



# Surprizele cenei



n discuțiile din ultima vreme asupra teatralității spectacolului, în diferitele dezbateri despre valorile contemporane ale artei scenei, mai puțin abordate se arată detaliile concrete ale actului scenic, expresia materială a unor noțiuni generale abstracte. În funcție de rezultanta muncii artistice sau de unitatea imaginii teatrale, se obține, în ultimă instanță, satisfacția estetică a publicului. Acest adevăr axiomatic și elementar, aidoma celui care recunoaște valoarea estetică a spectacolului în funcție de semnificațiile lui etice, politico-ideologice, necesită uneori o demonstrație vie, concretă, convingătoare. Rostim adesea că funcția de cunoaștere, de educare a artei se realizează numai prin intermediul coordonatelor estetice, dar aceste coordonate sînt uneori prea sumar analizate în cronicile noastre cotidiene.

Milenara înfrînire a scenei asupra sălii s-a exercitat în fiecare epocă și secol, conform normelor și idealurilor etice ale timpului respectiv. Satisfacția estetică își schimbă istoricește conținutul — azi tragicul sfîrșit al lui Oedip nu ni-l explicăm prin apăsarea sumbră a fatalității, vicleniile istețului Scapin nu ne provoacă rîsul numai prin bastonadele aplicate lui Geronte, Helmer Torwald nu se mai arată temut și odios, suferințele celor „trei surori” nu ne mai storc lacrimi, iar melodramele care smulgeau aplauzele bulevardului provoacă azi, cel mult, nedumerire. Spectatorul nostru se bucură azi cînd află la teatru răspunsuri artistice la problemele fundamentale ale lumii, epocii și eului său. Cînd descoperă răspunsuri, soluții, idei noi, vede manifestări, fapte încă nemaiîntîlnite și care exprimă o înțelegere înaintată, în lumina previziunilor științifice, a mersului istoriei, atunci bucuria, cunoașterea, satisfacția lui cresc, calitativ, nemăsurat.

Un rol important în acest complex simțămînt pe care-l denumim satisfacția estetică îl joacă surpriza. În jurul surprizei, a uimirii omului din stal față de ceea ce se petrece pe scenă, se grupează de cele mai multe ori bucuriile sau nemulțumirile sale, satisfacțiile superioare sau mîhnirile adînci. Nu ne referim la surpriza „lovitură de teatru”; ea ține de legile compoziției dramatice, de meșteșugul dramaturgic, încetăținîndu-se ca un amănunt necesar în construirea unei piese. Ci la surpriza artistică care-și are rădăcinile în straturile profunde ale conținutului de idei, în interpretarea actului creator și în poziția artistului. Focul de armă al unchiului Vania din finalul actului III este o lovitură de teatru surprinzătoare. „Dar împuscătura nu e o dramă, ci o întîmplare” — notează Cehov, în scrisoarea către artista N. S. Burava. Nu loviturile exterioare, mișcările neașteptate, evenimentele ce se precipită imprevizibil, ca în piesele de suspensie polițistă, le avem în vedere

cînd vorbim despre surpriza scenei, ci surprinzătoare mișcare interioară, inedită explorare a unor zone de gîndire neatacate pînă acum și care se relevă ca valori absolut noi în construirea și interpretarea scenică a unui text dramatic.

Categoriile surprizei în spectacol sînt variate. Ele se exprimă prin nenumărate modalități artistice de ordinul expresiei actoricești, regizorale, scenografice; dar eficiența lor se arată întotdeauna în funcție nemijlocită de gîndirea activă, de ideile noi pe care le promovează creatorii spectacolului.

