

Spectacol-manifest

PENTRU tot mulți creatori, în special tineri, teatrul politic, teatrul eveniment, teatrul manifest reprezintă un punct de atracție și, în același timp, un mod de angajare directă. E un lucru normal. Cum poate remarca oricine, faptul de viață dobândește acum o tot mai accentuată semnificație socială și politică, iar prin infiltrarea tot mai adâncă a sociologiei și politicii, arta devine mai substanțială. Numai cei care se tem de realitate, care vor să evadeze din ea și care își închid ochii la un refugiu al propriilor lor izolări misere, clamează faticos că această simbioză necesară ar macula arta, ar degrada-o. Or, arta unei epoci de zguduri și transformări radicale, „nu poate vedea pe om altfel decât sub aspectul poziției sale față de problemele sociale ale timpului său, cu alte cuvinte ca pe o *făptură politică*”.

Ca un spectacol-manifest și-a conceput și realizat și tânăra regizoare Olimpia Arghir *Cinzecele fantezei*, compus dintr-o suită de extrase din texte dramatice, literare, din informații și surse externe, alese și colate într-o impecabilă ordine și gradare logic-artistică. Regizoarea a construit un decor pe cîș de sumar, pe atât de sugestiv, închis și o sperietoare de ciori, decorul reprezintă un eșafodaj cu multe brațe metalice, pe umeri așezându-i molate diferite însemne ale marii finanțe, ale pontifilor, geilor de state și de armate, ale puterilor care manevrează din umbră machinări infernale a împlinirii și uciderii sălbatice a oamenilor. Prezența acestor simele fanteze este completată de imaginea unei imense caracatze misocatoare, înscrisă pe fundalul scenei printr-un ingenios sistem de protecție luminoasă. Se joacă fără cortină. Treierile de la o temă la alta sînt marcate de cortine luminoase și de schimbarea unor obiecte vestimentare.

Supunându-se regulilor spectacolului-manifest — unde nu metafora scenică include ideile, faptele, ci cuvintele, evenimentul reclamă o însoțire nemijlocită și simultană a metaforei teatrale —, Olimpia Arghir a izbutit, prin intermediul unor echivalențe plastice, vizuale și sonore adecvate și al unei roștiri și frazării clare din partea actrițelor, să dea ideilor cuprinse în text cursivitate și forță necesară unei comunicări directe cu publicul. Cu excepția unor momente izolate, de scădere a tensiunii, regizoarea a menținut o strînsă legătură a spectacolului cu spectatorul, de la primele cuvinte: „Adevărul pentru om este ceea ce face din el un om” (Saint Exupéry) și pînă la ultima replică: „Orice om adevărat trebuie să simtă pe obraz palmele pe care le primește pe obraz, oricare alt om” (Che Guevara), exprimînd concentrat mesajul profund al reprezentății: responsabilitatea și solidaritatea umană.

Un mănunchi de actori tineri au urmat cu devoțiune linia direcției de scenă, cu conștiința că fiecare reprezintă întregul, semnul unei funcții sociale. Am remarcat și cu această ocazie că Teatrul „Ion Vasilescu” dispune de un număr de interpreți de clasă, cu largi disponibilități de joc. Deși *Cinzecele fantezei* este rezultatul contribuției întregii echipe, nu o viciu citea anonim și simplu, ca pe un întreg regiment, după o bătaie câștigată, ci: Sanda Maria Dandru, Cristina Deleanu, Mariana Cernel, Maria Bernacki, Paula Sorescu, Cornel Constantin, Adrian Petrance, Alex. Manolescu și Florin Crăciunescu.

George Banu

Andrei Strihan



Cristina Tacoi și Mircea Anghel în premiera de la Teatrul „Nottara” cu Vinovatul de Ion Băieșu. Spectacolul poartă semnătura regizorală a lui Alexa Visarion și este realizat în cadrul scenografic creat de Vittorio Holtier.

