

rolul — de făgăduințe comice certe — al lui Tiberiu Cezar Sicoșan din *Siciliana* (creionat subtil, atent, prin nuanțe de umor inteligent). O reală speranță se anunță a fi Lucian Iancu, care, la prima lui stagiune profesională, ne-a apărut echilibrat și cu o anumită ținută stilistică în Thodoros din *Se caută un mincinos* și ne-a lăsat să întrezărim rezultate asemănătoare în *Cyrano*, pentru care dispune, de altfel, și de un fizic extrem de expresiv. Colegul său de promoție Mircea Crețu făgăduiește o creație interesantă în rolul lui Cristian din piesa lui Rostand și are în Bebe, din *Siciliana*, câteva momente de sinceritate, la care, din păcate, renunță însă repede pe parcursul spectacolului. Să mai menționăm dintre tineri pe Despina Prisăcaru, care știe să caracterizeze măsurat și inteligent un portret (Fifica Profirel din *Hagi Tudose*) și anunță o realizare meritorie în dublura Roxanei, și pe Ana Vlădescu-Aron, care în *Leana* din piesa lui Delavrancea este mai aproape de posibilitățile ei decât în rolurile de cochetă, mai mult sau mai puțin naivă, din comedii pe care le-a mai interpretat. În rest, contribuții fără personalitate distinctă, stângăcii în mișcare și defecte de dicțiune, la care se adaugă și o pronunțată doză de manierism scenic. Nu exagerăm afirmând că cerința vitală a teatrului din Botoșani o constituie revizuirea riguroasă a efectivului de actori și împropiata lui cu forțe noi, încetățenirea unui climat de studiu și emulație profesională, în măsură să determine o creștere categorică, din punct de vedere calitativ, a randamentului spectacolelor. S-au făcut, în această privință, câteva tentative laudabile, prin aducerea unor actori de prestigiu ai scenelor noastre, cărora li s-au încredințat rolurile principale în diferite piese: Emil Botta (Ion din *Năpasta*); Eftimie Popovici (Eminescu); acum, Elisabeta Preda în rolul amintit și Tatiana Iekel (Caterina din *Marele fluviu*). Sînt colaborări prețioase, pe care colectivul își propune să le susțină și în viitor, dar ele nu rezolvă, firește, problemele atît de acute ale dezvoltării profesionale a ansamblului. La ora actuală, el este unul din puținele, dacă nu chiar singurul, format pe jumătate din actori cu studii de specialitate, cealaltă fiind lipsită de calificare corespunzătoare. Consecințele se resimt: au fost și continuă să fie dese fluctuații în sinul colectivului, au fost și continuă să fie vitrege condiții de cazare pentru aceștia, a fost și mai continuă să fie un scăzut nivel de cultură scenică a ansamblului. O inexplicabilă blazare, o tendință de moderație și modestie se manifestă încă față de meșteșug, ceea ce nu prea pare a fi deloc indicat pentru un colectiv tînăr căruia i se deschid perspective de bună dezvoltare.

C. Paraschivescu

Oradea

La Oradea, la 600 de kilometri de Capitală — ceea ce pentru un „T.U.“ nu înseamnă nici două ore de zbor —, am auzit vorbindu-mi-se prea ades despre „izolarea“ în care se simte teatrul.

Despre teatrul din Oradea s-a vorbit de multe ori și s-a vorbit de bine. Și atunci cînd tineri actori și regizori de talent, ca Radu Penculescu, Valeriu Moiescu, Andrei Brădeanu, Vera Varzopov, Cristina Tăcoi, Ion Marinescu, Jean Săndulescu, Eugen Țugulea dădeau spectacole de prestigiu, ca *Ciocîrlia*, *Aristocrații*, *Poveste din Irkutsk*, *Cyrano de Bergerac* sau *Uisul unei nopți de vară*; și atunci cînd spectacolul cu *Citadela sfărîmată*

