, Anghel Ionescu-Arbore, Constanța Cîmpeanu, Teodor Bratu, Nicolae Stănescu, Viorel Cosma, Tiberiu Simionescu, Barbu Alexandru Emandi, Alfred Hoffman, Aida Abagiev, Liviu Cavassi, Lucia Roic, Valli Niculescu, Iulius Szarvady ș.a. au dovedit — dincolo de preocuparea, la înaltul nivel al profesionalismului și responsabilității, pentru destinele unuia dintre cele mai populare genuri — înțelegerea necesității imperioase a efortului colectiv, a colaborării artistice, în cel mai desăvîrșit sens al cuvîntului, pentru procesul de revitalizare a operetei.

În premieră :

LEONARD

de Florin Comișel

Leonard, cea mai recentă producție a Operei Bucureștene, nu se înscrie în seria premierelor absolute cu care ne-a obișnuit, în ceea ce privește repertoriul național, prima scenă de operetă a țării (prima, deopotrivă în ordinea valorii și în aceea cronologică). Nu este, apoi, premiera absolută prin care ne-am fi așteptat, în virtutea unei prea frumoase tradiții artistice, să fie marcat un moment jubiliar de asemenea însemnătate precum este sărbătorirea celui dintâi sfert de veac din existența teatrului. Dar, paradoxal, tocmai evenimentul în cauză a determinat opțiunea pentru titlul respectiv ; căci — dacă nu acest omagiu adus precursorilor, prin evocarea celui mai de seamă reprezentant al perioadei clasice din istoria teatrului românesc de operetă — ce altă lucrare ar fi fost aptă, ca semnificație, să încununeze săptămîna festivă, oferită de colectivul artistic sărbătorit ? Decît, desigur, o partitură creată special în acest scop, inspirată din istoria modernă a operei românești — aceea istorie la a cărei scriere a participat intens, în acești 25 de ani, Teatrul de Stat de Operetă din București ; adică, în ultimă instanță, o lucrare de profundă actualitate...

Ce-i drept, însă, *Leonard* demonstrează excelent faptul că, și în operetă, actualitatea mesajului este o calitate ce poate — și trebuie — să caracterizeze tratarea subiectelor istorice. Nînic mai actual, de pildă, în atitudinea artistului-cetățean al anilor '20, membru fondator și conducător al „Sindicatului artiștilor dramaticei și lirici”, militant pentru drepturile confrăților și pentru existența teatrului național de operetă, decît pilda de patriotîsm, de etică profesională și integritate morală a celui ce subordonează succesele personale (artistice și materiale) cauzei teatrului și publicului românesc. Și ar fi încă multe de spus la acest capitol. Dar, cum despre opereta *Leonard* s-a scris la vremea premierii sale absolute, și cum, deci, subiectul cronicii de față este *spectacolul* realizat de colectivul artistic bucureștean, nu voi insista asupra lucrării, ca atare. Voi reaminti doar : valoarea libretului (semnat de Barbu Alexandru Emandi și Aurel Storin) ca substanță ideatică și emoțională, construcție dramaturgică, acuratețe și expresivitate a textului cîntat sau vorbit ; și, de asemenea, calitatea muzicii lui Florin Comișel, care fructifică, rînd pe rînd, în consens cu sugestiile libretului,

tradiția elavienă sau pariziană a operei, cupletul și cîntecul la modă în țară, elemente din înfloritoare creație corală românească a vremii — ba chiar uzează de trimiteri la genul operei (motivate de evoluția personajului Florica Cristoforeanu).

Deci, spectacolul *Leonard*. Ghinionul său constă în faptul că, venind atît de curînd după *Răspîntia* aceluiasi autor, voi fi nevoit să mă refer neîncetat, comparativ, la ea. Și că *Răspîntia*, reprezentînd în creația lui Florin Comișel (și, îndrăznesc să afirm, în opera românească) o culme, comparația va fi păgubitoare pentru *Leonard* — lucrare ce, la o analiză atentă, dovedește a fi constituită trambulina necesară pentru crearea *Răspîntiei*. Relația este însă și mai complicată, căci, pe de altă parte, montarea *Răspîntiei* a reprezentat, ca esențială experiență a colectivului condus de regizorul George Zaharescu, o etapă pregătitoare pentru spectacolul *Leonard*. Să luăm drept exemplu procedeul interludiilor complexe — comun celor două montări, și atît de binevenit, pentru că suprimă pauzele dintre tablouri, estompînd inevitabila fracționare a acțiunii. Aici, interludiul este acoperit prin cupletele cîntate de unul dintre personajele prezentate chiar în prima scenă : A. C. Ionescu (interpretat cu un stil ireproșabil de către Gabriel Gheorghiu). Cupletele continuă acțiunea, fiindcă o comentează : e un fel de morală a fabulei conținute de tabloul precedent. Iar coregraful Mihaela Atanasiu a completat imaginea, aplicînd procedeul folosit în *Răspîntia* — cu un adaos : corpul dansatoarelor este plastic modelat nu numai în mișcare, ci și (mai ales) static, în tipice poze de epocă și gen.

Alte noutăți și reușite : de asemeni în coregrafie, lecția de balet din culisele Companiei de operetă „C. Grigoriu”. Sau scenografia (Arminio Iordănescu), ce folosește un număr restrîns de elemente mari de decor, pentru a conferi perspectivă (fără a implica și senzația de sărăcie) scenei, de dimensiuni modeste, a teatrului de pe Splai. Sau costumele, care, pe lîngă faptul că diferențiază și caracterizează social, profesional și chiar moral personajele, localizează acțiunea în spațiu (București, Paris, Viena) și o datează în timp (vezi evoluția modei de-a lungul anilor evocată de piesă). Sau coerența muzicală a spectacolului, fluența lui, concordanța sunet-imagine și cîntăreji-orchestra, realizată sub bagheta lui Liviu Cavassi ori Mircea Luculescu. Sau substanțialul progres al interpreților către idealul cîntăreț-actor, domeniu unde, alături de reconfirmări (Constanța Cîmpeanu, Cornel Rusu, cuplul George Hazzan-Toni Buiacici), s-au produs două revelații : Mireille Constantinescu și Daniela Voicu. (Ce-i drept, însă, au existat aici și cîteva note false — în proza rostită de Stefi Pîrvulescu.)

Sînt împliniri ce stau sub semnul profesionalismului fiecăruia dintre angrenajele vastului aparat artistic pe care îl necesită spectacolul de operetă, și sub semnul colaborării

tuturor, în deplin acord cu o concepție regizorală unitară și convingătoare, în ansamblul ei. Căci mina sigură, experimentată a lui George Zaharescu se recunoaște pretutindeni, de la naturațea mișcării solistice și pînă la compoziția picturală și expresivă a scenelor de grup. (Chiar și a acelor unde regizorul nu a putut depăși artificialul unei partituri defectuos concepute, conform prejudecății de-

suețe că în genul liric finalul de act trebuie să aducă la rampă întreaga trupă.)

Iată deci că *Leonard*, una dintre operele de calitate cu care repertoriul românesc s-a îmbogățit în ultimii ani, a dobîndit prin această nouă montare o "versiune scenică" menită să-i consolideze și să-i amplifice succesul.

Luminița Vartolomei

Cu dirijorul

PAUL POPESCU

despre

- **întîlnirea cu opera**
- **muzica de film**
- **repertoriul simfonic**

De mult — mult înainte de premiera *Hamlet*-ului de Pascal Bentoiu — doream să stau de vorbă cu dirijorul excepțional care este Paul Popescu. Dintotdeauna m-a uimit marea varietate de stiluri componistice și de perioade de creație cuprinse în programele sale. Într-o vreme, aproape toate primele audiții ale lucrărilor românești contemporane le-a tălmăcit el; lucrări ce poartă semnăturile lui Doru Popovici, Ștefan Niculescu, Cornel Țăranu, Aurel Stroe, ca să nu mai vorbim de Mihail Jora, Mihail Andricu, Zeno Vancea, Dimitrie Cuclin, Anatol Vieru, sînt legate definitiv, prin excelente tălmăciri, de numele lui. Muzica modernă de peste hotare — Schönberg, Alban Berg, Webern — a fost făcută cunoscută melomanilor noștri printr-un ciclu prezentat în urmă cu zece ani tot de Paul Popescu, în colaborare cu orchestra Filarmonicii „George Enescu” și cu corul „Madrigal”. În sfîrșit, în 75 sau 80% din filmele românești, la capitolul dirijorul orchestrei, figurează iarăși numele lui Paul Popescu.

— Știam că în primii ani de Conservator studiat, ca materie principală, pianul. Firese, după încheierea studiilor, urma să deveniți solist. Ce s-a întîmplat pe parcurs, că v-ați consacrat dirijatului?

— Eram înscris și la secția de dirijat, la clasa lui C. Silvestri. Din fericire pentru

mine, am ajuns, în scurt timp, la concluzia că, pe lângă atracția netă pe care mi-o inspira dirijorul-profesor, și posibilitățile mele de exprimare se arătau mai mari pe calea baghetei. Aveam senzația, pe care dealtfel o resimt și acum, că aici, în acest domeniu, pot cuprinde toată muzica, cu fascinația armoniei ei, indiferent de curentul căruia îi aparține; eram de asemenea convins că înțeleg, sau mai exact că pot să înțeleg, mai degrabă și mai deplin, perioada de experiment pe care o trăim în muzică, în secolul nostru.

— Într-o vreme, destul de lungă pare-se, erați profilat numai pe genul simfonic; mai niciodată nu vă lipsea din program o primă audiție românească sau străină, dar nici o piesă de rezistență din repertoriul clasic (în sensul larg al cuvîntului). Spuneți-mi, dar, care este genul dumneavoastră preferat?

— Romanticii, clasicii, preclasicii... Poate că sînt, prin excelență, un romantic.

— Cum explicați, atunci, nenumăratele prime audiții românești?

— O parte din ele m-au convins din capul locului că sînt valoroase. Mă gîndesc, de pildă, la o seamă de lucrări ale compozitorilor Doru Popovici, Șt. Niculescu, M. Andricu, Z. Vancea... Altele mi le-am apropiat din curiozitate. Toate laolaltă, însă, mi le-am apropiat din dorința de a face cît mai cunoscută și prețuită, după cum și merită, componistica românească. De aceea, foarte adesea, ea se află și în programele mele de peste hotare.

— De opt ani, dacă nu mă înșel, ați abandonat genul operă. V-a determinat ceva anume, sau, pur și simplu, întîmplarea?

— Și una, și alta. În repetatele concerte pe care le-am susținut în cîteva capitale europene de mare tradiție muzicală, am avut prilejul să cunosc mai bine pe un Karajan, un Barbirolli, un Mehta, un Maazel. Toți acești mari dirijori n-au neglijat deloc acest gen mai popular, ca să zic așa. Și, evident, ca romantic ce mă recunosc și ca un veșnic îndrăgostit de muzică, era firesc să mă angajez în aprofundarea lui Verdi, Mozart, Wagner...

— A propos ! Moare opera ?

— Defel. Cînd e cîntată bine, se bucură de un succes uluitor. Totuși, o problemă actuală a muzicii de operă nu poate fi trecută cu vederea : caracterul ei teatral, scenic, dramatic. De aici, necesitatea unei mai accentuate atenții pe mizanscenă, pe îmbinarea elementului muzical cu cel dramatic. Opera își va demonstra astfel, cu atît mai mult, forța de expresie și de dăinuire.

— Ce spune dirijorul de simfonie, cînd e confruntat cu un text de operă ?

— Că este destul de complicat. El nu are aici de-a face doar cu o orchestră, ci cu ansambluri mari, cu colective în care se produc soliști, fiecare cu personalitatea lui distinctă etc.

— Ce spune dirijorul de operă cînd face film ?

— Muzica de film este o a treia meserie a mea. Aici sînt presat permanent, pînă la obsesie, de elementul timp. Cu metronomul

într-o mînă, cu bagheta în alta și cu ochii împărțiți între imagine și partitură. La început a fost incomod. Acum m-am obișnuit, aș putea spune că îmi este la îndemînă. Și, de ce n-aș recunoaște-o, îmi place.

— Văd că n-ați renunțat la repertoriul simfonice...

— Nici n-aș putea fără Beethoven, Bruckner, Mahler, Mozart. După cum bine spuneți, dirijez frecvent concerte simfonice cu filarmonicile din Timișoara, Cluj-Napoca, Iași, București, Geneva, Paris, Madrid, Budapesta, Praga, Atena, Ankara etc.