UN MOMENT CEHOV

CEHOV în ultimii douăzeci de ani a fost la noi testul fiecărei generații de regizori. Nimic hazardat în această propoziție. Moni Ghelerter marchează o dată prin spectacolele sale, Liviu Ciulei de asemenea pune în scenă Cehov (Pescărușul în R.F.G.), apoi, pentru Lucian Pintilie, *Livada cu vișini* e ocazia spectacolului pe care l-am vădit cu toții, unde aristocratismul se desfacea aburos, evanescent, ca o rochie de moar spulberată în filiflurile unui vînt straniu și de neînțeles pentru cei ce mureau. Sanda Manu, în Acest animal ciudat, compunea de asemenea nobile armonii tulburate de puternice accente grotesce. Lucian Giurescu a montat Un Hamlet în provincie, descoperind teritoriul incert al primelor începuturi. Generația următoare se raportează de asemenea la Cehov. Andrei Serban face *Cinzecele lebedei*, cu Emil Bofta, și, după un mai vechi Pescăruș al Cătălinei Buzoianu, în stagiunea actuală, Unehul Vania este montat de Ivan Helmer la Tirgu Mures și de Alexa Visarion la Arad, Pescărușul la Oradea, de Al. Copacci. Dincolo de aceasta, asistăm și la o adevărată ofensivă a interesului pentru o nouă înțelegere: Lucian Pintilie acuză de calofilie filmul lui Konchalov, Unehul Vania, din care „elementul tragic-funambulesc” e absent (de asemenea anunță o versiune a Pescărușului), Helmer încearcă revelarea unui comic scris și rece, peste tot se resping violent clișeele de interpretare. Există acum condițiile pentru o posibilă înțelegere pe această temă.

Confirmînd parca generala preocupare, Leonida Teodorescu publică *Dramaturgia lui Cehov* (Ed. Univers) prin care noua direcție capătă un fundamentar suport teoretic. Cehov este afiliat conștiinței contemporane în tot ce are ea mai acut. Scrisă mai direct, cartea poartă în instrumentul stimulator care a fost „Shakespeare, contemporanul nostru”. Se descrie motive, se revelează înfrîngeri, se lichefiază locurile comune prin constanța asumare a conștiinței că „noi avem alt trecut” decît contemporanii lui Cehov. Într-o asemenea nu doar contextul

literar, ci și cel politic, social, ideologic. A citi clasicii prin referința la raportul dintre noi și operă, nu unul deformant, ci unul vital, activ, apare aici cu valoare exemplară.

Leonida Teodorescu începe prin a demonstra pluralitatea internă a lui Cehov, care nu impune un tip de literatură omogenă pe parcursul activității, ca Puskin sau Gogol. Intre termenii operelor, dramaturgie și proză, în epoci diferite, se stabilesc raporturi contradictorii, sinuoase uneori, alteori antitactice chiar. Dramaturgia de debut contrazice deplin marile „erezii geniale” de mai tîrziu, ce decurg mai degrabă din experiența prozel. Dar nici aici relația nu e de simplă continuitate, ci de sensul fundamental al prozei lui Cehov îl constituie valoarea, iar al dramaturgiei „reforma”, spune autorul reluînd ideea lui Bahtinov. Nimic mai fals decît ideea „cehovismului”!

Piesa fără titlu (Platonov), Ivanov, marile texte ale începutului, afirmă un talent, dar nu o viziune, căci ele se află în prelungirea dramaturgiei tradiționale. Doar mai tîrziu ruptura va fi definitivă, aceasta explicînd violentă primire a Pescărușului. Metodic, pentru a explica dimensiunile reformei, Leonida Teodorescu definește, pornind de la observațiile hegeliene, tehnicile comediei clasice. Mecanismul speciei se susține pe modificarea raportului dintre accident, sursă a comediei, și context, climatul în care acesta se produce. Raportul, evident, este tranzitoriu, durata comediei determinată fiind de condiția perisabilă a accidentului. Orice comedie clasică are ca sentiment fundamental reparabilitatea, ea concretizează „ideea de durată a accidentului, nu a unei durate fixe evidente, ci a unei durate spirituale. Dacă accidentul este timpul comediei, reparabilitatea este termenul ei”. Mai exact e cronometrul ei. Cînd elimină accidentul, comedia cehoviană execută o mare ezie. De aici provine tulburarea unei estetici durabile.

