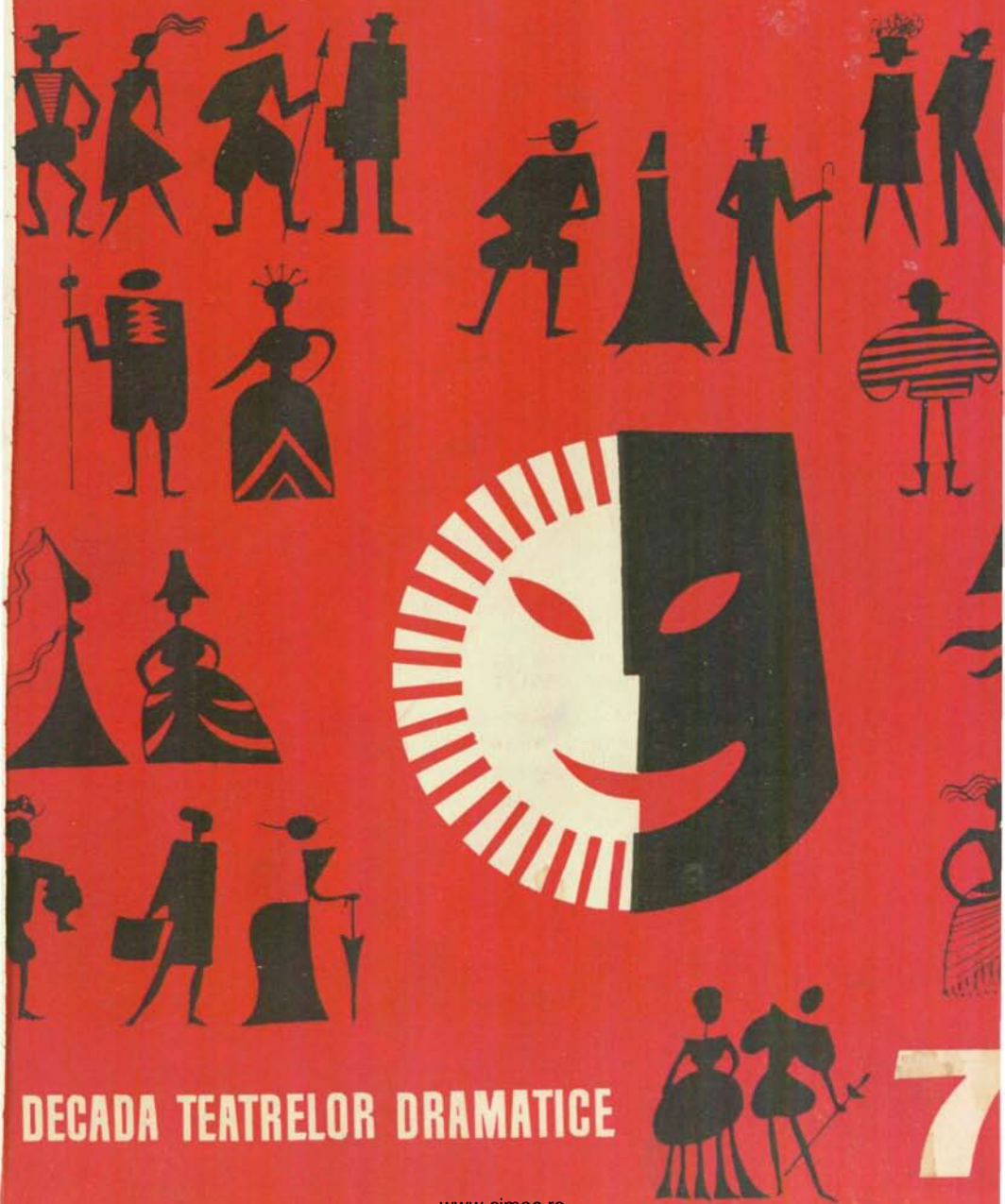


teatrul



DECADA TEATRELOR DRAMATICE

7

teatrul

Nr. 7 (anul X)

iulie 1965

Revistă lunară editată de
Comitetul de Stat pentru Cultură
și Artă și de Uniunea Scriitorilor
din R. P. R.

TELEGRAMA ADRESATĂ COMITETULUI
CENTRAL AL PARTIDULUI MUN-
CITORESC ROMÂN DE CĂTRE OA-
MENII DE TEATRU DIN R.P.R. . . .

1

* * *

LA ÎNĂLȚIMEA NOII ETAPE

2

INTIMPININD CEL DE-AL IV-lea CON-
GRES AL PARTIDULUI MUNCITO-
RESC ROMÂN

Semnează: Costache Antoniu, Niki Atana-
siu, Ștefan Ciobotărașu, Anna Dukász,
Irina Răchițeanu-Șirianu

7

STAGIUNEA văzută de :

Dina Cocea, Octavian Cotescu, David
Esrig, György Harag, Adriana Leonescu,
Horia Lovinescu, Valentin Silvestru, Crin
Teodorescu

13

DIN SPECTACOLELE DECADEI

„Othello” (Craiova); „Răzbunarea sufleu-
rului” (Timișoara); „Nu sînt Turnul Eif-
fel” (Piatra Neamț); „Zoo sau asasinul
filantrop” (Ploiești); „Pălăria florentină”
(Muncitoresc C.F.R.); „Ștafeta nevăzută”
(Tg. Mureș)

36

Semnează: Călin Căliman, V. Mindra,
B. T. Rîpeanu, Ion Cazaban, Dumitru So-
lomon

B. Elvin

„COMEDIA” BUCUREȘTEANĂ LA TEA-
TRUL NAȚIUNILOR

60

Ileana Popovici

LA APARIȚIA VOLUMULUI „TEATRU”
de AL. MIRODAN

67

Sergiu Fărcășan

VRAJA CREAȚIEI

71

Mircea Alexandrescu

THÉÂTRE DE FRANCE LA BUCUREȘTI

78

PE SCENELE BUCUREȘTENE

„Amphitryon 38” de Jean Giraudoux (Tea-
trul „Barbu Delavrancea”); „Nimic nu se
pierde, dragul meu” de I. Hristea (Teatrul
„Lucia Sturdza Bulandra”); Spectacol Pré-
vert (Teatrul Mic); „Iubesc pe al 7-lea”
de Coman Șova (Teatrul „Barbu Delavran-
cea”)

83

Semnează: Toma Pavel, Mihai Florea, Nina
Cassian

PRIN TEATRELE DIN ȚARĂ

96

Semnează: Ana Maria Narti, Valeria Ducca

Desene: Victor Ion Popa, Ana Maria Smighelschi, Silvan
Foto: I. Naumescu, Sorin Dan, Dan Grigorescu, Iosif Marx
www.cimec.ro

REDAȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA

Str. Constantin Mille nr. 5-7-9 - București

Telefon 14.35.58

Abonamentele se fac prin factorii poștali

și oficiile poștale din întreaga țară.

Prețul unui abonament: 21 lei pe trei luni,

42 lei pe șase luni, 84 lei pe un an

COMITETULUI CENTRAL AL PARTIDULUI MUNCITORESC ROMÂN

TOVARAŞULUI PRIM-SECRETAR
NICOLAE CEAUŞESCU

Oamenii de teatru din Republica Populară Română, dramaturgi, regizori, actori, scenografi, directori de colective teatrale şi critici de teatru, adunaţi în consfătuirea consacrată analizei muncii lor, aşa cum decurge din concluziile Decadei teatrelor dramatice din Republica Populară Română şi din învăţămintele ultimei stagiuni, constată cu un sentiment de îndrituită mândrie patriotică şi cetăţenească, progresele realizate de arta teatrală din ţara noastră, sub înţeleapta conducere a partidului.

Condiţiile deosebite, materiale şi morale, create oamenilor de teatru de regimul nostru de democraţie populară, înţelepciunea cu care ne îndrumază partidul au dat roade în toate sectoarele activităţii noastre, iar succesele înregistrate, atât în ţară cât şi dincolo de hotare, sînt o cheazăşie că, unindu-ne forţele, vom cunoaşte pe viitor rezultate tot mai valoroase pe drumul unei arte teatrale oglindind munca, lupta şi năzuinţele cele mai fierbinţi ale poporului nostru, angajat în marea operă de desăvîrşire a construcţiei socialiste în patria noastră.

În aceste zile în care, pe întreg cuprinsul ţării, oamenii muncii dezbate şi aprofundează proiectele de Directive ale Congresului al IV-lea al Partidului Muncitoresc Român şi în preajma acestui eveniment de însemnătate istorică în viaţa partidului şi a poporului nostru, ne luăm angajamentul să nu ne precupeşim eforturile ca să ridicăm necontenit nivelul artei teatrale româneşti şi să-i dăm strălucirea demnă de marile prefaceri revoluţionare pe care le trăim, de epoca măreaţă a României socialiste.

Trăiască Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Român !

Oamenii de teatru
din Republica Populară Română



LA ÎNĂLȚIMEA NOII ETAPE

O pagină grandioasă din istoria poporului nostru a fost scrisă. Din acest an — „anul celui de-al IV-lea Congres al Partidului” — România și-a cucerit pe deplin bucuria și mândria de-a fi investită cu numele de țară socialistă. În pragul Congresului al IV-lea al partidului, care urmează să consfințească acest stadiu înalt la care oamenii muncii din uzine, șantiere, ogoare, biblioteci au ridicat construcția socialistă, întreg poporul îmbină entuziasmul său cu o responsabilă meditație, adîncind și comentînd datele complexe și multilaterale, enciclopedice — cum s-a spus — conținute în Proiectul Statutului Partidului Comunist Român și în programul perspectivelor de mîine, în Directivele cu privire la dezvoltarea economiei naționale în anii următori. Aceste Directive nu au lăsat deoparte nici una din ramurile activității creatoare ale omului din țara noastră. Bogatul bilanț al dezvoltării economice, științifice, tehnice, culturale de pînă acum, analizat în amănuntele sale specifice, vorbește nu numai despre o realitate concretă, obiectivă, edificată cu strălucire de popor sub conducerea partidului. El mărturisește, cu elocvență, și bogata experiență de viață acumulată de către fiecare participant — muncitor, țaran, cărturar — integrat și devotat multiversului proces al desăvîrșirii bazelor noastre material-economice. Imaginea globală a multiplelor aspecte sub care ni se înfățișează azi rezultatul luptelor, eforturilor și victoriilor legate de construcția socialismului, și pe care Directivele le reflectă în cifre lapidare, este, în același timp, imaginea stimulative și mobilizatoare către noile trepte ale înfloririi României socialiste.

Caracteristică programului acestei înfloriri este ponderea realistă a cercetării, însoțită de calculul și prognoza științific precise; este — mai presus de toate — cunoașterea în esență și încrederea în făuritorul istoriei noastre de ieri și de azi, în omul muncii, în puterile lui de muncă; este analiza condițiilor și problemelor lui de viață, ale căror soluții sînt implicate în însăși dinamica transformării generale a societății noastre.

Drumul triumfului socialismului în țara noastră a fost trasat în principiile lui și străbătut pas cu pas sub călăuzirea statornică și înțeleaptă a partidului, finîindu-se neabătut seama de ceea ce este specific, propriu, pămîntului și trecutului nostru ca popor și națiune. Marile tradiții de luptă și energie revoluționară ale poporului nostru au fost continuate, canalizate și îmbogățite cu consecvență de concepția marxist-leninistă, baza și criteriul tuturor marilor fapte de construcție și de transformare materială și spirituală de care ne bucurăm și ne mîndrim azi. Și nu putem gîndi toată această devenire recentă

a vieții noastre sociale, fără a avea în față prezența pilduitoare, amplă și viguroasă, azi dominantă, a comunistului. Al cărui chip moral și spiritual dă prestigiu și forță reprezentativă societății noastre, a cărui acțiune convinge, însuflă entuziasm și energie, mobilizează și ridică în chip exemplar conduita cetățenească și etică a maselor.

În interesul general, fierbinte, caracteristic acestor zile de largi și vii dezbateri, stîrnite de documentele Congresului al IV-lea al partidului, omul de artă își manifestă firesc participarea sa plenară. El nu se poate opri — studiindu-le — numai la obiectivele proprii domeniului său profesional de activitate. Prin înseși rostul și chemarea sa, el se simte solicitat și își confundă preocupările cu toate multilateralele aspecte ale realităților de azi și ale celor proiectate spre mine. Tovarășul Nicolae Ceaușescu arăta, la Conferința organizației de partid a orașului București, că prevederile Directivelor, deși se referă îndeosebi la dezvoltarea economiei, „reprezintă de fapt un program de dezvoltare multilaterală a întregii noastre societăți“. Pe de altă parte, primul secretar al Comitetului Central al partidului a subliniat, adresîndu-se cu același prilej creatorilor de artă, că dincolo de „forma de prezentare, expresia artistică în diverse stiluri“ a creațiilor artistice, important este conținutul operei de artă. Or, problema dezvoltării multilaterale a personalității umane și a societății este conținutul, obiectivul principal al creației oricărui artist demn de acest nume.

În această lumină, realitățile și perspectivele Hunedoarei, ale Combinatului din Galați, ale Hidrocentralei de pe Argeș sau de la Porțile de Fier — problemele continuării neabătute a industrializării socialiste a țării nu sînt numai ale muncitorului, tehnicianului, inginerului: sînt și ale omului de artă. Ale lui sînt și problemele înzestrării tehnico-materiale, consolidării și extinderii rezultatelor pozitive obținute în dezvoltarea industriei și producției agriculturii socialiste. Deopotrivă cu tehnicienii, el e interesat de îmbunătățirea calității produselor, de înzestrarea economiei noastre cu instalații la nivelul tehnicii moderne și mai ales de dezvoltarea învățămîntului și ridicarea nivelului de pregătire profesională a muncitorilor și cadrelor tehnice, de creșterea în continuare a bunăstării materiale și culturale a populației.

Omul de artă a avut, în aceste zile din preajma Congresului, nenumărate prilejuri de a reflecta asupra locului și rostului său în actualul peisaj general de elan și efervescentă creatoare, întîlnirile cu conducătorii partidului, documentele partidului au fost în această privință un îndreptar de esențială importanță. De asemenea, bogata trecere în revistă a celor mai reprezentative spectacole din această stagiune, în cadrul Decadei teatrelor dramatice, cu care a culminat acest an teatral, a înlesnit oamenilor de teatru un examen temeinic al stadiului creației lor și o privire în perspectiva viitoarelor trepte către care sînt chemate puterile lor, pentru a fi la înălțimea și pentru a contribui eficient la stimularea impetuoasei dezvoltări de mine a economiei și culturii țării noastre.

* * *

Inchinată cinstirii Congresului al IV-lea al partidului, Decada teatrelor dramatice din acest an a fost cu atît mai edificatoare cu cît valorile artistice relevate au fost fructul nu al unei organizări festive, ci rezultanta organică a unor eforturi și căutări de zi cu zi, desfășurate de-a lungul întregii stagioni și pe întreaga reșea teatrală a țării. Ea s-a arătat cu atît mai convingătoare cu cît desfășurarea ei a avut caracterul unei întîlniri de lucru, al unui schimb de experiență, al unei confruntări de rezultate, personalități, stiluri și convingeri artistice.

Mai mult de o jumătate din cele 39 de teatre dramatice răspîndite pe harta țării au trimis spre confruntare și dezbateri cîte-un fapt de artă din multitudinea celor înscrise pe afișul fiecăruia dintre ele în această stagiune. Dar bilanțul Decadei nu poate fi gîdit și cîntărit fără a se ține seama și de turneele (tradiționale închiderii de stagiune) a căror prezență în Capitală a precedat și a coincis chiar cu zilele Decadei. Așa fiind, unghiul de analiză nu numai că s-a lărgit considerabil, dar a înlesnit și descoperirea existenței unei eflorescențe creatoare în colectivele din țară, pe care spectacolele selectate pentru Decadă nu ar fi relevat-o îndeajuns; cu atît mai mult cu cît alegerea s-a efectuat adesea cu dificultate față de evantaiul de montări oferite, ori după criterii artistice nu totdeauna ferme și consecutive. (Am regretat de aceea că, de pildă, din rezultatele artistice ale teatrelor din Sibiu și Brașov nu ni s-au prezentat cele ce ni se par cu adevărat reprezentative, Cymbeline și, respectiv, Vlaicu Vodă.)

Izbitoare, înaintea oricăror aprecieri de amănunt și de valoare, au apărut maturitatea vădită cu care se înfățișează azi arta teatrului nostru, varietatea și creșterea calitativă a forțelor care o slujesc, orientarea culturii teatrale pe făgașul gîndirii umanist-

socialiste. Aceste coordonate unesc o mare diversitate de metode și expresii stilistice, care au dat viață scenică unei arii dramaturgice nespuse de vaste: de la Shakespeare, Molière și Ibsen la Miller și Osborne; de la Brecht și Steinbeck la Labiche, Uercors și Dürrenmatt, pentru a cita valorile universale clasice și contemporane reprezentate; iar din dramaturgia noastră, de la Davila, Victor Ion Popa și Camil Petrescu la Horia Lovinescu, A. Baranga, Al. Mirodan, Paul Everac, Dorel Dorian, cărora li se adaugă debutul Ecaterinei Oproiu.

În cumpăna selecțiilor nu au stat însă atât textele dramatice ca atare, cât calitatea actului scenic, gîndirea artistică, nivelul culturii profesionale. Din acest punct de vedere am asistat la două fenomene proprii ultimilor ani, și îndeosebi semnificative pentru această stagiune.

Întîi, stadiul înalt atins — alături de cele mai bune teatre din Capitală — de unele teatre din regiuni, cu deosebire cele naționale (Iasi, Cluj, Craiova); stabilitatea și consecvența într-o disciplină programatică și profesională a unor colective mai de mult repute (Timișoara, Cluj maghiar); autoritatea ansamblurilor alcătuite din promoții tinere (Piatra-Neamț, Satu Mare, Tg. Mureș — secția română).

Decalajul existent pînă mai ieri între nivelul realizărilor din provincie și cel din Capitală este în sensibilă scădere. Spectacole ca Moartea unui artist, pe scena Teatrului Maghiar din Cluj, sau Constructorul Solness (regia Ulad Mugur) de la Naționalul clujean stau vădit alături de orice bun spectacol bucureștean; Othello, montat de Călin Florian la Craiova, realizările colectivelor tinere cu Nu sînt Turnul Eiffel (regia Ion Cojar) la Piatra-Neamț, Privește înapoi cu minie (regia Kovács Ferencz) la Satu Mare, sau Vedere de pe pod (regia G. Harag) la Tg. Mureș se înscriu și ele, pe plan republican, printre cele mai prestigioase ale anului. Firește, regiunea ne-a oferit și exemple de persistență a provincialismului în teatru (Citadela sfărîmată, regia Marietta Sadova la Petroșani); dar reziduuri „provincionaliste” pot fi întîlnite și în Capitală. Fenomenul de elevare generală a artei teatrale, imbinat cu exigența crescîndă față de programul artistic și profesia interpretativă, apare însă indiscutabil ca o realitate caracteristică momentului actual.

În al doilea rînd, efortul ieșirii din rutină, spiritul inovator. Teatrele noastre s-au prezentat la nivelul semnalat, într-o diversitate de modalități scenice, expresii stilistice. Nu ne referim numai la faptul că unele ansambluri s-au constituit în celule artistice distincte, atît pe planul repertoriului cît și pe cel al viziunilor scenice (Teatrul de Comedie, Teatrul Mic, Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, Teatrul „C. I. Nottara”). Important e că mai pretutindeni pulsează ambiția improspătării gîndirii și faptului de artă, efortul de îmbogățire a culturii teatrale, de cucerire a unei personalități stilistice revelatoare — toate derivate din năzuința de a preciza sensuri, de a sublinia și valorifica mesaje, de a da eficiență socială actului artistic. Ne-am depărtat mult de uniformitatea concepțiilor și viziunilor regizorale și scenografice, de modul corect, pasiv, adesea simplist și vulgarizator, în care altă dată se „valorificau”, teșindu-se, textele dramatice. Sînt de notat, în această ordine de idei, mai cu seamă spectacolele pe scrieri prestigioase, dar în același timp contradictorii, și de aceea dificile în surprinderea și sublinierea sensurilor lor mai mult sau mai puțin clar umaniste: Vrăjitoarele din Salem (regia Dinu Negreanu) și Vară și fum (regia Crin Teodorescu), ambele pe scena Teatrului Național din Iasi; Fizicienii (regia C. Anatol), la Teatrul din Timișoara; Vedere de pe pod (regia G. Harag), la secția romînă din Tg. Mureș.

Relația scenă-operă scrisă are azi, cum se cuvine, un caracter dialectic, dinamizat de poziția socialist-civică a artistului. Firește, nu putem trece cu vederea că, în această relație, un loc însemnat îl ocupă talentul, cultura talentului și curajul talentului. Ne-au rămas în amintire multe spectacole. Oricît ar părea de ciudat (regia Radu Penciulescu, Teatrul Mic) s-a relevat prin calitatea osmozei dintre premisele textului și realitatea fierbinte a umanității scenice; liniile montării s-au adîncit vizibil față de premieră, redimensionîndu-se. Pălăria florentină (regia Lucian Giurchescu, Teatrul Muncitoresc C.F.R.) a uluit prin trepidarea amfiteatru a situațiilor de vodevil, riguros calculată, și care se desfașoară surprinzător, luminînd în aqua forte siluete și caractere. Oameni și soareci (regia Al. Finți, Teatrul Național „I. L. Caragiale”) se păstrează ca un document de mare poezie tragică al unei lumi frustrate de propria sa umanitate. Demonstrația regizoral-scenografică în spectacolul Nu sînt Turnul Eiffel (Ion Cojar și Adriana Leonescu) dă o strălucire concretă și particulară secvențelor din care e construită piesa Ecaterinei Oproiu. Accentele ponderate, dar nerefuzate umorului, pe care Emil Mandric le-a folosit în realizarea scenică a pledoariei lui Uercors (Zoo, Teatrul din Ploiești) vorbesc și ele despre sondarea teatrală a zonelor de idei într-un text prin structura lui oarecum refractar scenei.

Nu am căutat în exemplele de mai sus o aşezare ierarhică şi o inventariere completă a spectacolelor din Decadă. Despre unele am scris cu prilejul premierelor, asupra altora ne oprim în paginile ce urmează, iar ultimele spectacole ale Decadei vor forma obiectul unor cronici viitoare (Vlaicu Vodă — Teatrul Naţional „I. L. Caragiale”, Fizi-
cienii — Teatrul de Comedie). Experimentele, cercetările şi descoperirile, adesea revelatoare, în toate compartimentele imaginii scenice, s-au impus cu precădere în această stagiune şi, fireşte, în Decadă, marcând originalitatea şi îndrăzneala diversă a spectacolului ca ele-
mente ce o definesc.

Mai toate spectacolele văzute, indiferent de măsura în care au fost calitativ aco-
perite, au relevat câte ceva preţios, vrednic de reţinut, vrednic de fructificat. Idei sau
construcţii regizorale interesante am întâlnit, de pildă, în spectacolul lui G. Jora, Surorile
Boga, la Galaţi (deşi aici contribuţia actoricească e doar corectă, cu excepţia compoziţiei
serioase a tinărului absolvent Petre Gheorghiu în rolul lui Pavel Golea); pregnantă a
fost omogenitatea stilistică, încheată de George Teodorescu în spectacolul Frank al
V-lea pe scena T.E.S., ca şi forţa cu care s-a reuşit caracterizarea personajelor Ştafetei
nevăzute pe scena Teatrului din Tg. Mureş — secţia maghiară (regia Farkás István), de
la cele centrale pînă la cele episodice şi chiar de figuraţie. S-a impus profunzimea cu
care Crin Teodorescu a ştiut să tălmăcească şi să lumineze publicului atmosfera ceaosă
şi zonele tulburi ale piesei lui Tennessee Williams, Vară şi fum. Toate acestea se adaugă
celorlalte succese ale stagiunii, ca nişte convingători şi semnificativi gemeni de neîndo-
ioasă împlinire a regiei noastre. De altfel, stagiunea şi corolarul ei — Decada — au fost
o deplină şi elocventă conjugare a tuturor forţelor noastre regizorale valoroase.

În sfera scenografiei — care de multă vreme a atras unanimitatea aprecierii cri-
ticii şi a publicului, ca un factor dominant în edificarea imaginii scenice — ne simţim
obligaţi să subliniem, şi cu acest prilej, aportul citorva creatori: Liviu Ciulei şi I. Oro-
veanu, cu decorul de complexe sensuri şi trimiteri din Opera de trei parale; Paul
Bortnovski, cu arhitectura lui plină de poezie, îmbinată cu înţelegerea concretă a inefa-
bilului „local” şi cu surprinderea plastică a substanţei intime social-psihologice din Vară
şi fum; supletea şi eleganţa aplicate de Mihai Toşan asupra unei largi diversităţi de
ambianţe şi medii scenice, în măsură să dea fluiditate şi unitate cursivă tragediei Othello.
O notă aparte, pentru ceea ce este un fermecător aliaj de spiritual, mobilitate, grafie,
ironie, se cuvine acordată Sandei Muşatescu pentru scenografia la Pălăria florentină.
O pomenim din nou pe Adriana Leonescu — dincolo de unitatea şi ingeniozitatea formu-
lei realizate împreună cu regizorul spectacolului Nu sînt Turnul Eiffel — pentru ceea ce
este personal, propriu ei: caracterul lapidar şi tineresc al metaforei. Lista ar putea fi
mult prelungită. Ea ne-ar furniza date concrete şi multiple, argumente hotărîtoare pri-
vind diversitatea stilistică în stadiul actual de cultură al scenografiei noastre.

Vastitatea şi forţa colectivelor noastre actriceşti nu pot fi cuprinse, nici măcar
pentru Decada la care am asistat, necum pentru stagiune, în cadrul articolului de faţă.

Am recunoscut din nou puternica unitate ce s-a legat între generaţii: maestrul
Gh. Calboreanu, alături de Ilinca Tomoroveanu; nestorul scenei naţionale clujene,
Şt. Braborescu, alături de Melania Ursu; profesorul unor nenumărate generaţii de actori,
Kovács György, alături de absolventa unei ultime promoţii, Nagy Réka... Ne-am dat din
nou seama de organicitatea îmbogăţirii marii noastre tradiţii realiste cu fermentii proas-
peşi ai exigenţelor contemporane, de sănătoasa trecere a tradiţiei în inovaţie. În jurul
acestui ax fundamental al teatrului nostru se roteşte o întreagă constelaţie de personal-
ităţi şi talente, consacrate sau în devenire. Diversitatea lor de expresie este atât de mare
încît ne vine greu să o catalogăm. Într-adevăr, nu vom spune deajuns reţinînd în ordine
absolut întâmplătoare: jovialitatea populară a lui Gh. Leahu (Răzbunarea sufleurului);
profunzimea discretă a jocului Annei Dukász (Vedere de pe pod); sensibilitatea matură
a Silviei Popovici, alături de vigoarea lui Septimiu Sever (Constructorul Solness); lucidi-
tatea pătrunsă de forţă emoţională a lui Ion Marinescu, în contrapunct cu patosul laconic
al lui George Constantin (Oricît ar părea de ciudat); forţa compoziţională a Gildei Mari-
nescu (Fizicienii), a lui Florin Piersic (Oameni şi şoareci), a lui Ion Pavlescu (Othello);
umorul suculent şi foarte personal al lui Toma Caragiu, sau cel aspru, cu incizii subte-
ranale, al lui Gh. Măruţă (ambii în Opera de trei parale şi în Zoo); „tripleta” Csiky
András, Elékes Emma, Boér Ferencz (Priveşte înapoi cu minie), exprimînd confluent, pe
trei trepte diferite, adîncire psihologică, înţelegerea relaţiilor umane complicate, forţă de
individualizare; aplombul cu care Tamara Buciuceanu, Cornel Vuilpe sau Gh. Bănică ştiu
să-şi privească cu ironie personajele şi să le deseneze în şarjă, fără a le doborî în cari-

catură (Pălăria florentină); prezența scenică a lui Virgil Ogășanu și a Eugeniei Dragomirescu (Nu sînt Turnul Eiffel) sau cea a Elenei Bartok (Vrăjitoarele din Salem și Vară și fum) ne-au impus două personalități cristalizate dintre elementele cele mai tinere întîlnite în această stagiune. Asemenea multe talentate elemente tinere, demonstrînd virtuți de mari perspective, au punctat cu proșpețime mai toate spectacolele Decadei.

* * *

Pe toate planurile eforturilor, acțiunilor creatoare și rezultatelor artistice, Decada a fost o puternică demonstrație a marelui rezervor de talente din care teatrul românesc își trage neconținută lui sevă și cu care își justifică prestigiul cîștigat pe plan mondial.

Această demonstrație nu poate ascunde însă și unele neajunsuri, goluri, neîmpliniri, ba chiar eșecuri. Semnalăm cîteva:

— Paralel cu creșterea sau măcar păstrarea la nivelul inițial, ridicat, al unora dintre montările stagiunii — favorabil apreciate — am asistat la degradări nejustificate ale altora. Printre acestea, nu fără mirare, am descoperit Opera de trei parale (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”).

— Texte care au intrat definitiv în tezaurul literaturii noastre naționale au apărut pe scenă simplificate sau sărăcite, tocmai prin reminiscențele unui joc și unei rostiri veluste, artificial patetice, ca, de pildă, Bălcescu, pe scena Naționalului din Iași, în ciuda unor evidente intenții de a corespunde receptivității și culturii publicului de azi.

În general, la o analiză profesională de amănunt, se constată, chiar și în spectacolele pe bună dreptate apreciate ca valoroase, inconsecvențe, scăpări, momente sau personaje superficial tratate. De asemenea, în climatul sănătos de lucru al teatrelor noastre, abundent populate cu talente, se întîlnesc adesea atitudini vedetiste, încurajate de înseși colectivele respective. Un singur exemplu: Șeful sectorului suflute (Teatrul din Sibiu), spectacol în care a fost lăsat să se manifeste anarhic și necontrolat impetuosul talent al tînrului și, pe drept, îndrăgitului actor Sebastian Papaiani.

Un domeniu de primordială importanță — neglijat aproape în toată țara: dicțiunea și ținuta scenică. Este o realitate, asupra căreia, în viitor, trebuie să se aplece cu toată atenția și răspunderea factorii conducători ai creației teatrale.

* * *

Decada teatrelor dramatice a fost urmată de o vie, largă și fructuoasă dezbatere, analitică și critică. Discuțiile purtate, într-o atmosferă de sinceră și, de aceea, uneori și firesc polemică confruntare de opinii și poziții, au pornit din consensul unanim al înaltului indice valoric la care a ajuns teatrul românesc de azi și au fost marcate de contribuția unui mare număr de critici, dramaturgi, regizori, scenografi, actori și directori de teatru. Vom da locul cuvenit, pe larg, în numărul viitor, intervențiilor respective, precum și concluziilor ce s-au putut reține din urmărirea acestei competiții de final de stagiune, care a fost Decada.

* * *

Sub semnul maturității și al responsabilității, cu bucuria succeselor dobîndite — mărturii ale capacității de a sluji eficient politica și chemările partidului —, oamenii de teatru vin în întîmpinarea celui de-al IV-lea Congres hotărîți să ridice nivelul artei lor la înălțimea noii etape de dezvoltare a României socialiste.

„teatrul”

ÎNTÎMPINÎND CEL DE-AL IV-lea CONGRES AL PARTIDULUI MUNCITORESC ROMÂN

ARTIȘTII RĂSPUND: PREZENT!

Citesc și recitesc proiectul de Directive. „În anul celui de al IV-lea Congres al Partidului, România înfățișează tabloul unei țări în plin avânt...” și mai departe: „Toate regiunile și raioanele țării cunosc o viață social-economică intensă, înfloresc cultura nouă, socialistă, crește an de an bunăstarea oamenilor muncii de la orașe și sate”.

Descifrez în fiecare cuvânt un colț al viitorului, în fiecare rînd simt tinerețea nouă a patriei. Fiecare capitol al proiectului de Directive e strîns legat de munca noastră artistică. Între fiecare sector de activitate al oamenilor muncii și arta scenei există legături nemișlocite, teatrul trebuind să fie la înălțimea rosturilor sale contemporane, inspirîndu-se din uriașele teme pe care i le oferă cotidian împlinirea Directivei, avînd drept spectatori și totodată ca eroi principali pe acei care împlinesc aceste Directive.