— La programul încărcat pe care-l aveți, s-ar părea că vă este răpit timpul liber. Totuși, ne întîlnim destul de des ca spectatori la concerte, la operă, la cîte o premieră de film.

— Cînd îți iubești meseria cu pasiune, îi inchini, cu bucurie, și timpul liber...

Doina Moga

FOTOCRONICA

Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara, „Glembay Ltd” de Miroslav Krleža. Regia : Mihai Berechet. Scenografia : Dusan Ristić din R. S. F. Iugoslavia. În fotografie, Szinka Karoly și Fabian Ferenc.



LUMEA ÎNTR-O REPLICĂ

de
Ștefan Iureș

*„A te izola este
întotdeauna a fi
sperjur prin tăcere“*

(CAMIL PETRESCU, „Jocul ielelor“)

Anticalofilul declarat, Camil își derutează de-seori cititorii teatrului său tipărit. Nu replicile par să-l dezmință, ci indicațiile, faimoasele indicații de mișcare camilpetresciene. Ele uzează și abuzează de metafore care, în totalitate, asumându-și cinstit riscul retorismului, tind să se substituie, de fapt, cizetului de regie; căci dramaturgul, văzându-și sau prevăzându-și intențiile trădate de direcțiile de scenă, își ia măsurile sale de precauție, oferind cu litere cursive viitorului interpret acea deslușire a viziunii autorului pe care figura de stil e chemată s-o exprime figurat cu maximă plasticitate, cf. :

Gelu cu o duritate de diamant :

„Nu ți-am cerut nici acum nici o explicație. Am spus numai «și totuși...» etc.“

Un personaj central rostește o anumită replică *egal ca o spadă*, altelea îi dă glas *ca o flacără răscutită ș.a.m.d.* și se ajunge la indicații de mare înecăcătură barocă, mereu cu neputință de tradus tale quale în gest sau în mimică, dar apte (dacă și când sînt urmărirea de un spirit ce refuză să ricaneze facil) a sugera elemente subtile, indispensabile unui joc de bună factură psihologică, de pildă coloratura emoțională a unei tăceri, sau acumularea secretă a forței eruptive menite să fie descărcată, prin tiradă, mai tirziu.

Dar nu întotdeauna indicația are aceste virtuți sau aceste păcate *literare*. Iată, în *Joel ielelor*, textul incisiv al unei replici, precedat de cuvinte alese cu zgîrcenie, imposibil de clintit din locul lor. Pe matusa Irena, venită să-l convingă pe Gelu Ruscănu să renunțe la lupta lui, eroul piesei, omul care a văzut idei, directorul ziarului „Dreptatea socială“, din vara grea de tunete a anului 1914, „o privește cu o *brutală precizie*“. Matusa Irena, mama-locuitoare, păstrătoarea tainelor sumbre ale familiei Ruscănu, cucoana caritabilă care deplînge mizeria scandalului de societate, dar n-are destulă imaginație pentru a înțelege mizeria socială pur și simplu, a venit să predice renunțarea la luptă, în numele celui mai tocit conformism. Argumentele ei sînt, în marginea lor, „clasice“. „Te-ai găsit tocmăi tu care să îndrepte lumea... Ești tu mai cu

moț decît toți ceilalți...“ Și se adaugă, tot ca de obicei în acest context psiho-social, un „exemplu“ antinomic aureolat cu presupusul prestigiu oferit de înrudire. Astfel, e pomenit Paul, un artist, care „declară că vrea să rămînă singur cu pictura lui... că vrea să rămînă deasupra“, opțiuni care o fac pe matusa Irena „fericită“. De ce s-o facă Gelu nefericită ?

Așadar, *privind-o cu brutală precizie* pe această adeptă a atitudinii de spectator la injustiție (atenuată prin sporadice acte de binefacere), Gelu Ruscănu își spune părerea despre izolare. Începe prin a-i rosti adevărul nume : complicitate. Pune în lumină, de asemenea, jenantul adevăr că bilețul de rămînire pe tușă, în afara arenei, se obține cu îngăduința celor răi. Escalada șocurilor continuă prin afirmația că izolatul de lumea abjectă așteaptă „cu ochii într-altă parte“ să primească la domiciliu, în plie închis, cota cuvenită ca preț al pretinsului neamestec.

Sperjura prin tăcere, definiția dată de Gelu Ruscănu-Camil Petrescu matorului stinger, voluntar încerenit în poze nobile dar cu o muțenie cumpărată în fond, a fost și rămîne o entitate tipologică de dimensiuni majore, în perpetuă actualitate pe meridianele lumii. Bineînțeles, prețul nu este decît rareori tradus în hîrtii fosnitoare emise de o bancă. În realitate, prețul este mediat, comoditatea sufletească, liniștea călduță, existența vegetativă a insului care nu se lasă implicat ajungîndu-i ca răsplată în sine, atunci cînd spectacolul inechităților ar risca să-l cîntremure neînterupt cu o descărcare de curent electric. Dacă rămînem la textul dramaturgului, înțelegem bine acest adevăr simplu și tulburător. Doamna Irena, împlîndu-i-se a petrece cu efort un sfert de oră din viața ei în atmosfera viciată a unei tipografii capitaliste, dintr-un subsol sinistru, acuză mirosul potențial, pentru ea greu de explicat, dar analizabil, așa cum enunță, *cu o ironie amară*, Gelu Ruscănu : „clei de lipit, cerneală, hîrtie putredă, plumb, benzină, sudoare stătută de oameni care nu prea au timp să se spele, dar greul vine dinspre capătul din

slinga, de la niște mici dependențe cu alt miros și mai neplăcut, extrem de neplăcut". Vizitarea ocazională nu înțelege mare lucru din condițiile inumane de lucru decurgând din salbăticăia legii profitului patronal. Condițiile o indispun, și atât. Rămâne opacă, mai ales, pentru că infernul unde a coborât incidental, pentru numai un sfert de oră („un sfert de oră se poate respira, greu dar fără pericol...”), i se pare o dramatică excepție, iar nu regula rentabilității în societatea bazată pe exploatare; asistă la urmările unui accident de muncă, dar, lipsită de imaginație, cum spune Ruscanu, reluând o idee a lui Praidă, nu vede mai departe. Și este directorul ziarului „Dreptatea socială” cel obligat să evoc, succint, orizonturile lumii de la 1914, pentru uzul unuia dintre cei ce „nu văd decît ceea ce pipăie cu ochii lor de melc” și „ii cutremură doar cazul la care sînt de față”. Praful înăbușitor din fabricile de dărciț lina, duhoarea tăbăcăriilor, arșita înnebunitoare a cuptoarelor fochiștilor, apa din galeriile unde minerii, plescăind în băltoace cu picioarele goale, minuesc zece ore pe zi tirnăcoapele, toate, elemente dantești ale traiului celor „năcănușii”, „neștiuți” de către sperjurul prin tăcere: „Pretutindeni aceeași trudă de robi, osîndiți la muncă silnică pe viață, pînă se rupe ceva în ei și cad în genunchi ca vitele... ca bătrînul acesta... Sînt hrăniți numai cît să nu moară... ca să nu-și întrerupă lucrul... Vezi dumnea-că pe Moș Dumitrache așa ?... În treizeci de ani nu s-a odihnit niciodată trei zile la rînd”.

Dacă rechizitoriul împotriva *izolatului* s-ar fi redus la asemenea accente puternice demascatoare, dar încă descriptiviste, *Jocul ieilor* n-ar fi binemeritat, totuși, locul de excepție în literatura noastră dramatică. Cum se știe, splendida originalitate a piesei crește însă din lecția destinului lui Gelu Ruscanu, conștiința însetată de adevăr imuabil, intelectualul ale cărui aspirații generoase îngheață treptat, „hyperionice”, în sfere abstracte, pe măsură ce complexitatea conflictelor de clasă în care el

s-a angajat i-ar preinde, dimpotrivă, cîntărirea situațiilor concrete, suplețea tactică militanță, simțul orientării eficiente în slujirea cauzei celor mulți. Căuză pe care neîncetat — dar cu tot mai puțină îndreptățire, de pe o platformă tot mai îngustă — el și-o revendică. Prizonier al logicii pure, adorator al dreptății formale, călător urmărind Fata Morgana a ideii absolute (în bălăcia socială, ca și în dragoste), Gelu Ruscanu se rupe, în planul luptei practice, de mediul muncitoresc, mediul cu care inteligența sa stabilise o afinitate de ideal. În final, naufragiul noului izolat (un izolat de alt tip, tragic izolat numai prin gîndire metafizică aservită fixității) devine inevitabil, așa cum i l-a prezis lucidul Praidă, tovarășul capabil să vadă caracterul de clasă al noțiunilor fundamentale — adevăr, dreptate, etică...

Șase decenii scurse de la gestația *Jocului ieilor* n-au făcut decît să confirme valoarea axiomatică a replicii liminare. Căci, dacă ne depărtăm de text, ce constatăm? Că intuiția lui Camil a funcționat dureros de exact. Patruzeci și patru de milioane de morți au constituit tributul plătit de omenire pentru că în deceniile trei și patru democrațiile burgheze au fost sperjuri prin tăcere în fața ascensiunii fascismului, răul în forma sa cea concentrată, salbăticăia exacerbată dincolo de delir. Niciodată, refuzul implicării nu a mai suferit o condamnare atît de tragică. Muțenia voluntară, lașitatea drapată, de circumstanță, în rezervă prudentă, s-au văzut expuse condamnării evasiuniversale într-un epilog înșirgerat. Valabilitatea concluziei vizează diplomația cabinetelor, traversează marile colectivități umane și ajunge, intactă, la individ. Noblețea izolării este o minciună sfruntată. Nu poți fi spectator pasiv al viciului fără a-i înlesni, prin aceasta chiar, propagarea, deci fără a-i deveni complice.

Dar acest adevăr nu se vrea îndulcit cu stucaturi metaforice. El trebuie să-ți fie rostit limpede, în timp ce ești privit cu o *brutală precizie*.

Peter Cheeseman și teatrul „în comunitate“ de Cătălina Buzoianu



Am ajuns, împreună cu Enil Mandrie, directorul Teatrului Tineretului din Piatra Neamț, la Stoke-On-Trent, într-o dimineață de noiembrie, destul de dezamăgiți de câteva spectacole londoneze și, mai ales, de absența unei strălucite personalități regizorale. Poate că făcusem greșea să ne imaginăm că teatrul britanic nu cunoaște decît un singur etalon — Peter Brook...

John Dexter ne încetase cu *Mizantropul*, dar ne uimise (în sensul rău al cuvîntului) cu *Phedra Britanica*; Peter Hall ne dovedise că, dacă pămîntul nu este al oamenilor, ca în piesa lui Pinter, scena rămîne imperiul sacrosanct al actorilor, atunci cînd aceștia se numesc Ralph Richardsou și John Gielgud; Lindsay Anderson ne obligase, pur și simplu, să ne întrebăm dacă marile filme pentru care îl admiram erau ale lui, căci producția boulevardieră cu evoluție absurdă, *What the Butler Saw?*, părea destul de amuzantă pentru câteva cucoane (provinciale, probabil) care chicoteau, ca pe orice meridian, la numeroasele travestiri și schimbări de identitate ale personajelor (travestiri ce includeau, desigur, și costumele primilor noștri strămoși...).

Mai văzusem, și purtasem — chiar — discuții cu regizarea unui spectacol de copii la Teatrul „Unicorn”, spectacol care ne-a trezit nostalgia minunatului nostru „Tăndărică”, și ne-a obligat să-i compătimim pe frumoșii copii britanici, lipsiți de șansa colegilor lor bucureșteni.

Așa încît, dimineața, la Stoke-On-Trent — un orașel muncitoresc, cu căsuțe de cărămidă, identice, aliniate, și cu lemnăria vopsită în alb — cînd am fost introdusă într-o sală „en rond”, unde se monta, iarăși, o piesă pentru copii (din nou ursuleți îmbrăcați în costume de blană sintetică și un decor cu frunzulite de pînză vopsită), nu ni s-a părut nimic ieșit din comun. Am ascultat, politicoși, explicațiile asistentului



Sus :Peter Cheeseman (dreapta), o personalitate importantă a teatrului britanic contemporan.