De ce oare, după atîția ani, ne-au rămas proaspete în minte, ca și cum le-am fi văzut ieri, spectacole întregi, glasurile și gesturile actorilor, cu amănunte de inflexiune vocală și de mimică, tulburîndu-ne cu aburul emoției iscate atunci, în timp ce reprezentații teatrale recente se topesc din memorie, pier, nebuloase, chiar din clipa în care părăsim sala? Spectacole de atîtea ori citate în bilanțul anilor trecuți ne-au oferit, în momentul premierei, bucurii, satisfacții artistice netăgăduite. Reprezentațiile Caragiale, *Revizorul* în montarea lui Sică Alexandrescu la Teatrul Național „I. L. Caragiale”; spectacolele din dramaturgia originală create de Moni Ghelerter pe aceeași scenă (*Citadela sărîmată*, *Ziaristii*); *Egor Bulciiov*, *Trenul blindat* în regia lui Al. Fintî; *Sfînta Ioana*, *Omul care aduce ploaie* în direcția de scenă a lui Liviu Ciulei; *Domnișoara Nastasia*, *Aristocrații* și *Baia*, realizate de Horea Popescu; *Tragedia optimistă* în montarea lui Vlad Mugur; *Ciocîrlia*, *Brigada I de cavalerie* în regia lui Radu Penciulescu; *Poveste din Irkutsk* în montarea lui Radu Beligan; spectacolele Brecht înscenate de Lucian Giurchescu — *Domnul Puntila și sluga sa Matti*, *Svejk în al doilea război mondial*; *Moartea unui comis voiajor* realizat de Dinu Negreanu; *Mielul turbat* în versiunea lui Dinu Cernescu; *Cyiano de Bergerac* gîndit de Valeriu Moisescu; *Prima întîlnire* în regia lui Ion Cojar; *Secunda 58* în concepția lui Ion Simionescu; *Ferestre deschise* în regia lui Mihai Dimiu; spectacolele Gorki realizate de M. Tompa pe scena Teatrului secuiesc de la Tg. Mures — iată o listă de titluri vechi care ne evocă și azi, sugestiv, neuitate imagini scenice. Fiecare din ele — și le-am putea analiza pe toate — ne-a demonstrat, cu forță artistică și cu profundă bogăție scenică, o imagine inedită, originală, luminînd o lume, o piesă, un personaj, un capitol de istorie.

\* \* \*

Alteori, însă, ni se întîmplă ca, aflîndu-ne într-o sală de spectacol, să avem un sentiment stingheritor, o adevărată strîngere de inimă. El se produce cînd pe scenă nici o idee nu se traduce în metaforă, nici un gînd creator nu lovește, nu mișcă inerția cunoștințelor noastre și, la căderea cortinei, nu ne simțim îmbogățiți sufletește, deoarece nici o imagine scenică nu a fixat, pe ecranul memoriei noastre, în chip surprinzător și emoționant, momentul vibrant al unei creații. În asemenea împrejurări, forța de înfrîurire a teatrului scade, dizolvîndu-i-se o funcție esențială, însăși rațiunea lui de a fi: „Teatrul nu are misiunea să consoleze — scrie regizorul Peter Brook — și nici măcar să instruiască. El trebuie, în primul rînd, să *provoace* publicul. Teatrul trebuie să satisfacă inteligența spectatorului și, totodată, să-l zguduie pînă în măduva oaselor”.

Dar prin ce a *provocat* publicul, prin ce anume a zgudit spectatorul, spectacolul cu *Micile tragedii* ale lui Osvaldo Dragun pe scena Teatrului de Stat din Tg. Mureș? De pe scenă nu s-a comunicat nici o idee, n-a strălucit nici o imagine, textul arătîndu-se ca o simplă „lectură în picioare”. *Prima zi de libertate* de Leon Kruczkowski pe scena Teatrului „C. I. Nottara”, *Flori vii* de Pogodin la Teatrul Muncitoresc C.F.R. au lăsat oare spectatoriilor o amintire pregnantă, de neșters, s-au impus prin valori artistice deosebite? Mei ales dacă comparăm aceste spectacole cu montarea acelorași piese pe scenele teatrelor din Sibiu și, respectiv, Brașov, constatăm caracterul lor cenușiu, lipsa de relief artistic. Dar cum oare a subliniat Teatrul de Stat din Botoșani ideea piesei *Romeo, Julieta și Intunericul* de I. Otce-nasek? Un anume moment se desfășura în cămăruța lui Paul, loc în care tinerii și nefericii eroi, reeditare modernă, în condițiile tragediei celui de-al doilea război mondial, a celebrului cuplu din Verona, se refugiaseră pentru a se adăposti și a-și proteja dragostea. Cadrul trebuia să sugereze refugiu într-o lume a purității, într-o zonă a poeziei și a frumuseții, dar, în locul așteptatei tensiuni emoționale, al incandescentei sentimentelor, am asistat, stingheriți, la un moment prozaic, ușor vulgar prin lipsa fiorului de autentică poezie, care innobilează o scenă de dragoste. În ceată se pierde și spectacolul *A 12-a noapte* de Shakespeare, pe scena Teatrului Național din Craiova. Dar cel puțin din acest spectacol ne rămîne imaginea lui

Ion Pavlescu, bufonul Feste, și ni-l amintim cîntînd fără voce, cu falsă veselie și autentică tristete, sugerînd înțelepciunea luminoasă a „nebuului“...

