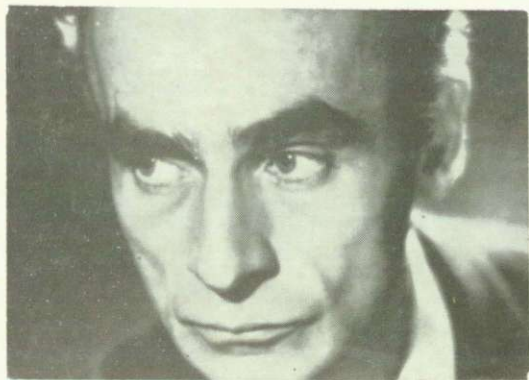


# HEAT RUEL



ȘTEFAN BĂNICĂ ȘI DORINA LAZĂR  
În „... ESCU” de Tudor Mușatescu



EMIL BOTTA: O simplă viață



VASILICA TASTAMAN

articole de:

geo bogza  
aurel baranga  
d. i. suchianu  
nicolae balotă



cronica dramatică



film ★ muzică ★ t.v.

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

Redactor șef RADU POPESCU

## DIN SUMAR:

FLORIN TORNEA: Tezele și dramaturgii  
GEO BOGZA: Spectacol teatral la Liceul „George Călinescu”  
GEORGE CĂLINESCU: Ludovic al XIX-lea

### MASA ROTUNDĂ A REVISTEI „TEATRUL”

Criticii despre critică

AUREL BARANGA: Neuitatul „Șahu”  
NICOLAE BALOTĂ: Ion Eliade Rădulescu  
EMIL BOTTA: O simplă viață  
D. I. SUCHIANU: Între teatru și film  
ION PASCADI: Fidelitate sau trădare

Al. Popovici:  
De vorbă cu

VASILICA TASTAMAN

### PĂREREA PUBLICULUI

Spectatorii din orașul Ploiești despre autori, piese, actori

NICOLAE GAFTON: Vocea de performanță  
HORIA DELEANU: Paradoxuri ...  
MIHAI BERECHET: Mircea Constantinescu  
IOAN MASSOFF: Eliade Rădulescu și arta actorului

### MUZICA ȘI PUBLICUL

discuție consemnată de Radu Stan

GEORGES SCHLOCKER: O filozofie obeză a vieții  
CRONICA DRAMATICĂ Semnează: Radu Albala, Sebastian Costin, Valeria Ducea, Mira Iosif,  
Virgil Munteanu, Dumitru Negreanu, C. Paraschivescu, Ileana Popovici  
DUMITRU SOLOMON: Cronica T.V.



# Tezele și dramaturgii

O bștea scriitoricească este în acest miez de primăvară, concentrat și unanim preocupată de rosturile, de problemele ei actuale, de perspectivele eforturilor și realizărilor ei. Un vast și, fără a fi neapărat spectaculos, semnificativ și adânc responsabil examen de conștiință, însoțit de o nu mai puțin responsabilă cercetare critică a producției literare din ultimii ani — a puterii ei de pătrundere în masă și de dăinuire în timp — premerg și pregătesc, spre o cât mai rodnică și mai stimulatorie încheiere, curînda înfrîinare de lucru a poezilor noștri de toate genurile și de toate destinațiile. Tezele Conferinței naționale a scriitorilor, ample și bogat ramificate — așa cum conducerea Uniunii Scriitorilor le-a pus sub ochii vizitorilor și truditorilor „cu condeiul și călimara”, și le-a supus meditației lor (dar nu numai a lor) — fac obiectul unei lecturi atente, deseori reluate cu creionul în mînă, și unor grave dialoguri ale creatorilor cu ei înșiși. Solilocviile nu sînt însă mult. Ele trec repede hotarul întrebărilor și concluziilor întîime, pentru a pătrunde și răsuna în forum, și iau proporția unor vii și largi debateri publice. Profesile de credință și de convingeri, ducînd firesc la afirmări solide ca și la ciocniri de opinii, de poziții, de principii, poartă toate pecetea sincerității cu care fiecare slujitor al frumosului și al delectației artistice se vrea un cît mai vrednic slujitor al cetății prin mijlocirea artei sale, și deci un copărtăș cît mai activ la dezvoltarea sănătoasă a artei sale, așadar la dezvoltarea ei în concordanță și în concordanță cu dezvoltarea societății noastre, a omului nou ce-o trăiește și o construiește.

Pentru acest om arta și poezia sînt deopotrivă oglinzi de recunoaștere, de confruntare cu propria lui făptură și esență, ca și tulburătoare detectoare ale adevărului și reflectoare ale drumurilor pe care le bate și pe care este chemat de-acum încolo să le taie. Nimic, de aceea, din ce ține de problemele uriaș complexe ale revoluției și construcției noastre revoluționare, de perspectivele devenirii noastre istorice, de orizontul dezvoltării multilaterale a așezării noastre socialiste — așa cum ele au fost statornicite de crucialele congrese al IX-lea și al X-lea ale partidului, apoi de atîtea documente ulterioare, decurgînd din ele și culminînd cu cele mai recente, privind îmbunătățirea activității în cîmpul ideologic — nu poate fi străin (fără primejdia unei triste sterilități) problemelor și mai ales modului de a pune și dezlega problemele creației noastre poetice. De aceea, dacă tezele Conferinței așează explicit și subliniază locul și rostul scriitorului și ale creației lui sub paza îndrumătoare a partidului, în contextul general de viață, de înnoire, de construcție, de cerințe și de perspective ale societății, liniile direcționale ale tezelor ca și reflexiile ori reacțiile scriitorului pe marginea lor — în cele mai specifice și specioase laturi: stilistice, tehnice, de atelier, de concepție, de organizare, de închegare a creației — conțin toate, măcar subtextual, ca un câștig esențial de nedisputat pentru forța productivă, pentru eficiența funcțională a actului artistic, înțelegerea necesității integrării acestuia în problematica umană și umanistă a climatului și realităților înconjurătoare, înțelegerea necesității rezolvării feluritelor — și nu puțin impor-

intâlniri — frământări de breaslă, în dependență de devenirea materială și spirituală a acestor realități.

Poezia dramatică și căile ei de dezvoltare, prin locul și misiunea lor, conceptual legate de o imediată și masivă receptare socială, au prin excelență a-și raporta, și-și raportează, firește, cu deosebire și astăzi, darurile și veleitățile, izbinzile ca și eșecurile, întârzierile și dibuirile, ambițiile și opțiunile, la stadiul de cultură al publicului, la acel „univers spiritual superior, în stare să reflecteze și să judece cu maturitate fenomenul de cultură”, pe care tezele îl evocă atribuindu-l acestui public; la mutațiile în conștiință, în preocupări, în gusturi și exigențe, încercate de muncitorul, țăranul și intelectualul lumii noastre, de-a lungul, în condițiile și în procesul restructurării propriului lor mediu de viață, de activitate, de năzuință, propriei lor conștiințe.

Nu este aici, desigur, vorba de o relație menită a osîndi creația de artă la o silnică subordonare și circumstanțializare. Prima șansă de autenticitate a creației artistice stă în libertatea iscării și închegării ei. Dar actul artistic nu e un gest în gol, nici un gest întâmplător. El e determinat de o stare de lucruri anumită, mișcat și colorat și dimensionat de un (și într-un) cadru concret de realități. Aderent ori potrivnic acestora, actul artistic este o mărturisire grea de subiectivitate, de un tumult afectiv; dar totodată, dacă nu înainte de aceasta, el este un act de sesizare, de cuprindere, de sondare — de cunoaștere — a unui univers ambiant, și se justifică — prin însăși firea lui confesională — ca un act de comunicare, așadar ca un act nu numai bucuros dar și dornic de ecoul comunicării. Toată marea și încălțita problemă în care se zbate, pe multe meridiane ale lumii contemporane, literatura dramatică, gândul la „soarta” ei, zace într-o falsă accepție a ideii de libertate creatoare. O idee care s-ar dori purificată de contingent, desprinsă de impactul (acesta e termenul la modă) realităților. Artistul negind aceste realități nu face însă prin refuzul de a le vedea, prin ambiția de a le expurga, pe o cale sau alta (filozofică, stilistică, tehnică) din cimpul și din corpul artei, decît să atragă atenția asupra neputinței actului său artistic de a se elibera efectiv de ele, dacă nu chiar efortul de a-și masca deruta, neputința de a se descurca în ele; poate și abulia de a se angaja în înțelegerea istoricității, a transformabilității necesare și în afirmarea și propulsarea sensului necesar, revoluționar al transformărilor pe care se îndreaptă realitățile. Zvîcnirile contestatate atît de frecvente în ultima vreme în teatrul occidentului, au semnificația unei vădite treziri politice la realitate, chiar dacă ele sînt adesea, deocamdată, cartușe oarbe și debusolate. Această semnificație nu poate scăpa poetului nostru teatral, deprins nu de azi-de ieri, a vedea istoria în stările prezentului, a surprinde valențele perene în circumstanța imediată, a traduce politic — așadar în spirit cetățenesc polemic, decît în lumina unei neistovite și mereu mai înalte construcții — realitățile din jur. În acest spirit, dealtfel, cheamă și tezele Conferinței pe artist, să fie fărurul unei arte militante, „deschisă față de realitate, care să joace un rol activ în procesul de formare a noii lumi”...

„Deschisă față de realitate”, față de realitatea noastră în primul rînd, și față de direcțiile și modul specific al devenirii ei continue, creația noastră dramatică se eliberează nu doar de tentațiile, nu o dată întîlnite, ale dandismului și aristocratismului sterp, ale obscurului livresc, ale morbidului fără teme, ale epigonismului fără har, și care, mai toate, aduse fie de proaspete ape străine, fie din apele stătute ale trecutului, n-au putut decît artificializa și strangula actul liber al creației. Deschisă față de realitate, dramaturgia noastră s-ar libera și de provincialismul pe care asemenea gesturi de epigonism și de mimetism au darul să-l întreină. Aspirația spre autenticitate și originalitate — care nu exclude în nici un fel, dimpotrivă, presupune și pretinde un neîncetat efort de personalizare și învigorare a limbajului, de înnoire și diferențiere stilistică, ca și o cît mai pătrunzătoare și îndrăznească incursiune în complicata țesătură a vieții și a relațiilor umane — este dintotdeauna, în conștiința artistului, aspirația spre valoare. Și dacă e limpede că valoarea unui fapt de artă se verifică, înainte de toate, prin actualitatea lui (prin ancorarea lui în „preocupările curente ale oamenilor”, cum se exprimă tezele) ca își crește, mai ales astăzi, semnificația, prin calitatea universală pe care, nu conformarea la un model străin, el însuși nesigur pe sine, o determină, ci ecoul ei la noi, în noi, pentru noi...

Pe aceste coordonate — ale realităților noastre, ale omului nostru, ale drumului nostru înainte și în sus — se așază, nu pot fi altfel așezate, cercetate și discutate, cerințele, dificultățile, întârzierile, necazurile — problemele (chiar și cele spinos profesionale, chiar și cele mărunte dacă nu chiar meschine, de ordin administrativ) ale poeziei și ale condiției poeziei noastre dramatice. Neîndoios, discuțiile în întîmpinarea Conferinței naționale a scriitorilor, și Conferința ca atare, sînt, în acest sens, menite a marca un moment de clarificare și de strîngere a rîndurilor.

**Florin Tornea**

# Spectacol teatral la liceul „George Călinescu“

Pentru a ajunge la spectacolul teatral despre care îmi propun să scriu, spectacolul ce a avut loc la Liceul „George Călinescu” din cartierul Ferentari, în după amiaza zilei de 10 martie 1972, îmi voi îngădui să încep cu începutul.

Iar pentru a începe cu începutul, voi spune că în toamna anului 1952, — și nici un murmur din sală nu m-ar putea determina să trec la plebiscit — prin urmare în toamna anului 1952 — să constatăm, împreună, că sînt douăzeci de ani de atunci, ceea ce, în limba franceză, echivalează cu o celebră formulă literară, formulă pe care, cînd am citit-o întîia oară, sînt de atunci de două ori pe atîția ani și mai bine, am considerat-o că reprezintă cel puțin o viață de om, dar între timp optica mea s-a schimbat mult — așadar, în toamna anului 1952, pe cînd mă aflam în Valea Jiului, sub un Părîng pe care și venise zăpada, am citit în coloanele unui ziar de dimineață că muncitorii de la „Întreprinderea piscicolă Jurilovca” m-au propus să reprezint în Marea Adunare Națională circumscripția electorală Babadag.

Am fost surprins, dar, pe atunci, nu bănuiam cît de lungă — în privința strălucirii nu pot face nici o afirmație — va fi cariera mea de deputat. Cînd scriu aceste rînduri — „vingt ans après” — încă sînt deputat, bineînțeles în urma altor alegeri, în alte circumscripții electorale.

Atunci, în 1952, după ce am tras mult aer în piept, am căutat să ajung cît mai repede la Babadag și apoi la Jurilovca, iar timp de patru ani satul acesta de pescari, de un pitoresc venețian, dar de o rusticitate de continent nedescoperit, a fost marea mea bucurie, și marea mea mîndrie. Blestemat fie timpul, că fuge atît de repede, sau poate mîinile mele fie blestemate, că nu știu cum să-l apuce, și mi se scurge printre degete ! Ce fericit eram printre pescarii de la Jurilovca, uriașii bărboși cu suflet de copil, pe întinderea lacului Razelm, și cît de rar m-am dus pe acolo. Le voi fi făcut oare vreun bine ? Puțin de tot: cînd era mare lipsă de oțet — e aproape de necrezut cîte puteau lipsi pe atunci — un atunci care n-a devenit chiar de tot atunci — am intervenit la Constanța și li s-a trimis un camion cu o mie de sticle.

Apoi muncitorii de la Întreprinderea forestieră din Gura Humorului m-au propus să reprezint acea circumscripție în forul suprem al țării. Acolo erau cu totul altfel de oameni decît lipovenii; erau urmașii descălecătorilor și ai plăeșilor, și i-am privit cu cel mai viu interes și cu respect, căutînd să mă apropiu de ei, cununînd, în satul Stulpicani, o tînră pereche, preluînd astfel ceea ce era simplu și plin de omenie, în tradiția electorală a țării.

Multe ar fi de spus, dar nu voi spune decît că, la cinci kilometri de Gura Humorului — nu era vorba de această rară însușire a spiritului omenesc, ce și-ar fi deschis acolo gura, ci de un rîu cu numele Humor care se vărsa, în acel loc, în Moldova — se afla Voronețul, iar cititoria lui Ștefan strălucea în circumscripția mea, nu-mi prea place să folosesc posesivul dar așa se spune, electorală. Grozav de mîndru am fost și de această împrejurare.





*Elevii Mioara Popa (Otilia) și Matei Varodi (Felix)*

Și iarăși au trecut patru ani și, atunci, dorhoienii m-au propus să fiu deputat. Cum am ajuns acolo, mi-au arătat un afiș de la primele alegeri de după 23 August: îmi revenea cinstea să candidez pe un loc pe care, cu câteva legislaturi în urmă, candidase George Enescu.

Am căutat, pe cit am putut, să mă fac vrednic de această cinste. Cu prea multe promisiuni nu puteam să răspund la nevoile unui oraș, unde apa se mai căra cu sacava — cel ce o vindea, pe seama primăriei, se intitula „agent hidraulic”, termen care a făcut pe un important personaj din București, căruia i-am povestit cum e la Dorohoi, să se prăpădească de ris — dar am căutat ca atunci când mă întâlnesc cu oamenii, să nu o bat și eu în piua. Și astfel la diferite tribune, am început să mă obișnuiesc cu ceva de care fusesem structural și totalmente străin: oratoria. Mare satisfacție să vezi cum o sală de capete posomorite începe să se lumineze, cum se ivesc zîmbete, cum se aud risete și, în cele din urmă, aplauze.

În urma acestor succese, însăși Suceava, capitala regiunii, m-a socotit demn să o reprezint în cel mai înalt for al țării. Prima întâlnire, cu profesorii și profesoarele de la liceu, a căzut în preajma zilei de 1 martie, și m-am dus acolo cu buzunarele pline de mărțișoare. Cum să nu mă aleagă?

Și iarăși, fiindu-mi dat să fiu deputat, mîndria mea a fost că sînt deputat de Suceava: o bună parte din gloria trecută a Moldovei era îngîmădită, ca un tezaur, în circumscripția mea electorală.

La alegerile pentru actuala legislatură, m-am întâlnit cu cetățenii din circumscripția electorală Ferentari, care mă propuneau cu multă încredere și cu mari speranțe, în liceul din acel cartier, liceu care purta numărul 27. Nimic deosebit în toată circumscripția, în afară de o întreprindere pe care m-am grăbit să o vizitez fiindcă era plină de tilc și de savoare: singura fabrică de pile de pe întreg cuprinsul țării.

Dar abia am apucat să aud cîteva glume în legătură cu asta cînd, chiar în Ferentari, mi-a fost dat să am un motiv de mîndrie: prin voința unor foruri superioare — fără nici o stăruință a mea, cum a afirmat de curînd o persoană de obicei bine informată, dar care, de data aceasta, s-a dovedit mai curînd bine intenționată — liceul nr. 27 a primit numele lui George Călinescu. Și, de atunci, pentru mine a început să curgă altfel de apă între malurile Dimboviței, peste care trec cînd mă duc în Ferentari.



*În sala de festivități a liceului „George Călinescu”*

În acea zi de vineri — vineri 10 martie 1972 — am părăsit Bucegii ce sticleau cu toate zăpezile lor sub soare, pentru a mă duce, țineam neapărat să mă duc, în Ferentari. Liceul sărbătorea doi ani de când primise numele lui George Călinescu; eu îmi aduceam aminte, încă o dată cu sentimentul unei pierderi imense și ireparabile, că sînt șapte ani de când acest om atît de viu, care a luptat ca un atlet împotriva morții spiritului — într-o vreme cînd moartea asalta din toate părțile spiritul — nu mai era printre cei vii.

După ce am stat pe scenă, după ce am stat în prezidiu, după ce am vorbit — făgăduind pentru biblioteca liceului un exemplar din monumentală „Istorie a literaturii române de la origini pînă în prezent”, pe care nu știu din ce fel de piatră seacă am s-o scot — am luat loc jos, în sală, alături de profesori și de elevi. Atunci, a început marea mea surpriză. Pe scenă, un băiat și o fată, din ultima clasă a liceului, și-au închipuit timp de o oră, după legile teatrului pe care le cunoșteau perfect, că sînt Otilia și Felix. Erau emoționați, mult peste natura lor emotivă, dar asta nu-i împiedica să transmită celor din sală, cu un lirism foarte teatral însă cuceritor, emoția artistică pe care o aveau de transmis.

Total era făcut după capul lor și era bine făcut. Iar eu mă gîndeam la Călinescu. După cîte l-am cunoscut, îmi închipuiam că tare mult i-ar fi plăcut să fie acolo. În ultima parte a vieții lui, cînd lupta eroică și optimistă împotriva bolii, atîta îl pasionase teatrul, începînd de pe treapta de pe care însuși poporul pornise, cu un fel de vicleșmuri de Crăciun, pe care le scria și le monta în casa lui, pentru cîțiva privilegiați, dar ajungînd apoi la **Ludovic al XIX-lea**, piesă pe care Naționalul o pusese în repetiție. Curînd însă, Călinescu murea, iar Teatrul Național, ca o văduvă care își uită bărbatul în drumul de la cîmîrit pînă acasă, se și grăbea să-i scoată piesa din repetiție. Oricît ar fi fost de neconformă, scandalos de neconformă cu punctul de vedere al oamenilor de meserie, sînt sigur că ar fi interesat și ar fi avut succes.

După șapte ani de la moartea proteicului autor, îmi era dat să-l văd jucat de un băiat și o fată din Ferentari, elevi de liceu.

Cînd cei doi tineri interpreți au coborît de pe scenă, i-am îmbrățișat. Pe fată o cheamă Mioara Popa, iar pe băiat Matei Varodi, și am aflat că vor să devină studenți la Institutul de teatru „I. L. Caragiale”.

Le urez ca în 1999, cînd se vor împlini o sută de ani de la nașterea lui George Călinescu, să se numere printre societarii Teatrului Național.

# GEORGE CĂLINESCU

despre

## „LUDOVIC AL XIX-LEA”

În ultimele săptămîni ale anului 1964 se repeta pe scena Naționalului bucureștean piesa *Ludovic al XIX-lea* (publicată în revista Teatrul nr. 7/1964). Întîlnirea de lucru dintre autor și protagoniștii spectacolului, aflat în pregătire, a constituit prilejul unei strălucitoare lecții de teatru oferite de ilustrul om de cultură.

Publicăm, în rindurile ce urmează, o parte din gîndurile scriitorului despre piesă, mărturisite atunci, fie la televiziune, fie echipei de interpreti, considerînd că ele se vor arăta interesante și astăzi cititorilor noștri.

„Nimic nu trebuie jucat în parodie. Efectul parodistic trebuie să reiasă doar din spunerea versurilor, tăiate exact la cezură. Versurile trebuie spuse cu un anume patos liric egal și curtenesc. Să nu uităm că ne aflăm în secolul XVIII, secol al luxului, al reverenței. Actorii nu sînt obișnuiți să spună versurile ca versuri. Am văzut unii care urlă, transformînd versurile în proză. Asta e efectul unei vechi școli. Finețea stă, așadar, în spunerea versurilor. Personajele de la curte sînt niște canalii, dar canalii fine, stilate.

Nimic din epoca regală nu trebuie șarjat. Totul trebuie spus sever și cu spirit impenetrabil. Regele Franței știe că e depășit de evenimente, în sufletul lui se combat porniri contrare: e voltaire-ist (progresul e fatal ca și destinul grec) și, în același timp, apăsător de ideea că se trage din Ludovic cel Sfînt, disprețuiește pe curteni și se simte el însuși canalie, știe că regalitatea se va prăbuși, dar are orgoliul autorității absolute, lasă dezastrul pe seama urmașului. Cardinalul e numai onctuos, dar nicidecum grotesc; curteni, gentilomi etc. — toți se mișcă gravi respectînd eticheta. Orice tentație spre succesul de comedie trebuie extirpat. Publicul își dă seama din replici, că sub acest aparat strălucit se ascunde o instituție pe cale de a muri.

Nici în actul de la Bastilia nu trebuie șarjat nimic, pentru că e partea cea mai tragică. Deși mai toți știu că joacă o crudă farsă, rămîn impenetrabil protocolari.

Baronul, devenit monsenior, e disperat fiindcă s-a îndrăgostit de soția lui și nu bănuiește ororile vieții de curte. Replicile lui sînt subtil ironice ori furioase,





George Călinescu în mijlocul actorilor Teatrului Național, cu prilejul repetițiilor la piesa „Ludovic al XIX-lea”, 1964

ca ale omului care își pierde treptat mințile din disperare. Când află, în fine, că chiar tatăl său l-a trimis la Bastilia, din invidie și interes pentru primul născut, aleargă complet dezarticulat și dispare în turn spre a se întoarce ca un nebun care spune adevăruri crude și prevestește prăbușirea regimului feudal și absolutist. Partea aceasta trebuie să fie zguduitoare, și momentul când baronul cîntă din liră ca Orfeu, să producă emoție tăcută în sală. Pînă și regele este, cu toată superficialitatea lui, o clipă cutremurat.

Baronul e un tînăr de origine ducală, aristocrat veritabil, colonel și apoi mareșal. Faptul că se dă drept «mareșal al imensității» și al libertății e un mijloc pentru autor de a-l pune să aibă viziunea vremurilor revoluționare. De altfel, faptul este și autentic. Când s-a luat cu asalt Bastilia, a fost găsit un ofițer «uitat» care avea voie să se urce în turn și se credea, întîmplare emoționantă, «maiorul» imensității.

Partea din viața muncitorilor trebuie să fie entuziastă, severă. Orice velenitate de comic ieftin trebuie reprimată, și cuvintele echivoce (consignații etc.) suprimate. Cîteva atitudini glumețe sînt semne ale unor spirite voioase și constructive, dar totul trebuie dominat la lucrători și regizor în sensul unei mari dorințe de a înfăptui o lucrare și o demonstrație epocală.

Alemanda, care a ținut 5 minute, a fost numai o demonstrație a sensului ei psihologic, iar nu coregrafie. Se poate juca și pe altă melodie de epocă, cu alte măsuri (una lungă, două scurte). Totul este să se execute 2—3 figuri, dintre care și cea indicată de mine, încheiată prin reverență, și să dureze un minut cel puțin spre a permite analiza satisfacției malițioase a regelui și o cădere lentă de cortină.

În rest, trebuie cîntat oricum din Gluck, Philidor, la nevoie Scarlatti, Pergolese, Lully, Rameau, pentru ca ieșirea melancolică a Baronului despre muzicieni să aibă un sens<sup>4</sup>.

## Criticii

*Am considerat util ca, în ciclul dezbaterilor noastre lunare, dedicate îndeobște activității unui teatru sau analizei unor compartimente izolate din arta spectacolului, să introducem o primă discuție despre critica dramatică.*

*Exercitându-ne zilnic, săptămânal sau lunar funcția critică în articole și cronici ne îngăduim prea rar să discutăm despre această funcție în lumina comandamentelor ideologice și estetice programatice ale activității și responsabilității noastre.*

*Ne-am propus, în consecință, să ne supunem unor con-*

**RADU POPESCU :** Mulțumesc, în primul rînd, celor care au venit ; trebuia să fim mai mulți. Mai mulți fiind, conversația noastră ar fi fost mai variată, mai bogată. Fiind mai puțini, sper că ea va cîștiga în organizare, în substanță, în profunzime. Așa cum unii dintre noi am prevăzut de mult, problema criticii dramatice începe să se pună ca o problemă de sine stătătoare, se pune din ce în ce mai acut, și mi se pare firesc, deoarece efectiv critica noastră dramatică nu are nici un fel de statut, nici statut moral și intelectual bine precizat, nici statut profesional.

Vă rog să vă expuneți opiniile cu deplină sinceritate ; să discutăm despre condiția criticii noastre, despre situația exactă a criticii în raporturile sale față de teatru și public, despre literatură, despre spectacol, despre răspunderea ideologică care ne incumbă ca oameni ce îndrumăm și urmărim fenomenul teatral.

**VALENTIN SILVESTRU :** Salut inițiativa revistei „Teatrul” și a redactorului ei șef, tovarășul Radu Popescu, de a favoriza o discuție între critici. De multă vreme, de trei ani, cred, criticii nu s-au mai adunat niciodată și mi se pare că unul din lucrurile cele mai importante într-o profesie este ca ea să capete, din cînd în cînd, un spor de conștiință de sine. În măsura în care se reclamă a fi o profesie.

Și critica eu cred că este. Acum însă, această profesie se află într-o stare de anomie, e lipsită de organizare, de un statut, aș spune chiar și de un cod deontologic. Ne întîlnim doar atunci cînd avem de rezolvat ceva foarte concret. În 1957 a existat o încercare de a se constitui o secție de critică la Uniunea Ziariștilor. Pentru prima dată, s-au acordat, atunci, de către critici, premii unor artiști care s-au dovedit și ulterior a le fi meritat : Radu Beligan pentru rolul Cerchez, Mirodan pentru piesa *Ziariștii*, Horea Popescu pentru regia piesei *Domnișoara Nastasia*, Marga Anghelescu pentru rolul principal în acest spectacol, care, pe atunci, era un spectacol novator. După acest gest de identitate, secția de critică s-a dizolvat din motive pe care nu le poate nimeni stabili. De atunci, o altă reuniune a criticilor nu-mi amintesc să fi avut loc.

Mi se pare firesc și oportun ca o asemenea reuniune să se țină la revista „Teatrul”, care între timp a constituit, oricum, un conclave de critici, mai mult sau mai puțin, teatrali, pentru a acorda premiile sale anuale, ajunse de notorietate și cu pondere în viața noastră, așa de săracă în premii pentru teatru. În treacăt fie zis, mi-ar părea bine ca unul din aceste premii să se dea și pentru teatroteologie și pentru critică, dar poate că e o chestiune care nu acum, și nu în această

## despre critică

*fruntări directe, să declanșăm un schimb organizat de opinii și judecăți de valoare, pentru a elucida câte ceva din mozaicul de idei, preferințe și mutații ale criticii noastre teatrale.*

*Funcția directoare și normativă a criticii în oglindirea și stimularea vieții teatrale înconjurătoare s-a conturat a fi tema acestei prime discuții. La acest colocviu au participat ca invitați ai redacției, criticii George Banu, Sebastian Costin, Valentin Silvestru, Natalia Stancu, Andrei Strihan.*

discuție ar trebui s-o ridic. Un premiu și pentru critică ar fi un element sinterizator ca să folosesc un termen din alt nomenclator care ar încheaga mai mult critica, și care ar aduce acest spor, dorit și de mine, de conștiință de sine a profesiei. Poate că visez prea mult, dar îmi permit să cred că la un moment dat se va găsi un Marsiglio Ficino, care să întemeieze o academie platoniciană a criticii, ca odinioară la Florența, dând posibilitatea acestei nobile profesiuni să se recunoască, să se identifice mai bine, și să-și stabilească, din cînd în cînd, coordonatele unei activități generale. Nu spun „o activitate comună”, nici „de grup” (ceea ce ar fi și grav) pentru că impresia mea este că acest cîmp e bulversat de foarte serioase contradicții. Putem remarca, citind ziarele și revistele, că în raport cu anii anteriori, cu un deceniu sau cu 15 ani înainte, critica este azi un fenomen regulat în presă. E un fenomen de atitudine. Acum 15 ani, numai două sau trei publicații importante aveau o cronică sistematică. Acum ea există în mai toate ziarele și revistele. Acest spor cantitativ de rubrici, cu persoane profesionalizate și preocupări, a ajuns să definească un univers. Criticii sînt poftiți în jurile marilor competiții naționale, sînt delegați — mai arareori — la diverse împrejurări internaționale și sînt consilieri ai forului care diriguiește mișcarea teatrală. E un univers cu pla-

nete mari și planete mici, cu planete reci și cu planete fierbinți, cu aștri vii și aștri morți — care continuă să se învîrte în virtutea unei anumite inerții celeste — cu stele pitice și roiuri de asteroizi anonimi, gravitînd și ei în preajma marilor aștri, toți în-virtindu-ne în jurul unui soare : reflectorul scenei.

### Unanimitate sau unitate?

Contradicțiile din acest univers sînt accentuate și de cerința, manifestată adeseori priviu grai și prin scris, a *unanimității criticii*. Multă lume ar dori ca această critică teatrală să fie unanimă, să se pronunțe la fiecare spectacol măcar în termeni asemănători, ca să nu producă derată în public și printre artiști. Mai ales actorii au obiceiul să taie cu foarfecele dintr-o cronică, ce-a spus un criticar, pe urmă ce a spus celălalt și apoi trăiește un fel de lehamite dureroasă, întrebîndu-se : „eu ce să mai cred, dacă unul zice așa, și altul zice așa ?” O anume unanimitate a existat cîndva prin anii 1947—50 și a fost



caracteristică unui anumit moment istoric. Nu numai că nu mai este posibil azi, dar ar fi un fenomen cu totul regretabil și nociv pentru că o asemenea unanimitate ar fi forțată, ar fi construită în mod artificial. Trăim un proces de personalizare a oamenilor care creează teatrul, corespunzător unei profunde aspirații spre originalitate. E foarte firesc ca și critica, reflex al activității teatrale generale, să urmeze acest proces, în felul ei și pe coordonatele-i specifice. Evident, și criticii doresc să se personalizeze, își spun părerea, nu în condiții de clan și nu în condiții ancilare, de aservire unui teatru, sau unui interes local și momentan, ci în condiții de respect al propriei profesii. Acesta este un fapt care împiedică obiectiv „unanimitatea“. Un fapt.

Există apoi divergențe de păreri care provin și din alte motive. Mă întemeiez, dacă-mi îngăduiți și pe un filozof mai vechi, Enesidem din Cnosos (sc. I î.e.n.) care, deși sceptic, (scepticismul era pe atunci radical antidogmatic) se vădea a fi un om foarte pătrunzător; el spunea că senzațiile pe care le căpătăm direct de la obiecte nu sînt totdeauna certe; ceea ce vedem este în funcție de starea obiectului văzut, de dispoziția celui care vede, de nivelul lui de pregătire. Ca atare, între obiectul care furnizează senzația — să zicem un spectacol — și cel care receptează, există trepte intermediare ce pot da o idee sau alta despre cele văzute. Evident, un critic pregătit și cult vede într-un fel spectacolul, și altul, care se duce din necesități strict jurnalistice, ca să-și facă datoria față de propriul său foileton, vede altminteri. Îmi pun chiar întrebarea dacă nu cumva fiecare dintre noi se duce la un spectacol cu o anumite idee preconcepută — nu în sensul peiorativ al cuvîntului. Poate că fiecare caută în spectacol ceva, și știe că ar dori să găsească în acel spectacol, acel „ceva“, acea idee, acel concept sau acea frumusețe pentru care el militează prin toată activitatea lui și își exprimă părerea față de acel spectacol și în raport cu ceea ce găsește sau nu găsește în el. Nu se duce cu sufletul gol, curat și șters cu buretele, ca să primească impresii virgine.

ANDREI STRIHAN: Sînt de acord cu tovarășul Valentin Silvestru că o „unanimitate a criticii“ e o cerință imposibilă și absurdă. Aprecierile pe care le facem asupra unui spectacol ne reprezintă pe noi, personalitatea fiecăruia dintre noi, preferințele, capacitatea de analiză și de sinteză, modul de exprimare. Dacă lucrurile ar sta altfel, ar fi de ajuns un singur critic de teatru ale cărui cronici s-ar putea multiplica în atâtea exemplare cîte ziare și reviste există. Cînd personalitatea criticului, părerea lui sînt încălcate sau subordonate unor solicitări conjuncturale, hibridul se arată de îndată în toată goliiciunea lui mizeră. A nu-ți exprima deschis propria opinie, înseamnă a contribui cu bună știință

la menținerea unui climat artificial, nefavorabil exercitării funcției sociale și educative a teatrului. Asta nu înseamnă deloc, că în funcția de mare răspundere ideologică a criticului, el poate să ignore sau să nu înglobeze judecării de valoare criteriul sociologic, politic, filozofic și civic.

Dacă o unanimitate a criticii e un lucru imposibil, o unitate a ei mi se pare o cerință firească, necesară și posibil a fi realizată. Desigur, unitatea nu exclude ei, dimpotrivă, implică o varietate nemărginită de exprimare. În plus, ea ne ferește și de boala eclecticismului, atît de răspîndită în rîndurile noastre. Avem nevoie, cred, de o elasticitate aplicată cu obiectivitate, pentru a sesiza dialectic multilateralitatea procesului concret teatral și unitatea lui, cu alte cuvinte pentru a descoperi mișcarea interioară, direcția acestui miraculos fenomen uman. O abordare, dintr-un asemenea unghi, ne-ar întări încrederea în viitorul teatrului, căruia profeții deșertăciunii au început să-i cînte prohodul.

SEBASTIAN COSTIN: Discuția de astăzi, a cărei inițiativă mi se pare extrem de importantă, poate însemna unul din primii pași, care s-au schițat vreodată, în direcția întemeierii unui statut profesional al criticii de teatru ca preocupare autonomă în ansamblul politicii teatrale. Fapt este că un asemenea statut n-a existat, și că profesia noastră a fost privită adeseori ca o rudă săracă, subalternă, a criticii de literatură și de artă. În lumea literară, bunăoară, circulă cu mare insistență ideea — deloc întemeiată, după părerea mea — că critica teatrală românească este net inferioară criticii literare, și din punct de vedere al orientării de ansamblu, și din acela al valorii personalităților care o practică. Se pare că această idee provine tocmai din lipsa preocupării criticii teatrale de a-și cîștiga o mai pronunțată conștiință de sine. În critica literară există o intensă preocupare în această privință, concretizată în dispute aprinse, care au mers pe alocuri prea departe, adică spre izolarea demersului critic de fenomenul literar propriu-zis; dar tocmai această mișcare vie, această efervescență a acordat criticii literare un prestigiu net și în fața cititorilor, și în fața scriitorilor.

Încercați să vă imaginați un poet sau un prozator de primă mînă care, nemulțumit de criticii literari, li s-ar adresa astfel, în public și în mod global: «Puneți mîna pe condei și scrieți în locul nostru! Știți atît de bine cum „devine chestia“! La nevoie, în munca dumneavoastră am putea să vă suplînim — de bine, de rău — noi!». Respectiva persoană s-ar umple pe loc de un ridicol fără margini. La noi, în teatru, unde se poate orice, un eminent dramaturg publică aceste cuvinte — dovadă a unei mari confuzii, născută, poate, dintr-o stare dramatică, ce se cuvine înțeleasă și respectată — și ele par cît se poate de firești...

Pe ce s-ar cuveni să se întemeieze, după părerea mea, conștiința de sine a criticii de teatru ?

## Este critica teatrală inferioară criticii literare ?

Pe ideea că ea este un element component al unei politici teatrale de ansamblu, și că opera critică este expresia unei atitudini mai generale față de teatru, atitudine care la rândul ei exprimă nevoia reală și de perspectivă a publicului. Acesta este un element la care ne referim rareori. Exercițiul critic este, indiscutabil, un act de reprezentare a intereselor publicului. Or, de la concepția asupra acestor interese încep deosebirile și nuanțările, mergând pînă la antagonisme aproape ireconciliabile. Există critici pentru care calitatea de „ambasadori“ ai publicului înseamnă obligația de a reprezenta tendința cea mai vizibilă la un moment dat, preferințele majoritare, care nu sînt întotdeauna și în mod obligatoriu semnificative pentru ierarhia valorică reală. Sînt alții care, dimpotrivă, absolutizează, unilateralizează fenomenele singulare, caută să le dea o valoare de generalitate, pe care nu o au sau încă nu o au. Mi se pare că înalta îndatorire de reprezentant al publicului, pe care o are criticul teatral, trebuie să se exprime prin știința sa de a surprinde tendința ascunsă, uneori minoritară, care conține în ea șansa reală de progres al artei teatrale la un moment dat. În acest context, important este — după părerea mea — să ne referim, ca judecată de valoare, nu la criterii absolute, să nu raportăm faptul teatral pe care-l judecăm la o valoare abstractă generală, ci la ceea ce reprezintă în acel moment germenul înnoitor, posibilitatea concretă de progres a mișcării noastre teatrale. Mi se pare că în acest fel putem face o „critică de direcție“ care nu e neapărat una explicită, formulată în articole direcționale, și care poate fi conținută implicit în judecarea faptului de artă, în analiza unui spectacol.

ANDREI STRILAN : De cînd există ca profesiune de sine stătătoare, solitară sau solidară, criticii de teatru i s-a imputat labilitatea criteriilor de judecată a spectacolului. Aceste acuzații nu porneau întotdeauna dintr-o înaltă și sinceră exigență estetică. Ele reprezentau, de cele mai multe ori, reacția unor artiști care-și socoteau creația perfectă, inatacabilă, mai presus de orice obiectiv, fiind dispuși să accepte existența criticii, dacă ea



Natalia Stancu

rămînea să îndeplinească doar funcția de collector și difuzor al unor opinii favorabile. Dar, aceste acuzații nu veneau și nu vin numai din partea mediocrității aurite, dornică de tîmieri nesfîrșite, ci, din nefericire, și din partea unor profesioniști de prestigiu. Pînă la un punct îi înțeleg. E o reacție omenească. Toți sîntem firi iritabile. Dar nu toți sîntem lipsiți de inteligență și, mai ales, de pasiune pentru soarta teatrului, ca să nu putem pricepe, trecînd peste micile insatisfacții personale, rostul și necesitatea criticii în ansamblul mișcării noastre teatrale. Dacă-mi amintesc bine, Călinescu observa că în lipsa criticii,

arta decade pentru că judecărilor de valoare, atît cît pot fi ele de obiective, li se substituie sufragiul public care se cheamă succes. Presupun, sînt convinși că, în acest cadru, e de prisos să mai adaug ceva despre importanța criticii teatrale. Să mulțumesc și eu redacției pentru prilejul oferit de a ne întîlni și dezbate problemele noastre, probleme care, repet, sînt ale teatrului în întregul său. Și, pentru că nu am venit aici să ne facem reciproc complimente și nici să ne deplîngem destinul îngrat al meseriei, aș vrea să mă opresc puțin asupra a ceea ce consider a fi, în momentul de față, lipsa principală a criticii de teatru. Nu vreau să mă refer nici la integritatea morală pe care o implică profesiunea noastră. Din păcate, nu puține sînt abaterile de la acest principiu etic diriguitor — începînd cu mentalitatea de castă și terminînd cu interesele personale. Nu intenționez să mă refer nici la exprimările prețioase, alambicate sau confuze chiar, nici la caracterul judecătoresc sau impresionist pe care le au încă unele dintre cronicile noastre. Deși, nu de puține ori, în ultimii ani, critica s-a dovedit aptă să descopere noutatea, să propulseze și să creeze un curent de opinie favorabil — mă gîndesc la dezbaterile aprinse care au avut loc cu prilejul spectacolelor-eveniment, ocazii în care s-au adus și clarificări teoretice privind drumul specific al teatrului românesc și locul lui în circuitul de valori universale — acum, acest rol orientativ, de direcție, se exercită foarte anemic. În actuala stagiune ne-am izbit chiar de un fenomen îngrijorător, al unor atitudini critice derutante, anti-orientative în raport cu cerințele unei evoluții normale a mișcării teatrale, și cu anumite poziții teoretice clarificate de acum.



## Avem o critică de direcție?

În actualul peisaj al stagiunii, spectacolul *Măsură pentru măsură*, în regia lui Dinu Cernescu, mi s-a părut un lucru ieșit din comun. E un spectacol bine gîndit regizoral și scenografic, continuînd, de fapt, spiritul novator al regiei românești din stagiunile trecute. Desigur, se poate discuta în ce măsură ideea regizorului a fost sau nu împlinită, dacă ea a fost sau nu transmisă pînă la capăt prin jocul actorilor, în ce măsură regizorul s-a făcut sau nu înțeles de actori ș.a.m.d. Dar, a afirma, tu cronicar, că ai descoperit ideea regizorală care a stat la baza spectacolului, ca apoi să ajungi la concluzia că această idee nu există, nu e numai ridicol, e derutant.

La același spectacol în cronica tovarășului Radu Popescu, concepția lui despre teatru, înțeles ca transpunere întocmai a literiei textului dramatic, anulează în numele acestui partizanat fanatic toate celelalte componente ale artei teatrale, ajungînd pînă la a se întreba chiar ce caută regizorul în teatru. Nu este însă singura cronică în care domnia sa își exprimă acest punct de vedere tiranic. El constituie leit-motivul aproape tuturor cronicilor sale. Și atunci, să ne mai mire faptul că în rîndurile regizorilor, a celor mai buni dintre ei, domnește teama? Să ne mai mire că ei se fereșă să gîndescă cu responsabilitate, să se angajeze acum într-un spectacol? Tovarășul Radu Popescu, scriitorul publicist Radu Popescu, este, însă, din păcate, secondat în această direcție de regizorii înșiși. Ei au început să acrediteze cu o nonșalanță iresponsabilă, ideea eronată că regizorul într-o artă colectivă cum este teatrul, nu mai trebuie să-și asume conducerea ideologică, exegeza scenică, direcționarea reprezentației. Rolul lui ar trebui să se limiteze la cel de participant, de simplu asistent la înghetarea spectacolului. Și noi, criticii, în loc să luăm atitudine față de o asemenea concepție defetistă, dizolvantă, tăcem. Sau glasul nostru este atît de stîns încît nu se face auzit. Să se fi epuizat oare funcția de animator al regizorului? Al regizorului — creator?

Vă rog să mă iertați că v-am reținut atenția asupra acestei chestiuni, dar eu am adîncă convingere că fără o direcție clară, izvorită dintr-o concepție novatoare despre teatru, și dintr-un crez estetic limpede și tenace aplicat, critica se condamnă la o instituționalizare prematură, izbucnirile ei periodice rămîn să ne amintească doar de posibilitatea ei de a valorifica imensul zăcămint de talente existent.

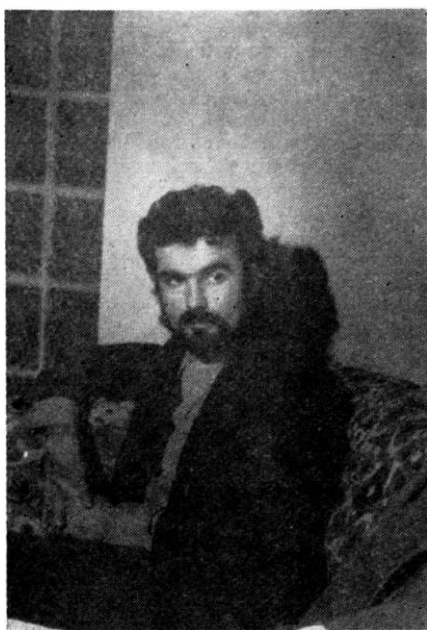
ILEANA POPOVICI: E firesc să avem fiecare dintre noi propriile noastre criterii în elaborarea judecății critice: la nivelul fiecărui spectacol în parte, aprecierile se deosebesc de



multe ori radical. E bine, e normal să fie așa, iar creatorul demn de acest nume le va confrunta, și va avea discernământul să selecteze ce și cât i se potrivește. Pe un plan mai general însă se naște uneori o situație falsă. În exercițiul activității jurnalistice curente, criteriile transpar în cele din urmă în acea scară de valori personală, pe care dorim s-o afirmăm; dar între „obiectele” supuse analizei, concomitent, din unghiuri de vedere diferite, o scară de valori, cât de cit obiectivă și reală, nu mai e cu puțință. Dau un exemplu la întâmplare, fiindcă hazardul programării premierelor a creat această alăturare: într-o pagină din „Contemporanul” care grupa trei cronici (la *Antigona*, *Măsură pentru măsură* și *Bună seara, domnule Wilde*), singurul spectacol judecat cu asprime era *Antigona*. Stacheta criticului respectiv era mai sus, ea nu lua în considerație nici dificultățile mai mari, nici miza mai înaltă, nici reușitele parțiale. Prin contrast, musicalul strălucea și mai puternic. Nu contest nici o clipă vreuna dintre cronici în sine, după cum nici nu mă sprijin pe acest singur exemplu; numai că mă întreb — și vă întreb și pe dumneavoastră: — oare imaginea de ansamblu care rezultă este adevărată? Nu e strîmbă oglinda? Oare nu se creează astfel în nușcarea teatrală o anumită confuzie a valorilor?

## Avem nevoie de o ierarhie de valori

Și alte componente încețoșează această imagine. Dacă o să urmărim problema din această perspectivă, o să observăm că multe dintre cele mai importante creații (tocmai fiindcă stimulează gândirea analitică, spiritul critic) sînt tratate cu severitate, în vreme ce nenumărate banalități și produse submediocre sînt consemnate cu indulgență, cu bunăvoință chiar, cronicarii nedorind să pună la bătaie artileria grea ca să gonească un roi de muște. O inerție specială funcționează față de anumite nume consacrate, fie că prestigiul intimidează, fie că reexaminarea etichetelor e o operație incomodă — dar pînă și nereușitele lor beneficiază de un tratament de favoare. La orice totalizare, precum și la orice cercetare istorică a mișcării teatrale, care utilizează ca instrument cronica, rezultatul ar fi fals. Critica noastră de teatru pune în circulație idei interesante, are individualități distincte; dar nu izbutește să construiască din toate aceste contribuții personale mozaicul unei imagini care să reflecte corect realitatea. Și delimitările, ierarhiile juste, „despărțirea



George Banu

apelor de uscat” intră, într-un fel, în obligațiile noastre. Dar cum să obținem aceasta?