Interesul esențial se află însă în modul de a-l citi concret pe Cehov. Analiza descoperă contradicțiile dintre ce spun personajele și actele, observațiile lor din alt moment al acțiunii (la Astrov, Vania). În *Trei surori* asistăm la o anulare reciprocă a așteptărilor, fiecare dorind exact altceva decît partenerul său: Irina să muncească, Olga să lenevească etc. Așteptarea, spune autorul, devine scop. Eroii lui Cehov — aici stă revelația principală — nu se preocupă de sens, ci de simplul act al vorbirii, singurul prin care se confirmă, iar a trăi devine doar ocazie de dialog. Ne rezistînd cuvintelor, ei discută o existență care nu se mai realizează, ci rămîne permanent în stare de suspensie. „Replica este independentă de personaj... dialogul este forma lor de existență, mai mult, dialogul este sensul major pe care-l acordă ei propriilor lor existențe... Total devine un pretext pentru dialog și uneori chiar pentru același tip de dialog... (el) devine un fel de variație pe o temă dată, în care interesează nu tema, ci variația”. Impresurații de vorbe, prinși în cursele lor, oamenii cehovieni se rezumă la simplul act al comentariului. „Importanță nu este viața, ci replica despre viață”. Neasumîndu-și real actele, evitînd orice riscantă angajare, personajele acestea rătăcesc într-un pustiu al umbrelor vieții repetate în imaginarele oglinzi ale cuvintelor.

Leonida Teodorescu explică insistența lui Cehov de a-și numi piesele „comedii” — ele însă inaugurează un alt tip, în absența accidentului domină ireparabilul, unde nimic nu mai e tranzitoriu, condiția fiind definitivă. Prin ficțiunea „dialogului”, Cehov își conduce personajele în teritoriul tragic-comic al „umii răsturnate”. La Shakespeare motivul e sursă de panică, aici, nesăzită de personaje, e trăit fără a i se avea conștiința. De la aceasta pornește farsa în Cehov, sau, mai precis, aparența de farsă, căci, distinge Leonida Teodorescu, substanța e de tragedie, iar structura de farsă. „Prăbușirea valorilor constituie substanța tragică a pieselor, răsturnarea este viziunea comică aplicată... farsa devine totală pentru că Cehov ne plasează într-o lume a tuturor posibilităților, dar

mult mai riguros gîndit în datele structurale ale lui Ibsen, distribuția — cu o singură excepție importantă — era bine găsită și condusă. Excepția se numește Miron Nețea care — în rolul lui Gregers Werle — a reușit a-proape să întoarcă pe dos toate semnificațiile dramei lui Ibsen. Acest Gregers este un fanatic, incoerent ca orice posedat; derizoriu spus — un exemplu de cit rău pot face uneori bunele intenții. Dar Miron Nețea i-a jucat răutăcios și anticipat din capul locului, cu un fel de răutate preconceptă care distruge orice intenție superioară a dramei. În plus, îl juca și prost. Spectacolul a câștigat însă datorită interpretelor rolurilor feminine — Florina Cernel-Perian (Gina) și Mihaela Buta (Hedvig). Ele au înțeles exact spiritul pasionant și uman al piesei lui Ibsen (poate cea mai reprezentativă pentru „morală” sa) și — interprete de un tip foarte deschis, „voiant”, dar eficient — au restabilit parametrii unui echilibru pe care Miron Nețea părea să-l fi spulberat. Cu mai puțin decizie din partea lui Vladimir Jurăscu (Hjalmar Ekdal), care a accentuat prea mult caracterul „melo” al personajului, și cu mai multă atenție la exigențele actoricești din partea lui Gheorghe Pătru (Bătrînul Ekdal), spectacolul ar fi putut fi o reușită certă. Mai ales că scenografia Emiliei Jivanov i-a înlesnit foarte mult această șansă.

Cele două spectacole văzute la „sediu” m-au făcut să mă întreb care este criteriul conform căruia teatrul își trimite spectacolele în turnee la București. Pentru că, dacă nu mai bune decît Rața sălbatică, ele erau în orice