Ce reproșăm unor asemenea spectacole? Că nu ne-au comunicat nimic nou, că le-a lipsit o gîndire îndrăzneată, care să fi tălmăcit textul în imagini scenice expresive și cuprinzătoare, din care pricină reprezentările ne-au lăsat o senzație de cenușie, banală trecere a timpului, de indiferență solicitare și lipsă de răspuns. Aceasta, în locul emoției, al bucuriei, al cunoașterii, al dialogului spiritual pe care totdeauna spectatorul nădăjduiește că-l va purta cu creatorii spectacolului. Dar publicul părăsește teatrul fără să obțină nimic în plus față de ce știa și simțea înainte de bătaia primului gong, iar funcția esențială a artei noastre, cea activ transformatoare, se dovedește inexistentă. Alteori însă, publicul ia cunoștință de concepția regizorului asupra textului, de ideile lui profunde și originale, din programul de sală al spectacolului; și satisfacția lui se oprește aici, la această treaptă intențională, fără a realiza saltul calitativ al receptării estetice. Spectacolul *Hamlet* al Teatrului de Stat din Timișoara s-a despărțit net de montările tradiționale ale acestei piese pe scenele noastre. Directorul de scenă și totodată interpretul rolului titular a conceput un montaj original al traiectoriei spirituale a eroiului, decupînd monologele din desfășurarea organică a spectacolului, relieffîndu-le cu luciditate și subliniînd totodată, printr-o modalitate plastică originală și interesantă, atributele scolasticii medievale și instituțiilor ei, care apăsau despotice orizontul gîndirii rinascenliste. Putem însă afirma că toate intențiile regizorale s-au realizat în imagini scenice convingătoare, cînd — cel puțin în turneul la București —, printr-o manevră greoaie, un perete alb traversa, de fiecare dată, scena, intrerupînd acțiunea, pentru a sluji drept fundal monologelor?

Publicul nu poate acorda credit ideii artistice decît dacă aceasta îl ajută să sesizeze cît mai pregnant o realitate, printr-o imagine artistică unitară și expresivă. În spectacolul *Poveste din Irkutsk* pe scena teatrului din Galați s-a desfășurat multă fantezie și nu puține elemente de surpriză au înregistrat spectatorii pe parcursul reprezentației. Și totuși, rezultatul artistic n-a fost satisfăcător, spectacolul n-a emoționat, surprizele de ordin plastic exprimînd o originalitate sterilă, o simbolistică absconsă și gratuită. Fantezia creatoare nu slujește imaginii artistice decît dacă i se asociază o gîndire activă, emoționantă prin profunzimea ei ideologică, o comentare a textului de pe o poziție înaintată, și neapărat săvîrșită cu instrumente teatrale. Pretindem o redare cultă, competentă a textului dramatic, adecvarea mijloacelor artistice la text, situarea exactă a eroilor în contextul lumii respective. Cultura unui spectacol, bogăția mijloacelor artistice care duc la dinamizarea spectatorului nu se arată însă ca un scop în sine, ca o demonstrație mecanică de fantezie și originalitate. Ele trebuie să fie centrate, organizate în jurul unui conținut înaintat, în slujba ideilor textului.