Jos : Teatrul din Stoke-On-Trent participă intens la problemele orașului. Înregistrarea mărturiei lui Frank Bayley (mijloc).

administrativ, am vizitat teatrul, am fost întrebați dacă vrem să mergem într-o deplasare la un azil de bătrîni, eram obosiți, am spus, tot politicoși, nu (ce greșală uriașă, încă una, aveam să recunoaștem mai tîrziu), am fost îndrumați spre hotel, urmînd să-l întîlnim înaintea de spectacolul de seară pe director, Peter Cheeseman, un nume care nouă nu ne spunea nimic.

Înainte de plecare, am întrebat, indulgenți, dacă decorul din arenă e destinat piesei pentru copii. „Nu, e decorul de seară”, ni s-a spus. Scara se juca *Mult zgomot pentru*

nimic. Deci, alt timp pierdut, am oftat. Ne-am resemnat, și seara am venit cu aceeași lipsă de entuziasm. Am fost introduși într-un fel de sală de recuzită sau magazie, cu ziare multe. Nu ne-am mirat. Directorii de teatru din Anglia au birouri mult mai modeste decât colegii lor români. Am așteptat puțin, directorul întârzie într-un mod total nebritanic, apoi a apărut un omuleț bărbos, agitat, îmbrăcat ca un muncitor care iese din schimb, cu pantalonii burlane și o haină de viut, în mină cu un sac de rufe murdare. S-a scuzat stingerit, și l-a rugat pe asistent să le ducă el la spălătorie. Apoi și-a oferit serviciile. Ce voiam să știm? Nu prea știam ce voiam; s-au pus întrebările de rigoare, iar omulețul acela neastîmpărat s-a scuzat că n-are timp, venise prea târziu, și „o să vorbim după spectacol“...



Am fost conduși în sală: „vai, același decor“, am oftat eu („așa ești tu, prea estelă și în spectacolele tale“, mi-a aruncat peste umăr colegul meu Mandric). Sala era însă arhiplină și publicul, cu puține excepții, era extrem de tinăr. Fete frumoase, proaspete, ca desdemonele renascentiste, băieți înalți și blonzi, deloc extravaganti. Spectacolul a început. Costumele erau decente, sugerau epoca: decorul rămânea un ghimpe; trupa era destul de tină, destul de bună, băieții mai răsăriți decât fetele, care rămăneau provinciale și anoste... Pînă cînd... pe neașteptate, s-a produs un miracol.

O fascinantă Beatrice — Caroline Harrington — și un strălucit Benedik — Christopher Martin. Cel mai modern, cel mai inteligent cuplu pe care l-am văzut vreodată în teatru sau în film. Dialogul lor științific era un joc sublim al spiritului. Totul se estompa, vibra, căpăta o clipă contur ferm, apoi vraja aceea unică a marelui spectacol cuprindea actorii, sala, publicul, care reacționa ca la un meci important sau ca la un concert de muzică pop (condiție atît de invidiată în teatru). Totul se sublima într-un act artistic de o rară franchețe, de o incredibilă puritate.

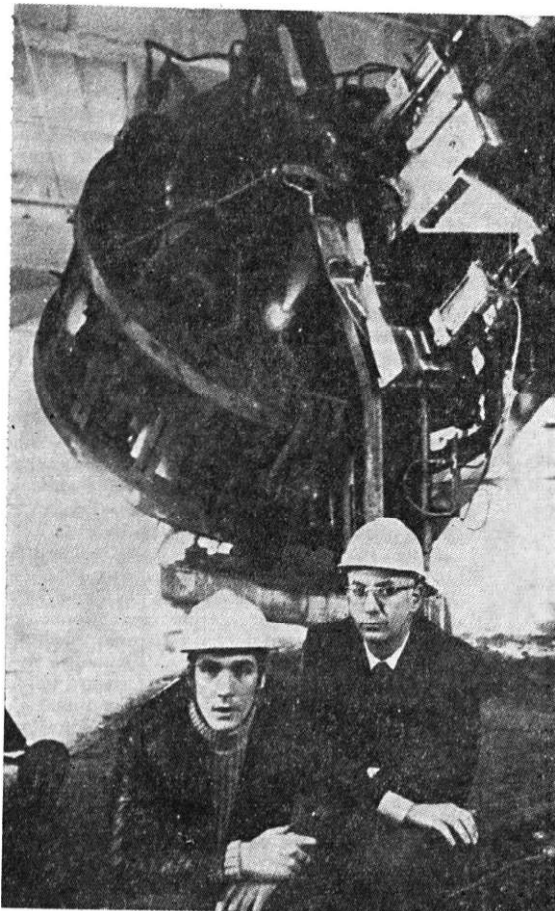
La sfîrșit, pluteam ca după un concert de Mozart. Frunzulițele nu mai conțau, im perfecțiunile se șterseseră, o mare bucurie ne inundase, ne simțeam și noi mai buni, mai fericiți, mai liberi. Ce regizor! Dar ce regizor? Doar nu ne arătase ceva „anume“, nu văzusem acolo vreo idee complicată, nici nu țineam minte altceva decît plăcerea jocului, dialogul scăpărilor, protagoniștii, textul... Se juca, așa ca la colț de stradă... Asta e! Evrika! am strigat noi. Spectacolul acesta se poate juca oriunde, pe stradă, într-o hală, într-o piață, cu orice costume. Important era gîndul! Textul lui Shakespeare suna ca o piesă de azi, pentru că era spus pentru oamenii de azi, pentru tinerii aceia atît de rezervați la început și atît de entuziaști mai apoi...

Cheeseman ne aștepta: „Să mergem la o cafea“. „Ce beți“? „Vodcă“, am zis noi, pentru că ne-am imaginat că altceva e mai scump (de fapt, era taman pe dos), iar Cheeseman nu părea și nici nu era un „boss“. Am intrat într-un mie local, la masă era Caroline, o actriță cam cum ar trebui să fie o Greta Garbo de azi. Înaltă, blondă, colțuroasă, cu ochi albaștri, metalici, îmbrăcată cu o manta militară. Cu excepția Dianei Kigg, n-am întîlnit o actriță dotată cu un asemenea farmec... cum să-i spun... inteligent. („E frumoasă urita asta“, remarcase Mandric în timpul spectacolului.)

Așa l-am cunoscut pe Peter Cheeseman, care nu ne-a vorbit despre el, nici despre teatrul comunitar creat de el, ci ne întreba despre teatrul românesc și ne-a ascultat povestindu-i despre folclorul nostru.

În local am stat puțin, Caroline se grăbea. A doua zi de dimineață trebuia să fie

Documentare la oțelăria Shelton pentru musicalul-proces *Fight for Shelton Bar*



în mină, actorii pregăteau împreună cu minierii amatori un spectacol comun, iar minierii refuzau să participe dacă actorii nu cunoșteau „în profunzime” condițiile lor de muncă.

★

Apoi, Cheeseman ne-a condus la teatru, și în timpul acesta ne-a povestit și el câte ceva despre teoria și practica „teatrului în comunitate”. Frazele debitate de dimineață, conștiincios, de către asistent, fraze care ne intraseră pe o ureche și ne ieșiseră pe alta, căpătau acum un sens. Cheeseman ne povestea un spectacol-document, conceput sub formă de musical, despre lagărele de concentrare ale celui de-al doilea război mondial. Documentele erau autentice, oferite de un cetățean al orașului — „Priviți”, ne spuse Cheeseman mîndru, ridicînd o perdea, „este vecinul nostru, merita să facem ceva pentru el”.

Spectacolul se numea *Mîinile sus! Pentru noi, războiul s-a sfîrșit!* Din povestirile vecinului, din documente autentice: foi-matricole ale eroului, pe nume Frank Bayley, și ale altor foști prizonieri, fotografii, cărți poștale, hărți ale ținuturilor străbătute (căci eroii evadau dintr-un lagăr italian din Africa și străbăteau Europa ocupată de naziști pînă în Elveția, pentru a putea fi repatriați), Peter Cheeseman a organizat un material și, cu ajutorul unor autori inspirați din interviurile înregistrate pe bandă de magnetofon și din documente, a creat songurile de factură brechtiană (pe muzica aranjată și dirijată de Jeff Parton). Spectacolul debuta cu declarația de război a Marii Britanii și continua cu coruri ale soldaților, cu scrisori ale lui Frank Bayley, cu relatări și coruri despre condițiile din deșert (căci luptele se dădeau în nordul Africii, între Tripoli și Alexandria), cu „Balada retragerii organizate” și „Captura” (avînd drept surse documente ale generalului Rommel), coruri ale prizonierilor din lagărul african, parodii, cu amănunte ale transferului unor prizonieri, printre care și al eroului, într-un lagăr italian din Lombardia, cu debarcarea aliaților în Italia, cu evadarea prizonierilor și întoarcerea în țară.

Peter Cheeseman ne-a dus apoi cu autobuzul hîrbuit al teatrului, care buruia ca o grămadă de fiare vechi, pînă la hotel. Pe drum, ne-a povestit despre un proces al oțelărilor din localitate cu compania Shelton, care voia să închidă oțelăria. Teatrul a jucat un spectacol-musical pe această temă, spectacol care a ajutat ca opinia publică să determine cîștigul de cauză al muncitorilor. „Priviți” ne spunea Cheeseman mîndru, trecînd prin fața oțelăriei care-și inela fumurile galbene ca într-un decor din *Deșertul roșu* de Antonioni, „cînd văd fumul ieșind din aceste coșuri, știu că și datorită mie se întîmplă asta”. Spectacolul se numea *Fight for Shelton Bar* și explica într-un prolog (song de deschidere) ideea de comunitate

muncitorească și de teatru angajat acestei comunități. Muzica era compusă de Polly Warren. Într-un stil direct, antrenant, actorii atrăgeau publicul (interesat, dealtfel, în problemă), lămurindu-l asupra situației tragice a întregului comitat, în cazul în care atîția oameni ar rămîne fără slujbă.

★

Ne-am despărțit de Cheeseman cu regretul de a fi stat numai o zi la Stoke-On-Trent. Am fi dat bucuroși cîteva zile din Londra zgomotoasă și pestriță pentru orășelul acesta, care reprezenta mult mai mult pentru noi adevărata Anglie.

★

Acasă am citit materialul documentar oferit de asistent. Așa am aflat că Peter Cheeseman, care conduce teatrul din 1962, este una dintre cele mai importante personalități ale teatrului contemporan britanic, unul din primii zece regizori mari ai Angliei, citat adesea în studii de specialitate și publicînd, el însuși, în numeroase ziare și reviste. Concepția sa de teatru implicat în viața cetății, participînd la toate evenimentele sociale sau morale demne de interes, include în repertoriu piese clasice, moderne, un teatru special pentru copii și *musicalul-documentar* devenit celebru.

Spectacolele-manifest al Teatrului *Victoria Stoke-On-Trent* vibrează intens la necazurile și bucuriile cetățenilor orașului, obligă la o atitudine fermă, curajoasă, în diferitele situații pe care le transfigurează prin actul artistic. Actorii joacă nu numai în sala teatrului, ci și în școli, spitale, aziluri de bătrîni, cluburi de tineret, festivaluri ale comunității, biserici, societăți dramatice de amatori etc.

Teatrul inițiază un soi de colocvii-conferințe, în care actorii joacă spectacole improvizate pe probleme tehnice ale teatrului, dar și de istorie și politică. Demonstrațiile membrilor companiei mai cuprind desene „pe loc”, costume improvizate, jocuri teatrale, emisiuni video pentru cei care au televizoare portabile.

„Pentru mine”, scrie Cheeseman, „există o singură muncă teatrală. O permanentă efervescență într-o comunitate unită. Nu are importanță unde, importanță este atitudinea teatrului față de locul pe care-l slujește. Nu e nevoie decît de o comunitate suficient de mare pentru a suporta o mică companie permanentă, care să-i ofere trei spectacole pe săptămînă”.

Frumoasă, modestă, concisă definiție pentru a exprima însăși esența actului teatral angajat.