Și nu se poate să nu fii emoționat privind pe hartă. Satul copilăriei mele din regiunea Iași era înfundat în beznă, și la propriu și la figurat. Primele lumini electrice le-am văzut în sala Teatrului Național. De atunci am rămas cu imaginea unită a scenei cu lumina. Regăsesc după 55 de ani această imagine ca o îndatorire a oamenilor de artă, de cultură...

Am participat la întîlnirea conducătorilor de partid și de stat cu oamenii de cultură, am ascultat cu atenție cuvîntarea tovarășului Nicolae Ceaușescu la conferința organizației de partid a orașului București.

În anii viitori va începe construcția Teatrului Național. Prima scenă a țării va avea o casă corespunzătoare. Visul marilor înaintași, slujitori ai Thaliei, se va împlini. Flacăra aprinsă din scînteiele unor inimi generoase n-a ars în zadar.

În zilele Decadei am aplaudat prezențe pe scenă menite să ne aducă mari bucurii : tinere vlăstare. Poate, unele dintre ele au fost chiar revelații ale Decadei. Sînt studenții noștri - absolvenți ai Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică, azi regizori, artiști pe scenele a numeroase teatre din Capitală și provincie. I-am recunoscut și după entuziasmul, energia, flacăra vibrantă pe care o aduceau pe scenă, și după maturitatea gândirii, înțelegerea științifică a rolurilor.

Proiectul de Directive prevede și ridicarea nivelului calitativ al învățămîntului. Fiind create studenților condiții excepționale de muncă și învățătură, noi va trebui să ridicăm nivelul procesului de învățămînt, să-l dezvoltăm complex, să rostim unitatea de artist-cetățean a schimbului nostru de mîine.

Școala nouă de teatru trebuie să înarmeze tot mai profund tinerii cu uneltele meșteșugului actoricesc, dar și cu cele ale gândirii teoretice marxist-leniniste.

Cultura și arta fac parte integrantă din proiectul de Directive.

Teatrul, noi, actorii, trebuie să fim la înălțimea noilor sarcini. Oamenii muncii așteaptă mult de la noi, așteaptă să le înălțăm, transfigurate prin imagini, pe scenă, viața, preocupările, lupta și aspirațiile lor într-o formă artistică corespunzătoare.

Aceasta e sarcina noastră, dublă atunci cînd sîntem și actori și profesori. Proiectul de Directive ne cheamă spre o neconținută tinerețe.

Tinerețe pe care o simț și mai puternic acum cînd proiectul de Constituție prevede ca statul nostru să poarte denumirea de Republica Socialistă România. La îndeplinirea victoriilor viitoare răspundem „prezent” și noi artiștii. E angajamentul cu care ne prezentăm la Congres

Costache Antoniu

*artist al poporului,
rector al Institutului de Artă Teatrală
Cinematografică „I. L. Caragiale”*

ARTA CONTEMPORANĂ ÎN SLUJBA OMULUI

Întîlnirea conducătorilor de partid și de stat cu oamenii de cultură și artă, care a avut loc în luna mai, cuvîntul tovarășului Nicolae Ceaușescu, prim-secretar al Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român, au cunoscut un puternic răsunet în rîndul creatorilor de valori spirituale din țara noastră, relevînd grija și căldura cu care sînt înconjuțați creatorii artei noastre nobile. Pătrunși de spiritul socialismului ca artiști ai epocii în care trăim, urmăm și continuăm înaintate tradiții. Creația literar-dramatică originală, cea contemporană, ca și cea clasică, și-a cîștigat un binemeritat prestigiu, operele cele mai valoroase ale creatorilor noștri au intrat în patrimoniul culturii universale. Creația artistică contemporană, indiferent de gen sau ramură, poartă amprenta culturii noastre înaintate, orientată în spiritul ideilor marxism-leninismului. Realitatea socială contemporană ca izvor al inspirației, al artei, alături de necesitatea însușirii culturii moderne stau în atenția și preocupările artiștilor noștri. Elementele novatoare în creația teatrală, spiritul căutărilor care animă pe interpreții noștri le putem aprecia ca o reflectare directă a preocupărilor noastre care și-au găsit traducerea directă în practica concretă a activității artistice.

În fața artiștilor noștri se desfășoară larg viața clocotitoare și bogată în realizări a patriei socialiste. Această realitate multilaterală trebuie să fie tot mai adînc forată de către oamenii de artă. Dacă dramaturgul e chemat să pătrundă cu acută înțelegere în solul vieții noastre sociale, artiștilor interpreți le revine sarcina unor interpretări tot mai valoroase. Ei trebuie să exprime în imagini scenice, patosul vieții noastre clocotitoare, să întruchieze pe eroii comuniști în complexul adînc al bucuriilor, al nădejdlor lor, al succeselor pe care le dobîndesc pentru dezvoltarea și înflorirea României Socialiste.

Receptivitatea la afirmarea omului contemporan, la freamătul înălțător al vieții contribuie din plin la rezolvările originale pe care actorul trebuie să le imprime creației sale. Artă interpretativă cere inspirație, fantezie. Izvorul de inspirație și de plămuire nu poate porni decât de la adâncă ancorare pe terenul vast și atotcuprinzător al patriei noastre. Să căutăm să valorificăm ca adevărat izvor de inspirație și de fantezie tot ceea ce constituie experiența istorică dobândită prin vitejia și înțelepciunea înaintașilor noștri însetați de lupta pentru făurirea dreptății sociale.

Cunoașterea aprofundată a tot ceea ce frământă astăzi întreaga lume reprezintă un fel indispensabil tuturor slujitorilor artei. Creatorul interpret va trebui să cunoască experiențele creației artistice universale, căile novatoare ale teatrului contemporan. Veghind la întărirea unor criterii științifice de selecție, aceasta înseamnă că trebuie să lupte împotriva rutinei, a dogmatismului și absolutizărilor, împotriva a ceea ce e vremelnice și efemer în creație.

Acordând prețuire operelor de autentică valoare și experiențelor artistice verificate va contribui la cultivarea gustului estetic, la formarea idealului social-artistic înaintat. Congresul al IV-lea al Partidului Muncitoresc Român ne însuflețește pentru realizarea de noi succese în domeniul artei. Desăvârșirea construcției socialiste deschide perspective minunate culturii artistice puse în slujba poporului nostru talentat, care cunoaște din ce în ce mai mult setea de frumos. În fața profesiei noastre se pun sarcini de amploare menite să justifice încrederea de care se bucură, din partea partidului și poporului, oamenii de artă. În această lumină trebuie privită și activitatea A.T.M.-ului, planurile de perspectivă, sarcinile ce ne revin.

Astfel, în fața acestei organizații profesionale stau sarcini majore în ceea ce privește ridicarea nivelului de gândire și creație în domeniul artei teatrale.

Ne-am propus acțiuni concrete pentru ridicarea nivelului profesional al tinerilor actori, pentru desăvârșirea măiestriei lor odată cu educarea politică — prin cursuri, cercuri de specialitate, dezbateri pe teme ale teatrului clasic și modern, discutarea cu precădere a realismului în artă contemporană, a cerințelor și tendințelor în teatru, a limbajului modern al creatorului, a legăturii dintre mijloacele de expresie și mesaj.

Dorim ca asociația noastră să reprezinte o școală, un for în care să se dezbată probleme ardente ce-i animă pe artiști. Un factor important în munca noastră îl reprezintă Centrul de documentare — a cărui dezvoltare pe viitor va duce la îmbogățirea cunoștințelor de cultură generală și de specialitate, popularizând totodată realizările noastre artistice peste hotare, organizând schimburi culturale cu asociațiile similare din țările socialiste.

Pentru a contribui la progresul artei noastre teatrale ne vom concretiza munca prin conferințe pe cicluri, prin dezbateri, simpozioane, colocvii și seminarii, întâlniri pe grupe de specialitate, consultații cu spectatorii, discuții publice pe marginea unor spectacole, colaborare cu secția de dramaturgie a Uniunii Scriitorilor, expoziții de scenografie — decor și costume —, de cărți de specialitate, după cum credem că va trebui să înființăm în țară filiale și cercuri ale asociației.

Ne vom strădui să aducem acest sporit aport, cantitativ și calitativ, pentru a sluji prin arta noastră contemporană omul, bucuria poporului nostru care construiește socialismul și comunismul.

Niki Atanasiu

*artist al poporului,
secretar general al A. T. M.*

PULSÎND CU VREMEA NOASTRĂ

Parcă niciodată mai mult ca azi nu mi-au fost mai vii cuvintele lui Alecu Russo : „Frumoasă ești, Țara mea...”

Ce însemnau ele în preajma efervescentelor lui „'48” ? O viziune în spirit popular ? O incantație romantică ? O doină de alean a țării, pentru ce nu era,

dar pentru ce putea deveni acest colț binecuvântat al naturii, atât de încercat de vicisitudinile istorice? Cert este că în urma revoluției clasei muncitoare, mirajul de frumusețe, proiectat de Russo, se concretizează azi în realitate vie. „Frumoasă ești, Țara mea” este imnul modern pe care clasa muncitoare îl înalță ca o orgă cu tonuri multiple și variate, orgă a bucuriei de viață și a entuziasmului.

Această dezvoltare armonioasă a țării, în toate direcțiile și perspectivele ei, a fost posibilă numai datorită puterii clarvăzătoare a Partidului Muncitoresc Român. Cîntecul uriaș trece prin noi toți și ne însumează în el. Proiectul de Directive al Congresului al IV-lea al Partidului Muncitoresc Român exprimă de fapt idealurile noastre profunde, materializate treptat pînă la împlinirea armonioasă a năzuințelor seculare. Firește că aceasta va depinde de cîte baze industriale, energetice, tehnico-economice vor pulsa pe pămîntul scump al Patriei noastre, Republica Socialistă România; ele vor însemna tot atîta pivoți de viață; în incinta lor își vor cîștiga dreptul la viață și cultură generațiile viitoare. Aceste aspecte înconjurătoare în loc și timp îmi definesc cu atît mai bine propriul meu loc, propriul meu rost, acum, aici.

Ca actor, în raport cu vremea mea și cu posibilitățile ei, am făcut cîte puțin, ca să nu spun cîte ceva. Știu că e greu, dar ce mîndru e să fii actor al acestei epoci!

Înțeleg chemarea tovarășului Nicolae Ceaușescu, prim-secretar al C.C. al P.M.R., de a ne apropia mai mult de pulsul vieții și epocii noastre. Un actor trebuie să aibă mai întîi intuiția vie, directă a sincerității. Aceasta singură e chemată să îmbrace haina artei. Cerem dramaturgiei noastre să țină seama, întîi și întîi, de această nevoie, indiferent de formele în care se va manifesta. Ea va trebui să slujească transformărilor morale, de conștiință, ale societății noi și nu să facă numai simple jocuri de inteligență. Știu că fără o dramaturgie solidă, axată pe marile noastre realități (simt asta ca actor, în așteptarea acelei majore posibilități de dăruire), munca mea va rămîne disponibilă și aminată, și nu vreau asta. Datorez prea mult – de fapt, datorez totul – vremii noastre, care m-a răsplătit cu bunăvoința și atenția ei!

Ștefan Ciobotărașu
artist al poporului

REALIZATORI AI „MIRACOLULUI ROMÂNESC”

De mai mulți ani, o nouă expresie a început să circule frecvent în lume: „miracolul românesc”.

Sîntem mindri, acum mai ales, după premiarea Teatrului de Comedie la Paris, că și teatrul nostru a dat luminile sale acestui emoționant calificativ (nu pot uita măgulitorul titlu al unei mari publicații de teatru din Paris: „o lecție de teatru”, pe marginea unuia din spectacolele românești).

Planul cincinal al cărui Directive ne sînt azi binecunoscute se referă la dezvoltarea noastră economică-industrială; el deschide perspective grandioase dezvoltării viitoare a patriei noastre. Dar el implică și dezvoltarea corespunzătoare a științei, literaturii și artei românești care, așa cum spuneam, au cîștigat un remarcabil prestigiu internațional.

Recenta întîlnire a conducătorilor de partid și de stat cu oamenii de cultură și artă oglindește stăruitoarea preocupare a partidului pentru a ridica pe o treaptă și mai înaltă creația literară artistică, pentru ca ea să-și îndeplinească cu maximă eficiență înalta misiune de educare a omului nou.

Așa cum se întâmplă în crearea bunurilor materiale, ca și în cercetarea științifică, dispar pe zi ce trece și în creația artistică marile deosebiri de nivel calitativ între spectacolele din Capitală și cele din regiuni. Recenta Decadă a teatrelor dramatice – la care am avut cinstea de a participa ca interpretă, cu spectacolele Teatrului de Stat din Tg. Mureș – a dovedit-o cu prisosință.

Pe acest drum trebuie să mergem mai departe.

Avem datoria să ridicăm spectacolele noastre la nivel mondial, îmbogățind stilul nostru de joc, eliminând din arta noastră teatrală orice notă de „provincia-lism”, de stil învechit, prăfuit.

Critica are în această privință un rol foarte însemnat. Simțul de răspundere, exigența sporită, obiectivitatea și competența de care dau dovadă – mai ales în ultimul timp – cronicarii dramatice reprezintă și o garanție a ajutorului pe care ni-l pot oferi în acest domeniu.

Avem toate condițiile pentru a putea realiza lucruri mărețe. Depinde numai de noi, de felul în care ne vom dăruia cu tot talentul, cu toată capacitatea de muncă, știind să răspundem încrederii pe care ne-o acordă partidul – poporul.

Scriu aceste rânduri în pauza Conferinței organizației regionale de partid Crișana, la care particip ca delegată.

Și noi, slujitorii scenei orădene, asigurăm partidul și conducerea sa că nu ne vom precupeți eforturile pentru a fi nu simpli martori, ci de a ne prenumera printre realizatorii „miracolului românesc”.

Anna Dukász

artistă emerită

O ARTĂ DE CALITATE

În geografia noastră calendaristică, sînt date care se înfig în drumul timpului ca o bornă indicatoare.

Una din aceste date care constituie sărbători pentru noi toți a fost aceea de 19 mai 1965, zi în care am avut bucuria și cinstea de a lua parte la adunarea care ne-a reunit pe noi, oamenii artei și ai culturii, cu conducătorii de partid și de stat.

O consemnăm cu roșu pe răbojul zilelor noastre. Și n-o uităm.

Prin persoana primului secretar, tovarășul Nicolae Ceaușescu, partidul a stat de vorbă cu noi, cald, simplu, prietenește, în acel stil partinic care știe să îndrumeze omul spre cea mai limpede înțelegere a rostului său, să-i mobilizeze întregul devo-tament, toată forța lui de muncă.

Am înțeles mai deplin datoria, nobila mea misiune de artist în construirea lumii socialiste.

Am pătruns clar toate laturile creațiilor noastre teatrale, care pot și trebuie să devină factori eficienți, forțe fecunde, să aibă un rol social-educator măreț. Rolul acesta presupune o înaltă răspundere, deoarece, acolo pe scenă – tribună a ideilor înnoitoare –, creația mea nu se săvîrșește numai în cadrul măiestriei artistice, ci și pe o fermă poziție etică.

Am mai avut, în ziua aceea de întîlnire cu conducătorii noștri, prin expu-nerile făcute, prin atmosfera de apropiere directă care s-a creat, o nouă întărire a dovezilor de prețuire, de grijă pentru noi, a partidului și a guvernului.

A fost unul din acele momente cînd solidaritatea oamenilor angajați în munca de mari făuriri se cimentează tot mai mult, tot mai adînc.

După acea neuitată adunare, a urmat, la scurt interval, un alt eveniment de o însemnată excepțională: plenara Comitetului Central, în care au fost adoptate Directivele ce vor fi supuse Congresului al IV-lea.

În cîteva zeci de pagini de tipar ne apar, în lumea noastră nouă, încă o lume nouă, încă alte vaste înfăptuiri care vor da peisajului socialist proporții tot mai ample. Un grandios poem al forței de creație, o superbă poezie epică !

L-am citit și recitit și am fost răscolită de o vibrantă emoție, am fost pătrunsă de o întăritoare mîndrie. Așadar, la aceste noi înfăptuiri ale socialismului, și eu, din colțul meu modest, voi contribui cu ceva.

În acest document, partea cea mai entuziasmantă este temelia lui sigură, certitudinea faptelor pe care le proiectează. Fiindcă noi am avut, în anii puterii populare și ai construirii socialismului, dovada neconținută că tot ceea ce a fost proiect a devenit realitate.

În mii și mii de colțuri ale țării, au fost citite cu pasiune cifrele cuprinse în Directive, comentate cu viu interes. Nu mă pot avînta pe acest teren, dificil pentru mine, al calculelor tehnice, al proiectelor, al comparațiilor statistice.

Dar, din toate cifrele pe care le expun Directivele, înțeleg, îmi dau seama că imense vor fi noile salturi spre progresul României socialiste. Și, dînd o nouă comprehensiune corelației tuturor factorilor puși în acțiune creatoare, înțeleg (și cit este de frumos acest gînd) că electricitatea înseamnă poezie și poezia înseamnă electricitate, că valorile de petrol, că sutele de mii de vagoane de cărbune, că rîurile de fier, de oțel, de produse chimice sînt legate și de artă. Pentru că oamenilor încreștați în muncă, pentru a-mi da cît mai multă lumină și căldură, și eu trebuie să le dau, prin creația mea estetică și etică, lumina și căldura lăuntrică ce le vor ajuta la creșterea lor, a energiei lor.

Doresc să închei subliniind un lucru care privește direct teatrul meu.

Am luat cunoștință că în anii noului cincinal se va înălța și clădirea Teatrului Național din București. Cu nespusă bucurie, cu fericire, am aflat această știre. De aproape 20 de ani muncesc în acest teatru, în cele două săli neîndestulătoare. Cît am rîvnit, cît am dorit să văd ridicîndu-se zidurile-i noi ! Acum, ceasul se apropie. Am și început să visez cum va arăta noul teatru în care voi pregăti rolurile viitoare, cum vor suna replicile noastre în sala noului nostru lăcaș.

Încă o dovadă că partidul și guvernul se gîndesc neconținut la noi, că grija lor pentru artă este o permanență.

Cum am putea răspunde mai potrivit, cum ne-am putea arăta mai bine recunoștința, decît adunîndu-ne toate puterile, întreaga capacitate, încît și realizările noastre, și grija pentru calitatea acestora să corespundă griji, iubirii și solicitudinii partidului și guvernului nostru față de noi.

Irina Răchiteanu-Șirianu

artistă emerită

Stagiunea

văzută de :

- Dina Cocea
- Octavian Cotescu
- David Esrig
- György Harag
- Adriana Leonescu
- Horia Lovinescu
- Valentin Silvestru
- Crin Teodorescu



◆ DINA COCEA

Stagiunea 1964/65 s-a aflat sub semnul căutărilor, al unor căutări foarte însemnate, desfășurate pe toate planurile muncii teatrale; a fost o stagiune a pasiunii pentru nou, a desțelenirilor.

◆ GYÖRGY HARAG

După părerea mea, stagiunea 1964/65 a fost cea mai interesantă stagiune la care am asistat. Nu spun asta pentru a repeta, așa cum se obișnuiește, că am mai făcut un pas înainte; socotesc că, efectiv, în acest sezon teatral s-au realizat multe spectacole de valoare, care, toate împreună, marchează un important salt calitativ. În fapt, sintem martorii rezultatelor a 21 de ani de politică teatrală inspirată, rodnică. De aceea, anul de lucru a fost atât de bogat în evenimente: restructurarea unor colective, discuții de multe ori interesante, succesul Teatrului de Comedie la Paris, trecerea în revistă prilejuită de Decadă.

Privind în ansamblu viața teatrelor, mă văd în situația de a formula o opinie deosebită de aceea care a fost expusă la discuțiile de la Consiliul teatrelor. Mi se pare că, contrar unor puncte de vedere care au fost susținute, spectacolele bune din București s-au distanțat mult de acelea (chiar bune) lucrate în provincie. Decada nu trebuie să ne liniștească și să ne creeze iluzia unei egalități: am văzut numai 10—12 montări din cele mai valoroase și printre ele, totuși, s-au strecurat și unele foarte vulnerabile. Consider că montări ca, în primul rând, *Opera de trei parale*, la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” sau altele — *Clipe de viață*, *Domnul Biedermann și incendiarii*, *Troilus și Cresida*, *Luna dezmoșteniților*, spectacolul Caragiale-Ionescu de la Teatrul Mic, *Oameni și soareci*, *Pălăria florentină* — însumează un număr de succese masive care determină, prin calitatea lor, o transformare de fond în viața noastră teatrală. Mi s-a întâmplat să conduc, într-o seară, doi regizori străini, aflați în trecere prin București, și, ținând seama de timpul foarte scurt pe care îl aveam la dispoziție, să le facilitez vizionarea unor fragmente de spectacole. Cei doi regizori au fost încântați. I-au impresionat puternic varietatea realizărilor, stilul foarte modern de joc, scenografia — despre care au afirmat că este, poate, cea mai bogată din Europa —, prezența atât de ridicată numeric a actorilor tineri, care se impun nu numai prin talent nativ, dar și prin capacitatea de a practica un mod de interpretare intelectual (Cotescu și Albulescu în *Biedermann*; Liliana Tomescu în *Luna dezmoșteniților*, Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Sanda Toma, Vasilica Tastaman în *Umbra...*).

În documentele și luările de cuvânt care au precedat deschiderea Congresului partidului, s-a formulat nu o dată ideea unei societăți socialiste, care se construiește cu aju-

torul activ, puternic al unei culturi și al unei arte de nivel superior, echivalent cu cele mai bune realizări din lume. Mi se pare că, în aceste zile de bilanț și de evaluare a rezultatelor obținute, teatrul românesc poate raporta, cu legitimă mândrie, toate succesele sale. Cred că nu există nimic mai îmbucurător pentru noi decât o stagiune ca aceea care tocmai s-a închis.

◆ VALENTIN SILVESTRU

A fost un an teatral bun. Ambiția sănătoasă a ineditului a dus către investigarea mai tenace a literaturii naționale și a celei străine, de ieri și de azi. Aspirația spre stil a rodit în manifestări teatrale centrate pe certitudini ideologice și estetice, în structuri teatrale mai omogene. Au căpătat distincție în peisajul general câteva instituții de artă scenică. Spiritul cetățenesc, care dinamizează mișcarea noastră teatrală, a avut expresii mai complexe și mai cuprinzătoare. Confruntările internaționale, în planul practicii artistice și în cel al teoriei, au validat experiențe românești și au reliefat originalitatea unor contribuții de-ale noastre. Critica s-a înscris mai decis în mișcarea teatrală, și poate mai definitoriu în ce privește relația culturală cu fenomenul teatral. N-a strălucit — așa cum legitim se dorește — piesa originală. Consacrind, în flux continuu, piesă după piesă, ajungem la un moment dat, în ceasul bilanțului, la rezultate cam paupere, ceea ce înseamnă, probabil, că dramaturgia nu se poate aprecia, într-o stagiune, doar prin suma pieselor originale, ci și prin raportare la alte dramaturgii, la standardul general al teatrului și, mai ales — subliniez — la valoarea de ansamblu a literaturii românești. Persistă încă, în procent prea ridicat, reprezentațiile mediocre, provenite dintr-o muncă sincopată, dusă sub semnul a mulți factori aleatorii („Dacă n-am avut traducerea aia, ce era să facem? ! am luat și noi ce s-a găsit!“, „Am pus piesa numai așa, peste plan, nu face parte, propriu-zis, din programul nostru...“, „Știi de ce a ieșit spectacolul atîta de debil? Pentru că am repetat numai două săptămîni“, „E cunoscut faptul că n-avem nici regizor, nici scenograf propriu, ne descurcăm deci cum putem“, „Nu se potrivește în distribuție actorul, e adevărat, dar nu joacă de două stagiuni, trebuie să-și justifice și ei salariul odată!“ etc.). Acești factori, împreună cu cotegiul de justificări purtate în trenă, sînt expresii ale dezorientării și ignoranței, ale lipsei de interes pentru artă și ale imposturii. E, de asemenea, în suferință elaborarea colectivă a problematicei teatrale și se resimte foarte acut necesitatea unei uniuni de creație — cum ar fi putut deveni, bunăoară, Asociația oamenilor de artă.

Progresul față de anii anteriori e vizibil. Și foarte normal. Nu cred că sînt necesare aici stăruințe explicative. Puse față în față, Festivalul teatrelor (1958) și Decada teatrelor (1965) devin, în unele sensuri, divergente — ca volum de preocupări, orizont estetic, valoare —, altminteri însă, într-o succesiune firească, etape ale unui proces pe care-l condiționează impetuosul ritm al construcției culturale românești și fertilitatea îndrumării comuniste a artei.

O raportare la proiectele teatrelor, enunțate în toamnă, nu va fi niciodată pe deplin eficientă. Dinamica dezvoltării gândirii teatrale, azi, la noi, face ca planurile să fie, cu necesitate, amendabile, pentru a se adecva mereu unei actualități efervescente și, în definitiv, putem spune, ca și Laberius, vestitul autor comic latin, că „nu e bun planul care nu poate fi schimbat“. Bineînțeles, sub rezerva ca mutațiile să provină dintr-un sentiment de aderență efectivă la progresele realității și ale gustului. La începutul anului, acad. Zaharia Stancu anunța *Ulaicu Vodă*, *Domnișoara Nastasia*, *Înșir-te mărgărite* — și s-au realizat. *Ludovic al XIX-lea* de George Călinescu „și noile piese ale lui A. Mirodan, Teodor Mazilu, Horia Lovinescu“ (vezi „Ora teatrului“, în „Contemporanul“ din 25 septembrie 1964) — nu. O fi însă culpa exclusivă a directorului teatrului? Nu cred. Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“ a vestit piesa atît de așteptată, *Caragiale în vremea lui*, pe care Camil Petrescu n-a putut-o vedea pe scenă în timpul vieții. („Gazeta literară“ din 15 octombrie 1964.) Premiera n-a avut loc. Dar acest regret nu poate întuneca aprecierea de care e drept să aibă parte teatrul pentru rezultatul general al activității sale. Tot astfel se pot încerca felurite păreri de rău că n-au apărut, conform mai multor enunțuri, *D-ale carnavalului*, *Jocul ielelor*, o piesă de Nicolae Iorga, *Moartea lui Danton* de Büchner, *Nunta înșingată* de Lorca, *Steaua Sevillei* de Lope de Vega, *Don Juan* de Molière, *Henric al IV-lea* de Shakespeare; în schimb (și chiar dacă nu totdeauna în schimb), s-au ivit alte titluri, astfel că o judecată (fie ea și globală) nu se poate întemeia decisiv pe comparațiile de titluri, ci pe aspectul total al peisajului teatral. Pe urmă, nimeni n-a formulat proiecte în legătură cu valoarea spectacolelor, crezul estetic în numele căruia

vor fi înfăptuite; ca atare, în acest caz, orice dezbobinări retrospective ar fi futille. Cine putea proroci, la începutul stagiunii, că schițele lui Caragiale vor naște un spectacol atât de interesant și controversat, sau că, dintr-un limfatic vodevil al lui Labiche, se va naște o reprezentație în mare parte proaspăt voioasă? Așadar, comparația cu proiectele nu poate opera întru totul eficace, rămân a se studia și aici rezultatele și nu intențiile, faptele și nu vorbele, conținutul real și nu cel afirmat în principiu. Bineînțeles, coincidențele pot fi cu atât mai fericite. Și tot bineînțeles, nu putem renunța în viitor la aflarea proiectelor, și cu atât mai puțin, adică deloc, la plan, care a devenit o legitate a mișcării teatrale. Analiza comparativă are însă a ține seama și de alte condiționări decât de făgăduiala proiectului, dacă rîvnște a fi temeinică.

◆ CRIN TEODORESCU

Cred că se poate spune — cu modestie, dar și cu justificată mîndrie — că teatrul României socialiste întîmpină Congresul al IV-lea al partidului cu victorii însemnate.

Constatarea entuziasată se cere nuanțată și — pe cît voi putea — explicată.

Anume, mi se pare că în stagiunea care s-a scurs succesele au fost categorice în domeniul artei spectacolului. Ce a determinat — în afara impulsului general spre progres — aceste succese? Lucrurile s-au mai spus, dar — timid — le voi repeta.

— Iată, de pildă, consecințele contactului cu opere valoroase ale teatrului universal, contact realizat amplu prin lărgirea repertoriului. Acest fapt ne-a pus în fața unor solici-tări noi: actorilor le-a cerut întru chiparea (sau reprezentarea) unor personaje complexe, mai puțin cunoscute, realizarea unor situații noi, mai puțin bătute, reliefaarea unor sensuri multiple dintr-un dialog foarte variat; regizorilor și scenografilor, modalitățile și formu-lele de spectacol întîlnite le cereau de asemenea găsirea unor noi soluții regizorale și scenografice.

Firește, aceasta nu putea produce decât o stare de efervescență creatoare, ale cărei rezultate pozitive ne-au bucurat pe toți.

— Nu trebuie uitat însă și *spiritul de larg orizont cultural*, cu care au fost *întîm-pinate și încurajate* de către partid noile realizări, spirit care are o contribuție de preț la succesele subliniate. Pentru că este la fel de clar că, într-o atmosferă rigidă, de închistare înghețată, succesele pe care toți le-am aplaudat nu ar fi fost posibile.

— Aceasta a mers paralel cu o operație de înlocuire a incompetențelor de la con-ducerile teatrelor. Punerea în fruntea unor colective a unor *oameni de meserie*, oameni de un larg orizont cultural și *sensibilitate artistică*, a constituit de asemenea unul din impulsuri. Și nu dintre cele mai neînsemnate. Pentru că nu este indiferent dacă cel pus să conducă efectiv un teatru cunoaște sau nu complicatul (și disparatul) proces de fabri-cație al unui spectacol, în toate compartimentele sale, după cum nu este indiferent dacă sensibilitatea sa percepe sau nu valorile artistice pe care le are de manipulat; cu alte cuvinte, nu este indiferent dacă el este sau nu în măsură să formuleze judecăți de valoare proprii, atât în domeniul dramaturgiei, cît și în al artei spectacolului.

Succesele obținute în și prin această direcție sînt cunoscute, nu le mai pomenesc. Subliniez însă extinderea acestui proces și în provincie, reamintind doar exemplul Vlad Mugur la Cluj și Călin Florian la Craiova. După cum nu pot să nu omagiez aici entu-ziasmul tenace, ambiția pozitivă, constructivă a neobositului director I. Coman de la Piatra-Neamț (mare „microbist“!).

— O mai mare circulație a ideilor artistice noi și a oamenilor a stîrnit eferves-cență și în viața artistică dinafara Capitalei, constatîndu-se un început de omogenizare a fenomenului teatral românesc, de înlăturare a discrepanțelor, altădată flagrante.

— etc... etc... etc...

2. DRAMATURGIA ORIGINALĂ CONTEMPORANĂ

◆ DINA COCEA

Repertoriul original ni s-a înfățișat mai mult sub două aspecte. Piesa cu proble-matică socială, de multe ori interesantă, nu și-a găsit întotdeauna, după părerea mea mijloacele de expresie artistică, susceptibile să capteze spectatorul; al doilea aspect a

fost acela al piesei cu caracter cotidian, surprins în înfățișările sale minore — categorice care atrage un anumit public și care poate fi și ea necesară, dacă nu se situează sub un anumit nivel de gust. Dintre aceste aspecte, primul mi se pare cel mai interesant; el mi se pare a indica drumul care trebuie urmat, cu toate dificultățile nerezolvărilor existente acum pe planul expresiei artistice. Consider că toate genurile și modalitățile pot să ne fie necesare. Diversitatea este pentru noi un bun cîștigat; de aici înainte, trebuie să ne războim pentru ca această diversitate să se manifeste calitativ superior, în toate compartimentele sale. Nu se mai poate spune astăzi că dramaturgia noastră este mereu una și aceeași. Faptul că piesele noi sau trezesc interesul sau provoacă negarea vehementă este un simptom bun, sănătos: o reacție vie presupune un stimul real. Dacă acum cîțiva ani, spectatorii acceptau tot ceea ce li se oferea, astăzi ei reacționează, discută, aleg, uneori chiar împotriva criticii, și asta este o garanție a dezvoltării viitoare. Este limpede că, în această conjunctură, toată răspunderea pentru calitatea literaturii teatrale revine acum autorilor și saltul pe care îl așteptăm se va produce numai dacă scriitorii își vor asuma conștient responsabilitatea și riscurile profesiei.