prima într-o decadă a dramaturgiei originale trei premii I — pentru spectacol, pentru regie și pentru interpretare (1956); și atunci când teatrul aducea pe scenă *Luceafărul* lui Delavrancea, redescoperindu-l; și atunci când actori ca Eliza Plopcanu, Dukász Anna, Cristina Tăcoi, Gábor Iozsef, Ion Vilcu, Cseke Sándor, sau regizori ca Șz. Gille Ottó și Corneliu Zdrăhăuș și-au văzut apreciate pe plan republican, premiate, realizările artistice. N-a trecut nici un an de când teatrul a prezentat bucureștenilor o selecție de șase spectacole (trei în limba maghiară), cu piese de Schiller, Delavrancea și Móricz Zsigmond, Shaw, Aksionov și Mirodan. Nu de mult, la Cluj, colectivul orădean a prezentat spectacole bine primite de public, cu piese de Davidoglu și Dürrenmatt, Lovinescu și Tennessee Williams. Și, cu toate acestea, în teatru se vorbește despre „izolare” (!) Un exemplu ne va desluși conținutul real al acestei „psihoză”.

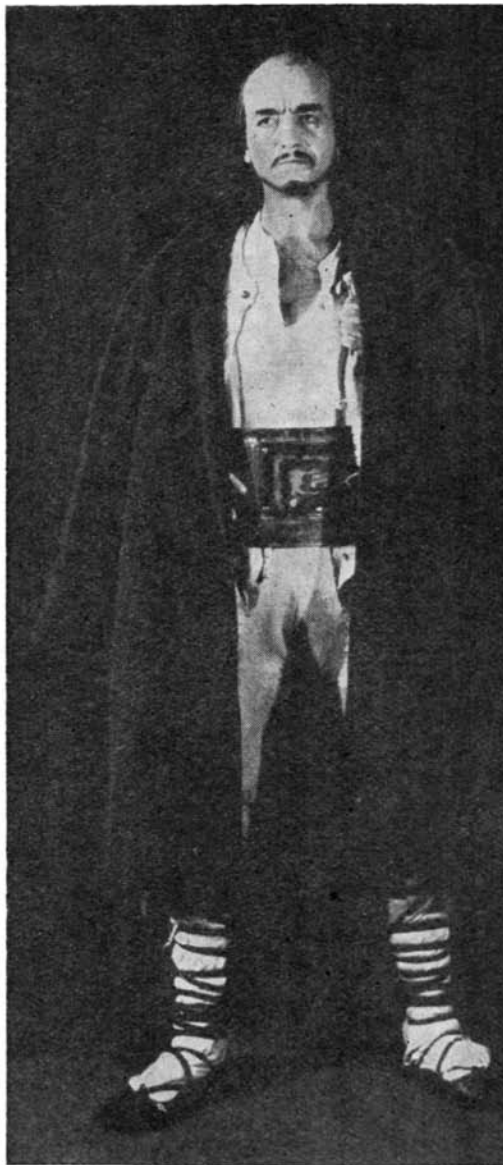
După turneul bucureștean al teatrului din Oradea, un critic sintetiza observațiile sale asupra spectacolelor sub titlul „În căutarea echilibrului”. Sub semnul „căutărilor” se subsumau atunci și realizările și eșecurile evidente ale turneului.

Pleonastic, „căutarea echilibrului” exprima de fapt lipsa de orientare fermă, consecvent artistică, descifrabilă în selecția prezentată spectatorilor bucureșteni. Aceasta era, de fapt, cauza slabului interes suscitată de turneul orădean, cauza care a făcut ca el să fie puțin discutat de critica de specialitate.

Într-un climat de continuă sporire a exigenței (mai ales în ultima stagiune), teatrele sînt cele care trebuie să impună discuției și atenției, realizările lor: prin calitatea lor superioară, prin adevăr și actualitate, prin originalitate și fantezie. Așa se luptă împotriva „izolării”... Și, teatrul din Oradea o știe foarte bine din propria-i experiență.

Timpul petrecut la Oradea mi-a dat prilejul să vizionez aci aproape tot repertoriul curent — de la spectacolele stagiunii în curs și reluările care mai țin afișul, pînă la repetițiile cu trei piese aflate în pregătire. Nu lipsa de „echilibru”, de unitate armonioasă a întregului mi s-a părut flagrantă. Toate spectacolele vizionate se situează deasupra mediei corecte profesionale, toate aduc reușite actricești, regizorale sau scenografice. Ceea ce ni s-a relevat însă concludiv a fost numărul redus de valori capabile să depășească acest „echilibru” și să impună atenției conștiințiozitatea în muncă a colectivului orădean. Fără îndoială că, în mare măsură, teatrul din Oradea își îndeplinește sarcinile sale ideologico-estetice. O dovedește și repertoriul, ferm orientat către dramaturgia epocii