B

Bucolic

Termenul *bucolic* vine din grecescul *bukolikos* (adj. de la *bukolos* — păstor) și denumește genul pastoral. În teatru, genul cuprinde piese, de obicei scurte, ale căror personaje sînt păstori și păstorite. În general, în literatură, termenul denumește orice fel de opere în care este reprezentată viața campestre. Cele mai cunoscute opere ale genului sînt cele zece egloge ale lui Virgiliu, strîns sub denumirea de *Bucolica*. *Ecloga* înseamnă „piesă aleasă” și aceasta a devenit „un nume generic pentru poezia pastorală” (E. R. Curtius, *Lit. europ. și Evul Mediu latin*, trad. rom., 1970, p. 224 sqq.). Virgiliu imitase, în *Bucolicile* sale, *Idilele* lui Teocrit. Studiul influenței *Bucolicelor* asupra literaturilor europene i-a prilejuit lui Curtius asemenea afirmații: „Cine cunoaște doar *Encida* nu-l cunoaște pe Virgiliu. Influența ulterioară a eglogelor este aproape tot atît de importantă ca aceea a epopeii. Din primul secol al Romei imperiale și pînă în epoca lui Goethe, toată educația latină începea cu lectura primei egloge”.

Care sînt însă caracteristicile genului pastoral, ce anume i-a asigurat acestuia lunga carieră literară și care sînt cauzele dispariției sau transformărilor sale, iată întrebări cărora numai o analiză formală le poate răspunde. Definițiile de dicționar sînt incomplete, după cum cititorul a putut lesne observa chiar din cele așezate la începutul acestor rînduri. Definiții ca acestea sînt tautologice. Totuși, faptul că personajele sînt alese din lumea păstorilor nu este întîmplător. Căutînd resorturile sociologice ale acestei alegeri, vom observa că păstorul (pe care și Călinescu îl așeza în rîndul ocupațiilor clasice) este reprezentantul tipic al economiei închise, suficiente sieși. Încă în prima eglogă a lui Virgiliu, cunoscutul Titir este invidiat de către cei „izgoniți de pe pămînturile dragi”. În plan literar, nostalgia după vîrsta culegătorilor a cunoscut o lungă carieră sub denumirea de „edad doradă”, vîrsta de aur, apropiată și de vîrsta paradisiacă, a începuturilor, dinaintea păcatului originar al creației — cunoașterii, „îllo

tempore” (M. Eliade). Din pletora de semnificații a decorului idilic (*locus amoenus*), să reținem numai că el este u-topic, în ciuda situării sale (Sicilia, Arcadia), universal, și că reprezintă o aspirație etern-umană. Aceste trăsături fac ca epocile de înflorire a pastoralului să fie cele în care predomină maniera și, totodată, ca genul pastoral să fie legat strîns de cel encomiastic. O scurtă privire istorică ar certifica aceste afirmații. Astfel, este cunoscut că *Bucolicile* lui Virgiliu, imitate după cele ale lui Teocrit și după poezii alexandrine, sînt la rîndul lor imitate de către T. J. Calpurnius (sec. I e. n.), care, în șapte egloge întitulate tot *Bucolica*, celebrează înțelepciunea lui Nero. (În cea de a patra eglogă, Seneca, preceptorul lui Nero, este reprezentat prin personajul Melibeus.) Pope în *Pastoralele* sale îi imită pe antici. Sub titlul *Bucoliques* apar poeziile lui André Chénier, pe teme clasice, cu personaje luate din Homer. Același titlu îl poartă, în 1896, o culegere de cîntece naturiste a lui Jules Renard, influențat de Teocrit și Virgiliu. În teatru, prima pastorală cunoscută este considerată a fi piesa lui Beccari *Sacrificio* (1554), căreia îi urmează cunoscuta *Aminta* (1573) a lui Tasso, *Il pastor fido* (1590) a lui Guarini, influențat de grecul Pausanius, și, nu mai puțin cunoscuta, *Galatea* (1584) a lui Cervantes. Molière compune o pastorală comică, *Mélicerte*. În secolul al XVIII-lea se bucură de mare vogă operele elvețianului Gessner (*La Mort d'Abel*) și ale francezului Florian (*Galatea, Estella*).

În literatura română, pe lângă caracterul idilic al unor pasteluri și al pieselor scriitorilor sămănătoriști, pot fi menționate, chiar la începuturile mișcării teatrale, mai multe opere care țin, evident, de genul bucolic și au legături cu *encomionul*. În teatrul popular sînt cunoscuți *Irozii*, de sorginte occidentală. Piesa considerată drept prima manifestare a teatrului cult în Moldova (1816) este prelucrarea lui Asachi după pastoralăa lui Florian *Mirtii și Hloe*. Legătura pastorală cu genul encomiastic este vădită de caracterul ocazional al majorității reprezentațiilor cu opere de acest fel. În 1834, piesa lui Asachi *Serbarea păstorilor moldoveni* este jucată în onoarea lui Kiseleff; în 1839, în Țara Românească, cu prilejul aniversării urcării pe tron a lui Al. Ghica, se reprezintă o pastorală în

limba română (v. *Istoria teatrului în România*, I, p. 163, 183, 186). La Timișoara, elevii liceului ieșuit reprezentaseră în 1771—72 pastorală alegorică *Dramation Pastoritium*, iar la Brașov, după Sulzer, se cunoaște reprezentarea unei comedii pastorale în 1782. La Blaj, *Egloga pastorală* a lui Cipariu este jucată în 1825, în cinstea onomasticii rectorului școlii, Simion Crainic, iar în 1833, este reluată la instalarea lui Ioan Lemeny ca episcop al Blajului.

Interesant este, însă, felul în care aceste piese ocazionale, cu caracter universal — ceea ce le face să fie socotite inofensive —, capătă o tot mai puternică infuzie a elementului național și istoric la romanticii români. Acest lucru poate fi observat atât în *Serbarea păstorilor moldoveni* sau în *Armindenea lui*

Asachi, cât și în *Sărbătoarea cîmpenească* (1837) a lui Eliade sau în *Nunta țărănească* (1848) a lui Alecsandri; iar pastorală cunoscută între încercările dramatice ale lui Eminescu, deși avea și ea un caracter omagial și se menținea formal în limitele genului, are marcate note romantice, raliindu-se teme singurătății geniului. Se vede că genul acesta, înfloritor odată, putea suporta schimbări esențiale. În urma metamorfozelor a devenit aproape irecognoscibil. Teatrul modern nu mai cultivă forma cunoscută a pastoralei, iar „idilic” a devenit un termen peiorativ. Toate tărimurile imaginare ale personajelor acestui teatru se află însă în Arcadia...

Mihai Moraru

ANTRACT

Stimată domnișoară,

V-am văzut aseară într-o apariție care m-a cutremurat pînă în adîncul ființei mele. Nu vă știu decît numele, dar mi-e de ajuns. Voi veni la toate spectacolele în care jucați, ca să-mi umplu singurătatea cu farmecul talentului dumneavoastră.

Un admirator
Loco

Stimată domnișoară Ana,

A trecut o săptămînă de cînd nu v-am scris și o oră de cînd nu v-am văzut. Din rolul acela al fetei în casă, dumneavoastră ați făcut o bijuterie, ați dovedit că talentul strălucește în orice situație.

Admiratorul dumneavoastră
Loco

Stimată doamnă Ana,

Admiratorul dumneavoastră e în măsură să-și decline identitatea: sînt student în anul II și dumneavoastră

sînteți aceea care ați născut în mine pasiunea pentru teatru. Ca deja vechi prieteni, îmi pun și vă pun întrebarea: de ce jucați numai ro-

pundeți, mă voi dumiri și singur.

Ionel, student Politehnica
Loco

P.S. Vă spun Doamnă fiindcă v-am văzut pe stradă cu soțul și cu adorabilul băiețuș Romeo.

Mult stimată doamnă Ana,

Am aflat că la teatrul nostru se va monta Fedra. Împreună cu un grup de colegi am trimis o scrisoare directorului, una, regizorului și una, Comitetului oamenilor muncii. Iertați-ne gestul, dar rolul acesta e scris pentru dumneavoastră. Și e momentul ca talentul dumneavoastră să se afirme și să triumfe. Sîntem alături de dumneavoastră. Curaj!

Studentul Ionel și un grup de colegi — Politehnica
Loco

Lovitură de teatru: Ana Mana să nu știe că în Loco nu există Politehnică?!

Pt. conf. Valentin
Munteanu

Scrisorile
Anei Mana
către
Ana Mana
(corespondență
de citit
colegelor)

luri mici? Din modestie? Din invidia colegelor? Din neînțelegerea de către regizori a marelui dumneavoastră talent? Vă rog să nu-mi răs-

Indice bibliografic

PIESE DE TEATRU

- BARANGA (Aurel) — *Viața unei femei*.
Piesă în două părți, nr. 9.
BĂIEȘU (Ion) — *Experimentul*. Comedie
într-un act, nr. 12.
CHITIC (Paul-Cornel) — *Sintem și rămânem*.
Piesă în opt părți (fragmente), nr. 6.
MĂNESCU (Theodor) — *Un proces închis*,
nr. 12.
NAGHIU (Iosif) — *Sub pălărie*, nr. 12.
TEODORESCU (Leonida) — *Cine a fost*
Adam? Piesă în două părți, nr. 10.
TITA (Ștefan) — *Suflet de robot*. Piesă în
opt părți, nr. 11.

EDITORIALE, ARTICOLE, STUDII, REPORTAJE, RECENZII

- *Alba Iulia 1975*, nr. 6.
— *Artiștii și opțiunea cetății*, nr. 1.
— *Consecvență, prestigiu, respect*, nr. 5.
— *Forța stimulatoare a evenimentelor*, nr. 7.
— *Marele elan al creației și al construcției*,
nr. 3.
— *Măreția acestor vremi*, nr. 4.
— *Pagini din cronica de glorie*, nr. 4.
— *Prezența României*, nr. 6.
— *Spectacolul de teatru — tribună de idei*,
nr. 1.
— *Stagiunea*, nr. 9.
— *Teatrele — în întâmpinarea alegerilor*,
nr. 1.
— *Teatrul în pas cu istoria patriei*, nr. 12.

- *Teatrul și comanda socială*, nr. 8.
— *Teatrul românesc în climatul nostru so-*
cial, politic și etic, nr. 11.
— *Viitorul țării*, nr. 10.
— *Votul întregii țări, votul nostru*, nr. 2.
— *Zece ani de la al IX-lea Congres al*
Partidului Comunist Român: Un deceniu
glorios, nr. 7.

- ALBALA (Radu) — *Titanic vals de Tudor*
Mușatescu, Cer cuvîntul la diverse, nr. 8 ;
Comedie de modă veche de Alexei Arbu-
zov, nr. 10.

- ALECSANDRESCU (Dan) — *Dialogînd cu*
publicul, nr. 9.

- BALACI (Alexandru) — *Din nou despre cri-*
tică, nr. 9.

- BĂRBUȚĂ (Margareta) — *Amintiri despre*
orașelul Spoon River de Edgar Lee
Masters, nr. 1 ; *N-am ucis (Marie-Octobre)*
de Jacques Robert, Julien Duvivier și
Henri Jeanson, nr. 5 ; *Tinerete fără bătri-*
nețe de Eduard Covali, nr. 10 ; *Dosa-*
rul Andersonville de Saul Levitt, nr. 11.

- BORDEIANU (Magda) — *Funcția educativă*
a teatrului pentru copii și tineret, nr. 10.

- CĂLINESCU (Al.) — *Burghezul gentilom* de
Molière. *Insemnările unui nebun* de
N. V. Gogol, nr. 12.

- CHITIC (Paul-Cornel) — *Cele trei spații ale*
scenei (II), nr. 1 ; *Decorul la „Danton”*,
nr. 3 ; *Obiectele — multiplu al realu-*
lui (I). *Dan Nemțeanu: două decoruri*,
nr. 4 ; *Pentru o activitate documentară*,
nr. 9 ; *În jurul unor „interferențe”*, nr. 10 ;
Jozef Szajna. Umanism etern și d'après,
nr. 12.