◆ OCTAVIAN COTESCU

Cred că în momentul de față este bine să centrăm discuția despre dramaturgie în jurul unei foarte importante probleme, care s-a discutat la întâlnirea conducerii de partid și de stat cu oamenii de artă: anume, importanța conținutului social al operei de artă, răspunderea creatorului față de actualitate, obligațiile sale de natură ideologic-educativă. Cred că trebuie să combatem foarte hotărît o anumită prejudecată care s-a creat, o anumită neîncredere în materialul faptic oferit de actualitate. Fără să teoretizeze, desigur, pe această temă, unii dramaturgi lasă impresia că, mai ales în contextul unei competiții deschise cu literatura dramatică contemporană din alte țări, anumite împrejurări și fapte ale realității noastre cotidiene nu prezintă interes. Nu e nevoie de prea multe eforturi pentru a demonstra cît de puțin fundamentate sînt asemenea temeri. Aș putea cita cîteva din lucrările dramatice create în acești ani, care au rivalizat din plin, ca succes de public, și ca succes calitativ, cu piesele „importate”: *Citadela sfărîmată*, *Ziariștii*, *Șeful sectorului suflute*, *Moartea unui artist*, piese care au însumat sute de spectacole în toată țara, adunînd de foarte multe ori un public numeros în sălile de teatru din diferite orașe. Se infirmă astfel părerea că publicul nostru nu e dispus să participe la dezbateri dramatice întemeiate pe tematica apropiată de existența lui de fiecare zi. Să ne oprim asupra unui exemplu, pe care îl schematizez voit: se spune că spectatorul nostru nu mai vrea să vadă sedințe și la teatru. Nu trebuie să fac altceva decît să amintesc că, în piesa de debut a lui Horia Lovinescu, *Lumina de la Ulmi*, tabloul cel mai consistent din punct de vedere al conflictului, și cel mai pasionant pentru spectator, cuprindea, ca material faptic, o sedință de la Uniunea Scriitorilor. Dacă îmi amintesc bine, din această piesă, care și ea a avut mare succes de public la vremea creării, tocmai acest tablou „a mers” cel mai bine la spectatori. Asta înseamnă că faptul ședinței, prezența lui în subiect, nu are importanță în sine. Dacă situația dramatică și conflictul care se materializează în acest fapt, dacă eroii, care sînt implicați în el, trăiesc o viață adevărată, oamenii din sală găsesc corespunzătoare emoționante în ceea ce văd pe scenă și participă cu pasiune la desfășurarea piesei. Trebuie să înțelegem foarte clar că interesul artistic al unui fapt de viață nu

este determinat în primul rând de procedeele prin care el este înfățișat, că nu forma de ședință în sine este cea care aduce lumea la teatru sau o îndepărtează. Dacă judecăm altfel, înseamnă că reacționăm schematic, că dăm curs unor aprecieri formale. Ceea ce interesează într-adevăr este calitatea artistică a transpunerii, profunzimea investigației pe care artistul izbutește sau nu izbutește să o întreprindă. Și așa mai vrea să atrag atenția asupra unui alt aspect al problemei. Ședința despre care vorbeam, ședința din *Lumina de la Ulmi*, era un fapt foarte bine cunoscut de scriitor, un moment care concentra o importantă experiență de viață. De aceea, aici conflictul căpăta o asemenea consistență pasionantă. Nu cred că atunci Lovinescu ar fi putut descrie la fel de puternic o ședință care se desfășoară, să zicem, într-o uzină. Imperativul legăturii cu viața, pe care l-am pomenit mereu, în discuțiile despre artă, și pe care nu o dată l-am devalorizat, reducându-l la o înțelegere superficială a aspectelor tematice, rămâne o condiție fundamentală pentru dezvoltarea unei dramaturgii puternice. De ce ne emoționează atât de mult unele piese din repertoriul universal contemporan, care se joacă acum? Pentru că ele reflectă o lume întreagă, cu nuanțele relațiilor și împrejurărilor strict specifice acestei lumi, cu datele sociale, psihice, intelectuale caracteristice ei. Uneori, citind câte o piesă nouă românească, am impresia, dimpotrivă, că dramaturgul a cheltuit o cantitate însemnată de energie pentru a combina situațiile, efectele, replicile „tari“, dar s-a preocupat foarte puțin de implicațiile realității cuprinse în împrejurările dramatice pe care le-a construit, s-a lăsat furat de jocul elementelor teatrale, uitând că oamenii care vin la teatru vor să afle ceva despre ei înșiși, aici, vor să-și lămurească niște nedumeriri, vor să rețină și să înțeleagă niște fapte, pe care în viață le trec cu vederea, le consideră puțin însemnate sau nu și le pot explica.

◆ GYÖRGY HARAG

Am jucat în ultimii ani cu toții foarte multe piese noi românești. De un timp încoace, aceste piese au intrat în concurență directă cu cele mai bune opere din dramaturgia universală. Noua compoziție a repertoriilor este ea însăși un stimul pentru scriitorii de teatru. Dar, considerând această situație, e bine să ținem seama de două aspecte ale ei: în primul rând, nu este cu puțință să adoptăm o poziție exclusivistă, căutând să jucăm numai capodopere scrise recent de autorii noștri dramatici, pentru că, oricât am dori-o, capodoperele nu se nasc frecvent; în al doilea rând, e bine să ținem seama de raportul dintre cantitate și calitate, existent în orice ramură artistică și să nu uităm că o piesă mare este însoțită de multe piese care nu o egalează. Excluzînd deci din discuție intransigențele care amenință să devină sterile, cred că s-ar putea scrie pentru teatru mult mai îndrăzneț, mult mai adînc și mai complex, mai ales în ceea ce privește analiza vieții noastre actuale. Așa vrea să atrag atenția asupra unei tendințe care s-a făcut simțită în mai multe piese, o înclinare spre falsa poezie și falsa complexitate. Mă gîndesc la piese nu lipsite de calități, dar în care interesul principal nu se bazează pe acțiune, pe un conflict direct, deschis și viguros, pe caractere clare, ci se naște pe seama unor construcții verbale, supraîncărcate de simboluri, metafore, jocuri de cuvinte. De multe ori, cînd citesc o asemenea piesă nouă, abia publicată, nu o înțeleg — sau nu vreau s-o înțeleg, nu mă simt deloc obligat să urmăresc exhibițiile autorului pe drumurile întortocheate pe care el își schițează ideea. Cred că, în privința asta, avem de-a face cu o greșită înțelegere a dramaturgiei de idei. Ideea nouă, problema interesantă nu lipsesc, dar sînt parcă învăluite într-o ceață de cuvinte, care estompează totul. Mai grav este că, după apariția unei asemenea piese, vin cronicarii și o explică și îi găsesc într-adevăr miezul de idei, justificînd această modalitate alambicată a scrisului dramatic. Nu cred că, în felul acesta, se face un serviciu literaturii dramatice și publicului. Indemnul partidului de a crea opere cu conținut social nou și eficient și cu o mare valoare educativ-ideologică cred că trebuie însușit, în dramaturgie, în sensul unei clarificări a ideii și expresiei teatrale și pe direcția intensificării conflictului. Piese în care conflictele secundare trec pe primul plan, în care nu contradicțiile majore ale vieții constituie axul acțiunii nu mai răspund exigențelor ideologice și artistice ale momentului pe care îl trăim.



◆ ADRIANA LEONESCU

S-a discutat foarte mult în această stagiune despre dramaturgia originală. S-au făcut observații severe, dintre care multe sînt fundamentate. Cu toate acestea, mie mi se pare că în piesele care au fost jucate mai recent putem descoperi simbulrele unor modalități dramatice promițătoare, germenii unor structuri dramaturgice pe care se va sprijini literatura teatrală de mâine. Aceste făgăduieli cuprinse în niște piese mai recente ne dau temeiul să privim cu încredere dezvoltarea dramaturgiei, să așteptăm realizările noi, cu convingerea că îndemnul cuprinse în documentele întîlnirii dintre conducerea de partid și de stat și oamenii de cultură și artă se vor concretiza în victorii artistice sigure. Anumite piese care dau libertate fanteziei spectatorului, solicită judecata morală a fiecăruia, încep să se apropie de acele creații care marchează un salt aproape în toate artele românești — în poezie, în pictură, în proză. Există aici un drum care se conturează. Este drumul unei dramaturgii active, care a renunțat să fie doar descriptivă, să illustreze doar anumite adevăruri larg cunoscute și a început să-și caute expresia dinamică într-un raport viu cu publicul, într-un fel de dialog neîntrerupt cu sala. O făgăduială mi se pare și tendința unor dramaturgi de a intra în competiție cu dramaturgia contemporană din lume, nu numai prin punctele de vedere pe care le expun, dar și prin calitatea formelor de expresie. În asemenea încercări, deocamdată aflate la primii pași, văd chezașia unei literaturi teatrale cu conținut social bogat și nou, cu o funcție educativă foarte puternică. Și trebuie să spun că este mult mai ușor și mai stimulator să lucrezi asupra unor texte care cuprind asemenea ambiții. Aș vorbi doar despre două din piesele asupra cărora am lucrat de curind: *Nu sînt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu și *Cu tot soarele pe masă* de Dan Tărchilă. Amîndouă piesele au stîngăcii, șovăieli, nu-și definesc foarte clar, pînă la capăt, conflictul. Cu toate acestea, fiecare din ele caută să dea un răspuns — optimist, dar nu idilic; ferm, dar nu simplist — unor întrebări care se fac adeseori auzite și în piesele străine pe care le jucăm. Cea de-a doua piesă va fi cuplată în spectacol cu o lucrare similar construită de Schisgal, *Dactilografii*. În felul acesta, puse față în față, istoriile unor cupluri de-a lungul întregii lor vieți vor demonstra clar deosebiri dintre drumurile pe care evoluează destinul individului în două lumi diferite. Aceste piese românești sînt pasionante ca material de lucru pentru că ele nu închid ideea într-o formă statică și definitivă, ci încearcă să dezvolte pe scenă mersul gîndului, sugerează trecerea timpului, mișcarea vieții. Este emoționant să întîlnești un asemenea text, și cînd îl lucrezi și cînd îl urmărești din sală.

HORIA LOVINESCU

Autorii dramatici trebuie să scrie bine. În sfîrșit, a venit timpul să se țină de promisiuni. Nu există nici un fel de obstacol în calea autorilor. Dacă nu se realizează trecerea, de care e nevoie, spre o dramaturgie majoră contemporană, numai noi sîntem de vină. Asta nu înseamnă că directorii de teatre nu pot face mai mult pentru dramaturgie. Repet, trebuie crescuți noi autori dramatici, trebuie ușurată intrarea lor în teatru. Or, majoritatea tinerilor care scriu pentru scenă, sau nu sînt destul de copti pentru a aduce opere finite, sau nu au izbutit încă să-și definească limpede capacitățile, sau nu sînt deloc interesați de modalitățile dramatice obișnuite. Am impresia că, psihologic, tînrul autor dramatic încă necunoscut diferă mult de autorul care s-a impus. Pentru a facilita drumul debutanților trebuie să ne obișnuim cu ideea că ei văd lumea și teatrul altfel decît noi. Ca în pictura modernă și în muzica de astăzi, ei tind spre opera de improvizație, de intuire rapidă a unor modalități esențiale, sau presupus esențiale. Mi se pare că directorii

sînt încă destul de sceptici față de asemenea manifestări. Am să dau un exemplu: de mai multă vreme s-a purtat o întreagă campanie pentru promovarea piesei într-un act, dar această campanie nu a dus la nici un rezultat. Aproape tot ce s-a publicat și s-a jucat sub înfrîurirea Casei de creație nu merită atenție. Cu totul independent însă de această campanie, descoperim că toți tinerii înzestrați scriu în momentul de față piese într-un act. Ei fac asta, cum spuneam, din dorința de a se exprima lapidar și violent. Aici cred că directorii de teatru pot interveni, favorizînd maturizarea artistică a acestui fenomen, bineînțeles, dacă își asumă riscurile pe care le presupune o asemenea inițiativă. Dacă vom da posibilitate pieselor scurte, scrise de tineri necunoscuți, să ajungă în fața publicului, vom contribui, fără îndoială, la îmbogățirea dramaturgiei noastre. Nu înseamnă că tot ce vom juca va fi de cea mai bună calitate. Exact cum în pictura modernă trebuie să treacă uneori timp ca să-ți dai seama dacă e vorba de un fapt autentic de artă sau de impostură, și în cazul acestor debuturi nu putem merge la sigur. Dar trebuie să creăm o posibilitate selecției viitoare, timpul urmînd să aleagă de la sine ce e valoros, să despartă ceea ce e cu adevărat interesant de ceea ce mimează valoarea. Nu trebuie să ne speriem de modul de exprimare al tinerilor, care, în dorința de a scrie contemporan, recurg la o mulțime de procedee din dramaturgia universală a prezentului, găsindu-și sau căutîndu-și, de pildă, puncte comune cu teatrul absurdului. Scrierile lor supără uneori prin impresia de mecanic pe care o dau, simțim în ele cîteodată rețeta. Indiferent de asta, cred că tinerii trebuie lăsați să-și spună cuvîntul. În teatru se pătrunde mai greu decît în alte genuri — un debut costă, chiar dacă montarea e modestă, posibilitățile unui repertoriu sînt relativ limitate (cîte piese noi se pot juca într-o stagiune?). S-ar putea întîmpla, de asemenea, ca unele debuturi nu lipsite de calități să nu placă de la început publicului. Dar noi trebuie să avem îndrăzneala unor asemenea începuturi.

În ceea ce-i privește pe autorii mai vîrstnici, cred că nu există nici un fel de opreliști — în afara acelor pe care singuri și le creează — pentru atacarea unor conflicte și a unor modalități de expresie legate de marile probleme ale vieții noastre. Poate că trăim un moment de acomodare. Am intrat într-un contact foarte viu și continuu cu literatura teatrală mondială, ieșind dintr-un oarecare provincialism al repertoriului și această schimbare de context cere, poate, un timp de adaptare — la expresivitatea nouă, la o problematică încă neexplorată, la un anumit nivel de exigență. În cadrul acestui fenomen de acomodare, noi vom fi în situația de a ne defini originalitatea. Eu cred că într-un an — nu în stagiunea care se deschide, ci în cealaltă — vom asista la un sezon teatral foarte interesant ca dramaturgie originală. Autorii mai vîrstnici ne vor surprinde prin modificarea problematicei pe care o vor prezenta, cei tineri vor aduce cu ei o schimbare radicală de peisaj.

În momentul de față, din cauza unei legitime dorințe de a evita didacticismul moralizator, caracterul prea programatic al piesei de teatru, s-a alunecat puțin spre o literatură minoră, în care contextul social-politic al problemelor discutate a fost estompat. Socotesc că o dramă personală, oricît ar fi de puternică, nu poate să devină fapt artistic mare, dacă nu are implicații foarte profunde în realitatea înconjurătoare. În sensul acesta, cele spuse de tovarășul Nicolae Ceaușescu, primul secretar al Comitetului Central al partidului, la întîlnirea cu oamenii de cultură și artă sînt foarte bine venite. Cuvintele sale constituie un semnal de alarmă în fața tendinței de sărăcire și de minimalizare a operei dramatice. Sper că, în cadrul procesului de acomodare la nou, despre care vorbeam înainte, noi vom învăța, din nou, și mai bine decît înainte, să dezvoltăm în fața publicului o dezbatere social-politică pasionantă, în afara căreia literatura teatrală este condamnată la un caracter efemer.

◆ CRIN TEODORESCU

Dacă nivelul general al vieții noastre teatrale a fost foarte ridicat, aceasta s-a datorat în primul rînd nivelului atins de arta spectacolului, și mai puțin de dramaturgie, care — mi se pare — trece printr-o *relativă* rămînere în urmă.

Printre premierele stagiunii încheiate nu s-au prea înregistrat multe piese originale noi, care să dezbată problemele *majore* ale realității *noastre* la același nivel

de tensiune intelectuală și la aceeași efervescență creatoare ca acelea întâlnite în arta spectacolului.

Poate ca o reacție față de dramaturgia schematică, naturalistă, care plictisea publicul, unii autori au ales calea comodă de a se retrage în zona temelor și semnificațiilor minore. Exemplele sînt cunoscute. Și cred că dramaturgii noștri își dau seama că nu cu astfel de „piesuțe” drăguțe și cu comedioare „fără pretenții” vom răspunde competiției cu dramaturgia străină — competiție care se desfășoară acum „la vedere”, în fața publicului, fără „protecționism vamal”. Să nu uităm că dramaturgii pe care îi jucăm azi — și O'Neill și A. Miller, și Sartre și Ionescu, și Dürrenmatt și Frisch, și Osborne sau chiar hulit de unii Tennessee Williams — dovedesc o adîncă, o dramatică, o tensionată seriozitate în tratarea acelor probleme ale realității lor, sau ale filozofiei lor, la care sensibilitatea lor artistică a răspuns. Citind dramaturgia secolului al XX-lea, constatăm că toți autorii care contează ni se dezvăluie — cu toate variațiile de orientare ideologică, ori de angajare politică (sau în ciuda limitelor și obstacolelor pe care aceste orientări și angajări le creează uneori) —, ni se dezvăluie, spunea, ca niște oameni foarte gravi, adînc și cînstit preocupați de a descifra sensurile vieții așa cum li se arată în acest secol de răspîntie, adînc și cînstit preocupați să desprindă măcar cîteva adevăruri majore privind omul contemporan. De ce să nu venim la această competiție (care acum a devenit o situație de fapt, volens-nolens) cu o literatură a noastră la același nivel de tensiune, de intelectualitate și de pasionalitate — dar care să proclame adevărurile *noastre* majore, izvorîte din realitățile *noastre*, filtrate prin filozofia *noastră*? Aceasta nu înseamnă că cerem dramaturgilor să revină la piese plicticoase, să ilustreze locuri comune, să transforme piesa de teatru într-o carte cu poze și concepte morale știute de toți.

Le cerem să descopere în viață adevăruri zguduitoare și încă neexplorate, așa cum marii dramaturgi din toate vremurile au descoperit în viața lor și a oamenilor din jurul lor.

După cum s-a subliniat la întâlnirea conducătorilor de partid și de stat cu oamenii de artă, dramaturgia este chemată să contribuie efectiv la cunoașterea și construirea vieții.

3. REPERTORIUL STAGIUNII

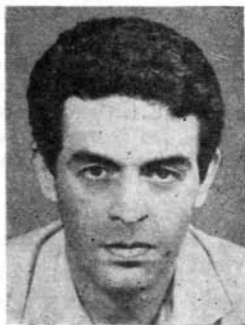
◆ DINA COCEA

N-aș vrea să neg valoarea acestui repertoriu, lărgirea lui simțitoare, dar mi se pare că în el se descifrează uneori tendințe de modă, îngrijorătoare. Comoditatea, graba, informarea insuficientă, pornirea de a copia ce face alt teatru, reeditînd succesele sigure, ușurința cu care se reiau drumurile bătute se observă ori de cîte ori apelăm la unii și aceiași dramaturgi, sau ne închidem într-o arie relativ restrînsă de opere literare. Nu o dată, selecția operată de un teatru sau altul nu se oprește la ceea ce este mai bun din opera unui autor. Nu o dată, un dramaturg sau un fenomen dramaturgic este părăsit, înainte ca toate posibilitățile mari de artă a spectacolului să fi devenit realitate (cazul Brecht, O'Neill); ne plictisim prea repede, și de aceea nu culegem decît rar roadele unei politici de repertoriu, consecutive și de lungă durată. În privința asta simțim adeseori lipsa unui punct de vedere ferm, aparținînd conducerii teatrelor, în elaborarea repertoriilor. De aceea, putem vorbi încă de unele repertorii întîmplătoare, alcătuite după ureche, aflate mereu în fluctuație.

◆ OCTAVIAN COTESCU

Am văzut în anii trecuți nenumărați Brecht, unul după altul în diferite viziuni și interpretări, dar acum se pare că originalul întemeietor al teatrului epic dispare de la orizont. Aceași soartă se pare că urmează s-o împartă Dürrenmatt și Ionescu, pentru

care teatrele se vor bate o stagiune sau două, dându-i mai tirziu uitării. Trebuie să mărturisesc că în acest context mi-i puțin frică de premiera anunțată cu *Așteptându-l pe Godot*: mi se pare că vom asista la un an Beckett. Unde este Gorki, unde e Cehov, unde a dispărut Goldoni, ce s-a întâmplat cu O'Neill, după un asalt de numai câteva luni asupra dramaturgiei sale? Practicile acestea exprimă niște tendințe extremiste și destul de superficiale. Așa se face că regia noastră, atât de diversă și de înzestrată, nu și-a spus încă punctul său de vedere contemporan, în legătură cu opera unor mari dramaturgi din secolul nostru sau din trecut. Pe linia acestor observații vreau să spun că m-a bucurat foarte mult inițiativa Teatrului Mic de a începe o dispută în legătură cu interpretarea lui Caragiale și că aștept cu nerăbdare ca această dispută să se lărgească și să se adincească, în anul care vine, cu ajutorul montărilor anunțate de Teatrul de Comedie (*Noaptea furtunoasă și Conul Leonida*) și de Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” (*D-ale carnavalului*).



◆ DAVID ESRIG

A fost una din cele mai vii și mai frământate stagiuni, în care teatrele au abordat un repertoriu foarte vast, lărgind mult frontul de atac al gândirii teatrale românești contemporane.

Din ansamblul problemelor pe care le ridică experiența acestei stagiuni, oglindită de altfel în mulțimea și complexitatea întrebărilor pe care mi le-a pus redacția revistei „Teatrul”, eu aș vrea să mă refer doar la una singură. Aceea a repertoriului. Cred că astăzi avem toate condițiile împlinite pentru a readuce în atenție, cu o eficiență sporită, problema profilului artistic al teatrelor, în care repertoriul joacă un rol decisiv.

Ultima stagiune a arătat că timpul când colectivele din regiuni erau un fel de rudă săracă a Bucureștiului a fost depășit, că unele au devenit, iar altele au șanse să devină colective artistice „competitive”, intrând ca partener major cu drepturi egale în dezbaterile celor mai arzătoare probleme de creație. Viața teatrală din regiuni este de asemenea îmbogățită și completată de turneele tot mai frecvente de felul celor pe care le organizează periodic Teatrul Național „I. L. Caragiale”, Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, Teatrul de Comedie și multe altele din București și din țară. (Nu ar strica, de altfel, ca această acțiune să fie îndrumată mai atent și mai exigent, printr-o repartizare tot mai judicioasă a deplasărilor, în așa fel încât publicul de pretutindeni să aibă acces la cele mai bune realizări ale mișcării teatrale actuale.)

În același timp, în București, teatrele au devenit tot mai prezente în promovarea unor piese de interes major, iar faptul că în fruntea unor colective reputele au venit personalități active ale vieții noastre culturale a sporit posibilitățile unei personalizări din ce în ce mai accentuate a fiecărui teatru. Este un proces pozitiv și îmbucurător, din calea căruia ar trebui să înlăturăm anumite concepții depășite sau improprii.

Am auzit adeseori citate, în discuțiile despre repertoriu, exemplele marilor teatre populare din Occident: Teatrul Național Popular, Piccolo Teatro și altele, care au jucat

de toate pentru toți, cu singură condiție să fie piese de calitate și autori ce merită a fi audiati. Din păcate, admiratorii acestor trupe într-adevăr admirabile uită că ele își asumă de obicei un rol cultural pe care la noi îl îndeplinește întreaga mișcare teatrală, că aceste instituții sînt mai totdeauna destul de izolate în noianul producției comerciale bulevardiere și că împrejurările le dictează obligația culturală de a oferi publicului tot ce este important, și nu numai ceea ce corespunde mai exact forțelor artistice și preferințelor lor.

Cred că noi ne putem bucura de privilegiul unei selecții mai personale care să accentueze diferențele artistice dintre scenele noastre, în avantajul bogăției de ansamblu a imaginii teatrului românesc contemporan. Ne putem acorda avantajele unei diviziuni voluntare a interesului pentru anumite zone ale literaturii dramatice, mai apropiate de forțele artistice ale grupului de interpreți de care dispunem, mai aproape de idealul estetic și etic pe care-l profesăm. Cred că din acest punct de vedere sînt îndreptățite avertismentele împotriva modei. Dincolo de plictiseala unei stagiuni dominate de un anume autor, aceste mode trădează o lipsă de inițiativă din partea secretariatelor literare și a regizorilor, care nu alimentează suficient apetitul directorilor și actorilor cu texte inedite, cu autori și opere noi și pline de interes. Numai din multe titluri, din multe genuri, se pot alege acele piese care trasează un drum, o linie de afinități, un univers care se completează și se îmbogățește mereu. Cred că alegerea unei piese în repertoriu are valoarea unui act moral și artistic, că el exprimă concepția despre teatru cu aceeași pregnanță cu care o distribuție este într-un fel definitorie pentru viitorul spectacol.

Mi se pare profund semnificativ pentru Berliner Ensemble că, alături de drama-
turgia brechtiană, a montat pe scena sa *Coriolan* de Shakespeare într-o adaptare.

Socot grăitor drumul de repertoriu al lui Liviu Ciulei ca regizor, în privința celor două linii care-l interesează vădit. De la *Azilul de noapte* de Gorki, la *Cum vă place* de Shakespeare; apoi, împreună cu Pintilie, din nou la Gorki cu *Copiii soarelui*, apoi *Opera de trei paralele* de Brecht, în sfîrșit *Clipe de viață* a lui Saroyan. Cred că la Teatrul de Comedie *Soldatul Șvejk*, *Umbra*, *Rinocerii*, *Troilus și Cresida*, deși foarte diferite ca subiect și ca factură, trasează o linie interesantă și consecventă de repertoriu.

În sfîrșit, sînt convinși că o mai accentuată profilare a teatrelor poate constitui un sprijin important pentru dramaturgia originală, care va înfrîni interpreți mai profesionalizați, mai siguri pe resursele intime ale unui univers artistic definit.

Cred că această năzuință ilustrează foarte bine marea însemnătate a ideilor expuse de tovarășul Nicolae Ceaușescu, în cadrul înfrînării cu oamenii de artă, ca și în cuvîntarea rostită la conferința organizației de partid a orașului București. Chemarea conducerii de partid la o cunoaștere și la o oglindire mai profundă, mai îndrăzneță a realităților însușite din țara noastră, la un studiu atent și principial a tot ce se realizează interesant în creația contemporană mondială, cu scopul de a ridica cultura socialistă, națională, la nivelul marilor exigențe de astăzi ale poporului nostru, este de natură să dea un puternic avînt întregii mișcări artistice, înarmînd-o cu un punct de vedere extrem de limpede și cuprinzător, care exprimă în același timp direcția, caracterul și principiile după care trebuie orientate căutările creatoare.

Cele mai bune realizări ale teatrului românesc din ultima stagiune, așa cum le-am urmărit în cadrul Decadei teatrelor, ca și în afara ei, confirmă încă o dată justetea profundă și perspectivele vaste pe care le conține îndemnul adresat de partid artei.

◆ HORIA LOVINESCU

Repertoriul stagiunii a fost în general bine gîndit. El a corespuns unei nevoi reale de îmbogățire a culturii publicului. Această îmbogățire a programelor teatrale a determinat și determină, în continuare, un fenomen obiectiv controlabil: creșterea exigențelor

spectatorului. Nu trebuie să ne lăsăm înșelați de faptul că publicul urmărește cu plăcere comediile ușoare, căutând câteva ore de ris igienic. Asta s-a întâmplat întotdeauna și se va întâmpla și de aici înainte. Dar mulți din spectatorii de astăzi înțeleg că nu asemenea spectacole constituie faptul mare de teatru. Și pretențiile lor față de noi cresc. Am făcut o anchetă, la noi în teatru, și răspunsurile primite confirmă cele spuse înainte. Și în sălile noastre s-au realizat succese cu piese foarte facile, dar niciodată, în chestionarele pe care le-am pus la dispoziția spectatorilor, nu ni s-a cerut să repetăm succesele de acest fel, să acordăm mai multă atenție spectacolului de pur divertisment. Dimpotrivă, ceea ce ni s-a cerut în primul rând a fost repertoriul „de greutate”. Desigur, cei care au răspuns la întrebările noastre fac parte dintr-un anumit public, mai informat, mai apropiat de teatru. Dar numărul și calitatea răspunsurilor primite dovedesc că acest public inițiat este în creștere, că el știe ce vrea și că are o competență, uimitoare pentru noi, în anumite privințe (mai ales în aprecierile foarte juste asupra actorilor, observațiile în legătură cu regia și scenografia fiind mai puțin sigure deocamdată). Cred că un asemenea public este rezultatul unei anumite politici de repertoriu, pe care trebuie s-o continuăm. Și în măsura în care fiecare teatru își va afirma mai precis punctul său de vedere, peisajul vieții noastre teatrale, devenind mai complex, mai științific organizat, va solicita mai intens publicul, va contribui cu efecte și mai puternice la educația estetică a spectatorilor.

◆ VALENTIN SILVESTRU

Apreciind că a fost un an teatral bun, nu pot pune nici unul din faptele care mă conduc spre această apreciere pe seama modei (cuvînt pe care nici nu-l prea înțeleg, așa cum e introdus în terminologia teatrală). Rivna de a obține succese facile se soldează în cel mai bun caz cu facilități și ele nu caracterizează stagiunea teatrală de față, deși cred că propozițiunea nu este întru totul aplicabilă unor scene. Iar dorința de a stîrni senzație... Depinde despre ce fel de „senzație” e vorba! *Troilus și Cresida* a stîrnit senzație la Teatrul Națiunilor și cred că, într-un anume fel, artiștii acestui spectacol au și dorit să exprime violent, altfel de cît se știa, piesa lui Shakespeare — și au ales-o după chibzuită deliberare, programatic. *Opera de trei parale* era la al treilea spectacol românesc cînd a fost introdusă în repertoriul Teatrului „Bulandra”, opțiunea nu avea nimic senzațional, dar spectacolul a fost. În genere, piesa românească sau străină inedită are un rol formativ în cultura teatrală, și preferința pentru inedit, corelată, evident, cu interesele vii ale culturii teatrale, e un fapt pozitiv.

◆ CRIN TEODORESCU

În politica de repertoriu trebuie evitată „concurența neloială”, însă în alt sens decît o înțelegeau unii cîndva. Anume, cred că din dramaturgia străină nu trebuie să includem în repertoriul nostru decît *valori*.

Nu trebuie făcută nici o concesiune teatrului comercial și eflorescenței lui de piese bulevardiere, „comedii polițiste” etc. Cred că trebuie jucate textele marilor autori (subliniindu-ne dezacordul atunci cînd acestea — în unele laturi ale lor — nu concordă cu concepțiile noastre), dar nici într-un chip nu trebuie perpetuată infectarea publicului cu prostul-gust, vulgaritatea și mediocritatea cultivate de teatrul burghez comercial.

ANSAMBLULUI TEATRAL

◆ DINA COCEA

A fost o măsură excepțional de bună inițiativa de a reorganiza teatrele în jurul unor personalități creatoare centrale. După părerea mea, ceea ce s-a făcut în stagiunea aceasta este doar un început, care ar trebui să devină exemplu pozitiv pentru majoritatea ansamblurilor teatrale din țară și ar trebui să fie continuat. Organizarea noastră teatrală a suferit de un viciu mare, inițial: este vorba de gruparea artificială, de întocmirea haotică a colectivelor. De aceea, restructurarea teatrelor „Lucia Sturdza Bulandra“, „C. I. Nottara“, Mic este un prim pas într-un proces necesar, care să ne ducă la regruparea organică a forțelor artistice. Noi plătim tribut unui sistem administrativ care nu mai corespunde exigențelor actuale, și asta ne impune obligația de a întreprinde un foarte serios studiu al principiilor organizatorico-administrative care prezidează activitatea teatrelor. În cadrul luptei pentru calitate, sub semnul căreia oamenii muncii din țara noastră își duc activitatea în toate domeniile, o mulțime de forme vechi au fost înlăturate, o mulțime de inovații curajoase au căpătat realitate. Mie mi se pare că nu putem răspunde chemării partidului, care ne îndrumază în sensul afirmării unei puternice arte naționale, în sensul impunerii unui punct de vedere al nostru în circuitul de idei al lumii contemporane, dacă nu înlăturăm din calea noastră piedicile concrete ce decurg din vechile forme de organizare. De aceea, mi se pare că nu vom răspunde obligațiilor noastre ideologice, estetice și educative dacă ne vom mulțumi să discutăm în abstract despre diferite probleme de teorie; trebuie să acordăm o atenție serioasă și competentă aspectelor concrete, materiale, organizatorice ale muncii noastre.