GEORGE BANU: Cred că funcția criticului nu se limitează la aceea de agent publicitar al unui spectacol, criticul dînd verdicte: la acest spectacol să mergem sau să nu mergem. Cred că lipsește criticii o legătură mult mai serioasă și mai adîncă cu spectacolul, cu teatrul. Cred că legătura dintre critică și teatru trebuie să existe dincolo de seriarea unor articole și a unor cronici. Să nu înțelegem ca un critic să facă parte dintr-un teatru, dar existența relației dintre critic și teatru mi se pare imperioasă. Sînt convins că nu se poate face critică în afara angajării într-o anumită idee de teatru, și această angajare, fiecare dintre noi o găsește fie în gândirea unui regizor, fie în programul unui teatru; asemenea relații cred că ar fi eficace și pentru teatru și pentru critică.

ILEANA POPOVICI: Și mie mi se pare o chestiune delicată relația în care ne aflăm cu creatorii, cu teatrele. Am impresia că, în ultima vreme, cuvîntul criticului a căpătat în teatre o importanță mult mai mare; în-

tr-un timp eram și nu prea eram lași în serios, aveam statut de camarazi, ale căror păreri le ascultai dacă vrei, cînd vrei; nu era ideal, dar parcă regret acele timpuri. Acum, apariția cronicii e un moment de tensiune, critica e luată „în tragic”. Faptul ar trebui, eventual, să mă bucure — dacă n-aș intuit că acest spor de pondere nu e deopotrivă și un spor de încredere. Parcă n-am mai fi pe aceeași corabie. Atmosfera în care comunicăm unii cu ceilalți e o consecință a confuziei valorilor; în plus, e și îmbicsită de tot felul de complicații, viciată de diferite serii de considerente extraestetice. Două pagini, apărute în două publicații, sub semnături deosebite, sînt în principiu echivalente; dar se poate ca semnătura, sau funcția semnatarului, să încline balanța, și-atunci cronica e luată drept punctul de vedere cel mai autorizat, de necontestat, și receptat în consecință (confuzia e alimentată și de confrăți mai slabi de inger, care se grăbesc să-și cenzureze opinia.)

## Un climat profesional și etic

Amărăciunea pentru o observație se nuanțează de un fel de timorare, iar bucuria pentru o apreciere devine un fel de atu într-o competiție ne-profesională. Un asemenea transfer de autoritate mi se pare cum nu se poate mai neprincipal. Urmarea — dacă ne uităm atent în jurul nostru, o să observăm ceva la care nu ne place să ne uităm: în marginea raporturilor firești se mai dezvoltă și altfel de raporturi, parazitare. Cine dintre noi n-a avut de suportat presiunea unor mediocrități insistente, pricute „să cultive” critica? Sînt oameni care fac eforturi speciale pentru a intra în voia cuiva, a obține un cuvînt bun. Uneori îl obțin — amabilitate contra amabilitate. Paradoxul e că tocmai cronicarii mai conformiști sînt cei mai înclinați spre concesi. Nu cazurile în sine au importanță, pînă la urmă, firește, toate acestea se elimină, dar e incontestabil că din asemenea „interferențe” se naște, la un moment dat, o harababură, în sens moral și în sens artistic.

Se întîmplă și ca punctul de vedere al criticului, exprimat cu deplină bunăcredință, să servească drept argument unor măsuri organizatorice; odată, cu mulți ani în urmă, un fragment dintr-o cronică a mea, scos din context, a fost folosit pentru a condamna un spectacol; n-am avut nici o vină, nici azi n-aș scrie altfel, spectacolul nu-mi plăcuse, dar încă mă mai simt, nu știu de ce,

vinovată. Lăsați ce „încălcătură” suplimentară de răspundere apasă asupra fiecărui rînd pe care-l scriem.

Lucrurile se complică prin incidența unor situații de semn contrar; tot echivalente cu paginile marcate de seriozitate și răspundere ale criticilor profesioniști sînt și cronichele ocazionale, ale altor oameni ai condeiului, care-și fac mina, se destind, fac o plăcere cuiva, ori își satisfac subiectivitățile. (Nu mă refer în nici un fel la tabletele scriitorilor, în care vibrează suflet și căldură, receptivitatea vie în fața teatrului; ci strict la cronica diletanță, după ureche, ori după simpatie.) Dacă a apărut o coloniță de diti-rambi (și cine nu crede mai bucuros în complimente? !), pas de mai încearcă să-i aduci pe autori pe pămînt, în lumina mai rece a exigențelor profesionalismului. Cu cît decalajul e mai mare, cu atît reacția e mai brutală. Sînt dramaturgi, directori de teatre, artiști cu lauri, atît de alergici la critică, încît au ajuns să confunde planurile și tind să comute disputa estetică în represalii civile. N-am să neg că, omeneste, înțeleg pînă la un punct aceste enervări. Totuși, fără o anumită *seninătate intelectuală*, atît din partea celui care comentează cît și din partea celui a cărei creație e comentată, nu există nici dialog între creatori și critici, nici climat de cultură, în general. De aceea, refuz să înțeleg și mai ales să accept, ca *modus vivendi*, orbirea care se instalează la unii oameni de teatru de pe urma refuzului preconcept al opiniei critice, nevoia aproape patologică de elogii, contabilitatea meticuloasă a adjectivelor de elogii, crizele de vanitate disproporționate; o asemenea atitudine împinge spre suficiență, spre mediocritate, deci spre deces artistic.

În ultimă instanță, evident, îl privește pe fiecare cum reacționează; dincolo de regretul personal, pe noi ne interesează numai întrucît sîntem, chiar involuntar, responsabili de toată această situație, prin acțiunea ori prin non-acțiunea noastră; întrucît participăm, măcar tangențial sau prin abținere, la perpetuarea ei. Din nou, mă întreb și vă întreb: facem tot ce se poate pentru ca acest climat al teatrului și al criticii, în care trăim și lucrăm, să fie într-adevăr civilizat, în sensul profund al cuvîntului — adică demn, dominat de competență, fără confuzionisme, salubru pînă la ultimul amănunt?

Nu știu dacă aceste probleme sînt și ale dumneavoastră, eu le formulez doar ca posibile subiecte de gîndire; fiindcă răspunsuri — dacă vor fi — nu pot veni decît dintr-o confruntare, dintr-un acord comun.

**VALENTIN SILVESTRU:** Într-o cuvîntare a Secretarului general al partidului s-a adus un element nou în teoria marxistă modernă, și anume aserțiunea că pot exista contradicții antagonice și în societatea socialistă,

problema fiind nu de a nu vorbi despre ele, ci de a le depista și de a căuta soluțiile socialiste ale rezolvării lor. Mă întreb: nu cumva un reflex al acestor contradicții se poate manifesta uneori și în planul ideilor? Parcă aș fi tentat să-mi răspund afirmativ. Cred, de pildă, că există contradicții foarte puternice între punctele de vedere principiale ale criticii dramatice. E foarte bine că avem posibilitatea aici, fiindcă, în general, nu vorbim despre ele. Adeseori, când au fost discuții despre critică în odăi ale fostului Comitet de Cultură și Artă, în pauzele ședințelor faimoase de la Sala de marmură, fiecare dintre noi am fost întrebați: dumneavoastră, când aveți puncte de vedere diferite, nu vă gândiți totuși că stați pe o platformă comună? Nu judecați oare arta

## Există contradicții de principiu...

de pe o poziție comună? Eu nu cred că există în momentul de față o platformă comună a tuturor criticilor. Nu cred că există o singură interpretare estetică, și mă întreb, de pildă, pe ce platformă s-ar afla punctul de vedere consecvent exprimat de criticul, cu vechi state de servicii, N. Carandino, și cel al remarcabilului nostru coleg Sebastian Costin? Pe primul nu-l interesează ideea marxistă în artă, pledează pentru un teatru de gest, de poză, de atitudine, avînd, după părerea mea, o privire îngustă asupra actualului teatral actual (nu fac judecăți de valoare, fac, mai ales, constatări), pe cînd celălalt este foarte interesat de raportări sociologice, psihologice, etice și caută a-și situa judecata pe coordonate cît mai generale și, în același timp, cît mai concrete, pentru a încadra cît mai complex fiecare act teatral. De asemenea, dacă ar fi să căutăm o platformă comună estetică și aceasta este greu de distins în lucrările criticilor. De pildă, ce aș putea spune că este între distinsul nostru academician Șerban Cioculescu care de fiecare dată cînd un clasic este valorificat realmente în contemporaneitate, strigă: „jos mîinile de pe clasiți!” și eminentul nostru coleg Andrei Strihan, care de fiecare dată cînd este reconsiderat un clasic spune: „descoperiți cît mai profund semnificațiile contemporane, ceea ce corespunde cel mai mult sensibilității și gustului actual”. Există oare

o platformă comună teoretică din punct de vedere al teoriei teatrale? Greu de crezut. Între ceea ce scrie tovarășul Radu Popescu și ceea ce scriu eu, există divergențe teoretice. Am impresia că domnia sa crede, de pildă, într-un teatru mai ales literar, considerînd adesea spectacolul ca un intermediar mai potrivit sau mai puțin potrivit, negînd vehement arta regiei, în timp ce eu doresc să afirm un concept contemporan de teatru și o teatralitate modernă, în care momentul regizoral mi se pare momentul cel mai interesant și cel mai eficace în încadrarea teatrului românesc în circuitul internațional — după cum s-a văzut și dintr-o serie de spectacole românești ce au obținut vaste consacări în lume. Deci, nu cred că există o unanimitate teoretică în ceea ce privește considerarea teatrului ca artă și, dacă vreți, chiar a conceptului de teatru. Unii consideră că teatrul *cînt* este acel ce trebuie să ne intereseze în primul rînd, alții consideră că teatrul *văzut* în locurile destinate spectacolului este acela care se impune conștiinței noastre ca o artă independentă, de sine stătătoare.

Oameni care lucrează în alte domenii îmi puneau la un moment dat problema dacă pe linii foarte generale, în critică, în momentul de față nu există o contradicție asemănătoare cu aceea din biologie, între fixism și evoluționism. Cred că există o tendință de statu-quo, de păstrare fără nici un fel de nuanțări a modelelor preexistente, — care au fost cîndva la rîndul lor novatoare, dar pe care acum a unii ar dori să le păstreze ca atare, ca modele perene — și există o altă tendință care perspectivează spectacolul în evoluție, în sensul progresiv al tuturor formelor de viață materială și spirituală din societatea noastră. În contradicția aceasta este pus sub semnul întrebării experimentul, este condamnată inovația.

## ... și o platformă ideologică comună

Din fericire, noi trăim într-o vreme în care sistemul oficial propagă ideea de novatorism în toate sferele vieții materiale și spirituale. Însă sub un raport foarte general și, dacă vreți, principal, privind profesia și privind relația dintre profesie și teatru, eu nu cred că divergențele existente sînt nocive pentru dezvoltarea vieții teatrale. Dimpotrivă. Și apoi mai cred că există un arc în care ne înscriem cu toții, indiferent de

pozițiile noastre față de teatru. Acest arc, indiscutabil pentru mine, e devotamentul pentru arta teatrală al tuturor celor care scriu despre ea, criticii de profesie. Există o posibilitate nu de a aplană divergențele — ceea ce e imposibil — nici de a ne aduce la un numitor comun, dar există posibilitatea *dezbaterei*, extrem de profitabilă pentru ceea ce dorim să fie teatrul românesc, pentru strălucirea sa în concertul artelor. Această posibilitate, a dezbaterii punctelor de vedere diferite și în general a operei de artă este rar folosită; am observat că în ultimii doi ani revista „Teatrul” a inițiat discuții. Foarte bine a făcut. Ecoul lor este uneori mai restrâns, alteori mai larg, dar alți factori nu prea inițiază reuniuni colocviale. Dezbaterea cu accent teoretic este importantă și pentru dezvoltarea istoriei și a teoriei, și ar trebui să se producă regulat. Deși se fac eforturi, se publică diverse volume de critică, de încercări teoretice, eseuri, schițe istorice, aici stăm încă prost, în sensul că teoria teatrală originală nu prinde cheag, nu determină curente de opinie, nici atitudini creatoare în cîmpul practicii artistice. Nu generalizează pregnant fenomenele noi și nici măcar nu oglindește divergențele de care vorbeam.

NATALIA STANCU: Pornind de la realitățile peisajului criticii noastre teatrale vă mărturisesc că nu împărtășesc nici pe departe optimismul tovarășului Valentin Silvestru, în principii sănătos și cu destule motive de a se susține. Am observat chiar, aș zice, că foarte multe dintre concluziile optimiste ale domniei sale constituiau o apreciere a unor eventualități, a unor virtualități, mai mult decît a unor realități — așa cum le resimt eu. După opinia mea, ceea ce se dezvoltă, dacă nu vom fi lucizi, solidari și energici, nu sînt atît virtualitățile pozitive, ci unele negative, coercitive, de natură să nu contribuie la înflorirea vieții teatrale și la afirmarea criticii. Se vorbea aici foarte frumos de necesitatea unei critici de direcție. Nu este un lucru nou pe care-l auzim ci, probabil, o îndatorire elementară a oricărei critici serioase, care, însă, implică, în primul rînd, definirea unui statut moral, profesional, intelectual. Aș adăuga, oprindu-mă la acesta din urmă: un statut intelectual *impus* de critică și *recunoscut* de oamenii de teatru și de public. Nu vi se pare, de pildă, semnificativ, că la adăpostul unanimei considerații față de public (declarate), fiecare critic dovedește o atitudine atît de diferită încît uneori „majestatea sa” — publicul este de-a dreptul uitat? Nu vi se pare de asemenea îngrijorător că avem critici care își pliază și chiar modifică criteriile după fiecare spectacol și alți critici de o inflexibilitate — inflexibilitate la *realitatea* unor acte *creatoare*! — demnă de o cauză mai bună? Nu vi se pare, de

asemenea, edificator faptul că acceptarea a însuși conceptului de vizualitate și teatralitate a spectacolului stîrnește o atît de mare rezistență în critica românească? Or, găsiți oare firesc ca în locul vechiului dogmatism

## Pentru sau contra criticii partizane?

să se instaleze — și încă destul de confortabil — un nou dogmatism, la fel de lipsit de selectivitate, la fel de puțin fertil: exigența *tale-qual*e — a unei viziuni înnoitoare, „dusă pînă la capăt”; receptivitatea necondiționată „la mou”? Despre ce critică de direcție artistică putem vorbi cînd critica noastră nu are — cu excepția citorva personalități care iscălesc în publicații centrale — o elementară autoritate. Căror motive s-ar datora această elementară lipsă de autoritate, pe care, eu cel puțin, o sesizez la toate nivelele și la toate categoriile relației teatru-public-creator ș.a.m.d.? Un prim răspuns: criticii înșiși; un al doilea: condițiile în care critica se exercită. Răspunsul cel mai la îndemînă ar fi cel de-al doilea, pentru că și condițiile în care se exercită critica sînt departe de a fi cele firești. Într-adevăr, teatrul este un domeniu important al vieții spirituale, la teatru vine foarte multă lume, la teatru se pricepe foarte multă lume. Colegi ai mei de la ziare din provincie sau de la reviste locale cultural-artistice sînt puși uneori în situația de a nu putea să scrie, pentru că cineva, care nu se ocupă sistematic de teatru, are un alt punct de vedere, nu numai ideologic, ci și chiar artistic, asupra spectacolului eutar. Mai departe, într-un moment în care creatorii noștri de teatru devin din ce în ce mai profesioniști, într-un moment în care teatrul devine din ce în ce mai mult un loc în care se gîndește pe sine și în care estetica teatrală — ce cunoaște diversificări și nuanțări — solicită din partea omului de specialitate obligația familiarizării publicului cu această dezvoltare — ei bine, tocmai în acest moment exigența față de critici este aceeași ca acum douăzeci și cinci de ani. La orice încercare de a intra în specificitatea, în originalitatea, în noutatea creatoare a unei monții și implicit într-un anume „tehnicism”, cu care cititorul de cronică este de mult familiarizat, constăți că toate aceste lucruri sînt considerate specioase. Și criticul este

obligat să devină un medicocru conservator al unor impresii — în ultimă instanță — la îndemina tuturor, rezervându-și cel mult plăcerea „adjectivelor“. Totuși, după opinia mea, nu aici stă dificultatea principală a unei critici de autoritate, ci în critica însăși, care este, poate, așa cum este, pentru că nu a avut condiții de dezvoltare firești. Deci vinovățiile sînt, pot fi împărțite.

După părerea mea *există o platformă ideologică comună*. Ceea ce cred că *nu există*, este un *instrumentar estetic comun*! (Precizez: nu mă refer la o platformă estetică comună, pentru că, evident, diversitatea punctelor de vedere este condiția creșterii unei culturi.) Noi nu ne-am impus și mai ales nu am impus un instrumentar estetic comun și sîntem încă în situația de a suferi uneori influența unor opinii ce par străine de un sistem estetic, sau dimpotrivă, de a nu recunoaște ciștiguri deja consacrate ale teoriei marxiste a artei.

Celălalt aspect — de care se face vinovată tot critica — este atitudinea partizană. Poate în virtutea unei reacții la o perioadă cînd critica era obligată să cînte în cor, cînd eforturile de experiment și înnoire au fost pe nedrept descurajate și negate, s-au format „grupuri de susținători“. Ceea ce este bine. Dar s-a ajuns pînă acolo încît vitalitatea întregului nostru fenomen teatral (fenomen cu mult mai întins și cu responsabilități cu mult mai largi) a fost judecată din perspectiva capacității de a propune sau a adera la o anumită direcție de înnoire a artei teatrale — susținută, — vai! — argumentată, nu o dată, sentimental. Negînd cu destulă violență tendințele adverse — care au, cele mai multe dintre ele, drept de coexistență și moarte naturală — atitudinea partizană a semănat derută în viața teatrală, contribuind deopotrivă la recrudescența unor poziții îngust tradiționaliste, și la înflorirea tentativelor diletante, la o anume deprofesionalizare a artei teatrale (nu mă refer la scenele centrale!). Consecința în planul criticii: criza ei de autoritate s-a accentuat. Nu este rău că foarte mulți critici au opinii diferite despre un spectacol, este rău că atunci cînd se aplică, din considerente de regularitate, de „rubrică“, asupra unor spectacole care ies din zona opțiunilor lor principale, nu fac nici un efort de obiectivare, nu fac nici un efort de a judeca acele spectacole din interiorul unor alte puncte de vedere posibile — distrugîndu-le, expediindu-le uneori superficial.

SEBASTIAN COSTIN: Eu cred că nu e rău deloc. Atita timp cît critica nu are — și nu trebuie să aibă — un efect administrativ, cît timp consecința actului critic nu este desființarea concretă a spectacolelor respective, este firesc ca unii critici să aibă libertatea de a nu intra în interiorul unor puncte de vedere al unor concepții artistice care le



Sebastian Costin

sînt străine. Ei au și dreptul și, aș zice chiar, datoria intelectuală de a le respinge în numele propriilor lor concepții, cu conștiința limpede că inaderența lor nu înseamnă în nici un caz interzicerea dreptului la existență al acelor spectacole. Critica este nu un act judecătoresc, imparțial exercitat în numele unor legi abstracte, ci o parte a peisajului cultural și e normal să fie tot atît de diversă ca și întregul.

NATALIA STANCU: Adevărul e undeva la mijloc. Un critic nu poate să adere la foarte multe orientări estetice și teatrale, dar el este obligat, în orice caz — pentru că face o profesie publică și pentru că nu sînt foarte mulți critici și foarte multe organe de presă cu preocupări culturale riguroase — să facă efortul de a aprecia judicios, mai din interior, și alte fenomene care apar și care ies de sub raza opțiunilor sale. Iată, de pildă, un model de superioară critică partizană ni-l oferă distinsul nostru coleg

George Banu. E drept că spectacolul cu *Antigona* nu este un spectacol mare, care să impună un punct de vedere nou asupra acestei tragedii, dar *Antigona* nu este la fel de „deschisă” ca *Regele Lear*, și a aduce în tragedia antică un nou punct de vedere asupra unui personaj mi se pare destul de mult. Mai departe : în România s-a jucat foarte puțin teatru antic. Cele cîteva spectacole de teatru antic au fost la o foarte mare distanță în timp și cel mai adesea foarte slabe. Sincer vorbind, dacă teatrele noastre ar ține cont de lipsa noastră de tradiție (solidă) și de pregătire în interpretarea creației antice, ele ar trebui să evite includerea ei în reperoriu. Dincolo, însă, de obligația teatrului de a fi la mare înălțime în interiorul nivelului său, există o obligație a sa de a face un serviciu cultural. Or, privind din perspectiva aportului la cultură, mie mi se pare că această *Antigona*, la care publicul nu vine, merita un sprijin mai generos, chiar din partea colegului nostru, susținător al unei arte scenice mai pronunțat originale. Criticul nu este angajat numai de o direcție estetică ce va fi capabilă să împingă arta noastră teatrală și să o mențină printre cele mai avansate din lume. El trebuie să fie conștient că există și într-un peisaj teatral cu mult mai bogat și divers, față de care societatea exprimă o serie de exigențe de ordin educativ și formativ. Cred, de pildă, că foarte puțini dintre noi înțeleg necesitatea de a se apropia mai generos de teatrele din provincie. Generos nu înseamnă „caritabil”, ci efortul de a urmări niște spectacole și de a sprijini munca celor care le-au realizat, muncă ce se desfășoară în condiții mult mai grele ; obligația de a sprijini contribuția lor la propășirea teatrului românesc. Un pionier demn de luat în considerație în acest sens este tovarășul Valentin Silvestru. În condițiile în care există 40 de teatre în țară, în care afirmarea lor superioară artistică este uneori destul de grea, va trebui, cred, să facem un efort sporit de a împăca exigența noastră critică cu condițiile teatrelor respective și de a le da un sprijin mai mare.

**VALENTIN SILVESTRU :** E ceva adevărat în ce spune tovarășa Natalia Stancu cu privire la condiția criticului ca redactor, ca ziarist salariat. Din păcate, în unele cazuri, cite un redactor nu este perfect independent de redacția pentru care a optat, la care scrie. Știm fiecare că există și servituți și încadrări necesare în programul unei reviste precum și diverse dificultăți stăjenitoare ale exercițiului deplin normal. Dar, pe măsura dezvoltării personalităților critice, a largirii cîmpului de acțiune a criticii, și în lumina altor factori de progres se va dobîndi, cred, și pentru critica teatrală acea libertate de acțiune pe care alte activități critice au dobîndit-o, se va obține ca un

anume cronicar teatral să aibă o anumită independență, în raport cu publicația sa, ce-i va acorda astfel încrederea ei integrală. În istoria criticii și gazetăriei noastre asemenea exemple au existat. Cred că există și acum unele realități efective în acest sens.

**SEBASTIAN COSTIN :** Mi se pare un exemplu excelent în această direcție orientarea revistei „Teatrul”, în care se manifestă o libertate a exercitării actului critic în funcție de personalitatea fiecărui semnatar al articolelor respective.

**VALENTIN SILVESTRU :** Totuși criticul va trebui, va reuși, sau e de nădăjduit să reușească în toate publicațiile în care se exprimă, a se afla într-o stare responsabilă de autonomie și a-și exprima convingerile estetice marxiste în raport cu opinia sa. Există un drept inalienabil, al fiecăruia dintre noi, de a nu se pronunța împotriva convingerilor sale.

Spre deosebire de colega mea Natalia Stancu, nu cred că în momentul de față ar exista o criză de autoritate a criticii teatrale. Nu cred că în momentul de față ar fi o criză de autoritate a criticii teatrale. Ce înseamnă autoritate în critică ? Ce înseamnă, de pildă, criticul literar de autoritate ? El este stimat de un grup de scriitori și renege uneori într-un mod violent și impredictiv de alt grup. Unanimitățile aici se dobîndesc extrem de rar și foarte tîrziu, la amurgul unei cariere. Ori postum. Ce înseamnă autoritate în critica teatrală ? Înseamnă că, la un moment dat, îți cîștigi o bună parte din cititori, în dezacord cu o bună parte a altor cititori. Există critici care au adeziunea unei echipe teatrale sau adeziunea unor creatori tineri. Eu numesc aceasta autoritate.

## Sîntem creatori de mituri teatrale

**RADU POPESCU :** Opinia mea, de om care urmărește de foarte multă vreme cronică dramatică în general, inclusiv cea a presei străine, este că teatrul face mai ales o funcție de cultură. Dumneavoastră veți zice : nu „mai ales”, dar o să acceptați că o face și pe asta. Realismul acesta al condițiilor de

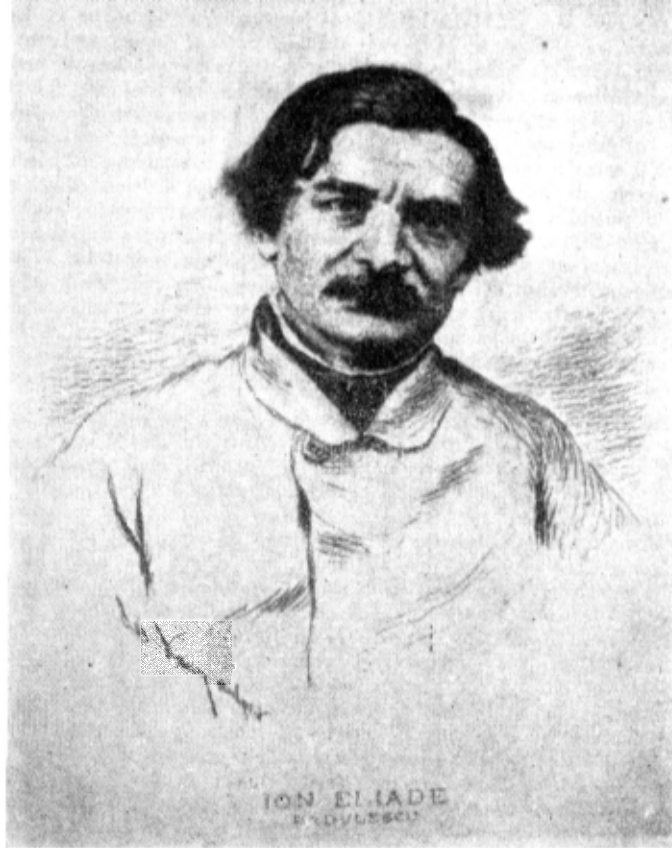


teate felurile este insurmontabil. Există o imoralitate a împărțirii acestei lumi care muncește în teatre într-o elită intangibilă și o plebe infernală, căreia nimeni nu-i mai acordă nici o șansă. Or, intrarea în mitologie se face și prin noi, noi sintem creatorii de mituri teatrale în primul rînd.

VALENTIN SILVESTRU : Dacă am putea admite pentru plăcerea disputei ceea ce s-a numit aici „criză de prestigiu“, n-am putea admite ceea ce s-a propus ca „soluție de ieșire“ din „această criză“, obiectivizarea totală din toate punctele de vedere, în raport cu toate criteriile posibile, față de toate direcțiile și toate personalitățile existente. O asemenea obiectivizare, dacă ar fi cu puțință, ar duce la desfigurarea criticului. Nu putem

avea un punct de vedere absolut obiectiv și nici viza o receptivitate absolut totală față de ceea ce este supus criticii. Criticul este și el o subiectivitate care încearcă să se obiectivizeze, în raport cu un corp de criterii însușite. Rămîne ca alții să judece în ce măsură ele sînt responsabil asumate, și ideologic și etic, în ce măsură este sau nu de urmat, în ce măsură diagnozele sale sînt adevărate și drepte, ori în ce măsură nu sînt. Să fie însă un fel de mașină cibernetică, înregistrînd tot ce-i cade sub simțuri și emițînd aprecieri unanim valabile pentru toți cei ce ar urma să le primească, e o imposibilitate. Criticul, ca personalitate, se înscrie pe coordonatele largi ale culturii, ale gustului contemporan și atitudinea partizană în sens politic și estetic îi garantează obiectivitatea reală, științifică a judecății.

Masa noastră „rotundă“ a scos în evidență, chiar dacă numai în chip fugar, — multitudinea de probleme și de direcții în care critica de teatru are a se mișca, cu deosebire astăzi, — sub semnul funcției sale, în primul rînd cetățenesc-educativă. Din acest punct de vedere, deși foarte divers direcționată ca poziții estetice, ca metodă, ca aplicație, critica se păstrează solidar angajată în promovarea liniei ideologice marxist-leniniste, în dorința de a distinge în scrisul și actul teatral sensul și îndatoririle majore corespunzătoare. Evident, ne aflăm de abia la un început de confruntare a părerilor, menit și izbutind să stabilească doar cîmpul și ramificațiile largi ale profesiunii noastre. Cele cîteva poziții particulare exprimate în discuție implică în mod direct pe cei care le-au formulat, dar credem că nu impietează în nici un fel asupra perspectivei generalizatoare către care tindem. Din păcate — sau poate în chip firesc pentru acest început — la „masa“ noastră nu am ajuns să discernem, și să subliniem cum se cuvine, obligațiile teoretice, nu îndeajuns asumate în prezent de comentariul curent al fenomenului teatral. Nu am reușit să întrevădem nici liniile de dezvoltare ale mișcării noastre teatrale și implicit ale dezvoltării criticii noastre ; n-am reușit desigur nici multe altele, cîte intră în sfera de interes, de îndatoriri și aspirații ale criticii noastre. Dorim însă ca acest început de confruntare și înfruntare de păreri, inițiat în contextul de largi dezbateri privind destinele literaturii noastre în general, în preajma Conferinței naționale a scriitorilor —, să se continue, să devină un schimb frecvent și colegial de păreri care să îngăduie deopotrivă apropierea și delimitările necesare. Dorim de asemenea ca din aceste schimburi de păreri să realizăm o relație creatoare, stimulatoare și cu creatorii poeziei dramatice și ai scenei. Asemenea relații, într-un climat stenic, fertil și de ținută, ar ridica neîndoiios nivelul practicii și teoriei noastre teatrale. Revista noastră își propune să incite mai departe asemenea dezbateri și întâlniri, și dacă nu-și poate asuma prezența de-a se transforma într-un club al criticilor dramaticei (sau teatrali) — își va oferi totdeauna cu toată înțelegerea de breaslă, și fără prejudecăți, paginile, tuturor celor a căror intenție reală este activizarea gîndirii și practicii noastre teatrale.



# ION ELIADE RĂDULESCU

de

## Nicolae Balotă

**P**rin 1811, un copil de vreo zece ani. Niță al lui Ilie Rădulescu, asculta un vizitiu citind celor din jurul său din *Alixândrie*. Se adunase un ciopor de oameni în tinda bisericii Crețulescului ca să-l asculte pe vizitiu. Inflăcărat de cele auzite, băiatul cumpără cărțulia și — întrucît nu cunoștea decît slovele grecești pe care le deprinsese de la dascălul Alexe, care-l învățase să citească după *Octoih* și *Psaltire* —, îi roagă pe niște olteni, muncitori în via tatălui său, să-l învețe să slovenească buchiile chirilice ale Alixândriei. Rîvna îi fu răsplătită căci, în curînd, putea să citească *Epistolia Maicii Domnului* și *Istoria lui Arghir* ca și *Avestița*, ficțiunile pasionante pe care le avea la îndemînă.

Carte și rivnă. Întreg (sau aproape întreg) Eliade este acolo, în copilul repetind vorbele vizitiului din fața bisericii Crețulescu. Ceva mai târziu, într-o altă biserică, din satul Gîrboveni, unde va fi trimis în timpul ciumei lui Caragea, va recita pe dinafară din Arghir, cu biciul în mînă: „Hip! Hop la a mea iubită”, spre stupefacția încântată a țăranilor. Căci copilul avea, fără îndoială, dacă nu talent, cel puțin înclinarea spre teatru a unui actor sau a unui care, în cele ale vieții, îi va plăcea să se „dea în spectacol”. Totodată, lectura și recitarea în public, indică și o aplecare spre magisteriu, spre dascălie. De aceea, abia termină școala ardeleanului Gheorghe Lazăr și Eliade devine profesor ajutor al acestuia pentru aritmetică și geometrie, mai apoi înlocuitorul profesorului său cînd acesta va pleca din țară. El este acum magistrul universal. Spirit enciclopedic, își îndeplinea desigur atribuțiile (predînd „aritmetică rațională”, geometria, trigonometria, „geografia matematică sau astronomică”, gramatica și altele) cu plăcerea unuia care le știe pe toate. Pentru căci compune manuale, ba chiar și poezii, dintre care *Cîntarea dimineții*, de recitat — ca un fel de rugăciune matinală — la începutul orelor.

Dar tinărul Eliade nu se mulțumește cu funcția sa pedagogică. Temperament vioi, inteligentă așezută și mai ales, structură pasională, el se apucă de gazetărie, cumpără o tipografie, scrie, traduce, redactează *Buletinul oficial*, e slujbaş la Postelnicie, pitar, pabarnaie, apoi clucer, tată de familie. O existență febril laborioasă. „Munca îmi era dragă, ca uriaș munceam” — mărturisește poetul într-o poezie. Firește, adversitățile nu lipsesc. E acuzat că face „din literatură o meserie și-o negustorie”. Nu e lipsit, într-adevăr de geniul afacerilor, ca și de iscusință în urzeala secretă a asociațiilor. Căci membru al Societății secrete de la Golești, al Societății filarmonice care acoperea și ea o organizație ocultă, el militează pentru o cauză politică generoasă. E adevărat că din actele sale rezultă șovăielile unei conștiințe destul de labile; deloc dispus la mari sacrificii, el este mai curînd partizanul unor reforme moderate. Contradițiile, reticențele în fața unor poziții net progresiste sînt manifeste îndeosebi în atitudinea pe care o ia în timpul revoluției din 1848. În comitetul revoluționar el luptă pentru un program conservator. Aduce totuși servicii cauzei bune, tipărește proclamația către țară și o citește la Islaz. Face parte apoi din guvernul provizoriu. În mantaua sa albă, participă la momente cruciale ale revoluției, merge în delegație la Suleiman Pașa, e membru în locotenența domnească. Curînd însă e silit să fugă. Încep anii peregrinărilor prin Europa, exil din care se va întoarce provizoriu în 1854, apoi definitiv în 1858. Potrivnic domnului străin, el rămîne însă tot mai departe de scena vieții politice. Moare la 27 aprilie 1872.



Pe Eliade Rădulescu ni-l închipuim mai curînd decît în alba mantie domnească, în straiele mai modeste ale cărturarului înconjurat de cărțile sale. Acestea alcătuiesc o *Bibliotheca mundi* pe care o explorează cu uriașă poftă, din care se inspiră, pe care vrea să o editeze (în 1846 își propune să publice o Bibliotecă universală care să cuprindă nu numai literați, ci și filozofi, oameni de știință etc.). Dragoste de carte a unui discipol al iluminiștilor. Căci, în mare măsură, Eliade împărtășește entuziasmele bine temperate ale cugetătorilor din secolul al XVIII-lea. Ca și scriitorii francezi din secolul Luminilor, el consideră că viața sufletească a omului este și trebuie să fie dirijată de rațiune. Eliade nu disprețuiește însă entuziasmul, exaltarea simțirii. În fond, el nu se considera pe sine doar un cugetător ori un dascăl, ci un profet, un poeta vates și un conducător investit cu o înaltă misiune. Poeziile sale sînt produsul unei stări de exaltare pe care o descrie în termenii unei apologii a entuziasmului liric: „Hei, d'ați vedea pe om în momentele acelea, d'ați vedea pe poet în camera sa exprimîndu-și versurile sale însuși în momentul cînd acestea scapă din acel cămin empiresan cărui îi zicem inimă, d'ați vedea pe adevăratul vat sau profet în asemenea minute, v-ați convinge că nici-o rază, nici-o lumină, nici-o aureolă materială nu e așa de glorioasă și sublimă, ca aceea spirituală și nevăzută și neexprimată ce încinge fruntea celui ce își consacră vegherile pentru alții”.

Evident, dintr-un asemenea laborator „empirean” nu pot să izvorască decît viziuni profetice, vaste eposuri dantești. Eliade Rădulescu are vocația poetului ciclop. Tentativele sale sînt titanice: *Anatolida* sau *Omul și forțele*, poem în douăzeci de cînturi, *Santa cetate*, vast epos dantesc, *Mihaida*, epopee în genul Henriadei. Peste tot cosmo-

gonii, teorii politice în spiritul utopiștilor Fourier sau Proudhon. Suflul romantic animă teme, motive, structuri funciar clasice. Profetul e un vizionar; el proiectează imaginea unei lumi turmentate, a unei istorii care cunoaște teribile seisme. Imaginație exuberantă, visează o cetate ideală, armonică — *Santa Cetate*. Saint-simonian prin unele din ideile sale, dar influențat indeosebi de Fourier, el proiectează în viitor o lume în care din „măritișul industriei cu al științelor“ să se nască o orînduire mai bună, mai dreaptă. Esențială e, pentru Eliade, legătura vie dintre popor și umanitate. *Santa Cetate* trebuia să facă parte dintr-o mai vastă epopee, *Umanitatea*, pe care poetul n-a realizat-o. Discipolul iluministilor are deplină încredere în puterile Cuvîntului. Logos-ul e rațiune din cuvînt. Umanitatea are în cuvînt instrumentul desăvîrșirii ei. Poporul de asemenea trebuie educat prin cuvînt. În pagini înaripate, poetul descrie nunta miresei „Umanitate“ cu mirele „Cuvîntul“.

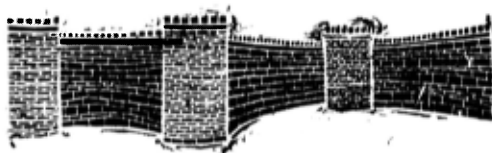


**D**acă Verbul se bucură în economia cugetării lui Eliade Rădulescu de o asemenea prețuire e pentru că literatura sa toată urmărește înalte scopuri pedagogice. A serie nu este totul; „a serie însă cu scop, a avea în scopul său o țintă morală... a face ca fiecare om bun să găsească citeva pasaje să i se potrivească și să afle mîngîierea și fiecare înrăutățit ca de săgeata trăsnetului să fie izbit la tot rîndul unde i se înfățișează închipuirea“ — acesta e rostul literelor. Pe acest plan, al purificării moravurilor prin cuvîntul scriitorilor, rolul de suprem cenzor moral îl are dramaturgul. Teatrul, după Eliade, este „cenzura obiceiurilor și școala moravurilor“, el este „singurul organ al stăpînirilor, prin care poate să îmblînzească și să deștepte duhurile după trebuință, să dărapene obiceiurile cele ruginite și să insuflă virtutea“. Modele exemplare în acest sens sînt tragediile antice, dar și cele moderne ale lui Corneille sau Voltaire. Aceștia au făcut din tragedie o școală de filozofie și de morală. De aceea, scriitorul nostru traduce *Fanatismul sau Mahomed proorocul* de Voltaire (publicată în 1831). Comedia, batjocorind prejudecățile, flagelînd turpitudinea moravurilor, urmărește și ea scopuri moralizatoare. În concluzie, rolul teatrului este să placă, să te facă să guști frumosul, dar și „acela de a păstra sănătatea soțială“.

Opera dramatică a lui Eliade nu este prea bogată. În afara traducerilor (amintitul *Fanatism al lui Voltaire*, *Norma*, tragedie lirică de Felice Romani, *Brutus* de Voltaire etc), el scrie un *Prolog la serbarca numelui preînălțatului nostru domn Alexandru D. Ghica*, 1830, în care trei personaje vorbesc între ele (Tîmpul, Istoria, Poezia), în timp ce alte trei sînt „tăcute“ (Pacea, Libertatea, Comerțul), piesă alegorică. Același caracter ocazional îl are și *Sărbătoare cîmpenească pentru 30 august 1837*, în care se vorbește despre emanciparea țiganilor. Ultima piesă originală e *Proces general între două hordii și nașio sau spoii cu roșu și spoii cu albu*, „mister“ în două acte din 1861, în care ciocoii Rapace ca și comparsii acestuia Bimbirică, Jupuiescu, arhon Arpagon, avocatul închipuie caricatura unor tipuri bine cunoscute ale societății timpului.

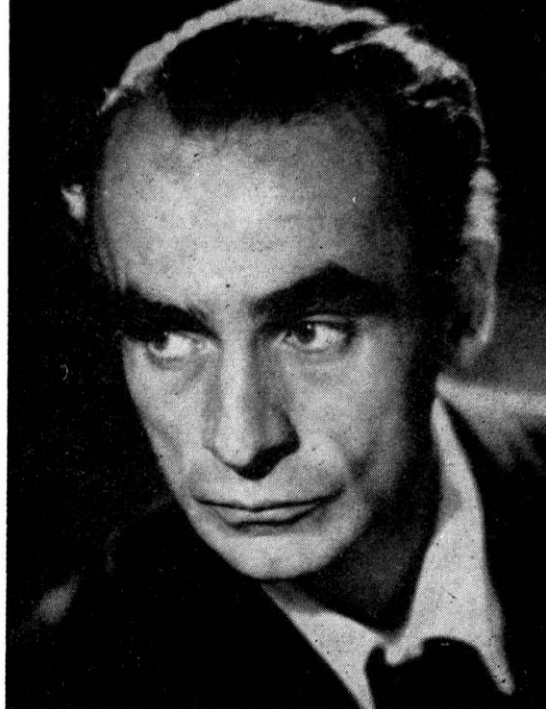
De fapt, Eliade avea vîna dramatică pe care o vedem alimentînd satirele, pamfletele sale, regizate cu iscusință scenică. Pînă și Prefața la Gramatica sa este organizată sub forma unei piese de teatru.

Dar toată viața acestui mare bărbat al culturii române din secolul trecut, a acestui întemeietor de cultură are un caracter spectaculos-dramatic. Mulți ani temperamentul fugos al omului, pasiunea intelectuală a cărturarului, prodigioasa sa activitate au făcut dintr-insul un personaj de prim-plan pe scena vieții publice, culturale a României vechi. Opera sa, cu toate elementele ei caduce, a constituit cea mai însemnată piatră de temelie pe care vreun scriitor din primele decenii ale secolului trecut a adus-o în ridicarea edificiului culturii române.



# EMIL BOTTA

## O simplă viață



Astfel intitulez aceste note. Așa le numesc : O simplă viață. Se pot inventa și alte titluri : Mic tratat pentru... Arta de a nu exista, Ars Moriendi, oarecum, Voluptatea în cădere... Și așa mai departe, dezolante fantezii.

Notele care urmează sînt, de fapt, răspunsuri. Mi-au fost adresate întrebările, de către tinărul critic literar Gheorghe Gheorghiuță, redactor la Radioteleviziune, și au fost incluse în emisiunea „Rampa”, la posturile de Radio. Era într-o zi, într-o noapte mai exact, începea o nouă săptămînă, și eu am venit cu aceste propoziții ușor îndoliate, care nu-mi prevestesc nimica bun. Consider și eu, că ale mele divagații (și în fiecare silabă se poate citi un adevăr dureros), ale mele divagații sau alegorii ar merita să vadă strălucitoarea Lumină a Tiparului, într-o publicație închinată Teatrului, Scenei românești, Cuvîntului românesc. Și consider că „notațiile” mele pot fi și o modestă lecțiune, o prelegere sfioasă, o „scurtă privire” asupra modului de a ști cum *nu* trebuie să fie ceva, trecător prin regiunile Artei, trecător cum am fost eu, amar de ani, fascinat de frumusețe, lăsîndu-mă copleșit de măreția pe care m-am silit să o servesc.

*Rugîndu-l pe maestrul Emil Botta să ne vorbească despre poezie și teatru, cele două teritorii atît de intime legate de personalitatea domniei-sale, poetul „Întunecatului April” ne-a spus :*

E. B. : — Da, sînt un invitat „la ora tîrzie”. Și oaspeții tîrzii au parte de privilegiu, fiind, spun anecdotele, oameni de seamă. Nu este așa că sînt un om de seamă ? Acest timp care trece, fugara clipă, să pledeze în favoarea mea, să apere cauza pe care, nu știu de ce, o consider pierdută. M-ați numit

mastru. Și ați invocat Poezia și Teatrul, ca și cum ar fi vorba de o familie a mea, de foarte apropiate rude ale mele. Este, îmi închipui, o climă dulce în acele ținuturi ale Poeziei și Teatrului. Eu, cunoscînd alesul spirit care acum, la ora tîrzie, mă onorează cu atente întrebări, surid. Am citit pe timpuri, cînd încă nu fusesem rupt ca o creangă „de l'Arbre des Plaisances”, ca să-l citez pe Voltaire, o epigramă, un joc nevinovat de cuvinte, aparținînd aceluiași, un joc la adresa lui Carol Quintul, împărat de profesiune.



Voltaire cel candid, Voltaire cetăţeanul Europei, invidia poate, acuzînd-o, această profesiune. Quintul îşi intitula orgolios al său domeniu germanic : Sfîntul Imperiu Roman. Împărăţia era fracturată, dezbinată în feude, un castel era adversarul altui castel, o cetate ura de moarte şi ruina altă cetate, Rinul (apele au sufletul tumultuos) spumega de minie. Şi Voltaire a corectat stemele şi a rectificat inscripţia heraldică a împărăţiei aceleia nebuloase : „Nici sfînt, nici imperiu, nici roman“, a spus Voltaire.

Acum şi aici, eu fiind subiectul, eroul fără glorie, acceptaţi, vă rog, o dată cu stilul meu de petiţiune, de cerere, acceptaţi şi rectificarea mea : nici maestru, nici Teatru, nici Poezie. Şi totuşi, zîmbetul nemaifiind, probabil fiindcă nu-l voi mai cita pe Voltaire, mult aş fi vrut să fiu un adevărat, un strălucit maestru, vă mărturisesc. Mult aş fi vrut ca imperiul meu să fie Poezia şi Teatrul. Şi la nobila întrebare v-a răspuns laşitatea mea, tentativa mea de fugă. Sau poate actul meu de eroism, pe care tot o tentativă de fugă îl numesc. Cumplita fugă din faţa adevărilor, spaima de amănitoarele înălţimi, de culmile adevărului. Poezia, Teatrul, sînt grandioase edificii... (la zidiri morale mi-e gîndul). Spun edificii, şi spun concepte, moduri ale gîndirii, disciplinate, ordonate, ca un orbitor sistem planetar. Să credem în legea morală şi în constelaţiile de pe cer.

*Am ascultat, mai demult, la Radio şi am citit apoi într-o revistă literară, un tulburător text autobiografic, intitulat „Micul discurs.“ N-aţi vrea acum să reluaţi acel „mic discurs“ ?*

E. B. : — Acel mic discurs, acel text, avea limite, cred că de aceea a primit şi numele pe măsura sa : MICUL DISCURS. Poezia este o interjecţie dezvoltată, spune Paul Valéry, a cărei artă poetică o cunoaşteţi prea bine. Eventual, distrîndu-mă, pot continua MICUL DISCURS. Eventual, ca un fapt divers. Riul să se prefacă în fluviu, MICUL DISCURS îndurînd metamorfoza, să devină discursul fluviu, foarte adînc, foarte sumbru. Şi în plumburiile ape, cîdată cu ale sale jelanii, pînă şi naivul autor să se înece. De ce oare nu a învăţat să înoate ?

*Cărei personalităţi din teatrul românesc îi păstraţi cea mai frumoasă amintire ?*

E. B. — Nu vreau să am amintiri. Nu vreau să mă refugiez în trecut. Cunoşc excepţionali oameni de teatru (observaţi, vă rog, al meu timp este un perpetuu prezent), Oameni de teatru eminenţi, aici în ţara mea. Şi, poate, pe cel mai ales, îl trec sub tăcere. Sînt mîndru, înlăcrămat de mîndrie că am întîlnit această lume. Aud adesea „a murit“. Şi eu contrazic amabil : „Nu. El este cel viu !“ ...Recunosc, am şi amnezii, oportune sau inoportune. Acelora foarte generoşi care mi-au oferit ura, o ură cordială, cum să le răspund ? Doar cu tăcerea. Cu elocinţa tăcerii. Este suficient.