- CONSTANTINIU (Cristina) — *Menajera de*
Al. Sever, nr. 1 ; *Dubla dispariție a*
Marthei N. de Ștefan Oprea, Doi pe un

- balansoar de William Gibson, nr. 2; Sir și Elixir de Dumitru M. Ion, *Nocturn* '75, nr. 4; *Paharul cu apă* de Eugene Scribe, Ivanov de A. Cebov, nr. 5; Andrei Strihan: „*Contururi scenice*“, nr. 6; *Scrișori pe portativ*, spectacol muzical de Israil Bereovici, nr. 9; *Un tinăr mult prea furios* de Virgil Stoescu, nr. 12.
- CREANGĂ (Ioana) — *Teatru și film. Miraculoasa osmoză*, nr. 2.
- CRISAN (Mihai) — *Traista fermecată*, adaptare și prelucrare de Sütö Andras după Ion Creangă, nr. 5; *Teatrul popular din Mediaș: Trei generații* de Lucia Demetrius, *Teatrul popular din Rînnicu-Vilcea: Înainte de revărsatul zorilor* de Doru Moțoc, nr. 7.
- DELEANU (Iloria) — *Talent și tehnică*, nr. 3.
- DUCEA (Valeria) — *Corrida* de Alfonso Sastre, *Sinaia '74. Prima ediție a Festivalului: „Lumea păpușilor, lumea tuturor vîrștelor“*, nr. 1; *Deces galant* de Alexandru Popescu, *Luna dezmoștenișilor* de Eugene O'Neill, *Chîjmia* de Ion Băieșu, nr. 2; *Auspicii favorabile. Într-o singură seară* de Iosif Naghiu, *Profesiunea doamnei Warren* de G. B. Shaw, *Pogoară iarnă* de Maxwell Anderson, nr. 3; *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian, *Tevie Lăptarul* de Șalom Alehem, *Galati '75. A III-a ediție a Festivalului Național al Studenților din Institutele de artă — secția teatru și film*, nr. 4; *Noaptea la Madrid* de Daniel Ceccaldi după Calderon, *Patru lacrimi* de Viktor Rozov, nr. 5; *Prințesa și Ecoul* de Vlasta Pospisilova, nr. 6; *Drumul spre Everest* de George Genoiu, *Alte inițiative birădene*, nr. 7; *Comoara din deal* de Corneliu Marcu Loneanu, „*Ziua Teatrului la Vălenii de Munte*“, nr. 9; *Pionieri și școlari la rampă. „Copilărie fericită“ („Cibinium '75“)*, *Mania posturilor* de Vasile Alecsandri, *Menajera* de Al. Sever, nr. 10; *Noapte albă* de Mircea Bradu, *Excursie pe un covor* de Christian Maurer, *Căsătorie prin concurs* de Carlo Gondoni, *Ucenicul Sache* de Victoria Trifu, nr. 11.
- EIKE (Gerhard) — *Premiile de dramaturgie — 1974*, Hans Kehrler, nr. 11.
- EVERAC (Paul) — *Structură și schemă în teatru*, nr. 4.
- GHEORGHIU (Mihnea) — *Istoria ca martor*, nr. 11.
- GRIGORESCU (Mircea) — *Întoarcerea la Micene* de Evangelhos Averoff-Tossizza, nr. 12.
- IONESCU (Medeea) — *D. Solomon: „Socrate“, „Platon“ și „Diogene cîinele“*, nr. 3.
- IOSIF (Mira) — *Tartuffe* de Molière, *Institutul de teatru „Szentgyörgyi Istvan“ din Tg. Mures: Rusticus Imperans* de Mase-nius, *Căsătorie cu ghinion* — scenariu colaj, nr. 1; *Pasărea Shakespeare* de D. R. Popescu, nr. 2; *Ivanov* de A. P. Cehov, nr. 3; *Trei intîlniri cu tragicomedia* (Bătrînul copil minune de Aurel Storin, *Întîlnirea* de Ion Bădărău, *Îndrăgostiții* de Brian Friel), *Mai înainte de a cînta cocoșul* de Ivan Bukovean, nr. 4; *Matca* de Marin Sorescu, *Azilul de noapte* de Maxim Gorki, *Capete rotunde și capete țuguiete* de Bertolt Brecht, nr. 5; *Tragedia omului* de Imre Madach, *Prețul* de Arthur Miller, *Noile suferințe ale tinărului W.* de Ulrich Plenzdorf, nr. 6; *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht, nr. 10; *Nu am încredere în bărbați* de Anatolii Sofronov, *Carnet I.A.T.C. Simple coincidențe* de Paul Everac, nr. 11; *Carnet I.A.T.C. Cinci seri* de A. Volodin, nr. 12.
- ISAC (C.) — *Un actor în trapă*, nr. 1; *Dacă Polonius... nr. 8.*
- IUREȘ (Ștefan) — *Poveștile de aur* de Al. Popovici, nr. 4; *Pasărea albastră*, adaptare de E. Mihaiescu după Maeterlinck, nr. 5; *Lumea într-o replică. Shakespeare — „A fi sau a nu fi...“*, nr. 11.
- MAHLER (Fred) — *Vîrștele teatralității*, nr. 10.
- MANCAȘ (Mircea) — *Un nou Caragiale?*, nr. 3; *Creație și accesibilitate în arta dramatică*, nr. 4; *Etic, psihologic și uman în piesa românească nouă*, nr. 5; *Dramaturgia Eliberării*, nr. 8; *Premiile de dramaturgie — 1974*, Dumitru Solomon, nr. 9; *Psihologicul în drama contemporană*, nr. 11.
- MACIUCA (Constantin) — *Gong '75—'76, Vocația secretarului literar*, nr. 9.
- MĂRGINEANU (Ioana) — *Teatrul Dramatic din Brașov la 25 de ani de la înființare. Simpozionul festiv*, nr. 1.
- MARIN (Maria) — *În grădina bucuriilor*, nr. 9.
- MIHĂILESCU (Dan C.) — *Spațiul închis și desfășurarea ideii. Marginalii la trei piese-eseu* de Paul Everac, nr. 9; *Ipostaze ale teatrului istoric: Paul Anghel și Mihai Georgescu*, nr. 12.
- MIRODAN (Al.) — *Un roman din viața teatrului: „Partea mea de comedie“*, nr. 2.
- MINDRA (Vicu) — *Calitate și autenticitate*, nr. 9; *Condiția scenică și calitatea literară a dramei*, nr. 10; *„Nucleul interior“ al dramei și spectacolul inovator*, nr. 12.
- MUNTEANU (Valentin) — *Folclorul muncitoresc*, nr. 1.
- MUNTEANU (Virgil) — *Judecata de la miezul nopții* de Gheorghe Vlad, nr. 1; *A douăsprezecea noapte* de Shakespeare, *Un dușman al poporului* după H. Ibsen de Arthur Miller, *Opera de trei parale* de Bertolt Brecht, nr. 2; *Profesiunea doamnei Warren* de G. B. Shaw, *Montserrat* de Emmanuel Roblès, nr. 3; *Regele Ioan* de Shakespeare, *Ofițerul de gardă* de Molnar Ferenc, nr. 4; *Comoara din deal* de Corneliu Marcu Loneanu, *Regele cerb* de Carlo Gozzi, *Bolnavul în-*

- chipuit de Molière, nr. 5; *Pălăria florentină* de Eugène Labiche, nr. 6; *Valiza cu fluturi* de Iosif Naghiu, nr. 7; *Peripețiile bravului soldat Svejk*, traducere și dramatizare de Jean Grossu și Dem. Rădulescu după J. Hašek, nr. 8; *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale, *Ultima oră* de Mihail Sebastian, *Cu oltencele nu-i de glumit!* de Gheorghe Vlad, nr. 10; *Dilema* de Radu F. Alexandru, *Acești ingeri triști* de D. R. Popescu, *Umbra citadelei* de Enunantul Roblès, *Moșturi... la Moși*, după I. L. Caragiale, *Povestea vorbii* de Mirecea Filip, după Anton Pann, nr. 11; *Două manifestări teatrale... și două dezbatări*, *Ferma* de David Storey, nr. 12.
- NADIN (Mihai) — *Regia colectivă*, nr. 3; *Măștile teatrului*, nr. 4; *Citind sonete de Shakespeare*, nr. 5; *Anton Pann de Lucian Blaga*, *Trei surori* de A. P. Cehov, *Idolul și Ion Anapoda* de G. M. Zamfirescu, *Magellan* de Kocsis Istvan, nr. 6; *Despre melodramă, dar altfel*, nr. 7; *Diversificarea formelor de expresie teatrală*, nr. 8; *Memoria teatrului*, nr. 9; *Democratizarea teatrului*, nr. 10; *Povestiri vesele dintr-o noapte de carnaval*, versiune liberă de Valentin Silvestru după Lope de Rueda, Anatole France și Hans Sachs, nr. 11; *Spectacol și idee*, nr. 12.
- NICULESCU (Ionuț) — *Eminescu la Viena* de Stelian Vasilescu, *Fire de poet* de Eugene O'Neill, *Lucian Drimba: „Iosif Vulcan”*, nr. 3; *G. Ionescu-Gion*, nr. 4; *Dramaturgia Independenței. Patriotismul unei stagiuni: 1877—1878*, Grigore Ventura, nr. 5; *D-ale carnavalului* de I. L. Caragiale, *Luna dezmoștenitorilor* de Eugene O'Neill, nr. 6; *T. T. Burada: „Istoria teatrului în Moldova”*, nr. 7; *„Muzeul unei vieți. Viața unui muzeu”*, nr. 9; *Pisica sălbatică* de Ștefan Berciu, nr. 10; *Traian Șelmaru: „Premiera de aseară”*, *Electra* de Sofocle, *Craiova: 125 de ani de teatru național*, nr. 12.
- PARASCHIVESCU (C.) — *Valentin Silvestru: „Caligrafii pe cortină”*, nr. 1; *Tovarășul feudal și fratele său* de Al. Mirodan, *Ducea fărfurie zburătoare* de Roberto Milani, nr. 2; *Chișinăia* de Ion Băieșu, *Vinătoarea regală a soarelui* de Peter Shaffer, nr. 3; *Îmblinzirea scorpiei* de Shakespeare, *Invitație la referendumul popular...* de Gian Franco Vene și Roberto Pallavicini, nr. 4; *Mutter Courage* de Bertolt Brecht, nr. 6; *Lupii de mare* de Gheorghe Vlad, nr. 7; *Poemul țării mele*, nr. 10; *Poezie și muzică. Hoții de Friedrich Schiller*, nr. 11; *Ancheta (Fintina cu patru adevăruri)* de Vasile Rebreanu, *Zodia gemenilor* de Valentin Munteanu, nr. 12.
- PASCADI (Ion) — *Dialectica spectacolului — epilog teoretic al ciclului pseudoantiniomilor*, nr. 3.
- POPOVICI (Al.) — *Arta scenică în slujba tinerei generații*, nr. 11.
- POTRA (Florin) — *Danton* de Camil Petrescu, nr. 1; *Medeea* de Seneca, nr. 2; *Pisica neagră* de Asztalos Istvan, *Floriile unui geambaș* de Sütő Andras, *Gilceava zeilor* de Radu Stanca, *Un tramvai numit dorință* de Tennessee Williams, *Play Strindberg* de Fr. Dürrenmatt, nr. 7; *Dublu sau nimic* de Illyes Gyula, *12 oameni furioși* de Reginald Rose, nr. 11; *Istoria în teatru*, nr. 12.
- RADU-MARIA (Constantin) — *Discipolul diavolului* de G. B. Shaw, nr. 5; *Patima roșie* de Mihail Sorbul, *Trepte*, nr. 6; *Actualitatea în „reluări”*, *Bing... bang... bing* de Dumitru Vacariu, *Piatra Neamț — Festivalul teatral. Simpozion: „Teatrul și educația revoluționară a tineretului”*, nr. 7; *Premiile de dramaturgie — 1974*, *Constantin Chiriță*, nr. 8; *Marin Sorescu*, nr. 10; *Năpasta* de I. L. Caragiale, nr. 10; *Musafirul care n-a sunat la ușă* de Joaquin Calvo-Sotelo, nr. 11; *Patima roșie* de Mihail Sorbul, *Divorțul* de Al. Sever, nr. 12.
- RUSU (Ilie) — *Cu oltencele nu-i de glumit* de Gheorghe Vlad, nr. 4.
- SĂCEANU (Amza) — *Flux și reflux*, nr. 3; *Primăvara culturală bucureșteană 1975*, nr. 6.
- SEVER (Alexandru) — *Iraclide sau dialog despre teatru (V)*, *Teatru citit — teatru jucat* (2), nr. 1.
- SILVESTRU (Valentin) — *Jurnal de critic*, nr. 3.
- STANCU-ATANASIU (Natalia) — *Sizwe Banse a murit* de Athol Fuggard, în colaborare cu John Kani și Winston Ntshono, nr. 10.
- STEWART (Ellen) — *A 14-a Zi mondială a teatrului. Mesaș*, nr. 3.
- STRIHAN (Andrei) — *Este teatrul mass-media?*, nr. 8.
- TĂRCHILĂ (Dan) — *Tradiția marilor evocări*, nr. 12.
- TEODORESCU (Leonida) — *O anume experiență Shakespeare*, nr. 1; *Metafora ca structură dramatică*, nr. 3; *Sensul unei evoluții (I)*, nr. 4; *Sensul unei evoluții (II)*, *Dimensiunea rezonabilă a valorii*, nr. 5; *Sensul unei evoluții (III)*, *Vina tragică și sancțiunea tragică*, nr. 6; *Sensul unei evoluții (IV)*, *Un paradox*, nr. 7; *Estivală*, nr. 8; *Sensul unei evoluții (V)*, *Dramaturgia și foiletonistica*, *Foiletonul satiric*, nr. 9.
- TORNEA (Florin) — *Sărutul* de Dan Tărchilă, nr. 1; *Dramaturgul Fritz Hochwälder*, *Ordinul*, nr. 2; *Viforul* de Barbu Ștefănescu Delavrancea, *Nu sintem ingeri* de Paul Ioachim, nr. 10; *Capul* de Mihnea Gheorghiu, nr. 11.
- TUTUNGIU (Paul) — *„Football 1^{er}”* de M. R. Iacoban, *Casa Bernardei Alba* de Federico Garcia Lorca, nr. 5; *Zigger*

Zagger de Peter Terson, nr. 6; *Cenacul tinărilor actor*, nr. 7; *Ion Cocora*: „Privitor ca la teatru”, nr. 9; *Ce-aveți cu Bibicu?* de Ștefan Berciu, nr. 10.