V. Constantinescu în rolul titular din „Horia” de Mihail Davidoglu



noastre ; și adeziunea miilor de spectatori pentru reprezentațiile de ținută realizate aici. Ambiția afirmării pe plan republican — susținută, firesc, azi, și de amintirea unor zile când lucrul acesta se făcea „de la sine” — cere însă, pentru a fi satisfăcută, un plus de originalitate și de personalitate. Lucrul pe care teatrul îl poate dobîndi.

SEMNELE NOULUI

Distinctiv pentru reușitele de vîrf ale stagiunii teatrale, pe toate scenele țării, mi se pare caracterul, deschis și limpede afirmat, al dezbaterii de actualitate pe care acestea și-l propun. Refuzul de a accepta rutina în valorificarea scenică a textelor ; descifrarea în ele a unor idei artistice apropiate spectatorului de azi ; unitate și consecvență, claritate și rafinament estetic în concepție și în folosirea mijloacelor regizorale sînt date cosubstanțiale unui teatru cu adevărat contemporan, tot mai prezente în această stagiune pe scenele noastre. Acestea sînt „semnele noului”, semne pe care am căutat a le descifra și în spectacolele ordene. Existența lor impune un spectacol ; existența lor obligă la situarea acestuia în aria valorilor de interes artistic actual, în contextul permanent al referirii critice exemplare.

Două spectacole Dürrenmatt văzute aici, la Oradea — *Vizita bătrînei doamne* (în limba romînă) și *Fizicienii* (în limba maghiară), mi se par că răspund cu prioritate unui asemenea examen.

Punînd în scenă tragicomedia scriitorului elvețian, regizoarea Sanda Manu și scenograful Ion Popescu-Udriște au evitat deliberat îngroșarea grotescă, aerul macabru și dur al piesei. Pe un fond voit cotidian, caracteristic tratării regizoral-scenografice de ansamblu, „pedale” rare, marcate în replica și reacția interpreților (cu osebire în jocul actriței Maud Mary-Claire), sînt menite să lege desfășurarea aparentă a acțiunii de subtextul social-filozofic, care aduce în discuție monstruosul generat de condiția contemporană a capitalismului. Țesătura aceasta subterană a spectacolului transpare astfel, doar pe momente, la public ; cruzimea inumană e concentrat și zguduitor pusă în contrast cu desfășurarea cotidiană a vieții pașnic mic-burgheze a güllenezilor.

Poți să fii sau nu de acord cu asemenea viziune, capabilă să creeze un interesant spectacol dürrenmattian. (Personal, o prefer pe cea a lui Dinu Cernescu și Paul Bortnovschi din spectacolul brașovean cu aceeași piesă, pare-mi-se mai apropiată de stilul acuzator și în tușe tari al lui Dürrenmatt.) Nu poți nega însă nici originalitatea unghiului de vedere ce-și găsește și aici puncte de sprijin în textul autorului, nu poți nega nici consecvența concepției și nici calitatea artistică a mijloacelor regizorale și scenografice folosite aci.

Scenă din „Vizita bătrînei doamne” de Fr. Dürrenmatt



Liviu Mărtinuş (Petru Rares) în „Luceafărul” de B. Şt. Delavrancea



Dacă toată reprezentația ar susține jocul subtil dintre cotidian, comic grotesc și înfiorare tragică, ce oprește risul pe buze, proprii scrisului dürrenmattian, nu am avea nici un fel de rezerve. Există însă momente care cer o foarte exactă dozare a accentelor (sosirea lui Claire și procesiunea „bagajelor”, urmărirea panterei, semnificația cumpărăturilor făcute pe datorie de güllenezi) și care nu e dovedită în scenă. Mai mult, desenul general al montării, tras spre cotidian, copleșește la un moment dat spectacolul. O reprezentație ca cea vizionată — chiar dacă, așa cum mi s-a spus, ea purta semnele degradării datorate lipsei unui control regizoral și perioadelor mari de timp ce trec între două reprezentații — sfârșea, din această cauză, în a crea, la spectator, o doză de indiferență față de evenimentele grave, zguduitoare de pe scenă, făcea din III, de pildă (altfel, subtil interpretat de artistul emerit Dorel Urlățeanu), o victimă resemnată și, în esență, etic superioară concetățenilor săi, reprezentația căpătînd în desfășurare un curs egal și neritmat.