caz mai „ourate”. Adică erau spectacole gîndite conștiințios, cu evidentă intenție de a servi textul în modul cel mai profitabil — și pentru text, și pentru actori, și pentru spectatori —, fără stridențe, cu minusuri inerente datorate valorilor actoricești înegale. În Camera de alături (regia Ion Tănăsescu), moment excepțional (cel mai frumos, din nenumăratele montări ale acestei piese pe care le-am văzut) îl construiește Lucia Doroftei (Mira) în actul II. Este o prezentă care sintetizează — fluierînd în gol o arie din Carmen, dînd replica cu o voce dintr-o altă lume — toate ideile piesei lui Everac. Ștefan Iordănescu, aici (nu și în Rața sălbatică), își demonstrează marile lui calități de actor exersat, cu simțul infallibil al scenei. Insuperabil de fals este Radu Avram, în rolul cel mai important, nodal, al piesei, cel al lui Pavel Cristian. În Bijuterii... (fără regizor) un grup de patru actori (Gheorghe Leahu, Alexandru Ternoș, Daniel Petrescu, Victoria Suchi Codricel) își asumă risecanta sarcină de a confrunța doi mari scriitori, doi maștri ai „genului scurt”. Din această confruntare câștigă și Caragiale și Cehov. „Capetele de afiș” ale spectacolului sînt Gheorghe Leahu și Alexandru Ternoș. Sînt cîteva momente excelente de teatru, dar — cred — și acestora le lipsește un regizor.

„Meșteșugarii” (cum se autonumește, în Bijuterii... interpretînd în Timișoara par, în acest moment, debusola). Directorul lor, Gheorghe Leahu, are datorită (și puterea) să-l re-convingă de noblețea eforturilor lor.

„Meșteșugarii” (cum se autonumește, în Bijuterii... interpretînd în Timișoara par, în acest moment, debusola). Directorul lor, Gheorghe Leahu, are datorită (și puterea) să-l re-convingă de noblețea eforturilor lor.

George Banu

Andrei Strihan

spectacolele săptămînii

Parțială stagiune timișoreană

CU două excepții (Interesul general și Gaietele), am avut ocazia să văd toate spectacolele Teatrului Național din Timișoara, din această stagiune: două din ele (Despot Vodă și Rața sălbatică) grație recentului turneu în București, celelalte două (Camera de alături și Bijuterii: Caragiale — Cehov) — „la sediu”.

Doză spectacole semnate de Emil Reus — cele aduse la București — păreau să exprime ambițiile acestui Teatrul Național. „Păreau”, pentru că unul din ele — Despot Vodă — mi s-a părut în afara oricărei discuții despre ambiție, și mai ales în cadrele pretențioase ale unui Teatrul Național. Un spectacol greu, gîndit simplist, numai în ideea istoricității și a ceea ce, exploatarea inabil, ignorînd toate virtuțile reale ale textului lui Alecsandri. Este o greșeală elementară a a vedea în Alecsandri, autorul lui Despot... doar un patriot amator de „înviămînte” dialogate în marginea istoriei; este o deosebită jenă a talentului, capacitatea acestui mare scriitor român. Despot este una din cele mai fascinante figuri produse de dramaturgia noastră, și dacă limbajul operelor — înșelător, tipic pentru acea perioadă nesigură, de tranziție, din evoluția limbii române — dacă acest limbaj, deci, poate fi dificil pentru

regizorul (și spectatorul) contemporan, în schimb caracterul personajului titular reprezintă o intuiție extraordinară, dintre acelea care justifică o operă și un autor. Despot Vodă trebuie citit prin prisma personajului său central, în comparație cu el orice alte considerente rămîn simple marginalii. Despot este fascinant: acest aventurier, ars de soarele Mediteranei, avid de glorie, adorat de femei, care își face din patriotism un program, este un tip renașcentist. Intemeiază academiile, încearcă combinații politice în stilul Principelui, riscă dezvoltări și pierderi elegante. Mi-ar place să cred că și el — ca și Săgetătorul lui Osmescu (de care îl apropie destule lucruri) — era născut spre sfîrșitul lui noiembrie. E ceva shakespearian în destinul lui, „grandeur et décadence” care marchează figurile de sfîrșit de epocă, e tragedia unui om care nu-și înțelege timpul și — în cele din urmă — nici țara; în orice caz, Despot e un „dizlocat” al epocii. În spectacol, însă, din acest personaj — aș zice, unic al dramaturgiei române — nu a mai rămas nimic. Păcat de frumoasele construcții scenice ale lui Virgil Miloia, păcat de bunii actori pe care i-am recunoscut în figurile...

