

AL. BRĂTĂȘANU

LIVIU CIULEI

LUCIA DEMETRIUS

LUCIAN GIURCHESCU

ION MARINESCU

VLAD MUGUR

EUGENIA POPOVICI

# **mărturii** **contemporane**

Prezentul constituie, fără îndoială, un capitol însemnat din istoria teatrului românesc — sinteză a cuceririlor sale recente și punct de pornire pentru îndrăznelile și reușitele viitoare. Aruncînd o privire asupra celor 22 de ani care au intrat în istoria revoluției culturale, vedem desenîndu-se clar fapte și momente definitorii, în scara urcată spre atît de fericita soliditate a fenomenului nostru teatral contemporan.

Tocmai pentru că este vorba de o istorie foarte apropiată, foarte vie, în care multe întîmplări de ultimă oră fac ecou împrejurărilor și evenimentelor devenite „istorice” și multe proiecte de viitor continuă și confirmă prezentul și trecutul, această istorie poate fi descoperită, deloc protocolar, în amintirile, atitudinile, gîndurile oamenilor de teatru. Retrospectiva „miracolului teatrului românesc”, compusă dintr-un mozaic de mărturisiri și observații directe, reportericești, nu are, desigur, ambiția de a trasa un tablou definitiv și atotcuprinzător; ea caută fiorul de viață, pe care prezentarea din-afară îl poate prinde mai greu. Drumul parcurs se măsoară astfel nu în cifre, date și considerații generale, ci în intensitățile și profunzimile experiențelor trăite. Parteneri ai acestei investigații în istoria zilei de ieri și în actualitatea imediată au fost: scenograful Alexandru Brătășanu, regizorul Liviu Ciulei, scriitoarea Lucia Demetrius, regizorul Lucian Giurchescu, actorul Ion Marinescu, regizorul Vlad Mugur, actrița Eugenia Popovici.

## **RĂDĂCINI**

Oricît de mari schimbări și salturi au intervenit în redefinirea teatrului românesc în ultimii 22 de ani, rădăcinile lor, larg răspîndite în experiențele anterioare, nu se pierd. În punctul de plecare al unor creșteri profesionale spectaculoase stau contactele cu experiențele mai vechi: sint acele fericite întîlniri creatoare ale tinereții, care marchează, direct sau indirect, chiar cele mai originale ascensiuni artistice.

Liviu Ciulei recunoaște în Ion Sava pe primul său profesor de regie. Textual — profesor. Pe vremea când actualul director al Teatrului „Bulandra” studia arta actorului, paralel cu arhitectura, nu existau cursuri de regie. În 1945, el s-a dus la Ion Sava și l-a rugat să-i dea lecții. Întîlnirea a fost poate foarte specială, poate foarte obișnuită, ca orice întîlnire dintre un profesor și un elev, care nu se cunosc încă și se apropie unul de altul cu o undă de suspiciune. Probabil că Sava tatona posibilitățile de imaginare și punere în scenă ale viitorului său discipol și — cum e imposibil să afli din discuții dacă cineva are sau nu talent de regizor — tot ce a putut descoperi a fost numai un mare interes pentru teatru.

Ion Sava era un om care părea închis într-o carapace de cinism, fiind, în fond, inzestrat cu o deosebită căldură și umanitate. Cînd cei doi au început să lucreze efectiv împreună, pe baza unor texte alese pentru asta, a fost normal ca ei să nu găsească acordul perfect, imaginînd adeseori în direcții cu totul opuse. Astăzi, Ciulei recunoaște că a ascultat mai mult de caricaturile desenate de Sava și de unele aspecte ale realizărilor acestuia din teatru, decît de sfaturile lui. Era tocmai perioada în care Sava pregătea montarea tragediei *Macbeth* cu măști.

*„L-am văzut lucrînd aceste măști — spune Ciulei — și sigur că m-a interesat tot, de la intensitatea de caracterizare a personajelor într-o imagine fixă, pînă la transpunerea acestei imagini în desene cerate. În minte că am fost de multe ori și în atelierul în care se sculptau măștile. Foarte frumoase erau și schițele de decor ale lui Perahim. Și am împărtășit indignarea profesorului meu cînd, la premieră — lucru destul de rar pentru spectatorii noștri —, s-au auzit în sală strigăte: Jos măștile!”*

Viitorul regizor și-a urmărit profesorul la repetiții (la spectacolele *Frumoasa adormită și Cavalcada spre stele*); apoi, Sava l-a condus direct, încredințîndu-i rolul titular și decorurile din *Băiatul de aur*.

