

Este teatrul undelor un gen sau un mijloc?

Cînd crainicul anunță „Teatru la microfon“ și urmează semnalul acestei emisiuni, emoția auditorului se suprapune unui efort de desprindere din atmosfera de pînă atunci. Aceasta se traduce în fapt printr-o încercare a lui de a-și asigura condiția cea mai bună de audiție și de a-și crea o stare de expectativă înfrigorată, pe care citirea formală a distribuției, regiei și celorlalți factori, care contribuie la realizarea spectacolului, nu face decât s-o sporească. Un alt crainic citește apoi, de obicei, un text care încearcă să conțină o prezentare cît mai succintă a datelor piesei și, cu sau fără intermezzo muzical, se intră în replică. Pe parcurs, același crainic își aduce, la cîte o răscruce a acțiunii, contribuția lămuritoare, izvorită din nevoia de a reda mai pe scurt ceea ce autorul a extins pe un anumit timp și pe un număr de personaje. Și toate acestea pentru a scurta durata piesei, pentru a comasa o acțiune în cadrul unui timp socotit drept maximum ce se poate solicita auditorului, spre a nu-l obosi și a nu-l face să-și piardă receptivitatea.

Teatrul undelor, una din cuceririle veacului nostru, a pornit cu handicapul unei singure dimensiuni, cea auditivă, și cu avantajul unor vaste posibilități, oferite de tehnica acestei minunate scorniri a creierului omenesc.

Problema condiției teatrului la microfon ne ademenea de aceea de multă vreme. O discuție la masa rotundă ni se părea deci promițătoare atît pentru redacția noastră cît și pentru cea a teatrului la microfon.

Porneam cu credința că știm și abordăm toate aspectele problemei (cînd ne-am despărțit, am înțeles că aceasta era doar o candidă pretenție, căci ceea ce socoteam a fi toate aspectele, nu era decît o mică parte, dintr-o parte mai mare, care nici ea nu este totul). Eram doritori însă să cerem lămuriri și să fim lămurii, crezînd în sinea noastră că teatrul la microfon trebuie să fie mai mult decît un mijloc de a populariza literatura dramatică scrisă pentru scenă. Redacția teatrului la microfon a combătut o asemenea „extravaganță“, cu pondere dar și cu dîrzenie, izvorîte din convingerea unei cunoașteri adînci a problemelor, dintr-o experiență bogată și din certitudinea direcției sigure pe care merge. Faptul însă de a nu fi fost de acord în privința unor probleme a dat discuției o deosebită amploare, a iscat pasiune în argumentare și atît noi cît și redacția radioului ne-am întregit, nădăjduim, cel puțin sfera problematicii legate de acest teatru (ca să nu spunem gen).

Am plecat de la problema textului, deci a repertoriului ce stă la baza acestei emisiuni a radioului și întrebarea noastră: care sînt criteriile de alcătuire a repertoriului, a primit un răspuns prompt și de principiu din partea unuia dintre conducătorii teatrului la microfon, tovarășul N. David:

— Cred că mijlocul oferit de tehnica radiofonică, precum și capacitatea de a cuprinde mase foarte largi de pe întregul cuprins al țării, statornicește teatrului la microfon menirea cu totul specială de element de propagare și popularizare a valorilor dramaturgice, cuprinzând în aceasta toate genurile din istoria și geografia teatrului.

— *Nu credeți — l-am întrebat, cu speranța că urmează o completare a acestei definiții, de altfel clară — că teatrul la microfon ar putea să aibă și o altă menire decât aceea de a populariza, prin mijloacele tehnicii sale, opere dramatice scrise pentru scenă? Înțelegem prin aceasta că așa cum se întâmplă în multe țări din lume, macrofonul își are anume legi, care au dus la crearea unui scenariu tipic spațiului și timpului impuse de genul teatrului radiofonic. Oare filmul nu a dus și el mai departe literatura dramatică, creîndu-și una proprie? Credem că și radioul ar trebui să-și găsească limitele și caracterul specific literaturii sale dramatice.*

Am venit cu argumentul că opera dramatică, așa cum a fost ea scrisă pentru scenă, este adesea trădată la microfon atît în esența ei cît și în valorile pe care autorul a finit să le sublinieze. Și aceasta — am precizat — prin simplul fapt al comasării elementului dramatic în limitele cu mult mai restrînse decît cele pe care autorul le-a găsit necesare pentru a-și dezvolta tema și observațiile. De aceea, credem că o literatură care să fiină seama de condițiile impuse de microfon s-ar putea naște numai în colaborare directă cu factorii creatori de spectacole și în funcție de respectarea strictă a condițiilor de studio.