ULMIU (Bogdan) — *Ludovico Ariosto*: „Comedii”, nr. 12.

VEAKIS (Yannis) — *Documentar. Acum 234 de ani, Molière la București*, nr. 4.

VLAD (Stan) — *Fața nevăzută a teatrlui*, nr. 3; *Fața nevăzută a scenei. Oameni care schimbă fizionomiile*, nr. 4; *Slobozia — scenă deschisă. Fața nevăzută a scenei. Mașiniștii de scenă*, nr. 5; *Stagiunea teatrală estivală pe litoral*, nr. 6; *În graiul vremii mele, Recuziterii*, nr. 10; *O uzină în culise*, nr. 12.

WALD (Henri) — *Limbaul și celelalte mijloace de comunicare*, nr. 3.

Dicționar teatral

BOERU (Adrian Dan) — *Angajare*, nr. 7.

BRUMARU (Aurel) — *Autenticitate*, nr. 2.

LIVESCU (Cristian) — *Abstract — Abstractionism*, nr. 11.

MIELCESCU (Doru) — *Avangardă*, nr. 6.

MORARU (Mihai) — *Alegoric*, nr. 3; *Antract*, nr. 8; *Anticlimax*, nr. 10.

MUNTEANU (Cristian) — *Accesibilitate*, nr. 9.

PAPU (Edgar) — *Ambiguitate*, nr. 4.

PARASCHIVESCU (C.) — *Acțiune*, nr. 1.

PASCADI (Ion) — *Atitudine*, nr. 1.

RADU-MARIA (Constantin) — *Actualitate*, nr. 3.

TOBOȘARU (Ion) — *Alegoria în teatru (II)*, nr. 5.

ANCHETE, DISCUȚII, INTERVIURI, PORȚRETE, MĂRTURII, MEMORII

— *ARTA ACTORULUI ÎN TEATRUL LIRIC*.

Răspund: Gheorghe Dumitrescu, Radu Stan, Valentin Teodorian, Marina Mirea, Cristian Mihăilescu, Tiberiu Olah, Mircea Horia Simionescu, Hero Lupescu, Iosif Buibaș, Dimitrie Tăbăcaru, Constantin Bugeanu, Luminița Vartolomei, nr. 7; Petre Codreanu, Magdalena Cononovici, Constantin Gabor, Ion Arbore, Aurel Stroe, Viorel Doboș, Alfred Hoffman, George Zaharescu, Paul Popescu, Mircea Luculescu, Teodora Albescu, Florin Diaconescu, Toni Buiaici, Elizeu Simulescu, nr. 8. Ancheta realizată de Valeria Ducea.

— *CE VREA PUBLICUL. COLOCVIU LA „VULCAN”*. Răspund: Lică Dudu, Gheorghe Ionescu, Suzana Roșioară, Romeo Iliescu, Cornelia Comănescu, Petre Tănase, Ștefan Constantinescu. Ancheta realizată de Ionuț Niculescu, nr. 9.

— *LOCUL SECRETARULUI LITERAR ÎN VIAȚA TEATRULUI*. Răspund: Tudor Steriade, Mircea Filip, Kötö Jozsef, nr. 11; Dimitrie Roman, Manuela Mihăilescu, nr. 12.

— *MUZICA DE SCENĂ*. Răspund: Dinu Cernescu, Cornel Cezar, Valeriu Moisesescu, Horea Popescu, Valeriu Răpeanu, Radu Stan, Aurel Stroe, George Teodorescu, Ștefan Zorzor, nr. 1.

— *9 MARTIE 1975, ÎN FAȚA ÎNALTELOR RĂSPUNDERI*. Semnează: Radu Beligan, Octavian Cotesu, Elena Deleanu, Carmen Stănescu, Silviu Stănculescu, Melania Cirje, Boer Ferenc, nr. 2.

— *PATRU ÎNTILNIRI CU MIHAI VITEAZUL*.

POPA (Letiția) — „Să-i faci pe oameni să-și reamintească”. COSMESCU (Nae) — „Un autentic scenariu de televiziune”. MARI- NESCU (Ion) — „Aprofundarea sentimentului patriotic”. STANCU (Dumitru) — „O poezie aptă să devină spectacol”, nr. 7.

— *STAGIUNEA '74-'75. OPINIILE CRITICILOR*.

BĂDESCU (Aurel) — *Orele teatrlui românesc*.

BĂRBUȚA (Margareta) — *Dramaturgia*.

COCORA (Ion) — *Resursele teatrlui politic*.

PARASCHIVESCU (Constantin) — *Subiectele vieții*.

RĂPEANU (Valeriu) — *Imperativul piesei românești*.

SOLOMON (Dumitru) — *Un an cit o secundă*.

STANCU-ATANASIU (Natalia) — *Existența publicului*.

ȘELMARU (Traian) — *Cu excepții...*

TORNEA (Florin) — *Opinii paralele*, nr. 8.

— *STAGIUNEA 1975—1976. Repetiții. Repertorii. Proiecte*. Răspund: Teatrul Național, Teatrul „Bulandra”, Teatrul de Comedie, Teatrul „Nottara”, Teatrul Mic, Teatrul Gulești, Teatrul „Ion Vasilescu”, Teatrul „Ion Creangă”, Teatrul Evreiesc de Stat, Teatrul Național din Cluj-Napoca, Teatrul Național din Craiova, Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași, Teatrul Național din Timișoara, teatrele din Arad, Bacău, Brăila, Brașov, Cluj-Napoca (Teatrul Maghiar de Stat), Galați, Oradea, Piatra Neamț, Ploiești, Reșița, Satu Mare, Sibiu, Tg. Mureș, Timișoara (Teatrul Maghiar de Stat). Ancheta realizată de Va-

leria Ducea, Mira Iosif, Virgil Munteanu, Ionuț Niculescu, nr. 9.

— **TEATRUL ÎN EDUCAȚIA TINERETULUI.** *Trei colocvii.* Răspund : Constantin Poțineu, Victor Iliescu, Laurențiu Toma. Anchetă realizată de Ionuț Niculescu, nr. 10.

— **TEATRUL POLITIC CONTEMPORAN.** *Din lucrările simpozionului „Primăvara culturală bucureșteană”* : Horia Lovinescu, Radu Beligan și Valentin Silvestru, nr. 7.

— **UN INTERVIU COLECTIV DESPRE PROFESIA DE „ASISTENT DE REGIE”.** Interlocutori : Karin Rex (Teatrul Mic), Victoria Deianu (Teatrul „Bulandra”), Theodor Vasluianu (Teatrul „Nottara”), Stelian Mihăilescu (Teatrul Giulești). I.P. și V.M., nr. 7.

DUCEA (Valeria) — *Dialog cu I. D. Șerban*, nr. 3.

GRIGORESCU (Mircea) — *Al. Voitin la 60 de ani*, nr. 8.

IACOBAN (Mircea Radu) — *Din jurnalul piesei „Noaptea”*, nr. 8.

IOSIF (Mira) — *Dialoguri de atelier* : cu Gheorghe Harag, nr. 1 ; cu D. D. Neleanu, nr. 2 ; cu Octavian Cotescu, nr. 3 ; cu Adriana Leonescu, nr. 7.

MANCAȘ (Mircea) — *George Popovici (1897—1975)*, nr. 2 ; *Figuri dispărute* : Natalia Projor, nr. 5.

MIRODAN (Al.) — *Mitică Savu, Treizeci de ani de teatru*, nr. 4 ; *Un conservator de avangardă* : Moni Ghelester, nr. 8.

MUNTEANU (Virgil) — *Amza Pellea : Petre Dinoiu*, nr. 8.

NICULESCU (Ionuț) — *G. Ionescu-Gion : Florea, Sanda Maria Dandu : Nana*, nr. 8.

PARASCHIVESCU (Constantin) — *Silvia Ghelan : Anna Fierling, Dana Comnea : Mona, Ion Marinescu : Sandru*, nr. 8.

POTRA (El.) — *Sebők Klára : Lisbeth, Ida : Vadász Zoltan : Pál Lukács*, nr. 8.

RADU-MARIA (Constantin) — *50 de ani în slujba teatrului : Jean Romaniță*, nr. 4 ; *Leopoldina Bălanuță : Irina, Gheorghe Cozorici : Marat, Elena Amaria Bog : Maria*, nr. 8.

STRIHAN (Andrei) — *Victor Rebengiuc : Bubnov*, nr. 8.

ȘEPTILICI (Mircea) — *Mărturii despre Mihail Sebastian*, nr. 4.

ȘTEFĂNESCU (Mircea) — *O aniversare (Ion Focea)*, nr. 5.

„T” — *D. I. Suchianu la 80 de ani*, nr. 9.

TUTUNGIU (Paul) — *Convorbiri* : cu Al. Mirodan, nr. 4 ; cu Leonida Teodorescu, nr. 2 ; cu Ion Băieșu, nr. 3 ; cu D. R. Popescu, nr. 4 ; cu Teodor Mazilu, nr. 5 ; cu Mihnea Gheorghiu, nr. 6 ;

cu Gheorghe Vlad, nr. 11 ; cu Dumitru Solomon, nr. 12.

ULMU (Bogdan) — *Mihai Pălădescu : Calabazas, Vasile Grădinaru : Podkolesin*, nr. 8.

V. S. — *Cu Gh. Vlad despre „Lupii de mare”*, nr. 8.

Mesele rotunde ale revistei „Teatrul”

În dezbatere : Teatrul Giulești, nr. 2. Au participat : Elena Deleanu, director ; Dinu Cernescu, prim-regizor ; Geta Vlad, regizor ; Sanda Mușatescu, prim-scenograf ; Sonia Filip, secretar literar ; Corado Negreanu, Traian Dănceanu, Paul Ioachim (secretar al organizației de bază P.C.R.), Cornel Dumitraș, Dan Tufaru, Ileana Cernat, actori. Din partea redacției : Florin Tornea, Valeria Ducea, Mira Iosif, Ileana Popovici.

Un interviu colectiv la Teatrul „A. Davila” din Pitești, nr. 6. Au participat : Mihai Radoslavescu, regizor, directorul teatrului ; Radu Boroianu, regizor ; Alexandru Tocilescu, regizor ; Puiu Stoicescu, șeful secției de dramă ; Constantin Zărnescu, actor, secretarul organizației de bază P.C.R. ; Dumitru Căpitanu, secretar literar ; Gabriela Cerchez, referentă literară ; Angela Radoslavescu, Ștefan Moisescu, Ion Focea, Constantin Stavrul, Vistrian Roman, Mihai Dobre, Hamdi Cerchez, Dem. Niculescu, actori. Din partea redacției : Valeria Ducea și Virgil Munteanu.

Caiete de spectacol

— **AZILUL DE NOAPTE** la Teatrul „Bulandra”, nr. 6.

CIULEI (Livia) — *Din cuvintul regizorului la repetiții*. Prefață.

SUCIU (Rodica) — *Un document : filmul repetițiilor*.