\* \* \*

Are dreptate regizorul Valeriu Moisescu afirmînd că teatrul contemporan poate să-și ia drept deviză cuvintele lui Camil Petrescu: „Dar eu am văzut idei...”. Pleoaraia pentru teatrul „de idei” nu este nouă, dar uneori aceste idei nu se concretizează în scenă, nu se tălmăcesc în acțiune prin imagini emoționante, activatoare, care „să satisfacă inteligența spectatorului și totodată să-l zguduie.” Atît publicul cît și critica dramatică sînt dornici să descopere ideile spectacolului nu numai din discuțiile cu regizorul respectiv sau din expunerile acestuia în caietele-program, ci din capacitatea acestor idei de a se „vizualiza” sau „teatraliza”, ca să folosim expresii favoritele regizorilor. Doar cea mai mare satisfacție a celui din sală o constituie descoperirea, sesizarea și emoționarea în fața ideilor. Cînd, dincolo de îmbrăcămintea teatrală strălucită, neobișnuită, a unei metafore scenice, dîndă-rătul unei anumite plantații sau geometrii în spațiul scenei, din descifrarea unui anumit ritm, din contretimpul unei pauze și replici delușim ideea creatorului spectacolului, *sensul nou*, gîndul care ne-a aprins emoția, adăugînd cunoașterii noastre despre lume valori inedite, de mică sau mare circulație, atunci bucuria noastră e nemărginită, satisfacția estetică, deplină și cele văzute... nu se pot uita. Asemenea spectacole de neuitat s-au arătat *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*, *Șeful se-torului suflute*, *Umbra*, ca să dăm doar cîteva exemple recente. Văzînd aceste spectacole, am simțit acea surpriză de înalt ordin artistic despre care vorbiam la începutul acestor rînduri. De pildă, cunoscuta parabolă brechtiană nu ne prezintă în chip obișnuit fabula nașterii celui de-al III-lea Reich și nici nu ne ex-

plăcu cu mijloace instructiv-informative sinistru ascensiune a fascismului. Spectacolul montat de Horea Popescu, în remarcabila scenografie a lui Perahim, se constituie într-o unitară imagine teatrală, tragică și totodată comică, expresivă în grotesc ca și în patetic. Sinistra rotire a acoliților lui Ui în jurul scaunului său, înspăimântătoarea și totodată ridicola paradă a umbrelor negre la mormintul lui Dullfeet, ritmurile de jazz ale marșului funebru, plimbarea „nevinovată”, dispusă pe adinei-tileuri politice, în prăvălia de flori a lui Givola, insolenta stridentă a jerbelor mortuare, istericele poze ale lui Ui în fața oglinzii, alegorica lui plimbare pe scaune și nebușca lor răsturnare în cadenta anunțării planurilor sale crotitoare — diferitele imagini ale spectacolului se ordonează într-o spirală progresivă, condusă de o idee dominantă: demascarea avertizatoare a fanteșelor periculoase, proiectarea în trecut a acestui dăruos moment din istoria secolului XX. sublinierea iminenței primejdiei, care poate izbucni dacă omenirea nu-și va uni laolaltă voievoale. Această imagine globală a spectacolului este surprinzătoare. Ea traduce patosul ideilor autorului și regizorului în imagini complexe și vibrante, tălmăcind într-un fel aparte istoria — și anume teatral. Spectacolul *Umbra* de Ev. Svart, despre care s-a vorbit pe larg în paginile revistei noastre, a produs o vie reacție în rândurile publicului, surprinzând printr-o teatralitate acuzată a imaginii scenice. Aici ideea artistică a fost în chip strălucitor redată printr-o imagine convențională violentă, dar unitară în toate componentele procesului scenic. Regizorul nu a tradus pasiv textul în spectacol, dimpotrivă, a apăsător pe ideile contemporane ale autorului, făcând să răsunese mesajul lui viu, incandescent, neoxidat de trecerea anilor. Demascarea imposturii, demonstrarea posibilităților de ascensiune a non-valorii într-un regim de tip fascist se realizează prin nenumărate amănunte scenice, de la plastica actoricească la decor, de la mimica lui Gheorghe Dinică la culorile violente ale costumelor, de la defilarea soldaților legați la ochi la lumina ce inundă finalul. Dacă, în aceste spectacole, imaginea artistică teatralizată e bazată pe o convenție deplină, stilizarea — excesivă, simbolul realist — convertit printr-o plastică neobișnuită, tocmai pentru a da pregnanță, relief, ideii, imagini artistice surprinzătoare găsim și în spectacole realizate prin altfel de mijloace, să le zicem strict realiste. În regia lui G. Tovstonogov, *Barbarii* de M. Gorki este un mare spectacol cu desăvârșire realist, care reconstituie cu minuție o atmosferă, tipuri, o epocă, oferind o imagine artistică de asemenea surprinzătoare asupra acelei lumi. Din itinerarul psihologic al celor 22 de personaje ale piesei, din subtila gradare a evenimentelor scenice, din brutala alternanță a momente or tragice cu cele comice se intruchipează imaginea globală a lumii unde, în mod inevitabil, „copiii soarelui”, intelectualii rupți de popor, izolați de mișcarea revoluționară a maselor, devineau „barbari”, declanșând în jur nenorociri și distrugerii. Surpriza derivă din tonica, robusta undă de lumină care scaldă scenele din „viața de provincie”, producându-ne un radios sentiment de definitivă depărtare de această lume.