Am întrebat dacă nu cumva teatrul la microfon — așa cum se întâmplă în alte țări — ar putea să încerce extinderea scenariilor specifice și eventual să creeze astfel prin cicluri de piese, eroi reprezentativi ai zilelor noastre, contribuindu-se în felul acesta la sondarea vieții cotidiene.

Răspunsul dat de către tovarășul David a apărut principiul adaptării oricărei opere la cerințele teatrului radiofonic, relevînd scăderi numai în ce privește modul cum este făcută uneori această adaptare :

— Conducerea teatrului la microfon și-a dat seama de multă vreme de deficiențele adaptărilor. Ea a încercat pînă acum o seamă de soluții pentru a le remedia. Scăderile provin cel mai adesea, din nevoia unui spațiu mai restrîns pentru acțiunea unei opere, oricare ar fi ea, clasică ori modernă. Dar o literatură pentru microfon, acele scenarii radiofonice care sînt scrise anume pentru teatrul la radio, au fost și sînt de o calitate cu totul inferioară și rămîn inapte pentru a trece dincolo de sertarele redacției. Din sumedenia de scenarii care ne-au fost prezentate pînă acum, doar două, în decurs de mai mulți ani, au putut ajunge la microfon : este vorba de *Eminescu* al lui Mircea Ștefănescu și de *Tudor din Uladimiri* al lui Mihnea Gheorghiu.

— S-a dus o muncă susținută cu scriitorii de scenarii pentru radio — *spune tov. D. Săraru, din redacția teatrului la microfon* —, dar nu s-a putut ajunge la nici un rezultat pozitiv, întrucît din colecția de manuscrise, depuse și cercetate în redacție, nici unul nu a putut fi promovat. Mai mult, chiar scenarii scrise de autori după propriile lor opere, cum este cazul lui Petru Dumitriu, s-au dovedit slabe : *Salata de pildă*. Specificitatea este, așadar, o prejudecată și nicidecum o problemă a teatrului la microfon, întrucît rolul ce-i revine acestui teatru este de a populariza literatura dramatică de la noi și de pretutindeni.

— *De ce oare redacția teatrului la microfon nu pornește la o muncă de sprijin, în acest sens, cu scriitorii? am întrebat noi. De pildă, inițiînd concursuri, stabilînd premii și folosînd toate mijloacele de natură să ducă la depășirea punctului mort ce se semnalează astăzi în materie de scenariu radiofonic?*

— Asemenea preocupări le poate avea cinematografia. Dar asemuirea radioului cu cinematograful, care și-a creat un scenariu al său — *spune regizorul de sunet Gh. Buican* — cred că nu e potrivită. Pentru radio nu este nevoie de un scenariu anume, întrucît problemele care au determinat crearea unui scenariu cinematografic nu sînt aceleași pentru radiofonic. La noi, totul se axează pe auz, totul este cuvîntul.

— Intre radio și teatru — spune regizorul Mihail Zirra — este în fond aceeași distanță ca între radio și film. La ora actuală, după părerea mea, radioul are ca problemă principală asigurarea bunei adaptări a operei scrise pentru scenă, la condițiile microfonice.

Am simțit aci nevoia ca în afara discuției în privința scenariului la microfon, purtată între cele două redacții, să cercetăm și părerile unor „veterani” ai teatrului la microfon, și ne-am adresat în acest sens lui Radu Beligan și scriitorului Mihnea Gheorghiu.



Mihail Zirra, văzut de Drag

— Cred că scenariul pentru microfon — este de părere Radu Beligan — trebuie să fie anume scris și cred că se poate crea ceva specific. Este însă nevoie să se depună stăruință în acest scop, ținându-se seama atât de timpul mai scurt în care trebuie să se petreacă acțiunea, cât și de mijloacele tehnice care oferă aci alte posibilități. Îmi aduc aminte că Victor Ion Popa, care după părerea mea este întemeietorul scenariului radiofonic la noi, a scris excelente asemenea lucrări, într-o vreme când radioul nu era atât de perfecționat ca azi. În străinătate, pe unde am fost, am întâlnit și cunoscut pretutindeni excelenți scenariști de radio care s-au format la școala microfonului și apoi au scris m'nunat pentru teatru. Dar disciplina dobândită la microfon le-a ajutat să-și poată concentra eforturile creatoare, în funcție de riguroasele exigențe ale studioului, căpătînd, în același timp, alte orizonturi și desprinzîndu-se de legile fixe ale scenei.