STIRMER (Helmut) — *Soluția scenografică — un drum „învers”*.

CARAGIU (Toma) — *Harul lui Satin : a observa și a gândi*.

CARAMITRU (Ion) — *Speranța care ucide*.

OGĂȘANU (Virgil) — *O viață ratată „can vis”...*

— **DANTON** la Teatrul Național, nr. 2.

BELIGAN (Radu) — *Confesiuni provizorii*.

POPESCU (Horea) — *Document, viață, actualitate*.

ALBULESCU (Mircea) — *In căutarea lui Danton*.

BORTNOVSCII (Paul) — *O experiență în valorificarea spațiului scenic*.

— *MATCA la Teatrul Mic*, nr. 4.

SORESCU (Marin) — *Variante și anexe*.

CERNESCU (Dinu) — *Revelația textului*.

LEONESCU (Adriana) — *Sensurile poetice*.

BALANUȚĂ (Leopoldina) — *...aproape sufletului meu*.

NIȚULESCU (Vasile) — *Miracol cu limite?*

NICHITA (Radu) — *Matca spectacolului*.

Comemorări

— *125 de ani de la nașterea lui Mihai Eminescu*.

BOGZA (Geo) — *El a spus*, nr. 1.

NICULESCU (Ionuț) — *Dramaturgul. Scurtă privire asupra editării proiectelor dramatice eminesciene*, nr. 1; *Virstele revoltei, Cezara, Cîntec pentru marea dreptate a țării: Bogdan Dragoș-Mira*, nr. 2.

PIRU (Al.) — *Cronicarul dramatic*, nr. 1.

— *Gib I. Mihăescu*.

NICULESCU (Ionuț) — *O comemorare. Spectacol-lectură „Sfîrșitul”*, nr. 11.

— *Zaharia Stancu*.

SILVESTBU (Valentin) — *Experiența unui directorat*, nr. 1.

Viitorul rol

MARIN (Maria) — *Rodica Tapalagă, Mihai Pălădescu*, nr. 1; *Rodica Sanda Țuțuianu, Dem. Rădulescu*, nr. 2; *Margareta Pogonat, Mihai Mihail*, nr. 3; *Tamara Buciuceanu, Ion Marinescu*, nr. 4; *Simona Bondoc, Costel Constantin*, nr. 5; *Mihaela Dumbravă, Anda Caropol*, nr. 6; *Sanda Toma, Silviu Stănculescu*, nr. 7; *Florin Vasiliu, Mihai Gingulescu*, nr. 8; *Anca Neculce-Maximilian, Ion Vilcu*, nr. 9; *Alexandru Repan, Liliana Tomescu*, nr. 10; *Virginia Itta Marcu, Nicolae Barosan*, nr. 11; *Draga Olteanu-Matei, Emanoi Petruț*, nr. 12.

CRONICA SPECTACOLULUI București

„LUCIA STURDZA BULANDRA”

Ivanov (A. P. Cehov), nr. 3; *Azilul de noapte* (M. Gorki), nr. 5; *Titanic vals*

(T. Mușatescu), nr. 8; *Poezie și muzică*, nr. 11; *Ferma* (D. Storey), nr. 12.

COMEDIE

Tovarășul feudal și fratele său (Al. Mirodan), nr. 2; *Noaptea la Madrid* (D. Ceccaldi după Calderon), nr. 5; *Musafirul care n-a sunat la ușă* (J. Calvo-Sotelo), nr. 11.

„ION CREANGĂ”

Poveștile de aur (Al. Popovici), nr. 4.

EVREIESC

Ordinul (F. Hochwälder), nr. 2; *Tevie Lăptarul* (S. Alehem), nr. 4; *Scrisori pe portativ* (I. Berecovic), nr. 9; *Divorțul* (Al. Sever), nr. 12.

GIULEȘTI

Amintiri despre orașelul Spoon River (E. L. Masters), nr. 1; *Pasărea Shakespeare* (D. R. Popescu), nr. 2; *Steaua fără nume* (M. Sebastian), nr. 4; *Paharul cu apă* (E. Scribe), nr. 5; *Cu oltenecele nu-i de glumit!* (Gh. Vlad), nr. 10; *Patima roșie* (M. Sorbul), nr. 12.

I.A.T.C.

Opera de trei parale (B. Brecht), nr. 2; *Montserrat* (E. Roblès), nr. 3; *Regele cerb* (C. Gozzi), *Bolnavul închipuit* (Molière), nr. 5; *Pălăria florentină* (E. Labiche), nr. 6; *Simple coincidențe* (P. Evrard), nr. 11; *Cinci seri* (A. Volodin), nr. 12.

MIC

Profesiunea doamnei Warren (G. B. Shaw), nr. 3; *Mania posturilor* (V. Alecsandri), *Nu sîntem ingeri* (P. Ioachim), *Galileo Galilei* (B. Brecht), nr. 10.

NAȚIONAL

Danton (C. Petrescu), nr. 1; *Medeea* (Seneca), *Virstele revoltei*, nr. 2; *Imblinzirea scorpiei* (Shakespeare), nr. 4; *Comoara din deal* (C. M. Loneanu), nr. 5; *Valiza cu fluturi* (I. Naghiu), nr. 7; *Peripețiile bravului soldat Svejk* (după J. Hašek), nr. 8; *Poemul țării mele, Comedie de modă veche* (A. Arbuzov), nr. 10; *Capul* (M. Gheorghiu), nr. 11.

„C. I. NOTTARA“

Corrida (A. Sastre), nr. 1 ; *Bătrînul copil minune* (A. Storin), *Întîlnirea* (I. Bădăraș), *Îndrăgostiții* (B. Friel), nr. 4 ; *Patru lacrimi* (V. Rozov), nr. 5 ; *Ultima oră* (M. Sebastian), nr. 10 ; *Dilema* (R. F. Alexandru), *Nu am încredere în bărbați* (A. Sofronov), nr. 11 ; *Întoarcerea la Micene* (E. Averoff-Tossizza), nr. 12.

„CONSTANTIN TĂNASE“

Cer cuvîntul la diverse, nr. 8 ; *În grădina bucuriilor*, nr. 9.

„ȚÂNDĂRICĂ“

Sir și Elixir (D. M. Ion), *Nocturn '75*, nr. 4 ; *Prințesa și Ecoul* (V. Pospisilova), nr. 6.

„ION VASILESCU“

Capete rotunde și capete țuguiete (B. Brecht), nr. 5 ; *Un tînăr mult prea furios* (V. Stoescu), nr. 12.

În restul țării

ARAD

Deces galant (Al. Popescu), *Luna dezmoștenișilor* (E. O'Neill), nr. 2.

BACĂU

Dubla dispariție a Marthei N. (Șt. Oprea), nr. 2 ; *Football !* (M. R. Iacoban), *Casa Bernardei Alba* (F. G. Lorca), nr. 5 ; *Umbra citadelei* (Em. Roblès), *Acești îngeri triști* (D. B. Popescu), nr. 11.

BAIA MARE

Năpasta (I. L. Caragiale), nr. 10.

BÎRLAD

Drumul spre Everest (G. Genoiu), nr. 7.

BOTOȘANI

Cîntec pentru marea dreptate a țării : Bogdan Dragoș-Mira (M. Eminescu), nr. 2 ; *Patima roșie* (M. Sorbul), nr. 6 ; *Ce-aveți cu Bibicu ?* (Șt. Berciu), nr. 10.

BRAȘOV

Sărutul (D. Tărchilă), nr. 1 ; *Anton Pann* (L. Blaga), *D-ale carnavalului* (I. L. Caragiale), *Luna dezmoștenișilor* (E. O'Neill), nr. 6.

BRAILA

Matca (M. Sorescu), nr. 5 ; *Pisica sălbatică* (Șt. Berciu), nr. 10.

CLUJ-NAPOCA

Teatrul Național

A douăsprezecea noapte (Shakespeare), nr. 2 ; *Mutter Courage* (B. Brecht), nr. 6 ; *Gilceava zeilor* (R. Stanea), *Un tramvai numit dorință* (T. Williams), nr. 7 ; *Hofii* (Fr. Schiller), nr. 11.

Teatrul Maghiar de Stat

Un dușman al poporului (A. Miller, după H. Ibsen), nr. 2 ; *Pisica neagră* (Asztalos Istvan), *Floriile unui geambaș* (Süto Andras), nr. 7.

CONSTANȚA

Mascarada (Lermontov), *Nevestele vesele din Windsor* (Shakespeare), nr. 4 ; *N-am ucis* (Marie-Octobre) (J. Robert, J. Duvivier și H. Jeanson), nr. 5 ; *Lupii de mare* (Gh. Vlad), nr. 7.

CRAIOVA

Invitație la referendumul popular... (G. F. Vené și R. Pallavicini), nr. 4.

GALAȚI

Teatrul Dramatic

Gimnastică sentimentală (V. Voiculescu), nr. 3 ; *Discipolul diavolului* (G. B. Shaw), nr. 5 ; *Povestiri vesele dintr-o noapte de carnaval* (V. Silvestru, după L. de Rueda, A. France și H. Sachs), nr. 11.

Teatrul de păpuși

Pasărea albastră (E. Mihăescu după Mac-terlinck), nr. 5.

IAȘI

Teatrul Național „V. Alecsandri“

Chițimia (I. Băieșu), *Vînătoarea regală a soarelui* (P. Shaffer), nr. 3 ; *O scrisoare*

pierdută (I. L. Caragiale), nr. 10 ; *Burghezul gentilom* (Molière), *Insemnările unui nebun* (N. V. Gogol), nr. 12.

Teatrul pentru copii și tineret

Bing... bang... bing (D. Vacariu), nr. 7 ; *Moșturi... la Moși* (I. L. Caragiale), *Povestea vorbii* (M. Filip după A. Pann), nr. 11.

ORADEA

— secția română

Eminescu la Viena (S. Vasilescu), nr. 3 ; *Noapte albă* (M. Bradu), nr. 11.

— secția maghiară

Fire de poet (E. O'Neill), nr. 3 ; *Tragedia omului* (I. Madach), *Prețul* (A. Miller), *Noile suferințe ale tinărului W.* (U. Plenzdorf), nr. 6.

Teatrul de păpuși

Traista fermecată (S. Andras după I. Creangă), nr. 5.

PETROȘANI

Menajera (Al. Sever), nr. 1 ; *Doi pe un balansoar* (W. Gibson), nr. 2.

PIATRA NEAMȚ

Mai înainte de a cînta cocoșul (I. Bukoycan), nr. 4 ; *Matca* (M. Sorescu), nr. 5 ; *Zigger Zagger* (P. Terson), nr. 6 ; *Tine-rețe fără bătrînețe* (E. Covali), nr. 10 ; *Dosarul Andersonville* (S. Levitt), nr. 11.

PITEȘTI

Judecata de la miezul nopții (Gh. Vlad), nr. 1 ; *Dulcea fărfurie zburătoare* (R. Milani), nr. 2 ; *Electra* (Sofocle), nr. 12.

PLOIEȘTI

Ivanov (A. P. Cehov), nr. 5 ; *Comoara din deal* (C. M. Loneanu), nr. 9 ; *Nu sintem ingeri* (P. Ioachim), nr. 10 ; *Sizwe Banse a murit* (A. Fuggard, J. Kani și W. Ntshono), nr. 10 ; *Zodia gemenilor* (V. Munteanu), *Ancheta* (Fintina cu patru adevăruri) (V. Rebreanu), nr. 12.

REȘIȚA

Într-o singură seară (I. Naghiu), *Profesiunea doamnei Warren* (G. B. Shaw), *Pogoară iarna* (M. Anderson), nr. 3.

SATU MARE

— secția română

Regele Ioan (Shakespeare), nr. 4 ; *Trei surori* (A. P. Cehov), *Idolul și Ion' Anapoda* (G. M. Zamfirescu), nr. 6.

— secția maghiară

Ofițerul de gardă (F. Molnar), nr. 4 ; *Magellan* (Koesis I.), nr. 6.

SIBIU

— secția română

Cu oltencele nu-i de glumit (Gh. Vlad), nr. 4 ; *Menajera* (Al. Sever), nr. 10 ; *Căsătorie prin concurs* (C. Goldoni), nr. 11.

— secția germană

Excursie pe un covor (Chr. Maurer), nr. 11.

Teatrul de păpuși

Ucenicul Sache (V. Trifu), nr. 11.