*„Ca actor, l-am urmat în totul, ca scenograf, am căutat însă să evit anumite violențe plastice, de influență expresionistă, pe care el le dorea. Așa am ajuns la divergențe.”*

Sava a fost o personalitate foarte importantă pentru teatrul românesc, după opinia lui Ciulei, constituind o punte de legătură între ceea ce era nou în cultura teatrală universală și scena românească. A fost un spărgător de forme. Cei doi oameni de teatru au mai lucrat împreună în cadrul unei grupe dramatice, în care Sava experimenta preocupări de ritmică verbală și de mișcare, bazîndu-se pe folclor — încercare întreruptă curînd din pricina bolii artistului, dar care, reluată, promite încă foarte mult.

Cele două personalități pe care le amintește Lucian Giurchescu printre întîlnirile importante ale începuturilor sale profesionale sînt Mihai Popescu și Ion Șahighian.

*„Oameni foarte diferiți, despre care se vorbește, desigur, diferit.”*

Mihai Popescu — profesor la Institut la o clasă de actorie, în timpul în care Giurchescu își făcea studiile de regizor, și foarte curînd coleg cu acesta în teatru — era atunci actorul cel mai în vogă, lucra imens, avea totdeauna succes, dar nu a adoptat niciodată o atitudine de vedetă. Avea un farmec colossal și degaja o mare putere de seducție, o infinită simpatie; era foarte iubit.

*„Dar — spune Giurchescu — nu l-am văzut niciodată plîngîndu-se de ceva sau jignînd vreun coleg. Nu numai că nu crea o atmosferă neplăcută, ci făcea agreabil climatul repetițiilor și spectacolelor. A fost prima mea întîlnire cu un actor mare și o foarte rară întîlnire cu un om de excepțională comportare în profesie.”*

Despre Ion Șahighian, cu care a lucrat ca student și asistent, Lucian Giurchescu vorbește cu multă simțăminte. E drept că Șahighian a avut și nereușite — dar cine n-a avut?! —, însă succesele lui erau de o importanță deosebită. Un asemenea spectacol i se pare lui Giurchescu cel cu *Hagi Tudose*. De obicei, în legătură cu acesta, e pomenit numai Bălțăteanu. Giurchescu subliniază că întreaga ambianță, tot cadrul spectacolului, era de valoare. Spectacolul era al lui Bălțăteanu și al lui Șahighian. Punerea în scenă făcea din fiecare apariție un tip, o prezență de relief artistic, și dădea ansamblului armonie și echilibru. S-a demonstrat atunci că o piesă cu un mare rol nu pierde nimic, dimpotrivă, cîștigă, dacă toate rolurile sînt lucrate cu aceeași atenție. Evoluția lui Băl-



Marcel Anghelescu (Romco) și Radu Beligan (Cerchez) în „Ziarștii” de Al. Mirodan — Teatrul Național „I. L. Caragiale”



Lucia Sturdza Bulandra (savanta Dinescu) și Marcella Rusu (Irina) în „Citadela sfărmată” de Horia Lovinescu — Teatrul Național „I. L. Caragiale”

Carmen Stănescu (Tofana) și Const. Rauțchi (Șbilit) în „Patima roșie” de Mihail Sorbul — Teatrul Național „I. L. Caragiale”



țateanu era magistrală, ea nu se reducea la un monolog printre fanteze, ci reprezenta o înfruntare vie, activă, a unui caracter cu o lume.

*„Nu trebuie să se uite — adaugă Giurchescu — că Șahighian a avut merite în ceea ce privește moartea naturalismului scenic, sfârșitul realismului prost înțeles. Primul citat, în această ordine de idei a «teatralizării», este întotdeauna Toni Gheorghiu, și pe bună dreptate; dar nu este drept să ometem dintre realizările care au redeschis drumul spre sugestie și stilizare Fintina Blanduzici, în regia lui Șahighian, cu George Uraca în rolul principal și cu admirabila scenografie a lui Mircea Marosin.“*

În același spirit își amintește Liviu Ciulei perioada în care a lucrat, ca asistent de regie și interpret, cu Marietta Sadova :