◆ OCTAVIAN COTESCU

Activitatea directorilor-oameni de teatru va contribui, fără îndoială, la apariția celui animator de mare autoritate și forță creatoare, fără de care, după părerea mea, teatrul nu mai poate să existe astăzi. Cred că ar trebui să valorificăm mai bine condițiile deosebit de favorabile în care se dezvoltă mișcarea noastră teatrală. Scurta vizită pe care am făcut-o în primăvara aceasta în străinătate, ca și întâlnirile colegilor mei, care au jucat pe scena Teatrului Națiunilor, cu actorii și regizorii din Franța au dovedit foarte limpede în ce condiții dificile, materiale și organizatorice, se desfășoară activitatea teatrală în alte țări. Socotesc că, apreciind mai lucid înlesnirile de care dispunem, condițiile cu totul favorabile care ne sînt puse la dispoziție, am putea să ne gospodărim mai bine. Aceleași sume și aceleași mijloace investite acum în teatru pot fi mînuite mai chibzuit. Este vorba de niște rămășițe birocratice care ne mai țin în loc, uneori. Sîntem în situația de a găsi formula necesară pentru ca întotdeauna componenta colectivului de teatru să exprime concepția și aspirațiile animatorului, transmise și însușite de către întregul colectiv. Cum sînt însă alcătuite colectivele noastre?

În afară de cazul Teatrului de Comedie — care, prin forța împrejurărilor, constituindu-se ca ansamblu nou, în condițiile în care conducerea a avut posibilitatea să-și aleagă trupa, conform unui crez artistic —, din acest punct de vedere, conducătorii de teatru sînt încă handicapați. Ei trebuie să lucreze cu o echipă moștenită de la o organizare mai veche, a cărei alcătuire — după cum afirmă unii — nu coincide cu concepția lor despre ansamblul teatral. Această situație handicapează, pe de altă parte, și pe anumiți actori de valoare. Conducătorii de teatru sînt, în cazurile în care vorbeam, personalități distincte, diferite. Ei nu pot să apeleze la unii actori valoroși care, prin datele lor,

răspund cel mai bine repertoriilor și ambițiilor de spectacol, caracteristice acestor directori; în același timp, în trupă se întâmplă să rămână nefolosiți interpreți deosebit de înzestrați, de asemenea personalități distincte, care nu se apropie îndeajuns de stilul și preocupările conducătorului de ansamblu, dar care ar putea ușor să-și găsească întrebuințare pe măsura lor în alte colective și în concepția altui conducător de teatru. Un animator de teatru începe să existe atunci când configurația colectivului exprimă liniile de forță ale concepției lui despre teatru. Aș da deci o sugestie pentru rezolvarea acestei probleme, care ne preocupă în mod acut: o dezbatere largă între conducătorii de teatru, în legătură cu structura și evoluția colectivelor noastre teatrale, dar o dezbatere care să vizeze concret posibilitățile reale de modificare a situației actuale, cu o mare grijă față de forțele noastre actoricești, atât de bogate.

◆ GYÖRGY HARAG

S-a născut în lumea teatrelor următoarea formulă: „teatrul lui Beligan“, „teatrul lui Ciulei“, „teatrul lui Lovinescu“, „teatrul lui Penciulescu“. Este un simptom foarte bun. Teatrele despre care e vorba nu realizează doar spectacole, ci creează mult mai mult — promit, de pildă, diferențierea unor curente, a unor atitudini teoretice originale. Cred că fenomenul implică dezvoltarea noastră în spiritul celei mai sănătoase, celei mai stimulative competiții artistice.

◆ HORIA LOVINESCU

Am convingerea că modificările aduse de stagiunea care se încheie se datoresc exact teatrelor care s-au restructurat. Aceste schimbări nu privesc numai repertoriul, ci vizează instaurarea unui stil de muncă în teatru. Sigur că ar fi prezumțios și chiar neserios să susținem că vreunul din aceste teatre și-a găsit profilul. Pentru o asemenea auto-definire, cred că sînt necesare cel puțin două stagii.



◆ VALENTIN SILVESTRU

Preocupările teatrelor de Comedie, „Nottara“, „Bulandra“, Mic sînt interesante, reprezentative și de perspectivă. Unele din aceste preocupări se vor defini în răstimpul a două-trei stagii, căci un organism teatral, mai ales de structură aluvionară — cum sînt unele din cele de mai sus, cu prea mulți actori în trupă —, nu se constituie de pe o zi pe alta și liniile sale de activitate se desenează în cursul unui proces mai îndelungat de clarificare și, aș spune, de delimitări.

Totodată, ar trebui semnalate și preocupările de configurare a repertoriului național la Teatrul Național „I. L. Caragiale”, organizarea armonioasă a ansamblului actoricesc la Naționalul ieșean, spiritul novator al Teatrului din Piatra-Neamț, orientarea spre o cultură teatrală mai elevată la Cluj, Timișoara, Sibiu, încercările consecutive ale Teatrului Muncitoresc C.F.R. de a afirma un concept modern de teatru popular — și alte date similare. Am impresia că într-o mișcare teatrală de o unitate organică, așa cum este a noastră, profilarea principalelor teatre nu se poate face în unități puține și izolate. Și că fizionomiile distincte ale teatrelor sînt într-o interdeterminare continuă cu personalitatea teatrului în ansamblul său.

5. REGIA

◆ DINA COCEA

Un tînăr are totdeauna foarte multe lucruri de spus, și în foarte mare măsură, mișcarea regizorală de la noi este un fenomen de tinerețe. E firesc, deci, ca aici care lucrează în acest domeniu să selecționeze mai greu, să opteze deocamdată anevoie, să aleagă nu totdeauna ceea ce este categoric just. Fenomenul este absolut normal și nu trebuie să-i punem nici o stavilă — trebuie cel mult să încercăm să-l canalizăm. Important este că avem o regie foarte, foarte bogată. Selecția justă e o problemă de maturitate și, în privința aceasta, cred că directorul de teatru are un cuvînt greu de spus. El este cel obligat să facă selecția, atunci cînd regizorul este prea tînăr pentru ca să hotărască singur ce e bun și ce e mai puțin bun în munca sa; el trebuie să îndrumeze dezvoltarea regizorului. Desigur nu vor putea îndeplini bine o asemenea muncă decît acei directori care sînt ei înșiși oameni de teatru creatori. Dar lor trebuie să li se acorde încredere. Există la noi un principiu fals: acela al respectului absolut față de concepția regizorală, chiar atunci cînd aceasta se arată evident deficitară. Ar trebui să facem mai net deosebirea dintre spiritul anarhic și drepturile reale ale creatorului, ar trebui să știm să acceptăm autoritatea reală a unui bun conducător de teatru.

Aș vrea să mai insist asupra unei idei la care țin mult: fiecare spectacol, după părerea mea, trebuie să exprime în spirit contemporan conținutul unei opere, și prin aceasta *stilul* opere respective, *stilul* autorului.

Mijloacele proprii de expresie ale regizorului — *stilul* său — nu pot contraveni *naturii* textului, și nici nu cred că e bine ca în spectacol să precumpănească *stilul* unui regizor în dauna *stilului* dramaturgului. Dacă fiecare spectacol nou va reprezenta numai *stilul* regizorului — ceea ce se întîmplă adesea în teatrul nostru —, atunci în cîțiva ani vom putea vedea 20 de piese diferite jucate în același fel. Nu ajungem așa la o uniformitate stilistică îngrozitoare? Nu riscăm să-l vedem doar pe regizorul talentat, pe Esrig, sau Moiescu, sau alții, acolo unde ar trebui să-i cunoaștem pe Shakespeare, Albee, Dürrenmatt, Caragiale? Și aceasta nu înseamnă să ajungem, altfel decît prin dogmatism, tot la o sărăcire a faptului scenic, tot la monotonie?

◆ OCTAVIAN COTESCU

Aș putea să spun că, pentru mine, ca pentru orice actor care joacă astăzi, regizor este acela care-l invită pe interpret să colaboreze, să participe la elaborarea spectacolului, să pătrundă activ în complexitatea ideilor și substanța vieții însuflețite pe scenă. Colaborarea cu Pintilie a contribuit la construirea unor trepte solide în evoluția mea ca actor. Din acest punct de vedere sînt de acord cu orientarea generală a mișcării tinere din regia noastră, poate chiar cu unele teribilisme ale lui Dinu Cernescu, în măsura în care acestea îl ajută să devină matur. Dar nu pot fi de acord cu regizorul care face din colaboratorii săi marionete, executanți mecanici. Spectacolul trebuie să fie rezultatul însușirii totale de către actori a tuturor ideilor pe care regizorul vrea să le comunice specta-

torului. Întotdeauna, montările care ne-au plăcut au avut la bază realizarea acestei osmoze, și întotdeauna când, urmărind o interpretare, o apreciem dincolo de calitățile individuale ale actorului X sau Y, bogăția, omogenitatea și chiar spontaneitatea jocului constituie rezultatul suprapunerii rodnice a eforturilor mai multor creatori. Cred că în teatrele noastre mai sînt multe de făcut, și din partea regizorilor, și din partea actorilor; cred că trebuie să mai lucrăm pentru a obține o adevărată unitate artistică.

◆ GYÖRGY HARAG

Se întîmpla acum 10—15 ani să deplingem, la fiecare întîlnire colectivă a oamenilor de teatru, lipsurile regiei românești. Astăzi, sîntem, dimpotrivă, răsfățați de mulțimea actelor regizorale pasionante și curajoase. Să vorbim, de pildă, despre spectacolul *Troilus și Cresida*. Am citit și am auzit spunîndu-se că ceea ce se vede pe scena Teatrului de Comedie „nu e Shakespeare“, că aici nu se joacă în stil shakespearian, și așa mai departe. Toate pretențiile de acest fel exprimă de fapt un punct de vedere din secolul trecut. Vă amintiți, probabil, că în secolul trecut, întreaga operă a lui Shakespeare a fost supusă unei reformulări; atunci au fost împărțite piesele în acte și tablouri și tot atunci s-a creat și un stil de interpretare, fundamental deosebit de modalitatea inițială de joc a spectacolului Shakespeare. Tradițiile la care sîntem atît de frecvent trimiși sînt, de fapt, aceste tradiții ale secolului al XIX-lea și nu tradiția autentică a jocului shakespearian. Ce a făcut de fapt Peter Brook cu *Hamlet*, *Titus Andronicus*, *Regele Lear*, dacă nu, în primul rînd, să rupă cu tradițiile secolului al XIX-lea? *Troilus și Cresida* este, în acest sens, mai fidel spectacolului shakespearian decît majoritatea montărilor la care am asistat. Nu de mult am citit o lucrare foarte interesantă a lui Cehov, care scria cu multă amărăciune că Stanislavski a creat spectacole foarte bune cu piesele lui, dar în alt spirit decît cel în care piesele fuseseră scrise. Cehov mărturisește că el a scris comedii amare, la care ar fi dorit ca publicul să rîdă mult și că, în locul acestor comedii, a văzut pe scenă niște drame de factură lirică. Cred că toată lumea s-ar revolta dacă ar asista la un spectacol cehovian în care interpretarea să nu fie semănată cu foarte multe pauze și la care publicul să rîdă cu poftă. S-ar spune atunci: „nu e cehovian“, așa cum au spus mulți despre *Opera de trei parale*, montată de Ciulei, că nu e un spectacol brechtian. În asemenea atitudini se manifestă inerțiile și rezistențele unor deprinderi vechi. Mie mi se pare, de pildă, că *Opera de trei parale*, la Teatrul „Bulandra“, este cel mai brechtian spectacol pe care l-am văzut — un spectacol care împinge poate și mai departe decît unele montări de la Berliner Ensemble generalizarea, îndrăznește foarte mult în explorarea esenței operei lui Brecht



◆ HORIA LOVINESCU

Spectacolele slabe nu atrag atenția, iar spectacolele pe care refuz să le admit, pentru că nu-mi convin ca formulă teatrală, nu sînt dăunătoare din punct de vedere artistic,

și ca atare le găsesc utile. În regie, e vorba de o diversitate care nu poate decît să ne fie de folos. Nu sînt deloc de acord, de pildă, cu felul în care s-a jucat *Cîntăreața cheală* la Teatrul Mic, dar găsesc că e foarte bine că acest spectacol a văzut lumina rampei. Și, în același timp, apreciez montarea Caragiale, din aceeași reprezentare, ca una din cele mai interesante ale stagiunii.

◆ VALENTIN SILVESTRU

Regizorii continuă să aibă o funcție foarte afirmată în teatrul nostru (uneori excesiv afirmată), fapt pozitiv în esență și verificat de dezvoltarea practicii. Gîndirea temeinică, gustul pentru nou, puterea de muncă, atenția deosebită față de public, apetența pentru cultură sînt caracteristici ale multor personalități regizorale — în orice caz ale celor ce impun direcția principală a mișcării către contemporaneitate în conținut și stil. Problemele metodei de creație, ale organizării procesului de creație în raport cu datele mai noi ale multor științe, în primul rînd estetica, psihologia, sociologia, sînt abordate încă timid. Dramaturgia contemporană ridică și unele obstacole noi în calea interpretării actoricești tradiționale, care se cer examinate tot din perspectivă regizorală. E de răspuns la întrebări insolite cu privire la ceea ce teoria modernă numește „locul teatral”, mai ales dacă ne gîndim că sporul natural de public, precum și cel datorat dezvoltării culturii artistice, de asemenea, evoluția dramaturgiei și alți factori, printre care nevoia socială, mereu crescîndă, de artă a spectacolului, vor obliga la reprezentări în cadru natural, la ceremonii teatrale de amploare. Centrul național francez de cercetări științifice, împreună cu Consiliul britanic și o fundație americană au organizat o amplă dezbatere internațională în această chestiune și au editat o vastă culegere de studii asupra „Locului teatral în societatea modernă” (Paris, 1963), reunind opinii ale unor regizori, directori, psihologi, arhitecți, tehnicieni, exprimînd, în consens, preocuparea pentru satisfacerea necesităților viitoare ale teatrului. O grijă asemănătoare pentru teatrul de mase se manifestă în Italia, pentru scenotehnică perfecționată — în Cehoslovacia ș.a.m.d.

Posibilitățile mereu mai largi ale regizorilor de a călători și studia, precum și contactele pe care le au în țară cu trupe străine excelente se fructifică totuși mai anevoie decît era de presupus. Nu există, deocamdată, în teatrele cu mai mulți regizori, acel factor comun în acțiunea de structurare a trupei și de orientare a activității scenice, care ar putea fi numit responsabilitate regizorală colectivă. Un număr de regizori netalentați, care n-au făcut de opt-zece ani înapoi nici un spectacol deasupra mediocrului, continuă să dețină cheia și lăcata în unele instituții de spectacole. Cînd va ieși din Institut noua promoție de regizori, se va putea discuta concret și acest aspect, căci absența regizorală prelungită poate năruia o clădire artistică, oricîtă bunăvoință și conștiinciozitate i-ar propti zidurile.

◆ CRIN TEODORESCU

Și pe mine mă preocupă în mod continuu problema noului în arta teatrală. Simt — ca o necesitate autentică și nu ca îmbierile unei mode de sezon — că astăzi viața ne pune în mod obiectiv, între alte exigențe de înnoire, și problema înnoirii mijloacelor teatrale, a mijloacelor actoricești. Teatrul are dreptul — în lupta cu filmul, cu televiziunea etc. — să-și înlocuiască armele tocite cu arme eficiente, capabile să răspundă sensibilității (nu statice, ci mobile, în continuă schimbare) a epocii.

Simt pe undeva că psihologismul (cu care poate am păcătuît), ca și micul adevăr banal neorealism sînt insuficiente. Reîntoarcerea la tonul romantic, la patetismul declamat e, evident, imposibilă.

Pe de altă parte, soluțiile de grotesc, oferite de unii din colegii mei (pentru ale căror căutări novatoare, pasionate și cinstite, am cea mai înaltă stimă), personal nu mă satisfac. Sînt foarte receptiv la operația de deromantizare, de demistificare și demitificare, proprie artei acestui secol, dar procedeele actoricești folosite în acest scop rămîn uneori exterioare și nu sînt întotdeauna noi. Ba uneori mi se pare chiar că se reintroduc pe poarta „noului”, procedee vechi și încă din cele facile, de care abia ne feliicitasem că am scăpat.

Doresc să fiu înțeles exact, că vorbesc adică nu de pe poziția unui „Sandu Napoiiă estetic”, pentru care tot ce nu e „așa cum am apucat” sau „așa cum am făcut eu” îl spe-

rie. Ci, de pe poziția unuia care a iubit și iubește sincer inovația, și de aceea o dorește ferită de facilități, de vulgarizare, de lipsă de exigență. De altfel, cred că aceste căutări novatoare trebuie apreciate de la caz la caz și în raport cu textul la care se aplică; trebuie bine analizate ce aduc efectiv nou și pozitiv. Nicidecum nu trebuie considerate global și respinse în bloc, poziție pe care, categoric, nu o împărtășesc. Orice formulă de spectacol trebuie judecată în raport cu sensul lăuntric al piesei, cu mesajul ei, și orice procedeu folosit trebuie apreciat în măsura în care conferă *forță de vehiculare* mesajului. Orice simplificare a problemei, într-un sens sau într-altul, e primejdioasă.

De altfel, căile grotescului, fie el și de tip „nou“, nu sînt singurele posibilități de soluție, și sper că nici cei care le promovează nu au intenționat niciodată a le fetișiza.

Personal, optez pentru alte formule. Recent, critica a definit ultimul meu spectacol ca stînd sub semnul unui „realism poetic“. În toate spectacolele pe care le-am izbutit, am urmărit — din ce în ce mai aproape — configurarea unui limbaj teatral propriu. De la îndepărtatele *Pescărușul*, *Micii burghezi* și pînă la recente *Steaua polară* și *Vară și fum* s-ar putea urmări continuarea aceleiași strădanii.

Noul pe care-l urmăresc (evident, adecvat pe texte, sau căutînd texte adecvate) este obținerea unui limbaj teatral despuiat de exhibiționism exterior, cît și de banalul cotidian (pitoresc, naturalist sau mica veridicitate neorealistică), axat pe realizarea unei continue *tensiuni în conștiință* a actorilor, cu reducerea la minimum a accesoriilor exterioare și chiar a mișcării fizice.

Tensiune în simplitate s-ar putea numi noul după care alerg. Nu numai că nu mă interesează mizanscenele excentrice, dar, pe cît e posibil, caut să reduc la minimum mișcarea exterioară (chiar și cea vocală) și să reușesc a ține publicul într-o continuă încordare, numai prin încordarea psihică a actorilor, prin dinamica interioară a jocului scenic. (Realizări parțiale am obținut; spectacolul cu *Jocul ielelor*, în pregătire la Teatrul Mic, urmărește conștient acest obiectiv.) *A găsi o expresivitate maximă tensiunii în conștiință*, aceasta e sarcina pe care mi-o propun, și în această direcție aș dori să contribui la îmbogățirea limbajului teatral. Dar, firește, și aici fără fetișizări și dogmatizări.

6. SCENOGRAFIA

◆ DINA COCEA

În ceea ce privește scenografia, mă întreb de foarte multe ori dacă nu cumva însăși viziunea plastică a unui spectacol sau a altuia determină o abatere de la stil. Decorul în sine sugerează de foarte multe ori ideea, determină concepția regizorală, o deformează chiar în acest sens. Cred că ar trebui să medităm mai mult asupra răspunderii scenografului pentru întregul spectacol.

◆ OCTAVIAN COTESCU

Cel mai frumos decor pe care l-am văzut în stagiune este acela al lui Ciulei și Oroveanu pentru *Opera de trei parale*, un decor cu totul deosebit ca forță dramatică și putere de expresivitate, și care funcționa întocmai ca jocul unui mare actor.

◆ ADRIANA LEONESCU

În toate discuțiile care au precedat deschiderea Congresului, ca și în proiectele de Directive, un punct central de interes l-au constituit tehnologia modernă, ridicarea bazei tehnice a muncii la nivelul cel mai înalt al cuceririlor științei și tehnicii moderne. Mi se pare nu numai util, dar absolut necesar să dezbatem această problemă și în teatru, pentru că aici eforturile cele mai îndrăznețe și visurile cele mai frumoase întîmpină rezistența unor condiții tehnice vechi, cu totul depășite. Nu este numai o problemă a noastră, a teatrului românesc. Marile transformări pe care le trăiește arta spectacolului în toată lumea au produs schimbări radicale în tehnica scenelor de pretutindeni. În unele țări oamenii de teatru au izbutit să se adapteze noilor cerințe — de pildă, Cehoslovacia

posedă un formidabil compartiment tehnico-industrial în teatru; în altele însă, chiar dintre țările cu străveche cultură teatrală, cum este Franța, procesul modernizării tehnico-industriale a spectacolului este încă destul de lent. Nu avem de ce să așteptăm ca răspunsurile la dificultățile pe care le întâmpinăm să vină de aiurea, cu atât mai mult cu cât teatrele românești — atât de numeroase și atât de active — pun tehnicii nenumărate întrebări, care, deocamdată, sînt greu de soluționat. Mă refer, în special, la întrebuintarea pe scară largă a unor materiale noi, textile și plastice, în realizarea decorurilor, în croitorie, tapiserie — materiale prelucrate cu soluții speciale și tratate cu ajutorul unor mașini moderne, în așa fel încît să aibă o durabilitate infinit superioară materialelor obișnuite și să capete un aspect mult mai scenic. De asemenea, mă refer la utilizarea scenelor cu aparate optice de specialitate (mereu m-am lovit în spectacolele pe care le-am lucrat, de lipsa acestor aparate de proiecție și iluminare) și, în general, la întregul echipament tehnic al scenei — turnante, culisante, trape. De foarte multe ori, ne vedem în situația de a realiza o modificare tehnică sau alta, în cadrul lucrărilor pentru un decor. În mod firesc însă, scenele ar trebui să fie pregătite pentru satisfacerea oricăror cerințe ale unei concepții scenografice moderne. Este, desigur, o problemă de perspectivă, care va fi rezolvată într-un timp destul de îndelungat, această problemă a modernizării tuturor scenelor românești, în așa fel încît între scenele mari și scenele mici să nu existe diferențe care să condamne teatrele din orașele de provincie la o sărăcie expresivă umiltoare.

Am fost, în cursul stagiunii acesteia, în R.D.G., unde am putut studia o adevărată industrie destinată teatrului. M-am bucurat gîndindu-mă că la noi, cu o tehnică de scenă mai puțin dezvoltată, scenografii și regizorii au avut fantezia și priceperea de a improviza mijloacele care lipsesc și au reușit de multe ori să urce pe treptele unei înalte calități artistice, demonstrîndu-se poeți și în tehnică. Soluția practică în teatrele germane — aceea a unor combinate tehnice, care servesc la fel toate teatrele — nu mi se pare cea mai fericită, pentru că dă naștere la o standardizare a actului scenografic, uniformîndu-l. Asta nu înseamnă că, prin înființarea unor institute speciale, care ar studia noile materiale și mecanisme de scenă, prin reutilizarea atelierelor teatrale, prin recalificarea tehnicienilor, nu am putea să realizăm mult mai mult, evitînd primejdia unei producții de serie, stereotipe, și creînd, dimpotrivă, o tehnică suplă, multilaterală, aptă să dea naștere miracolului scenic, în stare să susțină mari desfășurări de fantezie poetică.

Ar fi, desigur, absurd să ne închipuim că toate dezideratele care există în acest domeniu se pot realiza imediat și în toate teatrele. Este vorba de mari prefaceri chiar în construcția clădirii teatrale, chiar în structura tehnică a fiecărei scene. Dar aceste modificări se cer studiate, cercetate, pentru ca atunci cînd vom intra în acțiune să aplicăm sigur soluțiile cele mai bune, lucrînd la nivelul ultimelor realizări din tehnica mondială. Este necesar să planificăm această modernizare tehnică a teatrului, să creăm organisme de lucru în stare să studieze, concret și sistematic, procesul de înnoire a tuturor teatrelor din țară.

În aceeași ordine de idei, mergînd deci tot în sensul noilor sarcini pe care dezvoltarea vieții noastre le impune în orice domeniu de activitate, mi se pare necesar să începem să ne preocupăm de nivelul profesional al personalului tehnic din teatre. Teatrul contemporan cere tehnicienilor săi o calificare specială și deloc mecanică. Nu este vorba numai de cunoașterea noilor utilaje și de o disciplină impecabilă în stăpînirea diferitelor procedee tehnice, ci, cred, și de un antrenament special al inteligenței și sensibilității, care să îngăduie tehnicianului să ia parte în mod creator la actul teatral.

Iată deci o problemă de primă și copleșitoare importanță care ne stă în față. Dacă vrem să răspundem chemărilor partidului, dacă vrem să ne integrăm în procesul grandios de înnoire pe care îl trăiește țara întreagă, trebuie să începem să ne gîndim la o nouă tehnică de teatru; nu numai să visăm, dar să studiem, să planificăm, să proiectăm.

◆ CRIN TEODORESCU

Fenomenul de înnoire a artei spectacolului a început la noi cu elementul scenografiei (Toni Gheorghiu și ceilalți). Atunci, cu 7—8 ani în urmă, scenografia devansase regia (și pentru că aceasta rămăsese pe loc, devenind un fel de „ancilla skenographiae”). Acum, regia, prin prezența masivă a noii generații, prin maturizarea celor anterioare, a recuperat pașii pierduți și se află la locul său firesc. E cazul ca și scenografia să-și reia locul firesc, care e totuși de... ancilla regiae: slujitoarea discursului regizoral.

7. PROBLEME DE ARTĂ A ACTORULUI

◆ DINA COCEA

Actorii noștri parcurg acum un proces de amplificare a conștiinței profesionale. Li se cere să nu se mulțumească doar cu ceea ce sînt, doar cu farmecul și cu înzestrarea lor nativă. Un exemplu de conștiință profesională nouă este, de pildă, Dinică. Noi știm cum a intrat el în școală, ce țepăn era, cît a trebuit să lucreze pentru ca să poată merge mai departe. Dar nu toți actorii, de toate vîrstele, sînt dispuși la un asemenea efort. De pildă, Dunea pare destul de satisfăcut cu sine însuși, deși nici condiția lui fizică, nici dicțiunea nu sînt pe măsura talentului lui. De altfel, în ceea ce privește expresia corporală și vocală defectuoasă, s-ar putea da multe exemple... În Institut s-au făcut lucruri foarte bune, dar trebuie să recunoaștem că mai sînt încă multe de făcut. Numeroși absolvenți pleacă din școală cu defecte, chiar în ceea ce privește studiul lor de bază; cei mai mulți nu sînt destul de antrenați în ceea ce privește expresivitatea plastică, ținuta, valorificarea costumelor etc. Este încă o problemă de studiat.

◆ OCTAVIAN COTESCU

Îl admir foarte mult pe Esrig pentru ceea ce izbuteste el să creeze în jurul său, ca preocupare și efort de desăvîrșire a actorului. Întotdeauna îl voi stima pentru metodele sale de lucru, pentru tenacitatea cu care transformă materialul actoricesc, îl înobilează. S-ar putea întîmpla ca el să pună în scenă un spectacol în care să nu reușească, sau cu a cărui concepție să nu fiu de acord. S-ar putea întîmpla ca, uneori, eforturile sale să nu mă convingă, atunci cînd antrenamentul apare pe scenă doar ca antrenament, nu ca rezultat topit în sensul de ansamblu, nu ca senzație de viață, idee trăită. Cu toate acestea, în timp și de la montare la montare, Esrig depune o muncă deosebit de importantă pentru omogenizarea unei echipe de calitate superioară.

Din cîștigurile acestei stagiuni cred că trebuie să cităm tocmai acele spectacole care au izbutit să apropie actori de înzestrări deosebite și să creeze, cu ajutorul lor, sentimentul unității, al interpretării organice și armonioase de colectiv. Mă gîndesc în primul rînd la *Troilus și Cresida*, la *Clipe de viață* și la spectacolul Caragiale-Ionescu de la Teatrul Mic, reprezentații în care este clar că punctul de vedere al regizorului a fost însușit de interpreți, a cîștigat adeziunea lor, a devenit pe scenă un fapt viu, puternic, trăit colectiv. În felul acesta, ceea ce a solicitat regizorul actorilor s-a realizat nu numai ca succes al unui spectacol izolat, dar și ca treaptă importantă în dezvoltarea unui colectiv de factură nouă.



◆ GYÖRGY HARAG

Vedem prea rar, în ultima vreme, actori mari în roluri mari. Or, teatru nu există fără măiestrie actoricească, iar tinerii, oricît de înzestrați, nu au încă greutatea, densitatea de joc, bogăția suflătoare și forța expresivă a actorului în plină maturitate. În ceea ce-i privește pe tineri, sînt trei probleme de rezolvat. Prima este aceea a deficiențelor tehnice. Mulți părăsesc Institutul cu grave greșeli de dicțiune — precipitare în debi-

țarea replicii, pronunție nazalizată, stridente vocale — și fără să cunoască și să știe să folosească puterea expresivă a corpului și a mișcărilor sale. Se pare că aceste materii de bază — vorbirea și mișcarea — nu se predau, deocamdată, cu seriozitatea științifică și severitatea pe care le reclamă teatrul contemporan. Regizorii nu au timp, în scurta perioadă de pregătire a unor spectacole, să corecteze lipsurile actorilor, și așa se face că aceștia continuă să-și poarte deficiențele din spectacol în spectacol.

A doua problemă este aceea a nivelului intelectual. Interpretarea pieselor contemporane, ca și tratarea modernă a repertoriului clasic apelează din ce în ce mai mult la inteligența și cultura actorilor. În unele teatre din București s-a creat climatul favorabil unei asemenea dezvoltări a actorului. Nu cunosc bine stilul de lucru din toate teatrele, dar cred că Liviu Ciulei sau Radu Beligan sînt foarte exigenți cu actorii din trupele pe care le conduc. În schimb, în alte teatre din Capitală și din provincie, actorii tineri, mai ales cei răsfățați cu roluri și succese, se lenevesc; ei nu sînt destul de îndemnați spre o sistematică autocultivare. În cîțiva ani, ei devin mic-burghezi provinciali — repet, acest fenomen se poate foarte bine petrece și în multe teatre bucureștene.

A treia problemă care trebuie serios discutată este aceea a disciplinei. Tinerii actori abuzează de indulgența exagerată a legilor teatrale. Sînt frecvente cazurile în care ei refuză roluri, întîrzie sau lipsesc de la repetiții și chiar de la spectacole. Stînd de vorbă cu actori tineri, i-am auzit nu o dată spunînd că, la Institut, ar fi refuzat un rol care nu le convenea. Faptul mi se pare cel puțin ciudat, în orice caz neconform cu ținuta obligatorie a profesiei. Cred că mai sînt multe de făcut în ceea ce privește educarea disciplinată a actorului, înțelegînd prin disciplină nu doar respectarea normelor reglementare de muncă, ci întreaga disciplină artistică interioară, disciplină a spectacolului, care, știm cu toții, lasă de atîtea ori de dorit.