Fizicienii, primă reprezentare a piesei lui Dürrenmatt în limba maghiară (regia Sz. Gille Ottó, scenografia Fux Pál), frapează din primul moment prin plastica sa. Aceasta folosește elemente ale simbolicii fizicii nucleare, pe care le investeste cu impor-

tante atribute de funcționalitate sau pur decorative. Ele determină atât compoziția cadrului scenic, dominată de arcade amintind orbitele electronice, cât și linia mobilei și obiectelor din scenă. Decorul lui Fux nu e doar interiorul unui sanatoriu elegant, ci, deopotrivă, și un loc al dezbaterii filozofice, de înaltă ținută, despre răspunderea actuală a omului de știință, și temnița hărăzită acestuia de către capitalism. Dezbaterea de idei, epurată de detaliul mărunț, naturalist, superior distilată (doar în costum, simbolic detaliului duce uneori, prin aglomerare, la încărcătură), este dezvoltată de regizor pe linia unei atențe deslușiri a sensurilor piesei. El înțelege personajele dürrenmattiene în unitatea lor contradictorie, nu le schematizează portretul scenic și nu le rezolvă „în bloc”. Regizorul se refuză soluției de a-și idealiza la final eroii, ferindu-se de a-i considera în egală măsură victime, în egală măsură conștiinți de răspunderea și de felul în care trebuie să acționeze pe viitor. El marchează — deși poate cam prea discret — o continuitate, o consecvență de caracter a personajelor Newton (Gabor Jozséf) și Einstein (Dálnoky András), care, deși sînt prizonieri ca și Moebius, nu împărtășesc opiniile acestuia, ci continuă să reprezinte o altă poziție, cea a oamenilor de știință care și-au trădat crezul umanist. În intenția regizorală și în excelența interpretare a lui Halasi Gyula, Moebius trăiește drama disimulării permanente pe care și-o impune și care îl obligă la gesturi ce-i repugnă (asasinarea sorei Monica Stettler, respingerea copiilor, mimarea permanentă a alienației mintale). Rațiunea superioară a acestei mistificări nu face însă din Moebius un fanatic al ideii pure. El rămîne un om care suferă, un personaj tragic, a cărui unică armă — disimularea — se dovedește pînă în final ineficientă, în lupta inegală cu forțe sociale mult mai puternice. Regizorul și interpretul acuză izolarea eroului, lipsa de orizont și de rezultat practic al protestului său individual, vinovăția criminală pe care o conține în germene o asemenea atitudine insuficient (sau pseudo-) activă; ei pledează, astfel, implicit — de data asta dincolo de textul lui Dürrenmatt — pentru participarea omului de știință la lupta deschisă și responsabilă împotriva celor ce încearcă să folosească descoperirile Omului împotriva oamenilor.

SPECTACOLUL DE UTILITATE

Regizorii își limitează uneori sarcina în fața lucrărilor dramatice la un travaliu onest profesional al unei juste acoperiri de distribuție, al traducerii scenice mai mult sau mai puțin exacte a sensurilor imediat descifrabile într-un text, sau la reeditarea unei mai vechi versiuni scenice a acestuia. A refuza rezultatului unui atare efort, în întregime și pe toate planurile, apartenența la sfera artei mi se pare exagerat. Elemente de cunoaștere și satisfacție estetică, de emoție și vibrație a ideii, există și aici. Ele sînt prezente în jocul unor actori, în rezolvarea scenică a unor momente, sau în imaginea scenografică. Prea puține pentru a fi determinante, prea disparate pentru a constitui un „tot” organizat de o idee, elementele acestea sînt recepționate ca atare de spectator; el știe că l-a satisfăcut „cutare” sau „cutare” moment, dar nu reprezentația în întregime. Conștient sau nu, el realizează astfel caracterul depășit al acestei modalități de a face teatru, formula lipsită de perspective pe care ea o reprezintă.