Se întâmplă ca prima surpriză întâlnită într-un spectacol să ne fie oferită de decor. Acest „mare sentiment dramatic”, cum definea Jouvet decorul, a fost primul element care ne-a surprins, ne-a intrigat chiar, în spectacolul *Georges Dandin* de Molière al Teatrului de la Cité de la Villeurbanne. Decorul lui René Allio, în tonuri castanii posomorite, cu prezența fidelă a detaliilor casnice, a surprins printr-o atmosferă greoaie și solidă, „naturalistă” — după unii —, înălăturind cu totul, de la bun început, ipoteza și ipostaza unei grațioase comedii-balet.

Dar, treptat, pornind de la această atmosferă, spectatorul descoperă rădăcinile sociale ale personajelor, într-o nouă viziune, într-o interpretare inedită. După cum s-a mai arătat, în acest spectacol transpare o gândire regizorală profundă, un punct de vedere nou, contemporan, asupra unui text clasic, și, în concordanță cu aceasta, o aprofundare cultă a piesei. Studiul epocii, fundalul social, peisajul psihologic apar în scenă prin îmbinarea tuturor elementelor componente ale reprezentăției; decorul fuzionează admirabil cu mișcarea actorilor, aceștia, cu costumele, recuzita, cu desenul caracterelor. Meditând asupra acestui spectacol ne vin în minte cuvintele unui mare predecesor al lui Planchon, și anume Jacques Copeau, care spunea: „Întreaga originalitate a interpretării noastre, dacă ea există, nu vine decît dintr-o cunoaștere cit mai profundă a textului.” Regindirea creatoare a acestei prime comedii moliereste — „cunoașterea cit mai profundă a textului și interpretarea lui de pe pozițiile cele mai avansate” — a dat naștere acestui spectacol-școală.

Smulgerea din țiparele tradiției oferă totdeauna spectacolului un element de surpriză, reflectînd un act de dinamică a gândirii, de scoatere din canoane și

șabloane, de alungare a inerteii. Uneori, aceste intenții înnoitoare, arătându-se judicioase și cu adevărat noi, reușesc să prindă formă într-o imagine artistică pătrunzătoare. Altele, pe scara împlinirii, nu toate treptele se arată atinse, dar, indiferent de rezultatul veșnic perfectibil, operația de regindire a textului pe coordonatele actualității mișcă, într-un sens sau altul, spectatorii. Montarea *Scrisorii pierdute* pe scena Studio-ului Institutului de teatru a adus un punct de vedere nou în tratarea comediei caragialești printr-o îmbogățire a tradiției cu perspectiva ce o avem azi asupra trecutului. La fel „distanțatele” spectacole Alecsandri pe aceeași scenă, de unde s-a purces apoi la o serie întreagă de montări proaspete ale comediiilor „cu cînticele”, pînă atunci tratate într-un stil strict... Matei Millo!

Ne amintim, de asemenea, de surpriza iscată de spectacolul *Cum vă place* în regia lui Liviu Ciulei, pe scena Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra”. Originalitatea în valorificarea comediei filozofice, îmbinarea dintre reconstituirea detaliilor scenei de la Globe și soluțiile epurate ale teatrului modern au stîrnit acea creatoare undă pozitiv polemică din jurul spectacolului.