Cred că la ora actuală, emisiunile de teatru clasic sînt binevenite dar că, în ce privește teatrul modern, microfonul trebuie să-și stimuleze propria lui literatură dramatică, conformă posibilităților și genului său.

Scriitorul Mihnea Gheorghiu este de părere că :

— Teatrul la microfon trebuie să-și împartă activitatea între dramaturgia scrisă pentru scenă și cea scrisă pentru microfon. Ca mijloc de propagandă — spune el — teatrul la microfon nu trebuie să se mulțumească să transmită doar adaptări după pieșele de teatru, ceea ce îl situează pe o poziție de anexă a scenei, în timp ce el, ca mijloc tehnic, reprezintă o adevărată avangardă. Personal, colaborez de 13 ani la radio și am scris pînă acum 11 scenarii, din care voi aminti totuși două: *Tudor din Vladimiri* și *Anton Pann*. Cred că dacă redacția teatrului la microfon ar ajuta și ar stimula mai eficient pe scriitori și dacă ar fi preocupată de ideea de a-și crește proprii ei scenariști, pe care să-i familiarizeze, în primul rînd, cu condițiile de lucru din studio, pentru ca aceștia să-și dea seama ce anume mijloace pot fi folosite, s-ar putea obține rezultate mult mai bune. Și mai cred că pe acest tărîm trebuie să se facă mai mult decît s-a făcut pînă acum. Scriitorul, invitat să cunoască condițiile tehnice și de lucru din studio, ar înțelege mai bine și ar găsi modalitatea de a transmite ideea sa literară pe coordonatele acestui gen de teatru.

Am ajuns deci la un punct în care reținem în ultimă instanță explicația dată de redacția teatrului la microfon: se menține ideea unor scenarii anume scrise pentru microfon în planul preocupărilor permanente, dar, din păcate, mai mult ca un deziderat de ordinul perspectivelor ideale. În ciuda aprehensiunilor, redacția radioului ne-a asigurat totuși de toată bunăvoința ei de a-i da curs în ipoteza că vreo operă s-ar prezenta într-o bună zi scrisă la un nivel, care să constituie un exemplu al genului.

Și cu aceasta trecem să abordăm problemele privind adaptarea și regia, strîns legate de altfel una de cealaltă, și care reprezintă efortul principal în crearea unui spectacol la microfon.

— Regizorul — *ne spune în această privință tov. N. David*, — este factorul responsabil al unei imprimări de teatru la microfon. El răspunde de absolut toate stadiile și de toate elementele care conlucrează la realizarea unui astfel de spectacol. De aceea, și problema adaptării este, în primul rând, legată de regizor, îi creează acestuia o responsabilitate specială. Așadar, el trebuie să ia contact cu adaptatorul, să dezbată problema adaptării, să-și caute adaptatorul cel mai potrivit piesei pe care o va transpune. Un principiu care călăuzește această muncă este acela ca dintr-o operă literară să se transpună în limbaj radiofonic tot ceea ce se pretează a fi transpus.

— *Nu credeți — l-am întrerupt noi — că ar fi preferabil ca, în ceea ce privește operele clasice, teatrul la microfon să adopte formula transmiterii integrale eventual cu pauzele indicate în text? Și aceasta pentru că adaptările, după cum s-a observat, împieteză asupra textului, unității și armoniei expunerii originale. În unele țări, radiodifuziunea a optat pentru această formulă.*

— *Nu sînt convins de aceasta — răspunde tov. David* — pentru că în orice operă dramatică sînt părți care „nu intră în microfon“ și a le da ca atare, înseamnă a le trăda. Ascultătorul nu are pur și simplu putința să înțeleagă unele pasaje care, lipsite de cadru, de gest și de mișcare, fac ca replica să nu fie explicită. Se simte deci nevoia unui crainic care să explicitizeze momentul acțiunii. S-a încercat, uneori, ca în timpul transmisiei vocea crainicului să se suprapună și să explice ceea ce trebuie să se întîmple în piesă. Această intervenție prezenta neajunsul unui amestec jenant, care dăuna atmosferei creată de interpreți. În genere, revenind la problema adaptărilor, noi căutăm și facem tot posibilul să ajungem la eliminarea crainicului sau la atingerea unei formule prin care acesta să fie integrat în opera respectivă.