*„Dacă întâlnirea cu Sava a însemnat pentru mine contactul cu neliniștitul căutător al noului, colaborarea cu Marietta Sadova a reprezentat o confruntare directă cu tradiția realistă“.*

Sadova este un excelent profesor de actori. În afară de asta, ea i-a descoperit viitorului regizor „lumea obiectelor“ — fapt care poate să pară minor, dar pe care Ciulei îl consideră dintre cele mai importante. Metoda de regie a Mariettei Sadova, foarte minuțioasă, condusă de grija pentru detaliu, i-a dezvăluit începătorului de atunci obiectele nu numai ca elemente purtătoare de stil, dar și ca prezențe încărcate de valori biografice și de caracterizare socială, de epocă și de mediu.

## PRILEJUL ÎNCEPUTULUI

Viața și evoluția profesională a unor oameni de teatru români apar retrospectiv ca strâns determinate de fenomenul de largă răspândire a teatrului pe toată suprafața țării, fenomen integrat în revoluția culturală. Un imens receptacol de talente și pasiuni s-a creat odată cu înființarea rețelei de peste patruzeci de teatre stabile care împinsec țara.

*„Dacă în Petroșani, orașul în care locuiam, nu s-ar fi înființat un teatru, este foarte puțin probabil ca eu să mă fi gândit vreodată la regie — spune Lucian Giurchescu. O oarecare activitate de amatori exista în tradiția liceului nostru, dar elevii ultimelor clase jucau cele câteva spectacole tradiționale fără să le dea importanță. Cînd am început noi să ne ocupăm de teatru, am avut posibilitatea să facem figurație pe o scenă adevărată, am lucrat decoruri cu ajutorul oamenilor care pregăteau spectacolele teatrului abia înființat și am putut urmări pe actorii care jucau aici. Am căpătat curiozitate și curaj pentru teatru și așa se face că m-am înscris la examenele Institutului.“*

Lucia Demetrius a avut prilejul să observe, în anii care au urmat lui 1945, noile aspecte ale dezvoltării teatrului. Printre fenomenele care au impresionat-o se află și această amplificare și difuzare, această nouă disponibilitate a scenelor, care a însemnat, implicit, o mare suprafață de selecție. Mulți actori care înainte lucraseră în echipe de pauză la cinematografe sau în formații precare de revistă și-au dovedit marile aptitudini pentru teatrul de dramă. La Bacău, unde Lucia Demetrius a lucrat și ca regizoare, ea a avut prilejul să colaboreze cu un cuplu de actori care nu apăruseră niciodată înainte într-un spectacol teatral profesionist și care s-au dovedit nu numai foarte înzestrați, dar și capabili de o remarcabilă ținută și disciplină.

Momentul acesta poate fi întâlnit și în biografia profesională a unor actori care astăzi sînt foarte cunoscuți. Atît de apreciatul Ion Marinescu a început ca membru al unor grupări instabile. El a intrat în corpul de ansamblu al Teatrului Național din Craiova, atunci cînd această instituție cu tradiție, dar care cunoscuse destule momente dificile, și-a lărgit activitatea, abordînd un repertoriu mai larg și un program de spectacole mult mai susținut.

Și în ansamblurile mari, această modificare a structurii colectivului s-a făcut simțită. Eugenia Popovici consideră că atunci a avut loc trecerea de la un teatru mai mult

sau mai puțin dominat de vedete la teatrul de ansamblu, de general. Conjugată cu o stabilizare și o amplificare a repertoriului reprezentat, această schimbare a compoziției colectivelor de teatru a dat posibilitate multor interpreți, condamnați pînă atunci să apară numai în roluri secundare — și doar cîteodată, în anumite spectacole „de sacrificiu“, care se jucau foarte puțin, și în unele roluri principale —, să abordeze experiențe favorabile dezvoltării lor. Eugenia Popovici consideră că face parte dintre aceștia.