*Care este rolul pe care ați dorit foarte mult să-l interpretați?*

E. B. : — Rolul unui fir de iarbă sau al unui vierme, rolul unei piramide sau al unui tigru, sau al Dunării, de culoarea leului, cum a văzut-o Lope de Vega. Vreau să spun că am visat să trăiesc aievea emoțiile, viețile, morțile, conștiințele viselor mele. Modestie, trufie, orgolii, umilințe, totul, totul. Ca un Demiurg, oameni am visat, cu masca lor sfîșietoare, încremenită în bucurie, încremenită în durere.

*Ce jucați sau ce rol repetați acum?*

E. B. : — Nimic, nimic. Nu merit.

*Fonoteca Radioteleviziunii, ca și filmoteca Televiziunii, păstrează înregistrări și filme antologice realizate de dumneavoastră. Spunînd aceasta, ne gîndim la înregistrările din poezia lui Eminescu și Blaga, Arghezi și Barbu, Edgar Poë și Paul Valéry, Baudelaire și Hölderlin. Mă gîndesc și la filmele unor recitaluri de poezie și la acela al spectacolului de televiziune Cîntecul lebedei de Cehov, rol la care, după cîte știu, țineți foarte mult. Ce semnificație are în activitatea dumneavoastră această experiență?*

E. B. : — Semnificația luptei cu Demonul creațiunii (expresia nu-mi aparține), cu neliniștea făcătoare de monstruos, de infern. Și tot neliniștea este o stare de grație, care aduce scripire și o fericită rază de lumină, acolo unde se instalase întunericul.

Prin bunăvoința domniei voastre, mulțumesc acestei Instituții de înaltă cultură. Și fiindcă au trecut multe clipe, iată, plecam și observ că plecam ca un hoț, și uitam datoria uriașă pe care nu am să fiu vrednic să o plătesc niciodată. Mulțumesc spectatorilor, auditorilor, buni, mult prea buni cu mine.

*Ne spuneți, vorbind despre poeziile dumneavoastră, că toate sînt teatru. Vă rog, acum, la sfîrșitul acestui interviu, să ilustrați acest paradox.*

E. B. : — Da, îmi spun mie însumi, vorbind cu mine, ca de la om la om, de la sinceritate la sinceritate. Toate marile cînturi din lume, și de cînd lumea, sînt teatru. Sînt înscenări amarnic de frumoase, menite parcă anume să ne minuneze, să ne uimească, să lase deschisă fereastra, sugerîndu-ne Frumusețea. Vedem Gîndul, — cu majusculă se cuvine a fi scris. Gîndul, — cu grav accent se cuvine a roști cuvîntul teribil.

Și apelez iarăși la bunăvoință. Sfîrșiți, vă rog, cu invitatul „la ora tîrzie“, acordîndu-i o ultimă favoare acestui invitat : acum cîteva luni au fost imprimate scene din *Hamlet*, din *Hamlet*, cum îi spuneau cei vechi, în magistrala traducere a lui Vladimir Streinu.

Iată monologul : A FI SAU NU. Il rostesc eu și nu e magistrală rostirea mea. Dar ascultînd acest monolog, poate fi văzut cu ochiul minții, Gîndul cutremurător al divinului brit Shakespeare.





# Între teatru și film

Nu de mult a rulat pe ecranele din țara noastră un film american : *N-am cîntat niciodată pentru tata*. Colegul și prietenul meu Mircea Alexandrescu l-a făcut praf. Dar cu argumente. A observat că tot filmul nu e altceva decît conversații *ca la teatru*. A spus că e inadmisibil să faci un film unde, *ca la teatru*, să prezinți numai replici cadrate în groplan. Apoi, acest coleg a mai spus ceva presupus a fi foarte grav, anume că filmul, deși făcut în 1970, pare a fi fost făcut în 1930. Interesantă acuzație. Fiindcă e precisă. Nu este o simplă figură de stil, ca să se spună doar că filmul e desuet, depășit, demodat, învechit. Data precisă, 1930, indică un eveniment cinematografic el însuși foarte precis. Este jalnică perioadă a primilor ani de film vorbitor. Vă aduceți aminte de alarma care a cuprins atunci pe o seamă de cineaști : Eisenstein, René Clair, Pudovkin, Renoir, Alexandrov (chiar și pe subsemnatul, care a scris atunci multe zeci de pagini, spunînd exact ceea ce aveau să spună și cineaștii citați mai sus), anume că arta filmului e în mare primejdie ; că riscă să se transforme în teatru prost, adică în povești unde toate situațiile se rezolvă prin conversații. Și într-adevăr așa s-a și întîmplat la început. Un an după invenția „vorbitorului”, am scris un foarte lung studiu în „Revista Fundațiilor” unde indicam cum cinematograful vorbitor ar putea evita primejdia ucigătoare a unor filme unde totul se petrece, se rezolvă

și se lichidează prin conversații. Dacă colegul meu M.A. a reproșat filmului *N-am cîntat niciodată pentru tata* că a căzut în acest păcat, reproșul e grav, și nu eu voi fi acela care să-i contest gravitatea. Dar iată ceva încă și mai grav. Filmul, efectiv, consistă aproape numai din conversații. Și totuși nu este teatru transpus pe peliculă. Este nu numai (cum o voi dovedi) o capodoperă, dar mai ales este o operă extrem de cinematografică ; o operă în mod original cinematografică.

I se reproșează că *nu e film, ci teatru* ? Dar oare știe acuzatorul ce este teatru ? Eu cred că o știe prea bine. Nu degeaba a lucrat el ani de zile la revista „Teatru”. Dar în focul criticii, el s-a gîndit mai ales la teatru prost, la acele povești care rezolvă ieftin toate dificultățile prin dialoguri presupuse decisive. Și a uitat, pentru o clipă, că pe lângă teatrul prost, mai există și teatrul pur și simplu, teatrul ca atare, teatrul ca gen specific, ca o categorie literară proprie. Ce dreptate are Mitry, cînd în tratatul său de estetică cinematografică, observă că mulți critici confundă cutare gen de artă cu folosirea lui greșită.

Așadar, ce este teatrul ?

Colegul meu are o scuză că nu și-a pus întrebarea. Căci tare puțini și-o pun. Și tare curios este că nu și-o pun, tocmai azi cînd ceva foarte grav i se întîmplă acestei arte teatrale, care de atîtea milenii trona nestin-

gherită pe piața muzelor. Căci iată că acum, în ultima vreme, două genuri de artă noi par a voi să o exproprieze, să-i confişte cele trei principale ale sale atribute : frumuseţea spectacolului, frumuseţea dialogului şi, în general, frumuseţea problemelor psihologice. În materie de spectacol, filmul poate face înmiiit ceea ce în stare să facă sărmanele scinduri ale scenei. Iar în materie de sondaje, în sufletul, în caracterul oamenilor, o piesă de teatru nu poate explora forul interior al personajelor cu perfecţia şi amănunţimea pe care le găsim la un Proust sau Anatole France, la un Thomas Mann, Tolstoi sau Dostoievski. Tot aşa şi cu arta dialogului, care în literatura nuvelistică are o supleţe, o naturaleţe, o graţie insinuantă, o bogăţie de nuanţe, o elocvenţă rapidă, pe care dialogul teatral o are în mai mică măsură.

Astfel concurat şi întrecut, ce-i mai rămîne teatrului, ca să fie specific teatral ?

Am încercat, înainte de război, să răspund la această întrebare, la care dealtfel răspunsese foarte limpede strălucitul critic şi istoric, Gustave Lanson cînd observă că, de pildă, în comedile lui Molière, personajele, deşi vorbesc franţuzeşte, vorbesc totuşi fiecare altă limbă. Altă limbă morală. Căci altfel gîndeşte cuvintele limbii sale avarul, îndrăgostitul, ipocritul, donjuanul, canalia, fandositul, arivistul. Iată de ce (adaug eu) fiecare cuvînt proferat şi auzit în cursul unui dialog de teatru înseamnă pentru unul din convorbitori ceva, şi cu totul altceva pentru celălalt. Iată de ce este nevoie de un al treilea participant la conversaţie, care se numeşte domnul — şi mai ales doamna — din sală. Acest al treilea personaj pricepe ambele graiuri ; el cunoaşte cifrul respectivului dicţionar bilingv, şi poate, deci, la fiecare frază, să traducă dintr-un idiom moral într-altul.

Mai recent, într-un articol din revista „Cronica“ (anul 1, nr. 27) consacrat celor 34 de funcţii pe care le are cuvîntul în cinematografic, spuneam aşa (ceea ce desigur va face plăcere colegului M.A.) :

„Filmul trebuie să evite să copieze mecanic procedeele proprii teatrului. Totuşi, folosite cu măsură, filmul poate, din cînd în cînd, să dea dialogului funcţia pe care o are în teatru. O foarte curioasă funcţiune, aceea de a arăta *nu* cum se înţeleg, ci cum *nu* se înţeleg oamenii între dinşii. Această dramatică problemă devine şi mai dramatică prin contrastul cu momentul cînd interlocutorii, pe deasupra barierelor de clasă, vîrstă, temperament, se înţeleg, finalmente, totuşi“.

La prima vedere, s-ar părea că, în filmul american incriminat, tocmai că nu este „folosit cu măsură“ acest procedeu propriu teatrului, şi că întreg filmul e numai asta. Ceea ce iarăşi pare a consolida reproşurile făcute de colegul M.A. Din păcate, colegul nostru se înşeală. Ceea ce găsim în acel film nu este folosirea procedeele de teatru. Acea situaţie de neînţelegere (méseintente, malentendu) nu e folosită ca *procedeu*, cum crede Mircea Alexandrescu, ci ca temă. Nu inter-

vine. incidental, alături de celelalte 33 de feluri de a folosi cuvîntul în cinematograf. Fiind temă, poate şi are dreptul să intervină tot timpul. Povestea este aceea a unor oameni care nu se înţeleg şi care *ştii* că nu se pot înţeleg ; care (unii, de pildă mama) chiar ne şi spune că e inutil să încercăm o asemenea înţelegere, că trebuie să înţelegem că celălalt nu poate să ne înţeleagă. În teatru, interlocutorii nu ştiu, nu-şi dau seama că vorbesc două limbi deosebite. În filmul nostru, numai unul din interlocutori ignoră asta ; ceilalţi din contră, o ştiu prea bine, ba chiar se căznesc din răsuputeri să-l înţeleagă, să-l aprobe pe celălalt, să vorbească aceeaşi limbă cu celălalt. Din cînd în cînd, miracolul se produce. Cele două graiuri fuzionează, coincid, comuniază. Dar pentru scurtă vreme. Repede, divorţul reapare, şanţul se sapă iară, mai adînc ca niciodată. Cu mare simţ psihologic, autorii filmului (Robert Anderson scenarist, şi Gilbert Cates regizor) au făcut ca, imediat după momentul de comuniune, să izbucnească o odioasă recrudescenţă de astupare, de opacitate sufletească, cu manifestări de violenţă şi chiar de moşicjie.



Povestea e simplă. Un octogenar, tată şi soţ, este de o vitalitate, de o vioiciune de tînr de 20 de ani, asta graţie unui egoism monstruos, provenit dintr-o biografie curioasă. La vîrsta de 8 ani îi moare mama. Taică-său, beţiv inveterat, nu dădea cu lunile pe acasă. Băieţelul, încă de la vîrsta de 8 ani, a fost obligat să-şi întreţină sora mai mică vinzînd gazete pe străzi. La înmormîntarea mamei, la care catadicsise şi prea-beţivul ei soţ să vină, băieţelul îl dă afară din cimitir. Pe urmă, cu o energie de ade-vărat self-made-man, răzbate din jungla americană, ajunge primar, senator, milionar. Dar, vai, nu suferinţele de proletar, ci succesele de burghez îi vor pecetui caracterul. Va deveni unul din acei oameni feroci care nu cred decît în ban, în ceea ce oamenii numesc „all that money can buy“, tot ce banul poate cumpăra. Microbul eticeii proprietare îl contaminează, îl infectează. Cei doi copii ai lui vor fi socotiţi de el o investiţie de

capital. Ei sînt = haine + ghete + mincare + pat + rechizite școlare. Aceste cuvinte revin ca un leit-motiv în certurile sale cu progenitura. Dar nu numai odraslele, ci tot ce se întîmplă pe lume este pentru el obiect de posesiune. La moartea soției sale, face un caz teribil de sutele de scrisori de mulțumiri la condoleanțele cunoscuților, scrisori pe care el trebuie să le scrie cu aceeași conștiinciozitate contabilă, cu care își trece în catastrofă încasările și cheltuielile. Soția lui, vie sau moartă, era un bun cuprins în inventar, a cărui evidență cerea registre ținute în ordine, „la zi“. E tipică una din scrisorile de răspuns la condoleanțe, o scrisoare care îi plăcuse lui deosebit de tare, scrisoare adresată cuiva care o cunoscuse pe decedată și avusese afecțiune pentru ea. Monstruosul octogenar simte nevoia să se înduioșeze, și o va face iată cum. Va scrie o scrisoare de mulțumiri afectuoase. „Să v-o citesc, că e scurtă“ (zice el către fiu-său și fiică-sa). În realitate scrisoarea era foarte lungă, căci ea povestea ce ființă admirabilă fusese biata Margaret, cum ea îi inspirase lui toate actele vieții, cum ea îl determinase să facă cutare lucru (pe care îl descrie amănunțit), apoi tot ea, și numai ea îl făcuse să se angajeze în cutare treabă, pe care el o îndeplinea cu mult succes (izbîndă pe care de asemenea o va povesti pe larg); după aceea tot Margret, l-a inspirat să... etc, etc. Scrisoarea de răspuns la condoleanțe devine o înduioșată autobiografie a supraviețuitorului.

Altă dată, vorbindu-se de California, el exclamă entuziasmat că e cea mai frumoasă țară din lume, în care el a întîlnit-o pe... nu-și mai aduce aminte numele, dar care o cunoscuse pe Ruth, o prietenă a lui încă din copilărie, cu care începuse un flirt foarte plăcut, dar scurt, căci el a trebuit să plece (c'avea treabă). Și omul acela din California îi povestise lui cum biata fată murise, și că murise fără să se fi măritat vreodată, din fidelitate pentru un băiat pe care îl iubise cînd erau amîndoi adolescenți... Ați ghicit, desigur, cine era dragul de băiat. Concluzia? Admirabilă țară, California!

Bătrînul monstru nu admitea ca fiu-său să se mute în California, unde viitoarea soție a acestuia își avea clientela de medic. „Plecarea ta acolo (zice el) ar ucide-o pe biata maică-ta“. (De fapt maică-sa îl îboldea cu entuziasm să-și refacă viața în felul acela). „I-ai spus maică-ti?“ „Da. Și era încîntată“. „Da. Sigur că maică-ta a spus așa“. Avem aici un model de jonglerie cu adevărul. A spus așa înseamnă la el nu că bătrîna se gîndea numai la binele fiului ei și că dacă plecarea în California îl făcea pe băiat fericit, despărțirea de el nu era pentru dînsa o jertfă, ci o bucurie. Dar nu! Bătrînul vrea să-l facă pe fiu-său să creadă că maică-sa mințise din bunătate, că era disperată că el pleacă, dar că așa e ea, delicată și discretă. Nu vrea să-și afișeze durerea față de crima băiatului, crima de a o părăsi, crimă care pe ea o va distruge etc, etc.

Tot filmul se desfășoară pe muchea de cuțit care desparte adevărul unuia de adevăruirile celuilalt. Tot timpul sîntem în stare de „suspense“, întrebîndu-ne ce nouă scamatorie va face unul, și invers, ce nouă încercare va face celălalt pentru a pricepe, a ierta pe celălalt și întrucîtva a-l aproba, în tot cazul a-l ajuta... Apoi, brusc, toată această comoară de bunătate se prefăce în ură. O ură specială, cuprinsă în cuvintele: „I hate him, and I hate hating him“, îl urăse, și mi urăse că-l urăse.



Așadar, această teribilă situație de incomunicabilitate conștientă, această situație care la teatru este procedeu, aici este temă, temă permanentă și foarte cinematografic tratată. Într-o piesă de teatru asta ar fi pîrîut monoton. De pildă iată cum, în ultima scenă, ni se arată foarte cinematografic că soluția e imposibilă. În momentul cînd, după o discucție violentă, tînărul zice: „plec!“, îl vedem, pe treptele scării, pieziș, în poziție totodată de mișcare (pentru că pleacă) și de fixitate (căci hotărîrea e imuabilă), aștea toate într-un stop-cadru prelung și, ceea ce-i rar în materie de stop-cadru, un stop-cadru artistic-este justificat, ba chiar, aici, cel mai indicat pentru a ne anunța că de-acum încolo începe „povestea bis“, acea poveste nr. 2 care nu lipsește niciodată din filmele bune. O poveste pe care și-o povestește lui însuși spectatorul. Aci, autorul se mărginește să o scrie cu litere, pe ecran. Imaginea din nou înțepenește în stop-cadru, care ni-i arată pe tată și pe fiu, oarecum în eternitate, ținîndu-se dragăstos de talie. Și povestea bis va fi îmbătrînirea mai departe a bătrînului, cu ramolismul mental aferent și, finalmente, cu moartea, ascultînd, bineînțeles, televizorul. O moarte ca tot restul, o moarte perfect egoistă, fără dureri, fără cea mai mică conștiință de a fi murit. Iar finalul acestei povești-bis ee va exprima tot în inserturi tipărite, cu o frază în care se va scrie că moartea nu termină nimic, de vreme ce gîndurile și amintirile supraviețuitorilor vor continua să îi frămînte...



Într-o piesă de teatru momentele de *qui pro quo* fac farmecul operei; ele sînt podoa-bele piesei. În filmul nostru, însă, aceste scene de teatru nu-s podoa-be, ci tema născătoare de alte teme înrudite. Căci aci avem nu numai neînțelegerea, în general, între oa-

meni, problemă pe care o regăsim în orice piesă de teatru bună; nici numai neînțelegerea mai specială, totuși încă foarte generală, neînțelegerea între părinți și copii (care, de altfel, aici este destul de amestecată de vreme ce fratele și sora se înțeleg perfect cu mama lor); în sfârșit, nu este nici numai un caz mai special de necomunicabilitate între un om cu sentimente normale (cum sint fiul, sora, mama) și un bătrîn fudul, de un egoism feroce. Este, desigur, aici, ceva din toate acestea. Dar mai este ceva. Ceva mult mai teribil. Reamintesc că acel egoism, acea psihoză de proprietar, acel delir de posesiune, de acaparare a ființei altuia, are un responsabil odios și tragic: este blestemata mentalitate capitalistă, frenezia apropiatunii, a stăpînirii monopoliste asupra sufletului altuia. Reamintesc ce spuneam la început. Micul lumpenproletar de 8 anișori care în jungla yankee va ajunge „a remarcable man”, patron, senator și milionar, și-a trădat clasa și s-a inoculat cu virusul capitalist al proprietății, extinsă abuziv la ființe umane. Burgheze sînt, desigur, toate personajele acestei povești. Dar burghezi de rînd, de duzină, burghezi ca să zic așa: curenți, pe cînd bătrînul reprezintă un paroxism al morbului capitalist. Avînd aerul de om în toate mințile, el e un caz patologic. Desigur, el este și un neînțeles, ca orice nebun printre oameni. Momentele sale de egoism proprietar sînt neașteptate, pitorești, abjecte, revoltătoare și comice. Și mai ales multe. Le înțilnim aproape la fiecare frază. Iată un nostim exemplu. Cei doi tineri se gîndesc să-i angajeze bătrînului o gospodină, o guvernantă, ca să nu fie singur. Vanitatea lui izbucnește în trei valuri: 1) „Cum? Singur cu o femeie în casă? Ce o să zică lumea despre moralitatea mea?” 2) „N-am nevoie de ajutorul nimănui... Nu e adevărat că uneori amețesc. Eu nu amețesc niciodată. Și

nu cad niciodată”. 3) „Și dacă e vorba de angajat pe cineva, îl angajez eu, nu voi. În viața mea am angajat și am concediat mii de oameni. Mii de oameni am dat eu afară”...

Din acel moment, „fire” (a concedia) devine mai important decît „hire” (a angaja). Conversația se transformă în variații pe tema puterii lui de a da afară mii de oameni din serviciu. Iată la ce ajunsese, după un minut de convorbire, o conversație care începuse cu tandra dorință a unui fiu de a angaja pe cineva care să aibă gospodărește grijă de bietul său tată... Din orice i se năzărea apurigul proprietar, energicului capitalist care *hire and fire*, angajează și concediază pe cine vrea...

Spuneam că tot acest „cache-cache”, tot acest trist joc de-a-v-ați-ascunselea, este exprimat prin cele mai variate procedee cinematografice. Afară de unul singur: *groplanul*. Nu avem nici un groplan în tot filmul. Prim-planuri, da. Și mai ales, acele planuri intermediare între prim-plan și plan american, unde ni se arată de aproape cele două capete ale convorbitorilor. Cum se și cuvine într-o poveste de amare și neputincioase conversații. Reamintesc absența groplanurilor pentru că colegul M. A., în critica sa, întreba, batjocoritor, cine ar putea suporta un film de interminabile conversații în *groplan*...

Dar încă o dată, erorile sale sînt erori prețioase, căci au formă de argument. Argumentele eronate luminează ca o făclie calea spre argumentul adevărat, care poate că altminteri nu ne-ar fi venit niciodată în minte. Vom saluta deci totdeauna cu respect acest meritos fel de a greși.

Am fi dorit ca publicul să fi fost cruțat de greșeli care nu au nimic meritos, ca bunăoară, traducerile greșite. De pildă, *nui-sance*, care în engleză înseamnă *pacoste*, *belca*, a fost tradus cu *nulitate*!



# Fidelitate sau trădare?

În viața literară și artistică a dominat multă vreme părerea după care intențiile creatorului sau opera sa trebuie să rămână sfinte și intangibile, iar fiecare încercare de a da o altă interpretare decît cea „clasică”, sancționată ca unica valabilă, era considerată ca un atentat la dreptul de paternitate sau mai brutal ca o falsificare. În teatru ideea fidelității față de litera textului a stăpînit mințile cu forța unui imperativ aproape categoric și a fost transformată într-o adevărată „lege” a spectacolului, astfel încît abaterile, viziunile personale, interpretările ieșite din comun erau considerate „trădări” ale viziunii artistice originale.

În opoziție cu această tendință au apărut în ultimele decenii încercările de a „moderniza” clasicii, de a considera opera lor drept un simplu pretext pentru virtuozități regizorale și interpretative sau de a „sincroniza” cu orice preț viziunea artistică inițială cu una la modă astăzi. Exacerbate, asemenea încercări făceau într-adevăr de nerecunoscut clasicii, și Shakespeare, Cehov sau Caragiale au fost uneori supuși unei „actualizări” forțate” care te făcea să te întrebi dacă ei au avut cumva darul de a prezice viitorul pentru ca opera lor să poată da atît de ușor soluții pentru întrebările noastre.

Este desigur greu de a ieși din această antinomie în măsura în care ea este reală și nici nu pot fi date rețete pentru procentul de „modernizare” admis. În principiu însă trebuie să observăm că valențele oricărei opere de artă rămîn libere pentru receptor deci că ea se oferă deliberat unei interpretări variate. Aceasta este cunoscuta teorie a a „operei deschise” formulată de Umberto Eco, care, dealtfel, nici nu face decît să reia o idee mai veche, formulată la noi cu pregnanță de Mihai Ralea care spunea că criticul este un „creator de puncte de vedere” și că fiecare nouă interpretare adaugă o nouă aripă edificiului opere. Mai este cazul să spunem că într-o artă prin definiție interpretativă

nu numai teoretic, dar chiar în substanța ei, cum este cazul artei spectacolului, viziunile diferite sînt nu numai admise dar și necesare ?

Este dealtfel, imposibil, chiar dacă s-ar intenționa, să se realizeze o fidelitate „totală”, „perfectă” cînd epocile, momentele, contextul și personalitățile care intervin în procesul interpretării diferă din atît de multe puncte de vedere. Un spectacol autentic nu este unul și același nici măcar cînd este repetat de la o seară la alta de una și aceeași trupă, dar mi-te atunci cînd intervin viziuni diametral opuse, condiții și contexte diferite. Cred că adevărata „lege” o reprezintă în spectacol tocmai diversitatea, nu numai dreptul, dar chiar necesitatea unor interpretări personale, originale, îndrăznețe.

Ce permite totuși interpretările uneori atît de diferite ale unuia și aceluiași text ? Elementul esențial considerăm a ține aici atît de mesajul spectacolului teatral cît și de limbajul folosit. De mesaj, întrucît opera de artă, conținînd întotdeauna o aspirație spre universalitate, permite ca valențele ei general-umane să capete diverse concretizări istorice determinate. Spre deosebire de știință, în artă tendința spre integralitatea esenței umane va permite întotdeauna ca mesajul ei să se adreseze — într-o anumită măsură — oamenilor din diverse timpuri și locuri sau ca funcția concretă a uneia și aceleiași idei să sufere o mutație în funcție de variația contextului, cum spunea Lucian Blaga. Posibilitatea interpretărilor diverse izvorăște apoi, însă, în mare măsură și din faptul că — tot spre deosebire de știință — limbajul artei este conotativ, iar sensul ei departe de a fi univoc este de regulă plurivoc iar citeodată echivoc. Polisemia și ambiguitatea artei — de care am vorbit dealtfel cu un alt prilej — sînt astfel premise ale unei viziuni am zice „simbolice” asupra artei care întotdeauna va solicita nu numai fantezia și inventivitatea formală, dar și cea de conținut.





# Vasilica Tastaman

**de vorbă  
cu  
Al. Popovici**

*De la Prietena mea Pix, Vasilica Tastaman n-a mai fost protagonista nici unui spectacol. Nici a unui film. Și totuși, cu rolurile ei episodice sau secundare este astăzi una dintre cele mai cunoscute actrițe bucureștene. Cu o personalitate bine cunoscută, cu un haz „al ei”, cu un umor cu totul original. Căndoarea pe scenă a căpătat prin Vasilica Tastaman un carat nou, un sunet nepreluat, nici împrumutat. Actriță cu o mare plăcere a jocului, Vasilica e printre cei mai optimiști actori; pentru ea, pentru public, pentru toată lumea. Seara joacă în farsa Bimbirică, dimineața repetă După cădere de Miller. Între aceste două preocupări găsim un popas pentru inevitabila convorbire.*

Nu mi-e teamă să-mi recunosc vârsta : sint născută la 7 octombrie 1933, în Comorovea, la Brăila, unde a trăit un timp și Panait Istrati : atmosferă de port, corăbii pe Dunăre, pescari. Am urmat aici școala primară, apoi, din toată sărăcia ei, mama m-a dat la

liceu. Începusem să spun versuri, bineînțeles, din școala primară. Un mic „triumf” la o serbare școlară m-a făcut să mă gindesc la teatru. Participam la serbări, la șezători. În Brăila se înființase un teatru de amatori (mai curînd un teatru semiprofesional). Tre-



*Înainte de întâlnirea cu...  
„Bimbirică“*

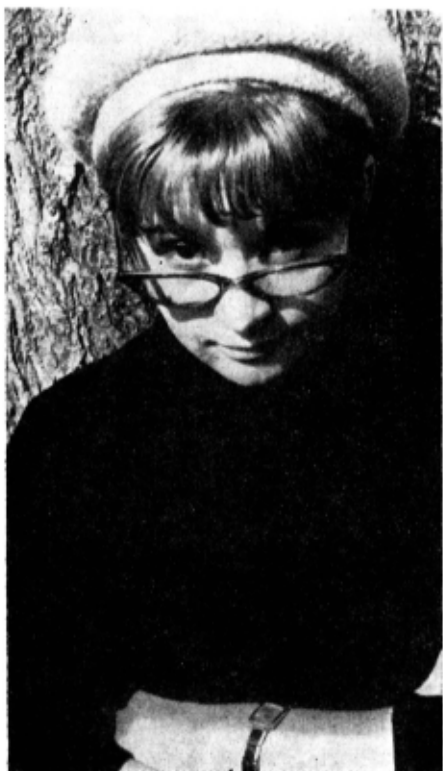
ceam mereu, în orele de repetiții, pe la ușa teatrului, pînă cînd într-o zi, Florin Raba, regizorul spectacolului, m-a remarcat, m-a ales pentru interesul cu care priveam ceea ce se întimpla pe scenă. Probabil că pasiunea mea de spectatoare l-a impresionat, promițîndu-mi primul rol de copil ce se va ivi într-o piesă. Aveam 12 ani! Și într-adevăr, repertoriul cuprindea destule texte cu fetițe obraznice și copii orfani. Într-o zi, în mahalaua mea a apărut o doamnă care căuta copilul-actor. Astfel am fost depistată, astfel mi s-a hotărît destinul...



Am început activitatea în fostul teatru brăilean „Lira“.

Printre ucenici se afla acolo și Mihăilescu-Brăila. Nucleul teatral nu era lipsit de interes: Victor Bumbesti, Florica Demion, Al. Critico, Natalița Pavelescu, Neamțu Ottonel, Ana Colda, Lascăr Sebastian, Marin Iorda, Dorina Done, Elvira Petreanu, Ion Aurel Manolescu. Se căutau și actori tineri, interpreți care să ducă tava și să spună „a sosit domnul“. M-a audiat bătrînul Victor Bumbesti, în fața căruia, tremurînd, am susținut un recital de versuri. Răspunsul a fost: „bine!“ Intrasem în „corpul de ansamblu“, pepiniera din care se recoltau interpreții de rolșoare. Prima mea apariție a fost, așadar, în piesa sovietică *Zoia* — unde jucam o fetiță, apropiată de vîrsta mea reală. Iubeam mirajul scenei, trăiam numai în teatru, deși eram o fată săracă iar deseori făceam și... foame. După cîteva luni, teatrul a instituit un concurs pentru actori. 39 de candidați. Printre ei, eu și Mihăilescu-Brăila. Era să pierd examenul pentru că secretarul mă striga de pe lista concurenților: *Viorica Tastaman*, iar eu, mîndră de numele meu, nu răspundeam. În sfîrșit, lăsînd școala, lăsînd casa, la 14 ani am devenit actriță profesionistă.

Se pare că am devenit cunoscută în Brăila, cu ajutorul unei piese pentru copii *Atelierul*



*În film, Vasilica și-a pus ochelarii pentru a vedea „Cine va deschide ușa“*



Cu Ștefan Ciobotărașu în „Prietenă mea Piz“, Teatrul de Comedie, 1961

de păpuși. Neamțu Ottonel o punea în scenă. Trebuia să joc, să cânt, să dansez, să fac adică, așa cum am spune astăzi, un *teatru total*.

La cei trei ani petrecuți la Brăila, am jucat foarte mult, de la *Bădăranii* la *Hagi Tudose*. Aveam defecțiuni ce țineau de meseria scenei, înclinații spre un limbaj mai de... mahala, o mișcare scenică specifică artiștilor amatori. Stagiul la Brăila a fost pentru mine o adevărată școală de teatru. De foarte mică am început ucenicia, direct cu publicul, jucând, spunând versuri, cîntînd pe scenă fără microfon.

Și așa, aproape trei ani neîntrerupți, am stat pe scenă !..



Directoarea, Elena Deleanu, m-a adus la București. Mă cunoștea bine de la Brăila, ca și pe alți actori pe care i-a transferat tot

la Giulești : Mihăilescu-Brăila și Titu Vedeia. Pe scena giuleșteană am debutat în piesa *Iulius Fucik*. Rolurile principale fuseseră deținute la premieră de Mihai Popescu și Didona Popescu. După moartea tragică a lui Mihai Popescu, Fory Etterle a fost solicitat să joace pe Fucik, eu fiindu-i parteneră. Se pare că am făcut o bună impresie în colectiv. Eram apreciată pentru faptul că jucam și vorbeam firese.

Am călcat cu dreptul ! Mai departe, în *Slugă la doi stăpîni*, (în regia lui Lucian Giurghescu) am primit prima mea distincție oficială, în cadrul unui concurs de teatru.

Dar, *trambulina*, piesa care m-a propulsat în centrul activității teatrale bucureștene a fost *Familia Kovacs*. În acest spectacol jucam alături de Jules Cazaban, și am fost văzută de toată protipendada artistică a Capitalei. Repetasem mult, temeinic, cu Moni Ghelester (au fost o treabă grozavă repetițiile cu Moni !). Cînd un actor face o creație citește pe fețele colegilor săi că se întîmplă ceva... Premiera a avut loc în fosta sală C.C.S. de pe Lipsecani. La final, în cabinele actorilor (care se află hăt la subsolul teatrului) a apărut celebra, temuta, Lucia Sturdza

*Cum se zîmbește frumos în film...*

Bulandra. Noi, cele din cabină am încremenit. „Unde e?” Interpreta principală s-a ridicat. „Nu, -aia mică-!”... Pentru Lucia Sturdza Bulandra, timp de șase ani am fost „aia mică”. A hotărît pe loc să mă angajeze la teatrul ei, unde m-am și aflat peste o lună și chiar avansată cu două categorii.

Era în 1955! Teatrul Municipal, în plină ascensiune, era unul din cele mai interesante teatre bucureștene. Se repeta: *Nu se știe niciodată*. Era aproape de premieră. Lucia Sturdza Bulandra a hotărît, ca în câteva zile, să învăț eu rolul tinerei din piesă și să „fac” premiera. A repetat numai ea cu mine și cu scaunele din hol în loc de parteneri. Astfel, am intrat în seara premierei pe scenă, fără să fi repetat cu vreun alt partener, fără să-mi fi cunoscut costumul, recuzita. Prima replică: „Mulțumesc, domnule” a fost spusă lui Ion Lucian, partenerul meu, îngrozit de temerara experiență ce va avea loc. După premieră, directoarea



mi-a spus doar atât: „Ai fost un erou!” Am jucat în *Ce fel de om ești tu?* și apoi în *Dacă vei fi întrebat* de Dorel Dorian. În timpul repetițiilor, Dorian a scris de fapt pentru mine un alt rol, mi-a compus o partitură ce nu exista inițial. Dealtfel, jucam mai în toate piesele românești. Între timp, mai căpătăm și câte un rol „dulce”, ca acela din *Don Gil de ciorap verde*, sau apăream alături de „patroană” în *Mamouret*. Primul rol dramatic, tragic, a fost cel pe care l-am susținut în *Pîine și trandafiri* de Salinski. Aveam un rol mic, dar la concursul anual de teatru am luat un premiu destul de mare.

În afară de aceasta contactul cu dramaturgia originală m-a făcut să cred că sînt totuși o actriță pentru care se poate scrie special o piesă...

...Sînt o actriță de excepție în evoluția mea profesională. Nu am avut mari partituri, nu am avut roluri de întindere, ci doar bucățele de roluri, frînturi, apariții chinuite. Sînt o actriță fără repertoriu. În afară de un rol episodic în *Troilus*, eu nu am jucat ni-

*Pe cînd lucra în... „Sectorul  
suflăte”*



*În film („Astă seară dansăm în familie“), roluri mari cu... mici (la grătar)*

mic din Shakespeare, n-am apărut în Caragiale, unde cred că m-aș simți foarte „la mine acasă“. Dacă stagiul la Brăila îl consider ca pe o școală medie, Teatrul „Bulandra“ mi-a fost o Universitate.

M-am mutat cu greu la Teatrul de Comedie, lăsînd-o pe Lucia Sturdza Bulandra supărată pe mine. Am apărut pentru prima dată pe această nouă scenă în *Burghetul gentilom*. M-a consacrat însă *Prietena mea Piri*, în care am avut un rol ingrat, compus din multe „puncte-puncte“ și puține vorbe. Autorul, regizorul, actorii, toți au luat premiul I la un concurs național de teatru. Și așa, am slujit mai departe dramaturgia originală cu : *Mi se pare romantic*, *Capul de rățoi*, *Șeful sectorului suflute*, lucrînd cu mulți regizori, cu mulți mari actori.

Dacă mi se pare că sînt cunoscută ca actriță aceasta se datorește filmelor. Am jucat în *D-ale carnavalului*, *Aprăape de soare*, *Ma-*

*iorul și moartea*, *Vin ciclistii*, *Vremea zăpezilor*, am terminat — recent — *Adio, dragă Nela* și *Astă seară dansăm în familie*. Dacă sînt recunoscătoare filmelor, pentru popularizarea pe care mi-au făcut-o, nu le pot fi recunoscătoare și pentru satisfacțiile artistice, pe care nu mi le-au oferit. La fel ca și televiziunea. Nici aici n-am fost încă distribuită într-un rol ca lumea. De obicei, sînt chemată în echipele de șoc ale unor improvizații. Mă sînt apoi foarte prost. Am chiar o durere fizică pentru asemenea compromisuri. Dar, mi-e greu să refuz televiziunea, îmi place mult să joc pe platou și mai știu că sînt și telegenică. Dacă aș avea aici timpul să repet mai mult, cu grijă, aș putea face un lucru frumos, temeinic.

Îmi este dificil să mă autodefinesc, să pot preciza ce gen voi aborda mai tirziu. Cred că am să mai joc un timp femei tinere... Iubesc mult teatrul modern, dacă aceasta înseamnă un teatru simplu, direct, uman, lucid.



*Album de familie. Fostul mijlocaș Jenei e în... centrul atenției (ca soț), în timp ce Călin (fiul) trăiește dilema opțiunii: teatru sau fotbal?*



Sînt căsătorită cu un sportiv cunoscut, cu fotbalistul Emeric Jenei, antrenor la clubul „Steaua”, și am un băiat, Călin, în clasa a doua primară. În afară de teatru, iubesc mult automobilismul și teatrul de păpuși. Dacă nu făceam teatru, aș fi devenit o mamă cu mulți copii, mulți... șapte, opt... Călătoria pe care am făcut-o timp de aproape un an în Turcia, unde soțul meu era antrenor, mi-a dat satisfacții turistice, dar m-a lipsit de două roluri generoase, în *Birlie* și *Un om = un om*.

Da, rolul pe care-l interpretez în *După cădere* e cu totul nou, neobișnuit pentru mine. Fără să fiu inconștientă, nu mă îngrijorează, nu mi-e frică de el. E un fragment dintr-o viață zbuciumată. E un rol pe care trebuie să-l trăiești, un rol pe care nu trebuie să-l discuți prea mult, ci să-l joci intens. E cel mai greu rol și totodată cel mai ușor din cariera mea. E rolul în care se află inclusă, poate, și o parte din biografia mea artistică, din viața mea, din aspirațiile și visurile pe care le-am avut de totdeauna.



# Spectatorii din Ploiești

*Oraș modern, prelungind departe peste hotare, prin produsele cu care ne reprezintă țara, faima de care se bucură pe plaiurile noastre, Ploieștiul se mândrește cu o vechime de 450 de ani și cu pagini glorioase înscrise în istoria României.*

*Oraș al petrochimiei și al celebrei uzine de mașini pentru industria petrolului, „1 Mai”, Ploieștiul se mândrește și cu o seamă de instituții de cultură care animă viața spirituală a celor peste 200.000 de locuitori ai săi, precum și a întregului județ.*

*Publicăm în acest număr opinii ale spectatorilor ploieșteni despre teatru în general și despre teatrul lor în primul rând.*

ALEXANDRU DINUȚĂ — inginer I. P. Prahova

Spectacole de inițiere teatrală. Iată ce doresc. Stau și urmăresc emisiunile-lecție ale lui Bernstein. E greu să preținzi asemenea lecții excepționale, prezentări unice, făcute de creatori geniali. Dar cu mai mult interes s-ar putea, cred, organiza și la noi spectacole-lecții de înalt nivel și foarte atractive. Ele nu lipsesc numai Ploieștiului. Și capitala noastră e văduvită de asemenea spectacole.

SERGIU BAICOIANU — inginer șef de atelier I. P. Prahova

Situația în instituția noastră e similară, cred eu, mai tuturor instituțiilor și întreprinderilor ploieștene. Adică, o participare foarte slabă a oamenilor la spectacolele teatrului local. E penibil să te duci la câte o reprezentație și să vezi o sală aproape goală, cu maximum 40—50 de spectatori. Mă uitam odată ce greu le venea actorilor noștri să



Sergiu  
Băicoianu



Sorin  
Rugan

joace comedie într-o asemenea sală, să susțină cu vervă un joc de clasă. Fenomenul nu e propriu numai teatrului. Și la concertele filarmonicii noastre e la fel. Am fost în ultima vreme la câteva concerte susținute de vedete: Voicu, Ruha, Sidney Hardts. Sala tot nu era plină. Să fie oare de vină sălile de spectacol de la Ploiești, cam improvizate, neprimitoare, inconfortabile? Nu cred. De vină sînt numai oamenii. În special cei care au răspunderea educării culturale a publicului. Mă refer în primul rînd la oamenii teatrului, la cei chemați să facă publicitatea și propaganda necesară în jurul acestei instituții. De obicei aceste posturi le dețin oameni prea puțin chemați, dacă nu chiar străini cu totul de problemele culturii teatrale. Reclama comercială se cere înbinată cu cultură, cu interes și pasiune. Mă refer apoi la activiștii culturali de pe lângă Palatul Culturii și la cadrele din învățămînt cărora le revine obligația de a desfășura o muncă susținută și profundă activitate de educare a gustului pentru teatru, pentru cultură în ansamblu. M-aș mai referi apoi la necesitatea atragerii unui număr mai mare de tineri în munca de educare culturală. De obicei, noi cei în jur de 40-45 de ani, îndeplinim toate aceste îndatoriri. Iar dacă te ții de treabă reușești pînă la urmă să scoți oamenii din inerție. La noi, în instituție există un grup (ce-i drept, nu prea mare) de spectatori reali. Participăm în comun la spectacole, în București sau la teatrul nostru. Organizăm vizionări colective și cu alte instituții, cu Petrochim-ul de exemplu. La noi la Ploiești nu-i o problemă. Știm că putem găsi oricînd bilete la casă. Problema e la București, unde nu găsim bilete. În jurul *Interesului general* s-a creat o asemenea atmosferă încît vreo 40 de oameni mă roagă insistent de vreo lună de zile să le „organizez” o deplasare și nu reușesc să obțin măcar un bilet. Pe lângă interesul față de piesă se manifestă aici și patriotismul nostru local, faptul că joacă acolo ploieșteanul Toma Caragiu. Sînt unul din cei ce crede că vedeta deține un rol foarte important în atragerea publicului la un spectacol. Mă bucur foarte mult că la conducerea teatrului nostru a venit Marcel Anghelaseu, actor cunoscut, iubit de public, popular. El va scoate, sper, teatrul ploieștean din impasul în care s-a găsit de vreo cîțiva ani încoace. Îmi pare rău însă că n-am întîlnit numele lui Marcel Anghelaseu și ca interpret-„cap de afiș” în ultimele spectacole. Nu l-am văzut figurînd nici pe lista distribuției în spectacolul ploieștean cu *Interesul general*. Am încredere în munca sa „anonimă” de director, am auzit că există acum în teatrul nostru o foarte bună atmosferă de lucru, entuziasm; dealtfel spectacolele actualei stagiuni demonstrează elocvent acest salt spre calitate. Ar trebui însă evitate marile, dar și micile accidente, ori neglijențe de tipul concurenței neioale făcute de ARIA în seara premierei cu *Albert și... ceilalți*, cînd afigurele invitau spectatorii din Ploiești și la un spectacol cu vedete ale muzicii ușoare bucureștene. E firesc ca publicul, în asemenea situații, să prefere — cel puțin în stadiul de acum al gustului său — distracția ușoară și să ocolească teatrul de repertoriu.

*SORIN RUGAN, elev, clasa a III-a B, Școala generală nr. 21*

Am fost cu grădinița la multe spectacole. Acum ne ducem cu școala. Cu școala am văzut o dată *Cuza Vodă*. Mi-a plăcut așa de mult că am economisit bani și m-am dus și a doua oară. Singur.

- Cîți ani ai?
- Nouă.
- Știi cine a fost *Cuza Vodă*?
- Nu.
- Atunci ce ți-a plăcut?

— Costumele și întîmplările vesele cu Moș Ion Roată. Am văzut și *Morișca*. Mă duc și la toate turneele. Am fost la *Pinnocchio* prezentat de Teatrul „Creangă” și la *Restanță în vacanță* cu Nicolae Gărdescu. Pe acesta l-am văzut tot de două ori. S-a întîmplat însă un lucru foarte urît. Ne-au spus la școală să mergem încă o dată la spectacol că pe urmă discutăm cu regizorul. Și n-am mai discutat. Voiam să-i punem și întrebări. Mi-a părut foarte rău. *Omul care...* nu mi-a plăcut. Era pentru oameni mari.



Daniela Arghiropol, Carmen Mihalcea, Stela Onuță  
și Iulia Radu

- De ce nu te duci atunci la teatrul de păpuși?
- Acolo mă duceam când eram mai mică... Acum nu mi se mai pare interesant.
- Și ce ți se pare fie interesant?
- Păi nu v-am spus? Și multe filme sînt interesante. Mie îmi place foarte mult să și citesc. După ce mai întîii îmi fac lecțiile.
- Ce-ai citit în ultima vreme?
- „Prinț și cerșetor“, „Insula Tombuktu“, „Însemnările de călătorie ale căpitanului Cook“.
- Ce actori îți plac?
- De la noi, Dumitru Palade și Margareta Pogonat. Joc și eu teatru la școală. Sînt Pițigoiul nr. 2 din Trăistuța fermecată. Cînt și în cor. Dar nu-mi place că ne aduce la cor duminica între 11 și 13. Am auzit că atunci se dă la TV o emisiune muzicală foarte interesantă.

DANIELA ARGHIROPOL, CARMEN MIHALCEA, STELA ONUȚĂ, IULIA RADU.  
eleve, clasa a VIII-a, Liceul nr. 2

Sîntem prietene nedespărțite. Un fel de „patru mușchetari“, patru pasionate spectatoare. Locuim aproape și mergem în grup la spectacole de tot felul: la teatru, la concerte, la filme. Comentăm împreună ce am văzut. Sîntem dominate adeseori de o interpretare, de o replică, de o maximă pe care o introducem în limbajul nostru și o folosim în diferite situații. Cu excepția teatrului de păpuși, pe care nu-l prea frecventăm, vedem mai tot ce se joacă în orașul nostru. Aseară chiar. am fost la un concert de vioară. Profesorul nostru de muzică, tovarășul Neagu, este un mare iubitor de artă; ne îndeamnă să mergem la toate spectacolele. Ne și procură bilete. Datorită lui am văzut multe spectacole de operă, operetă, concerte simfonice. Urmărim toate premierele teatrului nostru. Ne-au plăcut *Omul care...*, *Căzuța Vodă*, *Caré de valefi*, *Dragoste și aventură*. Cel mai mult însă, *D-ale carnavalului* dat de Teatrul „Bulandra“ și cele două spectacole pe care le-am văzut la București, în excursie cu școala: *Geamandura la Giulești* și *Moartea ultimului golan* la Teatrul Național. Ne-a plăcut și *Tache, Ianke și Cadir*, reprezentată de Teatrul Național aici la noi.

Actorii noștri preferați, înșirați la întâmplare: Toma Caragiu, Peter Paulhoffer, Margareta Pogonat, Florin Piersic, Marcel Anghel-lescu, Zephi Alșec, Marga Barbu, Jean Constantin și alții.