— *La drept vorbind — s-a replicat — deseori piesele nu sînt adaptate, nu sînt modificate pentru microfon, ci pur și simplu amputate. Și lucrul acesta duce la denaturări pentru că, de foarte multe ori, ideea originală nu este exprimată în toată amploarea ei.*

— *La ora actuală — este de părere regizorul Mihail Zirra* — adaptarea e, într-adevăr, o problemă asupra căreia teatrul la microfon trebuie să gîndească foarte mult, încercînd remedierea acelor lipsuri care, de bună seamă, sînt flagrante. În această privință aș da ca exemplu montarea piesei *Așa s-a călît oțelul*, a cărei adaptare am considerat-o cu totul necorespunzătoare concepției mele. Ce-mi rămînea atunci de făcut? M-am dus la roman. Dincolo de adaptarea scrisă pentru scenă, am recurs chiar la textul romanului, pentru a găsi în el elemente importante și necesare ideii ce stă la baza lui. La fel am procedat și cu *Învierea* de Tolstoi.

După părerea mea, adaptarea este nevoie să fie făcută chiar de regizor. Sînt autori în ale căror texte cred că putem interveni fără rezervă, în scopul obținerii unei clarificări auditive, ba chiar se pot adăuga cîteva replici ca să se ajungă la acest rezultat. De asemenea, sînt de părere ca atunci cînd este nevoie de crainic, el trebuie să capete un rol în piesă.

Un alt regizor al teatrului la microfon, N. Al. Toscani, este invitat să-și spună părerea în ce privește transpunerea la microfon a unei opere dramatice.

— *Este nevoie — spune el* — să se găsească o modalitate pentru ca intervențiile necesitate de explicitarea unor momente din piesă, să fie date chiar prin replici. Problema adaptării am început de fapt să ne-o punem în mod serios din acest an. Noi, regizorii, am preluat această problemă și vrem să ajungem la o rezolvare. Eu, personal,



N. Al. Toscani, văzut de Drag

aștept foarte mult de la colaborarea dintre adaptator și regizor, precum și de la interesarea unor dramaturgi în vederea alcătuirii unui corp de adaptatori permanent pentru radio. De asemenea, cred că problema adaptării trebuie dezbătută cu întregul colectiv artistic, după fiecare imprimare, pentru a se trage și concluzii de ordin teoretic.

— Un exemplu în acest sens — *intervine tov. Săraru, spre a suplini modestia regizorului Toscani* — îl constituie imprimarea piesei *Filumena Marturano*, în care regizorul Toscani a realizat un mod nou de regie, începînd cu crearea unui panormic care să dezvăluie cadrul și, pe cît posibil, să redea atmosfera în care urmează să se desfășoare acțiunea piesei lui De Filippo.



Radu Beligan, văzut de Drag

— Cred — *spune în continuarea expunerii sale N. Al. Toscani* — că este nevoie să se urmărească, în imprimarea unei piese pe bandă, crearea „fizionomiei sonore”, cum o numesc francezii. De aceea, am căutat și caut în genere să nu rămîn la ceea ce îmi impune textul dramatic, ci să mut acțiunea într-o altă atmosferă, sonoră, pentru a realiza o diferențiere spațială. Auditorul de radio nu poate rezista la o emisie prea lungă. De aceea, se impune cu necesitate problema realizării unei asemenea adaptări care să rețină esența tematică și artistică a piesei și care s-o traducă în limbaj sonor. Din această cauză cred că pe lângă adaptarea radiofonică se cere, de fapt, un fel de scenariu regizoral.

Realizarea unei piese la microfon pune o seamă de probleme importante și în primul rînd aceea a mișcării. Există și la radio posibilitatea planurilor auditive, care să dea volum mișcării, ca în spectacolul de pe scenă. De aceea, cred că este nevoie ca atunci cînd se trece la punerea în undă a unei piese, să se facă repetiție cu mișcare aproape scenică. O altă problemă este aceea a vocilor. Distribuirea actorilor trebuie făcută pe voci, printr-un fel de grupare ca cea de la operă.