◆ HORIA LOVINESCU

Nu vreau să fac observații prea categorice, dar aș putea să afirm că 80% din actorii bucureșteni, cel puțin, nu au pregătirea pe care o reclamă stadiul actual al teatrului nostru. Am făcut în sensul acesta o experiență la Teatrul „Nottara”. În piesa mea, *Omul care și-a pierdut omenia*, în scenă trebuie să fie prezenți foarte mulți actori. Primul lucru pe care a trebuit să-l cîștigăm a fost să-l convingem pe actorul deprins să fie vedetă și să interpreteze partituri de mare întindere, că acceptarea unor apariții mai scurte nu înseamnă deloc un pas înapoi. Faptul are implicații, și profesionale, și morale. Rezistența pe care am întîmpinat-o a fost serioasă, mai ales pentru că interpreții erau convinși că totul se poate rezolva prin figurația adusă cu 3—4 zile înainte de premieră, că nu este nevoie nici măcar de actori cu o calificare minimă pentru această muncă. Dar, după ce am început repetițiile — abia atunci —, actorii și-au dat seama că nu au condiția fizică necesară pentru a executa ceea ce înainte li se părea neglijabil și sub demnitatea lor. A început drama transpirației. După ce interpreții au cîștigat oarecare antrenament în această privință, am intrat într-o altă etapă. Dîndu-și seama că asemenea roluri „secundare” nu sînt deloc ușoare și familiarizîndu-se cu mișcarea compusă de Stere Popescu, interpreții au început să înțeleagă că mișcarea trebuie împlinită prin trăire, că toată personalitatea lor trebuie să contribuie la însuflețirea schemelor dinamice din spectacol. Acum, unii dintre acești actori își dau seama că fac un lucru foarte interesant — deși, bineînțeles, tot mai înjură. Consecința supremă a acestei experiențe nu este încă nici convingerea fermă și definitivă a necesității antrenamentului, nici formarea unei condiții tehnice superioare (am făcut, deocamdată, prea puțin pentru asta), dar e începutul unui drum al înțelegerii, care conduce de la satisfacția izolată, tradițională a actorului, la mulțumirea născută din viața teatrului în întregul său. De aceea, mi se pare util ca directorii de teatru să găsească piese care pun practic interpreții în fața unor noi probleme de joc. O nouă conștiință profesională a actorului nu se poate forma numai în timpul unor cursuri, deși rezultatele acestora nu sînt deloc neglijabile. Avem în față o muncă de lungă durată și care, desigur, va avea și victimele ei.



◆ CRIN TEODORESCU

Toate dezideratele expuse la punctul regie nu pot trăi decît prin actori, sînt condiționate de calitatea actorilor. Astăzi, problema înnoirii în teatru a devansat etapa mijloacelor exterioare (scenografie, stilizări, excentricități etc.) și a ajuns să se pună în miezul ei: în arta actorului. Acest lucru e legat de constatarea următoare.

Ceea ce caracterizează astăzi capitolul „artă actoricească” este trecerea greutății specifice în acoperirea repertoriului pe umerii noii generații de actori. Și la București, ca și la Iași, alături de venerabilii trudituri ai scenei, o mare parte a „greului” o duc „numele noi”. Succesele sînt masive, cu cele mai optimiste perspective.

Cu toate succesele obținute, dorim însă mai mult. Trebuie să ducem o activitate susținută, sistematică, pentru o înaltă profesionalitate a actorilor, pentru înlăturarea urmelor diletanțismului, cît și ale profesionalismului de proastă calitate. Socotesc că actorul lipsit de capacitatea unei mari plasticități psihice (care nu poate ieși din psihologia proprie) rămîne încă tributari diletanțismului.

Preocupările de dicțiune și mișcare constituie niște exigențe ad-liminem, strict necesare, dar la pragul de jos. Dezvoltarea plasticității interioare rămîne, după mine, preocuparea principală a muncii regizorilor cu actorii, și aici mai avem multe de făcut. Pe de altă parte, mai avem de luptat și cu falsul, cu prostul profesionalism, cu meseria de proastă calitate: retorismul, tonul declamator, emfaza, patosul gol, umflarea (și afectarea) emoțională, sentimentalismul și dulcegăria, tot felul de falsuri și stridente, tot felul de expresii neorganice, facile, de prost-gust. Trebuie continuată opera de curățire a zgurei de pe filonul prețios al metalului sufletească al actorului, trebuie să continuăm a-i pretinde sunetul pur al vibrației sale interioare. În același timp, trebuie să continuăm a-i cere o participare din ce în ce mai analitică, mai lucidă, la viața pe care o are de reprezentat (sau rețrăit) pe scenă, trebuie să-l obișnuim a cîntări (și chiar a-și determina) structura sentimentelor pe care le înfățișează (sau le trăiește) în fața spectatorilor.

Arta timpului nostru este o artă a semnificațiilor, dominată de confruntarea idee-viață și viață-idee. Din ce în ce mai mult, și în teatru, intriga exterioară, faptele, loviturile sînt covîrșite de analiza semnificațiilor, a reacțiilor pe care aceste fapte le produc în conștiința oamenilor. De noi depinde ca noua generație de actori să fie capabilă a răspunde acestor exigențe.

Și dacă toate aceste năzuințe le vom realiza pe textele autorilor noștri, dezbătînd problemele noastre, vom avea și satisfacția de a răspunde unei îndatoriri cetățenești.

8. CRITICA TEATRALĂ

◆ DINA COCEA

N-aș putea să spun că ceea ce se scrie în presă constituie întotdeauna pentru noi un ajutor, un sprijin. În nici un caz, critica de teatru nu este încă, pe toată suprafața sa, un îndrumător convenabil al vieții teatrale. Poate că vina cea mai mare a criticii este tocmai aceea că, de cele mai multe ori, cronicarii nu știu să păstreze o anumită distanță între ei și faptul recenzat. Ei se ambalează subiectiv în a nega totul sau a accepta totul, și așa se întîmplă că operația de analiză este falsificată de această pornire pătimasă. Și tendința de a da verdicte constituie un aspect negativ în munca criticilor. În stadiul actual de dezvoltare al culturii noastre, stadiu în care, cum s-a subliniat la înfîlțirea conducerii de partid cu oamenii de cultură și artă, critica este chemată să îndeplinească un rol deosebit de important, această pătimasă și subiectivă alunecare a cronicarului într-o direcție sau în alta nu poate să ne fie de folos. Oamenii de teatru caută, încearcă, experimentează; cine poate să dea un verdict, în fața unui fenomen artistic atît de divers și de mobil?! Critica „de atitudine” ar trebui depășită în favoarea analizei amănunțite și lucide, în favoarea unei critici de studiu, de reală investigare a faptului scenic. În privința asta, un handicap important îl constituie și formația, mai mult literară decît teatrală, a celor care scriu despre teatru.

◆ GYÖRGY HARAG

Mă bucur mult că în ultima vreme apar cronici care expun puncte de vedere contradictorii în analiza unui spectacol. Mișcarea noastră teatrală promite să devină astfel și mai vie. Cred însă că, de multe ori, cronicarii din București menajează unele spectacole și unele personalități care, prin funcția sau prestanța lor artistică, impun prudență. O asemenea atitudine mi se pare neprincipială și nepartinică. Cu totul nesatisfăcătoare este cronica provincială, prezentarea care apare în ziarele și revistele din diferite orașe. De cele mai multe ori, aceste cronici sînt scrise de oameni incompetenți sau care n-au gust. Nu o dată s-a întîmplat, chiar într-un oraș mare cum este Clujul, să apară, în publicațiile de limbă maghiară, aprecieri cu totul eronate, în legătură cu un spectacol sau altul, elogiul la adresa unor montări fără merite, de pildă. Majoritatea cronicarilor din provincie sînt, după părerea mea, nepregătiți pentru a-și face meseria. Problema se dovedește deosebit de importantă, mai ales în lumina ultimelor îndrumări date de partid, care subliniază necesitatea unei cronici combative și foarte competente, atrag atenția asupra rolului deosebit de important pe care teoria și critica trebuie să-l joace în opera de educație estetică. Dacă ținem seama de accesibilitatea și larga circulație a ziarelor și revistelor regionale sau raionale, citite la un nivel la care multe din faptele de artă și dezbaterile oglindite de presa centrală răzbat mai rar, atunci sîntem datori să acordăm mult mai multă atenție calității comentariilor de artă care apar în provincie, tocmai pentru că aceste comentarii pot să îndeplinească funcții deosebit de importante în propagarea în mase a ideilor noi, socialiste.

◆ HORIA LOVINESCU

Refuzul creatorului de a-l asculta pe critic este absurd, ridicol și nociv dacă, realmente, critica este principială, adică, creatoare și competentă. Cred că toate conflictele minore și fără consecințe pe planul vieții intelectuale s-ar putea evita, dacă la noi criticii ar lucra mai mult în teatre. Nu mă gîndesc numai la prezența cronicarului la repetiții, deși o asemenea modalitate de lucru ne-ar folosi tuturor. Vreau să vorbesc despre atragerea criticului în viața teatrului, despre rolul pe care poate să-l joace el în determinarea unui stil și a unei ținute a colectivului teatral, despre afinitățile și înclinațiile comune creatorului și teoreticianului, care se pot conjuga rodnic în acest fel. O asemenea legătură va adînci competența cronicarului și va elimina în același timp ceea ce este supărător astăzi în critică: impresia de pontifiere — bazată pe o judecată superficială și o informație pripită.

◆ VALENTIN SILVESTRU

Nu pot aprecia rezultatele muncii cronicarilor, căci vrînd-nevrînd ar trebui să apreciez și munca mea, și n-am aici tăria de cuget s-o fac. Dar, judecînd după numărul acestor cronicari, după studiile, articolele, cronicile, notele din ce în ce mai frecvente în toate publicațiile, după consecvența cu care își exercită profesia cei mai mulți dintre ei, în Capitală și în unele regiuni — și cei mai mulți sînt critici care s-au format și se dezvoltă în presa acestor ani —, judecînd, în sfîrșit, după apariția primei cărți de critică teatrală (nicăieri recenzată pînă acum) și pe care n-o socotesc „depășită” nici înainte, nici ulterior ivirii ei pe lume, și după alte volume de teatru, contribuții ale criticilor în dezbaterile din țară și de peste hotare, pot afirma că această critică teatrală există și că, dacă în teatrul românesc sînt rezultate bune — și sînt — ea, critica, nu poate fi declarată complet iresponsabilă pentru aceste rezultate. Își are și ea partea de contribuție, adusă de oameni care-și cheltuiesc cele mai bune ceasuri ale vieții participînd la viața teatrală, comentînd-o, gîndind poate adesea față de ea, dar dăruindu-i-se într-un fel sau altul. Iar dacă și-a realizat această contribuție în somn sau tîrîndu-se, mereu nevolnică și parazitară, în coada mișcării teatrale, încurcînd locul și aducînd numai neplăceri, rămîne să se constate separat. Sau, cu formula elegantă, atît de frecventată de artiști, în caietele-program, cînd se adresează spectatorilor: „Aceasta rămîne s-o judecați dumneavoastră, dragi...” Sînt însă de părere, încă o dată, că o dezbateră asupra sarcinilor neîmplinite ale criticii, privind analiza spectacolului, dezvoltarea teoriei prin generalizarea experienței din ultimii ani, exprimarea autorizată a unui punct de vedere românesc în problematica teatrală internațională, criteriile artistice și ideologice în judecata critică, formația etică și profesională a criticilor tineri, este indispensabilă. Rămîne s-o angajăm noi înșine — deși nu singuri — poate chiar în paginile acestei reviste, totdeauna generoasă cu spațiul atunci cînd e vorba de controverse.

Și aici va fi nevoie, cred, de spațiu.

DIN SPECTACOLELE DECADEI



Teatrul Național din Craiova

OTHELLO *

de W. SHAKESPEARE

Eva Pătrășcanu (Desdemona) și
Vasile Cosma (Othello)

Înainte de toate, spectacolul craiovean cu *Othello* este o montare matură, chibzuită, care-și propune să ofere spectatorilor drama maurului venețian într-o variantă scenică eliberată de prejudecăți și dogme — atestate și tradiționalizate de felurite interpretări, din felurite epoci, în felurite din cele să le zicem doar șapte arte. Pe scena Naționalului oltean, *Othello* demistifică hotărît câteva false interpretări: eroarea sinonimiei dintre maur și gelozie, acea gelozie patologică, care, în unele viziuni de spectacol, transformă omul în brută, în sălbăticiune; reacționarele speculații rasiste, care în istoria spectacolului scenic mondial au fost lăsate să planeze, nu o dată, asupra deznodămintului tragic al Desdemonei; concluziile freudiste, accentuat psihologice, ale unor montări. Tragedia bunei-credințe înșelate, căreia textul shakespearian îi conferă adâncimi filozofice și adevăruri umane proprii capodoperelor, se conturează astfel plenar în viziunea de spectacol a realizatorilor craioveni, viziune ferită de vulgarizări și anacronisme. Poate că „aliajul 65” al montării lui Călin Florian nu se întrevește decât pe alocuri; dar spectacolul constituie, fără nici un echivoc, o dovadă de maturitate creatoare a colectivului, recomandînd aptitudinile acestuia pentru „marele repertoriu”, pe care l-a abordat, parcă, prea prudent pînă acum, așa cum alte Naționale (cu trupe și mai omogene, și ne gîndim îndeosebi la cel bucureștean) au ezitat și continuă să ezite în valorificarea scenică obligatorie (ca act de cultură) a monumentelor literaturii dramatice universale.

Tinuta spectacolului craiovean a fost condiționată, credem, mai ales de seriozitatea studiului, de documentația „pe text” întreprinsă de realizatori. Lăsînd deliberat la o parte investigația istorico-geografică a ambianței — pe care și Shakespeare, înregistrînd-o, a părăsit-o, încă din clipa inspirației, în paginile lui Cinthio din *Hecatommithi* —, regi-zorul craiovean s-a aplecat cu precădere asupra semnificațiilor fiecărui personaj în conflict, asupra mobilurilor acestora, spre a extrage, cît mai apropiată de dimensiunile originare, esența gîndirii shakespearene. Liniile de forță ale spectacolului craiovean se conturează cu limpezime, primul rezultat al solidei aplecări asupra textului fiind evidențierea neezitantă, într-o lumină veridică și uneori originală, a polilor conflictului.

Othello se conturează ca un suflet mare, generos, pur, care își pierde la un moment dat încrederea în om, în dragoste, în armonia vieții. *Othello* n-a fost văzut de predecesori, totdeauna, astfel. Ne reamintim de interpretarea cinematografică a unui mare actor ca Bondarciuk, insuficient eliberată de aluviunile inerției. Sau, avem permanent în memorie imaginea, devenită „monedă forte”, a celui *Othello* de operă-harap, aidoma, adesea, ancorat în retorism. (În paranteză fie spus, mi se pare deosebit de semnificativ faptul că însuși Verdi, pentru a se apropia de natura gîndirii shakespearene, și-a regenerat la o vîrstă foarte înaintată stilul componistic, eliberîndu-l de retorismul muzical caracteristic unor opere de tinerețe.) Concepția despre *Othello*, așa cum ne-o propune montarea craioveană, ni se pare corespunzătoare și ea rezistă, neîndoios, trimiterilor la text. Să nu uităm: generalul maur era un om de stat stimat și prețuit de Senatul venețian (care îl investește cu misiunea de a salva Ciprul) pentru bravura, pentru hotărîrea și energia lui, pentru multe alte calități, nu numai ale luptătorului destoinic. Furia răzbunării din gelozie — gelozia există, nu se poate face în nici un caz abstracție de ea, dar mobilurile reale o explică satisfăcător și, într-un fel, o justifică — potențează efectul nociv al influenței „prea cinstitului” talger cu două fețe, Iago.

Invenție shakespeariană, Iago este desenat în spectacol cu atenție desăvîrșită la respectarea adevăratei sale meniri — de motor duplicitar al conflictului. Nici Iago n-a fost văzut în trecut, totdeauna, într-o lumină suficient de revelatoare. S-au încetățenit unele viziuni șablonarde ale personajului, însemnele trădătorului și intrigantului fiind mefistofelice prezente în fiecare gest, în fiecare replică, în privirea „simbolică”, în atitudinile „simbolice”, în reacțiile „simbolice”. Pe scena craioveană, Iago este ferit de denaturări. Cum s-ar putea explica veridic, altfel, încrederea lui *Othello*, prietenia Desdemonei — și tragedia acestora! —, prețuirea reală pe care toți o acordă „prea-cinstitului Iago” pînă în clipa demascării? Minte ageră și vîdînd calități tactice și strategice în ducerea la îndeplinire a planurilor realmente diabolice, Iago evoluează în conflict — și face să evolueze conflictul — cu luciditate; uneori spiritual, și doar cîteodată demonic, demonică fiind îndeosebi rațiunea actelor sale și nu expresia artistică brută a jocului scenic.

* Regia: Călin Florian. Decoruri: Mihai Tofan. Costume: Florica Mălureanu. Lumini: Vadim Levinschi. Distribuția: Nicolae Radu (Dogele Veneției); Vladimir Nani (Brabantio); Sorin Lepa (Gratiano); George Balandra (Un senator); Iancu Goanță (Ludovic); Vasile Cosma (*Othello*); Valeriu Dogaru (Cassio); Ion Pavlescu (Iago); Lucian Albanezu (Rodrig); Titus Gurgulescu (Montano); Eva Pătrășcanu (Desdemona); Anca Ledunca (Emilia); Iosefina Stoia și Chira Scarlat (Bianca).



În cazurile acestor doi piloni ai conflictului — exponenți a două morale — spectacolul craiovean (am vrea să fim bine înțeleși!) nu ne propune interpretări inedite, nu „descoperă” soluții regizorale noi, mai aproape de cerințele spectatorului modern, dar are meritul de a curăți personajele de balastul unor demonstrat-possibile denaturări, prin aceasta vădind — dacă nu totdeauna atitudine creatoare — multă probitate și seriozitate profesională. Pentru Desdemona, regizorul Călin Florian ne propune mai mult, vedește îndrăzneală creatoare în linia de evoluție pe care o schițează principalului rol feminin. Împărtășindu-i punctul de vedere, apreciem sugestia sa de spectacol. Ne obișnuisem, într-adevăr (și nu am nici o excepție la îndemină, chiar dacă ea există în realitate), cu imaginea Desdemonei — cum o definește regizorul — „pretext blond și naiv al unei purități de porumbiță-prototip”. În locul unei Desdemone placute și insignifiante, regizorul aduce — aruncînd peste bord, la propriu și la figurat, „pretextul blond” — imaginea unei femei voluntare și fără prejudecăți, a cărei iubire nu constă doar într-o adulare oarbă, ci se bazează pe un sentiment viu, puternic, pasionat. Îndeosebi, scenele de dragoste dintre Othello și Desdemona (gîndite vădit cu sinonimii la Romeo și Julieta) capătă în spectacol o personalitate aparte, după părerea noastră fericit conturată scenic, în spiritul textului. Însăși tragedia personajelor cîștigă, drept consecință, o dimensiune insuficient evidențiată de interpretările anterioare pe care le păstrăm în memorie.

Montarea lui Călin Florian are meritul conștiinciozității profesionale, nu numai în interpretarea dată personajelor centrale, dar și în concretizarea principalelor confruntări dintre acestea, în spectacol. Cadrul scenografic conceput de Mihai Tofan este deosebit de propice pentru evidențierea ideilor regizorale, constituindu-se ca o componentă primordială a atmosferei psihologice. Pictorul-decorator, mai inspirat ca oricînd parcă, a imaginat un complex de panouri — ziduri și arcade — care, prin succesive schimbări de poziție, localizează sugestiv acțiunea (fie că e vorba de strada venețiană sau de piața cipriotă, de sala de consiliu a dogelui sau de camera Desdemonei), asigurînd montării unitate, stil, și dramei — monumentalitate. Virtuțile plastice ale cadrului sînt, de asemenea, ieșite din comun; lumina contribuie în mare măsură la frumusețea rezolvărilor sce-

nografice, dând uneori banale pinze de sac sau plasei de sîrmă a panourilor lucrate bronzului, creînd efecte spectaculoase de umbră și penumbră, sau urmărind cu fascicule pregnant colorate — în verde sau în rubiniu — unele momente, cruciale, ale confruntării scenice. Fără îndoială, decorul lui Mihai Tofan (foarte funcțional, totodată, cu excelente locuri de joc, spațioase, inteligent marcate) este unul din elementele componente ale sintezei artistice care își recomandă de la prima vedere acel „aliaj 65”, despre care aminteam mai sus. Și muzica lui Șt. Mangoianu, foarte discretă („la locul ei”), ajută corespunzător preconizărilor ideii regizorale să prindă viață scenică.

Pe parcursul celor cinci acte, montarea își păstrează în linii mari echilibrul, deși nu toate momentele au valoarea expresivă a unora „de vîrf”. Începutul e adesea discursiv. Intențiile regizorale din scena consiliului demnitarilor venețieni rămîn, vădit, în stadiul de intenție, pentru că nu capătă transfigurarea artistică necesară. Sînt și alte momente statice, monotone, și poate că eliminarea contribuției bufonului face resimțită lipsa unor pete de culoare și dinamism, îndeosebi în „legarea” unor secvențe ale spectacolului. Dar dincolo de aceste mărunte observații (traduse în spectacol prin hiaturi), cîteva virtuți regizorale dau nu numai ritm punerii în scenă, ci și senzația autenticului, subliniind cît de legată e drama, prin fire invizibile, de viață. Rostirea versului clasic i-a preocupat, evident, pe realizatori, și textului — în traducerea reputată a sensibilității poet care a fost Ion Vinca — îi sînt luminate, cu grijă, poezia și logica interioară. Crescendoul montării, determinat și de evoluția pe parcurs a unor protagoniști, face ca îndeosebi partea a doua să conțină confruntări scenice de mare intensitate dramatică, punctul culminant fiind întreaga scenă finală (din nou cu soluții plastice bine gîndite, cum ar fi acea desfășurare lentă a vălului alb, după uciderea Desdemonei), inclusiv sfîrșitul abrupt al spectacolului, atunci cînd „orice-am mai spune-acum ar fi zadarnic”. Figurația — restrînsă — aduce uneori tonuri potrivite stilului montării (scena chefului din castel). Nu întotdeauna, însă: unele momente (în sala de consiliu a dogelui, în piața cipriotă) acuză diletantismul.

Interpreții principalelor personaje conferă montării, nu numai prin buna orientare a rolurilor, o bază de susținere solidă, mult adevăr argumentațiilor filozofice ale textului. În fond — deși se cuvin a fi apreciate contribuțiile unor actori ca Nicolae Radu, Lucian Albanezu, Valeriu Dogaru, Titus Gurgulescu — *Othello*, pe scena craioveană, e un spectacol de soliști. „Prima vioară”, cu adevărate virtuozități interpretative, este Ion Pavlescu, un Iago complex, cerebral. Actorul „conduce balul” tragicului denodămint cu o luciditate matematică, servindu-și argumentele cu dezinvoltura jonglerului, într-o permanentă alternanță ritmică: de la lovitura insinuantă, ocolită, la cea fățișă, brutală, de la atacul prin surprindere la cel îndelungat premeditat. Între aparențele și esența personajului, Pavlescu realizează o excelentă punte de legătură, care îl fereste de vulgarizări în ambele sensuri, facilitîndu-i totodată relația explicativă cu publicul. Ironic sau șovăitor, nervos sau stăpîn pe sine, fără a recurge la locurile comune ale tipului de trădător, ipocrit și intrigant, pe care îl interpretează, actorul își atinge, cu mijloace subtile, scopul creației sale. Acela de a desena într-un chip original micimea morală a lui Iago, tip cu atît mai primejdios cu cît aparențele sale ireproșabile în relațiile cu partenerii sînt mai greu de pătruns. Cu discernămint artistic conturează și Vasile Cosma traiectoria lui Othello, de la calmul și demnitatea primelor evoluții pînă la furia nestăpînită din scena răzbunării și apoi la conștiința uriașei erori săvîrșite. Cuvintele ultimului său monolog („...Să scrii de-un oin / Care-a iubit prea mult, dar nu cuminte, / Nu prea gelos, dar amăgît fiind, / Fu orb și pătimaș”) capătă în spectacol greutate specifică, îndeosebi datorită consecvenței în această

Moment din spectacol



interpretare, pe care actorul a manifestat-o de-a lungul reprezentației. Mai puțin sigur pe el în scenele de început, ușor crispat pe alocuri, Vasile Cosma s-a autodepășit în momentele de intensitate, astfel încît, concludiv, nu putem rezista tentației: „Maurul și-a făcut datoria“... I s-a reproșat Evei Pătrășcanu o discrepanță între linia rolului și propriul temperament artistic. Nu împărtășim observația. Dimpotrivă. Ne-o reamintim în Ariel și considerăm orice alt argument de prisos. Desdemona (brunetă !) a Evei Pătrășcanu este expansivă și foarte firească în dragostea ei pentru Othello — dragoste vie, tinerească, lipsită de prejudecăți, chiar curajoasă —, pentru a-și înfrîna apoi, lovită, tumultul sentimentului (nu și sentimentul !) printr-o sobră interiorizare ; în contrast cu primele evoluții, amploarea tragicului destin al Desdemonei se conturează pregnant. Eva Pătrășcanu și-a compus rolul fără ostentație, cu o discreție revelatoare, chiar dacă nu toate intențiile sînt duse pînă la capăt. În categoria „soliștilor“ includem și compoziția Ancăi Ledunca (Emilia, soția lui Iago), interpretă fidelă a acestui personaj mai șters la început, care culminează în marea scenă a „înfringerii“ lui Othello.

Cu satisfacția de a fi asistat la un spectacol de ținută, apelăm la finalul (craiovean) al textului shakespearean : orice-am mai spune-acum ar fi zadarnic.

Călin Căliman

Teatrul din Timișoara

RĂZBUNAREA SUFLEURULUI *

de VICTOR ION POPA

Farmecul pieselor care demontează în fața spectatorului mecanismul interior al mirajului scenic a fost mereu invocat. Publicul este pus în situația copilului curios care, intrigat de aspectul mirobolant al ceasului, este ajutat să-i desfacă roțile și șuruburile. Cu pitorescul său excentric, teatrul a incitat mereu interesul profanului, urmînd vechii dorințe a omului de a ști cum se nasc visele. Adeseori, evocarea vieții „fără fard“ a culiselor a servit exclusiv ca decor colorat, conferind unor melodrame de răsunet (*Kean*, *Adrienne Lecouvreur*, *Vinovații fără vină*) un parfum atractiv. Cînd a depășit efemerul și sentimentalitatea brută, teatrul în teatru a servit ca manifest artistic explicit, de la Shakespeare la Molière, de la Goldoni și pînă la Pirandello sau... Eugen Ionescu, urcînd de la controversale estetice către forțarea marilor enigme. Nimic mai firesc decît prelungirea demitizării spectacolului prin implicarea, în diferite variante, a motivului „lumii ca teatru“. Dimensionate simbolic, situațiile și confruntările dintre rampă și rivaltă oferă un cadru parabolic de largi resurse imagistice.

Răzbumarea sufleurului nu se ridică la pretențiile dezbaterii de idei, dar nici nu rămîne o simplă „glumă de culise“. Victor Ion Popa a scris o anecdotă care invită la reflexie și care se fundează pe o relevabilă observație tipologică, ca și alte comedii ale sale cu aparențe modeste, cum ar fi *Acord familiar* sau *Shakespeare în infern*. Toate aceste compoziții comice respiră o teatralitate invidiabilă. Dar iată o particularitate demnă de reținut : axate pe un pretext de farsă, nici una dintre aceste piese vesele nu excelează prin jocul „sforicelelor“. Ce se întîmplă ? Efectul comic este mereu realizat, nu atît de zigzagul meșteșugit al farsei, cît de valoarea dramatică a dialogului, nu de zvîcnirea izolată a replicilor, ci de cuvîntul spiritual, cerut cu necesitate în duclul care are loc. Atenția spectatorului este atrasă către miza centrală a acțiunii. Nici un moment nu se rîde pentru „gagul“ singular. Spectatorul află din prima scenă în ce constă proiectul

* Regia : Dan Radu Ionescu. Scenografia : Doina Almășan-Popa. Distribuția : Gheorghe Leahu (Nea Costică) ; Cătălina Buzoianu și Dora Chertes (Fetița) ; Ștefan Sasu (Băiatul) ; Daniel Petrescu (Directorul) ; Ștefan Marii (Amorezul) ; Lulu Popescu-Pop și Elena Simionescu (Coana Mica) ; George Stoian (Regizorul) ; Alexandru Ternovici (Directorul de scenă) ; Miron Nețea (Autorul) ; Elena Ion (Soția lui) ; Ovidiu Moldovan (Critical) ; Ștefan Iordănescu (Conu Iorgu) ; George Lungoci (Pompierul I) ; Miron Șuvăgău (Pompierul II) ; Virgil Lechințeanu (Mașinistul).

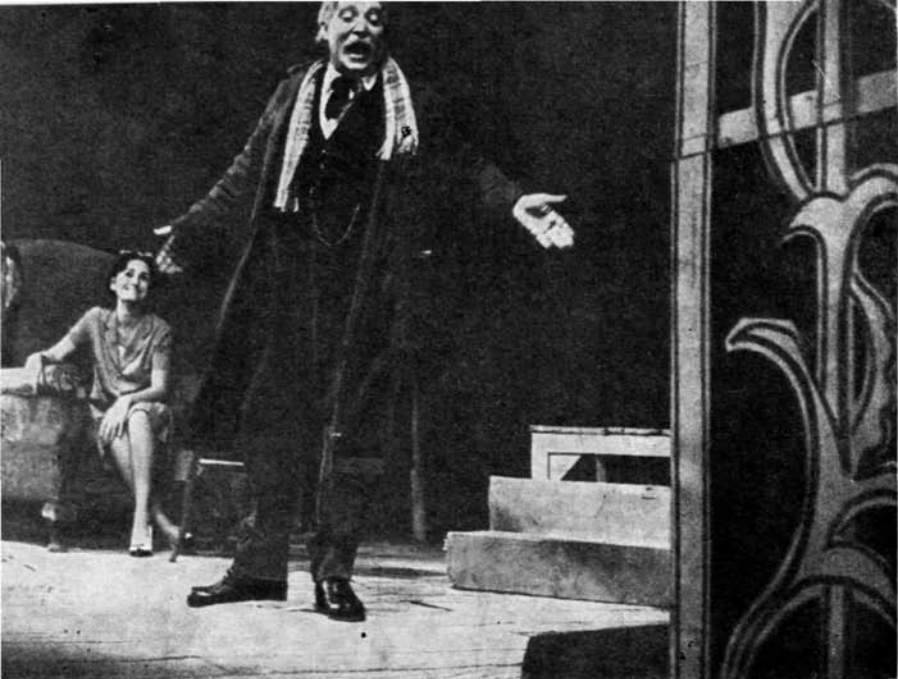


Un desen inedit al lui Victor Ion Popa : cum s-ar fi văzut el în rolul „sufleurului”

Sufleurului temerar și-l secondea de aci înainte cu o crescândă simpatie, pe un itincrar dramatic ce duce la consemnarea victoriei. Forța piesei stă tocmai în încărcătura sa afectivă, derivată din viziunea umanistă a autorului.

Răzbunarea sufleurului s-a jucat pentru prima dată în 1937 și a fost terminată de autor un an mai devreme. Faptul că, după aproape trei decenii, această comedie provoacă nu un simplu succes de ilaritate, dar — mai ales — o aderență sufletească fără rezerve, invită la meditație. Sîntem îndreptățiți să vedem, dincolo de aparențele „ușoare” ale intrigii, o structură artistică de o rezistență care nu poate fi pusă pe seama virtuozității de suprafață.

Perenitatea unor creații literare care, aparent facile, rezistă vremii, ascunde întotdeauna un neobișnuit fond de observație. Astfel, contesele și marchizii din proverbele lui Musset nu cheltuiesc în zadar vervă și spiritualitate. Ei ne încîntă încă prin



Cătălina Buzoianu (Fetița) și Gheorghe Leahu (Nea Costică)

autenticitatea unor gesturi care n-au îmbătrânit, prin vivacitatea unor adevăruri psihologice care nu s-au perimat. În ceea ce-l privește pe Victor Ion Popa, el a construit, în cele mai multe dintre comedii sale, o variantă ofensivă a conflictelor tragice din dramele grave. În vreme ce *Ciuta* este sfărâmată de un mecanism social inacceptabil, popa Ilie din *Muscata*... coboară câteva trepte, pentru ca, pe un teren mai potrivit forțelor sale modeste, să obțină o victorie împotriva prejudecăților aceleiași societăți. La etajul suprem, cel al întâlnirilor capitale, eroii lui V. I. Popa nu-și refuză tensiunea înaltă a înfruntărilor decisive (*Răspîntia cea mare*; *Moartea, prietena mea*). La acel nivel, eroii săi centrali mărturisesc deruta autorului și cunosc spasmele marilor neliniști. Din cînd în cînd, scriitorul mută terenul de luptă pe o platformă mai răbdătoare. Reprezentantii Omului sînt poate aceiași, dar, întîlnind în limitele unei crize benigne un inamic de a doua categorie, se simt capabili să-l provoace și să-l învingă. Turcul Cadîr, popa Ilie, sau nea Costică sufleurul își permit astfel să înfrunte molohul unei structuri sociale inumane, obținînd, pînă la urmă, victorii parțiale.