Cu Rața sălbatică, în schimb, s-a depășit impasul. Spectacolul era cu

mult mai riguros gîndit în datele structurale ale lui Ibsen, distribuția — cu o singură excepție importantă — era bine găsită și condusă. Excepția se numește Miron Nețea care — în rolul lui Gregers Werle — a reușit a-proape să întoarcă pe dos toate semnificațiile dramei lui Ibsen. Acest Gregers este un fanatic, incoerent ca orice posedat; derizoriu spus — un exemplu de cit rău pot face uneori bunele intenții. Dar Miron Nețea i-a jucat răutăcios și anticipat din capul locului, cu un fel de răutate preconceptă care distruge orice intenție superioară a dramei. În plus, îl juca și prost. Spectacolul a câștigat însă datorită interpretelor rolurilor feminine — Florina Cernel-Perian (Gina) și Mihaela Buta (Hedvig). Ele au înțeles exact spiritul pasionant și uman al piesei lui Ibsen (poate cea mai reprezentativă pentru „morală” sa) și — interprete de un tip foarte deschis, „voiant”, dar eficient — au restabilit parametrii unui echilibru pe care Miron Nețea părea să-l fi spulberat. Cu mai puțin decizie din partea lui Vladimir Jurăscu (Hjalmar Ekdal), care a accentuat prea mult caracterul „melo” al personajului, și cu mai multă atenție la exigențele actoricești din partea lui Gheorghe Pătru (Bătrînul Ekdal), spectacolul ar fi putut fi o reușită certă. Mai ales că scenografia Emiliei Jivanov i-a înlesnit foarte mult această șansă.

Cele două spectacole văzute la „sediu” m-au făcut să mă întreb care este criteriul conform căruia teatrul își trimite spectacolele în turnee la București. Pentru că, dacă nu mai bune decît Rața sălbatică, ele erau în orice

Dinu Kivu

Teatru

Reorganizarea secției de dramaturgie din cadrul Asociației Scriitorilor din București

● MIERCURI, 5 aprilie 1972, a avut loc ședința de reorganizare a secției de dramaturgie din cadrul Asociației Scriitorilor din București. Au participat autorii de teatru, scenaristii de film, criticii de teatru și de film, traducătorii de teatru — membri ai Uniunii Scriitorilor. A fost ales, prin vot secret, biroul de conducere a secției în următoarea componen-

ță: Aurel Baranga, Paul Everac, Mihnea Gheorghiu, Radu Popescu, Florin Tornea. Secretar al secției de dramaturgie a fost ales scriitorul Mihnea Gheorghiu. Noul birou de conducere și-a propus, ca primă acțiune, o sumă de dezbateri, pe specificele secției, a tezelor publicate în Intimul Conferinței naționale a scriitorilor care urmează să se desfășoare la București.

O inițiativă

● SA cererea interpreților din teatru și instituții muzicale, Asociația Oamenilor de Artă din Instituțiile Teatrale și Muzicale (A.T.M.), conform sarcinilor statutare, a trecut la înființarea filialelor A.T.M. în cele mai importante centre artistice din țară. Cea dintîi filială a fost înființată în Fiești, unde funcționează un teatru dramatic, de estradă, de marionete, o filarmonică și o orchestră de muzică populară. În ziua de 30 martie a avut loc o adunare generală a artiștilor interpreți de la teatrul dramatic, filarmonică, estradă, păpuși

și orchestra populară. După cuvîntul de deschidere al maestrului Costache Antoiu, vicepreședinte A.T.M., Dina Cocea, a prezentat o informare referitoare la rolul și sarcinile A.T.M., precum și la atribuțiile ce revin unei filiale. Adunarea generală a primit cu entuziasm înființarea primei filiale pe țară A.T.M. în județul Prahova. Președintele noii filiale a fost ales artistul popular Marcel Anghelșescu, directorul teatrului. Urmează ca membri de onoare să fie inițiate în alte centre, creîndu-se astfel importante nuclee profesionale.