*FLAVIUS PETRESCU, inginer chimist, fabrica Dero*

N-am fost la teatru din vremea studenției, adică de vreo nouă ani. Am lucrat doi ani la Onești, pe urmă alți doi la Brazi și de vreo cinci ani sînt la Ploiești. La Brazi nu erau spectacole, nu veneau turnee. Dacă am fi mers seara la Ploiești, riscam să n-avem cu ce ne întoarce. Nici la București nu puteam merge, căci noaptea la Brazi nu se oprea nici un tren. De cinci ani, de cînd sînt la Ploiești, eu și nevasta mea, tot ingineră, facem cu schimbul pe dădaca la cei doi copii mici. Nu este desigur o justificare, dar nu sîntem de acord să-i lăsăm prin vecini. Din 1963, cînd am văzut *Lacul Lebedelor* la Opera din Cluj, n-am mai văzut nici un spectacol. N-am văzut nici filme — de la *Dacii* încoace... Dar nici la restaurant n-am fost — de la Onești. Uneori mai urmăresc cite o emisie de teatru la T.V. O altă legătură cu teatrul n-am avut și, pînă cresc copiii ceva mai mari, nici nu cred c-o să am. Compensez aceste lipsuri citind beletristică, reviste etc.



*GHEORGHE  
CONSTANTINESCU,  
operator chimist,  
fabrica Dero*

Eu mă duc la toate spectacolele. Am pierdut aseară recitalul lui Tudor Gheorghe și mi-a părut tare rău. Teatrul nostru ploieștean a căpătat acum, parcă, un pic de viață. A mers binîșior pe vremea lui Toma Caragiu. Pe urmă, după cum știți, a rămas cam fără cap... și de căruță; dădea cam două-trei premiere pe an, adică la jumătate de an cite un spectacol. Sper că Marcel Anghelescu va pune teatrul pe roate și teatrul nostru va căpăta ritm și periodicitate, lucru foarte important ca în orice domeniu de producție. Buba mare, cred eu, e la serviciul de organizare. Teatrul nu are oameni care să știe să-și formeze „clienți“, n-are, cum zicem noi, muncitorii, „buni distribuitori în întreprinderi“. Ploieștiul are astăzi 6 licee, 26 de școli generale, numeroase facultăți; așa că, excluzînd marile întreprinderi, numai cu acestea teatrul ar putea să-și asigure 40 de spectacole la fiecare piesă. Nu vin ploieștenii la spectacole? Ba da, vin. La spectacole de turneu și mai ales la comedii, la *Moartea ultimului golan* cu Papaiani de la Sibiu, dacă mai juca cinci zile în șir tot nu găseai bilete. Și estrada noastră are succes. Aici merge publicul buluc. Cred că și secția de proză a avut succes cu *Caré de valeți*. Acum aud că merge bine

și *Cuza Vodă*. E poate de înțeles că muncitorii din oraș preferă comedia și piesele mai ușoare. Dar teatrul trebuie să facă mai mult, să-i atragă treptat și la lucruri mai grele.

— *Cum ?*

— N-aș putea să vă spun. În orice caz soluția cu spectacolele la întreprindere nu o găesc fericită. De obicei, aceste săli sînt improvizate în cantine, miroase a mîncare, atmosfera din sală e jalnică, aglomerație, gălăgie, golănisme, nasturi rupți. Un spectacol bun în asemenea condiții se prezintă oricum mai slab. Teatrul trebuie să facă totul pentru a-și educa publicul. Să-l facă să vină cu respect și disciplină la sediu, frumos îmbrăcat.

*CONSTANTIN NICULESCU, maestru, președintele sindicatului, fabrica Dero*

Astăzi munca de educație culturală, e tot așa de importantă ca și cea de producție. Documentele din iulie ne-au amintit acest adevăr și ne-au ajutat să vedem mai limpede ce avem de făcut. Dar cum să faci treabă fără să ai și condiții ? ! Din birou nu se poate face nimic. Degeaba organele superioare care răspund de cultură ne cer activitate, dacă noi, la fabrica noastră, n-avem măcar o sală cit de mică unde să putem organiza ceva. De cînd ne-am desprins de uzina-colos, am rămas fără nici o sală adecvată. Ni s-a promis la nivelul cel mai înalt că se vor lua măsuri, că se va construi o sală. Dar vîd că nu se mișcă nimic. Poate scrieți dv. treaba asta la ziar și se va face ceva, se va urgenta construcția unei săli. Acum cîțiva ani ne mindream cu echipa noastră de teatru, cu brigada de agitație, printre primele din oraș. Acum...

— *De ce nu colaborați cu alte întreprinderi ?*

— Noi lucrăm în schimburi, nu putem profita prea mult de timpul liber al oamenilor, plimbîndu-i, după orele de muncă, pe cine știe unde. Și pe urmă și gazdele au de organizat multiple activități, nu pot sta la dispoziția noastră.

*STELIANA FERECUȘ, inginer chimist, responsabil cultural la Institutul Petrochim*

Sînt de cinci ani în această muncă. Solicităm bilete la ceea ce ne interesează. Teatrul ne oferă la spectacolele care nu merg. E, cred eu, o politică greșită, care nu atrage publicul. Dimpotrivă. Dar nu asta e necazul. Există o mentalitate înapoiată la o anumită pătură a publicului ploieștean, un soi de snobism, idei preconcepute. Se disprețuiește tot ceea ce se face pe plan local și se merge numai la București sau la spectacole care vin în turneu. Am încercat să spulber această mentalitate, să popularizez unele spectacole foarte bune ale teatrului nostru, dar nu am avut prea mult cîștig de cauză.

Relația noastră cu teatrul e subțirică, și în conținut, dar mai ales în formă. Nu există o programare a spectacolelor teatrului pe care să te poți baza. Totul se face improvizat, de pe o zi pe alta. Se aduc bilete cu o zi înainte și, firește, în asemenea situații ele se restituie. De *Albert și... ceilalți*, un spectacol bun al teatrului, am aflat abia după ce s-au jucat trei-patru spectacole. Oare nu poate exista o informare și o programare în perspectivă ? O propagandă și o publicitate vie înainte cu o lună sau două ? Teatrul nu face mai nimic în acest sens. Se rezumă la afișele din fața agenției. Or, uneori trec zile, și chiar săptămîni, fără să trecem pe acolo.

*DOINA COJAN, tehnician chimist*

Sînt mare amatoare de teatru. Am jucat în echipa de teatru a rafinării de la Brazi și am fost laureată la finala Concursului „Caragiale”. Sînt mîhnită că publicul ploieștean nu merge la teatrul nostru. Am văzut deseori spectacole numai cu spectatori-elevi. În alte orașe știu

că există vii și variate activități culturale. La noi nu. Lucrez în laborator cu colege care au venit din alte județe și mă simt foarte prost ori de câte ori le aud spunând că „la noi“ (adică la ele acasă) totul e mai bine, mai frumos, mai curat. Forurile locale ar trebui să fie mai ambițioase pe toate planurile și pe cel cultural îndeosebi. Nu-ți vine să te duci la teatru unde nu ai o garderobă, un foaier, unde te întâmpină o atmosferă rece, mohorită, unde totul pare improvizat.

ȘTEFAN LANGA, *laborant*

Merg la piesele bune. Pe cele de calitate îndoielnică le ignor.

— Și cum le puteți distinge dinainte ?

— Citesc textele, presa, cronicile. La cele care poartă numele Baranga, Everac, Lovinescu mă duc pe garanție ca și la clasici, ca și la Shaw și Ionescu, pe care-i iubesc foarte mult. Nu mă duc la *Nevastă-mea se mărită*, nici la *Are pe cineva...* Prestigiul unui teatru se dobândește și se păstrează alternând în repertoriu numai titluri de calitate. Nici la așa-zisele piese ușoare, nu trebuie redusă exigența. Un vodevil de Alecsandri sau Labiche, e preferabil unei mediocrități cu pretenții de comedie din actualitate, dar care ca realizare artistică pervertește gustul publicului.

MARIAN BOIERIU, *electrificator, uzinele Ceramica*

Apreciez teatrul. Te destinde și te învață câte ceva. Bineînțeles, pe Caragiale l-am văzut în întregime. Fie la noi, fie la București. La teatrul nostru mi-au plăcut *Omul care...* și *Caré de valeți*. Citeodată mă duc special la București să-mi văd actorii preferați : Amza Pellea, Dem. Rădulescu, Puiu Călinescu, Ion Besoiu, Mircea Albulescu. Îmi place Liviu Ciulei și ca actor și ca regizor. Întreprinderea noastră se ocupă de oameni, de ridicarea nivelului lor cultural, înlesnește procurarea de bilete. Pe cei care nu-i preocupă nu se duc, pur și simplu. Astora n-are nimeni ce le face, nici sindicatul nu le poate face mare lucru.

ELENA VIOLETA STANCIU, *bobinatoare, Întreprinderea textilă „Intexi“ Păulești*

La cei 23 de ani pe care-i am, am văzut în total, vreo trei spectacole. Și asta, cînd eram elevă la școala profesională. După absolvire am lucrat trei ani la Pucioasa unde mergeam numai la concerte de muzică populară și ușoară. Am văzut parcă acolo totuși, odată, și ceva comic, dat de un teatru. De cînd sînt la Ploiești n-am fost niciodată la vreun spectacol. Împreună cu logodnicul meu mergem doar la film. Interes există, dar nu-mi explic de ce nu mergem și la teatru. Ascult teatru la radio. La întreprinderea unde lucrez nu există nici o activitate culturală organizată. La Pucioasa exista un tînar la sindicat care organiza excursii, baluri. Aici la Ploiești nu se face nimic.

PETRE LUNGU, *frezor, Uzinele metalurgice „1 Mai“*

Sînt muncitor bătrîn. Am venit aici în 1948 din brigada Bumbești-Livezeni unde m-am calificat frezor. Aveam pe atunci 18 ani. Acum mă apropiu de pensie. Am fost deseori la teatru că-mi place. De vreo doi ani încoace merg însă mai rar. În uzina noastră nu mai există preocupare serioasă pentru a ne înlesni să vedem și noi spectacole, să obținem mai ușor bilete. În oraș nu apucăm niciodată bilete la filmele și la spectacolele foarte bune. Am vrut să văd *Puterea și Adevărul*, dar n-am reușit. Nu s-ar putea oare organiza vizionarea acestui film în sala noastră ? Îmi plac piesele și filmele cu temă politică de actualitate și cele istorice. Am văzut, cu toată familia. *Cuza*

*Vodă.* Mi-a plăcut tare mult. Am urmărit cu mult interes și serialul T.V. cu subiect din ilegalitate, și acum *Mușatinii*. Nu ne scapă nici un episod. Discutăm cu prietenii, cu neamurile. Ar fi bine dacă s-ar ocupa cineva mai mult, aici, la uzină, de noi, să apucăm și noi bilete la cite un turneu bun. Vrem filme și spectacole bune și în uzină. Spre deosebire de alții, noi avem aici o sală încăpătoare, frumoasă. Pentru asta trebuie însă inițiativă, mai mult interes și dragoste.

**GHEORGHE MAXIM**, directorul bibliotecii „N. Iorga”, președintele Comitetului municipal pentru cultură și educație socialistă

Mi se pare firească o apreciere elogioasă a activității colectivului teatrului nostru, a cărui muncă plină de dăruire în promovarea marilor valori ale dramaturgiei clasice și contemporane, românești și universale, a dus la cultivarea dragostei publicului prahovean pentru arta spectacolului teatral. La aproape un sfert de secol de la înființarea teatrului de stat cred că putem vorbi chiar și de crearea unei tradiții în reprezentarea dramaturgiei românești, în primul rând, pe scena ploieșteană (de pe afișul teatrului publicul a fost chemat în sală de numele lui Caragiale, Hașdeu, Al. Kirilescu, Camil Petrescu, Baranga, Paul Everac, Horia Lovinescu, Al. Mirodan), dar și de nume prestigioase ale dramaturgiei universale (Molière, Goldoni, Lope de Vega, Cehov, Gogol, Shaw). Nu trebuie ignorată acțiunea de propagandă teatrală pe care o înfăptuiește și secția de estradă a teatrului care, din 1957, cînd a fost înființată, a prezentat, în general, spectacole bune.

Așadar, un atu pentru prezența publicului la teatru. Trecînd însă dincolo de rampă, în sală, aici credem că avem de luat în considerație o mulțime de probleme pe care teatrul le mai are de rezolvat în legătură cu educația publicului. În primul rînd — mobilitatea. Dacă nu cu mari montări, teatrul este așteptat — și e așteptat cam de mult — cu spectacole care permit prezentarea lor în cluburi, în săli aflate în apropierea marilor uzine ploieștene. Nu există un dialog între realizatori și public, dialog căruia să-i urmeze cuvenitele rezultate, în ceea ce privește finuta unor spectacole teatrale. Toma Caragiu a declarat revistei dv. că cei 14 ani trăiți la teatrul din Ploiești i-au învățat convingerea că acest oraș este extrem de dificil pentru teatru, mai ales că spectatorii pasionați pleacă să vadă spectacolele la... București.

Nu sîntem întrutotul de acord cu această opinie, cu atît mai mult cu cît spectacolele teatrului nostru se bucură de aprecierea unui public din ce în ce mai numeros. Este și motivul pentru care în curînd în cadrul Universității populare din Ploiești vom iniția un curs de Istoria teatrului și pentru care la nivelul marilor întreprinderi ne preocupă să organizăm grupe și cercuri de prieteni ai Thaliei.

**CONSTANTIN BALEA**, tehnician energetician, Centrul teritorial de calcul electronic

Mi se pare ciudat că mă întrebați dacă iubesc teatrul. Arăt ca un om căruia nu i-ar place? E adevărat, la piesele contemporane nici eu și nici nevastă-mea nu ne deplasăm special. Așteptăm să le vedem la televizor. Avem trei copii, dintre care doi foarte mici, așa că trebuie să ne chibzuim cu zgîrcenie fiecare clipă liberă. Cu piese contemporane am avut cîteva experiențe negative, care m-au dezorientat, apoi am citit de-atîtea ori că dramaturgia noastră contemporană nu a ridicat ștacheta sau că trebuie să ridice ștacheta, că încă nu corespunde cerințelor... Păi dacă nu corespunde, de ce să mergem?... O să le văd la televizor. La teatru îi văd numai pe clasici. La televizor mă îngrijesc să nu scap vreun spectacol de teatru și sînt mai la largul meu decît în sala destul de neprimitoare a teatrului nostru. Pot chiar să întrerup emisiunea. Sînt însă un spectator ascultător și respectuos chiar și în fața cutiei televizorului. Mă respect.



Gh. Maxim

Constantin Balea





Desigur, simt, ce mai, simt că învăț foarte mult dintr-un spectacol teatral. Nu numai că înțeleg că arta are un efect educativ, dar îl și caut, pentru că altminteri n-aș avea ce căuta în sală și nici pe scenă. (Nici pe scenă, da, pentru că sint dansator în Ansamblul folcloric „Prahova”, în care calitate am fost în turneu în Iugoslavia, Italia și Tunisia). Ziceam de efectul educativ. E necesar, dar se confundă foarte des cu pisălogeala, ori eu merg la teatru să mă cultiv prin frumusețe. Prefer dintre actorii ploieșteni pe Zephi Alșec, Aristide Teică, Moț Negoescu, și, desigur, pe Marcel Anghelescu... Regizorii mei preferați sint însă la București: Horea Popescu și Liviu Ciulei.



Nicolae  
Tilincă

*NICOLAE TILINCĂ, maestru la secția distilație, responsabil al comisiei de propagandă, învățămînt și cultură, membru al biroului comitetului de partid de la Rafinăria 1 Ploiești*

Că-mi place teatrul, e puțin spus. Am fost, ca amator, în toate formațiile uzinei. Pînă și la fanfară; am cîntat la bas flornu și la trompetă. Cîțiva ani am lucrat cu regizori de la Casa creației, cu Harry Eliad, de la teatru. De la ei am aflat multe și așa am ajuns textier. Între '55 și '59 am scris și texte de brigadă.

Nu-mi scapă un spectacol. Nici turneele. Nu-i nici o problemă cu transportul: avem autobuz care ne ia din fața casei și ne aduce seara pînă țirziu la noi în colonie, chiar pe Rafinorilor... Problema e să nu fii puturos, asta e. Eu cînd plec la București, îl rog pe frate-meu din București să-mi ia bilete la teatru. Așa am văzut *Titanic vals*, *Se mărită fetele*, *Ansamblul din Phenian*... Merg cu soția și copiii. Și la turnee. Am văzut spectacolele teatrelor muzicale din Constanța și Deva. Mai ales cel din Deva era foarte bun. Uneori avem spectacole chiar și în sala clubului nostru. Avem o scenă bună, cam joasă ea, dar destul de bună și vin des ansambluri să dea spectacole aici. Teatrul ploieștean, în schimb, nici nu ne ocolește, nici nu ne îmbie la spectacolele lui. Din cînd în cînd mai vedem cite-un afiș înghesuit pe panoul din dreptul clubului. Eu știu că sălile teatrului nostru sint foarte rar pline și, ca iubitor de teatru, recomand tovarășilor de muncă și prietenilor să meargă la teatru. Dar dacă oamenii de teatru de aici nu ne invită mai cu insistență, mai atractiv, sigur că vom prefera să stăm acasă în fața televizorului.

*CONSTANTIN MOȘULEȚ, muncitor, secția ulei, responsabil cultural al comitetului U.T.C. de la Rafinăria 1 Ploiești*

Ce să vă spun, tinerii iubesc teatrul, dar trebuie să-și termine și ei o școală, să-și asigure o bază materială și apoi pot să se sature și de cit teatru vor dori să vadă. Și eu învăț. Sint de un an la o școală tehnică de maeștri. Serile, în afară de sîmbătă și duminică, sint la școală. În cele două seri libere ce să fac mai întîi? Dumneavoastră veniți că de ce nu merg la teatru. Alții vin că de ce nu citim mai multe cărți. Alții că de ce nu facem sport. Și totuși citim, și mergem și la teatru, și avem și buni sportivi, și organizația U.T.C. e fruntașă pe județ, a primit steagul semicentenarului. Avem și tineri care sint buni artiști amatori, așadar oamenii nu sint niște refractari. Trebuie să fim înțeleși și ajutați. Uite însă că organizația U.T.C. are multe greutăți în relațiile cu teatru. Ni se oferă bilete cu condiții neacceptabile, nu ni se acordă credit, pentru că altfel se difuzează bilete cu plata la salariu, și altfel cu plata anticipată... Am făcut un sondaj printre muncitorii rafinăriei, i-am întrebat pe toți cei sub 30 de ani ce preferințe au în materie de artă. Teatrul e la loc de frunte. Dar mulți au recunoscut că merg greu la teatru. Trebuie să ai un motiv foarte serios să te îmbraci să mergi la teatru, lar popularizarea care i se face teatrului ploieștean nu poate să furnizeze un asemenea motiv, să dea imboldul de a ieși din inerție... Probabil că teatrul își câștigă banii

intr-un fel, așa că salariul lui nu mai sînt interese și de noi. Ca oameni, am dori să-i cunoaștem mai îndeaproape, să ne creeze măcar iluzia că le face plăcere să ne invite personal la spectacolele lor. Dacă s-ar desființa teatrul din Ploiești, am fi foarte mulți care am regreta asta. Mulți, însă, ar rămîne indiferenți, și asta, cred eu, este chiar mai rău decît, dacă, să presupunem, s-ar desființa teatrul din Ploiești...

*BOGDAN DUMITRESCU, elev în clasa a IV-a A, școala generală nr. 21*

- Ți place să mergi la teatru ?
- Cînd mă duc, îmi place.
- Și cînd te duci ?
- Cînd merg cu părinții sau cu școala.
- Și cu cine ți place mai mult și mai mult să mergi ?
- Nu contează. Doar că părinții mă duc și la teatrul de păpuși unde nu-mi mai place.
- De ce ?
- E tare copilăros, acolo se spun snoave pentru copiii de grădiniță. Noi avem alte probleme. Știu că păpușa nu e vie, că este manevrată de un om și așa mai departe. Dacă ar fi o păpușă mai complicată, m-ar interesa cum e manevrată... Dar ce spune... Sînt povești pe care le știm cu toții... E tare copilăros teatrul de păpuși.
- Cîți ani ai ?
- Sînt mare : împlinesc în mai zece ani.



*Bogdan  
Dumitrescu*

*Ing. VASILE JUNGU, Serviciul de cercetare al Rafinăriei 1 Ploiești*

Am văzut puține spectacole. Nici unul în această stagione. Abia dacă apuc să văd, întîmplător, unul sau două spectacole pe an. Pînă la începutul acestui an făceam un fel de navetă la Cîmpina, trei zile pe săptămînă. În șapte ani, cît am fost director al Rafinăriei Teleajen, miercurea, sîmbăta, duminica, zburam la copil, la Cîmpina. Nici la televizor nu știu cînd e seara de teatru... Azi e miercuri?... Poate că e azi... Nu?... Ce să-i faci, nu știu. Nu știu nici cînd se trag numerele la loto și pronoexpres. Știu doar că dau bani pe bilete... Singura destindere ? Conducerea mașinii. Am un Renault 16. E o distracție mai apropiată de preocupările mele. Pentru că am serioase preocupări tehnice, sînt inventator, cercetez cu pasiune, și asta îmi ia tot timpul. Studiez, vă rog să mă credeți, probleme de milioane, nu mă încurc cu sutele de mii. Am de acum niște brevete, de curînd am primit încă trei confirmări, mai am în perspectivă vreo cinci... Nu-i cunosc pe actorii ploieșteni, nu am actori preferați, nu citesc cronică dramatică, în schimb am un sistem nervos bine echilibrat, care-mi permite să mă ocup de cercetările mele din domeniul tehnicii fără să mă simt surmenat. Pînă acum n-am simțit că acestui echilibru îi este necesar, ca să se mențină, aportul teatrului.

*Vasile  
Jungu*





Ion  
Vrabie

Există, fără doar și poate, un snobism al ploieștenilor. Li se pare că privilegiul de a fi la numai 60 de kilometri de capitală le poate permite să trateze de sus existența teatrului lor. Pe de altă parte, există un soi de complex „bucureștean” al membrilor trupei teatrului de-aici. Nu-i vorba de a aborda sau de a promova un repertoriu „prahovean”, dar ei prea stau și se prăjesc (la figurat și chiar și la propriu) la soarele Bucureștiului. În fond, abuzează și ei de același privilegiu al apropierii de capitală, cînd tocmai această apropiere ar trebui să-i oblige să se delimiteze.

Noi încercăm să trezim și să întreținem la elevi dragostea pentru teatru. Îi îndrumăm și îi ajutăm să vizioneze spectacolele pe care le considerăm interesante pentru ei. Apoi le înlesnim activitatea de artiști amatori.

Am mers pînă acolo încît am încercat să le formăm pînă și deprinderea de a urmări un spectacol într-un mod adecvat. Cîndva, încercînd să le oferim o pildă asupra modului cum trebuie să se comporte într-un restaurant, am organizat un prînz la restaurantul-pensiune. La fel, am organizat vizionarea model a unor spectacole. I-am îndrumat cum să se informeze asupra spectacolului, asupra autorului piesei, în legătură cu interpretii etc. Sîntem foarte mîndri de felul cum a decurs — ca o consecință a acestei educații — seara de teatru ce ne-au oferit-o actorii ploieșteni, care în seara zilei de 24 Ianuarie au prezentat special pentru liceul nostru spectacolul cu piesa *Cuza Vodă*, stînd apoi de vorbă cu noi.

Ce vreau să vă subliniez este că noi, dascălii, facem tot posibilul. Sau așa ni se pare nouă. Dar este numai o jumătate de drum. Cea-laltă jumătate trebuie s-o facă teatrul. De ce nu se mișcă, întrebați acolo, noi așteptăm de mult să se urnească...

*LUCIAN BĂDULESCU, laborant, Sectorul C.T.C., Rafinăria 1 Ploiești*

Lucian  
Bădulescu



„Păcat de tinerețe”, teatrul ăsta !... Îmi place, am și jucat, am vrut să mă fac actor... Mi-e la suflet soarta teatrului de-aici. Actorii au potențial artistic, dar nu-l folosesc cu dăruire. De pildă în *Cuza Vodă* și *Unirea*: distribuția are mari scăderi pentru că e o distribuție mare, pe care trupa noastră n-a reușit s-o acopere bine în întregime. Atunci, cei cu roluri episodice au dat rasol, unii dintre ei obligați poate să joace ceva ce nu-i prindea. Avem actori buni, teatrul poate da spectacole mari, cum a fost cîndva *De Prettore Vincenzo* cu Toma Caragiu. Nu vă mirați că vă dau titlul, eu sînt un spectator fidel și insistenț. *Tache, Ianke și Cadîr* am văzut-o de trei ori. Îmi plac actorii inteligenți care se duc de la un personaj la altul cu ușurință, ceva de tipul Ogășanu. Uite, de-aceea nu-mi place Zephi Alșec, același în tot ce joacă. Este Zephi Alșec în rolul X sau în rolul Z, nu rolul X sau Y în interpretarea lui Zephi Alșec. Și are, pe deasupra, și o voce egală, lipsită de modulații.

Vă spuneam de teatrul nostru. Vedeți, publicul ploieștean pare mai atras de „Petroliul”, de TAPL-ul care are și el un plan care trebuie realizat... Mă miră că cei de la teatru n-au înțeles că nu pot să aibă nici un succes de public dacă repetă afișele Bucureștiului. Se dă acolo *Omul care...*, punem și noi *Omul care...*, se joacă cu Toma Caragiu și cu Marcela Rusu *Interesul general*, jucăm și noi... De ce? Ca să poată să zică unii: tot mă duc la București, văd spectacolul acolo cu actori mai buni, într-o sală mai bună, nu în cinematograful ăsta recondiționat... Și adevărul e că unii merg, merg la teatru la București dar așa, unul dintr-o mie, căci majoritatea nu merge nici la București, nici aici. Chiar și eu, cînd îmi zic așa, în cel mai bun caz ajung la „Tănase”: nu-mi mai arde mie de Virginia Woolf, după ce-am cumpărat o stofă sau un pantof. Așa e omu’!

Ce vreau să zic: teatrul e singurul, e unicul, și restaurante mai multe. Nu zic să se facă teatre în Ploiești pe măsura numărului de restaurante, dar sala noastră e prea necorespunzătoare. Prefer de multe ori să merg la cinema, la panoramic, să mă simt bine. La teatru, mai ales cînd e puțin public în sală, te simți atît de trist...

# Neuitatul „Şahu“



O veche, deprimantă, zicală franţuzească spune că morţii se îndepărtează repede, înţelegându-se prin fapt o realitate, de memorie, privindu-i mai degrabă, pe cei vii: uităm cu o dulce, vinovată, inconştienţă.

Moartea lui Ion Şahighian, însă, dezminţe aforismul: aflind că de la dispariţia lui au trecut şapte ani, refuzăm s-o credem, într-atât prezenta acestui artist, unic, inegalabil, e încă vie în conştiinţa noastră.

Cu oamenii de teatru se petrec lucruri stranii: cît timp trăiesc, sînt socotiţi mult mai bătrîni, fiind peste existenţa lor zbuciumată, cade, grea, de plumb, ultima cortină, respingem ideea despărţirii definitive, contra-zişi de tinereţea spirituală a celor plecaţi.

Într-adevăr, cum să ne împăcăm cu sentinţa, de o sălbatică injustiţie, ce l-a răpit pe „Şahu“ dintr-o îndeletnicire pe care a cîstit-o peste o jumătate de veac cu o neistovită, nobilă, tinereţe?

Bilanţul vieţii sale artistice să-l facă specialiştii. Vor trebui să consemneze sute de spectacole realizate de un meşter inspirat, pasionat, îndrăzneţ, novator — cine va uita acel regal artistic numit: Din jale s-a întrupat Electra, cu George Vraca în principale roluri masculine ale tragediei? — după cum vor fi obligaţi să-şi amintească, emoţionaţi, că acelaşi Ion Şahighian a cu-

tezat să viseze o cinematografie românească, într-o vreme cînd tentativa echivala cu utopia.

Eu, ca laic, mă mulţumesc să-mi aduc aminte de un om deosebit, de o rară generozitate şi politeţe. L-am cunoscut mai bine cu prilejul lucrului său la piesa mea „Recolta de aur“ privegheată, îndeaproape, de un alt mare domn al teatrului nostru, pe care n-am să ostenesc să-l laud îndeajuns: Alexandru Finţi. Cu acel prilej între autor şi regizor izbucneau zilnic, cum e şi firesc, nenumărate neînţelegeri. Ei bine, n-am să uit niciodată gingăşia „Şahului“, dulceaţa şi blîndeţea lui, felul cum ştia să treacă peste toate asperităţile, lipsa lui de memorie în raport cu detaliile contestabile ale vieţii. Avea — astăzi îmi dau seama — cea mai aleasă calitate a sufletului omenesc: nu ştia ce înseamnă ranchiuna.

Într-un veac în care printr-o bizară, detestabilă, răsturnare a datelor de psihologie, omul e înclinat să uite ce e frumos şi să ţină minte doar aspectele crude şi neplăcute ale existenţei, Ion Şahighian era o fericită excepţie.

De aceea nu-l putem uita.

**Aurel Baranga**

# Vocea de performanță

În rindurile ce urmează vor fi analizate cantitățile și calitățile vocii de performanță solicitate de cîntul și vorbirea de performanță, adică de acele manifestări vocale practicate de artiștii lirici și dramatici, practicieni obligați a se exprima sonor în moduri și condiții diferite față de acelea ale cîntului și vorbirii curente, moduri și condiții impuse de caracterul variat al rolurilor abordate și de mediul în care sînt nevoiți a o face (capacitățile mari ale sălilor de spectacol).

Cîntul și vorbirea de performanță sînt caracterizate, în primul rînd, prin patru mari exigențe vocale, cărora vocea trebuie să le facă față: exigența de intensitate, exigența de frecvență, exigența de timbru și exigența de neoboseală.

Astfel, în *cîntul și vorbirea curentă*:

— intensitatea vocală nu depășește decît rareori 50 de decibeli (dB)<sup>1</sup>, (strigătului îi corespund aproximativ 70 de dB), iar dinamica este de maximum 30–40 dB;

— frecvența vocală nu depășește niciodată 311 Hz<sup>2</sup> (Mi bemol 3) la vocile bărbătești, în primul registru<sup>3</sup>, și 554 Hz (Re bemol 4) în al doilea registru<sup>4</sup> al vocilor feminine (referirile sînt făcute la vocile vorbite cele mai acute); (ambitusurile se reduc la o cîvîntă sau cel mult o octavă);

— timbrul vocal este unic, nemodulabil, în afara minimeii „colorații” afective de albire sau întunecare a sunetelor (nesaturare sau suprasaturare);

— în general, nu se ridică problema oboșelii vocale, (sînt totuși, și excepții, cînd oboseala fonatorie se resimte chiar la aceste modeste niveluri de fonație).

În schimb, în *cîntul și vorbirea de performanță* partiturile, textele și capacitatea sălilor de spectacol solicită în mod susținut:

— *mari intensități vocale*, ce pot ajunge pînă la 130 de dB (și mai mult), la 1 m de gură (ceea ce reprezintă, acustic, o diferență de un miliard de ori mai mare în raport cu limita superioară a vorbirii curente); dinamica poate fi cuprinsă între 80 și 100 de dB;

— *mari frecvențe vocale*, la vocile bărbătești pînă la 440 Hz (La 3) — 523 Hz (Do 4), în primul registru, în vorbire și cînt, iar la vocile feminine pînă la 261 Hz (Do 3) — 311 Hz (Mi bemol 3) în primul registru, în vorbire, iar în cînt pînă la 440 Hz (La 3) — 523 Hz (Do 4), în primul registru (vocile de cabaret), și 880 Hz (La 4) — 1046 Hz (Do 5) — 1318 Hz (Mi 5) și chiar fenomenalii 2349 Hz (Re 6), — ultimele frecvențe bineînțeles cîntate în registrele II, III

<sup>1</sup> Decibel — unitate de măsură a intensității sunetelor. Simbol: dB; pragul de audibilitate = 0db; șoapta la 1,25 m distanță = 20 dB; răcnetul unui leu la 6 m distanță = 88 dB.

<sup>2</sup> Hertz — unitate de măsură a frecvenței echivalentă cu numărul de perioade pe secundă. Simbol: Hz. Sinonim: ciclu pe secundă; simbol: c/s.

<sup>3</sup>, <sup>4</sup> Prin registru vocal se înțelege modul de funcționare a efectorului laringian în raport cu diferitele regimuri excitatorii pe care i le impune nervul recurent în funcție de frecvență. Astfel, prin „primul registru” se înțelege registrul „monofazat” — numit în terminologia empirică, impropriu, „registru de piept”; prin „al doilea registru” se înțelege registrul „bîfzat”, numit, impropriu, și „registru de falset”, la vocile bărbătești, sau „registru de cap” la cele feminine.

și IV, ambitusurile ajungând la două și chiar la mai mult de trei octave;

— *mari variații timbrale*: penetranță, grosime, volum, (cărora li se suprapune nesaturarea și suprasaturarea);

— o mare rezistență a aparatului fonator la efortul maxim la care îl supun cele trei exigențe vocale de mai sus, rezistență ce reprezintă exigențe de *neoboseală*.

Este adevărat că, în cadrul operelor lirice și dramatice, există diferite grade de solicitare a celor patru exigențe vocale, în raport cu acestea făcându-se însăși clasificarea vocilor de performanță și selecția lor în vederea distribuirii într-unul sau altul dintre roluri. (Această practică este mai puțin folosită în teatrul de dramă, unde, deseori, nici nu se pune în mod serios problema corespondenței între cerințele vocale ale rolului și posibilitățile actorului distribuit.)

Realitatea demonstrează, în situațiile normale, că rindurile „selecționabililor” se răresc cu cât un rol sau altul impune o sumă mai mare a acestor exigențe vocale. (Atunci când rindurile nu se răresc demonstrându-se o tratare a exigențelor rolurilor cu... lipsă de exigență.)

Astfel, dacă mulți pot practica vorbirea curentă (intensitate scăzută, ambitus redus, timbru unic), precum și cîntul fredonat (intensitate scăzută, ambitus puțin mai extins, timbru unic), și aceasta fără a resimți o oboseală a aparatului fonator,

— odată cu sporirea exigenței de intensitate numărul celor rămași în întrecere scade, oboseala fonică crescînd vertiginos;

— solicitată în continuare și exigența de frecvență, — adăugată celei de intensitate —, cei capabili a le satisface pe amîndouă devin mult mai puțini, oboseala se accentuează în continuare și poate duce, — în cazul excesului în folosirea registrului acut pe sunete neacoperite, — la grave accidente vocale (pareze, noduli pe coarde);

— în sfîrșit, prin adăugarea exigenței de timbru se poate constata cum rămîn foarte puțini apți vocal pentru a exercita profesia de artist liric sau dramatic, așa cum acestea o cer, nu în absolut, ci ea elementară profesionalitate,

— și totuși, mai ales, fără nici o urmă de oboseală fonatorie.

Aceste moduri diferite de îmbinare a celor trei exigențe vocale, — a patra, exigența de neoboseală, fiindu-le încorporată —, se constituie în *gradele reale de selecție a vocilor*, cîntate sau vorbite, grade de selecție iar nu de comparație calitativă absolută, cum se face deseori dintr-o fundamentală greșeală.

Viața teatrală, lirică și dramatică, ne oferă, în toate genurile vocale, tot felul de îmbinări ale celor trei exigențe ale vocii de performanță, precum și tot felul de practicieni vocali capabili să le facă față, mai mult sau mai puțin, unora sau altora.

Ceea ce urmează a se discuta se rezumă la analizarea celor patru exigențe ale vocii de performanță din punct de vedere al ra-

portului cantitate-calitate, numai o cunoaștere temeinică a acestuia putînd crea premisele unei viitoare aprecieri științifice a gradului de profesionalitate vocală a realizărilor interpretative în cadrul teatrului liric sau dramatic.

Dar pentru aceasta este necesar să punem în discuție mai întîi cele două categorii de *însușiri cantitative* care duc la stabilirea celor două *aspecte calitative* ale vocii de performanță:

„...*Calitatea vocală intrinsecă*” și „*calitatea vocal-profesională*” *însușiri ale diferitelor forme de cantități vocale.*

Analizînd o multitudine de aprecieri verbale și scrise cu privire la vocile artiștilor lirici sau dramatice se poate observa cu ușurință cum despre o voce sau alta se trag concluzii cu pretenție „artistică” prin prisma aprecierii diferitelor „cantități” vocale, ajungîndu-se la confundarea acestora cu calitatea vocală în general.



Cele mai curente aprecieri în acest sens se fac în raport cu posibilitatea realizării unor mari intensități vocale sau executării unor note acute și supraacute sau în raport cu o calitate timbrală, elemente transformate în unice criterii de apreciere „valoric-artistică”.

Trecînd peste faptul că o justă apreciere necesită luarea în considerație a tuturor cerințelor impuse de cele patru exigențe în cadrul îndeplinirii calității vocale profesionale (vezi mai departe), putem observa cum, chiar dacă luăm în discuție cantitatea de decibeli pe care îi poate realiza o voce, — ignorînd deci cerințele unei analize științifice —, ea nu poate reprezenta o calitate artistică ci, cel mult, o „calitate” individuală izolată. Numai o însumare a unei mari diversități de „calități” individuale izolate (în fond cantități), în vederea satisfacerii totale a diferitelor și extremelor cantități dinamice solicitate de o partitură vocală, va putea răspunde noțiunii de calitate vocală, cu specificarea: „în domeniul intensității”.

De asemenea: o mare cantitate de cicli pe secundă nu reprezintă prin ea însăși o calitate artistică, ci o „calitate” individuală izolată (în fond cantitate), ce se va putea transforma în calitate vocală „de domeniul frecvențelor”, numai în măsura în care se însumează cu toate celelalte cantități frecvențiale solicitate de opera de artă abordată realizînd-o satisfăcător pe tot ambitusul său.

Tot așa și în cazul timbrului vocal: penetranța unei voci nu reprezintă, prin ea însăși, o calitate artistică ci o „calitate” individuală izolată (de fapt cantitate), ce va putea contribui la alcătuirea calității vocale, „în domeniul timbrului”, numai în măsura

în care se va însuma cu toate celelalte cantități timbrale în vederea satisfacerii unor cerințe interpretative.

Așadar : o apreciere științifică asupra unei voci nu se poate face prin intermediul unor cantități izolate, care se poate întâmpla să fie și să rămână componente ale unei calități niciodată împlinită. (Practica vocală oferă suficiente exemple în acest sens : tenori care au un Si 3 sau chiar un Do 4 uimitor, și sint deficițari pe zona pasajului și pe terța gravă necesară vocii lor ; bași ce ating 120 de dB, dar sint incapabili să-și tempereze vocea sub 90 de dB ; voci cu penetranță care nu pot să realizeze și grosimea sau volumul vocal.)

Mai mult decît atît :

însușirile diferitelor forme de cantități vocale, datorită diverselor origini, duc la cristalizarea lor sub două genuri de calități vocale fundamentale deosebite : *calitatea vocală intrinsecă* și *calitatea vocal-profesională*.

*Calitatea vocală intrinsecă* este un dat al nașterii, din însușiri de elemente dependente de condiționări anatomice și neuro-endocrine deja stabile (variabile numai în cadrul evoluției generale fizice a subiectului).

*Calitatea vocal-profesională* este o dobîndire făcută prin studiul unei tehnici vocale, acțiune neuro-motorie, mereu perfectibilă și variabilă, posibil a fi apreciată numai în raport cu cerințele vocii de performanță.

Considerînd că am ajunge în etapa în care în cadrul unei aprecieri nu se va mai face substituiri calității prin cantitate, va trebui să se acorde atenție pentru a nu se substitui de data aceasta o calitate prin cealaltă.



Astfel, *calitatea vocală intrinsecă*, datorită caracterului său de dotare fundamentală, aparent statică, se prezintă drept *criteriu de apreciere incipientă*, cu rol selectiv, de concurs, pentru intrare într-o școală de învățămînt vocal și, apoi, de stabilire a „genului vocal” căruia respectivul îi corespunde.

Odată îndeplinite aceste roluri, aprecierea cu privire la această calitate vocală devine improprie pe parcursul carierei artistice a subiectului, ea rămînînd utilă în continuare numai în cadrul necesităților de dispensare a acestuia (fișa personală științifică).

În schimb, *calitatea vocal-profesională*, prin caracterul său de fapt datorat unor acțiuni neuro-motorii, perfectibile (cu scopul continuiei acordării la cerințele operelor de artă abordate), se constituie în singurul criteriu valabil de apreciere a stadiului elementar de profesionalitate vocală în domeniul vocii de performanță.

Privind astfel fenomenul vocal, cu timpul, vom vedea cum dispar aprecierile stereotipe, standard, care o viață întreagă te informează

despre un interpret vocal, cunoscut de ani de zile, că : „...are o voce puternică”, „ne încîntă cu acuttele sale strălucitoare”, „vocea sa caldă și generoasă...” etc.

Aceste „aprecieri” sint stereotipe și nu spun nimic tocmai din cauza substituirii unui gen de calitate prin altul și mai ales al calităților prin cantități, ceea ce este dotare intrinsecă, bine cunoscută, devenind, prin imposură, judecată „calitativă”, cu pretenție de apreciere profesională, ba, uneori, chiar artistică.

Este adevărat însă că, din păcate, artiștii lirici și dramatici, în general, dau aceeași rezolvare vocală tuturor rolurilor, soluționînd-le „în stilul lor caracteristic” (stilul interpretului, nu al rolului).

Este de la sine înțeles că în fața unor astfel de stereotipii, prin adaptare la mediu, aprecierile stereotipe par a fi la locul lor, și aceasta cu atît mai mult cu cît lipsit fiind de cunoștințe științifice nu poți lupta împotriva șabloanelor profesionale deformatoare ale operelor de artă.

De asemenea este foarte adevărat că nu întotdeauna sint posibile aprecierile calitative vocal-artistice, odată ce mulți interpreți nu ajung nici măcar pînă la etapa cînd să își pună problema vocală în mod profesional, ei aflîndu-se de fapt în perioada de folosire sau chiar etalare a calităților native, brute, opera de artă fiind numai un pretext pentru exhibiția lor. În astfel de cazuri, desigur că trebuie făcută aprecierea calitativă vocală intrinsecă, — deși locul său nu este aici, după cum am demonstrat, — subliniindu-se însă, în primul rînd, confuzia care s-a făcut atunci cînd în locul unei realizări artistice s-a prezentat un experiment de școală (cazuri de acestea sint foarte frecvente și, din păcate, nu sint și de... vîrstă școlară).

Să vedem acum în concret :

*Care sint cantitățile și calitățile vocale corespunzătoare celor patru exigențe ale vocii de performanță ?*

### *Exigența de intensitate*

Exigența de intensitate este aceea care face cea mai facilă și severă selecție în rîndul candidaților ce se îndreaptă spre îmbrățișarea artei vocale lirice sau dramatice, aspectele sale cantitative fiind ușor de sesizat.

Ceea ce trebuie însă precizat dintr-un început este că posibilitatea realizării anumitor intensități crescute nu are nici o legătură cu valoarea artistică a interpretului, fiind un fapt de natură fiziologică, datorat capacității de realizare a unor presiuni subglotice crescute, capacitate supusă unor condiționări : anatomice, neuro-endocrine, cardiace și abia mai apoi unei condiționări neuro-motorii, dependentă de tehnica vocală a subiectului, capabilă să influențeze absorbțiile energetice exersate de pavilionul faringo-bucal asupra produsului sonor laringian.

Odată înțeles acest fapt pur științific vedem că unul din criteriile cele mai facile de apre-



cire „artistică”, mai ales în arta lirică, rămâne fără fond.

Aspectul calitativ al cantității vocale nu poate fi discutat din punct de vedere „artistic” decât în măsura în care s-a făcut o greșită încadrare a subiectului într-un ansamblu, deci, în nici un caz în mod intrinsec, ci numai în raport cu un mediu sonor dat.

Dar nici această apreciere nu afectează calitatea interpretului ci numai pe a distribuitorului său, regizor, dirijor, direcție, care nerespind anumite cerințe sonore strict obiective au alcătuit un platou necorespunzător.

Prin urmare putem spune că :

exigența de intensitate solicitată în diferite grade de textul dramatic sau liric se constituie într-un prim criteriu de selecție vocală de aspect cantitativ, cu scop limitat de distribuire, iar nu calitativ, cu pretenție de apreciere artistică.

Vedem așadar că indiferent de cîți decibeli poate realiza o voce sau alta, dacă există o concordanță între cerințele textului ales și realizarea sa sonoră, toți interpreții pot fi cotați la același nivel din punct de vedere valoric, în funcție de intensitate, deși exigențele acestora diferă de la o partitură (abordată de unii) la alta (abordată de alții).



Cotarea valorică, în funcție de intensitate, poate diferi numai dacă : abordîndu-se aceeași lucrare un interpret îi satisface mai bine exigențele de intensitate decît altul ; dar mai trebuie făcută o completare esențială : a satisface mai bine exigența de intensitate nu înseamnă nicidecum „a cînta sau a vorbi mai forte” (cantitate izolată), ci mai ales a avea posibilitatea creării unor mari diferențe între extreme, însumarea acestor cantități multiple creînd premisele aprecierii calitative profesionale diferențiale (existența unei dinamici mai mari).

Astfel, deși apare poate paradoxal, senzația de reușit joc dinamic, și în special de fortissimo, îi-o poate crea mai degrabă un interpret care se „mișcă” între 30 și 110 dB, decît unul care se limitează la o zonă continuu ridicată între 80 și 120 dB, calitatea profesională — prin raportare la o lucrare vocală anume — putînd fi de partea celui dintîi, deși aparent, din punct de vedere al exigenței de intensitate luată intrinsec, ea ar părea a fi de partea celui alt.

Această modalitate de apreciere se explică prin aceea că un fapt calitativ este mai valoros decît altul numai în măsura în care cuprinde mai multe însumări cantitative izolate și faptul este cu atît mai valabil în domeniul intensităților sonore cu cît etalonul luat ca bază a comparațiilor este un *etalon al momentului*, apreciabil numai prin el însuși — prin intermediul aparatului de re-

cepție sonoră și al contextului auditiv individual.

Desigur că acest adevăr este valabil numai în măsura în care mediul sonor, — ansamblul vocal sau vocal-orchestral —, este dozat corespunzător sau în măsura în care vocea subiectului satisface cerințele de intensitate ale sălii (capacitatea sălii).

Altfel, într-adevăr valoarea este a aceleia care poate realiza mai mulți decibeli, dar aceasta nu este o calitate artistică ci o „calitate” vocală izolată (de fapt cantitate), apreciată în raport cu ansamblul și cu sala, care își impun legile lor peste care nu se poate trece.

În această situație, frecvență, forțarea lucrurilor de către subiectul cu mare dinamică, dar cu plafon scăzut, duce la non-calitate prin neconcordanța dintre calitatea individuală și cerințele superioare ale mediului. Desigur că aici, ca și în cazul alcătuirii unui platou vocal, este discutabilă mai mult profesionalitatea distribuitorului decît a distribuitorului.

*În concluzie*, putem spune că :

intensitățile izolate, posibil a fi realizate de o voce, nu reprezintă un element de categorisire calitativă comparativă, ci numai un element cantitativ de distribuire în raport cu cerințele rolurilor, și ale sălilor de spectacol.

Deci a aprecia o voce din punct de vedere artistic în funcție de posibilitatea sa de a realiza mari intensități este un nonsens, odată ce aceasta este o calitate vocală intrinsecă, datorată unor condiționări anatomice și neuro-endocrine, jucînd numai funcția de selecție, angajare și distribuire.