Pe scena Teatrului maghiar de Stat din Cluj, am avut surpriza să întîlnim, în interpretarea *Ultimei ore* de Mihail Sebastian, un punct de vedere înnoitor, inedit, asupra textului. Bunăoară actrița Ilona Dorian, interpreta Mașei Minu, a fost condusă de către regizorul I. Taub către dezvoltarea critică, aproape caricaturală, a acestui fermecător personaj, cu obligații pozitive în contextul acțiunii. Eroina lui Sebastian apare acum, în fața noastră, ca o mică și vicleană femeie de afaceri, pe deplin edificată asupra mecanismului lumii în care a nimerit, la fel de hotărîtă ca și Bucșan să uzeze de mijloacele necinstei, pentru a-și salva fericirea; iar în interpretarea lui Kovacs György, Grigore Bucșan, „impunătorul” capitalist, se arată ca un balon umflat, gata, la tot pasul, să plesnească, ca un caraghios și înfumurat burta-verde dimbovițean, care azi nu mai trezește spaima nimănui, ci... hohote de rîs.

Cînd regizorul interpretează, într-o manieră proprie, originală, un text cunoscut de spectator din lecturi, spectacolul obține un timbru inedit. Pe scena Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra”, *Portretul* de Al. Voitin, în regia lui Vlad Mugur, a impus piesa cu un relief surprinzător și original. Surpriza derivă aici din calitatea *noilor* raporturi dintre oameni în societatea noastră, din sesizarea trăsăturilor cu adevărat noi în fizionomia eroilor. Purtătoarea surprinzătoarelor însemne ale noului se arată în primul rînd Ileana Predescu, în rolul Luciei. Cu o extremă condensare de mijloace artistice, fără nimic spectaculos sau exterior, actrița aduce în scenă un bogat rezervor de date noi de caracter, demonstrînd o atitudine fundamental și organic nouă în fața vechilor probleme ale dragostei și fidelității.

Spectatorii apreciază cu satisfacție acele detalii care, într-un spectacol, li se arată revelatorii, direcționînd brusc gîndirea lor spre alte sensuri decît cele obișnuite. Lucru știut în teatru, banalul vieții cotidiene nu poate fi exprimat decît prin atribute insolite, neobișnuite, ca să se impună din punct de vedere artistic. În spectacolul Teatrului de Comedie cu piesa *Șeful sectorului suflute* de Al. Mirodan, se detașează un moment de surpriză în adevăratul înțeles al cuvîntului. E vorba de scena în care Gore, în magistrala interpretare a lui Radu Beligan, ia loc, cu mimată candoare, alături de cele patru buchete de flori, după ce, în prealabil, săvîrșise o mică operațiune aritmetică, înlocuind ultimul buchet — ce trebuia să conțină așteptatul „te iubesc” — cu propria lui persoană. Surpriza publicului derivă aici din întîlnirea cu o idee artistică nouă, cu situații și exprimări nemeaîntîlnite, și care, firesc, îi satisfac gîndirea și simțirea. Cum s-ar fi putut exprima în scenă podoarea unui sentiment, discreția unei declarații de dragoste, aducînd laconism și reținere în locul melodramaticii mandoline? Cu mijloacele firescului cotidian, într-o exprimare contemporană — spunem noi. Regizorul Moni Ghelenter și interpretul rolului titular au găsit însă modalitatea artistică concretă care să vizualizeze acest deziderat.

Și în alte spectacole am întîlnit amănunte revelatoare, care se constituiau în adevărate momente de surpriză. De pildă, în spectacolul Teatrului de Stat din Brașov, *Chirița în Iași*, în scena balului, actorii vin în scenă fiecare la braț cu cite o uriașă siluetă decupată din carton, accentuînd astfel, printr-un detaliu plastic pregnant, ideea dominantă a reprezentăției — considerarea mediului isprăvnicesei din Bîrzoieni drept o searbădă și ridicolă lume de hîrtie. Imaginea-surpriză a definit și a tradus în chip teatral gîndul creator al regizorului Ion Simionescu. Tot la teatrul din Brașov, în montarea *Vizitei bătrînei doamne* de Fr. Dürrenmatt, regizorul

Dinu Cernescu ne-a oferit satisfacția „vizualizării” unor considerații teoretice despre universul capitalist contemporan. Fundalul de jobene ce se înclină, în scena judecății, nu e un simplu decor, ci exprimarea plastică convențională a mecanismului unor voințe ce acționează automat în colectivitate, despuiate de orice sentimente umane individuale. Tot în acest spectacol, Alfred III, hăituit, amenințat, vine la poliție, pentru a se pune sub protecția omului de stat. Polițistul discută cu el problema vieții și morții lui, fără a înceta o clipă să scîrție, cu exasperantă perseverență, la violoncel. Se exprimă astfel, printr-o imagine grotescă și totodată cinică, consonantă cu tonalitatea piesei, nepăsarea justiției capitaliste față de cetățeanul pe care e datoare să-l apere. În caricatura polițistului meloman se acuză surzenia egoistă, claustrarea într-un univers meschin și grotesc.