În ce privește stilul emisiunilor, caut, ca și colegii mei, modalități în funcție de autor. Aceasta este o sarcină ce revine, în primul rînd, regizorului și asupra căreia el trebuie să gîndească înainte de a trece la repetiție sau la distribuție.

— *Și totuși, în spectacolele de la microfon — am intervenit noi — nediferențierea vocilor apare foarte adesea, ducînd chiar la o egalitate de ton și timbru.*

— Diferențierea vocilor este o preocupare esențială a teatrului la microfon — *răspunde inginerul Buican.* Există însă o serie de factori pe care publicul nu-i cunoaște, dar care înrăușesc audiciia radiofonică. Trebuie să se știe că, în funcție de selectivitatea aparatului, condițiile de înregistrare diferă de condițiile de receptivitate. Așadar ceea ce la înregistrarea în studio pare diferit ca timbru și amplitudine, ascultat la sute de kilometri, pierde ca nuanță și vocile devin de multe ori aproape nediferențiate.

Preocuparea noastră este să realizăm o apropiere de condițiile materiale, obiective, ale audiciiei, prin folosirea mișcării în studio care să dea adîncime și varietate vocilor.

— O bună distribuție trebuie făcută prin prisma ansamblului — *este de părere tov. David* —, iar alegerea vocilor trebuie să pornească de la ideea de a se asigura exprimarea tuturor valențelor rolului. Trebuie ca într-o voce să se citească însăși biografia personajului. Nu totdeauna s-au făcut bune distribuții pe voci, în înregistrările noastre de pînă acum. Trebuie să ținem seama de faptul că, în realitate, există voci aș spune de coloratură romantică, altele care au în ele un fel de majestate, în sfîrșit, că diferențierea vocilor trebuie să pornească de la însuși timbrul lor. Microfonul surprinde o seamă de defecte de care chiar actori foarte buni și cu voci recunoscute în general ca frumoase nu-și dau seama. Există și la noi tendința etichetării actorului pe „emploi”.

Dar nu trebuie să uităm că aceasta duce la o specializare a actorului și la o restrângere a posibilităților lui de afirmare artistică. În acest fel se pot pierde adesea adevărate valori interpretative. Aș da de exemplu pe Calboreanu, care a izbutit să facă la microfon un excelent rol de comedie și, de asemenea, pe Aura Buzescu, pe care, poate, n-am vedea-o pe scenă interpretând un rol comic. Trebuie să nu uităm faptul că actorul are voința de a se valorifica multiplu și unii dintre ei au și puțința de a o face. De aceea, etichetarea actorilor este un lucru dăunător.

— Nu știm de ce — am intervenit noi — se observă în audierea unei piese că mulți dintre actori parcă își citesc rolurile și faptul acesta este neîndoielnic. Cauze, asupra cărora nu vrem să stăruim fac ca actori de o valoare deosebită să nu participe la repetiții, ci să apară de-a dreptul în faza de finalizare a imprimării, unde își citesc rolurile. Unii izbutesc să se achite onorabil, deși credem că nici talente ca totul deosebite, care ar putea face față chiar la prima lectură, nu pot concura în condiție optimă și nu pot astfel adânci rolul interpretat.

— O bună pregătire a textului — răspunde tovarășul David — trebuie să ducă la învățarea lui pe dinafară și noi credem că se tinde la aceasta.

— Din experiența mea — ne împărtășește tovarășul Zirra — cred că textul este doar un mijloc de control legat de text și, de aceea, noi urmărim în repetiții ca textul să fie în mâna actorului o puțință de verificare și nicidecum un punct vital în interpretarea sa, în fața microfonului. Eu n-aș diferenția interpretarea din teatru de cea de la radio, sub raportul învățării textului.

— Intre frazarea la microfon și cea de pe scenă există vreo diferență? întrebăm noi.

— Avem actori mari — ne răspunde maestrul Zirra — care nu pot folosi consoanele muiate, de pildă. Ascultându-se la radio, actorul își poate da seama de defectele de vorbire și faptul acesta obligă la o atenție sporită față de dicție și frazare.