Aprecierea calitativă vocal-profesională, în raport cu exigența de intensitate, nu se poate face decît cu referire la concordanța dintre cerințele unei partituri vocale și realizarea lor, această apreciere rezumîndu-se de fapt la ceea ce condiționarea neuro-motorie, tehnica vocală a subiectului, poate realiza în sensul conducerii variate a distribuiri presiunii sub-glotice, valoarea acestei calități fiind cu atît mai mare cu cît realizarea intențională potențială cuprinde o claviatură cantitativă mai extinsă (o dinamică mai mare).

### *Exigența de frecvență*

Exigența de frecvență este a doua exigență ușor sesizabilă și devenită prin aceasta element comod de selecție și apreciere „artistică”. Să vedem și aici în ce măsură acest gen de apreciere este sau nu valabil.

Ca și în cazul exigenței de intensitate și exigența de frecvență are : condiționări fiziologice neuro-endocrine (hipertiroidism, hiper-corticosuprarenalism) ; condiționări anatomice (calibraj regulat al axonilor recurenți capabili a realiza defazări ; corzi vocale groase cu echipament enzimatic în exces) ; și condiționări neuro-motorii, posibil a fi conduse prin procedee educative, spre deosebire

două primele două condiții ce, reprezentând o dotare vocală înăscută, intrinsecă, nu pot fi influențate pe cale tehnică educativă.

Datorită acestei diferențe fundamentale, referitor la condiționările neuro-endocrine și anatomice, în raport cu frecvența, nu se pot face decît aprecieri calitative vocale intrinsece de selecție incipientă (întocmai ca și în cazul intensității). Aceste referiri se fac pe baza unor cantități frecvențiale izolate (mai ales acute și supraacute; la unii bași și la contraalte se are în vedere și gravul profund); ele sînt fără nici un raport cu vreo operă de artă vocală anume, unele dintre aceste cantități frecvențiale putînd rămîne chiar o dotare nefolosibilă din lipsa unui repertoriu care să le solicite.

În schimb, din punct de vedere al condiționării neuro-motorii, cu referire la frecvență se pot face valabile aprecieri calitative vocal-profesionale în raport cu modul în care au fost rezolvate procedeele tehnice deprinse prin educație și implicate nemijlocit în soluționarea ambitusurilor operelor de artă vocală abordate.

Aceste procedee (acoperirea sunetelor deschise din zona pasajului; crearea unei crescute impedențe reîntoarse pe laringe; eliminarea fedingurilor vocale prin egalizarea audibilității fonemelor) constituie elementele esențiale care contribuie la rezolvarea corectă a totalității cantităților frecvențiale ale ambitusurilor vocale solicitate în mod curent de către exigența de frecvență a vocii de performanță, oferind prin aceasta posibilitatea unei realizări calitative vocal-profesionale și, în consecință, a unor aprecieri similare.

În sfîrșit, din punct de vedere al exigenței de frecvență mai apare un aspect ce poate fi discutat calitativ: cel referitor la justetea vocii cîntate<sup>5</sup>, justete ce nu depinde însă de nici una dintre condiționările expuse mai sus, ci de cortexul auditiv al subiectului și de calitatea intrinsecă a aparatului său de receptie și comandă.

Datorită faptului că aceste elemente sînt dotări înăscute, puțin perfectibile prin studiu (manifestările negative intonaționale datorate unei tehnici vocale defectuoase însemnînd cu totul altceva), se oferă în general numai posibilitatea unei aprecieri calitative intrinsece de selecție și apoi posibilitatea formulării unei aprecieri calitative auditive profesionale și aceasta numai în raport cu acordajul frecvențial instantaneu în funcție de diferitele dezacordări neprevăzute apărute pe parcursul unei reprezentații.

*În concluzie,*  
putem spune așadar că din punct de vedere al exigenței de frecvență pot fi făcute

aprecieri calitative vocale intrinsece în urma luării în vedere a unor cantități izolate datorate unor condiționări facilitante înăscute, neuro-endocrine și anatomice.

Pe de altă parte se pot face aprecieri calitative vocal-profesionale cu privire la modul de înfăptuire a condiționărilor neuro-motorii realizabile prin educație vocală, calitate ce reprezintă o însumare a variatelor cantități frecvențiale ce rezolvă integral în domeniul frecvenței cerințele operelor vocale abordate.

De asemenea se mai pot face aprecieri cu aspect calitativ intrinsec în ceea ce privește echipamentul senzorial auditiv al subiectului, dar aceasta numai în vederea selecției incipiente ce nu va admite pătrunderea în viața profesională muzicală a subiecților deficițari în ceea ce privește echipamentul senzorial auditiv înăscut. (În viața teatrală se poate face o oarecare excepție de la această restricție, deoarece o bună tehnică educativă poate micșora discriminabilitatea tonală într-o măsură ce poate asigura „semi-tonia” actorului, aproape suficientă pentru profesia de artist dramatic.)

În fond, putem constata cu ușurință că aspectul calitativ vocal în raport cu frecvența poate fi apreciat numai în funcție de corecta rezolvare tehnică a tuturor cantităților frecvențiale cerute unei voci de către o anumită operă vocală (în grav, mediu, pasaj, acut) deci în cadrul zonelor în care și educația vocală are o mare pondere, acest aspect dispărînd în zonele extrem acute și extrem grave ale cantităților izolate care, în cazul că nici lucrările muzicale nu le solicită, pot rămîne fapte cantitative intrinsece cu valoare de curiozitate fonetică, necomparabilă.

### *Exigența de timbru.*

Exigența de timbru este domeniul vast din care aprecierile calitative profesionale făcute cu privire la vocea de performanță se pot hrăni substanțial.

Și aici există anumite date anatomice legate de calitatea intrinsecă a laringelui, care constituie elementele timbrului extra-vocalic, adică ceea ce rămîne din spectrul vocal în urma ridicării celor două regiuni formantice principale care reprezintă timbrul vocalic datorat pavilionului faringo-bucal (calitatea fonematică).

Dar deși aceste elemente extra-vocalice reprezintă calități intrinsece ale dotării fundamentale laringiene, ele pot fi totodată influențate într-o foarte mare măsură de educația vocală a subiectului transformîndu-se în elemente modelabile în scopul obținerii unor calități vocal-profesionale mult căutate în cadrul vocii de performanță.

<sup>5</sup> Justetea vocii este necesară și artistului dramatic, prin ea el putînd să se încadreze corect într-o tonalitate creată în scenă de un partener sau de ansamblu. Lipsa simțului tonal, atonia, — iar nu „afonia”, cum eronat se spune în astfel de situații —, este o cauză a „stricății atmosferei”, în mod înconștient desigur, prin introducerea unei disonanțe vocale acolo unde se cerea o încadrare prin consonanță etc., etc.

Astfel :

— *penetranța*, sau strălucirea vocii, reprezintă calitatea vocală majoră cu cele mai evidente atribute de profesionalitate. În pofida faptului că este un element al timbrului extra-vocalic, datorat în principiu dotării anatomice fundamentale laringiene (constind în valoarea tonsului de unire a cordelor vocale), penetranța poate fi modelată și prin intermediul unei tehnici vocale corect condusă, prin realizarea de acțiuni volitive cu efect direct asupra sensibilităților palatale și implicit a tonusului și duratei unirilor cordelor vocale, fapte ce duc la amplificarea armonicilor aflate peste frecvența de tăiere a pavilionului (2.500 c/s) creind posibilitatea intensificării lor pînă înspre 3.500 c/s și chiar mai mult. Or, aceste frecvențe corespundătoare armonicilor superioare ale sunetelor, constituie însăși ceea ce vocea umană poate avea mai calitativ intrinsec cit și ca profesionalitate totodată, această caracteristică vocală timbrală fiind una dintre cele mai căutate în practicarea cîntului și vorbirii de performanță atit datorită mării sale directivități spațiale cit și satisfacerii cerințelor expresive ale multor roluri.

În această situație, datorită posibilităților tehnice de acționare energetică însăși asupra dotării fundamentale anatomice prin acțiuni neuro-motorii, vedem cum aprecierea calitativă vocală intrinsecă se poate confunda cu aprecierea calitativă vocal-profesională.

— *Grosimea vocii*, — (de asemenea element extra-vocalic, — provenit din frecvențele sub-, intra- și supra-formantice, inferioare frecvenței de tăiere, — cu rol de ponderator al directivității vocale prin amplificare pe laterale, fiind deci prin aceasta un fel de antagonist al penetranței), — deși datorată și ea unei dotări anatomice (grosimea verticală a porțiunilor cordelor vocale ce vin în contact pe timpul închiderilor glotice), poate fi modelată tot prin intermediul unor acțiuni neuro-motorii („acoperirea“ vocalelor ; modificarea pavilionului faringo-bucal în sens transversal).

Așadar, și în cazul grosimii vocii aprecierea calitativă vocală intrinsecă se poate transforma în apreciere calitativă vocal-profesională atunci cînd se face referirea prin raportare la cerințele vocii de performanță.

— *Volumul vocii*, — (datorat aceleiași grosimi verticale a cordelor vocale pe timpul perioadei de închidere glotică și materializat sonor de frecvențele regiunii sunetului fundamental, inferioare deci primei zone formantice), — deși reprezintă de asemenea o caracteristică extra-vocalică, laringiană intrinsecă, poate fi modelat, ca și grosimea vocii, prin crearea la voință a unor amplificări ale pavilionului faringo-bucal (deschidere bucală ; coborîre a laringelui), acțiuni ce fac să crească în amploare însăși sunetul fundamental, mai ales cînd se află cuprins între 250 și 400 c/s.

Și în acest caz, prin referire la necesitățile vocii de performanță, aprecierea calității vo-

cale intrinsece în raport cu volumul se poate transforma în apreciere calitativă vocal-profesională.

— *Vibrato-ul vocal* constituie la rîndul său un element timbral asupra căruia tehnica vocală a subiectului poate interveni în mod evident variîndu-i joasa frecvență pe secundă în scopul sublinierii anumitor cerințe ale aceleiași voci de performanță, de unde posibilitatea formulării unor aprecieri calitative vocal-profesionale referitoare și la vibrato.

*În concluzie :*

putem sublinia faptul că : deși exigența de timbru — reprezentată de cele patru elemente timbrale discutate mai sus — este condiționată în suficientă măsură de dotarea anatomică a subiectului,

se poate totuși acționa asupra sa într-o extrem de mare proporție prin diferite modalități tehnice adecvate.

Avînd în vedere acest fapt putem concluda spunînd că :

asupra timbrului vocal global și asupra elementelor sale componente, individual, se pot face substanțiale aprecieri calitative profesionale cu referire directă la rezolvarea sau nu a unor sau a altora dintre cerințele vocii de performanță solicitată de arta lirică și dramatică, *valoarea calitativă profesională globală cu referire la timbru fiind o însumare a cantităților timbrale componente.*

Domeniul exigenței timbrale devine, așadar, terenul pe cuprinsul căruia aprecierile calitative de selecție incipientă se prezintă lipsite de prea mare importanță (aceasta netrebuind să ducă totuși la o subestimare) ; rolul important al aprecierii în acest domeniu apare după terminarea educației vocale cînd calitatea interpretării va trebui să se evidențieze substanțial prin intermediul elementelor timbrale.

Aprecierea calitativă vocal-profesională în funcție de timbru constituie, în final, unul din elementele de bază ale însăși *aprecierii artistice*, variațiile timbrale reprezentînd cele mai subtile mijloace de creare a expresivității vocale, celelalte exigențe, de intensitate și de frecvență, avînd rolul de „porteur“ ai săi, fără a o putea depăși vreodată ca importanță în cadrul unei adevărate realizări artistice.

O judecată profesional-artistică, de valoare, se va putea face numai ținînd seama de acest raport ireversibil. În cadrul aprecierii *calității vocal-artistice* (care cuprinde și aprecierea calității globale a expresivității vocale și aprecierea calității empatiei scenice) fiecare *calitate vocal-profesională* (în raport cu timbrul, frecvența și intensitatea) își va ocupa locul cuvenit și impus de importanța sa ca element ce concurează la redarea fondului de idei și sentimente care constituie mesajul operei interpretate.

### *Exigența de neoboseală*

La prima vedere s-ar părea că a face aprecieri cantitative și calitative asupra unei voci

de performanță în raport cu exigența de neoboseală ar fi, dacă nu o absurditate, în orice caz o exagerare, știut fiind că oboseala și boala nu pot fi cotate drept criterii de apreciere valorică profesională ci, cel mult, drept criterii statistice sanitare.

Realitatea științifică ne demonstrează însă că în ceea ce privește aspectul profesional al vocii de performanță se poate face, dintr-un anumit punct de vedere, și o apreciere absolut calitativă profesională, aceasta deoarece cînd avem în vedere astfel de cazuri se evidențiază două feluri de oboseală și genuri de boli, specifice lor : o oboseală nervoasă centrală de origine fonatoare și o oboseală musculară laringiană de origine fonatoare.

*Oboseala nervoasă centrală de origine fonatoare* se datorează unor dereglări de nutriție și evacuare a deșeurilor metabolice, pe scurt : unei dereglări metabolice în celulele nervoase encefalice fonogene influențînd prin aceasta negativ activitatea ritmică fonatoare.

Asupra acestui gen de oboseală au efect numai tratamentele farmacologice corespunzătoare, constînd în încercarea de echilibrare metabolică a celulelor encefalice prin reglarea nivelului hormonal în sînge (hormonii tiroidian, corticostuprenal și foliculinic).

*Oboseala musculară laringiană de origine fonatoare* — manifestată printr-o diminuare a capacității contractile a coardelor vocale — este supusă și ea, în general, unor condiționări metabolice asemănătoare cu aceea a celulelor encefalice (apare în plus proprietatea deosebită a celei musculare a coardelor vocale de a putea face față unei privări de oxigen — datorită existenței unui metabolism muscular anaerob care facilitează marile performanțe de rapiditate și scurtime a contracțiilor musculare) ;

dar, oboseala musculară laringiană depinde totodată și de procesele neuro-motorii, de tehnica vocală a subiectului, implicînd : impedențele reîntoarse pe laringe, acoperirea sunetelor deschise începînd cu zona pasajului vocal, folosirea registrelor corespunzătoare, nedeclararea țesătură etc.

Dacă primul gen de oboseală nu se poate trata decît prin mijloace farmacologice, în schimb oboseala musculară laringiană de origine fonatoare se poate trata prin pauză vocală și, mai ales, printr-o tehnică vocală corespunzătoare cerințelor vocii de performanță, pauza vocală nefiind decît un paliativ de foarte scurtă durată.

Acest aspect deschide porțile spre posibilitatea aprecierii calitative, cu implicații profesionale, a performanțelor unui interpret prin prisma satisfacerii sau nu a exigenței de neoboseală.

Viața artistică ne oferă o sumedenie de cazuri de interpreți care fac față cu greu acestei exigențe : două, trei arii mai pretențioase sau un rol mai substanțial obosindu-i ; pauze vocale mari care intervin cu regularitate după spectacolele duse la capăt cu evidente menajamente vocale ; repertoriu limitat

la lucrări ce solicită la un grad scăzut celelalte exigențe (de intensitate, de frecvență și de timbru), sau neluarea în seamă a unora dintre aceste exigențe, acolo unde situația, se pare, a o permite.

Ceea ce demonstrează astfel de interpreți nu este, cum se crede de obicei, o lipsă de rezistență fizică „înnăscută” sau datorată vreunei boli oarecare, ci o lipsă de tehnică vocală corespunzătoare, strict necesară satisfacerii exigențelor vocii de performanță, lipsă ce duce la oboseala musculară laringiană de origine fonatoare, manifestată progresiv prin : tremurătura maxilarului inferior spre acut, pierderea ușurinței în aceeași zonă, matizare și răgușeală caracteristică, ajungîndu-se prin disfonie și pareze, pînă la nodulii pe coardele vocale.

*În concluzie,*

putem spune așadar că este posibilă și chiar necesară o apreciere calitativă profesională a exigenței de neoboseală, deoarece, de multe ori, pornind de la ea se pot explica și cauzele ce duc la imposibilitatea satisfacerii majore a celorlalte exigențe și, implicit, a însăși rezolvării corecte a actului interpretativ artistic.

### *Concluzie finală*

Sper ca, prin acest articol, să fi reușit, într-o oarecare măsură, evidențierea criteriilor științifice de apreciere cantitativă și calitativă a vocii de performanță subliniind existența celor două moduri fundamental deosebite de apreciere calitativă :

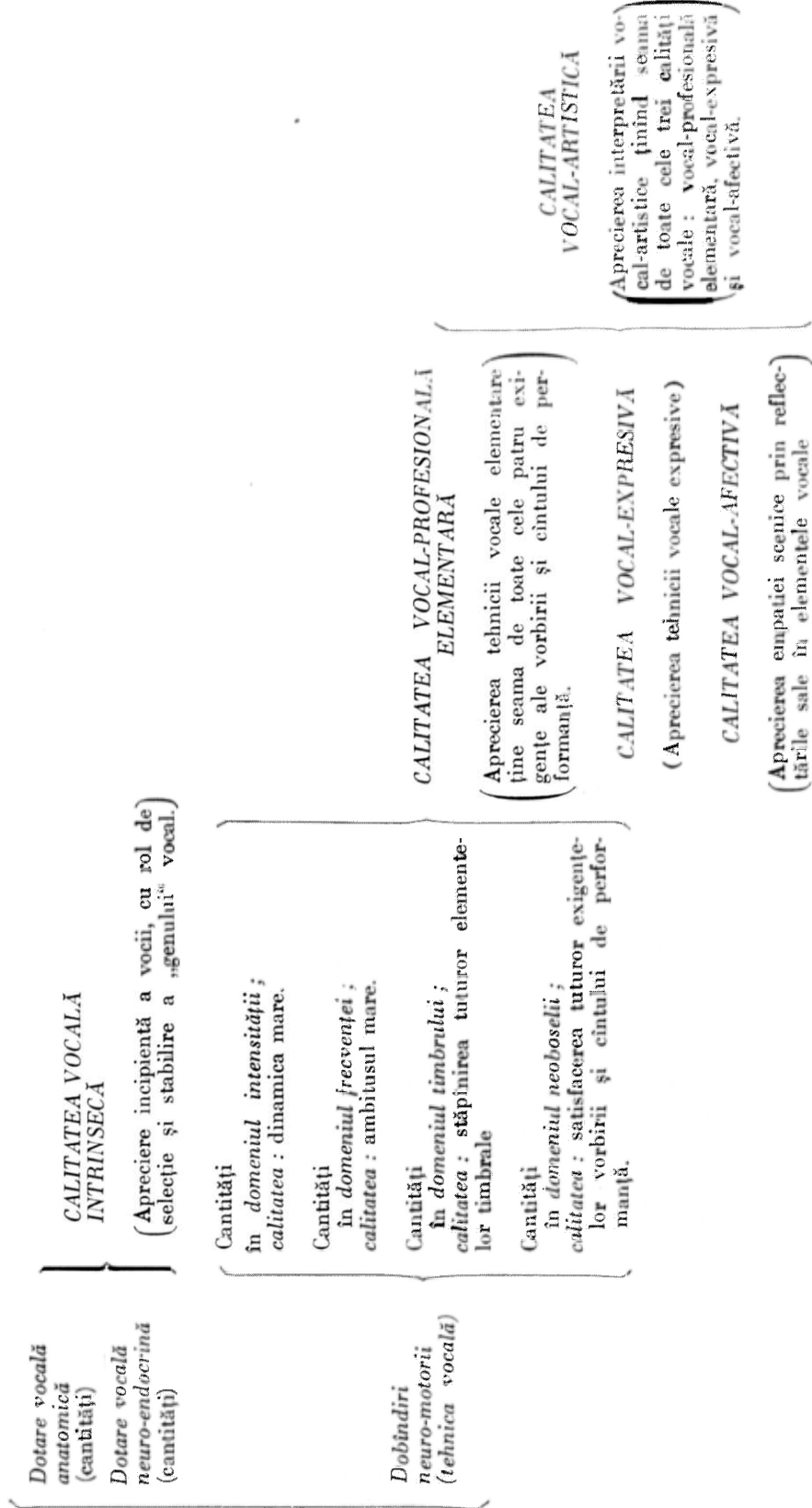
— unul referitor la ceea ce vocea prezintă ca dăruire înnăscută, datorată unor condiționări neuro-endocrine și anatomice (calitatea vocală intrinsecă, de selecție),

— și altul referitor la ceea ce subiectul a putut dobîndi în urma educației sale vocale, condiționarea neuro-motorie (calitatea vocal-profesională, de apreciere a stadiului elementar de profesionalitate vocală).

Țin să precizez că, datorită prea strictei tehnicități, nu am prezentat concluziile speciale, în care sînt eșalonate toate elementele ce fac posibilă abordarea corectă a fenomenului pe care îl reprezintă vocea de performanță, concluzii în care se înseriază precis ceea ce reprezintă calitate vocală intrinsecă, de selecție pre-artistică, și calitate vocală profesională, de apreciere a bazei de profesionalitate a interpretului, precum și mijloacele tehnice (aparatura) de detectare a acestora.

Rămîne ca, poate, în viitoare articole, să fie prezentate și modurile de apreciere cantitativă și calitativă a expresivității vocale și a empatiei (transpunerii) scenice, reușindu-se luminarea tabloului complet al criteriilor științifice de apreciere a vorbirii practice cu scop artistic, prin delimitarea, în continuare, a *calității vocal-expressive* și a *calității vocal-afective* care, împreună cu *calitatea vocal-profesională elementară*, discutată în acest articol, duc la realitatea *calității vocal-artistice*, scopul însuși al oricărei interpretări de înaltă profesionalitate.

# SCHEMA CANTITĂȚILOR ȘI CALITĂȚILOR VOCALE CARE CONCURĂ LA REALIZAREA CALITĂȚII VOCAL-ARTISTICE



# Recitalul

Din gama destul de variată, nu însă epuizată, a felurilor de spectacole ce se practică în ultima vreme pe scenele teatrelor noastre, a fost „uitat“ (de fapt „trecut pe linie moartă“) recitalul de poezie, mai precis spectacolul de versuri (rareori, din păcate, de versuri și proză dramatică), închinat, cu adresă specială, unei idei, unei circumstanțe anume, unei aniversări. Cînd și cînd, genul este repus în circulație, la date festive, strict cu scopul de a acoperi omagial momentul. Numai că asemenea gen de spectacol — mobil, generos, precis, mobilizator — este în măsură să ofere mai mult decît atîta. Capacitățile dramatice ale recitalului dau teatrelor puțința de a fi la zi cu evenimentele, de a fi „operative“, de a fi „vii“, și eficace în militarea pentru marile idei ce preocupă viața și societatea noastră. Mă gîndesc, afirmînd aceasta, și la disputa ce animă în momentul de față oamenii de teatru (bineînțeles, alături de încă o sută altele), în legătură cu o necesară revitalizare a publicului de teatru, cu mijloacele ce s-ar cuveni folosite pentru a spori numărul de spectatori ; printre altele, dacă trebuie sau nu să se deplaseze teatrele cu spectacolele lor în fabrici, uzine, instituții ?

Personal cred că transplantarea unor spectacole de mare anvergură, cu distribuții numeroase, cu tehnicitate prea complicată, nu e recomandabilă, pentru că ar fi inoperantă ; spațiile scenice și tehnica pusă la dispoziție în incinta întreprinderilor, pretind o prealabilă „adaptare“ corespunzătoare ; ceea ce înseamnă în fond a se renunța ba la una, ba la alta din laturile și virtuțile structurale ale spectacolului respectiv. S-ar promova astfel, peste voința teatrului, condiții de improvizație, de natură nu numai a mutila un fapt de artă dar și, mai ales, de natură a produce asupra publicului efecte contrare celor scontate. În schimb, recitalul îmi apare ca formula cea mai indicată unui spectacol menit a fi reprezentat în mijlocul spectatorilor — muncitorii, la ei acasă. Prin caracterul lui „deschis“, „maleabil“, recitalul este, într-o anumită privință, preferabil unei lucrări dramatice gîndite pe o temă dată. El poate răspunde nemijlocit — dar nu sacrificînd cerințele artistice, teatrale — unor cerințe circumstanțiale : marcarea unui eveniment politic, național de răsunset ; evocarea aniversară a unui moment ori a unei personalități din trecutul cultural sau de luptă al poporului ; însuflețirea maselor în opera de construcție (deschiderea unor noi obiective industriale sau a unui mare șantier al tineretului) etc.

Ca să-și atingă scopul, cu succes, recitalul ar trebui să țină seama de o serie de condițiuni. Îmi permit să amintesc cîteva :

— textele folosite să fie de cea mai certă valoare artistică-literară, de cea mai puternică forță emoțională-politică ;

— ca recitalul propriu-zis, să nu conțină numai versuri, ci să înglobeze și lucrări sau fragmente dramatice. Spectatorul va putea astfel să se bucure nu doar de frumusețea unor lecturi de versuri, dar și a unor înscenări (de ansamblu) efectiv teatrale ;

— recitalul să fie conceput și construit ca un spectacol modern, simplu, de adincimc ; ceea ce, firește, nu înseamnă nici simplist, de o factură artistică mediocră, nici abstract, abscons, sofisticat, ci să fie însuflețit de un autentic și sănătos spirit militant politic, de o reală capacitate de a comunica și stîrni emoții ;

— să aibă în distribuție valori actoricești necontestate, de prestigiu, pentru ca odată mai mult, să fie sigur de o pondere înaltă calitativă și în același timp, să fie atrăgător ;

— să se ferească a face din contribuțiile altor factori artistici, — muzică, dans, proiecții etc. — surse de diversiune ori de îngreunare a receptării conținutului tematic al spectacolului.



Pledoarile pentru recital sau pur și simplu reamintirea unor lucruri știute ? Nu asta este important ! Ceea ce interesează este măsura în care adoptarea lui ca gen specific, de către teatre, își vedește utilitatea. Interesant este și faptul că, poate, nu întîmplător, o serie de teatre și-au și îmbogățit repertoriul cu scenarii destinate acestui gen de spectacol. Teatrul de comedie, cu „Întîlniri și recital de poezie umoristică românească“ ; Teatrul „Nottara“, cu „Dialog...“ ; Teatrul Național „I. L. Caragiale“, cu „Primii noștri poeți“ ; Teatrul „Bulandra“ cu „Festival de poezie“. Să adăugăm acestora recitalurile închinat în mod deosebit aniversării semicentenarului U.T.C. „File de istorie“ de Nicolae Tăutu, (la Teatrul „Bulandra“), „De viață, de dragoste“ (la Teatrul „Giulești“)...

Să sperăm ca fenomenul să nu fie doar conjunctural.

# Paradoxuri...

Se caută mereu alte definiții ale teatrului, mai neobișnuite, mai cuprinzătoare, mai revelatoare. Din acest ciclu de căutări fac parte și tentativele de a determina în-tregul conținut al noțiunii printr-o trăsătură caracteristică, susceptibilă să sugereze convingător reliefulurile esențiale, substanța fenomenului.

În urmă cu ani, Louis Jouvet considera că teatrul este „o ofrandă, un schimb de prietenie și de dragoste între oameni“. De curînd, Joc Chaikin, directorul cunoscutei formații americane Open Theatre, vroia să creadă că teatrul este „un loc unde actorii și spectatori își împărtășesc în comun experiența mortalității lor“.

Fără a nega cu încăpăținare caracterul caduc al existenței umane, preferințele noastre se îndreaptă în mod legitim către „împărtășirea în comun“ prin teatru a valorilor perene pe care le poartă omul, către acel splendid „schimb de prietenie și dragoste“, demn să rămînă un blazon invariabil al artei de la luminile rampei. Și este evident că înfrimătatea mortalității noastre se lasă adeseori corectată cu eficiență de efluvii generoase de amicitie și de iubire, care constituie unele dintre resursele cele mai autentice ale naturii umane, ale veșnicei naturii umane.

În orice caz, fie că este vorba de moarte sau de iubire și prietenie, în numitor comun se situează ideea „împărtășirii“ a „schimbului... între oameni“, a comunicării. Și dacă ne îndreptăm cu gîndul către soluții extreme, oprindu-ne la teatrul absurdului, ne întîlnim și acolo, oricît ar părea de paradoxal, cu comunicarea... imposibilității de comunicare. Abordînd teatrul, intransigenții absurdului nu izbutesc în mod practic să conteste natura artei, care rămîne un mijloc specific, dar esențial de comunicare între oameni. Și astfel, cortegiul tuturor anxietăților, al nesfîrșitelor, ireversibilelor însingurări, concubînd la determinarea unei zone dense, compacte a inutilității comunicării, este transmis de pe

scenă, își cere eventuala confirmare prin inevitabila împărtășire.

Același Joe Chaikin, subordonîndu-se logicii implacabile a teatrului, imaginează o ecuație insolită: „Forma cea mai înaltă a comunicării în artă este tăcerea“. Chiar dacă nu „cea mai înaltă“, această modalitate de comunicare funcționează cîteodată pe scenă, de pe scenă. Și iarăși, în aparența paradoxului, trebuie să notăm că referința exactă nu se poate face decît la elocvența tăcerii, la tensiunile dramatice nutrite de sentimente puternice și reflecții incandescente, care căptușesc momentele de absență a cuvîntului, înscrîndu-se în coerența acțiunii, nu ca pauze, ci ca utile propulsări. Fiîndcă, în ultimă analiză, forma de exprimare dramatică, scenică, este dintre cele mai desăvîrșite, datorită în mare măsură faptului că izbutește să îmbine în armonii organice limbajul cu acțiunea.

Dar și pe planul acțiunii care se desclărează cel mai lesne, adică al mișcării, teatrul intră adesea pe terenul pseudoparadoxului. Avem dreptul deplin să înregistrăm în diverse spectacole o imobilitate a mișcării, oricît de aberantă pare această formulare în contextul mecanicii. Nemișcarea în scenă nu figurează ca instantaneu de sine stătător, ci ca o componentă a unui proces, înlesnind acumulările, contribuind la dezvoltările care conduc către paroxismul deznodămîntului. Descifrarea atentă a imobilităților ne face să identificăm îndărătul ipostazelor statuare o intensă dinamică psihică, care justifică, solicită momentele ulterioare ale unor eventuale frenézii de mișcare. Aceeași coerență a acțiunii, aceeași logică a spectacolului transformă imobilitatea în mișcare și mișcarea în imobilitate, inserîndu-le pe traiectoria unică a existenței personajului, a configurării situației dramatice.

Imobilitatea mișcării sau elocvența tăcerii rămîn numai mijloace, mijloace proprii, cu ajutorul cărora teatrul comunică prin omul viu cu omul viu, deslușind și împlinind, în limpede cifru poetic, universul sublim al prieteniei și al dragostei, al omeniei.



# CRONICĂ DRAMATICĂ

TEATRUL NAȚIONAL  
„I. L. CARAGIALE“

## DULCEA PASĂRE A TINEREȚII

de Tennessee Williams

Se pare că fama a întrecut cu mult valoarea operei lui Tennessee Williams, altfel nu se explică ascensiunea lui vertiginoasă până la strălucirea unei stele de mărimea întâi, urmată de alunecarea către indiferență. Plasat la început cu generozitate alături de O'Neill și Miller, Williams ar ocupa azi într-un eventual „top“ al dramaturgiei americane un loc relativ modest. E drept, din vreme în vreme teatrele își amintesc de primele lui piese, scotite a fi mai izbutite decât următoarele.

Exegeții dramaturgiei lui — destul de prolific de altfel — unanimi în a-i recunoaște talentul și măiestria, constată azi surprinși și dezamăgiți că perimetrul preocupărilor sale tematice este restrâns, că încărcătura sa ideatică este neînsemnată, că, în sfârșit, departe de a fi un complex analist al psihologiei umane, Williams se mărginește să exploateze zona periferică a instinctelor. Se și exagerează, firește, căci dacă așa ar sta lucrurile, care ar fi rațiunea reprezentării pieselor lui Williams pe scenele noastre?

În *Dulcea pasăre...* de pildă, drama protagonistului are un declic de natură socială: Chance Wayne, un tânăr dăruit cu talent, inteligență, farmec, dar sărac, se îndrăgostise pe vremuri de fiica celui mai bogat, deci, celui mai puternic om din oraș. Desigur, dragostea lor nu convenea aspirațiilor tatălui și acest lucru are aici un caracter hotărâtor. Dragostea lor purta în ea

germenele conflictului specific unei lumi în care raporturile dintre bogați și săraci sînt incompatibile. Și Wayne este izgonit din orașul său, hăituit, trezit brutal la o realitate hidoasă. La fel, Alexandra del Lago, trăiește drama artistului aceleiași lumi, cu existența incertă, exploatat cîtă vreme este util, în accepțiunea îngustă a mitului „vedetei“, dar debarcată fără menajamente exact atunci cînd talentul ei ar fi înflorit cu adevărat.

Ca în nici o altă piesă a lui Williams, evoluția acestor două destine este proiectată pe un fundal politic și social cert; ea niciunde la acest autor, prezența puterii devoratoare a banului își spune cuvîntul. Boss Finley, cel mai puternic din oraș, omul politic milionar, apărător al „libertății“, campion al segregăției rasiale și sociale, apărător al „ordinei“ reprezintă o latură a conflictului, o categorie socială distinctă. Astfel, cu sau fără voia autorului, piesa capătă înțelesuri noi, legate de cauzele adînc sociale care nasc și alimentează drame personale sfîșietoare.

Dar eroii lui Williams nu știu să-și poarte drama. Legile aspre ale existenței îi debusolează și ei nu pot avea responsabilitatea destinului lor, care să-i înalțe pe culmile tragismului.

Inteligența lor rudimentară îi împinge în jos. Înainte nu e nici o speranță, înainte nu e decît un deșert fără viață, și atunci eroii lui Williams se abandonează: lumea Alexandrei del Lago este construită pe nisipul înșelător și ucigaș al drogului, alcoolului și depravării, cu care încearcă să înșele timpul; lumea lui Wayne e în urmă, e tinerețea lui furată, e năluca dragostei lui dintîi. Devorați de patimi, neputincioși să se ridice deasupra condiției lor subumane, eroii lui Williams nu au nici o șansă. Ei încetează să fie eroi. Îndărătul dramei lor e un imens gol. Prin ei, Williams duce o polemică cu societatea americană, dar o polemică indirectă, timidă, mîna lui întinsă arată adevăruri amare despre modul de viață american, dar mîna îi tremură, el nu se răzvrătește împotriva acestei lumi, cel mult o refuză.

Spre meritul lui, regizorul Mihai Berechet a știut să dea relief valorilor demascatoare



*Carmen  
Stănescu  
și  
Florin  
Piersic*



*Ilinca  
Tomoroveanu  
și  
George  
Calboreanu*

ale piesei, estompînd în spectacol accentele de violență. Ce ține de factorul facil-spectacular, dezlănțuirile de patimi, pe care autorul le-a exploatat cu dibăcie ca să-și epa-teze spectatorii, sînt escamotate cu înțeleaptă prevedere, pentru a lăsa cale liberă înțele-surilor mai adînci, mai necesare. Era, în plus, nevoie de o cît mai lîmpede înfățișare a cauzelor care generează și alimentează dra-maticile evoluții ale protagoniștilor. Fericită distribuire a artistului poporului George Calboreanu în rolul lui Boss Finley asigură o mai directă înțelegere a datelor conflictu-lui. Prezența covîrșitoare a marelui artist,



*Carmen Stănescu  
și Florin Piersic*

fora dramatică cu care intruchipează personajul său de stăpîn, de brută neiertătoare, de exponent al puterii și distrugerii împotrivilor, pune în permanentă evidență explicația dramelor fără ieșire care au loc înăuntrul acestui univers devorator. Exersat cu strălucire în dramaturgia lui Williams (amintiți-vă creația lui Florin Piersic în Val Xavier!) Florin Piersic aduce cu el în scenă toată povara trecutului personajului său, — Chance Wayne. — povară grea, făcută din prăbușiri amare și dezgustătoare compromisiuri. Cîțiva ani despart pe adolescentul înflăcărat și pur, strivit și izgonit în lume pentru vina de a fi iubit, de tinărul care cutează să se întoarcă pentru a-și înfrunța destinul, dar care între timp, pentru a forța ușile închise pentru el, a coborît toate treptele descompunerii umane. Chipul lui poartă acum zîmbetul inconștient și sfidător al băiatului frumos care nu se are de vînzare decît pe sine, dar o adîncă, iremediabilă tristețe i se citește în priviri. Cîtă duioșie blindă au ochii lui, cînd o zărește pe Celesta Finley, dragostea sa definitiv pierdută, simbolul tinereții sale nimicite, și ce monstruoasă dezlănțuire de fiară încolțită, gata la rîndul ei să sfîșie, cînd vrea să-și smulgă partea de pradă! (Totuși, mă întreb, ce se întîmplă cu glasul acestui excelent actor? Și ce se poate întreprinde pentru a-l menaja; pentru a-l ajuta să-și redobîndească întreaga lui capacitate?). Rolul Alexandrei del Lago a fost, cu un gest de mare inspirație, încredințat artistei Carmen Stănescu. Interpreta realizează cu strălucire portretul moral al acestei ființe prăbușite, cu un înalt grad de uzură morală, în egală măsură victimă și monstru. Scenele răvășitoare ale trezirii din beția drogului, ale încercării disperate de a smulge existenței totul pentru sine, de a-și compune o lume de năluci și amăgiri, sînt jucate de actriță cu subtile mijloace și stăpînită discreție. Iar rafinamentul interpretării sale atinge culmi înalte în scena în care Alexandra del Lago, realizînd posibilitatea unei integrări în lumea din care fugise înspăimîntată de spectrul căderii definitive, redevine monstrul calculat, rece, lucid, feroce în stare de orice pentru a-și atinge țelul.

Din restul interpretărilor, am reținut (într-o ordine absolut întîmplătoare) pe Ilina Tomoroveanu în rolul gingașei, resemnatei, îndureratei Celesta Finley, pe artista emerită Tanți Coccoa în blînda matusă Nonnie, pe Valeria Gagealov, cu excepția unor inutile îngroșări, Lazăr Vrabie și Damian Crîșmaru, interpretul lui Tom Finley-jr., ultimul realizînd un moment de mare tensiune dramatică în scena asprei, tăioasei explicații pe care o are cu Chance Wayne.

Adăugînd lui Mihai Berechet și meritul de a-și fi ales cea mai fericită distribuție și de a se fi încredințat capacității lor creatoare, remarc inexplicabila neglijare a ritmului acestui spectacol care curge ca un fluviu leneș printr-un nesfîrșit deșert încins, ca și stîngăcia rezolvării scenelor de mai amplă

participare. Sînt și lucruri supărătoare în spectacol, de pildă, actul din sala de recepție a hotelului are trimiteri la „modul de viață american” de o rizibilă stîngăcie, după cum finalul cu ultima replică a lui Chance Wayne („Nu vă cer milă...”) adresată sălii, este o eroare. Nu numai frumoase în sine, ci și funcționale sînt decorurile și costumele Elenei Pătrășcanu-Veakis. În schimb, muzica lui Edmond Deda, neinspirată, e în contrast cu dramatismul spectacolului.

**Virgil Munteanu**

## TEATRUL DE COMEDIE

# MUTTER COURAGE

de Bertolt Brecht

„Inter arma silent musae“... Și totuși, ca să nu vorbim de uriașa dezvoltare a căilor ferate și de impulsul dat aviației de primul război mondial, sau de industria maselor plastice, de antibiotice, de tranzistori, de laseri, sau de energia nucleară, țîșnite, toate, ca o binemeritată revanșă a omului sapiens împotriva bestialității, de pe singeroasa rampă de lansare a celui de-al doilea război mondial, totuși, și artele zise „liberale” au fost nu puțin fecundate de zăngănitul armelor. De la marile scene de bătălii datorate unui Tucidide, Tit Liviu sau Tacit, de la comentariile lui Cezar la războiul cu galii, istoria literaturii cunoaște însemnările mareșalului de Montluc sau paginile în care hatmanul Ion Neculce consemnează bătălia de la Stă-nilești, iar ultimul război mondial proliferează o monstruoasă producție de opere literare, dramaturgice, cinematografice, inspirate, toate, din acel eveniment așa-zis inhibitoriu al muzelor. În lungul șir de opere de acest gen, o etapă importantă e marcată de conflagrația dintre 1914 și 1918: alături de reportaje senzationale ale unor gazetari ca Barbusse, Remarque sau Dorgelés, apar scriitori de mîna întii, ca Hemingway sau Camil Petrescu — altmînteri toți părtași nemijlociți ai marilor bătălii — pentru care războiul nu e decît un pretext de clarificare a unui zbucium interior sau un fundal pe care se consumă o experiență de viață.

Scrișă în 1938, cînd al doilea război mondial bătea la ușă, *Mutter Courage* participă deopotrivă la ambele categorii: personaj



Marcela Rusu (Anna Fierling)

principal, ca în „Focul” și celelalte asemenea. Războiul își dezvăluie singur, pe scenă, hidoșenia — hecatombe, riuri de sânge și noroi — constituindu-se astfel el însuși în argument antimilitarist; pe de altă parte, complexitatea problemelor de meditație asupra unor destine desfășurate pe acest sumbru fundal, o înalță până aproape de marile capodopere ale literaturii universale. ducându-ne cu gândul departe înapoi până la *Perșii* lui Eschil. Și este, poate, aici, în îmbinarea dintre tratarea aparent facil senzatională (nu lipsește, din *Mutter Courage*, nici „cîrligul” cu mereu garantat succes la public al unui personaj infirm) și gravitatea problemelor de fond, una din trăsăturile proprii dramaturgului german. Inseși „song”-urile care întrerup periodic acțiunea se apropie, prin aceeași gravitate, mai mult de intervențiile corului antic decât de, știu eu, cupletele genului operetistic.

Abordînd, astăzi, *Mutter Courage*, Lucian Giurghescu și-a asumat o sarcină mult mai dificilă decât a primilor ei realizatori. Replici ca: „zicem că facem război sfînt, dar în realitate jefuim, incendiem ca în orice război”, sau „blestemat fie războiul”, aveau o colosală încărcătură emoțională, atît în 1938 sau în 1941, cînd a avut loc premiera mondială a piesei, cît și în 1949, anul premierei berlineze, cînd în Europa mai stăruiau încă, grele ca un cosmar, ecourile tunului, iar opinia publică abia lua cunoștință de mirșăviile mai puțin zgomotoase, dar la fel de cutremurătoare, petrecute în lagărele de concentrare. Astăzi, atît ca rezultat al numeroaselor opere literare pomenite mai sus și care au saturat oarecum receptivitatea artistică a spectatorului, cît și a orientării generale, internaționale, spre statornică înstăpînire a păcii, forța de șoc a unor asemenea replici e evident mult atenuată, chiar dacă, dezgustătoare abcese pe trupul omenirii civilizate, unele focare de război există încă. Ceea ce însă, de la vechii greci și pînă astăzi, rămîne mereu actual și de un pasionant interes e drama Omului, înfruntarea lui cu istoria, măsura înțelegerii ei, felul în care o determină sau se lasă determinat de ea, în speță drama Annei Fierling și a copiilor ei. E ceea ce a înțeles regizorul, și n-ar fi fost rău dacă ar fi iluminat și mai stăruitor acest aspect al dramei, fie și cu prețul unor și mai îndrăznețe renunțări la unele lungimi ale textului original, operație care ar fi făcut totodată ca actul de cultură ce îl constituie vizionarea unei piese de teatru să nu înlăture unul din scopurile esențiale ale artei, care e acela de a desfăta.

Cei doisprezece ani, cîți se petrec de la prima ridicare de cortină și pînă la ultima lăsare a ei, s-au scurs peste Marcela Rusu — Anna Fierling pe cît de subtil pe atît de tulburător. „Jocul începe încet, ca un cînt”... În primul tablou, vivandiera își prezintă într-un chip cinic, vecin cu frivolitatea, copiii ce poartă numele a trei tați — sau



*Dumitru Rucăreanu  
(Eilif) și  
Constantin  
Băltărețu  
(Plutonierul)*



*Sanda Toma (Katrin)*

poate numai a trei bărbați care i-au crescut. Urmează pierderea lui Schweizerkas, pierdere de care se recunoaște vinovată (și poate că, rodindu-se spectacolul, apreciața actriță va găsi în bogatul ei registru vocal un ton mai puțin alb pentru a rosti replica: „M-am tocmnit prea mult”), brutalizarea Katrinei, care fi clatină însăși credința în binefacerile războiului și, în sfârșit, pierderea acesteia. Anna Fierling — Marcela Rusu pleacă, singură, mai departe în negustoria ei, aparent la fel de cinică, dar „quantum mutata ab illa” de cea de la început, cu o statură frântă, cu ce glas frânt, ce frântă ea însăși, ea care n-a înțeles nimic din tot ce s-a întâmplat și care, precum autorul voiește, ne lasă, mărinimoasă, nouă, spectatorilor, deliciul sau chinul de a înțelege tot.

Făptura mutei Katrin și-a găsit în Sanda Toma o interpretă pe cât de sobră, evitând cu grijă și cu bun gust facilitățile de succes care o pîneau, pe atât de convingătoare. Remarcabilă va rămîne, în tabloul final, efigia statuară a celei care, lipsită de glas, iscă, știind că va plăti-o cu viața, larma primejdiei.

Inteligentă, nuanțată, și adesea plină de spirit, creația lui Cornel Vulpe în Predicatorul. O apariție masivă și impunătoare. Mircea Albulescu (Bucătarul) și, seducătoare ca de obicei, Stela Popescu (Yvette). Nu mai cităm alte nume, spre a nu imputina meritul întregii echipe, unde fiecare și-a aflat locul potrivit.

Inspirată, muzica lui Paul Urmuzescu (și, rar lucru, fără cusur sonorizarea), deși „song”-urile au fost — dar asta nu-i culpa lui — cum spuneam, prea numeroase și împovărînd citeodată acțiunea, în loc s-o susțină.

Elocvent în sordidul și dezolarea lui, decorul lui I. Popescu Udriște.

O vorbă despre „versiunea scenică” semnată de Mircea Șeptilici și Lucian Giurchescu, deși nu înțelegem de ce s-a ocolit frumoasa versiune Tudor Arghezi.

În general, un spectacol realizat la un nivel de înalt profesionalism.

**Radu Albala**

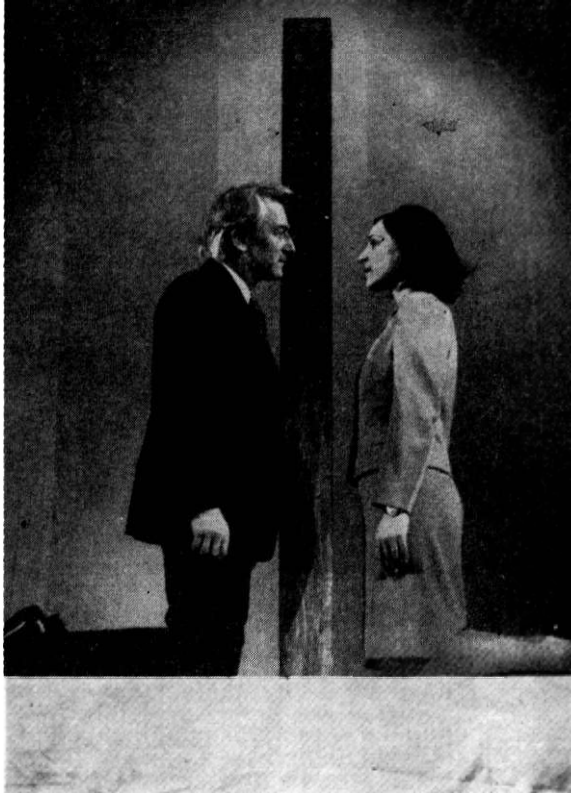
## TEATRUL „C.I. NOTTARA”

# VINOVALUL

de Ion Băieșu

La întrebarea : „care este elementul de esență determinant pentru personalitatea de scriitor a lui Ion Băieșu ?” mi-ar fi foarte greu să răspund. Chiar dacă definiția ar circumscrie manifestarea acestei personalități doar pe terenul dramaturgiei : de o parte sînt *Iertarea* și *Vinovatul*, de cealaltă — restul, și între ele se află o falie adîncă. Nu fiindcă primele ar fi drame iar celelalte comedii, ei fiindcă disjunția e fundamentală, ca și cum scrierile ar aparține unor autori deosebiți — prin concepție, prin orizont, prin mijloace. Pînă într-atît de deosebiți, încît refuză să se ia unul pe altul în serios...