Toate aceste personaje de eroi-justițieri acționează în numele unei experiențe tragice. În fața ruinelor unei vieți ratate, Ilie, Cadîr sau Costică aspiră la salvarea unor personaje corespondente din generațiile noi. Este ca și cum, prin intermediul unei reîncarnări, înscrisă firesc în ordinea naturală a lucrurilor, omul s-ar putea judeca oricînd cu tiranicii săi vrăjmași, în virtutea unei justiții imanente. Demiurghi improvizați, dar acționînd pe un perimetru restrîns, ei împiedică naufragiul unor tineri loviți de efectele, fie și laterale, ale unei morale mercantile, sau ale unor prejudecăți înrădăcinate.

În ceea ce-l privește pe Costică, el se „răzbună” nu numai pe unul sau altul dintre negativii lumii teatrale. Demisia din final capătă proporțiile unui testament moral. Dacă simpaticul bătrînel ar fi perseverat în planul său diabolic numai pentru a-și fericii nepotul, tribulațiile sale ar deveni ridicele, stîrnind cel mult mizericordie. Dar actul său curajos răspunde unei demnități rănite, răzbună vechi umilințe și anume nedreptăți. Lansînd un talent autentic, nea Costică sfidează întreaga galerie a imposturii triumfătoare. După ce a respirat penibil, timp de o viață, atmosfera viciată a teatrului comercial, Sufleurul se spală de păcate printr-o *faptă* exemplară, care-i justifică existența, dar îi interzice reînnoirea în mocirlă. Prin urmare, înțeleptul nostru se „va da singur afară” din teatru, pentru că-l iubește cu o pasiune care nu rabdă impuritățile.

Înfățișarea conflictului dintre *omenie* și *împostură*, a nepotrivirii dintre aspirația pură și calculul meschin, cunoaște și aci, ca și în alte lucrări dramatice ale lui Victor Ion Popa, aparența înfruntării dintre generații. Tinerii aduc cu ei aspirația neîntinată spre *ideal*, străină celorlalte personaje îmbătrânite în rele. Căruntul suflor va interveni, la rîndul său, în numele apărării conceptului de tinerete și se va defini — ca personaj — în postura de avocat al schimbului de mîine. De data aceasta, ideea ciclului închis al generațiilor lipsește din piesă. Bătrînețea Coanei Mica va fi mai curînd una spirituală.

Conflictul central opune în mod distinct zelul dezinteresat al unui om onest unor ambiții puternic individualiste. Bătălia se desfășoară pe fondul unui material de observație extrem de viu. Discuția lui Nea Costică cu societatea și cu destinul însuși se sprijină pe o colecție de tipuri concentrate, trăind scenic nu prin trăsăturile „permanente”, ci tocmai prin ceea ce-i leagă de vremea care i-a zămislit. Din cercetarea insectarului teatralist organizat de V. I. Popa în piesa sa, pot fi desprinse unele opinii ale autorului cu privire la teatru. Este continuată aci o tradiție inaugurată de Costache Caragiale (*O repetiție moldovenească*) și reluată de marele Caragiale (*Începem*). Din acest punct de vedere, piesa comunică în același timp date documentare privind o epocă trecută a istoriei teatrului nostru și cîteva puncte de vedere care-și păstrează ascuțimea. Vom înțelege astfel ușor că autorul *Răzbunării suflorului* nu era un inamic al inovației, dar respingea înnoirea limitată la elementele exterioare *actorului*: lumina și decorul. Vom deosebi zîmbetul ironic ce întîmpină versurile sforăitoare ale dramei *Caligula*, în care vom recunoaște cadențe și rime din compozițiile gongorice ale lui Mircea Dem. Rădulescu. Organizatorul sever care a fost V. I. Popa va însemna cu tîbișir urmările nefaste ale arbitrarului și indisciplinei în pregătirea unui spectacol. Un amplu pamflet, de o deosebită suculență, este destinat condamnării vedetismului, sub multiple aspecte. Comparația, riscată de Pompier, între egalitatea în drepturi și datorii, care caracteriza trupele „Vicleimului”, și ceea ce vedea în teatrul simandicos de la oraș nu este însășilată în text de dragul poantei. Comedia întregă capătă savoare prin introducerea unui cicerone cu suflet de om într-o lume osificată, în care circulă caricaturi monomane. Nea Costică ne conduce, cu vorba lui sfătoasă, printre exponatele unui sinistru panoptic. Comentariile sale sarcastice nu privesc niciodată laturi întîmplătoare și devin convingătoare fiindcă pornesc dintr-o cunoaștere vădită a tristului univers de carton. *Răzbuarea suflorului* este, la urma urmei, o glumă substanțială, spusă de un om adevărat, al cărui farmec stă în generozitatea sa demnă și exigentă.

Pentru a doua oară în aceeași stagiune, Teatrul din Timișoara servește o lecție despre atitudinea necesară față de repertoriul național. În vreme ce unele teatre par grăbite să-l redescopere pe Sardou sau să-l importe pe Robert Thomas, ansamblul timișorean, fără a neglija marile piese universale, și-a concentrat atenția asupra resuscitării unor valori românești. Premiera absolută a ultimei piese lăsate nouă de Lucian Blaga, reluarea după douăzeci și opt de ani a *Răzbunării suflorului* au constituit nu simple acte pioase, ci reale succese de prestigiu. În ceea ce privește participarea actorilor teatrului, a regizorilor și a scenografilor la materializarea scenică a unor texte dramatice atît de dificile, s-ar cuveni să facem distincții și delimitări. În comedia lui V. I. Popa, de pildă, Gh. Leahu a fost fermecător, cu excepția unor accese subite de îngroșare melodramatică. Interpretului principal, rolul i-a venit poate prea pe măsură, încît moldovenizînd duios, actorul a îndulcit excesiv nu text care se cerea nuanțat cu sobrietate. (L-am aplaudat pe Gh. Leahu în numeroase scene ale *Suflorului*, dar în *Anton Pann* glasul său căpăta ades inflexiunile marii arte). Din lista distribuției, în afară de creația excelentă a lui Șt. Iordănescu (Conu Iorgu), s-au remarcat, prin păstrarea măsurii în șarja caricaturală, Alexandru Ternovici (Directorul de scenă), Ovidiu Moldovan (Criticul) și foarte înzestratul Miron Șuvăgău (Pompierul II). Am fi dorit pentru o piesă de V. I. Popa o punere în scenă mai inventivă, cu o subliniere mai acidă a situațiilor grotești. Nu ne îndoim însă că dificultățile reimprespătării scenice a unei piese uitate au pus Teatrului din Timișoara probleme variate, care — în linii mari — au căpătat răspunsul cerut. Inițiativa meritorie s-a tradus într-un spectacol de calitate. Pe cînd redeșteptarea la viață a celorlalte piese ne jucate ale autorului *Răzbunării*?

NU SÎNT TURNUL EIFFEL *

de ECATERINA OPROIU

Ecoul prompt la chemarea pe care o lansa nu de mult Horia Lovinescu — „fiecare teatru, o premieră românească de valoare, pe stagiune!” — ne vine în această Decadă (și în această stagiune), destul de săracă în premiere cu piese românești noi, de la Piatra Neamț. Bucuria este dublă: apariția unei lucrări dramatice de valoare coincide, de data aceasta, cu un debut remarcabil pe tărîmul scrisului pentru teatru.

Publicată numai cu cîteva luni în urmă, prima piesă semnată de apreciatul publicist care e Ecaterina Oproiu, nu s-a bucurat de interes deosebit din partea colegilor de breaslă, critici, deși lucrarea prezenta distincte trăsături de originalitate, făcea notă aparte în peisajul nostru dramaturgic actual¹. În schimb, lucrarea a găsit imediat audiență în teatre. Mai sensibile la noul și adevărul viu al acesteia, trei dintre scenele noastre — Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, Teatrul Național din Cluj și Teatrul din Piatra Neamț — au înscris-o în repertoriul lor. În timp record, ultimul dintre aceste teatre ne-a oferit o primă versiune scenică a piesei și, odată cu ea, prilejul confruntării textului cu publicul. Examenul acesta, trecut cu succes, aduce noi argumente în favoarea piesei; el obligă, măcar acum, la discutarea atentă a lucrării, ca o primă etapă, absolut necesară, înainte de a trece lucrarea la „activul” bilanțului acestei stagiuni.

* * *

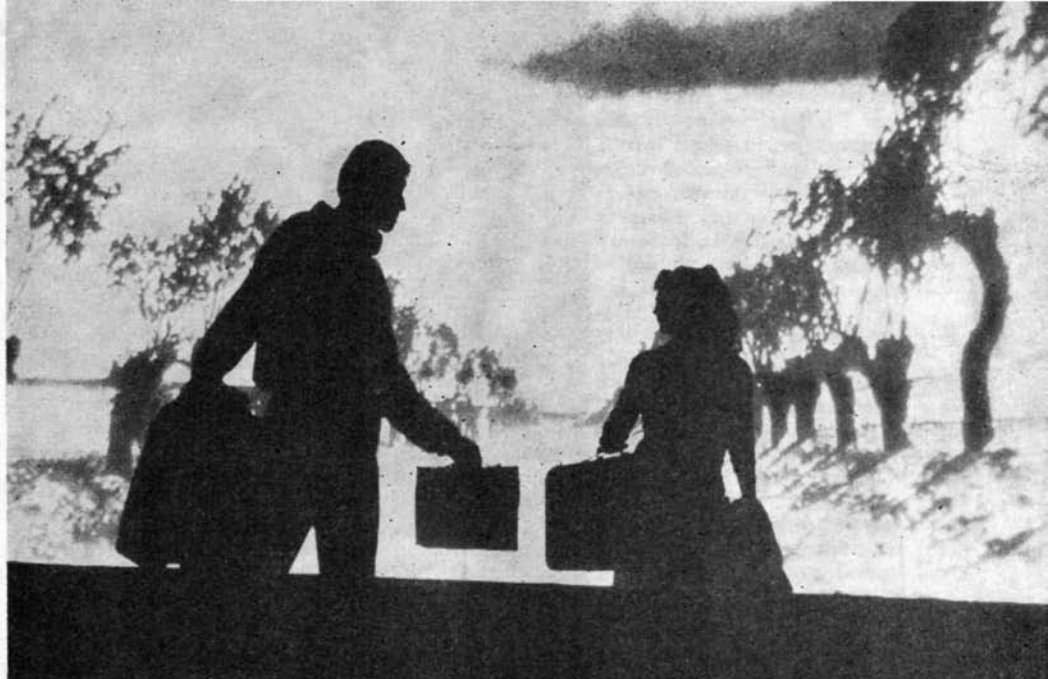
Nu sînt Turnul Eiffel, exclamația ciudată cuprinsă în titlul piesei poate părea o simplă și gratuită butadă, un aforism absurd sau, eventual, expresia strictă a momentului psihologic, care declanșează replica aceasta unui personaj. Și totuși, negația violentă ironică și patetică, existentă aci, poate însemna mai mult. Ea sugerează și sensul, și tonalitatea piesei, și adresa critică, și valorile afirmative pe care le are în vedere autoarea.

Nu sînt Turnul Eiffel e refuzul omului de a fi considerat obiect, fie el și monumetal, fie el și „demn de toată admirația”; e refuzul pe care condiția umană îl opune staticului, pietrificării; e refuzul pe care omul îl opune indiferenței reci, atitudinii imuabile și reciproc osificate; e refuzul pe care omul îl opune obiectului fără viață și prezenței tot mai active a acestuia în existența sa, ca termen de comparație, de raportare sau chiar ca ideal; e refuzul pe care scriitorul îl opune personajului-schemă, ideii-șablon, formulei mecanice. Oamenii (și piesele, și personajele dramatice), ne spune autoarea, nu sînt, nu pot fi „turnuri Eiffel” — monumente reci, care pot exista sau pot dispărea, se pot deteriora sau pot fi reparate, dar care sînt lipsite de principiul fundamental omenească, VIAȚA. Dialectica complicată a fericirii, dialectica sensibilă a dragostei, dialectica delicată a relațiilor umane, acestea sînt cîmpurile investigației autoarei. Acestea sînt domeniile în care eroul său OMUL (în ipostaza binară EL și EA) trăiește, afirmă și neagă, contrazice și se contrazice, luptă, suferă, se bucură, iubește, creează, urăște, se sacrifică și-și apără dreptul la fericire, caută, găsește și din nou caută. În fine, trăiește, devine, există.

Nu sînt Turnul Eiffel e o izbucnire temperamentală ce cuprinde și indignare, și ironie, și comic, și patetic, și absurd mărunț, și logică perfect omenească. Amalgamul acesta, sublimat, străin și de tonalitatea cerebrală, ușor aridă a piesei „de idei”, dar și de construcția cotidiană sugerată a piesei „de intrigă”, tradițională, indică temperatura afectelor, tensiunea dezbaterii actuale, pe care autoarea și-o propune în această piesă a micilor probleme vitale.

* Regia: Ion Cojar. Decorul și imaginea: Adriana Leonescu. Costume: Gabriela Nazarie. Distribuția: Eugenia Dragomirescu (Ea); Virgil Ogășanu (El); George Popa-Mijea (Bătrînul domn); Paula Chiuaru (Tanti); Ileana Stana Ionescu (Manti); Al. Lazăr (Tudorică); Cătălina Murgea (Silvia); Constantin Drăgănescu (Băiatul); Ana Ardeleanu (Femeia grasă); Mariella Petrescu (Femeia înfiptă); Dionisie Vitcu (Bărbatul zăpăcit); Sereda Varduca (Moașa); Nicolae Fălăcușanu și Tinel Atanasiu (Un spectator din lojă); Virgil Andriescu (Un spectator de la balcon); Nelu Manolescu (Cineva din stal); Elena Duduleanu (O spectatoare).

¹ Ce curios! Fiecare volum de versuri, roman sau op critic află imediat recenzent, în timp ce noile apariții de piese, și ele atît de rare, sînt, în cele mai multe dintre cazuri, lăsate, pînă la eventuala lor reprezentare, pe seama criticii verbale, a suetei. Oare nu intră tot în atribuțiile criticii semnarea valorilor dramatice ale unui text demn de a fi jucat, și invers, de a pune în evidență, înainte de reprezentare, slăbiciunile unei piese?



Moment din spectacol

Cititorii noștri au avut prilejul să cunoască piesa, nemijlocit¹. Nu este de aceea nevoie să o povestim. Acțiunea propriu-zisă și intrigă contează aci, de altfel, prea puțin. Scheletul dramaturgic al piesei e foarte simplu: El (student în ultimul an la Arhitectură) și Ea (medic stagiar) se întâlnesc, se cunosc undeva, pe un drum de țară, într-o stație de autobuz. Acum, după ce au pierdut ultima cursă spre București, nu le mai rămâne decât să pornească împreună la drum, peste cîmp spre șoseaua națională. Drumul celor doi (plan real), interferat cu momentele de anticipație, descriind traiectoria viitoarei lor dragoste (celălalt „drum” — al vieții cuplului), constituie osatura pe care se sprijină subiectul. Pe parcursul acestuia, autoarea își obligă eroii să-și trăiască în prezent viitorul; viitorul acesta complicat, contradictoriu, simplu, ca al fiecărui om. Existența a două individualități distincte, a două temperamente deosebite, a doi oameni care vin „la drum” cu bagaje personale diferite (și de interese profesionale și de preocupări, de prejudecăți, de relații cu alți oameni) va genera un conflict în care înfruntarea nu duce la distrugerea spectaculoasă și nici la reciproca măcinare a părților, ci la etape noi, de echilibru relativ, de perfecționare, de redimensionare a contradicțiilor. Dacă totul ar fi fost adevărat, se întreabă în final autoarea, dacă tot ce ne-am imaginat — și momentul de totală beatitudine în care am descoperit dragostea, și neînțelegerile și certurile noastre, și bucuria și grijele, și incertitudinile și elanurile — ar fi fost aievea, nu secvențe imaginare ale unui drum, ci însăși viața noastră..., concluzia ar fi fost aceeași? Răspunsul e afirmativ, pentru că... „pentru fericire trebuie să sapi, să semeni, să plivești, să-ți bătătorești degetele, să-ți zdrelești călcieile, să-ți scilciezi pantofii, să te scalzi în sudoare... După jurămintele călcate ale primei iubiri, vine o altă iubire, cu copii bolnavi de pojar, o iubire cu crețuri la colțul ochilor, cînd oamenii se iubesc mai adînc, pentru că nu mai iubesc iubirea, frăgezimea, frumusețea, se iubesc pe ei...”. Mesajul acesta, de o robustă frumusețe etică și poetică, poartă cu sine vibrația unei autentice tineretri, care stă atît de bine debutului acestuia. O tinerete înțeleaptă, o tinerete a căutărilor, o tinerete care reușește să-și depășească viu contradicțiile, să-și răspundă la propriile întrebări. O tinerete a epocii

¹ „Teatrul”, nr. 2/1965.



noastre, pe care tânărul spectator o recunoaște și, mai mult, și-o recunoaște cu ușurință în piesă.

Personajele Ecaterinei Oproiu nu sînt niște abstracțiuni. Identitatea lor socială concretă, biografia și datele lor de comportament le dau „carnea” necesară unei existențe veridice; ca tipuri umane, limpede conturate psihologic, ca oameni vii, eroii piesei ne scapă mereu, sînt mereu altfel, pentru că ei fac parte din categoria rară a personajelor dramatice care se definesc prin contradicții. Acestea nu vizează însăși esența socială a personajelor; ele exprimă procesul limpezirilor, căutărilor prin care se formează personalitatea, prin care ea intră în relații cu ceilalți oameni, se realizează, devine socialmente utilă. Privite în absolut, contradicțiile lăuntrice, zbaterile eroilor și permanenta lor opoziție pot avea o alură comică. Mai ales cînd aceasta e acuzată de replică și de ironia binevoitoare cu care de multe ori autoarea își privește tinerii eroi. Treptat însă, substratul serios — ba și o doză de amărăciune — convertește comicul în altceva. Piesa ne atrage atenția că oboseala prematură, abandonul elanurilor și idealurilor noastre, comoditatea pot pierde și urîți dragostea și fericirea noastră. Subliniind răspunderea personală a eroilor pentru fericirea lor, autoarea dă o replică convingătoare acelei dramaturgii care, identificînd eroul pozitiv cu tendința socială, îl îndeamnă la pasivitate, îl lipsește de inițiativă și îi rezolvă destinul, stereotip, iremediabil optimist. „Pseudocomedia” Ecaterinei Oproiu își aduce astfel contribuția la combaterea teoriei (și practicii) de tristă amintire a schema-

tismului și lipsei de conflict. Principiul arhitectonic fundamental al piesei este cel pe care l-am putea numi al „negării succesive prin repetiție”. Aci, jocul subtil al stărilor de spirit, pe care contrapunctic piesa îl urmărește în replica și comportamentul celor doi eroi, tinde să înlocuiască invenția faptică, de subiect. Replici și întregi momente revin, reluate cu subtext și în context radical schimbate. Negările acestea prin repetiție, în fond momente ale dezvoltării dialectice, perfect veridice din punct de vedere psihologic, nu sărăcesc imaginea literară și nici nu limitează posibilitățile oferite actorului. Din contra, el poate găsi, în substanța acestor mutații, un excelent cîmp de antrenament al mobilității interioare, al variațiilor pe o temă dată, al concentrării mijloacelor sale de expresie. La aceasta obligă, de altfel, și formula dramatică a piesei, cu dese și abruptele ei treceri de pe planul realității pe cel imaginar și de anticipare. „Filmul scenic” pe care îl desfășoară autoarea — rod sănătos al asimilării unei temeinice culturi cinematografice și modern teatrale — se constituie din secvențe scurte, nervos montate, cu limpezi delimitări de planuri, cu elemente de racord verbal și de acțiune bine găsite. Formula convine de minune materialului conflictual, intenției de atacare frontală a unui univers foarte contradictoriu, foarte mobil. Nu mai trebuie să subliniem aici virtuțile de replică ale piesei, simțul cuvîntului rostit, replica suplă, de o frustete a cotidianului cuceritoare, știința ritmului frazei și a aforismului-replică, dozajul rafinat al pauzei și interjecției. Aci, „excelența școală în ale scrisului, care e gazetăria” (T. Arghezi), și-a spus din plin cuvîntul.

Se pot face textului publicat unele observații, după părerea mea, de ordin secundar. Se pot descoperi unele prețiozități verbale, unele replici fără acoperire, pur demonstrative (în special la prietenii eroului, Tudorică, Băiatul). Poate nemulțumi finalul, cu o tentă de convențional și de rezolvare definitivă, străină spiritului piesei. Observațiile acestea nu vizează însă în esență lucrarea, ci doar defecțiuni ușor depistabile, ușor de îndepărtat în spectacol. Lucru pe care reprezentația teatrului din Piatra Neamț l-a și făcut.

În interpretarea regizorală a piesei Ecaterinei Oproiu, există, cred, două posibilități, două drumuri pe care se poate merge :



**Ileana Stana
Ionescu (Manți),
Eugenia Drago-
mirescu (Ea) și
Paula Chiuaru
(Tanți)**

1. să fii alături de autoare în jocul plin de vervă, care cenzurează detașat, cu superoară înțelegere și uneori cu ironie, elanurile și frământările eroilor săi; sau

2. să fii alături de eroi, mai aproape de vîrstă și mentalitatea lor, și, implicit, să-ți impui o atitudine pasionată față de toate avaturile lor (chiar și față de cele ironizate de autoare). Pentru fiecare dintre aceste posibilități există suficiente puncte de sprijin în text, dar și destule aspecte care contrazic absolutizarea uneia sau alteia dintre ele. În orice caz, atunci cînd apreciem munca regizorului, trebuie să avem în vedere, pentru care din aceste posibilități a optat el, și în consecință să eliminăm din discuție termenii străini viziunii sale.

Mai apropiată de temperamentul său, cea de-a doua modalitate dintre cele enunțate a fost preferată de regizorul Ion Cojar, și trebuie să recunoaștem că, în limitele acesteia, spectacolul său se dovedește deplin convingător. În viziunea lui Ion Cojar, spectacolul *Nu sînt Turnul Eiffel* devine o pasionantă dezbatere etică, un emoționant dialog despre dragoste și fericire, despre tinerețe. Potrivit concepției sale, regizorul evită (sau elimină) replica ironică, spuma verbală fermecătoare care există pe alocuri în piesă, confruntă textul publicat cu o altă versiune a lucrării, din care aduce în spectacol replici care îl servesc, trece replicile unor personaje altora, schimbă finalurile de act, îngroașă contururile unor personaje și caută semnificații simbolice altora. În viziunea sa, Tanți și Manți, cele două prietene ale eroinei (partituri susținute cu fantezie și deosebit simț al măsurii de Ileana Stana Ionescu și Paula Chiuaru, excelent distribuite și conduse regizorally), devin sosiile acesteia, dubluri reprezentînd tendințe etice negative — limită, posibile în comportarea eroinei. Pe același plan, tatăl eroului capătă mai acuzate trăsături simbolice, semnificînd limpede moștenirea obsedantă a unei vulgarități melodramatice și cu ifose, pe care eroul e silit s-o poarte după sine. (Compoziția realizată în acest rol de George Popa-Mijea evoluează subtil între autopersiflare, senilitate și dramă mimată.) Cu asemenea semnificații amplificate, cele trei personaje-simbol evoluează pe un plan aparte al unor concepții și realități pe care regizorul îl pune în contrast, sau direct în conflict cu eroii principali. În acest spirit, regizorul face din finalul primului act un moment de foarte interesantă compoziție teatrală. După prima înfruntare gravă („Judecata lui Solomon-Războiul Troiei”), care zdruncină dragostea multicoloră a eroilor, aceștia se retrag în lumea propriilor gînduri. Imaginea marelui pleoștite, proiectată pe fundal, se îndepărtează. Eroii, printr-un efect de perspectivă, rămîn și ei undeva, departe, mici, foarte mici, abia siluetați în contre-jour. În prim-plan, Tanți, Manți și Tatăl schimbă fraze stupide, schitează pașii unui can-can obosit. Tensiunea emoțională crește. Peste muzica dansului se suprapune, tot mai apropiat, tunetul și apoi, strigată, replica Ei: „Terminați! Terminați!” Într-o clipă, un *enchainé* răstoarnă imaginea, aduce în prim-plan eroii, șterge undeva, în umbră, personajele simbolice, aduce — proiectat pe întreg fundalul — un peisaj posomorît, de cer înnoat. Pe liniștea care urmează, întrebarea „Ei, bade, mai e mult pînă la șoseaua națională?” și răspunsul creează momentul de respirație, de tensiune reculegere, pe care îl taie, apoi, căderea de cortină.

Și finalul piesei are o rezolvare conformă viziunii regizorale. După distrugerea „șifoniero-proșperității”, se creează — peste capul celor doi eroi — un moment de înfruntare între grupul Tanți, Manți, Tatăl și grupul Tudorică, Băiatul, Silvia (interpretați, de Alexandru Lazăr, Constantin Drăgănescu și Cătălina Murgea), readus în scenă. Cei dintîi rostesc nu numai textul hărăzit lor de autoare, replici cinice, dezabuzate, dar și textul, cu asemenea rezonanță, spus în primul act de eroină. Grupul prietenilor eroului, grupul oamenilor pentru care muncește și care cred în el, preiau de la cei doi protagoniști replicile de elevată poezie, de încredere în frumusețea vieții, tinereții și dragostei. Apoi cele două grupuri dispar. Eroii au un moment de vibrant calm, de împărtășire lucidă a răspunderilor (aci, regizorul face tăietura, exact acolo unde autoarea o cotește către festiv). Urmează întrebarea: „Mai e mult pînă departe?” De nicăieri nu vine nici un răspuns. El plutește însă în aer, este răspunsul pe care fiecare om l-ar putea da întrebării... Cei doi încep din nou să meargă, umăr lîngă umăr. Nimic nu forțează împăcarea, nu zaharisește deznodămîntul. Doar undeva, în ultimul plan, în imaginea peisajului proiectat, se supraprimionează două siluete ținîndu-se de mînă. Sugestia aceasta minimă, tonalitatea emoțională a muzicii, zîmbetul de pe chipul actorilor, felul cum merg par a spune (de o sută de ori mai convingător decît orice altceva) că cei doi tineri duc cu ei înțelepciunea cîștigată, dragostea lor viitoare.

Problema-cheie a spectacolului rămîne, fără îndoială, cea a protagoniștilor. Ei au de susținut partituri dificile, de mare întindere și complexitate; ele pretind actorului o permanentă tensiune emoțională, o inteligență a sentimentului, o mobilitate afectivă deosebită. Distribuți în cele două roluri principale, tinerii actori Eugenia Dragomirescu și Virgil Ogășanu fac față cu succes acestor exigențe. Eroina realizată de Eugenia Drago-

mirescu estompează în primele scene cinisime, folosindu-le ca o mască, un pretext de sondare a tovarăşului de drum. Din spatele ironiei şi persiflării permanente simţi răzbătind setea de viaţă a personajului, tumultul lăuntric, disimulat. Izbucnirea dragostei se face cu violenţă, flacăra aprinsă aci păstrind apoi aceeaşi temperatură a incandescenţei pe tot parcursul piesei, şi în scenele de descurajare, de resemnare, de rătăcire. Trăirea vie a stărilor contradictorii ale eroinei — fără distanţare, dar cu o singură perspectivă asupra întregului rol — face foarte omenеşti-verosimile izbucnirile eroinei, chiar atunci cînd, în esenţă, nu sîntem de acord cu ele, ne face apropiată şi de înţeles dialectica evoluţiei acestui personaj. Aşa cum o realizează Eugenia Dragomirescu, eroina aduce elementul emoţional cel mai mobil, cel mai pasional din piesă, elementul care se refuză permanent definirii schematice „pe bucăţi”; eroina care cere, cu lăudabilă cupiditate, oamenilor să fie mai vii, mai activi, să-şi iasă din înţepenire, e aceeaşi cu cea care resimte dureros agitaţia, ritmul viu din jur, cu cea care cere oamenilor să se oprească pentru a privi în jur; eroina care mimează blazarea e aceeaşi cu cea care fantazează juvenil, cu cea care iubeşte pătimăş, cu cea care reduce fericirea la un şifonier cu trei uşi, cu cea care nu mai poate continua drumul, dar şi cu cea care găseşte în sine resurse pentru a-şi păstra omul iubit, pentru a-l dinamiza, atunci cînd acesta a obosit.

Virgil Ogăşanu aduce în rolul său o combustie de altă natură: entuziasmul abstract romantic al eroului, un anumit fanatism al dăruirii de sine sînt temperate, în interpretarea sa, de o aură poetică adolescentină, de credinţă politică, lucidă şi deloc lozincardă, în misiunea socială a muncii sale, aceea de a clădi frumosul pentru oameni. Şi la el, tenta uşor ridicolă a „omului cu capul în nori”, pe care o indică autoarea, este estompată în folosul elanului, pasiunii creatoare, mai echilibrată, mai aşezată decît a eroinei.

Stilistic, mijloacele de interpretare ale celor doi actori sînt foarte diferite: Eugenia Dragomirescu înclină către o manieră teatrală de joc (în sensul bun al cuvîntului), către o anumită stilizare specifică a emoţiei; Virgil Ogăşanu trage către o disimulare a gestului exterior, către o discreţie a jocului, de factură foarte cinematografică. Datele acestea de joc, specifice actorilor, acuză şi mai mult coordonatele temperamentale diferite ale celor doi eroi. Parcă voit, maniera mai teatrală, mai afişată a fost adoptată pentru personajul în permanentă frămîntare, în timp ce jocul mai discret, de factură cinematografică, a fost hărăzit personajului mai echilibrat. Regizorul a ştiut să scoată de aci efectul dorit, nestrăduindu-se să aducă la acelaşi diapazon cele două interpretări, decît în acele scene unde condiţia psihologică a momentului cere întîlnirea pe aceeaşi lungime de undă. Efortul nervos şi fizic solicitat de spectacol este cu siguranţă profesională depăşit de tinerii interpreţi, care păstrează pe parcursul întregii reprezentaţii prospeţimea şi vigoarea necesare actului scenic, plăcerea de joc pe care un asemenea text o cere cu necesitate. Am vrea să atragem atenţia celor doi actori asupra unui pericol care le pîndeşte uneori interpretarea. Piesa Ecaterinei Oprou nu poate fi jucată, *nici un moment*, exterior, rămînînd la conturul personajelor, fără combustia emoţională permanentă şi sigură a ambilor interpreţi. Altfel, sensurile se pierd, replicile îşi denaturează înţelesul, se desprind din unitatea pe care o constituie personajul. Mai mult, atunci cînd actorii pierd controlul rolului — şi la aceasta îi poate duce lipsa de rodaj scenic sau chiar o simplă indispoziţie adusă pe scenă, nelăsată în cabină —, diferenţele stilistice de interpretare se accentuează (Eugenia Dragomirescu poate trece în teatral sforărilor şi Virgil Ogăşanu într-o rostire banal cotidiană a textului), spectacolul nu mai încălzeşte, devine confuz, se destramă în momente mai limpezi sau mai puţin limpezi, mai bune sau mai slabe. (Un asemenea spectacol am avut prilejul să-l urmăresc între premieră şi participarea în Decadă a teatrului.) În asemenea condiţii, unele dintre hiaturile muncii regizorale — elemente scenice de record, nu peste tot bine găsite, personaje secundare insuficient lucrate actoriceşte, voci distonante dinafara scenei, şi chiar o oarecare incertitudine în rezolvarea regizorală a momentului şifoniero-prospertităţii — sînt aduse în plină lumină.

Colaboratori inspiraţi în realizarea sintezei spectacolului a găsit regizorul în autorii plasticii (decor şi imagine: Adriana Leonescu; costume: Gabriela Nazarie; lumini şi proiecţii: Titi Constantinescu) şi ai ilustraţiei muzicale (ing. Lucian Ionescu şi Romeo Chelaru).