În legătură cu eficiența experienței dobândite în fața microfonului, sînt interesante punctele de vedere ale lui Radu Beligan, pe care le cităm mai jos:

— Sînt recunoscător radioului pentru faptul că pentru prima oară în cariera mea actorească mi-a încredințat roluri pe care nu le-am avut pe scenă. Mă refer la repertoriul clasic, național și universal, piese în versuri, roluri care mi-au îmbogățit paleta actricească. Așa, de pildă, la microfon am jucat pentru prima oară Shakespeare. Pe scenă, abia anul acesta, voi deține un rol în *Furtuna*. De asemenea, tot la microfon am jucat în *Volpone* și, în general, în atâtea piese clasice și mai ales în versuri, pe care n-am avut prilejul să le abordez pe scenă. Teatrul la microfon mi-a fost un prețios mijloc de control în ce privește dicția, frazarea, mai ales mulțumită verificării pe care am putut-o face, ascultînd banda. Apoi, faptul că actorul nu mai e distribuit după fizic, ci doar după voce și după capacitatea lui de a umple rolul, îi oferă posibilități de a se dezvolta mai amplu, de a-și îmbogăți paleta, iar regiei prilejul de a face distribuții variate.

Discuția noastră cu redacția teatrului la microfon a continuat apoi pe tema actorilor folosiți la microfon și am întrebat dacă nu cumva ar fi preferabil ca teatrul la microfon să dispună de o echipă stabilă, de un colectiv propriu, de care să se slujească permanent în imprimările sale. În sprijinul acestei afirmații, noi am adus argumentul că un astfel de colectiv pe lângă că ar ușura problema distribuirii în roluri, ar putea ajunge cu vremea să capete și un stil propriu, întrucît știut este că actorii, pe care-i folosește radioul sînt



Mihnea Gheorghiu, văzut de Drag

recrutați din toate teatrele Capitalei. Stilul unei distribuții astfel înjghebate nu mai poate constitui de fapt nici măcar o problemă.

— Vă mărturisesc — *ne-a spus Mihail Zirra* — că aceasta a fost o dorință a mea de când am intrat la radio, acum 20 și mai bine de ani, și pe care am urmărit-o stăruitor și neobosit. Astăzi, însă, nu aș mai vrea ca dorința mea de odinioară să se împlinească. Sint criticat că folosesc acum cam același număr de actori, dar recunosc că faptul de a putea alege pentru o distribuție din cei aproape 600 de actori, care se perindă într-un an în fața microfonului, îți conferă posibilități mai largi. Noi avem peste 50 de premiere anual și un colectiv propriu, care n-ar putea depăși, să zicem, numărul de 50—60 actori, ar prezenta neajunsul că vocile s-ar banaliza repede. De aceea, cred că soluția de a recurge la actori din toate teatrele este preferabilă.

— *Noi credem, totuși, că un colectiv actoricesc permanent al teatrului la microfon și-ar putea dobîndi un stil propriu și, de pe altă parte, s-ar putea ajunge la formarea unui actor numai pentru microfon. Deși argumentele care ne-au fost aduse ni se par întemeiate, considerăm totuși că problema pe care am ridicat-o nu-și pierde valabilitatea.*

Cu aceasta am trecut la capitolul regiei tehnice, prețios auxiliar al regiei artistice. Inginerul de sunet Gabriela Barța ne-a împărțit din lunga și bogata sa activitate.

— Sonorizarea trebuie să ajute textul și nu să-l acopere. De aceea, noi urmărim să realizăm un echilibru, fără să trecem nici o clipă de limita dincolo de care replica ar putea să fie acoperită. Deși, uneori, se cere ca zgomotul să apară în prim plan, noi avem grijă ca acțiunea propriu-zisă să fie, de asemenea, în prim plan. Facem diverse cercetări în vederea realizării zgomotelor de care avem nevoie în imprimările noastre. Construim aparate în acest scop și, de multe ori, ne deplasăm pe teren pentru a imprima după natură. În genere, pentru fiecare piesă se cer zgomote specifice. Dispunem de un mare bagaj de sonorizări în fonoteca ce stă la dispoziția studiourilor și unde avem înregistrate peste 1 500 de zgomote diferite. În studiourile de care dispunem, și care sînt dintre cele mai moderne din lume la ora actuală, lucrăm în condiții optime, dar problemele tehnice ce se pun sînt deosebit de complexe și adesea greu de rezolvat. Facem mereu experiențe interesante în legătură cu imprimarea vocilor, în cadrul unor piese, încercînd să schimbăm planurile și să obținem efecte sonore, prin folosirea diferitelor posibilități tehnice ce ni le oferă studiourile.