*Vinovatul* (despre care s-a mai scris în revista noastră, cu prilejul premierei de la Arad) amintește de *Iertarea* în primul rînd printr-un fond comun. Cele două personaje sînt legate prin aceeași relație de culpabilitate de tip tragic ; de astă dată, bărbatul e cel ce a săvîrșit cîndva o crimă pentru care n-a fost pedepsit prin verdict social, femeia — cea direct lovită — asumîndu-și misiunea de a-l urmări și pedepsi. De la actul concret din care emană, relația crește, ajungînd să acopere cu umbra ei existențele întregi. Crima a distrus, de fapt, trei vieți, nici *vinovatul* și nici călăul nu mai pot evada din perimetrul obsesiei, în care s-au învîrtit unul în jurul celuilalt vreme de 20 de ani. Noaptea deznodămîntului, noaptea judecății, a sentinței, noaptea care precede împlinirea termenului de prescripție scoate la iveală neașteptata ambiguitate morală a unei relații aparent atît de clare. În plan ideal, preceptul conform căruia orice *vinovăție* trebuie ispășită, cel răspunzător pentru nefericirea altuia neavînd dreptul la fericire, e de necontestat ; dar abstracția nu se transcrie perfect în adevăr de viață, realitatea a deplasat



Mircea Anghelescu (El) și Cristina Tacoi (Ea)

contururile precise, a amestecat laolaltă ceea ce fusese despărțit. *Vinovatul* a plătit cu douăzeci de ani de spaimă și de umilințe, e achitat, trăiește din efort și onestitate ; în vreme ce în firea femeii care se simte îndreptățită să judece și să condamne ideea fixă a acționat ca o otrăvă. Pînda inumană, lovitura aplicată cu cruzime în ultima clipă dinaintea eliberării de coșmar, răceala implacabilă cu care împinge la sinucidere, alterează elanul justițiar, acuzînd pe acuzatoare.

Această distribuie a sarcinii dramatice, dubla mișcare a polilor conflictului reprezentată, în mod special pentru o piesă scurtă, o excepțională investiție de idei. Există un nivel al înfruntării conceptelor, în absoluta lor puritate : *vinovăție* și *ispășire*, a fi liber și a răspunde, demnitate și fericire ; dar există și nivelul  *existenței trăite*, la care totul e „împur”, din cauza interferențelor dintre situații, stări, sentimente, gesturi. Ion Băieșu a gândit subtil condiționarea reciprocă



a acestor nivele; dar personajele (voit sau nu) nu sînt la înălțimea dramei lor, fiind dominate de un subconștient încărcat de resentimente, invidii, lășități. Femeia, îndeosebi, e o falsă Erinie, pentru că-și răzbună mai ales propria frustrare. Se introduce astfel o tonalitate morbidă „de mică rezonanță”, cu un efect oarecum respingător, care degradează tensiunea tragică. În ultimă instanță, piesa pendulează între o propunere de o întransigență extremă, tăioasă — idealul fanatismului etic —, și traectoria anevoioasă a individului prin mizeriile realității lipsite de iluzii și prin propria sa mizerie lăuntrică.

E adevărat că o bună parte dintre oamenii de teatru n-au încredere în piesa scurtă; dar mai sînt și cei care au observat că, în ultimii ani, cuceririle cele mai însemnate au fost obținute pe acest teritoriu. Prezența textului pe afișul Teatrului „Nottara” e deci pe deplin normală, certificînd continuitatea unei căutări.

Semnătura regizorală a lui Alexa Visarion certifică, la rîndul ei, pe cont propriu, continuitatea unor preocupări în raport cu înscenarea aceleiași piese, la Arad, și cu *Procurorul* la Tg. Mureș (montare într-adevăr ieșită din comun, prin pasiune intelectuală și vigoare). Alexa Visarion e interesat nu de intrigă ori de personaje, ci de relația aparte pe care o generează *vina* — amestec de ură și complicitate, de lășitate și cruzime, de ipocrizie și lipsă de scrupule; precum și de puterea ei distructivă și contagioasă. De aceea, în aceste spectacole, totul e redus la esență, vitalul, culoarea, amănuntul sînt eliminate, ființele se descărnează parcă, pentru a exista numai în virtutea indestructibilei lor legături.

Pe micuța scenă din subsolul Teatrului „Nottara”, scenograful Vittorio Holtier (colaborator al regizorului și la *Procurorul*) a conceput cadrul pentru un ritual al supliciului. Nu există decît un soi de pat urias, pătrat, rigid, pe care actrița îl va înveli, lent, în cerceafuri albe; straniu și tulburător, din mijlocul său se înalță un stîlp, amintind ținutarea infamantă și, deopotrivă, crucificarea. Multele intrări și ieșiri ale scenei nu pot servi vreunei evadări: scăpare nu există. Cei doi actori vorbesc rar, cu pauze lungi, și puținele mișcări pe care le fac îi rotesc unul în jurul celuilalt, ca într-o cursă. Acest mod de interpretare tinde să producă supraîncordare, dilatănd fiecare din intențiile explicite și din posibilele sugestii ale textului, astfel încît să acopere o cît mai largă arie de semnificații. Claritatea desenului regizoral și rigoarea în conducerea actorilor sînt evidente; dar, de astă dată, nici piesa nu e destul de bogată în adîncime și nici actorii n-au suflul pentru a suporta solicitarea de durată și intensitate, și rezultatul este, dimpotrivă, o „cădere de tensiune”.

Între limitele unor exigențe rezonabile, însă, amîndoi interpreții au fost foarte buni prin fidelitate în execuție și supunere la obiect. Mai ales Cristina Tăcoi, calmă, stăpînită, do-

zînd inteligent blîndețe și glacialitate, desprinderea de sine și cele cîteva izbucniri tulburi. Mircea Anghelescu a jucat convingător imensa oboseală sufletească acumulată, neputința de a se mai opune, un fatalism profund înrădăcinat. Doar accentele de disperare au sunat cam fals. Ceea ce i se poate reproșa este o anumită uscăciune, neputința de a transmite, prin intermediul „stării de absență”, bine conturată, ireversibila prăbușire interioară și ecoul ei tragic.

Imaginea finală a spectacolului răscumpără însă multe: izbutind ce și-a propus — amară, zadarnică victorie! —, femeia șade ghemuită, adunînd în jurul ei pinza albă a teribilei ofrande. Datoria a fost plătită după Legea Talionului. Morții pot dormi în pace. Dar cei vii?

Ileana Popovici

## TEATRUL GIULEȘTI

### ...ESCU

## de Tudor Mușatescu

Prevăd acestui spectacol o viață lungă. E vesel, plin de surprize. Apariția fiecărui tip provoacă un șoc comic. La 40 de ani de la scriere, piesa lui Tudor Mușatescu apare proaspătă, plină de viață, de adevăr. Dinu Cernescu s-a lăsat în voia hazului direct, viguros, nesofisticat cu care Mușatescu a zugrăvit jalnia priveslste a burgheziei interbelice, apucăturile ei morale și politice, care azi stîrnesc cu atît mai mult ilaritate, pentru a descoperi în ele puterea de seducție și de convingere a artei. Montarea de la Giulești cucerește prin autenticitatea tipurilor și a atmosferei. Reconstituirea s-a făcut în litera textului, accentuîndu-i-se însă spiritul, prin introducerea (organică și subtilă) a modernului în toate compartimentele spectacolului. Unitatea și rigoarea stilistică, armonizarea interpretării cu decorul, cu muzica, și, costumele — sînt, cred, însușirea de preț a actualei versiuni.

Atacul direct, fără menajamente, la adresa lichelismului politic, demascarea manevrelor de culise din parlamentul și guvernul burghez, cîrdășia întru afaceri și toate meschinăriile cu care se însoțesc, spectaculoasa și efemera ascensiune a lui Decebal Neșulescu în funcția de deputat și ministru nu sînt redade





*Traian Dănceanu (General Stamatescu), Mihăilescu-Brăila (Iorgu Langada),  
Luiza Derderian Marcoci (Ana), Paul Ioachim (Bebe Damian), Dorina Lazăr  
(Nina Damian), Jorj Voicu (Platon Stamatescu)*

de autor printr-o riguroasă construcție, printr-o factură dramatică unitară. Textul alternează elemente de farsă grotescă, cu accente de satiră politică violentă, acidă, situații de vodevil, cu unele de melodramă, și altele lirico-sentimentale.

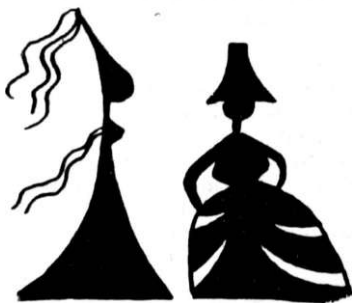
Creatorii spectacolului au meritul de a fi echilibrat toate aceste elemente printr-o îngrijită prelucrare a personajelor și a relațiilor dintre ele. Numeroasele momente izbutite ale spectacolului se disting prin verva comică, prin densitatea semnificațiilor, menite să dezvăluie viciile morale și sociale ale epocii. Apariția fiecărui interpret, finalurile de act, serata cu dans și cu „diseur”, prezența permanentă a servitorilor, exagerările caricaturale în costum și în joc se esențializează datorită investigației aplicate asupra psihologiei tipurilor comice. Mitocănia, arivismul, impostura, lăcomia, vulgaritatea, corupția, imoralitatea, demagogia, goana după voturi, frivolitatea, rolul „damelor voalate” în promovarea politică și socială a bărbaților, totul a fost învâluit în ironic, mișcat într-o eferescență de idei și de accente comice, colorate cu o tentă de parodie și ridicol, care n-a atins niciodată note false sau îngroșări vulgare. Iar dacă ochii noștri descoperă și în actualul spectacol unele lungimi și încetiniri de ritm, faptul aparține, cred, insistenței regizorului

pe situații comice pitorești de natură moral-psihologică, dar fără prea mare semnificație în cadrul conflictului social-politic enunțat. Încolo, optica omului de azi asupra moravurilor „de tristă amintire și hilară „veșnică pomenire” — s-a tradus prin accentele ușor parodice și caricaturale imprimate în toate compartimentele spectacolului, mai evidente în costum, în muzică, în interpretare, deși în ordinea realizărilor trebuie să cităm în primul rând decorul lui Liviu Ciulei. Acest cadru plastic, secțiune orizontală „la vedere” a parterului din solida casă boierească a lui Iorgu Langada (salon, birou, living-room, sufragerie) — construcție în care nu s-a făcut economie la lemn, sticlă, plăcuțe de ceramică colorată etc. — lasă să se distingă, deodată, cu o puternică forță sugestivă dar cu o mare economie de mijloace semnificative opulența și amestecul de rafinament cu prostul gust. Agățarea la un moment dat deasupra ușii, a unui vultur împăiat cu flori mov în cioc, este un detaliu elocvent în acest sens. Foarte frumoase și expresive sînt și costumele lui D. Sbiera, risipă de blănuri, mătăsuri, danteluri, pălării, voaluri, bijuterii. Costumele, dar mai ales cadrul plastic al acestui spectacol, prin economia de mijloace, prin expresivitatea liniilor și detaliilor se înscriu în rîndul acelor realizări în care frumosul este

destinat să dezvăluie oamenilor propria lor urîtenie.

Sîntem neîndoieînic în fața unei reușite regizorale în munca cu actorii. Ștefan Bănică, în rolul titular, impune cu temperament și cu vervă, cu o bogată și diversă gamă de mijloace comice, imaginea lichelei fără scrupule, mascată de candori, de simpatice efuziuni. Dar nu numai el. Toți interpreții mărturisesc o grozavă poftă de joc, mari și variate disponibilități pentru compoziția comică. Excelentă de pildă, este Dorina Lazăr în grava frivolitate a „damei voalate”. Irezistibil bazos este tripticul caricatural al familiei Stamatescu : Astra Dan, agresivă, plesnind de vitalitate, cu cochetării și feminități nepotrivite vîrstei înaintate a matroanei clanului (Miza) ; Jorj Voicu (Platon), tembel și poznaș, foarte caraghios în tentativa de amor cu grațioasa și ștregărița dactilografă Mitzi (căreia Athena Demetriad i-a conferit grație comică și farmec) ; Traian Dăncăanu, ramolit, cu trupul moleșit, moțîind, ba chiar dormind de-a-npicioarele, reacționînd ingenuu și speriat la fiecare amenințare a Mizei. Chipul bătrînului stîlp de cafenea, Iorgu Langada, a căpătat relief datorită savoarei comice, jocului sigur și nuanțat a lui Mihăilescu-Brăila. Paul Ioachim realizează un portret amuzant în rolul lui Bebe Damian, prin acele aprinderi neîmplinite față de femeia care îl ignoră. Pe această femeie (Amalia), angelică, imaculată, romanțioasă, drapată în mantia castității, a definit-o Maria Pătrașcu-Georgescu cu discreție, cu ironie și haz reținut, integrîndu-se firesc în ansamblul de interpretări comice explozive ale spectacolului. Surpriza în această reprezentație o realizează însă Mihai Stan și Luiza Derderian Marcoci care dau culoare, relief și mult haz celor două roluri de servitori de „casă mare”. Un exemplu de cum se pot impune atenției, prin interpretare, personaje episodice de două replici, care la lectura textului trec neobservate.

**Valeria Ducea**



## TEATRUL „ION VASILESCU”

### CÎNTECELE FANTOȘEI

Aflat de ani de zile în căutarea unui profil, teatrul din șoseaua Ștefan cel Mare a executat nu o dată, în acest scop, volute derutate și derutante. Premisa de la care se pornea era mai întotdeauna exactă : teatrul adresîndu-se, cel puțin în principiu, unui public mai puțin uzat de frecventarea sălilor de spectacol, urma să găsească mijloacele potrivite pentru a și-l apropia, printr-un contact mai viu, mai direct, mai atrăgător, mai puțin „academic”. De la alegerea acestor mijloace au început însă inadecvările și confuziile, născute îndeobște din suprapunerea mecanică a ideii de accesibilitate cu aceea de divertisment gratuit și dezangajant, a noțiunii de teatru popular cu aceea de teatru „ușor”. Deruta s-a adîncit în ultima vreme, mai ales de cînd teatrul și-a constituit una din cele mai bune trupe tinere din București, cu actori dornici și — evident — apti de încercări profesionale mai substanțiale, dar mereu vitregiți de un repertoriu facil.

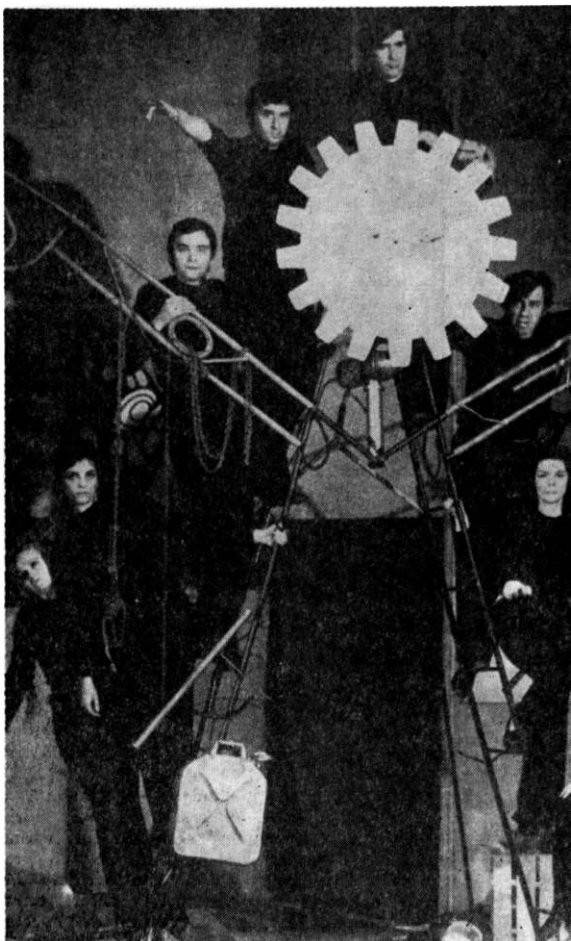
În acest context, recenta premieră *Cîntecele fanteșei* ocupă o poziție curioasă. Este evident că ea contrazice firma „de revistă și comedie” a teatrului. Este tot atît de evident că publicul obișnuit al acestuia, cel care frecventează *Floare de cactus* și *Vine, vine Olimpiada*, o va primi deocamdată cu uimire și, poate, cu rezervă. Mai puțin evident, dar nu mai puțin adevărat, este însă că un asemenea spectacol corespunde infinit mai adînc rosturilor fundamentale ale instituției, programului ei de teatru popular, decît toate fleacurile care au depășit suta de reprezentații. Aceasta e calea — sau una din căile — prin care natura comunicării cu publicul poate deveni mai directă și mai spontană. Introdusă în repertoriu din considerente de „diversificare”, *Cîntecele fanteșei* face de fapt operă de pionierat — cu toate dificultățile pe care le presupune acesta — într-o direcție vitală pentru profilul ipotetic al teatrului.

Scenariul spectacolului, alcătuit ad-hoc de tînăra regizoare Olimpia Arghir, este o sumară antologie a cîtorva dintre textele reprezentative pentru teatrul politic al occidentalului contemporan. Organizarea lor în jurul unui motiv central urmărește, cu exemplară rigoare, ideea luptei revoluționare a popoarelor împotriva opresiunii sociale și naționale, indiferent dacă aceasta din urmă poartă chipul marelui capital monopolist și al instituțiilor sale represive (ca în *Joe Hill*,

omul care n-a murit niciodată, a americanului Barrie Stavis), al colonialismului singeros (ca în *Cîntecele fantezei lusitane*, a vest-germanului Peter Weiss), sau al atrocităților comise de mașina de război imperialistă împotriva unui popor care-și apără libertatea (ca în *Vietnam*, a francezului Armand Gatti). Prețutindeni, perspectiva istorică e limpede, și forța cu care sînt evocate convulsiunile sălbătice ale „fantezei” își găsește egalul în certitudinea cu care este prevestită victoria finală a libertății și a demnității umane. Ideile se afirmă deschis, în simboluri simple și percutante, fără învelișul protector al convențiilor teatrale. Firește, tonalitățile celor trei fragmente sînt distincte: predispoziția narativă a lui Barrie Stavis este altceva decît reflexivitatea lirică și simbolică a lui Peter Weiss, sau decît realismul precis și tăios al lui Gatti. Dar ceea ce le unește este maniera comună de a angaja spectatorul într-o confruntare tulburătoare cu adevărul.

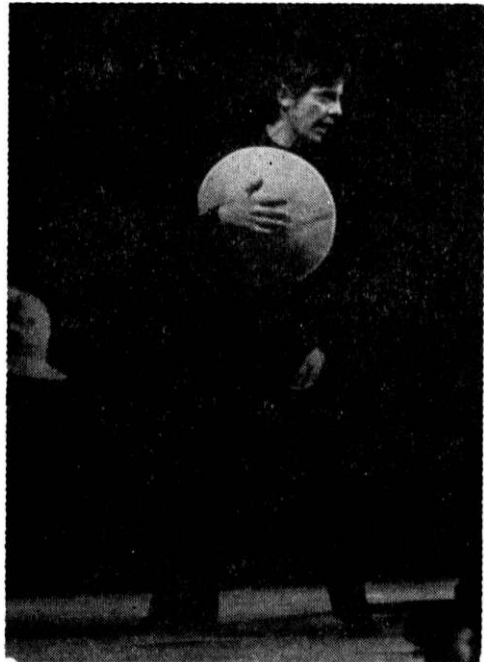
Obținînd unitatea de idee și de ton a spectacolului, tocmai prin punerea în valoare a elementului agitatoric, prezent în toate cele trei texte, Olimpia Arghir s-a aflat în fața unei alte probleme, încă mai dificile. Adre-sîndu-se unui public pentru care evenimentele evocate pe scenă fac parte din existența sa de fiecare zi, teatrul politic occidental obține fără eforturi osmoza cu spectatorul. Comuniunea dintre scenă și sală se instalează spontan, grație identității de interese și de idealuri. Dar spectatorului tînăr de la noi, realitățile dure ale Americii, ale Angolei sau ale Vietnamului îi sînt, în chip firesc, străine, iar interesul său pentru ceea ce-i frămîntă pe oamenii de acolo are un pronunțat caracter teoretic. Interesant este că, din această dificultate, aparent insurmontabilă, Olimpia Arghir a făcut în cele din urmă cheia de boltă a spectacolului său. Distribuind cu precizie accentele, plasînd ici-colo pătrunzătoare citate din Che Guevara sau din Saint-Exupéry, dar, mai ales, imprimînd întregii reprezentații un ton de intensă participare lirică, ton care devansează net factura expozitivă a textelor, regizoarea și-a transformat spectacolul într-o demonstrație vie a faptului că nimic nu poate fi străin celui care se simte om al acestui secol, că „fiecare om trebuie să simtă pe obraz palmele pe care le primește oricare alt om”. Dincolo de remarcabila performanță profesională, pe care o reprezintă minuția matură și echilibrată a instrumentelor de expresie, proprii acestui gen de teatru, *Cîntecele fantezei* este un nedismulat apel la conștiință și la participare. El urmărește să transforme conceptul politic în emoție.

Emoția se instalează însă abia pe la jumătatea spectacolului, odată cu stabilizarea atmosferei și, mai cu seamă, odată cu consumarea episodului cam naiv și cam rudimentar din *Joe Hill*. În ciuda efortului regizoarei de a actualiza fragmentul lui Barrie Stavis, acesta „datează” evident, și interpreții,



„Cîntecele fantezei”, scenariu și regie  
Olimpia Arghir, pe scena Teatrului  
„Ion Văsiilescu”

care apar în prolog în chip de tineri obișnuiți ai zilelor și ai locurilor noastre, se identifică greu cu destinele personajelor sale. Ulterior, în fragmentele din Peter Weiss și din Gatti, procesul de identificare se adîncește treptat, pînă la osmoză și la adîncă emoție, ceea ce se datorează și actualității mai directe a textelor, dar și însușirilor lor literare net superioare. Abia aici se valorifică pe deplin forța dramatică de o mare intensitate a Sandei Maria Dandău, lirismul Cristinei Deleanu și al Mariane Cerel, distincția



*Sanda Maria Dandu*

Mariei Bernacki, melancolia interiorizată a lui Al. Manolescu, expresivitatea lui Florin Crăciunescu, prezențele sobre ale lui Adrian Petrache și Cornel Constantiniu, și, mai presus de realizările individuale, admirabila dăruire colectivă cu care acești actori tineri s-au angajat în mesajul vibrant al spectacolului.

**Sebastian Costin**



## TEATRUL „ȚÂNDĂRICĂ“

# NOCTURN VI : CU CÎT CÎNT, ATÎTA SÎNT

Nu știu în ce măsură ne dăm întotdeauna seama de asta, dar, de fapt, cînd ne aflăm în fața unei scene, în atmosfera aparte a sălii de spectacol, căutăm tot timpul o emoție anume, greu de definit — emoția descoperirii unor lumi necunoscute. N-are importanță dacă ceea ce descoperim este un continent, o insuliță, sau doar o tainică din adîncurile unui suflet omenesc. Avem nevoie de sentimentul revelației, pentru puterea sa regeneratoare, și pentru că, în mod paradoxal, ne apropiem de noi înșine. Firește, nu căpătăm prețiosul dar decît în zilele de sîrbătoare ale teatrului ; artiștii care au vocația de a desfereca nevăzutele lacăte sînt personalități de excepție, în jurul cărora se instalează parcă un cîmp magnetic.

Un asemenea cîmp magnetic s-a instalat în jurul grupului de creatori ai „nocturnelor“ de la „Țîndărică“. Mai întîi a fost, singură, Miriam Răducanu, inspirată, de o ciudată, fanatică modestie, cu acea sinceritate a dansului care descumpănea ; curînd a venit lîngă ea primul și cel mai înzestrat dintre elevi, de la început veritabil partener, Gheorghe Căciuleanu. Împreună cu ei și (nu-l uităm !) cu Virgil Ogășanu, am făcut cîteva explorări pe-aproape, prin jurul casei, prin grădina noastră de cetățeni moderni : șansoneta, jazz-ul, unele pagini de muzică simfonică, poezie, literatură în pilule. Li s-a alăturat și Raluca Ianegic, o foarte tînără dansatoare, din aceeași familie de spirite. Și pentru că se pregătea un „zbor în adînc“, în care nu mai era vorba doar despre dans, ci era nevoie de un echipaj complex, tip Apollo, s-au ales, prin afinitate, Olga Tudorache (nume prea cunoscut în teatru ca să mă simt în stare s-o „prezint“ printr-un adjectiv — deși îndrăznesc să sugerez că n-o cunoaștem încă, într-adevăr) și Dan Necșulescu (de care n-a auzit aproape nimeni, profesia lui fiind cu totul alta ; sau poate tocmai aceasta, de a fi „autor de concepție“ — adică regizor —, prin dubla sa formație de inginer și filozof, și mai cu seamă prin idealismul pur al celui care pătrunde în artă cu libertatea, dezinteresarea și pasiunea amatorului). Iată-ne, deci, în fața acestui „Nocturn VI“, intitulat „Cu cît cînt, atîta sînt“. E un moment important în biografia acelor „seri de stare poetică“, momentul în

care tot ceea ce plutea în atmosferă, difuz, răsfirat, înconjurându-ne ca un nor alb, spumos — sensibilitate, umor, grație, fantezie, aspirație spre viu, adevărat și profund — se cristalizează brusc, sub presiunea unui puternic element integrator, trecând dintr-un salt în categoria spectacolului constituit, unitar, fără a-și pierde totodată cea mai valoroasă trăsătură: spontaneitatea, prospețimea, aerul acela destins, de joc și bucurie.

Nu e, desigur, o întimplare, faptul că acest puternic element integrator este folclorul românesc; dar e o intuiție de zile mari. Avînd-o, creatorii spectacolului s-au putut mișca într-un univers vast și plin de taine, în care totul respiră emoție.

Interpretarea pe care ei o dau folclorului nu încapă în nici una dintre obișnuințele noastre, și în acest sens este un act de curaj; evitînd drumurile știute ale artizanatului, precum și tiparele acreditate de semiprofesionismul devenit tradiție, ei au refăcut, pe cont propriu, contactul cu izvoarele, căutîndu-și inspirația în comorile de autentic păstrate în tezaurele Institutului de folclor: colinde, bocete, balade, cîntece străvechi, a căror lume a murit demult. Ascultînd sunetele aspre, pătrunzătoare, încărcate de o stranie „tensiune încremenită”, acceptîndu-le misterul pentru totdeauna închis, ei caută, fiecare, expresia proprie, fără a deghiza caracterul modern, eliptic și extrem de personal al acestora și fără a-și cenzura sentimentul. Tocmai din diferențele de receptivitate și din trăirea sinceră, totală, pe lungimile de undă deosebite ale temperamentelor lor, se naște originalitatea de substanță: descoperirea unui tragism al elementarului, șocul rezultat din refuzul caligrafiei, al armoniilor convenționale, puterea de revelare a disonanței, „filtrul de culoare” al viziunii grotești, elanul liric nuanțat de o senzualitate robustă și inocentă. Poate că impresia dominantă pe care ne-o împune spectacolul este uimirea tot timpul reînnoită, *neșteptatul*. „Miorița” e un dialog tăcut, între neliniștea, zbuciumul ei, și adîncul lui împăcare cu destinul. „La poartă” e o erupție a simțirii încă stîngace. „Cudățenie” — o fals-naivă descoperire de sine. „O poveste...” are o notă de cruzime fantastă. „Al dracu e omu-n lume” pocnește de exuberanță ironică ș.a.m.d. Interpreții nu se dau înapoi de la neobișnuit, nu se tem de ipostaza „dezavantajoasă”, n-au prejudecățile esteticii frumosului, ci-și caută liniștiți mișcarea, gestul cel mai bogat și mai direct. Imaginea aparent simplă, dar extrem de rafinată și expresivă, pe care o aduc în scenă se datorește și costumelor create de Elisabeta Benedek; ele au darul de a deveni, în sens figurat, străvezii pentru personalitatea pe care o îmbracă, servindu-i cu suptele intenția.

„Nocturn VI” e, în mult mai mare măsură decît precedentele, un act de creație colectivă. Există o consonanță intimă, un acord lăuntric, prin care totul se leagă la-



Miriam Răducanu, Olga Tudorache,  
Raluca Ianegic și (în prim plan) Gh.  
Căciuleanu

olaltă: și sufletul transparent, de adolescentă, al lui Miriam Răducanu, cu prea-plinul său de sentiment absolut și pur, suferința — închiriere a fiecărei fibre, bucuria — explozie; și inspirația îndrăzneță, mîndră, a lui Gh. Căciuleanu, umorul lui semeț și delicat totodată, neașteptatele lui întoarceri spre gravitate; și complicatele căutări de sine ale Ralucai Ianegic, imprevizibilele scăpărări de duritate, autoironia necruțătoare, inteligentă, lucidă, și secreta înclinație către ceea ce e fascinant, magic, neștiut; și Olga Tudorache... Dacă nu cumva ea e purtătoarea acestui liant; disponibilitatea intactă, trează, pentru fiecare din solicitările unei astfel de încercări, supunerea pasionată la idealul reprezentăției de echipă sînt, pentru o actriță atît de experimentată, supremul certificat de noblete. Ceea ce face aici e și nu e teatru; uneori e o șoaptă încleșcată înfiorînd un colț de întuneric, alteori e un strigăt, o intonație aparte, un accent pe un cuvînt; și mai e plăcerea intensă a comicalului, un comic scăpător și dens, căptușit parcă de ecou. Olga Tudorache se mișcă printre dansatori așa cum ar umbla un copil printr-o pădure de copaci tineri — vorbindu-le, glumind cu ei, ascultîndu-le freamătul, inventîndu-le povești.



Tricy Abramovici  
și  
Carol Marcovici

# TEATRL EVREIESC DE STAT CONSTRUCTORUL SOLNESS

de Henrik Ibsen

După un exercițiu întins pe o arie foarte mare, de la spectacolul de revistă la drama de idei, după experiențe artistice foarte diverse deci, repertoriul Teatrului Evreiesc de Stat înscrie un titlu de grea încercare pentru forțele colectivului său. Actul trebuie apreciat nu ca o cutezanță în sine, vanitoasă, ci ca o manifestare a personalității creatoare a acestui teatru, care aduce astfel o contribuție meritorie pe afișul actualei stagiuni bucu-reștene.

Este *Constructorul Solness* o piesă „de autor”, în care marele dramaturg norvegian

a filtrat, cu deosebit meșteșug, o poezie tăioasă, cu înfiorate efluvii sentimentale și glaci-ale refluxuri, plină de dramatismul unui intens colorit autobiografic, ceea ce îi dă și un interes particular. Este o piesă „de actori”, fiecare interpret avându-și asigurate șansele de succes și măcar o scenă în care să se poată ilustra. Este o piesă „de regizor”, montarea unui asemenea text fiind deopotrivă o probă de decupaj caracterologic și de sinteză artistică. Evident, este o piesă „de public”, atita vreme cât ultimul gând al omului nu poate fi acela că și-a împlinit toate idealurile vieții...

Textul e limpede, își poartă egală transparența peste toate adâncimile pe care le parcurge, ceea ce implică infinitezimale precauții în procesul punerii lui în scenă, orice impuritate, orice gol nechibzuit fiind capabil să preschimbe în simplu ciob valoarea cristalinului.

Versiunea de la T.E.S. ne dă măsura acestor calități ale piesei. Există în spectacolul regizat de Franz Auerbach o vizibilă selecție a mijloacelor de compunere a imaginii artistice specifică dramei lui Ibsen, într-o tonalitate adecvată modului contemporan de înțelegere a problemelor. Dar nu numai recunoașterea atmosferei pe care o creează tipul de conflict ibsenian, ci caracterizarea personajelor, unele distinse de regizor cu multă acuratețe, dau valoarea mai importantă a acestui act de cultură. Desfășurarea spectacolului este o acumulare — „bulgăre de zăpadă” — de argumente care îl conving pe spectator că singura cale de urmat pentru Solness, cu toate riscurile pe care le implică, urcă schelele ce duc spre vârful turnului. Regizorul a închis cu discreție porțile de „scăpare”, ezitățile personajului central, i-a conferit mai multă fermitate și, prin mici ajustări ale replicilor, l-a concentrat asupra dramei sale, de om frământat de ideea pierderii imensului său noroc.

Actorul cel mai implicat în evoluția spectacolului, purtător al celei mai importante răspunderi, interpretul lui Solness, rezistă cu succes solicitărilor, acoperă cu forța personajului său o arie largă, pe care se realizează cea mai mare parte a intențiilor investite în acest rol. Constructorul închîpuit de Carol Marcovici nu se distinge numai prin febrilitatea cu care își consumă drama, ci și prin ardoarea cu care își apără poziția cucerită, justificînd — printr-o atentă portretizare psihologică — comportamentul lui Solness. Poate doar în ultima parte a spectacolului, cuprins de voluptatea tragică a verificării destinului său, personajul interpretat de Carol Mar-



covici nu mai are ritmul corespunzător elanului pe care i-l însuflă Hilde, nu transmite și noile motive — care în realitatea dramei sînt evidente — pentru care *trebuie să urce*. Alina, în interpretarea Mariettei Neumann, este personajul cu conduita cea mai consecventă, actrița avînd calitatea de a sugera delicat zbaterea obosită, obsesivă, a acestei aurore glaciale. Mihaela Kreutzer o dăruiește pe Kaja Fosli cu o sfiiciune și cu o vulnerabilitate a semnării, care dau contur activ unei siluete din plan secund. Samuel Fischler compune, în manieră profesională, portretul unui medic de familie. În rolul lui Knut Brovik — cel care a fost inițiator al lui Solness și, ulterior, concurent înfrînt de acesta, acum aflat într-o îngrozitoare stare fizică și morală — Isac Cassvan a reușit să ne convingă doar de condiția deplorabilă a personajului său. Ragnar Brovik, în redarea căruia s-a străduit Radu Cristea, nu pare deloc întruchiparea bătaioasă, dură, cinică, a tineretului „care vine” și de care se temea atîta Solness. Aici este numai frumușel.

Evidențiată de interpretarea unor roluri diferite, ca dansatoare, cîntăreață, replicantă cu haz în spectacole cu miză, evident, mai mică, Tricy Abramovici își încearcă disponibilitățile în interpretarea unui rol foarte dificil: Hilde Wangel. Efortul pe care îl face, vizibil și merituos, nu o apropie însă de nivelul de interpretare impus de partitură. Firea vizionară și abiațioasă, sălbatică în voința cu care îl subordonează pe Solness, a fost redusă la aceea a unei tinere capricioase, puțin visătoare, puțin îndrăgostită, cochetînd cu sine și cu alții. E puțin.

La fel de „puțin” ni se pare a fi la obiect spațiul de joc. Într-un contrast — din ferice necovîrșitor — cu concepția regizorală, care dovedește multă acuratețe și o sensibilă atenție la redarea numeroaselor semnificații ale textului, decorul Dianei Ioan Popov transformă scena într-o carcasă cu groși pereți de piatră ori de ghiță rece și cenușie, care resping și absorb orice emanație de culoare. Costumele, semnate de aceeași decoratoare, sînt — cu excepția celui purtat de interpreta Alinei — căutat impecabile, impersonale.

**Dumitru Negreanu**



## TEATRUL UE STAT DIN TG. MUREȘ

— secția română —

### • UNCHIUL VANIA

de A. P. Cehov

### • PRINȚESA

### TURANDOT

după Carlo Gozzi

### • PROCURORUL

de Gh. Djagarov

La „masa rotundă” a revistei noastre, organizată în urmă cu cîteva luni la Tg. Mureș, constatam premisele unei activități laborioase și pasionate, stimulate de prezența unui animator (Gheorghe Harag), experimentat în exercitarea unor calități — deopotrivă artistice și pedagogice — și tensionate pozitiv de entuziasmul juvenil și efervescent al unor tineri absolvenți. Se referea în acea discuție tînărul actor Liviu Rozorea, la oamenii cu talentul rar, care știu să aprindă scînteia artei, legînd launtric o echipă, magnetizînd publicul... Și zicea acest actor că se produce atunci „momentul miraculos al adăpatului fiarelor în zori, la marginea pădurii, cînd lupul stă alături de căprioară...” Metafora acestui actor a prins viață, făcîndu-ne să trăim un asemenea „moment miraculos” cu prilejul turneului echipei române la București. „Minunea” s-a produs nu atît prin ansamblul spectacolelor propuse (inegale între ele, inegale chiar înăuntrul lor, invitînd la o amplă discuție analitică), cît prin „miracolul” regenerării ideii de echipă, regenerare care se face din nou simțită în peisajul profund dislocat al ansamblurilor noastre teatrale. Echipa care ni s-a confirmat că există acum la Tg. Mureș degajă credință în teatrul-mesaj, în teatrul emițător al ideilor majore și sentimentelor esențiale. În jurul acestui fel de teatru și în slujba lui, se fac încercări de disciplinare artistică, de găsire a unor semne scenice noi, apte să corespundă unor idei profunde, importante.

La confruntarea cu Bucureștiul, secția română a adus trei montări, din cele cinci realizate în această parte a stagiunii — cifră record — dacă o comparăm cu numărul de premiere date de unele teatre bucureștene! Aceste reprezentații, realizate de tineri sau foarte tineri regizori, au constituit un punct de atracție pentru public și pentru oamenii





Ștefan Sileanu (Astrov) și Victor Ștengaru (*Unchiul Vania*)

de teatru, demonstrând, dacă mai era cazul, că acolo unde se manifestă activ un impuls regizoral autentic, creator, se instalează un „câmp magnetic” pentru actori!

*Unchiul Vania* (despre care am relatat într-un număr precedent), revăzut, nu ne-a înfirmat părerile expuse; în continuare, cred că Ivan Helmer, acest regizor cu o gândire îndrăzneală, iconoclastă, cu spirit artistic polemic și fină intuiție intelectuală, ar trebui să lucreze mai mult în teatre cu actori profesioniști exersați, pentru ca să se disciplineze și să se antreneze în traducerea ideilor în realități scenice și în încorporarea viziunii în relație actoricească. Dincolo însă, de toate rezervele exprimate față de spectacolul *Unchiul Vania*, e bine că teatrul a adus „la vedere” și această montare nefinisată, dar care se alătură pozitiv celorlalte spectacole ale turneului, sugerându-ne harta căutărilor stilistice, încercările de laborator care se fac astăzi la Tg. Mureș.

În modalități teatrale opuse, *Prințesa Turandot* și *Procurorul*, piese atât de deosebite prin epocă, stil și problematică, izbutesc să comunice o preocupare de fond comună, preocupare manifestă la regizorii tinerei generații și consonantă cu punctele cele mai avansate ale teatrului mondial: problemele politicii, raportul dintre forțele progresului și cele ale opresiunii, implicațiile ideii de putere. Prin spectacolele lui Alexa Visarion și Dan Micu (la care se adaugă, desigur pe alte coordonate, montări ca *Vicarul*, *Cinzele fantezei*) ne integrăm în această stagiune, și nu în mod mimetic, în circuitul vital al teatrului contemporan obsedat de problemele prezentului.

Exemplul cel mai semnificativ de teatru politic direct, ridicat la rangul de fapt de artă,

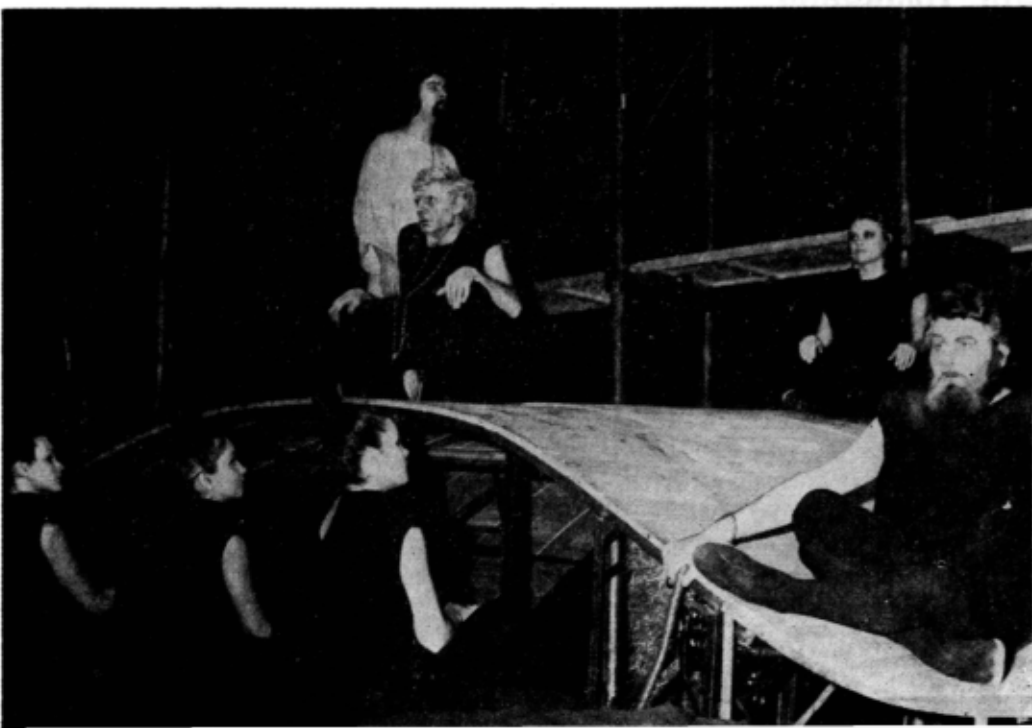
este *Procurorul*. L-am regăsit pe tânărul regizor Alexa Visarion din spectacolul său de diplomă *Cartofi prăjiți cu orice*, în continuarea adevărată a unui teatru dur, vibrant, de puternic impact emoțional, teatru cu adresă imediată, dar maturizat, cîștigat în experiența muncii cu actorii. *Procurorul* e un spectacol de autor, la fel cum am spune un film de autor. Decupajul regizoral operat de Alexa Visarion a modificat tonalitatea narativă, discursivă a piesei lui Djagarov — interesantă ca problematică și mai puțin ca scriitură —, concentrându-i substanța și sporindu-i astfel densitatea ideatică. Reprezentația e captivantă prin fluiditatea desenului scenic, prin acuitatea conflictului. Într-un montaj cinematografic, ale cărui planuri alternează conform logicii lăuntrice, personajele sînt prezente tot timpul în scenă. Descifrăm simultan clarificarea de conștiință a procurorului, brutalitatea anchetatorului, lășitatea și durerea logodnicei, oportunismul cumnatului, demnitatea și curajul în suferință ale mamei, intransigența comunistă a bătrînului. Alexa Visarion a folosit procedee familiare școlii noastre de regie — puntea japoneză, circulația prin sală, integrarea actorului în public —, dar nu în mod gratuit, ci pentru a cîștiga în forță de expresie, în acuitatea transmisiei. Scenografia lui Vittorio Holtier creează tensiune dramatică, sugerează cu finețe atmosfera de insidioasă teroare în care se desfășoară dialogul-luptă dintre procuror și anchetator. Regizorul a condus cu fermitate pe actorii tineri și cu maximă consecvență pe cei mai vîrstnici, obținînd un joc omogen, de performanță în prim-plan, și de corectitudine riguroasă în fundal: Ștefan Sileanu (*Procurorul*) confirmă că, atunci cînd e condus de un regizor care știe exact ce vrea să obțină, poate desfășura un joc de forță și inteligență dublat de emoție. Liviu Rozorea vine la această nouă înțelegere cu Alexa Visarion (iață una din relațiile constante dintre regizor și actor deosebit de fertile) cu un cîștig propriu de experiență și siguranță scenică. El găsește într-un rol aparent liniar posibilitatea de a desfășura o gamă amplă de nuanțe și semtonuri în registrul grosolaniei și obtuzității birocratice. De un remarcabil tragism reținut a fost Zoe Muscan, după cum au fost dirijați spre obținerea unor accente exacte Elisabeta Jar, Eugen Tănase și Constantin Săsăreanu. Un spectacol tăios, dur și în același timp patetic, dureros, demonstrație zguduătoare a drumului complicat al adevărului, manifest de artă comunistă, de teatru politic angajat în emoție și adevăr artistic.

Montarea lui Dan Micu cu *Prințesa Turandot*, versiune proprie a textului clasic, pornește din aceeași adîncă nevoie de a transforma scena într-o tribună a dezbaterilor esențiale. Și aici ne aflăm în fața unui spectacol de autor, demonstrînd că foarte tînărul regizor Dan Micu (care și-a trecut cu acest prilej examenul de diplomă) este de asemenea o personalitate regizorală în formare, cu un cuvînt de spus în viitorul teatrului

românească. În viziunea lui Micu, povestea barocă și fastuoasă a lui Gozzi, cu amestecul colorat al unui basm oriental redat prin intermediul măștilor commediei dell'arte, s-a transformat într-o adaptare liberă pe tema luptei dintre bine și rău; în numele celor „mulți, buni și albi“ se denunță lumea celor „negri“, un univers al întunericului și abuzurilor, dominat de șarlatani, măcinat de intrigi și corupție. Dan Micu e preocupat de expresivitatea limbajului scenic, de un anume estetism, aș spune, și, căutând cu orice preț semnele unui nou alfabet teatral, nu renunță la nici o idee, păstrează toate soluțiile, indiferent de calitatea lor, din care pricină spectacolul său este destul de încărcat și cam inegal. Alături de momente scenice de mare puritate și frumusețe scenică, regizorul păstrează soluții pleonastice, „chei“ uzitate în alte spectacole, rezolvări facile. Dar toate acestea țin de tinerețea (și lipsa de experiență) a regizorului; ele nu întunecă însă — ceea ce este esențial — talentul său de a transmite cu fervoare ideea. Ideile și transpunerea lor în semne scenice se înlanțuie neîntrerupt. Alfabetul acestui sistem, lesne descifrabil, e de o simplitate frumoasă și candidă. Decorul — descoperindu-ne un scenograf talentat, în actorul Victor Ștengaru — înglobează în metafora volumelor și liniilor sensul acțiunii. E un plan de joc ondulat, cum s-a mai spus, care sugerează, prin suprafețele șerpuitoare, o lume nesigură, cu moliciuni aparente, ascunzând capcane și trape. Dedeasupra acestui practicabil ondulat se află un al doilea plan care, de asemenea, are o semnificație precisă: e lumea în care colcăie urzelile demnitarilor. Totul înconjurat de schele și pasarele, într-o geometrie precisă,

ce ne transmite un sentiment de ordine, liniște și siguranță, căci de pe aceste schele vor veni „cei mulți și albi“. Semne devin și culorile elementelor de recuzită: maniheismul cromatic declarat, alb-negru, e violentat de roșul citorva obiecte; roșii sînt tamburinele slujitoarelor prințesei, roșii sînt trandafirii — țepi ucigători, însemnele eunucului, simbolul sterilității primejdioase și otrăvitoare a unei caste. Unele soluții, precum spuneam, ne amintesc de rezolvări văzute în alte spectacole (*Umbra, Troilus și Cresida, Lear*) și dacă Micu n-a vrut să renunțe la nici o idee, el a mărturisit implicit o credință fanatică în puterea semnului teatral. Spectacolul alternează un grotesc funambulesc cu momente de tristețe și gravitate dureroasă relevînd uimitoare rezultate de disciplinare interioară a trupeii, condusă foarte sigur. Interpretii l-au urmat cu convingere pe regizor, realizînd tipuri credincioase ideilor sale: Gelu Colceag (Calaf), un cavaler trist și grav în slujba binelui și a unui ideal superior; Elisabeta Jar (Turandot), enigmatică, rece și complicată; Victor Ștengaru — excelent în rolul devotatului Barach; Lucia Boga (Adelma), cu mult temperament în scena sacrificării pentru dragostea ei pierdută; Dora Ivanciuc (Zelima), cu un lirism de bună calitate și naivități pline de farmec. Cei patru dregători, care în scenariul lui Micu și-au pierdut cu desăvîrșire atributele măștilor italienești, au realizat un cvartet elocvent pe tema corupției, lașității, intrigilor și nemerniciei: Mihai Gingulescu, cu noi disponibilități de joc grotesc, antrenate cu rigoare, Gabriel Iencec, cu o șiretenie perversă, Mihai Persa, cu o gravitate ridicolă, și Vasile Vasiliu, cu o obtuzitate supradimensionată, prac-

„Prințesa Turandot“ în regia lui Dan Micu și scenografia lui Victor Ștengaru



tică un joc de echipă, devenind un pol important al conflictului. Mai puțin expresiv, în raport cu nările sale posibilități, mi s-a părut Florin Zamfirescu, o compoziție cam școlărească în Altoun; iar Constantin Doljan, o compoziție corectă și studiată în rolul lui Timur, mai puțin explicit în gestul final. Dar aceste inadvertențe provin și din stângăciile scenariului literar, și mi se par minime în raport cu miza înaltă a spectacolului. Rămâne totuși o întrebare: oare nu pot găsi tinerii noștri regizori și *texte contemporane* care să conțină datele problemelor care îi pasionează, acele texte de mare valoare apte să slujească și prin calitatea literară tema spectacolului politic?