Procesul acesta a avut o influență directă asupra dezvoltării unor profesii teatrale neglijate pînă atunci. Așa s-a întîmplat în scenografie. Alexandru Brătășanu încercase în mai multe chipuri să pătrundă în teatru; în ciuda faptului că avea pregătire de arhitect decorator și că, la Paris, unde își făcuse studiile ca elev al lui Fernand Leger, urmărise îndeaproape cursul mișcării teatrale, el nu izbutise să învingă barierele pe care rutina le opunea oricărui început. A căpătat posibilitatea să lucreze în teatru abia după 1945, debutînd, împreună cu Elena Veakis, într-o primă formație stabilă de păpuși (de fapt, prima formă a Teatrului „Tîndărică“ de astăzi). Puțin după aceea, Alexandru Brătășanu a început să lucreze scenografie pentru Teatrul Național și Teatrul Nostru. Își amintește, din această primă perioadă a activității sale scenice, de *Don Juan*, *Romeo și Julieta*, *Noaptea regilor* — spectacole în care a încercat formula diversității în unitate, lucrînd în jurul unor dispozitive unice transformabile. Ceva mai tîrziu a elaborat cadrul plastic al montării cu *Trei surori* — una din experiențele la care ține foarte mult.

„Pasiunea pusă în practică“ — cum spune Liviu Ciulea vorbind despre propria sa evoluție profesională — a devenit o posibilitate pentru toți cei care se simțeau atrași de scenă. Firește că și datele de tenacitate și puterea de concentrare a forțelor în jurul unui scop și-au spus cuvîntul. În sensul acesta vorbește Ciulea despre pasiunea pusă în practică; nu a așteptat niciodată rolul lui Hamlet pentru a începe să existe în teatru și, atunci cînd n-a făcut regie, a jucat; cînd nu a jucat, a lucrat decoruri și costume, a făcut luminile la unele spectacole, a muncit în ateliere sau a participat la amenajarea arhitecturală și tehnică modernă a clădirii teatrale. (Pe vremea cînd lucra la fostul studio al actorului de film, astăzi Teatrul Mic, a contribuit la modernizarea sălii, scenei și foaiereilor.)

## INSTANTANEE DIN DRAMATURGIE

O anumită conștiință — nouă prin deosebita acuitate și amplitudine — a forței actului teatral stă printre elementele care au contribuit la îmbogățirea literaturii dramatice.

Lucia Demetrius explică legătura ei cu teatrul prin creșterea atît de viguroasă a artei scenice.

*„Am început să scriu teatru după război. Înainte scrisesem mai ales proză. Am simțit nevoia să scriu pentru scenă. Anumite lucruri trebuiau spuse repede și direct, trebuia să chem oamenii către idealurile existenței care începea. Mi s-a părut că proza răspunde mai greu acestor imperative, care nu erau numai imperative de moment; o carte apare relativ încet, se citește acasă, nu poți să observi niciodată reacția celui care o citește. Contactul foarte direct și foarte cald cu un public larg, pe care îl aduce teatrul, m-a determinat să dau atîta atenție dramaturgiei.“*

Meseriile teatrale se interpătrund, se interdetermină. Creatori din diferite ramuri ale activității scenice sînt și spectatori ai faptelor care se produc în alte zone ale fenomenului teatral și pîrtăși la împlinirea lor. Alexandru Brătășanu a fost primul scenograf al *Citadelei sfărîmate*, *Ziariștilor* și *Celebrului 702*. Istoria decorurilor pe care le-a realizat atunci se leagă de istoria acestor piese. O soluție scenografică pentru *Citadelea sfărîmată* a adus modificarea actului trei. Scara interioară — neprevăzută în indicațiile inițiale ale autorului — a fost adusă în scenă de realizatorul decorului, anume pentru a da deznodămîntului din actul trei expresivitate. Desfășurate pe diagonala aceasta din ultimul plan, drumul spre moarte al lui Matei și, mai tîrziu, drumul Irinei spre camera sinuciderii, căpătau o tensiune deosebită. Versiunea de atunci prevedea căderea cortinei pe o scenă mută; urcarea și coborîrea scării,

în mizanscena pe care o imagina scenograful, au sugerat autorului necesitatea unui ultim accent. Așa au apărut replicile de încheiere.

Scenograful se simte legat și de primul spectacol cu *Celebrul 702*. Aici, determinarea vizuală a registrului de comedie gravă l-a preocupat în primul rând. El a compus un decor sumbru, amenințător la deschiderea cortinei și la căderea ei, decor care urma să se metamorfozeze, înveselindu-se treptat, sub verva reclamelor luminoase și a obiectelor colorate, pentru ca spre sfârșit să se descarce din nou de ele. Astfel, exuberanța comică strălucitoare a acțiunii a fost încadrată în rezonanțe dramatice.