George Calboreanu: „Reîntîlnire fericită cu Naționalul”



● ASTĂ seară, pe scena Naționalului, are loc premiera piesei lui Tennessee Williams, *Bulea pastre*, a tinerei actrițe (în regia lui Mihai Berchet). Prilej pentru o multă așteptată reîntîlnire cu artistul popular George Calboreanu, unul din cei șapte actori care, printr-o re-

centă hotărîre de partid și de stat, au fost declarați membri de onoare pe viață ai Teatrului Național. „În general nu prea vorbesc despre textul și rolul pe care îl interpretez într-o piesă”, ne-a declarat maestrul Calboreanu. Rolul lui Bos Finley din *Dulcea pasăre a tinereții* mi oferă prilejul să revăd reîntîlnirea cu Naționalul pe care îl hubesc așa de mult și prilejul de a mă afla în mijlocul unui colectiv format din cei mai străluciți tineri artiști ai teatrului. Voi fi foarte mulțumit dacă voi reuși să duc pînă la bun sfîrșit pe care m-am angajat să-l interprez. Îmi prăvăl rețori care, printr-o re-

„Fata și caruselul”

● ACESTA este titlul piesei de Al. Voitin pe care revista „Teatru” o publică în ultimul său număr (3). Revista se deschide cu mesajul adresat teatrelor lumii de Maurice Béjart, la prilejul Zilei mondiale a teatrului („Esenta teatrului este actorul, de oarecui totuși pe suprafață: decor, costume, textul clar, totul, în afară de el”). De același eveniment e legat și interviul cu Radu Beligan („Disponem de o scenă de actorie în care o socot una din cele mai bune din lume”). Alte puncte de interes ale acestui număr: masa rotundă cu tema „Generația tină-

despre teatrul politic” și ampla discuție purtată de redacție cu membrii colectivului Teatrului de stat din Oradea, adăugînd încă un nume la veritabilul sir de „monografi” ale teatrului din țară pe care îl realizează treptat revista prin aceste discuții. Mai reținem articolele de Ileana Berlogea, Margareta Bărbuț, Paul Anghel, Ion Pascadi, Ioan Massoff, Horia Deleanu, Paul Cornel-Clitic, un interviu realizat de Alecu Popovici cu H. Nicolăie, precum și obșnuitul și consistentul „pachet” de cronici ale premierelor din Capitală și din țară.

Noutăți de la Craiova...

● LA Teatrul Național din Craiova se repetă Unehul meu din Jamaica de Dan Tărbălaș (în regia Gelu Tomescu) și *Paginele dragoste* de Edward Radzinski (în regia lui Călin Florin). Va intra, de asemenea, în repertoriu *Nevelele vesale* din Windser de Shakespeare

(în regia lui Gh. Jora). Cu aceste spectacole teatrul își va încheia stagiunea 1971-1972, pregătindu-se pentru evenimentul deschiderii următoarei stagiuni, la toamnă, în noua sală construită la Craiova, pentru Teatrul Național.

...și de la Reșița

● LA 8 aprilie, pe scena Teatrului de Stat din Reșița are loc cea de-a cincea premieră din actuala stagiune, cu piesa *Don Carlos* de Fr. Schiller. Spectacolul este realizat sub conducerea regizorului Mircea Avram, în distribuție aparînd actorii Cristian Pirvulescu, Eugen Moțățeanu, Cornel Manolescu, Iuliana Doru

Iliescu, Lella Columb, Mircea Ipate Mareș ș.a. Cadru scenografic a fost conceput prin colaborarea dintre Lidia Radian, Mircea Avram și Victoria Mihaescu. În repertoriu se află *Adam și Eva* de Rudi Strahl, în regia lui Dan Dinulescu, iar la studio se repetă *Bietul meu Marat* de Arbutov.

ÎN SĂPTĂMÎNA CE VIN...

„Robespierre”

● PE platourile TV contină săptămîna următoare înregistrarea piesei *Robespierre* de Romania Rolland. Ovidiu Iuliu Moldovan despre rolul titular: „Robespierre, una dintre cele mai reprezentative și controversate personalități ale revoluției franceze pe care istoria i-a aureolat în nimburi mitice și legendare, constituie pentru mine o sarcină fascinantă dar în același timp strivitoare prin responsabilitățile pe care le încumbă interpretarea unui asemenea personaj.

Fanatie în dragostea lui incomensurabilă pentru popor, încurpabilă cum avea să-l numească Marat, Robespierre este surprins în piesă în plină ascensiune și în fcoluță bătăliilor disperate pentru afirmarea idealurilor revoluționare. El văd ca pe un om rațional, intrinsec, cu mare dragoste pentru popor, puțin romantic și pesimist. Este un adevărat eveniment și o piatră de incercare pentru mine, dar mă bizui pe încrederea, talentul și experiența regizoarei Letiția Popa și pe concursul unei distribuții „de aur”. P. Ion