Îmi amintesc că, la aceeași discuție de la Tg. Mureș, Dan Micu declara sceptic: „la ora actuală, Tg. Mureș e unul din puținele locuri din țară unde s-ar putea înființa o echipă de teatru... Totuși, lucrul acesta nu se va întâmpla, fiindcă nu se poate întâmpla nicăieri“. Realitatea l-a infirmat pe Dan Micu și avem impresia că *echipa s-a constituit*. Cît va dura acest „moment de miracol“ este o altă problemă, și poate că ar trebui să meditam din vreme la viitorul acestei echipe și la șansele de a o păstra. Rezultatul momentului de explozie creatoare, consemnat dealtfel în unanimitate de critica teatrală responsabilă, ne îndreptățește să ne punem speranțele în noua generație de actori și regizori lanșați aici, care a izbutit să revitalizeze substanța cenușie, amorfă a acestei stagiuni.

## TEATRUL NAȚIONAL DIN TIMIȘOARA

# RAȚA SĂLBATICĂ

de Henrik Ibsen

La Teatrul Național din Stockholm, Ingmar Bergman a montat foarte recent *Rața sălbatică*, aducînd pe scenă ceea ce n-a cunoscut pînă acum nici un regizor al piesei: podul, lumea de vis, de evaziune, în care se refugiază în chip tragic și ridicol totodată, epavele din familia Ekdal. Aceste nisipuri mișcătoare ale iluziei, care trag la fund „rața sălbatică“, — *podul* ce nîcînd nu apare ca loc al acțiunii directe în indicațiile scenice ale lui Ibsen, e considerat prin metafora implicată, un esențial punct de pornire pentru drama modernă. „Tot Pirandello e în față în *Rața sălbatică*“ — nota Călinescu. Este vestita temă a aparenței, împînsă

apoi de dramaturgul italian pînă la idealismul subiectiv. „Minciuna ca element nutritiv al vieții, labilitatea sentimentelor, caracterul friabil al adevărului, raportul fragil și tensionat dintre iluzie și realitate, iată nenumărate motive dramatice care fac frumusețea aparte a piesei din care au purces nenumărate drumuri, și azi încă, bătătorite în teatrul contemporan. Reprezentarea *Raței sălbatică* devine un moment important într-un repertoriu, și trebuie să notăm cu amărăciune dezinteresul inexplicabil al teatrelor față de opera lui Henrik Ibsen, operă atît de puțin cunoscută încă la noi. Cu excepția celui spectacol de excepție de la Televiziune, n-am văzut niciodată o înscenare a *Raței sălbatică*, ceea ce ne-a făcut să apreciem aprioric gestul de cultură al Naționalului din Timișoara. Montarea însă, în ciuda unei decențe în compoziție și a unei acuratețe de suprafață, dezamăgește foarte tare pe iubitorii piesei. Supără mai întîi latura vizuală și coloana sonoră a spectacolului. Scenografia Emiliei Jivanov, mai adecvată pentru un spectacol de operă, aduce un mare plan înclinat, — punte către spectatori, — plan pe care se desfășoară și scena din casa Werle și acțiunile din atelierul fotografului Ekdal; lipsesc din decor însă acele elemente caracteristice atmosferei, condițiilor sociale, detaliului psihologic, elemente indispensabile pentru înțelegerea conflictului. Cea mai mare eroare a scenografiei ni s-a părut instalarea podului la vedere, îndărătul unor perdele sfîșiate, presărate cu... alge marine și scoici (cumplită e transcripția ad-litteram a unei metafore!), pod ce aduce cu o amărită poiată de găini, ridiculizînd și coborînd la proporții meschine semnificațiile simbolului. În tratarea personajelor, regizorul Emil Reus a operat tranșant, lipsindu-le de nuanțe, de umbre sau lumini. În această viziune, cele două personaje centrale, Gregers Werle și Hjalmar Ekdal, apar, în interpretarea lui Miron Nețea și Vladimir Jurăscu, schematice, aș spune caricaturizate. Purtătorul „creanțelor ideale“, omul care suferă de o „acută febră justițiară“ a fost văzut extrem de critic de către regizor, și a apărut, în consecință, ca un tip sîcitor, iscoditor, refutat și răutăcios, confirmînd replica Ginei Hansen „așa se întîmplă cînd lași să-ți vină în casă tot felul de scrîntiți“... E greu de presupus însă că noi ne putem însuși punctul de vedere al robusteii mame de familie, care, în felul ei, are dreptate, dar nu asta a vrut să spună și autorul... Vladimir Jurăscu a compus doar latura penibilă, caraghioasă a fotografului, acuzîndu-i decrepitudinea biologică, mediocritatea psihică, nelăsînd însă, nici un moment ideea că pentru a fi un ratat, acest om a avut cîndva ceva de ratat... În rest, celelalte personaje au evoluat monocord și încolor. Gheorghe Pătru — o schemă palidă a locotenentului Ekdal, nelăsîndu-ne să bănuim că îndărătul acestei epave se ascunde o fostă personalitate; Ștefan Iordănescu, exact, în comerciantul Werle; Radu Avram, didactic și fals în Relling, per-

sonaj extrem de interesant, în rolul lui anti-nomic față de Werle. Mult mai bună e distribuția feminină: Florina Cercel-Perian (Gina) iradiază o sănătate robustă, un bun simț re-comfortant și o modestie umilă în condiția de femeie, cindva decăzută; Garofița Bejan, o corectă doamnă Sorby; în sfîrșit Mihaela Buta demonstrează în Hedvig resurse reale de sensibilitate și capacitate în compoziția adolescenței. Din păcate, dincolo de ilustrarea unor tipuri, drama ibseniană nu s-a încheiat în scenă, lipsindu-i tensiunea marilor conflicte din lumea spiritului. Tema compromisului, necesar precum oxigenul vieții oamenilor mediocri, și caracterul distructiv al adevărului abstract, a cedat locul unor certuri mărunte și plicticoase, de un cotidian banal. Poate așa se explică că văzînd acest spectacol, un cronicar dramatic n-a înțeles ce-i cu... Rața.

**Mira Iosif**



*Mihaela Buta (Hedvig) și Gheorghe Pătru (Ekdal)*

## TEATRUL DE STAT DIN ORADEA

— secția română —

## PESCĂRUȘUL

de A. P. Cehov

Orice trupă de teatru este judecată mai puțin pe baza repertoriului său și, în această ordine de idei, trebuie să apreciem fără echivoc seriozitatea ultimelor alegeri ale echipei orădene. A avea *Pescărușul* pe afiș e întotdeauna un titlu de onoare; dar și o problemă care naște tot soiul de implicații și de complicații, ținînd de luminarea textului, de contextul viitorului spectacol, de echilibrul trupei și de posibilitățile distribuției. Infruntarea dificultăților unei mize atît de înalte, după recentul succes cu *Apus de soare* și în perspectiva unui efort continuu, tenace, reprezintă șansa acestui teatru de a se smulge dintr-o existență oarecum mediocră: de aceea, nu succesul absolut al spectacolului primează, ci tensiunea creatoare pe care o impune, iar o anumită doză de temeritate în decizie poate fi chiar salutară. E, deci, aproape de la sine înțeles că montarea poartă semnăturile unor creatori foarte tineri: regizorul Alexandru Colpacci și scenografa Florica Mălureanu.

Acest *Pescăruș* nu seamănă, nici prin calitate și nici prin defecte, cu spectacolele colegi-

*Ruxandra Sireteanu (Nina Zarecinaia) și Eugen Harizomenov (Treplev)*





George Pintilescu (Trigorin), Ion Mîinea (Dorn), Simona Constantinescu (Arkadina), Doina Iojă (Polina Andreevna). În prim plan Eugen Ilarizomenov (Treplev)

lor de generație ai regizorului. Îngrijit, ordonat, frumos distribuit în spațiu, cu o mișcare caligrafică, cu elegante momente de atmosferă, el este lăuntric minat de presiunea a două tendințe contradictorii, care în cele din urmă și-l împart: devine modern doar stratul vizibil, al soluțiilor regizoral-scenografice, în vreme ce substanța vie, fluentă, a piesei recade într-o interpretare de rutină. Ceea ce nu se petrece totuși fără luptă. Florica Mălureanu a construit un soi de podium circular, plantat cu iarbă pirjolită, spațiu-simbol care în ultimul act este împrejmuit de arcade albe. Tot ce ține de realitatea personajelor se împlinște pe acest podium — și hărțuirile sentimentale, în care s-a infiltrat o anumită senzualitate, și confesiunile, și ritualul băutului ceaiului, tratat în detalii de acțiune; îi sînt exteriorizate doar apariția Ninei, pe o scenă mică, înălțată în fundal, de unde rostește textul piesei lui Treplev; și moartea acestuia, în prim-plan, între podium și rampă — plecare, mai degrabă, căci actorul trece în alt spațiu și în altă lumină, rămînînd nemișcat, în picioare. La o privire mai atentă, în toate acestea transpare (subliniez: fără urmă de imitație!) modelul poetic al *Livezii cu vișini* create de Lucian Pintilie; dar modelul rămîne structurat abstract, nu se transformă în influență fertilă, pentru că regizorul n-a reușit să descătușeze „lumea de dincolo de cuvinte”. E paradoxal — dar, deși actorii joacă atent, cu aplicație, situația, deși personajele se comportă coerent și unele scene sînt nu numai bine concepute, ci cu adevărat sincere, emoționante, spectacolul e totuși opac, lipsit de acuitate — de parcă atît regizorului cit și actorilor le-ar fi fost imposibil să clarifice și să impună ceea ce doreau, în ultimă instanță, să transmită; într-un cuvînt, *ideologia spectacolului*.

Și pentru că am introdus acest cuvînt pretențios, fie-mi îngăduită o paranteză. O falsă problemă plutește de cîțva timp în atmosferă. Se spune: aceasta e o piesă de regizor (dacă piesa e ultramodernă, foarte

intelectuală, cam abstractă); aceasta e o piesă de actori (dacă rolurile sînt adînci și bogate, condensînd viața, sentimente). Această schematizare usucă, sărăcește ideea, și năclăiește sentimentul; în vreme ce teatrul contemporan trăiește tocmai din temperaturile înalte pe care le dezvoltă sudura lor. Chiar în teatrul românesc se petrece un fenomen simptomatic: creatorii cei mai puternici și mai personali recitesc scenic operele lui Gorki, Ibsen, Cehov, izbutind să le descopere noi, tulburător de actuale, să le dea — prin angajarea totală cu care este trăită ideea — o extraordinară rezonanță. În fața unor astfel de texte, regizorul are de înfăptuit ceva similar experienței cinematografice a lui Mac Laren, care transcria pe peliculă sunete, obținînd linii și culori: să descopere în actor resortul capabil să declanșeze comutarea înțelesului abstract în expresie vie. Se poate spune că în mod special asemenea piese vibrante, difuze, în care însăși bogăția adevărurilor naște ambiguitate, nu mai suportă modul de înscenare tradițional, meșteșugăresc, pretinzînd o gândire clară și o forță de impact artistic fără ezitări. Aici s-au împiedicat realizatorii spectacolului orădean: în nepuțința de a străpunge compartimentările artificiale, în lipsa deprinderii de a adînci partitura, de a o înscrie într-un orizont larg, de a-i da spațiu de reverberație.

Așa stînd lucrurile, actorii pot fi apreciați ca actori, în funcție de distanțele diferite pe care le-au parcurs către rol. Cel mai departe a pășit Ruxandra Sireteanu (Nina Zarecinaia), al cărei talent viguros răzbate în credința și concentrarea de fiecare clipă, în reacțiile vii, în mobilitatea întregii sale personalități; în monologul decisiv, însă, suflul ci a fost prea scurt, scînteia nu s-a produs. Dorina Păunescu (Mașa) a fost excelentă pe latura exterioră, de autodistrugere calmă, rece, dar s-a temut, parcă, să încerce mai mult, sau să ne lase s-o ghicim. În raport cu platforma spectacolului, George Pintilescu (Trigorin) și Gheorghe Stana (Medvedenko) au fost foarte buni, consecvenți, fără

stridente și erori de gust; am regretat că nu i-a ispitit un strop de autoironie. Jean Săndulescu (Sorin), Doina Iojă (Polina Andreevna), Ion Mîinea (Dorn) și Grig Schiteu (Șamraev) au făcut roluri-schemă, conforme tuturor vechilor obișnuințe, ultimul cu o insistență exagerată pe facil.

Am lăsat cu regret pentru la urmă două absențe prea importante ca să ne prefacem că nu le observăm: Arkadina Simonei Constantinescu — interpretată cu o ciudată aereală, sec, ca un personaj lipsit de farmec și de strălucire, o geloasă și o egoistă oarecare; și Treplev, pentru care Eugen Harizomenov s-a străduit mult, cu incontestabilă bună-credință, dar confuz și fără a întui „punctul dureros“.

I. P.

## TEATRUL „BACOVIA“ DIN BACĂU

## VICLENIIILE LUI SCAPIN de Molière

Sînt evidente eforturile colectivului băcăoan de a aduce vrednice corecturi activității sale: un repertoriu alcătuit din titluri de prestigiu, în care predomină lucrările clasice, o susținută muncă de propagandă a spectacolelor și de educare a publicului, însăși înfățișarea îngrijită și atracțională a teatrului, toate lasă să se întrevadă perspective mai optimiste. Chiar recentul spectacol cu *Vicleniile lui Scapin* e în bună parte o promisiune împlinită, în măsura în care corectitudinea, bunul gust, profesionalitatea constituietribute ale reușitei. Regizorul Gh. Milețianu, sprijinit de o echipă de tineri actori și de scenograful Mihai Mădescu din Piatra Neamț, și-a construit spectacolul pe temelia trainică a textului, interzicîndu-și derogările de la tradiție, dar exploataînd din plin tot ce tradiția îi oferea. Sigur, încredințînd rolul titular lui Mircea Crețu, regizorul a mizat pe farmecul și dezinvoltura acestuia, dar a nesocotit, cred eu, trăsătura structural comică a personajului, lăsîndu-se ispitit, ca și interpretul, de o posibilă tratare gravă a rolului, în sensul în care pare s-o fi făcut, cu vreme în urmă, Jean Louis Barrault, cel ce vedea în Scapin un „Pierrot trist“. O undă de amară compătimire pentru semenii săi șade bine lui Scapin, dar n-are cum să fie într-atît de copleșitoare încît să anihileze verva volubilului servitor.

Regizorul a încredințat rolurile celor doi tați orbiți de avaricie tinerilor Gheorghe Serbina și Radu Cazan. Compozițiile lor sînt

fără îndoială izbutite, actorii au haz, mai cu seamă ultimul, reușind momente de foarte bună calitate.

Dacă pentru Cătălina Murgea rolul Hyacinthei a constituit un exercițiu care nu a solicitat-o prea mult, pentru Anca Alecsandra, actriță „de dramă“ cum se zice, rolul Zerbintettei a însemnat o ambițioasă (și convingătoare) demonstrație a unor mai largi posibilități. Aceeași Anca Alecsandra a compus rolul doicii Nérine cu multă grijă pentru detalii. Corecți, dar fără strălucire, tinerii Mircea Belu și Lăviu Rus. În rolul servitorului Sylvestre, rol prea puțin generos, Sorin Postelnicu, a dovedit din nou reale calități. Rămîne, fără îndoială, un actor de perspectivă, în ciuda ingratitudinii cu care a fost distribuit de astă dată.

Cum spuneam la început, spectacolul cu *Vicleniile lui Scapin* se situează în limitele corectitudinii. Nu dau un înțeles peiorativ acestei aprecieri, dar cred că, din cît au arătat cu acest spectacol, tinerii actori băcăoani sînt îndreptățiți să aspire la mai mult, după cum noi sîntem datori să le cerem acest lucru.

V. M.

## TEATRUL DE DRAMĂ ȘI COMEDIE DIN CONSTANȚA

## • INTERESUL GENERAL de Aurel Baranga • NOTA ZERO LA PURTARE de Virgil Stoenescu

Stagiunea s-a deschis cu reluarea, într-o montare nouă, o piesei dramaturgului conștanțean Grigore Sălceanu, *Ovidius*. În rolul titular: Sandu Simionică. A urmat *Nota zero la purtare* de Virgil Stoenescu și Octavian Sava — montare lejeră, cu prospețimi și năvîtați care-i stau bine, semnată de Gh. Jora și *Interesul general* de Aurel Baranga — pînă acum momentul cel mai reprezentativ, evenimentul artistic al acestui colectiv, în concepția regizorală a lui Ion Maximilian.

Probabil că, dacă spectacolul cu *Nota zero la purtare* nu s-ar fi desfășurat ca o rememorare a evenimentelor din școală de către foștii colegi care se reîntîlnesc după zece ani, un strat de convenționalism s-ar





Viorica Faina-Borza (Tanti) și Mircea Constantinescu-Govora (Carapetrache)

fi așternut pe evoluția interpreților, ducând la situații false și relații tot atât de false. Scena finală încadrează începutul și sfârșitul poveștii elevului-uteșit Ștefan Vardă, și asta dă o perspectivă nouă lucrurilor. Poveștea propriu-zisă se desprinde ușor, cu un zîmbet îngăduitor, din cînd în cînd cu o concesie nevoii de joacă pe care o avem în noi, cu plăcerea reconstituirii sotiilor de atunci și a gravității cu care se fac, la vîrsta aceea, primele destăinuirii, primele declarații, primele planuri de viață. În aceste tonalități, care nu sparg neprevăzutul, evoluează tinerii absolvenți Mircea Nic. Crețu în rolul personajului principal, și Andy Ștefănescu în rolul lui Mișu Felecan; Dumitru Drăgan și Constantin Duicu în două roluri mai mici; Petre Lupu și lăncu Lucian în două roluri mai colorate, cu haz și candoare. Tăndru, învăluit într-o aură de poezie tristă, Longin Măroiu în rolul profesorului Butnaru. În rest, apariții corecte. Și aproape nimic despre un rol care ar fi putut să fie ceva, jucat de Aurora Simionică.

*Interesul general* are la bază o concepție foarte riguroasă despre funcția estetică a satiricului, o compoziție exemplară din punct de vedere plastic și dinamic al montării, o cheie simplă — și totuși rară — pentru concretizarea celor de mai sus: forța. Rezultatul este valoros — și dacă este adevărat că o piesă de Aurel Baranga își explică succesul prin măiestria cu care exprimă punctul de vedere al publicului, este tot atât de adevărat că spectacolul își explică succesul prin măiestria cu care exprimă tot un punct de vedere, și anume al autorului deci în ultimă instanță tot al publicului.

Succesul acesta a fost explicat în multe feluri. Uneori, despre succes în general, nu s-a mai dat nici o explicație. Bernard Shaw era sceptic că s-ar putea găsi o definiție în materie. Dar o doamnă cultivată a explicat ceva și dorim să-i dăm cuvîntul, pentru că ni se pare că n-a greșit. N-a greșit deloc, Doamna de Staël: „pentru a obține un mare succes în teatru trebuie mai întîi să studiezi publicul căruia i te adresezi și felurilele

pricini pe care se întemeiază felul lui de a gândi”. Cu cite cuvinte întortochiate nu spunem, de multe ori, același lucru? „O piesă de teatru este literatură în acțiune, și talentul de care e nevoie spre a o scrie e atât de rar, doar pentru că e alcătuit din uimitoarea imbinare dintre înțelegerea împrejurărilor reale și inspirația poetică”. Ce explicație mai bună se poate da noțiunii de succes și calității artistice a celui ce îl dobîndește prin piesele și spectacolele sale? Regizor și autor s-au întîlnit într-o simbioză perfectă și cu aceeași forță satirică cu care unul și-a compus partitura, a interpretat-o celălalt.

Spectacolul începe în forță: tensiunea cu care Hrisanide răspunde unor întrebări ale reporterei de la televiziune e accentuată de mii de întrebări lăuntrice, de panică: s-a întîmplat ceva neobișnuit. Glasul interpretului e frînt, zîmbetul — o lamă de cuțit care scîlbește pe față. Personajul și-a pierdut mișcările; și-a pierdut suflul; nu mai e o.n. E o imagine descompusă, aproape de monștruozitate. Pe această tensiune își concepe regizorul întreg spectacolul și ritmul care o susține nu slăbește o clipă, amplificînd contrastele. Cu intrarea lui Carapetrache se adaugă o tensiune nouă și ea este marcată minuțios, într-un joc de tonuri și de accente care ating apogeul expresivității comice. Dacă Dan Herdan este impecabil în redarea descompunerii lui Hrisanide, Mircea Constantinescu-Govora este, fără să exagerăm, excepțional în compunerea unui chip care crește periculos sub ochii noștri, din aceeași linie descompusă. Nu mai avem de-a face cu caricaturi; caricaturile sînt mai jos, la nivelul lui Plătica (inteligent redat de Romel Stănciugel), al lui Sfîntescu și Linte (reașit cuplu, interpretat de Alexandru Mereuță și Constantin Gutu) și chiar la nivelul personajului Tanti (bine surprinsă în evoluția Viorică Faina-Borza). Avem de-a face cu monștri, cu fapte de dincolo de rațiune — ceea ce se și explică prin apartenența la „farsă atroce”. Aceste fapte joacă cu nonșalanță „pe cadavre” și meritul spectacolului e de a le fi surprins *savoarea jocului, înconștientă conștientă* a pericolului social pe care-l produce. E magistrală scena care redă nașterea unui nou Carapetrache, unde interpretul are unduire de felină, instanțea de spaimă și de pierdere totală a gravității. Crește, din el însuși, un personaj neașteptat, și momentele din care se compune această creștere sînt urmărite cu lupa, într-o acumulare perfectă de trăsurii noi, care îi schimbă, în cinci minute, mersul, vorba, gestul și gîndul. Hrisanide privește înmărmurit această metamorfoză și sfîrșește prin a admira noua faptură și a i se supune. Are și de ce. Ceea ce a apărut, l-a întrecut în mirșăvie.

Un interpret măsurat și cald: Emil Sassu (Ion Bocioacă). Un decor bine proporționat, semnat de Mihai Tofan, de la Teatrul Național din București.

C. Paraschivescu



# **Ion Eliade Rădulescu și arta actorului**

*de Ioan Massoff*

În afara programului politic ce cuprindea câteva deziderate menite să ducă la un început de democratizare a țării, Societatea Filarmonică, înființată în 1831, la îndemnul lui Ion Eliade-Rădulescu, mai avea și un program cultural ce prevedea crearea unui teatru național, înțeles ca o instituție menită să deschidă noi perspective în dezvoltarea culturală a țării, dezvoltare ce constituia una din premisele pentru câștigarea libertății naționale. Era nevoie, înainte de orice, de formarea unor actori. Pentru aceasta, Eliade, în cadrul Filarmonicii, a inițiat deschiderea unei școli de artă dramatică și de muzică, primul nostru Conservator.

Despre misiunea actorului, Ion Eliade-Rădulescu, unul dintre stâlpii Societății, alături de Ion Câmpineanu și C. Aristia, credea lucruri mari. El spunea: „Câtă să avem în vedere pe actor, mijlocitorul între autor și public — pe lângă repertoriu, scenă și decori. Cîte trebuiesc adunate într-un om ca să se poată zice că este actor: talent și aplicare firească, o creștere mai îngrijită, învățătură ca orice literatur, gust, glas sănătos, fizionomie interesantă”.

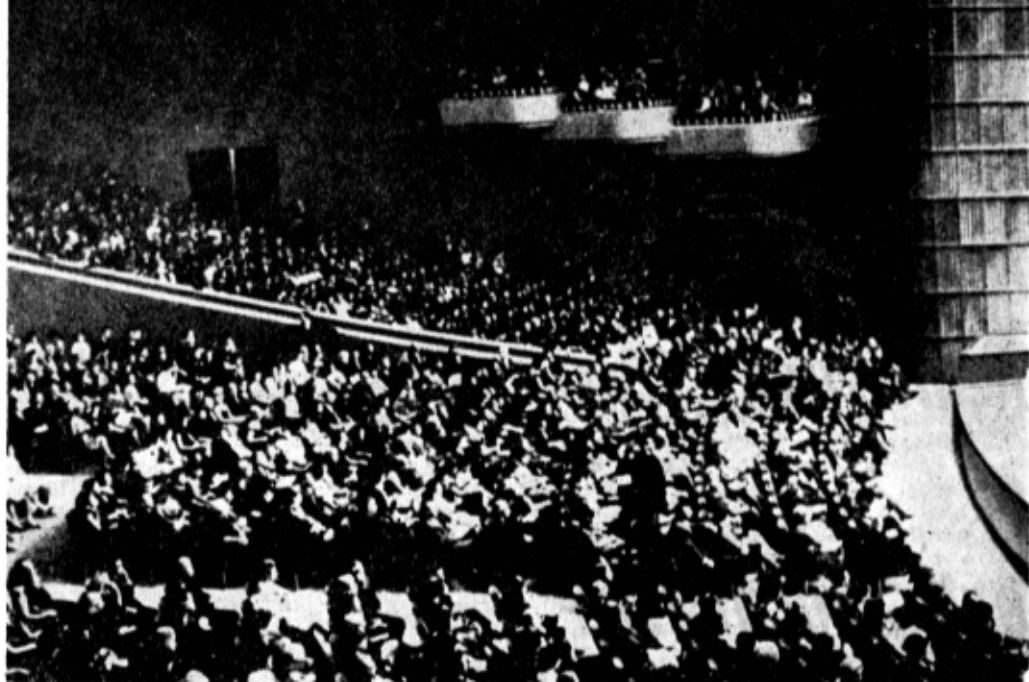
Primul profesor de artă dramatică a fost Constantin Aristia, ce jucase, în limba greacă, în cadrul teatrului Eteriei. Aristia era profesor de limbile franceză și greacă la colegiul de la Sf. Sava. El avusese prilejul să-l vadă jucând la Paris pe vestitul actor Talma și să primească și unele îndrumări din partea acestuia.

La îndemnul lui Eliade, Aristia a început predarea cursului de artă dramatică în sala Andronache de pe strada Sărindar, unde veneau mulți elevi de la Sf. Sava, doritori „să se exerseze în arta teatrului”. Plin de răbdare, Aristia învăța pe elevi „cum să umble, cum să-și țină trupul și minile, cum să schimbe glasul după împrejurări”. Înainte de a porni repetițiile cu piesa *Mahomed sau Fanatismul* de Voltaire, în traducerea lui Eliade, care trebuia să se joace în ziua memorabilă pentru teatrul românesc de 29 august 1834, în sala Momulo, Aristia a început, la îndemnul lui Eliade, o serioasă muncă de documentare. Un contemporan ne spune că el „a cotrobăit prin biblioteci pentru a găsi modele de costume antice, pe care le-a croit singur și tot singur a zugrăvit scena potrivit istoriei”. Aristia atrăgea cu stăruință atenția elevilor săi să „imite pe cît vor putea natura”. La rîndul lui, Eliade ce predă un curs de istorie a literaturii dramatice, cerea interpreților să-și trăiască rolul: „În zadar, spunea el, un actor și-ar învăța rola, maimuțindu-se în oglindă, dacă nu se simte pe sine pătruns și îmbrăcat în ființa persoanei ce reprezintă, oglinda actorului trebuind să-i fie în inimă și tot meșteșugul să-i arate natura”.

Dar de la teorie și pînă la practică a fost distanță lungă. Exemplul îl dădea chiar „înfocatul” Aristia, cu atîtea merite pentru susținerea teatrului românesc, dar care nu s-a putut dezbăra cu totul de regia teatrului Eteriei, ce îndemna pe interpreți să-și strige necontenit revolta, să accentueze anumite replici pentru inflcăărarea publicului. Acesta a făcut ca actorii Filarmonicii să-și pună viața în cumpănă, din pricina unui joc ultranaturalist. Astfel, ca să amintim doar de unele din accidentele întîmplute, actorul Ion Curie a jucat cu atîta foc încît a leșinat pe scenă, iar altă dată a trebuit să i se ia singe de la amîndouă brațele pentru a-și reveni, după cum alți interpreți, tot pentru a fi readuși la viață, au trebuit să fie, după ieșirea din scenă, înfășurați în cearșafuri reci. Lui Nicolae Diamant i-a venit rău și a început a aiura. Impresionant, orice s-ar spune, acest sacrificiu de sine. Cît despre public el și-a manifestat mulțumirea prin îndelungi aplauze.

Dar criticile față de asemenea înțelegere a artei teatrale n-au întîrziat. „Curierul românesc”, ziarul lui Eliade, a atras atenția actorilor cu prilejul reprezentării comediei *Silita căsătorie* de Molière, că: „Să întrebuițeze mai puține geste și musculația obrazului să nu o aducă la atîta caricatură ce nu poate fi firească”.

La împlinirea a 100 de ani de la dispariția lui Eliade, să scuzăm totuși pe acești actori și să le aducem laude pentru devotamentul lor, într-o vreme cînd nu exista încă la noi o tradiție a artei actorului și nici o dramaturgie românească mai dezvoltată în care ei s-ar fi descurcat mult mai bine.



# Muzica

dezbatere  
consemnată  
de  
**Radu Stan**

*Institutul de Istoria Artei al Academiei de Științe Sociale și Politice a organizat o dezbatere științifică pe tema Muzica și publicul. Intervențiile vorbitorilor s-au referit la următoarele subiecte: sociologia publicului muzical; tipurile de atitudine față de muzică; evoluția istorică a conceptului de public muzical; nivelele și posibilitățile de comunicare în relația creator-interpret-public; educația estetică prin muzică; bazele morale și estetice ale educației muzicale; căile de dezvoltare a sensibilității muzicale; concluzii la unele anchete asupra publicului muzical din țara noastră; metodologia investigației; implicațiile noțiunii de accesibilitate; particularitățile contemporane ale comunicării prin muzică; formele contemporane de sincretism în sprijinul pertinentei mesajului artistic; școala și formarea publicului muzical de mâine; dezvoltarea capacităților de receptare la tineretul școlar; rolul radioului și al televiziunii în educația muzicală; problemele repertoriului; analiza factorilor care condiționează atitudinea publicului față de muzică; rolul activ al criticii muzicale.*

*Consemnăm mai jos câteva extrase din opiniile și observațiile unor participanți.<sup>1)</sup>*

---

Mircea Voicana, șeful Sectorului de istoria muzicii din Institutul de Istoria Artei; Vasile Tomescu, secretarul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor; Radu Stan, Biblioteca Centrală de Stat; Marcel Breazu, profesor la Institutul „Nicolae Grigorescu”; Anca Jalobeanu, Institutul de Istoria Artei; Anatol Bircă, Institutul de Cercetări Pedagogice; Pavel Cîmpeanu, Centrul de sondaje al Radioteleviziunii; Anatol Vieru, compozitor; Nicolae Parocescu, muzicolog; Doru Popovici, compozitor; Ovidiu Varga, profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu”; Iosif Sava, Radioteleviziunea Română; Ștefana



# și publicul

**M. Voicana :** În schema esteticii muzicale tradiționale, factorul „public” nu a fost avut în vedere în general decât în mod tangențial, latent, presupus, sub aspectul amintirii destinatarului uman...

**V. Tomescu :** Din păcate și efortul Uniunii Compozitorilor deși s-a dezvoltat pînă acum, în linii esențiale, spre îmbogățirea creației muzicale — evident ca un efort de educație muzicală — nu a privit această acțiune ca una care se cere împlinită prin realizarea contactului dintre creator și public.

**M. Voicana :** Publicul îl putem concepe ca pe un ascultător multiplicat, dar nu statistic, ci de ordinul grupului social, al colectivului : publicul ar fi deci — nu din unghiul logicii formale, ci din al esteticii și sociologiei artei — ascultătorul ridicat la scară socială.

**R. Stan :** Făcînd puțină istorie, muzicologul Gîșeală relevă faptul că în vîrsta

lor dogmatică, aprecierile asupra muzicii au ținut de filozofie : Aristotel în căutarea unei justificări estetice a muzicii nu a adus în discuție calitatea destinatarului.

**M. Breazu :** Filozofia rămîne dar o disciplină teoretică avîndu-și limbajul său cu caracter denotativ, limbaj de mare rigoare logică, ca orice disciplină științifică și nu cred că muzica este un succedaneu al filozofiei, cum par să susțină încă unii muzicologi. Muzica este artă, limbajul ei, ca orice limbaj artistic, este conotativ, rigoarea lui expresivă se dispersează în polisemia care caracterizează arta de ținută.

**R. Stan :** De la Spencer abia, se naște o estetică sociologică de tip „inductiv” sau „de jos”. Expresia aparține lui Fechner, considerat fondatorul esteticii experimentale. Așadar, noțiunea de public își găsește prima oară locul de cercetare în sociologia muzicii.

Steriade, Institutul de Filozofie ; Dumitru Capoianu, directorul Filarmonicii „George Enescu” ; Maria Cobianu, Centrul de Cercetări Sociologice al Academiei de Științe Sociale și Politice ; Ion Șerfezi, profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu” ; Lucia Alexandrescu, Institutul de Istoria Artei ; Radu Gheciu, Radioteleviziunea română ; Vladimir Popescu-Deveselu, Institutul de Istoria Artei ; Amelia Pavel, Institutul de Istoria Artei ; Alfred Hoffmann, Institutul de Istoria Artei ; Mircea Popescu, directorul Institutului de Istoria Artei.

Recent, teoria semiotică — poate mai ales sub impulsul perfecționării mașinii de tradus — a dezvoltat considerabil cunoștințele despre semne și semnificații, și a analizat publicul sub aspect funcțional, ca un element al relației de comunicare. De pildă, după schema lui Roman Jakobson relația de comunicare implică un transmitător (creator-interpret), un mesaj, un cod, un context, un canal de transmisie și un receptor sau destinatar, care în ultimă instanță se identifică cu publicul.

**M. Voicana:** Cine este acest destinatar, acest om, ce profil concret istoricește constituit are, ne interesează esențial deoarece — așa cum s-a mai observat — „criteriul axiologic principal în judecata de valoare estetică rămâne unanimismul”. În funcție de cunoașterea sau imaginea pe care o avem despre acest om ne organizăm activitățile.

De fapt nu există un public, ci o mulțime, foarte divers întretesută, de publicuri. Pentru a recunoaște publicul ca atare, în toate cazurile vom avea să-i constatăm: un caracter colectiv, unul conștient, în sensul conștiinței că ascultă muzică — intenționat, sau fortuit — în fine, caracterul de opinie care, la rindul ei, se poate exterioriza ca atare, se poate declara neexistentă („n-am nici o părere”) sau se poate disimula în sens aprobativ sau negativ sau chiar inhiba. Prin acest caracter de opinie, publicul se dovedește a avea nu numai o existență socială dar și o funcție socială.

**Anca Jalobeanu:** Nici muzica nu este un limbaj universal cum se presupune îndeobște, probabil din cauză că muzica, față de celelalte limbi artistice, are un grad mai înalt de abstractizare și de generalizare. Există mai multe muzici așa cum există mai multe limbi, fiecare cu sistemul său de simboluri, cu regulile proprii de combinare a acestor simboluri, un simbol fiind legat într-un anumit sistem de anumite semnificații. Sensul în care un receptor interpretează o operă de artă este un proces dinamic, simbolurile fiind constante, dar semnificațiile putând fi mai bogate sau mai sărace în funcție de condiționarea psihologică și social-istorică a fiecărui receptor.

## Accesibilitatea nu e spontană: se cucerește

**A. Bircă:** Atitudinea publicului — concretizată în diferitele ei forme de manifestare — este, în ultimă instanță, proiecția pe scară largă a atitudinii față de muzică a celor care o propagă. La creșterea în progresie aritmetică a difuzării muzicii autentice, avem azi o creștere geometrică a cantității produ-

selor de proastă calitate. Ajungând aici, se ridică problema criteriilor de apreciere a muzicii, întrucât ele constituie unul din factorii care condiționează atitudinea publicului față de muzică. Se impun studii amănunțite de psihologie, pedagogie, sociologie. Cum ele sînt foarte puține, putem considera și lipsa lor drept una din cauzele care au dus la insuficiența cunoaștere a relațiilor muzică-public.

**P. Cimpeanu:** Ar trebui să se țină seama că avem un public, în imensa lui majoritate, nepregătit pentru receptarea estetică utilă a mesajului muzical. Noi facem anchete lunare. O parte din subiecții anchetelor noastre se declară nesatisfăcuți de concertele simfonice. Insatisfacția nu e determinată de repertoriu sau de interpretare, ci e un protest împotriva prezenței însăși a muzicii simfonice. Dacă inaccesibilitatea mesajului muzical este în bună măsură rezultatul unei carențe de cultură generală, atunci poate că atenția noastră a cercetătorilor și a forurilor decizionale ar putea să se îndrepte cel puțin cu aceeași rigoare nu numai spre creatori, dar și spre acest public care trebuie cultivat și pregătit.

**M. Breazu:** Accesibilitatea muzicii înseamnă totodată conștiința compozitorului că opera lui are de răspuns unor așteptări ale sensibilității muzicale educate, ca și eforturile tuturor acelor care se ocupă de formarea acestei sensibilități, mai cu seamă însușirea capacității de a sesiza ceea ce muzica de calitate aduce ca spor al umanizării tot mai accentuate a omului, așa cum arăta Marx.

**A. Vieru:** O discuție despre accesibilitate trebuie pusă în termenii ei reali. Accesibilitatea nu trebuie desprinsă de substanța ei artistică, altminteri instituțiile care doresc să influențeze masele vor utiliza o splendidă puscă cu gloanțe oarbe. Latura mai tristă este că în practica imediată nu tot ce este mai valoros este și mai accesibil. Un spirit religios foarte ardent ca Oliver Messiaen nu a putut fi înțeles foarte bine de autoritățile bisericești pentru că el contravenea practicii muzicale religioase curente. Era nefericit Chopin, că *Polonezele* și *Mazurcile* sale nu au putut fi recunoscute ca atare de bunii lui prieteni patrioți. Se ivesc uneori contradicții între artiști și grupurile lor sociale, ideologice.

Este normal ca mișcarea comunistă modernă să se preocupe de influențarea maselor. Există o mare tradiție a cîntecelor patriotice, în care valoarea strict muzicală a piesei trece pe planul doi; e adevărat că alte națiuni nu mai resimt atunci valoarea acestor cîntece, simbolice pentru națiunea dată. „ Internaționala ” a fost trecută prin focul revoluțiilor căpătînd un destin istoric și a servit în diferite perioade chiar ca imn de stat unor țări socialiste.

**N. Paroescu:** Ar fi bine să se studieze natura, specificul de gen al așa-zisului „cîntec de masă”, „patriotic”, „revoluționar”, „de

muncă" etc. Se pare că el este mai aproape de genul prilejurilor (ritualelor) și în acest caz eficiența lui depinde și de alți factori decât cei curat artistici.

**Doru Popovici :** În momentul de față unele instituții, dintr-o greșită înțelegere a accesibilității au spus : „Accesibil este tot ce este melodios iar ceea ce ar intra într-o tehnică mai puțin melodică punem deocamdată la o parte sau nu cântăm deloc". Asta-i cum spune Blaga : „Omul e muritor, deci trebuie să-l omorim". Dar sala și publicul arată cu totul altceva : și anume că au avut succes mare lucrări scrise într-o tehnică să zicem structuralistă și au trecut neobservate lucrări scrise în Do major. Și invers.

**A. Vieru :** Accesibilitatea nu trebuie fetișizată pentru că ea se ridică atunci contra naturii. Am văzut că nici marile instituții comerciale nu-și pot permite luxul de a fetișiza satisfacerea nevoilor pieții, ele duc și o activitate prospectivă, pregătind ziua lor de mîine comercială. Cu atât mai mult statul socialist va avea grijă de dezvoltarea multilaterală, largă, bogată, a culturii cu crearea valorilor artistice înalte a căror accesibilitate nu poate fi exprimată dinainte sau amortizată de o conjunctură. Ceea ce e substanțial își va găsi mai devreme sau mai târziu o sferă de ascultători. Dimpotrivă ceea ce este accesibil pentru un singur moment nu-și găsește astfel, prin chiar aceasta, substanța. În practica istorică și artistică, accesibilitatea nu e întotdeauna un rezultat spontan, inerent, ci expresia unor griji speciale din partea artiștilor, instituțiilor ideologice, iar în vremurile moderne din partea instituțiilor ce-și propun să difuzeze arta.

**V. Tomescu :** Subscriu în întregime la cuvîntul lui Anatol Vieru, adăugînd numai, tot atât de bizuit pe Documentele Plenarei, obligația muzicienilor de a nu considera că creația dispune virtual de posibilități de a deveni publică, de a-și împlini rostul ei social, prin faptul însuși că ea conține aceste virtuți.

**O. Varga :** De ce în secolul XX se cîntă atât de puțină muzică contemporană ? În anul 1800 și următorii se cînta mai multă muzică a contemporanilor decît astăzi. În saloanele aristocraților, în academii, programe gigantice erau alcătuite exclusiv din creații, în diferite genuri cum am zice azi, exclusiv de muzică contemporană, aparținînd, de exemplu, lui Beethoven, cel mai avangardist compozitor al epocii.

**Ștefana Sierade :** Vă supun date din cercetări asupra unei populații de elevi dintr-o școală profesională, care vor deveni lăcătuși. Muzica simfonică, de cameră, opera nu trezesc în rîndul acestei populații absolut nici un ecou. Pentru ei nu există. Acești tineri nu aleg un gen muzical : cunosc unul. Încearcă chiar să depună un efort pentru a memora titluri de melodii. *Doar băieții sînt de vină, Ce fată frumoeasă, O fată mai găsești dar un*



*Camera de lucru a lui Beethoven*

*prieten nu, Fetele de la malul mării, Nu te supăra pe mine... Contactul lor cu poezia se rezumă oarecum la textul muzicii ușoare : „Dacă nu iubești / Degeaba mai trăiești / „Zori și trandafiri / Degeaba mai admiri“, „Inima-n cui / nu poți s-o pui / De n-ai fiorul dorului“. Se reproduc cu toată seriozitatea, fără un moment de ezitare. Cine îi deranjează în această adeziune nelimitată, nediscriminativă ? La Radio și la Televiziune redactorii prezintă compozitori și interpreți de muzică ușoară, cu seriozitatea cu care l-ar prezenta pe Henri Coandă. Nici un fel de nuanțare față de modul în care se implantează anumite figuri, lăsînd a înțelege cînd ele au rolul de a delecta, de a lăsa, de a odihni, de a distra... La nivelul acestei*

școli nu există nici o inițiativă nici din partea U.T.C. sau a cadrelor didactice, nu pentru a le lua plăcerea, utilă în felul ei, dar pentru a le sugera un alt orizont, o atitudine oarecum critică față de ei înșiși și față de această muzică.

**D. Capoianu :** Dacă U.G.S.R. și U.T.C., dacă celelalte organizații care trebuie să profite de pe urma muzicii în mase, nu vin alături de noi să-și ia jumătate-jumătate cu noi gloria și răspunderea, nu vom face nimic. Filarmonica are o serie întreagă de posibilități pe care vi le ține la dispoziție. E bine să experimentăm. E bine să verificăm teoriile noastre cu practica. Avem un Studio în subsolul Ateneului, avem o Sală mică a Palatului, avem o sală mare a Ateneului, mare atunci când vin artiști de renume.

**A. Bircă :** Filarmonicile fac prea puțin pentru a-și crea un public avizat. Dacă publicul ar fi format, educat corespunzător de către școală și de instituțiile muzicale, atitudinea față de muzica „lansată” pe piață, ar avea o altă soartă, ar fi apreciată mult mai obiectiv.

## Dar publicul ce vrea?

**D. Capoianu :** Cred că un sondaj la obiect, făcut științific de un institut care să se priceapă la aceasta, este în momentul de față nu numai profitabil, dar este baza de la care ar trebui să pornim în viitor. Să ne lămurim cu toții asupra problemei : ce vrea la ora actuală publicul ? Și pornind de la ce vrea să putem începe să-l influențăm și noi. La ora actuală sintem între două ape.

**Maria Cobianu :** Pentru a sonda gusturile publicului muzical stratificat, dar nu numai ale unui public restrâns, eșantionat după anumite caracteristici se poate proceda de exemplu, la un *experiment muzical* a cărui intenționalitate poate să fie sau nu cunoscută de subiecți. Cunoașterea evoluției dinamicii publicului muzical se poate realiza prin studii-panel, adică reluarea periodică a cercetării asupra aceleiași eșanțion de subiecți.

Din 16 localități studiate cu cca. 2400 de subiecți, peste 90% au afirmat că în timpul liber ascultă muzică și dorește muzică (pe planul preferințelor și al aspirațiilor). Din acest număr de aderenți se poate trage concluzia că muzica este co-substanțială vieții oamenilor, este organic necesară la bucurie ori la durere.

În structura marelui public muzical din țara noastră se înregistrează mutații de conținut determinate de factorii sociali, econo-

mici, culturali, contemporani cu influențe modelatoare în toate compartimentele vieții sociale. Muzica populară dă loc, uneori cu ponderi crescînde, muzicii ușoare și chiar muzicii culte. Extinderea învățămîntului de 10-12 ani în toate colțurile țării determină noi aspirații și creșterea exigențelor culturale. Studiul elevilor de școală din clasa a 8-a sau de liceu relevă insatisfacția acestora față de posibilitățile culturale ale satului și aspirația spre mediul urban, care oferă posibilitatea vizionării unui spectacol calificat, de înaltă ținută artistică. Se simte în unele sate influența caselor de creație care îndrumă formația artistică (Pietroasele-Buzău). În altele există orchestre unde gustul pentru muzică cultă este mai dezvoltat și se transmite din generație în generație. În comuna Moșna Sibiu, existența unei orgi, la care se dădeau concerte, determinase nevoia de audiere muzicală la o categorie extrem de mare de oameni. În alte sate am întîlnit tarafuri de muzică populară care polarizau în jurul lor evenimentele cele mai importante : serbări, nunți, botezuri, cu populația satului de toate vîrstele.