Apelînd la o scenografie cinetică şi folosind aci tot arsenalul de mijloace al acesteia (un sistem de poliecran cu cinci suprafeţe de proiecţie, proiecţie de diapozitive, alb-negru şi color, proiecţie cinematografică, proiecţii fixe şi pe ecrane mobile, un dispozitiv scenic cu două turnante tangente, o complicată partitură de iluminare), scenograful a creat spectacolului haina modernă ce se impunea. El oferă regizorului baza materială pentru o mizanscenă dinamică, foarte originală (să ne reamintim doar de două secvenţe — „Judecata lui Solomon” şi „Lasă sfoara”; aci, mizanscena — în primul caz, pe orizontala celor două platouri turnante; în cel de-al doilea, pe verticala eşafodajului ridicat

din mese și scaune, unite printr-o punte pe care, la înălțime, se va desfășura o întreagă scenă — are o deosebită pregnanță expresivă); rezolvă cu fantezie senzația de permanentă mișcare, pur fizică, pe care o cere piesa; rezolvă firesc trecerile de la spațiul fără limite al cîmpului la ambianțele convențional-fantastice și la cele cu o personalitate definită; creează pentru imaginea proiectată o partitură de o înaltă cultură plastică. Trecerea de la alb-negru la culoare, detașarea planului detaliu în funcție de necesitățile de dramaturgie, varietatea imaginii de plan general a peisajului, compozițiile realizate prin proiectarea concomitentă, pe diferite ecrane, a unor subiecte fotografice diferite, în fine, efectele obținute prin apropierea sau îndepărtarea imaginii, prin durata de iluminare sau prin supraîmpresiune, stau la granița dintre teatru și film, presupun un scenograf-regizor cu totul stăpîn pe arta sa.

O funcție activă în spectacol este rezervată muzicii. Construind partitura sonoră pe folosirea variat-ritmică și de timbru a două teme fundamentale (tema drumului și tema marșului nupțial), autorii ilustrației muzicale servesc nu numai racordurile necesare, dar și indică tonalitatea afectivă adecvată fiecărui moment, creează suspensia sau legătura de emoție necesară. Ca și plastica spectacolului, muzica este atît de vie încît poate fi „citită” și separat, pe parcursul reprezentației, fără ca prin aceasta imaginea unică — spectacolul — să aibă ceva de suferit.

Strădania tuturor creatorilor de a servi textul pe care l-au îndrăgit, de a crea, cu ocazia acestei premiere absolute, o imagine-model, de înaltă ținută profesională, se vede răsplătită prin rezultate. Părtaș și beneficiar principal al acestora este nu numai autoarea, ci și teatrul, care a creat toate condițiile, materiale și morale, pentru realizarea scopului propus.

B. T. Rîpeanu

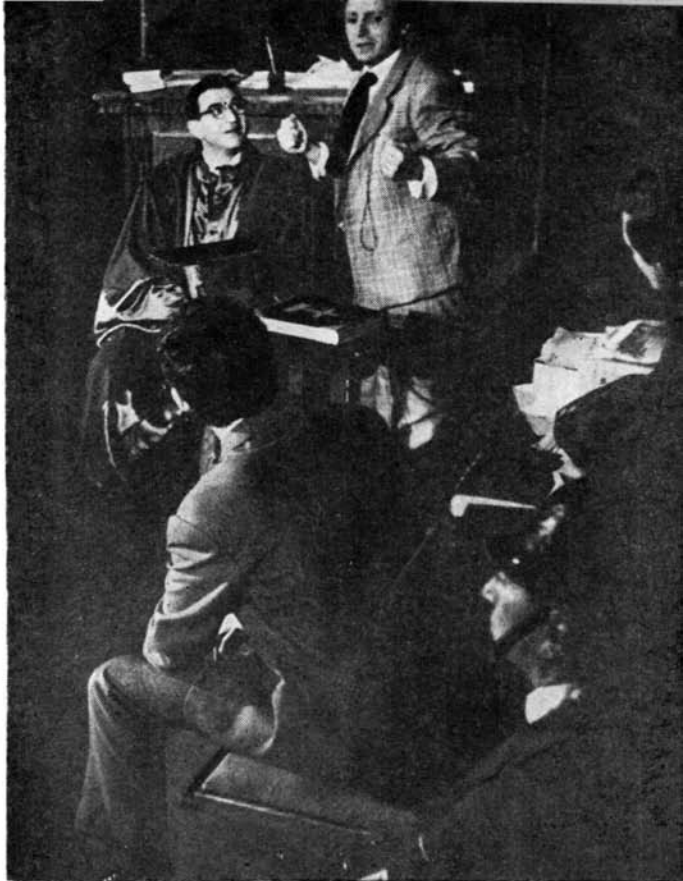
Teatrul din Ploiești

ZOO SAU ASASINUL FILANTROP *

de VERCORS

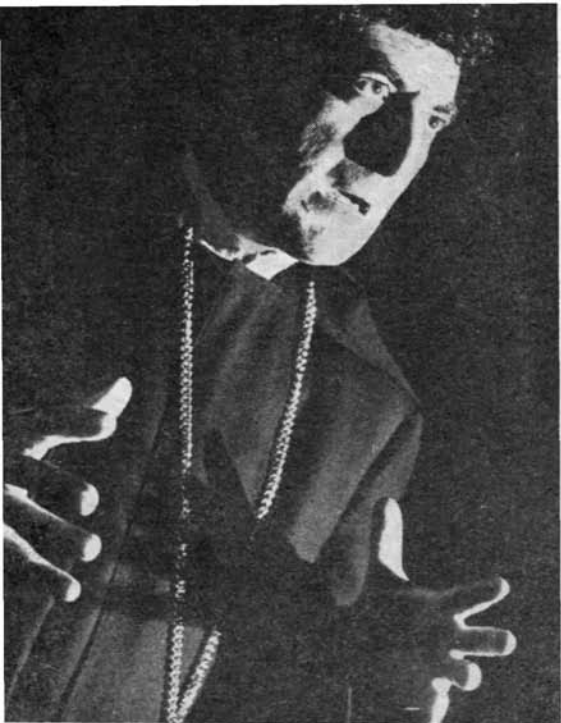
La apariția romanului său „Animalele denaturate” (1952), Vercors era un scriitor consacrat, cunoscut și cititorilor noștri prin traducerea — imediat după Eliberare — a nuvelei „Tăcerea mării” (închinată „memoriei lui Saint-Pol-Roux, poet asasinat”), una dintre cele mai evocatoare și mai profunde din cîte s-au scris despre ocupația nazistă în Franța. Luptător în Rezistență, contra ocupanților și colaboraționiștilor fasciști, Jean Bruller își semnează lucrările clandestine — Vercors. De atunci și pînă azi, acest nume, împrumutat de la un platou înalt din Alpi, indică totodată, în literatura franceză contemporană, un spirit de luminos umanism. Și totuși, apariția „Animalelor denaturate a deconcertat: nimeni nu se aștepta la această „poveste filozofică”, înrudită cu cele lăsate de Swift, Voltaire, Jules Verne, Wells și Karel Capek, din care se desprindea „de-a lungul unei intrigi amuzante, o necesitate socotită imperioasă și gravă, dar pe care nimeni (...) nu se grăbește s-o recunoască, în ciuda urgenței: cea de a se înțelege, în sfîrșit, asupra definiției universale a persoanei umane, fără de care nici un dialog nu-i posibil”. Acest roman, surprinzător ca formulă, a dus, după mai bine de un deceniu, la comedia judiciară, zoologică și morală, *Zoo sau Asasinul filantrop*, cu care Vercors debutează ca dramaturg și, ceea ce este mai semnificativ, își

* Regia: Emil Mandric. Scenografia: Mihai Tofan. Distribuția: George Mărutză (Sir Arthur Draper); Gh. Bănică (Jameson); Adrian Petrache (Minchett); Toma Caragiu (Pop); Candid Stoica (Profesorul Kreps); Tudor Popescu (Cuthbert Greame); Margareta Pogonat (Sybil Greame); Paul Avram (Douglas Templemore); Lili Carandino (Lady Draper); Aristide Teică (Doctorul Figgins); George Stilu (Inspectorul Mimms); Dumitru Palade (Doctorul Bulbrough); Sabin Marian (Ministrul); Zephy Alsec (Vancruysen); Moț Negoescu (Profesorul Knaatsch); Doru Popescu (Profesorul Eatons); George Filip (Președintele juriului); Chivu Ștefan (Jurat — Domnul cu aer de preot); Silviu Lambino (Jurat — Fostul colonel din Indii); Ruxandra Nicolau (Jurat — Micuța doamnă Quarker); George Stilu (Jurat — Domnul mustăcios); Virgiliu Dumitrescu (Aprodul); Gheorghe Aramă (Radioreporterul).



reafirmă preocuparea, considerînd-o la fel de imperioasă ca și în trecut, dezbătînd-o într-o formă artistică de mai larg și puternic ecou: pe scenă. De la proză la piesă, autorul elimină judicios orice complicație anecdotică, orice „picanterie” nostimă (erau cîteva) care ar tulbura controversa scenică, orice personaj în plus, pentru a se păstra pe linia de plutire a disputei esențiale, înaintînd amuzant — ironia galică amestecîndu-se vizibil în tot ce se întîmplă — dar vizînd permanent o idee ce nu poate implica vreo atitudine neserioasă. „Ce este omul?” — iată problema care îl frămîntă statornic pe Vercors, așa cum au arătat și conferințele sale, ținute în fața tineretului german, despre „Rațiunile morale și umane ale Rezistenței franceze”. Pe această problemă se putea scrie o carte de filozofie, un eseu de etică, sau, dacă vrei, pentru teatru, măcar o dramă — „neobișnuit”, aci, îndrăzneala autorului constă însă în a fi tratat-o într-o comedie, într-un anumit mod comic, combativitatea sa rezultînd nu din opoziția fațetelor de caracter, ci dintr-o extindere dialectică a perspectivelor înțelegerii; e o comedie de idei.

Ca și în roman, în piesă, ziaristul Douglas ucide tocmai pentru a forța o atitudine umană față de niște ființe demne de a fi privite ca oameni. „Ignoranța” sa, care pune întrebări generos intenționate, poartă în sine mai multă înțelegere decît competența rutinieră a persoanelor autorizate. La întrebarea fundamentală, savanții nu pot răspunde mai științific decît antropofagii. Nu întîmplător, spiritul lui Shaw, paradoxal și ironic, plutește peste acel proces desfășurat, nu întîmplător, într-o Anglie renumit conservatoare. Douglas a ucis un animal sau un om? Dar pentru a răspunde, trebuie să știm ce este omul. Judecătorul englez (cercetînd incurcat Codul Napoleon!) este brusc iluminat că, în viața sa, nu s-a gîndit la asta, ci doar la funcția sau starea



socială a împiricinaților, la cazul în speță. Ideile care ajută procesul vin de la cine nu te aștepți: „Ce e omul?” — întreabă iritat un neurastenic medic legist, obișnuit doar cu cadavrele; „teoria talismanului” este dezvoltată cu cochetărie de soția judecăto-rului Draper; un reverend rămîne uimit de propriile sale cuvinte despre ruperea omului de natură... Și Vercors trece subtil peste apartenența ideilor, pentru că nu emițătorul îl interesează, ci dinamica și sensul lor. Elsa Triolet considera că „această piesă, unde evoluția gândirii ține loc de intrigă, de pe-ripetii cu surprize, de răsturnări și lovituri de teatru, este un tur de forță”. Da, este fără îndoială, o lovitură de teatru — și o înțepătură franceză — ca tocmai justiția An-gliei conservatoare să obțină prima definiție a omului: animal rebel contra naturii („ome-nia nu e o calitate cu care te naști, ci o demnitate pe care trebuie s-o cucerești”). Poate, nu atât de uluitoare, dacă ne gândim la interesul filaturilor engleze și al celor australiene, ce-și dispută muncitorii tropi. Dar definiția rămîne o definiție cu perspec-tivă deschisă, pentru că îl definește pe om ca rebel nu numai împotriva naturii-mame, dar mereu răzvrătit împotriva a ceea ce l-ar închista într-o a doua natură, împotriva „mamelor vitrege”. Totuși, piesa nu-i fără cusur; pe lângă prezența citorva personaje sporadic declarative, prea șterse față de altele consistente, am imputa demonstrației, densitatea prea mare de referințe puse în pagină, uneori specioase, pretinzînd o minimă inițiere și, oricum, mai mult răgaz de asimi-lare decît permite dezbateră scenică.

Pentru tot ce conține indiscutabil piesa și se cuvenea exprimat cu grijă și claritate, dar și pentru „dificultățile” ei rezolvate abil, montarea de la Ploiești a tinărului regizor Emil Mandric merită felicitări. La al trei-lea spectacol al său — după *Costache și viața interioară* și *Act venețian* —, regizo-rul se arată înclinat spre un teatru de in-vestigație caracterologică, în care dinamis-mul se dezvoltă din interiorul personajelor, iar strălucirea montării ține, în primul rînd, de incandescența ideilor sale, nu de tru-

George Mărută (Sir Arthur Draper)



vaiuri spectaculoase (poate că Mandric va zice că astfel îi fixează limitele: dimpotrivă, numai startul). O atenție analitică asupra fiecărui personaj, asupra fiecărei apariții, substanțial diferențiate (stăruie în memorie la fel de puternic și roluri principale, ca Draper, Pop, Kreps, și episodice, ca Bulbrough), o gândire regizorală păstrând un echilibru concludent între parte și întreg, între detaliu și ansamblu (inclusiv, în colaborarea meritorie cu scenograful M. Tofan), demonstrează studiu documentar și simț critic. Mai cu seamă valoros în spectacol este modul cum s-au dozat dezbaterile ideilor și momentele comice, cum a fost condus „procesul” scenic, găsindu-se prilejul pentru trimiteri satirice și notații ironice, în consens cu opinia lui Vercors, după care „comportamentul”, „conștiința socială” indică umanul. Și dacă se remarcă o lipsă de omogenitate a interpretării, un decalaj uneori vădit de măiestrie actricească, să nu uităm că regizorul este la primul contact cu colectivul ploieștean — deși nu-i putem scuza, de pildă, o trecere prea ușoară pe lângă unele roluri (lady Draper-Lili Carandino), care cereau o tratare mai spirituală, mai succulentă și o intervenție regizorală mai inspirată.

George Mărută are talentul de a intra într-o firească și lipsită de artificii simbioză cu rolul: judecătorului Draper (jucat la Paris de Georges Wilson) îi dă morgă profesională, dar și umor și inteligență. Este o autoritate plictisită de încurcături, care-și pricepe vulnerabilitatea, decurgând din niște legi ce nu pot răspunde la o problemă fundamentală. Și Draper trece în fața noastră — regizorul o subliniază — de la rigiditate la înțelegere lucidă. Trebuie să prindem repede acel fir discret de ironie, când „justiția” se umanizează... O creație de deosebită incisivitate comică face Toma Caragiu în Pop, reverend simpatic și ridicol, un fel de copil mare care știe multe, totuși nu gândește destul. Interpretarea lui Caragiu se impune (a cita oară?) prin știința și îndemnarea „efectelor”, dar și prin exigența cu care le strunește pentru a nu șarja. „Imitațiile” sale de cimpanzeu, de corb, nu produc efect comic în sine, au controlul ideii, sînt integrate în situația scenică, în manifestarea colorată a personajului (unul dintre cele mai viguroase ale piesei). L-am regăsit pe Candid Stoița din nou într-o reușită compoziție — profesorul Kreps, precizat pînă la micile amănunte, într-o continuă febrilitate și euforie (lovindu-se de calmul lui Pop, dar amîndoi se completează), cu ticuri și pedanterii de savant, nepăsător la maniere, cu ceva nematurizat în purtări și în competența sa pedantă, zîmbind larg de plăcere, ca un elev silitor, fiindcă știe să-i răspundă procurorului. Cu gesturi elegante, cu mișcări grăbite sau încetinite, după o anume coregrafie a impresionării, pregătind cu satisfacție ultima lovitură, salvatoare, perorînd sincer și vibrant (chiar patetic) — îl înfățișează Gh. Bănică pe apărătorul Jameson, în timp ce Adrian Petrache-procurorul Minchett preferă izbucnirile verbale și atitudinile statice, cu mina întinsă acuzator, pentru a nu strica poza gravă, importantă, pe care și-o ia ca slujitor (dogmatic) al legii. O apariție pregnantă este Dumitru Palade în medicul Bulbrough, astenic, cu fălcile strînse nervos, aruncînd cuvintele cu furie, cu un dispreț suveran pentru explicațiile savanților nepuțincioși. Urmărind cu o curiozitate de asistent, și nu ca un acuzat, controversale și încurcăturile stîrnite, Douglas, jucat de Paul Avram, are distincție „rece”, englezească, sclipiri ironice în priviri și multă inteligență în felul cum își folosește „ignoranța științifică”. Mai puțin convingătoare, pe aceeași linie de preocupări, a fost partenera sa, Margareta Pogonat, în Sybil, deși forța ei dramatică e evidentă. Nu știu dacă regizorul Emil Mandric a dorit sau nu, dar finalul — cînd Douglas, victorios în lupta sa pentru om, își aprinde gînditor țigara („omul nu există în om, trebuie făcut să înflorească”) — se asociază emoționant unui final memorabil, de la Teatrul de Comedie: Bérenger aprinzîndu-și țigara...

PĂLĂRIA FLORENTINĂ *

de LABICHE

Adaptare de Al. Popovici

Dacă ar fi să se ridice vreodată o statuie admiraților disprețuiți sau disprețuiților admirați, statuia ar trebui neapărat să semene cu Labiche, poate cel mai notoriu caz de „victimă” a aprecierilor echivoce, și aceasta pe parcursul unui secol, pînă acum, și cine știe al cîtor secole de-acum înainte. Admiratorii hohoteau de rîs la comedii și vodevilurile lui, aplaudau, elogiau, dar nu-și puteau reține un vag zîmbet superior în fața unei „valori atît de mărunte”, în fața unui scriitor care nu este în realitate „decît un bun, un foarte bun autor de mîna a doua”. (Citez deci dintr-un admirator, dintr-un „devotat” al lui Labiche — criticul Adolphe Brisson — care „îi atribuia” scriitorului „o filozofie, pro-funzime” și... „credea ferm în dăinuirea operei sale”...)

Iar cei care nu-l prea admirau pe Labiche — ce să mai discutăm?, lucrurile sînt prea cunoscute — l-au primit solemn și, se spune, fără fașoane, la primul tur de scrutin, direct în rîndul zeilor, în Academie. În ceea ce-l privește pe marele răsfațat, cu modestia sa, celebră ca și el, cu o bună luciditate și conștiință a realei dimensiuni proprii, declara, nu fără un umor amar: „Vă asigur că mă admirați prea mult”. Și cînd te gîndești că toate sînt pe deplin adevărate și concomitente: succesele exorbitante, rezervele acre, Academia, valoarea subțirică și... geniul. Iată-ne, așadar, vor exclama cititorii de bun-simț, în plină confuzie, în plină ambiguitate!

Totuși, dacă ar fi să alegem pentru Eugène Labiche o caracterizare valorică foarte scurtă, ar trebui să apelăm, parafrazînd, la cuvintele mai sus amintite ale lui Brisson: este un foarte mare, un genial autor de mîna a doua. (Acceptîndu-l, de pildă, pe Molière — pentru a ne păstra în limitele genului — ca autor genial de mîna întîii.) Firește, cu acestea nu am risipit confuzia. Ba, dimpotrivă. (Dar paradoxurile dau senzația de inteligență, ceea ce nu poate dăuna actului critic, iar dacă le și explici cît de cît, începi să fii suspectat de filozofie, cum a fost suspectat, pe nedrept, însuși Labiche.)

Cine este totuși controversatul autor? Difil de spus în cîteva rînduri, fiind vorba de „părintele” a vreo 160 de lucrări, inegale, inegal primite, mari și mici la propriu și la figurat, majoritatea scrise în colaborare. Ne vom mulțumi, prin urmare, cu locuri comune ale criticii — deloc zgîrcită în privința analizei lui Labiche — pentru a justifica de ce ne-am dus cu multe îndoieli la spectacolul Teatrului Muncitoresc C.F.R. și am plecat de acolo cu multe certitudini și gînduri generoase.

În primul rînd, Labiche este unul dintre cei mai buni scriitori de piese de teatru, își cunoaște „meseria” atît de perfect, încît măcar cîteva din comedii ale lui ar putea deveni manuale de dramaturgie. Iar principiul fundamental al meseriei dramaturgice este de a nu pierde nici o clipă atenția spectatorului, căci o pagină fastidioasă de carte se poate reciti sau escamota, dar o scenă plicticoasă pe scenă amplifică plictiseala în sală prin reacții în lanț. Labiche are darul rarism al captivării continue, refuzînd orice răgaz favorabil strecurării aceluiaș perfid dușman al teatrului, care e plictisul. În al doilea rînd, nimeni nu și-a bătut atît de tare joc de burghezia franceză a celui de-al doilea Imperiu, arătînd-o în foarte penibile posturi, egoistă, interesată, meschină și lacomă, nimeni n-a fost, în secolul trecut și în genul comic, mai crud decît Labiche cu propria clasă socială. În al treilea rînd, cînd asista la o comedie — culmea exigenței! —, vrei să mai și rîzi, iar uneori chiar vrei să rîzi fizic, adică nu cu o porțiune foarte subtilă și inteligentă a scoartei cerebrale, ci pur și simplu cu gura și, dacă se poate, în hohote. Or, Labiche are acest talent inestimabil de a provoca risul în modul cel mai simplu cu putință, fără substanțe chimice speciale și fără a solicita efortul atît de delicatelor resorturi ale cerebralității noastre. Este un titan al simplității în arta comediei, care nici nu te obligă, nici nu te invită, ci te face să rîzi. Extraordinar lucru! Motive pentru care — alături de pito-

* Regia: Lucian Giurchescu. Scenografia: Sanda Mușatescu. Distribuția: Cornel Vulpe și Ștefan Bănică (Fadinard); S. Mihăilescu-Brăila (Nonancourt); Titu Vedeia (Beauperthuis); Traian Dăncănu (Vézinet); Ion Aurel Manolescu (Tardiveau); Corneliu Dumitraș și Mircea Dumitru (Bobin); Ștefan Bănică și Ion Vilcu (Emile Tavernier); Al. Azoitei (Felix); Paul Ioachim (Achille de Rosalba); Mariana Mihut (Hélène); Maria Georgescu-Pătrașcu (Anais Beauperthuis); Dana Comnea (Baroana de Champigny); Tamara Buciuceanu-Botez (Clara); Athena Demetriadi (Virginie); Gaby Teodorescu (Clotilde); Petre Laurențiu (Un caporal); Eugen Ionescu (Un lacheu).



Cornel Vulpe (Fadinard) și Tamara Buciuceanu-Botez (Clara)

rescul unor caractere, de arhitectura decisă, impecabilă a unor situații, de aciditatea inteligentă a unor replici — îl socotim pe Labiche un autor foarte mare, genial. Dar de mina a doua, totuși, fiindcă nu poate avea nici universalitatea absolută a lui Molière, nici adâncimea observației social-morale a lui Gogol, fiindcă vodevilul, care alcătuiește o întinsă parte și o primă preocupare a lui Labiche, este el însuși o specie de mina a doua, avînd în vedere vastele posibilități de cercetare umană ale comediei, fiindcă un autor de mina întâi nu calcă de cîteva ori pe unde a mai trecut, iar Labiche se repetă, uneori pînă la autopastîșare, fiindcă, în sfîrșit, observația care stă la temelia pieselor sale este, așa cum spunea criticul Francisque Sarcey, „puțin superficială: ea nu pătrunde în fondul caracterelor pentru a le lumina cu linii de foc”. „Dar — continuă criticul — ea este întotdeauna adevărată și amuză”.

Date fiind aceste considerente, mulți s-au întrebat și se mai întreabă: rezistă Labiche timpului? Un exeket entuziast, Philippe Soupault, vorbește, la un secol de la primele succese ale scriitorului, de o dăinuire certă a operei acestuia. Brisson, criticul pe care l-am mai citat, e cu totul de altă părere: „Un nume popular, iată ce va rămîne din el” (din Labiche — *n.n.*). Adevărul? Am încercat să-l descoperim în spectacolul lui Giurchescu de la Teatrul Muncitoresc C.F.R. (urmînd să-l verificăm la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” care pregătește *Caniota*). Deocamdată, putem afirma fără rezerve că vodevilul scris acum 114 ani și intitulat în original *Un chapeau de paille d'Italie* rezistă admirabil în 1965 sub titlul *Pălăria florentină* și în adaptarea respectuoasă, ușor modernizată, a lui Al. Popovici. (Dar numai în adaptare! Nu toate situațiile, replicile și gagurile originale pot fi gustate acum.) Pe alocuri, datorită regiei și efortului actorilor, e chiar irezistibil.

Vodevilul, de imensa majoritate a comediei lui Labiche, se ocupă de o căsătorie tipic burgheză. De altfel, lumea scriitorului e de-a dreptul obsedată de problemele matrimoniale. O burghezie stabilitară, nu veleitară ca la Molière sau Balzac, mulțumită de



Ștefan Bănică (Tavernier) și Cornel Vulpe (Fadinard)

sine, grasă și leneșă, stăpînă pe prerogativele de clasă, consolidată și politic, îndeletnicindu-se cu asigurarea viitorului progeniturilor, urmărindu-și cu strictețe interesele personale, aceasta e sursa comediilor lui Labiche. Domnul Nonancourt își întreabă viitorul ginere: „Părăluțe aveți?” și nu acceptă căsătoria fiicei decît după ce s-a convins că renta lui Fadinard este de 20 de franci pe zi. Iar cînd se consideră tras pe sfoară de Fadinard, Nonancourt se justifică senin: „Ce vrei? E rentier. Iată cea mai frumoasă circumstanță atenuantă pentru toți tații”.

În rest, burghezii lui Labiche sînt niște oameni mai mult sau mai puțin stupizi, îngrozitor de meschini și mărginiți, care se înșală unii pe alții, nu fără o voluptate ascunsă a rapacității și feloniei; femeile sînt prostute, deși voluntare, și, de obicei, infidele; ofițerii grosolani, violenți, dar cu succes la doamnele onorabile; servitorii seamănă cu stăpînii lor în materie de lenevie și impertinență, dar au dreptate, căci stăpînii se întrec în avariție. *Pălăria florentină* plimbă „nunta” Fadinard-Nonancourt prin diverse ambianțe sociale, între care și salonul vulgar-pastoral al baroanei de Champigny, folosindu-se ca pretext încurcătura provocată de calul lui Fadinard ce consumase liniștit pălăria de pai a doamnei Beauprethuis, iar personajele se relevă în cîteva linii — aici nu poate fi vorba de caractere —, amuzante, chiar foarte amuzante.

Totul în acest vodevil este ritmul extrem de rapid al dezvoltării acțiunilor și dialogului, remarcabila însușire a autorului de a nu ține în mod inutil nici un personaj pe scenă, de a antrena tot ce e „suflare omenească” în mișcare și dialog. Și, de asemenea, simplitatea. Personajele nu vorbesc deloc „ca la teatru”, ci simplu, obișnuit, iar hazul e de cele mai multe ori dezinvolt, comun, dar nu fanat. Adesea, chiar nițel gros, dar, vorba lui Labiche: „Ca să faci o piesă veselă, îți trebuie un stomac bun. Veselia se află în stomac”. Frazele, glumele, jocurile de cuvinte nu par nicidecum *lucrate*, ca și situațiile, de altfel, deși se știe că Labiche crea pe baza unui plan amănunțit.



Scenă finală

Dacă nu te duci neapărat la un spectacol de comedie ca să-ți lărgesci orizontul intelectual, ca să aprofundezi câteva probleme mari, cardinale, ale existenței; dacă nu intenționezi, nici mai mult, nici mai puțin, decît să te distrezi, afli în Labiche, din acest punct de vedere, un maestru neîntrecut. Iar pînă la apariția unui alt scriitor pe măsura lui — epigoni au fost nenumărați — în acest strat inferior al comediei, va trebui să ne amuzăm în continuare pe socoteala burghezilor din a doua jumătate a secolului trecut, pe socoteala micilor eroi ai marelui Labiche.

Adaptarea întreprinsă de Al. Popovici e o discretă și necesară ajustare a vervei lui Labiche pe linia gustului modern: aluzii, poante, elemente de terminologie contemporană strecurate abil, fără a supăra pe nimeni, nici măcar pe apărătorii îndreptățiți ai textelor clasice.

Lucian Giurchescu a depus desigur o muncă uriașă pentru dirijarea unui ansamblu mare, într-o mișcare perpetuă, cu muzică și dans, cu schimbări rapide de decor (foarte inspirat și sugestiv realizat de Sanda Mușatescu, mobil, dinamic chiar, cu un rol comic de primă importanță). Pornind de la cerințele de ritm și sincronizare ale vodevilului, de la necesitățile de inserare oportună a muzicii și dansului, regizorul a obținut un tempo de joc alert, un spectacol de desfășurare frenetică, fiecare act încheindu-se, după acumulări intense de energie, într-un paroxism al vervei. Ritmul acesta uimitor este, de fapt, principalul merit al regiei și actorilor: un spectacol care nu „stă” nici o secundă. Dar e și elementul care denunță limitele de rezistență ale interpreților. Le citim pe figuri epuizarea, eforturile *se vad* — și ideal ar fi să nu se vadă —, veselie produsă de personaje se combină cu compasiunea stîrnită de truda supraomenească a actorilor. Ceea ce dovedește că mai sînt încă trepte de parcurs pentru cîștigarea condiției fizice a actorilor noștri, fiind vorba, în ultimă instanță, de însăși condiția lor profesională.

În ciuda suprasolicitărilor unui ritm demn de epoca rachetei, interpreții au trecut victorioși toate obstacolele (scaune, uși, pereți, paturi, gaguri, muzică, balet etc.), vădînd

chiar multă aplicație pentru genul de umor al lui Labiche. Turul de forță este, evident, al rolului Fadinard, din care Cornel Vulpe a „stors” tot ce se putea stoarce în materie de haz, mișcare, dialog. Actorul se agită de-a lungul și de-a latul întregii piese și al întregii scene, dialoghează absolut cu toate personajele, adeseori cu câte trei deodată, se epuizează numai o dată cu personajul interpretat (dar ce epuizare!), degajă un umor ceva mai subțire decât al celorlalți, zboară, cade, se prelinge, tremură, se lamentează și suferă într-un chip foarte convingător (pentru vodevil, firește). Păcat că nu toate replicile sale ajung întregi în sală, din pricina gîfiiilor explicabile. S. Mihăilescu-Brăila (Nonancourt) joacă mai puțin detașat, rîzînd de personaj, cu accent pe ticuri. (Iar Sou-pault afirma atît de categoric că eroii lui Labiche nu au ticuri!) Ștefan Bănică în rolul artileristului Tavernier e feroce, făcînd un tandem comic clasic împreună cu speriosul Fadinard. Cînd urlă, cuprins parcă de o migrenă acută, pentru a anunța apoi nașterea unei idei, efectul acestei glume groase este extraordinar. De fapt, iată tipul de umor la care invită vodevilurile lui Labiche. Mariana Mișuț (Hélène) e odrasla naivă și cam prostuță a „vegetarianului” Nonancourt, alintată (dar de ce abia de la mijlocul piesei și de ce pînă într-atît încît să nu-i mai pricepem limbajul, ca la bebeluși?) și, bineînțeles, torturată de o idee fixă: să se mărite. Prezență scenică: agreabilă. Baroana (Dana Comnea) are ținută, un șters farmec aristocratic, dar textul nu prea are haz. Foarte populară, foarte voluntară, foarte bine interpretată de Tamara Buciuceanu-Botez, actriță de comedie deosebit de înzestrată, este Clara, personaj din păcate abandonat de autor, soartă împărțită, de altminteri, de mulți alți eroi ai comediilor sale. Au lucrat atent, deși descinzînd din Caragiale, Titu Vedeu, rolul încornoratului Beauperthuis, iar Ion Aurel Manolescu, rolul lui Tardiveau. Textul cam subțire al unchiului Vézinet e depășit, pe alocuri, de jocul colorat al lui Traian Dăncănu. Talentul de comedian al lui Corneliu Dumitruș nu se dezmințe; în Bobin, actorul schițează o bună caricatură. Paul Ioachim sarjează fin în Achille de Rosalba. Conlucrează la verva sălbatică a spectacolului Athena Demetriad (Virginie), într-o măsură mai mare; Al. Azoitei (Felix) și Maria Georgescu-Pătrașcu (Anaïs), într-o măsură mai mică. Muzica lui Vasile Veselovschi și Radu Șerban se integrează substanțial în stilul spectacolului, ca și coregrafia Verei Proca-Ciortea.