Biografia profesională a unor actori este intim determinată de întâlnirile cu rolurile din piesele românești. O mare parte dintre creațiile Eugeniei Popovici țin de aria noului nostru repertoriu. Astfel, printre rolurile ei preferate se numără scurta apariție din *Surorile Boga*, o partitură pe care a iubit-o de la prima lectură. Dificultățile pe care le-a întâlnit aici țineau de trecerile subtile și rapide de la comedie la dramă și de la dramă la comedie.

*„Nu trebuia să dau prea multă greutate personajului, care nu ținea de primul plan al piesei, nu trebuia să creez sentimentul unei mari adincimi; eram obligată să plutesc mai mult la suprafață, fără ca rolul să rămână superficial. Asta era greu, și totdeauna mi-au plăcut rolurile grele.“*

Un personaj pe care ni-l vom aminti întotdeauna sub chipul Eugeniei Popovici este acela al dădacei bătrâne din *Moartea unui artist*, personaj care se înscrie, în același timp, în ambianța realistă a dramei și în planul vast liric al generalizării filozofice. Finalul care s-a jucat la Teatrul Național și în care Eugenia Popovici recita „Miorița“ — unul dintre acele finaluri pe care le vom ține minte pentru elevația lor deosebită — s-a născut din colaborarea autorului cu actrița, din curentul tainic al înfriurilor reciproce care intră în acțiune de multe ori la întâlnirea dintre doi creatori.

Registrul dramatic și comic al caracterelor pe care repertoriul românesc nou l-a oferit interpretei e foarte variat. El cuprinde compoziții de mare finețe. Într-o stațiune, Eugenia Popovici juca alternativ personaje deosebite în totul; se întâmpla să joace în matineu pe eleva Zamfirescu din *Șteaua fără nume* și seara să apară sub chipul bătrânei Ducky Băleanu din *Arborele genealogic*; alteori, repertoriul alterna pe Oana — rolul de debut al actriței, reluat pentru a treia oară — cu Florica din *Ancheta*. Nuanțări subtile interveneau în portretele acestor personaje. În *Arborele genealogic* a preocupat-o în primul rând atmosfera pe care trebuia s-o aducă eroina cu sine, evocînd o lume desuetă, dulceagă, prăfuită, inconștientă și plină de reverii puțințel stupide. În piesa lui Voitin a interesat-o în primul rând determinarea foarte precisă a categoriei sociale.

*„Florica nu era nici țărancă, nici orașancă, ci țărancă de la periferia orașului; m-a pasionat să construiesc această caracteristică foarte greu de redat. Am căutat s-o dezvălui în toate atitudinile și gesturile ei, în cochetăria ei zglobie și puțin prostescă, în costumele naivă, în felul în care amesteca podoabele orașenești cu rămășițele costumului național.“*

## CENTRE VII ALE ISTORIEI

Teatre mici și mari, colective cu o tradiție repede consolidată și colective extrem de tinere și-au trecut ștafeta noului, contribuind cu realizări de primă importanță la dezvoltarea mișcării teatrale. Dacă momentul „teatralizării“ este legat în primul rând de amintirea lui Toni Gheorghiu și a realizărilor sale de la fostele teatre „Nottara“ și Tineretului, care au determinat o revoluționare a plasticii de spectacol; dacă, în acest proces, producțiile studenților de la Institutul de Teatru au jucat un rol deosebit (*Mireasa descultă* în regia lui Radu Penciulescu și Valeriu Moiescu, *Tragedia optimistă* în regia lui Ion Cojar, *Bărbierul din Sevilla* în regia lui Vlad Mugur, *Peer Gynt* în regia lui Dinu Cernescu, *Ucleniile lui Scapin* în regia lui David Esrig, *Domnișoara Nastasia* pusă în scenă de Dan Alexandrescu); dacă unele teatre mari, ca Municipalul, au adus și ele elemente noi în arta spectacolului, prin îndrăzneala interpretării unor texte (*Moartea unui comis-voiajor*, *Omul care aduce ploaia*, *Sfânta Ioana*, *Azilul de noapte*) — o parte foarte însemnată din istoria acestui fenomen de importanță capitală a revenit unor echipe aparent modeste.