Păstrînd desigur proporțiile — determinate de greutatea specifică diferită a substanței fiecăreia dintre piesele de la care s-a pornit — spectacolele cu *Volpone*, ...*Escu* și *Dragoste, poveste nouă* (în limba romînă), *Moartea unui artist* și *Orfeu în infern* (în limba maghiară) ilustrează un asemenea fenomen.

Dintr-un *Volpone* lipsit de haz — rod al întîlnirii unui regizor (Ion Deloreanu) cu un text pentru care nu dovedește vreo afinitate, și în care nici măcar mobilul acțiunii personajului principal (interpretat fără strălucire de Ion Pater) nu e limpede exprimat — reții un Mosca ușor mefistofelic (J. Săndulescu), un moment regizoral în care șarja comică ființează eficient (judecata), niște eforturi actoricești către expresivitatea rostirii versului clasic, un decor foarte eterogen din punct de vedere stilistic și deloc gîndit în dinamica sa scenică, niște costume din materiale de proastă calitate și care nu țin seama de conformația anatomică a interpreților (scenografia Al. Olian) și, mai ales, evoluțiile stranii, cu totul amuzicale și anticoregrafice, ale unui ansamblu care se vrea „balet”.

De la ...*Escu*, pe care regizorul (Dorel Urlățeanu) îl ia în întregime în serios (și în ceea ce privește intriga bulevardieră și morală mic-burgheză), propunînd pînă la final niște „eroi pozitivi” spre care se îndreaptă simpatia spectatorului, reții tonul satiric just găsit în interpretare de George Pintilescu (Decebal), Mișu Vladimir (Langada), Lili Mihăilescu-Vladimir (Miza) și Anca Miere-Chirilă (Ana), sau pe cel distonant, dulceag, pentru care au optat Mia Popescu (Nina) și, mai ales, Doina Urlățeanu (Amelia).



G. Vitályos Ildikó (Lady) și Laczó Gusztav (Val) în „Orfeu în infern” de Tennessee Williams

Dálnoki András (Vlad) și Gábor József (Manole Crudu) în „Moartea unui artist” de Horia Lovinescu



Intr-un *Orfeu în infern* (regia Szabó József), care impune pe prim-plan două excelente, foarte personale, interpretări actoricești — Vitályos Ildikó (Lady), Biluska Annamária (Carol) —, cu un final spectaculos, în care goana lanternelor ce-l caută pe Val descrie în spatele fundalului din pânză transparentă traiectoria de puternic efect vizual, nu poți să treci cu vederea faptul că atmosfera de ansamblu adusă de ambianța plastică (scenografia Mogyoróssy Istvan) și de grupul personajelor secundare are prea puțin de-a face cu sudul american.

În fine, *Moartea unui artist* (regia Sz. Gille Ottó), spectacol echilibrat, dar poate prea uniform, destul de neutru și impersonal tratat scenografic (Zisiade Eliza), abia dacă ne lasă amintirea interpretului rolului principal, Gábor József (lipsit de strălucirea masivă, copleșitoare a personajului).

Asemenea spectacole — chiar cu piese de necontestată valoare — le-am putea numi „de utilitate”; sînt oare ele dăunătoare activității și prestigiului teatrului? Evident, nu! Ele reprezintă însă o etapă și o formulă de teatru ce trebuie depășite, sau definitiv abandonate. Ni se poate replica, și pe bună dreptate, că din 14 premiere ale unui teatru, nu toate realizările scenice pot fi capodopere. Nu asemenea pretenții nerealiste avem în vedere. Restrîngerea maximă a ariei spectacolului „de utilitate” nu vrea să zică producție de capodopere „în serie”, ci ridicarea baremului de exigență pentru *fiecare* dintre reprezentațiile teatrului. Metode de punere în practică a acestui deziderat există destule. Dezbaterea foarte aplicată a concepției, în faza în care aceasta începe să se materializeze în spectacol, intervenția masivă, chiar și după ultima viziune, într-un spectacol ce se dovedește inconsistent, aducerea unor colaboratori de cel mai înalt nivel profesional sînt doar cîteva posibilități. La bază însă, trebuie să se afle — mai ales în cazul unui teatru cum este cel orădean, unde nu există un regizor animator, cu o linie de concepție foarte limpede definită — principiul *colectivului de concepție*, principiul unității organismului teatral. Sînt convins că multe dintre spectacolele vizionate și-ar fi scos mai limpede în evidență valorile, și-ar fi organizat mai clar și mai original mesajul, dacă cei șase regizori ai teatrului din Oradea ar fi înțeles într-un real „colectiv de concepție”, statornic preocupat de *întreaga* activitate artistică a teatrului.