SF. GHEORGHE

Dubla sau nimic (Illyes Gyula), *Doisprezece oameni furioși* (R. Rose), nr. 11.

TIMIȘOARA

Teatrul Național

Ordinul (F. Hochwälder), nr. 2 ; *Vișorul* (B. Șt. Delavrancea), nr. 10.

Teatrul Maghiar de Stat

Chișimia (I. Băieșu), nr. 2.

TIRGU MUREȘ

— secția română

Tartuffe (Molière), nr. 1 ; *Play Strindberg* (Fr. Dürrenmatt), nr. 7.

— *Candide*. Citim în „Revista Institutului Internațional de Teatru”. Iași, Maria-Magdalena, Pregătiri repertoriale la Teatrul „Sovremennik”, nr. 3.

BĂLEANU (Andrei) — *Teatrul de Comedie în turneu în Danemarca și Suedia*, nr. 5.

BĂRBUȚĂ (Margareta) — *Royal Shakespeare Company îl descoperă pe Gorki*, nr. 2 ; *Întilniri teatrale vest-berlineze*, nr. 7.

DUCEA (Valeria) — *O săptămână la Varșovia*, nr. 8.

DUMITRU (Radu) — *Teatrul „Nottara” la Sofia*, nr. 2 ; *Teatrul „C. I. Nottara” la Köln, Paris, Lisabona*, nr. 9.

IOSIF (Mira) — *Kennedy's children sau un spectacol despre America deceniului 7*, nr. 4.

ISAC (C.) — *Sarajevo '75. Propuneri și perspective ale scenelor mici*, nr. 6.

MUȘATESCU (Sanda) — *Scrisoare din Zair. „Mwondo Theatre”*, nr. 3.

NICHITA (Radu) — *Teatrul Națiunilor (la scara 1/20)*, nr. 8.

POPOVICI (Al.) — *Berlin 1975. ASSITEJ. Un congres de teatru închinat copiilor*, nr. 6.

SIMIONESCU (Constantin) — *Din dramaturgia japoneză. Chikamatsu Monzaemon*, nr. 4.

STANCU-ATANASIU (Natalia) — *Athol Fuggard — o voce distinctă în teatrul politic*, nr. 1 ; *Întoarcerea la Micene de Evangelos Averoff-Tossizza*, nr. 2 ; *Ascesiunea pe Fuji Yama de Gîngliz Aitmatov*, nr. 3 ; *Buero Vallejo — dramaturg al misterului existenței*, nr. 4 ; *„Eroica de Buenos Aires” de Osvaldo Dragun*, nr. 5.

OASPEȚI DE PESTE HOTARE

CAZACU (Aurelia) — *Teatrul Dramatic „Sava Ogneanov” din Russe*, nr. 8.

DUCEA (Valeria) — *Cercul Mare din Varșovia*, nr. 9.

IOSIF (Mira) — *Teatrul Național „Ivan Vazov” din Sofia*, nr. 6 ; *Teatrul Academic de Stat „Evghenii Vahtangov”, „Teatrul Provizoriu” din Bruxelles*, nr. 11.

IUREȘ (Ștefan) — *Teatrul de păpuși olandez*, nr. 5.

MOGA (Doina) — *Baletul Rambert*, nr. 10.

MUNTEANU (V.) — *Comedia Franceză*, nr. 5.

ONU (Mona) — *Teatrul de păpuși din Gera (R.D.G.)*, nr. 7.

POTRA (Florin) — *Teatrul Național din Budapesta*, nr. 5 ; *Teatrul Municipal din Köln*, nr. 6.

ROMAN (D.) — *Teatrul „Banialuka” (R. P. Polonă)*, nr. 9.

TORNEA (Florin) — *Comedia Franceză*, nr. 5.

ULMU (Bogdan) — *Teatrul Dramatic „Gheorghe Kirkov” din Plevna*, nr. 8.

VEAKIS (Yannis) — *Elsa Verghi și echipa ei*, nr. 9.

MUZICĂ

CODREANU (Petre) — *Stagiunea '75—'76 : Opera Română din București*, nr. 9.

CRISTIAN (V.) — *Seară de operă românească. Logodna de Nicolae Brindus și Secretul lui Don Giovanni de Cornel Tăranu*, nr. 3 ; *Cronica muzicală*, nr. 8 ; *La moartea lui Dmitri Șostakovič*, nr. 9 ; *Walter Felsenstein*, nr. 11 ; *Trei orchestre simfonice*, nr. 12.

MOGA (Doina) — *La Opera Română. Trei spectacole : Dreptul la dragoste de Theodor Bratu, Lacul lebedelor de P. I. Ceaikovski, Luna de Karl Orff*, nr. 4 ; *Interogatoriul din zori de Doru Popovici*, nr. 5 ; *Stagiunea 1975—1976. Celelalte teatre muzicale din țară*, nr. 9 ; *Grupul de dans contemporan*, nr. 12.

VARTOLOMEI (Luminița) — *Introducere la „Hamlet” de Pascal Bentoiu*, nr. 9 ; *Hamlet de Pascal Bentoiu*, nr. 10 ; *Combinații în cercuri*, nr. 11 ; *Baletul operei comice din Berlin*, nr. 12.

TELEVIZIUNE

BOKOR (Petre) — *Teatrul TV — un teatru politic*, nr. 2.

CHITIC (Paul-Cornel) — *Prima expoziție de scenografie de teatru TV*, nr. 2.

COCEA (Dina) — *Actorul la teatrul TV*, nr. 2.

MOTOC (Doru) — *Scenariul TV — între determinările estetice și cele sociologice*, nr. 2.

PARASCHIVESCU (C.) — *Ciclul „Oameni ai zilelor noastre” — concretizare expresivă a ideii de actualitate în dramaturgie*, nr. 2.

PRODAN (Ioana) — *Un proces de autonomizare*, nr. 3.

RADU-MARIA (Constantin) — *Teatrul TV — un nou gen de spectacol și estetica lui*, nr. 2.

SOLOMON (Dumitru) — *TV, nr. 1 ; Doctor fără voie de Molière, Leonardo da Vinci*

—un model de film biografic, nr. 2 ; *Evoluție, Dicționar, Emisiune imposibilă*, nr. 3 ; *Pe primul loc*, filmul, nr. 4 ; *Cadavrul viu de Lev Tolstoi*, nr. 5 ; *Dincolo de zid, Fragii sălbatici*, nr. 6 ; *Livada cu vișini*, nr. 7 ; *Selecție și calitate*, nr. 10 ; TV, nr. 11.

NOTE, ANTRACTE, VARIA

- Premii de dramaturgie pe anul 1974, nr. 7.
- Premiile Festivalului teatral — Piatra Neamț, nr. 7.
- Premiul de scenografie al Uniunii Artiștilor Plastici pe anul 1974 : Helmut Stürmer, nr. 5.

Atelierul de dramaturgie

CONSTANTINIU (Cristina) — *Capul bunei speranțe de Mihai Georgescu*, nr. 2.

Interferențe

POTRA (Florian) — *Teatru TV sau altceva, nou ?* nr. 2 ; *Material literar : oare ?* nr. 3 ; *Autenticitate*, nr. 4 ; *Trebuie mai mult ?*, nr. 5 ; *Imprumutăm filme pentru scenă*, nr. 6 ; *Initiative*, nr. 7 ; *Fuziune de arte*, nr. 10 ; *Sincronism*, nr. 11 ; „*Roluri celebre*“, nr. 12.

Puncte de suspensie...

MIRODAN (Al) — *Sfinții inocenți*, nr. 1 ; „*Mariglianismul*“ sau „*lupta socială*“ la *Knokke-le-Zoute...*, nr. 3 ; *Borges și „Teatrul universal“*, nr. 4 ; *Dialogurile provocatoare de dialog*, nr. 5 ; *Trimiteți îndărăt ascensorul !*, *De plăcere...*, nr. 7 ; *Regia e mobilă*, nr. 9 ; *Dacă ne jucăm de-a „dacă“...*, nr. 10 ; *Furtul de imagini*, nr. 11 ; *Eliberarea limpezimii*, nr. 12.

Semnal

MUNTEANU (Virgil) — *Urîțica*, nr. 2 ; *Zimbetul*, nr. 3 ; „*De-a fuga pe vînt, ca Făt-Frumos*“, nr. 4 ; *Tristul figurant*,

nr. 5 ; *Luăți-o drept reclamă*, nr. 6 ; *Rămășagul meu*, nr. 7 ; *Un gest, o vorbă bună...*, nr. 8 ; *Ore convenabile*, nr. 9 ; *La mulți, ani, Aischylos !*, nr. 10 ; *Înapoi la contemporani*, nr. 11 ; *Întinde-i tu, întiul, mina !*, nr. 12.

ALBULESCU (Mircea) — *Foyer*, nr. 4 ; nr. 5 ; nr. 6.

MĂRGINEANU (Ioana) — *Inutilă pledoarie pentru circ*, nr. 9.

MOGA (Doina) — *Ucenicii spectacolului de balet*, nr. 7.

NICULESCU (Ionuț) — *Note, Teatrul de poezie : „Creșterea limbii românești și-a patricii cinstire“*, *Zugravul Nicolae Tomazoglu*, nr. 1 ; *Note*, nr. 4 ; *Viața teatrală în „Rampa“ acum 50 de ani*, nr. 6 ; nr. 7 ; nr. 8 ; nr. 9 ; nr. 10 ; *Scenografia Elenei Forțu*, nr. 7 ; *Medalion Ion Manolescu, Teatrul polonez în „Secolul 20“*, nr. 12.

PENȚIA (Tiberiu) — *Un nou teatru popular*, nr. 9.

POPOVICI (Alec) — *Din carnetul unui director de teatru*, nr. 2 ; nr. 3 ; nr. 4 ; nr. 5 ; nr. 7 ; nr. 9 ; *Școala spectatorilor*, nr. 10.

POPOVICI (Ileana) — *Un minut de adevăr*, nr. 1.

R. M. (C.) — *Actorii pictează*, nr. 7.

RĂDULESCU (Nicolae M.) — *Note*, nr. 8.

REP. — *Teatrul de poezie. Actorul și metafora*, nr. 6 ; *Dezbateri despre arta interpretării la Cluj-Napoca, Cu Paul Everac*, nr. 10 ; *Interviu-fulger cu un debutant în teatrul de estradă (Al. Mirodan)*, nr. 11 ; *Cu Alexei Arbuzov*, nr. 12.

SĂCEANU (Amza) — *Antract. De la A la B : Spune fabula*, nr. 5 ; *Spune scena...*, *Cabotin*, nr. 8 ; *A risca, Caractere*, nr. 9.

TUTUNGIU (Paul) — *Revista revistelor*, nr. 2.

VLAD (Stan) — *Școala populară de artă : o nouă promoție*, nr. 7.

V. (S.) — *Tot la Constanța. Notă despre alte spectacole*, nr. 4.

Umor

MUNTEANU (Valentin) — *Poșta redacției*, nr. 9 ; „*Anunciuri*“, nr. 10 ; *Pagini inedite din istoria grafomaniei*, nr. 12.

Avizier

București : *Teatrul „Ion Vasilescu“*, nr. 1.
Baia Mare : *Teatrul Dramatic*, nr. 3.

ABONAȚI-VĂ

LA

TEATRUL

ADRESAȚI COMENZILE DUMNEAVOASTRĂ PRIN OFICIILE
POȘTALE ȘI FACTORII POȘTALI

PREȚUL UNUI ABONAMENT :

21 lei pe trei luni ;

42 lei pe șase luni ;

84 lei pe un an.

ABONAMENTELE SE MAI POT FACE ȘI DEPUNÎND PRIN MANDAT
POȘTAL CONTRAVALOAREA LOR ÎN CONTUL ÎNTREPRINDERII DE
STAT PENTRU IMPRIMATE ȘI ADMINISTRAREA PUBLICAȚIILOR,
I.S.I.A.P., BUCUREȘTI, Nr. 64. 51. 301. 52. B.N.R.S.R., FILIALA SECTO-
RULUI 1, CU MENȚIUNEA : ABONAMENT REVISTA „TEATRUL“.

CITITORII DIN STRĂINĂTATE SE POT ABONA PRIN ILEXIM
— SERVICIUL EXPORT-IMPORT PRESĂ — CALEA GRIVIȚEI NR. 64—66,
P.O.B. 2001 TELEX 011226 — BUCUREȘTI.