## Educația estetică și productivitatea; cum predăm muzica

**N. Parocescu :** Nu cred că poate exista creație și viață muzicală autentică fără o rezonanță vastă a operei de artă în conștiința și gustul artistic al maselor de auditori și invers. Pînă astăzi nu există o *metodă* de alfabetizare muzicală comparabilă cu aceea a limbajului vorbit. Pentru a spera să realizăm cu succes marile programe de dezvoltare a conștiinței socialiste la nivelul cerut azi — umanizarea continuă a omului, trebuie să ne debarasăm de orice formă a diletanțismului în educație, punînd cît mai repede și mai temeinic bazele științifice cele mai noi ale practicii ei.

**I. Șerfezi :** Trebuie să admitem ideea că dacă școala ar asigura tineretului o mai bună educație muzicală, nu ar spori numai numărul amatorilor acestei arte, ci s-ar obține și un rezultat calitativ superior în formarea gustului estetic muzical al societății. Un astfel de rezultat nu privește însă doar o anumită artă, ci întreaga dezvoltare a societății, inclusiv industria și tehnica ei, așa cum ne-o dovedesc Japonia, Germania Federală și alte țări în care educația estetică are cel mai ridicat procent din lume.



A. Bircă : Ne îndoiim serios că prin eliminarea aproape totală a muzicii din planurile de învățământ pentru liceu, atitudinea tineretului față de muzică nu va fi afectată foarte profund.

Lucia Alexandrescu : În clasele 1—4 muzica nu este predată de cadre calificate, ci de învățători. În mod practic rămân pentru desfășurarea procesului de educație muzicală clasele 5—9 cu câte o lecție săptăminală.

R. Gheciu : Sigur că nu este bine că în școală muzica a dispărut din clasele superioare, dar nici programa analitică, după părerea mea, cum era compusă în școala medie, nu a deschis gustul pentru muzică.

V. Popescu-Deveselu : La vîrsta la care prin intermediul școlii copilul este chemat să-și disciplineze spiritul, să se pregătească pentru a deveni matur, el vine cu un bagaj artistic afectiv și este posesorul unor scheme artistice pe care trebuie să le păstrăm. Dar programele de educație ignorează acest bagaj și obligă copilul la o disciplinare aridă, teoretizantă care înăbușă în fașă imaginația și

fantezia inițială. Chiar și atunci cînd prin spectacolul educativ se urmărește sensibilizarea acestor calități se procedează de cele mai multe ori în forme banale și de un gust îndoielnic, recomandate de promotorii ai unor programe educative tip — aleși nu totdeauna pe baza înțelegerii universului copilului. Ce bine ar fi să avem mereu în minte reflecțiile Micului Prinț al lui Saint Exupéry în legătură cu seriozitatea prozaică a oamenilor mari în relațiile lor cu copiii !...

Nu trebuie să ne mirăm că prin ruperea de elementele care constituiau bagajul inițial capabil să contribuie la formarea accesibilității pentru muzica de artă, se creează premisele creionării unui adolescent care încearcă să-și găsească singur un domeniu muzical accesibil lui. Devenit consumator de artă găsește soluția în aderarea la diversele forme ale muzicii de ambianță — ușoară, pop, folk. Produsele muzicii de ambianță îi devin accesibile nu prin elementele muzicii, cărora cu greu le va putea decela valoarea, ci prin textul căruia aceste produse îi acordă primatul.

## Critica să nu fie diletantă

Amelia Pavel : Concertul nu mai este un eveniment care marchează trecerea de la tăcere la muzică, ci un alt fel de eveniment, o trecere dintr-un mediu muzical în altul, cu alte solicitări, dar avînd, ca punct de plecare, tot funcția auditivă, ca centru de difuzare a unei din ce în ce mai complexe activități a întregului organism. Cred că aceste transformări în curs nu sînt suficient înregistrate de critica muzicală, fie ea la înalt nivel analitic, fie ca simplă prezentare a unui program. Limbajul criticii a rămas încă cel corespunzător vechii experiențe a sălii de concert, a unui raport strict intelectual, cu ușoare atingeri lirice.

I. Sava : În relația muzică-public factorul decisiv este critica. Ea este factorul formativ și toată istoria demonstrează acest lucru. Cred însă că țara noastră este țara cu cei mai puțini critici din toată Europa. Există gazete de prestigiu care cultivă diletantismul mai mult decît se poate închipui.

A. Hoffman : Fiind alături de public, pentru a-l apăra de non-valori, criticul nu trebuie totuși să fie complezent. El trebuie să-i atragă atenția atunci cînd greșește, să-l facă să regreta că a scăpat mari evenimente artistice preferînd altele mediocre, dar lansate mai cu fast. Îmi aduc aminte că era o perioadă cînd publicul nostru aplauda la orice. Artistul putea fi aproape sigur că lipsa de

pregătire sau de talent nu va fi sancționată de către auditor. S-ar putea ca una din marile sarcini ale criticului de astăzi să fie legate de o adevărată cruciadă împotriva prostului gust și a trivialității în genurile de mare circulație.

În primul rînd *publicul* — pentru că de el e vorba — nu va ierta criticului că nu știe să-l apere de contrafaceri, mai cu seamă într-un asemenea moment de verificare a valorilor, de încordare a capacităților creatoare.

## Așadar...

M. Popescu : Problema investigării științifice a relației public-muzică a devenit o necesitate deosebit de urgentă. Muzica e un factor esențial în formarea spirituală a omului pentru care trebuie să găsim modalitățile cele mai bune, de rezonanță profundă și de masă. În cadrul Institutului de Istoria Artei și al Academiei de Științe Sociale și Politice aceasta va deveni una dintre problemele prioritare. Avem intenția să organizăm dezbateri poate și mai ample, tocmai pentru a dirija acest proces de transmitere a valorilor artistice.





## MIRCEA CONSTANTINESCU

A plecat dintre noi, cu eleganța și discreția care-l caracterizau, unul dintre cei mai deosebiți artiști și poate cel mai delicat om pe care breasla noastră îl avea.

A intrat în lumea umbrelor, stringându-și fără zgomot uneltele, acest diamanțar migălos care din piatra dură a rolului mic reușea întotdeauna să șlefuiască bijuteria rarissimă a unor apariții de neuitat.

Polizindu-și fiecare cuvânt, cântărindu-și fiecare respirație, măsurându-și fiecare gest, calculându-și fiecare pas, acest mare artist — paradoxal — nu a cunoscut niciodată liniștea actului de creație. Dimpotrivă, construia în panică, asemeni unui posedat, unui neobosit și blestemat Sisif, purtând cu el, în această caznă, trenea halucinantă a mii de superstiții și angoase, dincolo de aparența sa grațioasă și senină, acest artist rar fiind în adîncul său un mare turmentat, un chinuit. Mărturisea cîndva că această cumplită panică l-a făcut să-și înceapă greu și tirziu cariera, fiecare rol constituind pentru el o barieră pe care aparent o trecea dezinvolt, dar, în realitate, niciodată cu ușurință.

Seriind aceste ultime rînduri îți este aproape imposibil să nu pomenesti de competiția în care se aflau calitățile artistului rafinat Mircea Constantinescu cu cele ale omulețului Ciulică (așa i-au spus colegii și prietenii pînă la moarte). Rareori va mai putea fi găsit în lumea noastră actricească un profil moral de delicatețe, modestia, gingășia și tandrețea lui, pe acest om, pe acest mare artist caracterizîndu-l în relațiile personale, în prietenie, în artă — fidelitatea — atît față de principiile sale cît și față de cei cu care colabora — artiști sau instituții de artă.

Zimbetul lui, amestec de tainică șagă, de evidentă blîndețe, glasul lui cu sonorități acide, silueta de copil prematur îmbătrînit își vor lăsa amprenta în amintirile celor care l-au iubit ca om și prieten, îi va urmări pe spectatorii care peste ani se vor întreba :

— Cum îl chema pe bătrînelul legat la fâlci din Trei surori?... Da' pe ăla, pensionarul ăla cu plînea în servietă... Da' pe spițerul din Romeo și Julieta... În Șveik era formidabil, și-n Rinocerii, și-n Brînzovenescu, și-n Umbra...

El va încerca delicat să răspundă, dar glasul lui nu se va face auzit...

**Mihai Berechet**

# O filozofie obeză a vieții

de GEORGES SCHLOCKER

Pentru a lecu directorii de teatru de nepotolita lor sete de succese de casă, Jean Anouilh oferă teatrului Antoine din Paris, pentru o nouă premieră, piesa *Erai atât de dragut cind erai mic*. Titlu foarte familiar cunoscătorilor creației lui Anouilh. Nici nu-i nevoie să cercetezi prea mult ca să știi despre ce e vorba: despre un tinăr care a fost cindva un băiat dragălaș și foarte promițător, dar pe care viața îl încearcă mai apoi cu faldurile obezității, cu riduri, cu dezamăgiri. Viața: aceasta înseamnă, întâi de toate, părinții — care se dovedesc niște fapaturi murdare și egoiste, înfrinți de mizerabila gravitate a așa numitei vieți, și a căror unică bucurie este să-și șteargă de copiii lor petele căpătate. Care din scrierile autorului poartă, oare, caracteristica aceasta? *Ardele sau Margareta*? *Grota*? *Ucenicul brutal*? sau cea de pe urmă, cu titlul ci verbos elegiac? Am putea zice că toate laolaltă.

Cine era atât de dragut cind era mic? Oreste. Constatarea o face Clitemnestra, pe care el o determină să se înapoieze acasă ca s-o înjunghie. Teatru în teatru: se reprezintă *Electra* într-o modestă stațiune balneară, undeva pe malul mării. O orchestră de doamne încadrează cu scrișituri de coarde reprezentația. Vocile se disting cu rafinament una de cealaltă: doamnele, cu suflul aspru de viață — atridele — îți înfățișează cind viața lor particulară (așa de pildă, Clitemnestra, spunind lui Egișt: „Scurt mi-a fost dat să trăiesc, iubindu-te”), cind își mimizează rolul într-o coruptă manieră clasică. Oreste, ucigașul, se decide la faptă abia după o lungă pâlăvrăgeală cu mama și cu tatăl lui vitreg; el ar fi să fie un tinăr din zilele noastre, cam de prin '68. În crahul casei lui Atreu, el joacă rolul taciturnului răzbunător. Gindul lui e, desigur, să-l răzbune pe tatăl ucis, dar mai ales să răzbune viața ratată a mamei sale, vrăjtită de Circe, și a tatălui său

vitreg, cu bărdăhanul plin de bere. „Ești tinăr și pină la urmă tot părăsești scena”, mormăie el. Dimpotrivă, Egișt amintindu-și de gingășia de altădată, filozofează: „De n-ar fi viața nimic altceva decît irosire, încă există o noimă în ea”. Jalnică relativizare a bătrînului. Cind se gindește la viguroasa tinerețe, la tinerețea lui, la fercheșul armăsar care a fost cindva, îi strălucesc ochii. Ce să însemne oare această glorificare a vinjoșiei biologice decît o nostalgie întirziat fascistă? S-a zis cu nostalgia, acum, cind are băătăuri.

La rindu-i acest tineret — pe care doamnele din orchestră, preschimbate, potrivit legendei, în Erinii, îl snopesc în băți — nu are nici el cu ce se mîndri decît cu forța lui ațoasă de moment. Este un egotism și o transfigurare individuală a mușchilor, care nu are nimic de a face cu tineretul de azi.

Nu-i de mirare că la premieră s-au auzit, de la galerie, fluierături, de acolo unde se string tinerii de azi. Huiduieli au răsunit și în stalurile care, în cea mai mare parte, recrutează Egiști în smocking și Clitemnestre în lamé. Și hula a continuat: e un adevărat scandal, se spunea prin foaiere, să tratezi, după Giraudoux și Sarire, această temă. Aveau dreptate cei indignați, vizind pe deasupra și izvorul de inspirație al piesei, transplantarea mitului în universul familial, pentru a-l demitologiza. Așa ceva a mai întreprins chiar Anouilh, în 1943, cu *Antigona*. Aproape treizeci de ani mai tîrziu, el mușcă din aceeași arie, numai că de data aceasta i se clatină maselele și nu mai prinde nimic. Din toate rămîne doar un bagaj de posibilități tehnice, care se remarcă. Cel ce poate orice fără să-l coste nimic, trezește, pînă la urmă, minia noastră, fiindcă noi știm că, în spatele vieții, nu stă o banală filozofie de rimă. În orice caz astăzi nu, cind se ridică un tineret care ține cu insistență să-l schimbăm în totalitatea lui, și nu să deplîngem uzura timpului.



# Cronica

Radu Penciulescu a descoperit în *Cei din urmă* o infinitate de adevăruri contemporane și universale, atât de multe și atât de prezente încât ne-ar fi greu să le, măcar, înșirăm pe toate. A descoperit, asta nu înseamnă a luat de-a gata — ele se aflau acolo, el le-a văzut, le-a citit și le-a arătat. Înseamnă exact ceea ce înseamnă o descoperire: săpături, căutări, formule, ecuații, alte săpături, alte formule, alte căutări, alte ecuații...

...Așadar *Cei din urmă* este o discuție despre violență (unde se vede că violența e un non-sens, deoarece replica ei e tot violență, iar violențele se anulează reciproc, și unde se mai vede că Gorki nu se întâlnise degeaba cu Tolstoi), o discuție despre putere (unde se vede că beția puterii naște monștri, și unde se mai vede că beția puterii e un fel de somn al rațiunii — iar toate acestea se văd, la rindul lor, în formidabila scenă în trei personaje: Ivan Kolomițev — Nadejda — Aleksandr, scenă în care George Constantin, Ecaterina Paraschivescu și Ovidiu Iuliu Moldovan descriu ceea ce s-ar putea numi demența puterii, care demență este atât de veselă în exploziunea ei încât devine esențialmente tragică), este apoi o discuție despre ratare (unde se vede că adevărata ratare nu este a Soniei, care a trăit totuși un moment fericit în viață, iubindu-l pe Iakov, nici a lui Iakov — vezi cele de mai sus, ci a lui Ivan, această forță imensă învinsă de nepuțință, acest om puternic și dur care n-a reușit să fie niciodată bun, fericit și iubit,

care exclamă: „Cît sînt de singur, doamne dumnezeule!” și care, la moartea lui Iakov, învins de ai săi, înșelat de viață, strivit de propria sa forță, îi imploră pe toți să uite, să se unească, știind totuși că nimic nu se poate uita și că nimeni nu se va apropia cu adevărat de el...), o discuție despre mistificare și automatizare, despre pragurile și barierele dintre generații, despre gratuitatea crimei și despre tragismul lășității, despre...

Regizorul a descărcat în fața noastră toate sensurile vizibile și invizibile ale dramei, făcînd să țipe întrebările omului de azi, șoptite cîndva de personajele lui Gorki (ceea ce nu justifică, în anumite scene, tipetele teatrale și netelegenice ale interpreților), confirmîndu-și, încă o dată, vocația de artist, gînditor și cetățean.

Spectacolul lui Penciulescu începe cu un panoramic de interior al casei; aparatul se plimbă prin încăperi, insistînd meditativ asupra peretilor și obiectelor. Senzația este de final, așa rătăcesc privirile asupra locurilor în care s-au petrecut întîmplările, și parcă, într-adevăr, întîmplările s-ar fi petrecut, totul s-a sfîrșit, finită est comedia, și nu ne rămîne decît să ne uităm în urmă, ca să păstrăm în memorie cadrul dramei. Impresia este șocantă prin inversarea timpilor, planarea aparatului peste încăperi și obiecte e obsesiv cinematografică, totul pare un final de film în care eroii s-au topit în spațiul propriei lor drame. Nu cred, însă, că regizorul a făcut bine reluînd acest panoramic în finalul spectacolului, deși, dacă vrem neapărat, această repetare ar putea avea o semnificație a ei, răsturnînd sensurile: finalul este un început, drama s-a sfîrșit, dar consecințele, efectele ei, ceea ce trebuie să înceapă, abia acum începe. Fiîndcă acum vine rîndul *celor din urmă*, al copiilor, al Verei și al lui Piotr, cei care nu înțeleg nimic și, mai ales, nu sînt înțeleși, prin urmare cei care vor trebui, cu orice preț, să înțeleagă și, mai ales, va trebui, cu orice preț, să fie înțeleși. Căci întreaga dramă este o dramă a neînțelegerii. Iar scuza Soniei, a mamei, rostită cu un acut simț al vinovăției, fraza aceea cumplită, care ar trebui să ne cutremure de durere: „Iertați-mă, copii, că v-am adus pe lume...”, exprimă în fond, un lucru groaznic: opacitatea părinților față de copii, incapacitatea de a le înțelege gîndurile, de a recunoaște că ei se desprind, pînă la urmă, de lumea părinților. Admirabil interpretată de Clody Bertola această dramă a Soniei, care, covîrșită de personalitatea unui soț tiranic și insensibil, aservită ideii de familie și copiilor ei, abandonînd o mare iubire în favoarea obișnuinței slavice, are, deodată, revelația neînțelegerii propriilor copii, în ultimă instanță a sensului existenței sale.

În altă zonă temperamentală, Ivan trăiește aceeași dramă. George Constantin a condus în mod remarcabil aventura sufletească a eroului, de la forța uriașă, care parcă umple ecranul, pulverizînd totul în jur, de la cinism și insolentă, la sentimentul unei ratări tragice, al unei prăbușiri totale.

cu acești doi actori, cu Vasile Nițulescu în Iakov (calmul acela amar și înțelept înaintea morții, generoasa viață inutilă, superba discreție a suferinței — cit de bine le-a arătat interpretul !), cu o distribuție aproape ireproșabilă, Radu Penciulescu l-a reînălțat pe Gorki pe cel mai autentic teren contemporan.

Noi, cronicarii de televiziune, moștenim — oamenii sintem ! — o meteahnă a criticii literare — literați sintem ! — și anume aceea de a nu scrie despre emisiunile pentru copii — maturi sintem ! În definitiv, e și greu să citești cărțile pentru copii, cînd sînt atîtea cărți majore de citit sau să urmărești emisiunile cu păpușele și elefanții, cînd sînt atîtea emisiuni adulte de urmărit. Și, la urma urmei, copiii nu citesc cronicile de televiziune, cum nu citesc nici cronicile literare. Atunci, la ce bun ? La nimic.

Doar că, oameni maturi ce ne aflăm, cu școala perfidiei absolută, stăm și ne bucurăm, cu copiii și ca copiii (iertare pentru alăturările urite de silabe, dar o idee precis exprimată merită un mic sacrificiu fonetic), în fața personajelor extraordinare ale lui Walt Disney, ba mai tragem cu coada ochiului și la Felix motanul sau la aventurile lui Marine Boy. Duplicitatea ar fi mers pînă la capăt, dacă într-o bună zi de duminică, prietenul nostru A. (care vizionează în virtutea virstei emisiunile dedicate copiilor), nu ne-ar fi atras atenția asupra a ceea ce se petrece pe ecranul televizorului între orele 9 și 10 dimineața.

Astfel am luat cunoștință de existența unui simpatice cuplu — Alecu și Alec — aflat în plin dialog cu copiii din toată țara, un dialog spontan spiritual, duios, ironic, comprehensiv, colegial. Alecu Popovici și micul său tovarăș de colocvii se descurcă bine printre grămezile de scrisori primite de la corespondenții copii, iar fețele lor binevoitoare și blind-ironice incită parcă la alte valuri epistolare. Și, hop, un reportaj eroic : o fetiță se rătăcește, o elevă o întâlnește vagabondînd pe străzi, o incredințează primului milițian și copilul e readus, astfel, în sinul familiei. Perfect. Absolut normal. Așa ar spune orice om cu o gîndire comună. Televiziunea, însă, face tapaj, scoatește în biografia elevei, în catalogul de note, interoghează profesorii, o pune și pe elevă să spună ceva frumos și înălțător. Astfel că, în loc să prezentăm lucrurile ca pe un simplu fapt divers, firesc și corect, transformăm gestul sincer și spontan al miciei eleve într-un act de bravură cu totul ieșit din comun, tocmai bine ca s-o facem pe mica eroină să se simtă prost cu atîta fanfără în jur, sau, ceea ce ar fi și mai rău, să creadă ea însăși că n-a acționat normal și simplu, ci în virtutea unor însușiri eroice. Așa încep mai toate exagerările : de la lucruri mici... Dar nu e frumos să scrii pentru prima oară despre o emisiune, căutîndu-i cusururile. Prin urmare, vom reveni.

**D. Solomon**

## N o t e

● **ÎN MAREA** sală a Palatului Chaillot, stagiunea obișnuită a T.N.P. s-a scurtat în acest an în mod surprinzător (poate și din pricina iminentei plecări a lui Georges Wilson de la conducerea teatrului creat de Jean Vilar). Sala a fost cedată din aprilie pînă la sfîrșitul anului companiei lui Anne Fargue, pentru opera „rock“ *Isus super-star*. Oratoriu, compus de doi autori britanici, Andrew Lloyd Webber și Tim Rice, *Isus super-star* a devenit un mare musical de succes pe teme biblice, demonstrînd că tentația comediei musicale face în continuare ravagii în rîndurile producătorilor de „show-bussiness“.

● **VEDETA** a muzicii ușoare și a publicității prin mariaj, Sylvie Vartan pregătește o versiune proprie — musical după Alice în Țara Minunilor. Muzica — Eddy Vartan (frate), text — Gilles Thibault, costume Yves Saint Laurent (faimos creator de modă). Ne întrebăm ce rol va juca Johnny Halliday : iepurașul de marie sau plărierul ?

● **REGIZORUL** William Gaskill (oamenii noștri de teatru își amintesc desigur de prezența sa la colocviul I.T.I. din București 1964) semnează la Royal Court direcția de scenă a piesei *Big Wolf* (Marele lup) a dramaturgului german Harold Mueller, deținător al premiului Gerhart Hauptmann pe anul 1965. Montată în 1968 la München, piesa lui Mueller se desfășoară pe fundalul războiului, avînd ca temă adolescența ultragiată de ororile unui carnagiu. În afară de aceasta William Gaskill pregătește, în adaptarea lui John Osborne, o montare a *Heddei Gabler*.

● **UN SPECTACOL** despre crimele „familiei“ Manson (uciderea lui Sharon Tate și a industriașului La Bianca) se reprezintă acum la Manhattan Theatre-Club, în direcția lui Robert Siskinger. Montarea e intitulată 22 de ani sau Dezvinovățirea lui Charles Manson, un „rockumentar“ despre vinovăția Americii !

Acasă, în excursie la munte sau la mare, și în oricare alte deplasări, puteți fi la curent cu știrile și informațiile de tot felul, sau puteți asculta muzica preferată, procurându-vă de la magazinele de specialitate ale comerțului de stat un radioreceptor portabil.

Radioreceptoarele portabile, miniaturizate, cu alimentare autonomă: CORA și ZEFIR asigură în condiții optime recepționarea programelor radiofonice. Recepționarea posturilor este asigurată de o antenă de ferită interioară, iar performanțele corespund celor mai exigente cerințe.

ZEFIR (S 631 TN2) este un radioreceptor superheterodină, portabil, cu care se pot recepționa emisiunile posturilor de radiodifuziune în gama undelor lungi, de la 968—2140 m și în gama undelor medii de la 184—556 m.

Este un aparat selectiv, cu consum mic, având în montaj, pe cablaj imprimat, 7 tranzistori, 1 diodă cu germaniu, 1 difuzor permanent dinamic circular și o antenă de ferită.

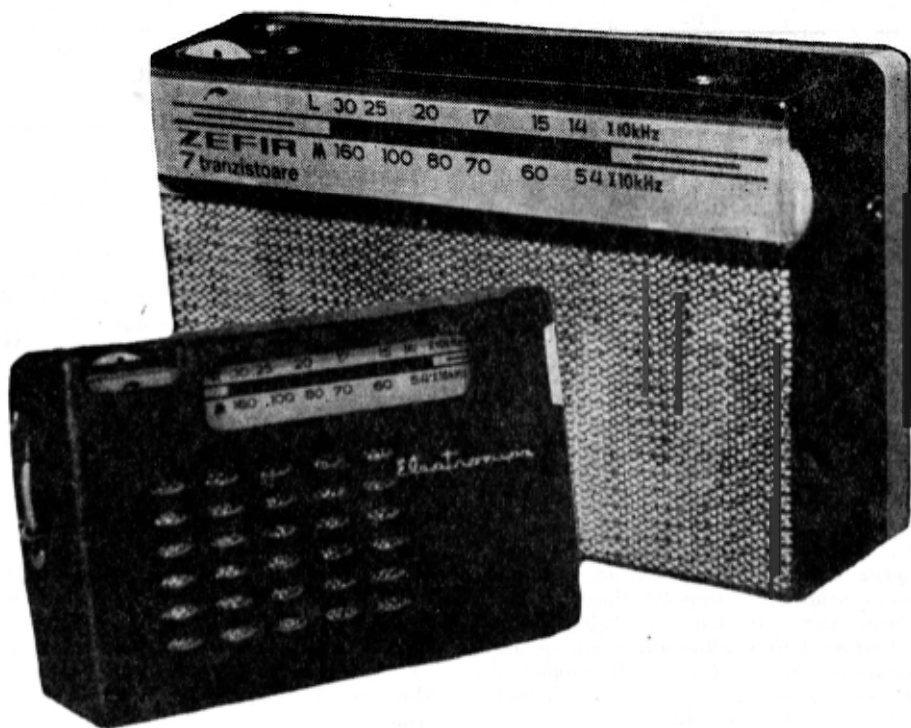
Aparatul este prevăzut cu o cască miniatură pentru audição individuală.

Caseta aparatului este din material plastic, protejată de un toc de piele.

Alimentarea receptorului se face de la o baterie de 6 V (4 elemente de 1,5 V tip R).

Radioreceptorul ZEFIR se vinde și cu plata în rate lunare.

Costul aparatului este de lei 500.





CORA (S 700 T) este un radioreceptor portabil miniaturizat, cu dimensiunile  $67 \times 37 \times 110$  mm și greutate de 210 gr (inclusiv bateria de alimentare de 3 V compusă din două elemente de 1,5 V tip R).

În montajul aparatului, pe cablaj imprimat, se află 7 tranzistori, 1 diodă cu germaniu, difuzorul circular, permanent dinamic.

Receptorul CORA permite recepționarea posturilor de radiodifuziune în gama undelor medii de la 187—566 m.

Costul aparatului este de numai 365 lei.

# familia sub protecția asigurărilor de stat

Este un adevăr de-acum binecunoscut populației că rostul asigurărilor este acela de a fi de folos oamenilor atunci când, în viața lor, survin evenimente neașteptate, nedorite, păgubitoare, lovind în capacitatea lor de muncă sau în bunurile lor.

În orinduirea socialistă există o continuă și multilaterală preocupare pentru preîntâmpinarea efectelor vătămătoare cauzate de forțele naturii sau de riscurile utilizării tehnicii în producție și, în genere, în viața socială.

Omul nu a izbutit însă pînă în prezent să pună definitiv în frâu uriașele forțe naturale, și oricît se silește să prevină accidentele — la locul de muncă sau în alte locuri — ele totuși se produc. Pătrunderea tehnicii din ce în ce mai mult, nu numai în procesul producției de bunuri materiale și de servicii, dar și în viața casnică de zi cu zi, face ca stăvilirea accidentelor să fie o problemă încă nerezolvată.

Inseriindu-se între activitățile cu caracter umanist ale societății socialiste, asigurările de stat mobilizează și unese masele largi de cetățeni într-un front comun în fața acestui gen de pagube (riscuri). Prin contribuția unui număr mare de cetățeni se formează fondul de asigurare din care, apoi, se despăgubesc

acei asigurați care au fost loviți de astfel de evenimente neprevăzute, păgubitoare.

Administrația Asigurărilor de Stat, ADAS, organizație de specialitate din țara noastră care se ocupă de protecția oamenilor cu ajutorul asigurărilor de bunuri și persoane și al asigurărilor de răspundere civilă, practică numeroase forme de asigurări: unele prin efectul legii, altele facultative.

În cadrul activității sale, Administrația Asigurărilor de Stat a dat o atenție deosebită protecției prin asigurări a familiei — această celulă de bază a societății omenești — împotriva unor evenimente neprevăzute.

Căile practice de asigurările de stat pentru protecția familiei sînt numeroase.

Există de foarte multă vreme, în practica asiguraților din toate țările, asigurarea mixtă de viață. Această formă de asigurare se bucură de o mare preferință în rîndul maselor, datorită faptului că, pe această cale, spiritul de prevedere se manifestă într-un mod foarte larg. Să ne explicăm: după cum este cunoscut, este specific asigurării — în general — că asiguratul plătește asiguratorului o primă, pentru ca acesta să-i acorde protecția materială în cazul survenirii unor riscuri. Dacă asiguratului respectiv nu i se întîmplă vreunul dintre evenimentele asigurate, fondul de asigurare — constituit din primele plătite de întreaga masă a asiguraților — se folosește de aceia dintre ei care au suferit anumite pagube.

În asigurarea mixtă de viață este mai mult decît altă: aici, asigurarea se combină cu economia. Dacă, în timpul cît durează contractul, asiguratul suferă un accident, care are drept urmare o invaliditate permanentă (totală sau parțială), el primește suma asigurată (sau o parte din ea, proporțională cu gradul de invaliditate). Dacă el decedează din orice cauză, atunci familia lui (sau eventual altă persoană, pe care asiguratul o desemnează la încheierea contractului de asigurare) primește integral suma asigurată. Ce se întîmplă însă dacă asiguratul se află în viață la data cînd expiră contractul de asigurare? În acest caz, el însuși primește în întregime suma asigurată. Este clar deci că, în această ipoteză, — care, de fapt, este cea mai frecventă — prin asigurare cetățeanul, în afară de protecția — de natură materială — împotriva urmărilor unor riscuri, a realizat și economisirea unei sume de bani, al cărui cuantum el însuși și l-a planificat. Cu această economie se pot acoperi și nevoile familiei. În plus, dacă la tragerile lunare de amortizare au ieșit combinațiile de litere din poliță, ADAS plătește sumele cuvenite.

Căutînd să răspundă direct și mai precis cerinței de protecție a familiei, Administrația Asigurărilor de Stat a pus în aplicare o formă specială a acestei asigurări, dîndu-i denumirea «asigurarea familială mixtă de viață».

În ce privește persoana care încheie asigurarea, structura acestei asigurări, în esență, este aceeași ca cea descrisă mai sus. Numai



ce intervine ceva nou: pe cîtă vreme, în asigurarea mixtă de viață, asigurarea își întinde efectele numai asupra persoanei care semnează contractul (polița) de asigurare (sprijinirea familiei intervenind indirect, numai prin încasarea sumei asigurate în caz de deces al unicului asigurat), în asigurarea familială mixtă de viață se află asigurat, printr-un singur contract de asigurare, tot nucleul familiei: tatăl, mama și copiii de la 5 ani în sus. Consecința acestei cuprinderi largi în asigurare: ADAS plătește suma asigurată în cazurile în care invaliditatea permanentă sau decesul (cu aceleași specificații de mai sus) survine pe seama oricăreia dintre persoanele asigurate. Bineînțeles că se păstrează regula ca la expirarea asigurării să se plătească celui care a încheiat asigurarea suma asigurată.

Merită să fie amintit faptul că această formă specială de asigurare a familiei nu ridică costul asigurării decât cu o sumă infimă: 1 leu pe lună la 1.000 de lei sumă asigurată pentru membrii de familie (soț sau soție, copii sau alte persoane ce gospodăresc în comun) pînă la vîrsta de 30 de ani; între 1 leu și 1,50 lei pentru membrii de familie în vîrstă între 31 și 40 de ani; pînă la 2 lei pentru membrii de familie în vîrstă între 41 și 45 ani etc.

De exemplu, un soț în vîrstă între 31 și 40 de ani — avînd soția de aceeași vîrstă și 2 copii între 5 și 15 ani — care încheie o asigurare familială mixtă de viață pentru suma de 5.000 de lei pe termen de 15 ani, cu plata primelor de asigurare tot 15 ani, avînd deci asigurate 4 persoane, va avea de plătit, lunar, numai 45 de lei. Dacă ar fi încheiat asigurarea mixtă de viață simplă, el ar fi plătit lunar 28,75 lei. Deci plătiind lunar în plus numai 16,25 lei, intră sub protecția asigurării încă 3 persoane.

O altă variantă a asigurării mixte de viață, adaptată la nevoile familiei, este asigurarea mixtă de viață cu pensie pentru urmași. Ea se deosebește de asigurarea mixtă de viață prin aceea că, în caz de deces al asiguratului, urmașii acestuia (sau altă persoană desemnată de asigurat o dată cu încheierea poliței de asigurare) primesc: jumătate din suma asigurată la data decesului, iar cealaltă jumătate la termenul de expirare a asigurării. În acest interval mai primesc și o pensie anuală de 10 la sută din suma asigurată. Asiguratul care preferă această formă de asigurare va plăti în plus o diferență de primă de asigurare foarte mică (sub 1 leu pe lună la 1.000 lei sumă asigurată) față de obișnuita asigurare mixtă de viață.

Administrația Asigurărilor de Stat a găsit și în cadrul asigurărilor de accidente o formă de a răspunde nevoilor de protecție a familiei, punînd în aplicare asigurarea familială de accidente, care se încheie pe durata minimă de 3 luni. În această asigurare se cuprinde, de asemenea, întregul nucleu al familiei: asiguratul principal, celălalt soț, cum

și — indiferent de numărul lor — copiii între 5 ani și 16 ani.

Suma asigurată este de 10.000 de lei pentru invaliditate permanentă totală și de 5.000 de lei pentru deces din cauză de accidente, ambele survenite oricăruia dintre asigurați. Costul asigurării este de numai 25 de lei pe 3 luni, indiferent de numărul copiilor existenți în familie.

Pe drept cuvînt pot fi considerate că vin în sprijinul familiei și asigurările viagere de deces (practicate de ADAS în 2 variante: cu plata dintr-o dată sau cu plata egalată a primei de asigurare), întrucît de obicei familia este aceea care primește suma asigurată la decesul asiguratului.

Familia este mediul social cel mai apropiat al fiecăruia dintre noi. Pe linia ajutorului și sprijinului reciproc pe care și le datorează între ei membrii familiei, Administrația Asigurărilor de Stat pune la dispoziție instrumentele sale, pentru ca ajutorul și sprijinul să fie mai substanțiale, mai eficiente. Pe calea sprijinirii familiei în împrejurările deosebite survenite din cauza a diverse riscuri, Administrația Asigurărilor de Stat își aduce aportul său însemnat la întărirea celei de bază a societății noastre socialiste.



**UZINA MECANICA CUGIR**

**Bucuria gospodinelor,**

**MAȘINA DE SPĂLAT RUFЕ**  
**Nr. 7 și 8 ALBALUX**



**albalux**

The editorial of the fourth issue this year (April 1972) is dedicated to the theses of the Writers' Union, regarding the coming National Conference of the Writers in the Socialist Republic of Romania.

Geo Bogza signs some moving notes on the performance staged and acted by the pupils of the "George Călinescu" Lyceum, on the occasion of Călinescu's solemn celebration.

On the same commemorative occasion we also publish the unpublished interpretative and stage directions that George Călinescu had communicated to the actors of the National Theatre, referring to the planned setting of his play "Ludovic XIX".

In their articles, Nicolae Balotă and Ioan Massoff present the multilateral cultural personality of Ion Eliade Rădulescu, at the commemoration of 100 years since his death.

Aurel Baranga brings back to our memories the laborious stage director Ion Şahighian.

The theatre critics of Bucharest meeting at our magazine's "round table" debate aspects characteristic of their profession in a larger context of the problems of dramaturgy and the function of our theatre today.

In his article "A Simple Life", Emil Botta makes confessions about his double hypostasis of an actor and poet.

Alecu Popovici talks with actress Vasilița Tastaman about theatre and her artistic career.

In "Between Theatre and Film" D. I. Suchianu tries to establish some specific distinctions between the two arts, starting from the methods of dialogue.

In the column "Public's Opinion", various categories of spectators of Ploiești express their views.

Nicolae Gafton — "The Voice of Performance" — marks out an ampler study on the education and hygiene of voice in the dramatic and lyrical theatres.

Radu Stan records the most significant opinions in the scientific debate organized by the Institute of History of Art, in Bucharest, and dedicated to the relations between music and public.

Передовая статья апрельского номера посвящена Тезисам Союза писателей Румынии в канун Национальной Конференции писателей СРР.

Джео Богза эмоционально пишет о спектакле, поставленном и сыгранном учащимися лицея им Джордже Кăлинеску по случаю ознаменования его памяти.

В связи с этой знаменательной датой мы печатаем не опубликованные до сих пор режиссерские заметки и указания Джордже Кăлинеску, которые были им сделаны актерам Национального театра в связи с проектом постановки своей пьесы „Людвиг XIX“.

Николае Балотă и Иоан Массофф в своих статьях уделяют внимание многогранной личности Иона Элиаде Рăдулеску, со дня смерти которого исполняется 100 лет.

Аурел Баранга воссоздает перед нами образ трудолюбивого режиссера Иона Шахигиана.

Бухарестские театральные критики, собравшись вокруг „круглого стола“ нашего журнала, рассматривают вопросы связанные со спецификой их профессии в более широком контексте проблематики драматургии и функции нашего сегодняшнего театра.

Эмил Ботта в статье „Простая жизнь“ делает некоторые признания как актер и поэт.

Алек Попович дискусирует с актрисой Василикой Тастаман о театре и ее артистической карьере.

Статья Д.И. Сухиану — Между театром и фильмом — пробует установить некоторые специфические отличия, а именно особенности диалога в этих двух видах искусства.

В разделе „Отзывы публики“ высказывают свое мнение представители различных категорий зрителей из г. Плоешть.

В статье „Выдающийся голос“ — Николае Гафтон развивает более широкую проблему воспитания и гигиены голоса в драматическом и лирическом театре.

Рăду Стан отмечает наиболее значительные выступления из научных дебатов, организованных Институтом истории искусства города Бухареста и посвященным проблемам взаимоотношения музыки с публикой.

L'éditorial du numéro 4 (avril 1972) est consacré aux Thèses de l'Union des Écrivains, concernant l'événement, maintenant proche, que sera la Conférence nationale des écrivains de la République Socialiste de Roumanie.

Geo Bogza signe plusieurs émouvantes notations en marge du spectacle monté et joué par les élèves du lycée „George Călinescu“, à l'occasion solennelle de la commémoration de l'écrivain.

En vue de cette même commémoration, nous publions aussi les indications scéniques et d'interprétation que George Călinescu avait communiquées aux acteurs du Théâtre National en vue d'une mise en scène, projetée, de sa pièce *Louis XIX*.

Nicolae Balotă et Ioan Masoff s'occupent, dans leurs articles, de la personnalité culturelle multilatérale de Ion Heliade Rădulescu, qui mourait il y a cent ans.

Aurel Baranga rappelle à notre mémoire le metteur en scène laborieux qui fut Ion Şahighian.

Les critiques dramatiques bucarestois, réunis autour de la „table ronde“ de notre revue, débattent les problèmes spécifiques de leur profession dans le contexte plus large de la problématique de la dramaturgie et de la fonction de notre théâtre actuel.

Emil Botta, dans son article *Une simple vie*, nous dévoile certains côtés de sa double hypostase d'acteur et de poète.

Alecu Popovici discute avec l'actrice Vasilica Tastaman de théâtre et de sa carrière artistique.

D. I. Suchianu — Entre le théâtre et le film — essaie d'établir certaines distinctions spécifiques, prenant comme point de départ les modalités du dialogue dans ces deux arts.

La rubrique *L'Opinion du public* insère les réponses de plusieurs catégories de spectateurs de la ville de Ploieşti.

Nicolae Gafton — La voix de performance — pose les jalons d'une étude plus ample sur l'éducation et l'hygiène de la voix dans le théâtre dramatique et lyrique.

Radu Stan relate les interventions plus significatives du débat scientifique instauré par l'Institut d'histoire de l'art de Bucarest, et consacré aux relations entre la musique et le public.

Der Leitartikel unseres 4. Heftes (April 1972) ist den Thesen des Schriftstellerverbandes zur bevorstehenden Laudeskonferenz der Schriftsteller der Sozialistischen Republik Rumänien gewidmet.

Geo Bogza unterschreibt einige beeindruckende Beobachtungen am Rande der von den Schülern des Lyzeums „George Călinescu“ inszenierten und gespielten Vorstellung zur Würdigung des großen Schriftstellers.

Dasselbe würdige Ereignis ließ uns auch die unveröffentlichten Anweisungen, die George Călinescu den Schauspielern und Regisseuren des Nationaltheaters für die Aufführung seines Stückes *Ludwig XIX*, das unlängst in den Spielplan aufgenommen wurde, gegeben hat, in Druck geben.

Nicolae Balotă und Ioan Masoff widmen ihre Artikel der vielseitigen kulturellen Persönlichkeit des Ion Heliade Rădulescu, dessen Todestag sich zum 100. Male jährt.

Aurel Baranga bringt uns den wirksamen Regisseur Ion Şahighian in Erinnerung.

Um den „Runden Tisch“ unserer Zeitschrift vereint, setzen sich die Bukarester Theaterkritiker mit ihren spezifischen Berufsfragen im weiteren Kontext der Problematik der Dramatik und der heutigen Funktion unseres Theaters auseinander.

Im Artikel „Ein einfaches Leben“ nimmt Emil Botta zu seinen beiden Hypostasen als Schauspieler und Dichter Stellung.

Alecu Popovici spricht mit der Schauspielerin Vasilica Tastaman über Theater und ihre künstlerische Laufbahn.

D. I. Suchianu versucht — in „Zwischen Theater und Film“ — spezifische Unterschiede festzustellen, indem er von der Art des Dialogs in diesen beiden Künsten ausgeht.

In der Rubrik „Meinung des Publikums“ erscheinen die Antworten verschiedener Zuschauer Kategorien aus der Stadt Ploieşti.

Nicolae Gafton — „Die Bühnenstimme“ — entwirft einen Versuch über Erziehung und Hygiene der Stimme im dramatischen und lyrischen Theater.

Radu Stan notiert die interessanteren Meinungen, die in der vom Bukarester Institut für Kunstgeschichte veranstalteten Debatte über die Beziehungen von Musik und Publikum geäußert wurden.

### Erată

În numărul trecut al revistei noastre, într-o scrisoare adresată redacției, apărută cu titlul „Mai mult respect față de public“, spectacolul *Albă ca zăpada și cei șapte... invadatori* a fost atribuit Teatrului satiric-muzical „C. Tănase“. În realitate, acest spectacol a fost organizat de A.R.I.A.

PENTRU 1972

ABONAMENTE

LA

**Teatrul**

ADRESAȚI COMENZILE DUMNEAVOASTRĂ PRIN OFICIILE  
POȘTALE ȘI FACTORII POȘTALI

PREȚUL UNUI ABONAMENT :

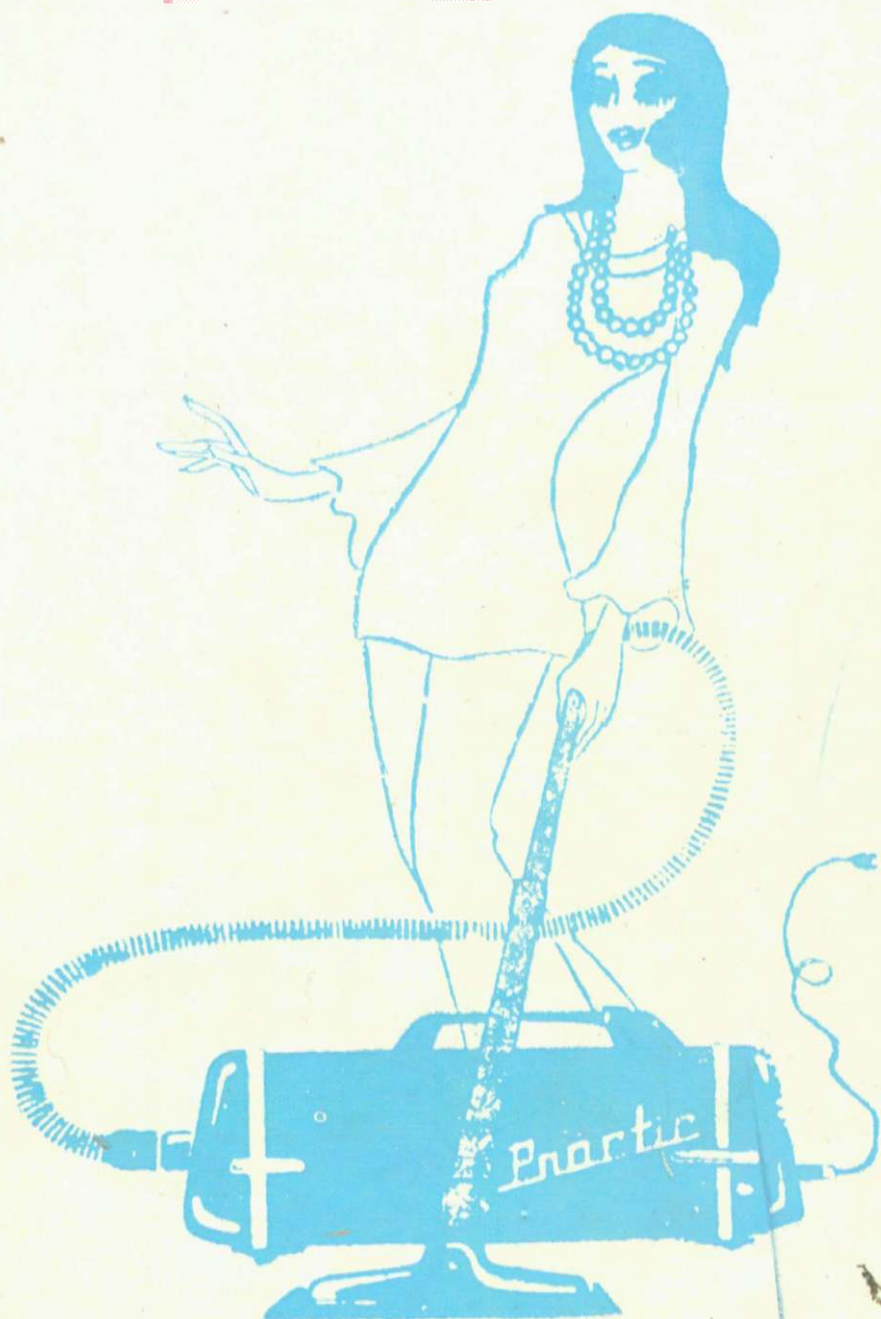
21 lei pe trei luni ;

42 lei pe șase luni ;

84 lei pe un an



# Aspiratorul „PRACTIC“



Aspiratorul de praf „PRACTIC“ vă scutește de efort și vă economisește timpul.

Cu „PRACTIC“ se pot curăța : dușumelele, pereții, mobila, covoarele, hainele, tapiteria, radiatoarele și locurile mai greu accesibile.

„PRACTIC“ poate fi utilizat pentru pulverizarea lichidelor.

CONSUMUL redus de energie electrică (15 bani/oră), dovedește că „PRACTIC“ este și economic.

PREȚUL de vânzare : 785 lei. Poate fi cumpărat cu plata în rate, cu un avans de numai 118 lei, iar restul în 8 rate lunare.

RECOM