DESPRE TRADIȚII...

Cîteva cuvinte și despre o coordonată importantă a profilării teatrului: tradiția locală a spectacolului.

Pe lingă o mai veche tradiție a spectacolului muzical, scena orădeană încearcă — cu reușite semnificative — încetățenirea unei tradiții mai noi: cea a dramei istorico-patriotice. Foarte călduros primită de public, o asemenea acțiune, ce-și găsește acoperire și în disponibilitățile regizorului Ion Deloreanu pentru gen, și în capacitatea colectivului actoricesc de a întruchipa patosul fierbinte, pasiunile puternice și monumentalitatea personajului istoric, a fost ilustrată pînă acum de înscenarea *Luceafărului* lui Delavrancea și cea a piesei lui Davidoglu — *Horia*. Ambele piese au fost valorificate în teatrul orădean printr-o reorganizare a materialului dramatic, aptă să suscite interesul spectatorului față de valorile lor literar-poetice și dramatice, față de noblețea ideilor și a personajelor. Creațiile actorilor Liviu Mărtinuș (Rareș și Crișan), Vasile Constantinescu (Corbea și Horia), Nicolae Toma (Mogîrdici și Cloșca), Eugen Țugulea (David Mărian), Dorel Urițăneanu (Pircălabul Mihai și Iosif al II-lea), Maud Mary (Văduva) și Marilena Negru (Genunea) au adus la spectator, cu convingere și dăruire, avîntul înaripat al textului, ardența suflului patriotic ce animă aceste drame. Drumul deschis de cele două reprezentații merită să fie cu perseverență continuat. Și aci însă, lupta pentru evitarea spiritului rutinier și a unor clișee preluate din tradiția genului trebuie purtată cu grijă. Drama istorico-patriotică nu poate trăi azi decît ca spectacol popular de factură modernă: un spectacol fără încărcătură scenografică și fără convenționalisme fade în decor (ah, muniții de practicabile!), fără falsul mișcării scenice (sărmanul actor, obligat să-și spună monoloagele către un fundal albastru) și al figurației (lume multă adusă pe scenă nu înseamnă scene de masă), fără patetism sfiorător în rostirea replicii. Un asemenea spectacol trebuie să fie și un spectacol ușor deplasabil, pentru a nu-i lega de picioare „ghiu-leaua” imobilității. Dacă *Horia* ar fi fost astfel gîndit inițial, nu ar fi existat astăzi, cînd — fericită idee! — se preconizează reprezentarea lui pe muntele Găina, în ziua tradiționalului tîrg și în zona Abrudului, atîtea complicații.

...ȘI ALTELE

Ca peste tot, și la Oradea există o problemă a fluctuației de cadre și a disponibilităților existente în trupă; în special, la secția română, lipsa unor actrițe, mai ales

Cseke Sándor (Mi-
roiu) și G. Vitá-
lyos Ildiké (Mona)
în „Steaua fără
nume” de Mihail
Sebastian



tinere, se face simțită. Ca în toate orașele cu multe televizoare și cu posibilități de selecție a mai multor programe, spectatorul este mai exigent; trebuie de aceea luptat mai serios pentru aducerea lui la teatru, prin crearea elementului de interes, competitiv, care să-l atragă.

E o luptă ce ar avea, cert, sorți de grabnică izbândă: la Oradea există, pe lângă o seamă de elemente valoroase despre care am făcut mai sus pomenire, un secretariat literar competent, activ, de bun-gust. Secretarii literari Stelian Vasilescu și Kelemen Istvan știu să aducă o amplă documentare pentru fiecare dintre piesele jucate (vezi programele de sală, de bună calitate în conținut și grafică); tot aci există o presă locală¹, care oglindește prompt, și în general judicios profesional, spectacolele teatrului...

B. T. Rîpeanu

¹ S-ar cuveni ca și revistele „Tribuna” „Utunk”, „Igaz Szó” și „Steaua” să dovedească în această privință o preocupare mai susținută. Este de altfel dorința legitimă și insistență a teatrului.