Alteori însă, urmărim o construcție regizorală consecventă în desfășurarea intențiilor, dar lipsită de suportul semnificațiilor artistice și ideologice ale unui text apt să dea naștere unor imagini puternice. Momentele teatrale, oricît ar fi ele de bogate în fantezie și soluții actoricești și regizorale, nu emoționează și nu conving, dacă semnificațiile lor se arată minore, lipsite de profunzime literară-filozofică. De pildă, unii dintre noi au regretat efortul de fantezie și originalitate, munca interesantă și bogată în rezultate de școală actoricească cheltuite în spectacolul *Bertoldo la curte*, din pricina textului lui Massimo Dursi, sărac în idei, minor ca valoare literară. Ne amintim scena urmării păsării scăpate din colivie. Mișcarea miinilor actorilor era de o mare expresivitate, obținându-se, după cum susține regizorul Valeriu Moisescu, o reliefată imagine de prim-plan. Dar ideea pe care o exprimă ea este banală, artisticeste banală, și anume: inconsecvența Reginei, neputința păstrării unui secret de stat! Sau vedem scena în care Bertoldo, sleit de foame, obosit, abia pășește, refuzînd cu strășnicie bunătățile cu care este imbiat. Reușește această imagine să se ridice la valoarea simbolului integrității morale a lui Bertoldo, sugerează ea, așa cum dorește regizorul, incoruptibilitatea poporului, principialitate în fața compromisului de clasă? Plată, banală, această imagine nu deține poteța unei emoții artistice, nu conduce către sesizarea pregnantă a unei realități artistice sociale și filozofice. Lipsită deci de calitatea ei emoțională, reprezentarea își pierde din puterea de înfrurire. La teatru, neconținut spectatorul observă și ia atitudine. Din această dublă și indisolubilă participare derivă încărcătura emoțională a cunoașterii artistice, rolul ei transformator asupra conștiințelor. Din pricina oarecum asemănătoare, nu ne-a mulțumit nici spectacolul *Ocolul pămîntului în 80 de zile* de P. Kohout, în regia lui Radu Penciulescu, pe scena Teatrului Tineretului, deși regizorul a dovedit un mare efort spre teatralitate, putere de a sugera, prin neobișnuitul mișcării, prin grotesc și caricatural, prin linii acuzatoare în plastică și gestică, faptele și înțelesul textului. Dar, din pricina inconsistenței textului dramatic, eforturile artistice nu au dat un rezultat demn de munca cheltuită. Actorii, excelent distribuiți, au avut vervă, metaforele plastice s-au arătat amuzante, gagurile. cu mult haz, scenografia — și ea veselă, dar în memoria noastră rămîn prea puține lucruri după căderea ultimei cortine, din pricina scăzutei tensiuni de idei. Pilonii subtili ai ideilor, mesajul contemporan nu s-au arătat pe scîndurile scenei, regizorul căutînd să suplînească golurile din text prin exces de mișcare, ritm, culoare, muzică; dar, în ciuda numeroaselor surprize, întreaga construcție se destramă. De ce? Spectacolul nu emoționează, fiindcă nu comunică idei profunde, originale, nu dă răspunsuri noi la întrebările spectatorului contemporan.

Ce-am urmărit cu această aparent întîmplătoare și disparentă înșurire de exemple? Să aducem în discuția criticii dramatice, în comentariile asupra spectacolelor, un termen concret, apt să centreze în jurul lui mulțumirea, satisfacția publicului. Diversitatea forțelor regizorale care abundă în peisajul nostru teatral, varietatea mijloacelor artistice abordate, forța și bogăția talentelor actoricești asigură neîmijlocit crearea unor spectacole valoroase, originale, bogate în surprize scenice și care să constituie de fiecare dată un eveniment artistic remarcabil.

Mira Iosif