Scenă din „Capul de rățoi” de G. Ciprian  
— Teatrul de Comedie

Șt.Ciubotărașu (Tache) și Jules Cazaban (Ianke) în „Tache, Ianke și Cadîr” de Victor Ion Popa — Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”



Marcel Anghelescu (Bogoiu), Dumitru Furdai (Jeff), Gina Patrichi (Corina), Eveline Gruia (Madame Vintilă) în „Jocul de-a vacanța” de Mihail Sebastian — Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”



Printre aceste ansambluri „de asalt“ a fost, cițiva ani, și Teatrul Muncitoresc C.F.R.

„Este un teatru pe care-l cunosc foarte bine și de care mă simt legat, pentru că acolo am început să lucrez — povestește Lucian Giurescu. Horea Popescu și cu mine am avut mult noroc venind aici. Dem. Loghin, pe atunci regizor principal la Giulești, ne-a dat posibilitatea să lucrăm independent din prima clipă, deși eram încă studenți în anii trei și patru. Nu am fost priviți ca niște începători, ni s-a acordat o stimă colegială. Am făcut astfel o practică foarte interesantă, ne-am verificat în toate felurile pe scenă. Am urmărit chiar din miezul lucrurilor un fenomen deosebit: profesionalizarea unui teatru care pornise de la stadiul de relativ amatorism.“

Premisele perioadei de maxim randament se anunțaseră încă din spectacolele de factură naturalistă, dar lucrate cu o mare conștiințiozitate (*Slugă la doi stăpâni*, *Mireasa desculță*, *Makar Dubrava*, *Sfirșitul escadrei*). În anii 1955—1957, realizatorii de la Giulești au spart, din punct de vedere artistic, distanța care despărțea, la propriu și la figurat, ansamblul lor de centrul vieții teatrale. Pe scenă a fost prezent unul dintre cele mai interesante repertorii: s-a jucat pentru prima dată, după multă vreme, *Domnișoara Nastasia*, s-au reprezentat pentru prima dată piese de Maiakovski și Brecht, s-a reluat pentru prima dată după război *Garcia Lorca*, s-au făcut încercări interesante în domeniul dramaturgiei lui Shakespeare.

„Am văzut cum teatrul se profesionalizează — spune Giurescu — și cum, după o perioadă de efort susținut, desfășurată pe mai mulți ani, el își poate îngădui încercări dintre cele mai grele și mai îndrăznețe, ajungând să însemne unul din punctele cele mai avansate ale artei scenice. Este o dovadă că, atunci când într-adevăr membrii colectivului o vor, ei pot să determine dezvoltarea fericită a unui ansamblu teatral chiar modest, chiar defavorizat de anumite condiții.“

Vlad Mugar, care a condus stagiunile de maxim randament artistic de la Teatrul Național din Craiova, consideră experiența de atunci drept foarte importantă, atât pentru el cât și pentru echipa de tineri cu care lucra — actorii Silvia Popovici, Sanda Toma, Victor Rebengiuc, Constantin Rautchi, Gheorghe Cozorici, Ion Marinescu, Vasile Nițulescu; regizorii Vlad Mugar, Radu Penciulescu, Dinu Cernescu; scenografiile Teodor Constantinescu și Ion Popescu-Udriște. S-au experimentat expresii voit convenționale de teatru metaforic. Alături de montări de o mare exuberanță, au stat altele în care regizorii încercau să descarce scena de orice element ajutător, condensind sensurile în joc. În *Hamlet* de pildă, întreaga desfășurare a acțiunii se sprijinea numai pe prezența vie a actorilor și pe mișcarea cât mai simplă a siluetelor umane în spațiul de dincolo de rampă.

„De la acest Hamlet a început drumul unor actori ca Silvia Popovici, Gheorghe Cozorici, Amza Pellea — un drum care trebuia continuat pentru ei toți la înălțimea începutului. Laurence Olivier e un actor de geniu, dar el a jucat zeci de roluri din dramaturgia lui Shakespeare. Noi avem excelenți actori de gen și de compoziție, dar ne cam lipsesc marii eroi, tinerii primelor roluri.“