— Ilustrarea sonoră după părerea mea — *a spus pe de altă parte scriitorul Mihnea Gheorghiu* — este stereotipă, de cele mai multe ori, și naturalistă. O orchestră, de pildă, poate figura mai bine trăsnetul printr-o partitură, să zicem din „Pastorală” lui Beethoven, decît acel bubuit devenit arhibanal și rupt de ceea ce poate fi socotit artistic. În general, participarea regiei tehnice la regia artistică se produce destul de mecanic, prin scoaterea de la fonotecă a unor imprimări tip, care sînt apoi suprapuse textului. Cred că o muzică aleasă în funcție de subiect și de atmosfera piesei poate înlocui cu infinit mai mare succes elementele sonore care azi sînt imprimate sau imitate fidel după natură.

*

Incheiem aici turul de orizont asupra teatrului la microfon. Investigația noastră a urmărit și credem că a izbutit să releve unele probleme structurale și, în același timp, să deschidă perspectiva unei discuții mai ample asupra aspectelor acestui teatru.

Ne-am întrebat încă din titlu dacă teatrul la microfon este un gen sau un simplu mijloc de popularizare a dramaturgiei în genere. Discuția noastră și prețiosul aport adus de Radu Beligan și de Mihnea Gheorghiu ne pun în situația de a constata — și acest punct de vedere a fost împărțit și de redacția teatrului la radio — că acest teatru își are propriul său gen, legat de condițiile specifice în care funcționează. Limitele sale sînt altele decît ale scenei: de aici, nevoia adaptării textului scenic la condiția radiofonică. Dar și posibilitățile lui sînt de asemenea altele. Așa cum s-a arătat în

unele intervenții de mai sus, în alte țări radioul și-a cucerit dramaturgul său, care scrie pentru microfon și în funcție de condițiile lui. Există la ora actuală o teorie a scenariului pentru radio, așa cum există una pentru televiziune și film. E timpul ca scenaristul de radio să apară la loc de cinste, alături de colegii săi din cinematografie și televiziune.

Pe de altă parte, formula dramaturgiei scrisă pentru scenă și prezentată la radio sub forma adaptării, s-a dovedit încă a fi în stadiul căutărilor, căci — așa cum a arătat chiar redacția teatrului la microfon — adaptarea nu a ajuns încă să-și găsească formula cea mai potrivită.

Repertoriul teatrului la microfon își va afla adevărata lui configurație doar atunci când va cuprinde în măsură egală preocuparea de a reda dramaturgia națională și universală a scenei, alături de scenariul său propriu, izvorât din nevoia de a îmbrățișa, cu mijloacele și posibilitățile acestei tehnici moderne, probleme din actualitate.

Chestiunea unui colectiv de actori, care să fie permanent la dispoziția teatrului la microfon, nu credem că și-a pierdut valabilitatea nici chiar în lumina argumentelor ce ne-au fost aduse în discuție. Oare văzîndu-l pe Birlic în nenumărate roluri diferite îl apreciem mai puțin? De ce atunci, un actor al radioului s-ar deprecia în fața ascultătorilor după un număr de roluri interpretate? Căci problema unui stil al colectivului actoricesc, al teatrului însuși, nu poate fi, credem noi, eludată cu argumentul riscului ca actorul să cadă în banalitate prin frecvența lui apariție la microfon. Cel mult s-ar putea ca acest colectiv să fie împărțit în două-trei echipe, fiecare îndrumată de câte un regizor, poate în funcție de câte un anumit gen de piese. S-ar putea recurge, de asemenea, la formula invitării câte unui actor de frunte al scenei noastre spre a întări forțele unei distribuții. Dar ansamblul și-ar căpăta stilul propriu în urma conlucrării membrilor săi și datorită supravegherii regizorului care-l modelează.

Discuția purtată cu factorii responsabili ai teatrului la microfon a fost, credem, rodnică și plină de învățăminte. Ne-am apropiat mai mult de problemele acestui teatru, am descoperit aspecte noi ale condițiilor lui de funcționare și, prin curiozitatea noastră, am stimulat, nădăjduim, o autoanaliză a lucrătorilor teatrului la radio.

Avem convingerea deci, că ceea ce s-a dovedit a fi fost rodnic în discuția noastră se va răsfrînge și asupra activității teatrului la microfon.