De la Craiova, actorul Ion Marinescu a plecat la Oradea, anume pentru a-l urma pe Radu Penciulescu. „Am plecat pentru că nu mai aveam regizor“ — susține interpretul lui Bolingbroke, recunoscând că nu concepe rostul actorului în teatru în absența regiei de calitate. La Craiova și la Oradea, Ion Marinescu a acumulat o uriașă experiență, jucând peste o sută de roluri din cele mai diferite: Mircea Basarab și Rică Venturiano, Cerchez și Costea Căpitanul, Jacques Melancolicul și Agamiță Dandanache, Trufaldino și Astrov... Dintre acestea, le consideră importante pe cele care s-au legat de spectacolele orădene ale lui Penciulescu și Moisescu: Marele inchișitor din *Ciocirliia*, Isquierdo din *Monserrat*, Cyrano. Sint montări care au avut un mare răsunet în public — după fiecare spectacol cu *Cyrano de Bergerac*, spectatori năvăleau pe scenă să-i îmbrățișeze pe actori. Ion Marinescu își amintește cu multă căldură decorul lui Teodor Constantinescu pentru *Monserrat*: nu o închisoare întunecată, înăbușitoare, ci o curte interioară albă, însorită, înecată în culori tari, în care crima căpăta o violență cu atât mai înspăimântătoare cu cât se consuma în plină lumină,



sau scenografia lui Mircea Marosin pentru *Cyrano de Bergerac*. Aici decorul se compunea din mari fișii verticale de pinză colorată, pe care erau schițate elemente ale locului de joc. La sfârșit, pe măsură ce Cyrano înainta spre moarte, benzile de culoare se prăbușeau, dezgolind scena și lăsându-l pe erou sprijinit de copacul uscat din mijlocul ei. Sabia spadasinului, înfiptă în pământ, zărnăia mult timp după ce mina lui se desprinsese de ea și, odată cu replica finală, pălăria cu panașul înfioat și pestriț zbură peste toată scena, aruncată cu ultimele puteri de Cyrano, pentru a cădea la picioarele Roxanei...

Tot în legătură cu experiențele unor teatre mai mici, Lucian Giurchescu ține să pomenească Teatrul din Piatra Neamț, unde a pus în scenă mai multe spectacole și pe care le-a urmărit cu deosebită simpatie, chiar după ce a încetat să lucreze aici. Teatrul acesta — susține regizorul — are o structură de laborator al tinerilor; chiar primenirea periodică a trupei constituie un stimulente. Conducerea a înțeles că orașul nu atrage pe tineri pentru perioade mai îndelungate și că trebuie să-și planifice munca în așa fel încât chiar mobilitatea, schimbările din trupă să le dea tinerilor posibilitatea de a-și valorifica deplin entuziasmul și curajul artistic.

*„Toate așa-zisele împrumuturi de care s-a vorbit pe un ton condescendent referitor la Piatra Neamț — dar pe care nici un alt colectiv din provincie nu le-a putut realiza — fac parte chiar din structura ansamblului — spune Lucian Giurchescu. Spectacolele mai modeste de aici nu reprezintă concesii; ele rodează actorii și personalul tehnic pentru marile «aventuri» ale teatrului. Și cred că este principial important pentru noi faptul că un mic colectiv din provincie izbuteste să se situeze, cel puțin o dată pe stagiune, în fruntea mișcării teatrale. Spectacolele cu Nu sînt Turnul Eiffel și Arden din Kent pot reprezenta cu cînst teatrul românesc oriunde pe glob. Este un fapt demn de toată admirația: calitatea obținută în aceste montări dovedește vitalitatea creației noastre scenice, poate mai strălucit decît unele realizări din teatrele mari, care dispun de posibilități mult mai vaste.“*

\* \* \*

Foarte rar privim prezentul ca o parte integrantă a istoriei. Considerăm, de obicei, faptele care ne înconjoară numai în ordinea unor preocupări imediate. O încercare de detașare ne dă însă posibilitatea să descoperim în atitudinile, faptele, concepțiile, gesturile defintorii de astăzi, urmele trecutului și semnele sigure ale viitorului. Fără îndoială, mozaicul de opinii și mărturii pe care le-am adunat aici nu epuizează nici pe departe sensurile de dezvoltare cuprinse într-un trecut foarte apropiat sau în momentul actual. În nenumărate din realizările teatrului nostru putem descoperi, la fel, înțelesuri istorice cu o putere de generalizare amplă. În toate momentele pozitive ale mișcării noastre teatrale se discern pașii creșterii sigure, neîntrerupte.

Ana Maria Nartî