Cu alte cuvinte, Labiche rezistă.

Dumitru Solomon

Teatrul din Tg. Mureș (secția maghiară)

ȘTAFETA NEVĂZUTĂ

de PAUL EVERAC

La secția maghiară a Teatrului din Tg. Mureș, spectacolul are o desfășurare calmă, un ton firesc. El scoate în evidență calitatea unei trupe cu un bun nivel de omogenitate, sudată printr-un îndelungat antrenament comun, care a izbutit să integreze rapid stilului ei pe cei mai tineri membri, recent absolvenți ai Institutului. Actorii joacă toți cu o excelentă stăpînire a mijloacelor profesionale, fără stridente, fără agitație inutilă, mai degrabă sobru, cu înclinație pentru nuanțe și semitonuri, ceea ce face ca evoluția lor în

* Regia: Farkás István și Lavotta Károly. Decoruri și costume: Labancz László. Distribuția: Csorba András (Dobrian); Szamosy Karmela și Czékely Anna (Eta); Tanai Bella (Elena); Bács Ferenc (Giurcă); Ferenczi István (Sorecu); Tamás Ferenc (Iliecu); Tóth Tamás (Boboc); Lohinszky Loránd (Săvoiu); Bartos Ede (Iacob); Czékely László (Sturzu); Tarr László (Zamfir); Gyarmati István (Pătulea); Magyari Gergely (Irimia); Nemes Levente (Dionisie); Nagy Imra (Stogu); Kiss László (Orzea); Mózes Erzsébet (Dochița); Faluvégi Lajos (Veniamin); Varga József (Stoica); Kakuts Agnes (Secretara); Szabó Agnes (Prima laborantă); Debreczeni Gabi (A doua laborantă); Nagy József (Primul muncitor); Bedő Ferenc (Al doilea muncitor).

scenă să fie urmărită în permanență cu cea mai mare atenție. Interpreții știu să creeze împreună o atmosferă de viață simplă, neforțată și necontrafăcută. Protagonistul, Csorba András, posedă forță inteligent stăpinită și bine dozată, prin care gravul Dobrian se impune fără să ocupe tot timpul primul plan — mai degrabă se poate spune că joacă acoperit, disimulându-și frământarea sub aparențele autocontrolului pe care i-l impun obligațiile diurne. Un foarte interesant Sturzu — subtil, discret, înțelept, de o mare finețe — compune, aproape fără gesturi, numai din zîmbet, privire și intonație, Cziki László. Tanai Bella (Elena) joacă cu extremă reținere, concentrat, cu un dramatism „subteran”, bogat în sensuri. Lohinszky Loránd (Săvoiu) — de data aceasta fără să-și dezvăluie în întregime bogata personalitate artistică — conferă personajului naturalitate și umor, sugerînd mereu că știe mult mai mult decît este dispus să spună. Ferenczi István (Sorescu) și Mózes Erzsébet (Dochița Nedelea) realizează niște autentice portrete de tineri, libere de șablonul „impetuoziității” zgometoase și impertinentei agasante; ei știu să țină dificilul echilibru dintre dezinvoltură și seriozitate, sînt spontani, plăcuți, dar deloc superficiali.

Gîndind spectacolul pe aceste valori, care au dus la admirabile portrete scenice, regia (Farkas István și Lavotta Károly) n-a izbutit, în aceeași măsură, să dea acestuia o direcție, un scop. Construcția fragmentară a piesei se resimte puternic în reprezentație, deoarece scenele, tablourile, momentele — unele, în sine, deosebit de convingătoare — se găsesc într-un raport de echivalență, fiind juxtapuse și neducînd la o acumulare. Grafic, conflictul parcurge o linie orizontală, pornindu-se mereu de la același nivel, fără ca tensiunea să crească, fără ca relațiile între personaje (Eta—Dobrian, Eta—Elena etc.) să cunoască acele înnođări dramatice ale momentelor de maximă încordare. Intrări și ieșiri — nu întotdeauna îndeajuns de ordonate — nu izbutesc să înlătore o anumită impresie de static pe care spectacolul o creează mai cu seamă în partea sa finală; atmosfera festivă ce domnește aici pare să fie cîștigată cu prea mare ușurință, în raport cu obstacole întrucîtva neglijabile. Contribuie la aceasta și tratarea estompată, în grabă, a intens-dramaticului moment Giurcă, a cărui scurtă, dar extrem de importantă trecere prin scenă rămîne destul de neobservată; și conturul cam incert al singurelor personaje interesate să frîneze deznodămîntul firesc, îndeplinind în piesă ingrata funcție negativă: Boboc și Iliescu.

Cea mai puțin realizată componentă a spectacolului este scenografia (Labancz László); decorul e compus pe un fundal inexpressiv de ferestre luminate și pe un supărător abuz de perdele de plus. Biroul secretarului de raion e de-a dreptul urît, iar interiorul de uzină — cu cuptoare aprinse și un tablou de comandă violent colorat — este naiv ca un desen de școlar. Scăpări ale unei viziuni tributare locului comun se remarcă și în concepția costumului: delegatul raionului poartă o dizgrațioasă haină de vinilin și inevitabila șapcă, cel al ministerului are o servietă imensă, de un neverosimil vișiniu lucios.

„ACEȘTI MARI PRIETENI AI VISULUI...”

„COMEDIA” BUCUREȘTEANĂ :
PREMIUL PENTRU CEA MAI BUNĂ
PARTICIPARE NAȚIONALĂ
LA TEATRUL NAȚIUNILOR

Viața unei echipe teatrale, împărțită între repetiții, premiere și spectacole, este un izvor continuu de variație și surpriză. Nicăieri poate mai mult ca în această lume agitată, febrilă — care-și păstrează ingenuitatea pînă la pensionare și-și afirmă violent și din prima zi rîvnele și ambițiile, căutîndu-și cu fervoare un loc central pe podeaua scenei, capabilă adesea de fermecătoare copilării și uneori gata să se piardă în păienjenisul intrigilor, dar totdeauna însetată de artă —, nu este mai prezentă ideea de veșnică înnoire. În fiecare seară, actorul îmbracă alt costum, își schimbă masca și devine personajul unei tragedii sau al unei comedii. De-a lungul carierei sale un artist trăiește zeci de existențe, schimbînd mereu zidurile cetăților antice cu cele ale burgurilor medievale sau cu cele ale somptuoaselor hoteluri ultra-moderne, călătorind în timp și spațiu cu o viteză pe care nici rachetele ultrasonice n-o dezvoltă. Din bucățile de carton ale decorului, din elementele de recuzită, din filtrele luminilor se improvizează cîmpiile atice, fiordurile norvegience sau atmosfera de vrajă a unui port în ceasul cînd navele se desprind de țărm. Iar actorii respiră de fiecare dată acest alt climat și dacă n-ar fi nedespărțita constelație a reflectoarelor, care-i însoțește mereu pe orice punct al globului, am putea spune despre ei că au străbătut, în lung și în lat, și istoria și harta lumii.

Așa stînd lucrurile, e firesc ca, atunci cînd peregrinii sedentari pleacă în adevăr în altă țară, psihologia lor să fie deosebită de a altor călători. Ei nu pornesc la drum numai din dorința de a vedea, dar și de a fi văzuți, nu numai pentru a culege impresii, dar și pentru a le provoca. Se duc să joace, să reprezinte, să cunoască și să fie cunoscuți de alt public. Orașul îi ademenește cu chemările lui, dar scena îi captivează și îi reține, căci o premieră într-o țară străină este un nou început, în alte condiții de viață. De la înălțimea scenei, ei privesc — aici ca și acasă — oamenii pe care îi întîlnesc pe stradă și — aici ca și acasă — se gîndesc la reacțiile lor într-o sală de spectacol.

I-am urmărit pe actorii Teatrului de Comedie la Paris, în zilele premergătoare reprezentațiilor, și i-am văzut alternînd între încordare și exuberanță, repe-



Pagini din programul de sală al Teatrului de
Comedie, prezentat la spectacolele de la Théâtre
des Nations

THEATRE DE LA COMEDIE

L'OMBRE

Comédie en 2 actes d'EUGÈNE IONESCO
Première: 18 MAI 1963
Mise en scène: D. BIANU
Scénographie: L. POPESCU-LONGIȘTE

Au matin d'un Conte - l'auteur Novotique
Eugène Ionesco présente une image satirique
de l'absurde et de la chute d'un imposteur

La première confrontation a eu lieu
avec le public Bucarestois.

LE RHINOCÉROS

d'EUGÈNE IONESCO
Première: 18 AVRIL 1964
Mise en scène: LUCIAN GUARNESCU
Scénographie: DAN NESTEANU

La première confrontation a eu lieu
avec le public Bucarestois.

tind înfrigorat spectacole pe care le jucaseră de nenumărate ori, și ascultînd vibrațiile vocii lor în marea sală „Sarah Bernhardt”, ca și cum ar fi consultat un oracol. Și le-am înțeles și teama și speranța. Pentru ei, Parisul nu mai însemna nimic, dacă la rîndul lor nu-i puteau oferi ceva. I-au oferit. Pe o scenă care aduce în fiecare stagiune alte zeci de trupe, într-un fel de caleidoscop al celor mai diverse arte teatrale, fizionomia lor particulară a fost reținută, și tinerețea cu care s-au dăruit a impresionat. Nu e un fapt oarecare.

Cînd repetate companii n-au izbutit, în actuala stagiune a Teatrului Național, să obțină audiența publicului, iar destule spectacole prezentate în cadrul acestui „turnir” nu au fost nici măcar menționate în presă, atenția acordată trupei românești de cronicari prestigioși, prezența în sală a unor personalități marcante ale vieții artistice franceze și mai ales numărul mare al spectatorilor care au asistat la cele șase reprezentații constituie semnele distinctive ale unei reale aprecieri. După aproape trei săptămîni de la încheierea turneului Teatrului de Comedie, în presă, ca și la posturile de radio străine, spectacolele românești continuă să fie comentate, ceea ce reprezintă, fără îndoială, un indiciu și cu privire la durabilitatea interesului stîrnit la Paris de actorii noștri.

De altfel, juriul Teatrului Naționalilor a distins Teatrul de Comedie cu premiul pentru cea mai bună participare națională, cu o mențiune specială pentru Troilus și Cresida.

Ținînd seama de articolele cronicarilor dramatici, de declarațiile oamenilor de artă și observațiile publicului, Teatrul de Comedie s-a impus la Paris prin originalitatea spectacolelor, prin caracterul lor modern, prin teatralitate și prin calitățile diverse ale unei trupe foarte omogene.

1

A existat o părere aproape generală cu privire la trăsăturile de originalitate ale teatrului românesc, și împrejurarea este cu atît mai menționabilă cu cît această personalitate se cerea desprinsă, receptată și înțeleasă în trei spectacole cu totul deosebite. Analiza n-a descoperit o originalitate vagă, nedeterminată sau încă incertă, ci o fizionomie personală, net și viguros delimitată. Despre stilul aparte de gîndire și expresie al spectacolelor noastre au fost emise prețioase opinii. Așa, de pildă, apreciînd spectacolul Rinocerii, Eugen Ionescu consideră că, în artă, o operă se valorifică numai în măsura în care dispune de un sistem propriu și inimitabil de expresie, că o creație trebuie să formeze o unitate specifică, că definiția faptului de cultură pleacă de la noțiunea de individualitate. Judecînd după acest criteriu reprezentăția românească, el a socotit-o deosebit de interesantă și a stăruit asupra originalității ei. Dramaturgul vedea meritul de seamă al spectacolului în realismul său poetic, în alfabetul artistic care tîlmăcește în modul cel mai concret o fabulă, fără a altera lirismul simbolurilor ei. Paul-Louis Mignon, directorul Centrului francez de teatru și cronicarul dramatic de la Radio-Paris, considera la rîndul său că originalitatea reprezentației trebuie căutată în faptul că ea „se află la o egală distanță de o stilizare căutată și de un realism anecdotic”. Asupra acestei idei, P. L. Mignon a insistat: „Repet, acest simbolism nu este fătîș... Poezia vine din interior, din expresia sensibilității. Totul provine aici din prezența umană”.

Alți cronicari dramatici au reținut, ca o dovadă a originalității viziunii noastre teatrale, faptul că spectacolul Rinocerii evită mijloacele de expresie artificiale, fixînd „ideea piesei și nu situațiile ei” (Georges Léon), căuțînd să nu stigmatizeze printr-o pecete exterioară un proces suflătesc intim. Jacqueline Cartier de la „France-Soir” nota: „În spectacolul românesc — și prin aceasta el e remarcabil — rinocerul nu are coarne... rinocerita este în întregime psihologică, fără mască”. Un vechi prieten și excelent cunoscător al teatrului lui Eugen Ionescu, care de altminteri i-a și prefăcut volumele, Jacques Lemarchand, se asocia aceluiași punct de vedere: „Regizorul a procedat foarte bine neînsistînd asupra «pitorescului rinocerian». Prezența monstrului pe scenă nu poate decît să micșoreze sentimentul de teroare pe care îl inspiră. Ți-e mai puțin teamă de ceea ce vezi și poți atinge, decît de ceea ce dă tircoale și amenință”.

Scriînd despre cele trei spectacole ale trupei românești, critica de specialitate a subliniat alte laturi ale aceleiași originalități. Ceea ce a surprins, spre

exemplu, la Troilus și Cressida a fost imaginea lucidă, crudă a războiului, în cadrul unei satire dezlanțuite ce reușește să reducă raporturi umane, aparent complicate și subtile, la expresia lor cea mai simplă și palpabilă. S-a apreciat că în loc să asistăm la sfîșierile interioare ale unor conștiințe frământate și să urmărim nehotărârile, remușcările, iluziile lor despre propriile lor acțiuni, ni s-a desenat tabloul burlesc al împrejurărilor în care triumfă puterea, siretenia, pofta, instinctul, și își croiește drum spre eternitate mitul.

Regizorul Albert Botbol, directorul Universității Teatrului Național, scria: „Am văzut și ascultat cu plăcere Troilus și Cressida, în montarea formației bucureștene. Cunosce de multă vreme această comedie shakespeariană, dar cred că e pentru prima oară cînd am înțeles-o pe deplin prin intermediul unui spectacol. Aceasta, pentru că reprezentația propune un punct de vedere limpede asupra universului de idei al lucrării dramatice și, mai cu seamă, un punct de vedere original, decurgînd din însăși structura textului. Prin valorile sale, spectacolul românesc mi se pare cel mai interesant din întreaga stagiune de pînă acum a Teatrului Național.”

În dispozitivul scenic al reprezentației, unii dintre comentatori au deslușit o sugestie a creatorilor spectacolului, cu privire la însuși mecanismul războiului, socotind că astfel farsa devine încă și mai suculentă. „Eroii îmbrăcați în piei de animale, hirsuți, totdeauna prostește mulțumiți de ei— observă Claude Baigneres — apar pe cărucioare minuite de sfori invizibile... iar pe urmă sînt scoși afară din scenă de aceeași mașinărie. E foarte greu de adus într-o comedie emfatică mai multă vivacitate și dragoste de viață.” („Figaro”)

Poirot Delphech împărtășește opinia confratelui său: „Generali, bufoni și îndrăgostiți prefac scena într-un adevărat circ, cu clownii, animalele sale savante și dansatoarele sale pe sîrmă”. („Le Monde”)

O nuanțată analiză a acestui spectacol i-o datorăm lui Gilles Sandier („Arts-Spectacles”), care s-a ocupat îndelung de particularitățile reprezentației. „Căci aici este geniul acestei puneri în scenă: ea situează în fiecare clipă teatrul în teatru, spunînd în fiecare secundă că aici pe pămînt totul este imagine, relevînd în același timp minciuna, impostura sau iluzia pretutindeni tănuite. Pe de o parte, aceste brute lăudăroase în continuă reprezentație, fiecare în fața lui însuși sau în fața celorlalți fanfaroni — complicități lor — deci toți gata să joace, și, pe de altă parte, misticii feudali legați de un cod de valori

le théâtre PAR B. POIROT-DELPECH

« Troilus et Cressida »

PAR LA COMÉDIE DE BUCAREST

Temple jusqu'à par une certaine ombre... Comme l'ont prouvé les interprétations de Roger Planchon... réduits à leurs instincts les plus primitifs, tels de gros ours mal léchés et infantiles.

VINGT-SIX

l'écran sur la scène et sur

LA CRITIQUE DE JEAN-JACQUES GAUTIER

LA ROUMANIE PRÉSENTE

L'OMBRE, D'EUGÈNE SCHWARTZ

VOICI la première fois que le théâtre de la Comédie de Bucarest, dirigé par Albert Botbol, nous propose une œuvre de l'école française. L'ombre, de Eugène Schwartz, est une œuvre de jeunesse, mais elle est aussi une œuvre de maturité. Elle est une œuvre de théâtre, et elle est une œuvre de littérature. Elle est une œuvre de l'école française, et elle est une œuvre de l'école roumaine. Elle est une œuvre de l'école française, et elle est une œuvre de l'école roumaine. Elle est une œuvre de l'école française, et elle est une œuvre de l'école roumaine.

Une leçon de théâtre

rennée de Roumanie

Q

AU THEATRE DES NATIONS

Troilus et Cressida

PAR LA "COMÉDIE DE BUCAREST"

DAVID BORDO, metteur en scène de la Comédie de Bucarest, débute à Paris avec Troilus et Cressida, de William Shakespeare. Cette œuvre, qui a été jouée à Bucarest, est une œuvre de jeunesse, mais elle est aussi une œuvre de maturité. Elle est une œuvre de théâtre, et elle est une œuvre de littérature. Elle est une œuvre de l'école française, et elle est une œuvre de l'école roumaine. Elle est une œuvre de l'école française, et elle est une œuvre de l'école roumaine.

LA CRITIQUE DE J.-J. GAUTIER

RHINOCÉROS

BIENSCOU, PAR LA COMÉDIE DE BUCAREST

1

AN OVER OF THE TWO... Au cours de cette œuvre, les deux personnages principaux, les deux héros, se trouvent dans une situation difficile. Ils sont dans une situation difficile, et ils sont dans une situation difficile. Ils sont dans une situation difficile, et ils sont dans une situation difficile. Ils sont dans une situation difficile, et ils sont dans une situation difficile.

Presa franceză despre spectacolele Teatrului de Comedie

depășite, reprezentînd Trecutul, Istoria, Absolutul, Onoarea și alte majuscule de pe urma cărora vor pieri în curînd, fixați în forme moarte și devenind chiar sub ochii noștri imagini colorate.

Așa se face că, într-o tabără și în cealaltă, personajele redevin actori de teatru care evoluează cu gesturi largi și iau diferite poze, de unde o savantă și subtilă falsitate teatrală de joc; prin aceasta, din nou, spectacolul nu e departe de teatrul japonez sau chinez; fiecare tabără își are ceremonialul, ritualul său: există un ritual al brutei, ca și un ceremonial al eroilor romanelor cavalierești; fără a fi vorba vreodată de dans, de mimă, sau de o vană gesticulație, ideea de balet nu e departe, iar în toate acestea ghicești un prodigios exercițiu corporal. Toți actorii m-au fascinat prin disciplina la care s-au supus, dar, poate mai mult decît ceilalți, Troilus și Cresida — doi adolescenți ieșiți dintr-o „boîte à musique”, uniți de un codoș pentru scurtul răstimp al unei nopți de dragoste, înainte ca logodnica să fie predată grecilor, ca o marfă, și sfîrșind prin a intra în jocul abjecției universale”. („Arts-Spectacles”).

Și alte comentarii susțin ideea că Troilus și Cresida a triumfat printr-o viziune artistică originală, înrădăcinată în realitățile de azi ale piesei. Într-o notă a agenției „France-Presse” se spune: „Această piesă, care este departe de a fi una din cele mai bune ale marelui dramaturg englez, nu poate trece cu succes rampa, decît dacă interpretarea ei este cu adevărat originală. Ei bine, actorii din București au reușit... În plus, o punere în scenă uimitoare n-a permis spectatorilor un moment să reia răsufklarea”

Cum era și de așteptat, ca orice fapt de originalitate, ca orice act artistic, spectacolele românești au trezit și nemulțumiri sau opoziții. Cronicarul ziarului „Le Monde”, bunăoară, contestă punctul de vedere al creatorilor spectacolului Rinocerii, reproșîndu-le că expun piesa la contrasensuri și îl prefac pe instinctivul Béranger într-un „desperado al umanismului”, iar o astfel de interpretare scoate și mai mult la iveală banalitatea textului. Același cronicar regretă că regizorul a transpus Troilus și Cresida, exclusiv pe portativul farsei și al efectelor comice, pierzînd din vedere resursele de subtilitate și de profunzime ale dialogului. Claude Baigneres îl întovărășește în această opinie, cînd notează că „din aforismele lui Shakespeare asupra politicii, războiului și dragostei nu rămîne mare lucru în spectacol”. Oricît de mare și de legitim ar fi apetitul regizorului sau actorului pentru elogiul absolut, el va aprecia mai curînd aceste rezerve — îndreptățite sau nu, și, în orice caz, expresia unei concepții — decît un examen formal și sumar asupra muncii lor.

II

S-a vorbit adesea la Paris, în legătură cu spectacolele Teatrului de Comedie, despre caracterul lor modern, despre teatralitatea lor. „Dacă în Rinocerii — cum observa A. M. Julien, directorul Teatrului Națiunilor — este frapantă simplitatea cu totul modernă a formulei artistice, refuzul oricărui artificiu, sobrietatea — ceea ce face să uiți că actorii sînt actori —, în Umbra sau în Troilus și Cresida, impune mulțimea mijloacelor scenice reîntînărite și prezentate cu o fantezie prodigioasă. Iar această disponibilitate pentru stilurile de joc cele mai opuse reprezintă — cum ne spune dramaturgul american Barrie Stavis — dovada mobilității moderne a teatrului românesc.” Amintind despre această particularitate a spectacolelor Teatrului de Comedie, este poate util să semnez că în presa franceză reprezentațiile cu Rinocerii au prilejuit reluarea unei mai vechi și încă nestinse discuții cu privire la teatralitatea antiteatrului. Pentru Jacqueline Cartier, spectacolul nostru a constituit încă o dovadă că piesele lui Eugen Ionescu sînt cum nu se poate mai spectaculoase. „A vorbi despre antiteatru, în legătură cu opera lui Eugen Ionescu, mi se pare o absurditate, chiar mai mare decît acelea pe care eroii săi le debitează. În teatrul lui Eugen Ionescu, actorii își găsesc roluri...

Nu ai ocazia să devii rinocer în fiecare zi". Actorii și regizorii francezi s-au arătat cei dintii surprinși de varietatea resurselor artistice ale actorilor care au o „formație completă, exersați în toate disciplinele corporale" („France-Soir"). Regizorul François Maistre scrie: „Se joacă teatru de acești actori, așa cum n-ar trebui niciodată să uităm că e nevoie să se joace. Ei nu uită. Și o fac foarte simplu, urcând și coborând, rîzind și plîngînd, alergînd și zbenguindu-se, producînd sentimente din toată ființa, din adîncurile ei, așa cum trebuie s-o facă întotdeauna niște actori demni de acest nume, cum o fac în fond oamenii".

Cunoscutul actor François Chaumette de la Comedia Franceză consideră printre virtuțile de căpetenie ale spectacolelor noastre, capacitatea trupei de a trece – de la o seară la alta – în alt univers de idei și mijloace artistice, fiind cînd de o sobrietate deplină, clasică, care se lipsește de gesturi și se mulțumește cu inflexiuni și tăceri, cînd explodînd într-o animație și o vervă neistovite. „Da, aceasta este teatru", „Da, acești actori știu să-și țină publicul cu răsufarea tăiată", a scris, de altfel, J. J. Gautier în „Figaro".

Ori de cite ori s-au enumerat componentele teatralității și ale caracterului modern al spectacolelor noastre s-a vorbit despre „unda de lirism", despre „spiritul de francă veselie", despre „verva foarte latină a actorilor bucureșteni", despre „rutina brutalizată" în general de „strălucirea unei arte vitale aflate în plină evoluție". Iar faptul că, în toate cele trei spectacole, realitatea și simbolul, adevărul și fantezia, faptul și legenda se întrepătrund sau, în orice caz, întrețin un dialog subteran, l-a făcut pe același J. J. Gautier să constate, în mod sintetic: „Este sigur că acești mari prieteni ai visului și ai povestirii, acești mari imaginativi, plini de ironie și de farmec, care sînt românii, se pricep mai bine ca oricine să materializeze dar într-un chip foarte aerian, rîcoșeurile fantasticului pe suprafața realului".

III

Regizorii, scenografii, actorii care au creat cele trei spectacole au beneficiat – din partea criticii dramatice, a mediilor artistice și a spectatorilor – de o considerație care se cere anume subliniată. Despre regia lui Lucian Giurchescu la Rinocerii, s-a scris că izbuteste „un adevărat tur de forță" („France-Soir"), despre regia lui David Esrig la Umbra, că este de „o profundă originalitate" („l'Humanité"), despre regia aceluiași la Troilus și Cresida, „că egalează pe Peter Brook" („Arts-Spectacles"). Decorurile lui Dan Nemțeanu la Rinocerii au fost considerate pline de poezie („Radio-Paris), cele ale lui I. Popescu-Udriște la Umbra denotînd o viziune colorată și umoristică a simbolurilor („Figaro"), cele ale aceluiași scenograf, la Troilus și Cresida, elogios comentate pentru ingeniozitatea lor („Le Monde").

Jocul lui Radu Beligan a impus prin sobrietate: „A fost, fără îndoială, mai plăcut să vedem un Béranger obosit, apoi îngrijorat, apoi nefericit, neliniștit, pe urmă sincer speriat, prin jocul sobru al lui Radu Beligan, decît să asistăm la convulsiile și grimasele eroului, așa cum ne-au fost arătate în unele spectacole" (J. J. Gautier). Aceeași părere o are și Jacques Lemarchand: „Radu Beligan, în rolul lui Béranger, a jucat cu discreție, și drama și-a dobîndit astfel o nouă sursă de tragic, care duce piesa la adevăratele ei culmi". De altfel, interpretarea lui Beligan l-a determinat pe Eugen Ionescu să declare: „Beligan este extrem de impresionant în jocul lui, de o simplitate extraordinară... Cred că este unul din cei mai mari actori contemporani".

Ion Lucian – în rolul lui Jean din Rinocerii – a cucerit favoarea generală a criticii franceze, care nu și-a precupețit laudele: „Metamorfoza omului în bestie este halucinantă" („France-Soir"). „Ion Lucian face un salt fericit în scena «de aur» a metamorfozei la vedere" („Le Monde").

Un succes evident a obținut Marin Moraru, atît în rolul Ministrului de finanțe din Umbra („M-am delectat la fel cu toată lumea cu figurile de necrezut, de

maneî burlesc, ale lui Marin Moraru, care joacă rolul bătrînului ministru de finanțe, istovit, sfărîmat, scos din circulație, incapabil de a se sluji de propriile sale membre" — notează J. J. Gautier), cit și în cel al lui Patrocle din *Troilus* și *Cresida*, rol despre care un cronicar socotea că a fost realizat cu o vervă uluitoare.

În interpretarea Sandei Toma au surprins atît vigoarea arătată în rolul Daisy din *Rinocerii* („Am fost izbit de forța, de violența și de senzualitatea jocului Sandei Toma. Modul în care ne-a arătat că este pur și simplu aspirată de chemarea mării trupe de animale sălbatice avea ceva crîncen instinctiv”), cit și delicatețea fragilă reliefată în *Umbra* și *Troilus* și *Cresida*.

Au plăcut, de asemenea, foarte mult „fizicul spiritual, ochiul ager, hazul contagios” ale Vasilicăi Tastaman în *Umbra* și „veselia ei lascivă, fabricată, în *Troilus* și *Cresida*, unde creionează o Elenă hollywoodiană”.

S-a vorbit apoi în presa franceză despre Gh. Dinică („un actor al nuanțelor”), despre Iurie Darie („sensibil și măsurat”), despre Mircea Albulescu („un excepțional temperament dramatic”), despre Iarina Demian („o actriță desăvîrșită”), despre Costel Constantinescu („admirabil Ulise”).

După cum se putea presupune, cronicarii dramatici au căutat o explicație a reușitei trupei românești, a talentelor pe care le reunește și a desăvîrșitei ei pregătiri profesionale. Gilles Sandier a oferit-o în acești termeni: „Un astfel de spectacol mărturisind o asemenea știință, o asemenea artă a teatrului, vine dintr-o țară — mai e nevoie s-o spunem? — în care teatrul este un domeniu de studiu și cercetări, cu alte cuvinte nu vine din Franța.

El este suma a opt luni de pregătiri, de studii, de exerciții corporale, din care trei luni de repetiții neîntreprinse; ca și *Marat-Sade*, este un spectacol care, ținînd seama că moravurile și politica teatrală sînt în Franța așa cum sînt, este absolut de neconceput la noi, absolut imposibil. S-o știm!”

Cînd actorii noștri s-au întors de la Paris, ei aveau întipărită în minte imaginea unui oraș fascinant prin animația și frumusețea lui, care-i primise cu afecțiune și stimă. De numele lui se leagă unul din succesele lor, ceea ce-i sporește și mai mult farmecul. I-am revăzut la București, în timp ce-și luau locul pe scena Teatrului de Comedie și se pregăteau de obișnuita lor călătorie în spațiu și timp, sub steaua acelorai reflectoare care le deschiseseră drumul spre marea artă a lumii.

B. Elvin

„adevărul e membru de partid“

La apariția volumului „Teatru“ de Al. Mirodan*

Ar părea ciudat să închidem piesele lui Mirodan — deși sînt destule pentru asta — sub zăvoarele solemnului cuvînt „operă“: scrierile de teatru ale acestui autor care a cunoscut atît de firesc succesul deplin, în fața marelui public și a celor mai exigenți esteți, conțin o materie vie, încă departe de a se fi epuizat sau de a fi îmbătrînit. El și-a păstrat prospețimea și spontaneitatea debutului, înfățișîndu-se ca un scriitor aflat — deo-camdată — la început de carieră.

Apariția în librării a volumului său (patru piese, un poem tragic și un divertisment) ne propune o experiență: să recitim atent, filă cu filă, piesele mai vechi și mai noi — pe care le cunoaștem bine, mai de demult sau mai de curînd — ca și cum le vedem pentru prima oară. E o experiență pasionantă, pe parcursul căreia vom simți, nu o dată, o ciudată emoție: e emoția întîlnirii cu propria noastră tinerețe, cu unele dintre primele mari succese ale dramaturgiei noastre actuale.

Al. Mirodan este dramaturgul unei generații și al uneia dintre cele mai fertile perioade din viața teatrului românesc contemporan. El nu reconsideră și nici nu desăvîrșește o formație începută în trecut, ci intră în literatură cu un univers de convingeri și concepții strîns legat de construirea socialismului. Dramaturgia sa este expresia artistică a unui crez comunist; tonusul ei este vital, optimist, atmosfera respiră o mare sănătate morală. Nimic contorsionat, chinuit, contrafăcut nu pătrunde aici. Fie că se înnoadă în jurul unor probleme mai grave sau mai puțin, conflictele sînt tranșante, pozițiile — ferm delimitate, discuțiile — sincere; faptele angajează. „Lumina e veridică“ — spunea odată scriitorul, explicîndu-și preferința pentru acele zone ale realității în care se respiră aer

* Al. Mirodan, „Teatru“, Editura pentru literatură, 1965: Ziariștii; Celebrul 702; Șeful sectorului suflete; Noaptea e un sfetnic bun; Cineva trebuie să moară; Cerul nu există.

tare și curat. Cîndva, cînd vom învăța cu mașini electronice și istoriile literare, condensate în cifre, vor fi concepute ca registrele de contabilitate, dramaturgia lui Mirodan va sta pe o coloană cu „plus” în față, echilibrînd opera altor scriitori, cărora timpul lor nu le-a îngăduit mai mult decît o amară deznădejde — Mihail Sebastian, de pildă. Căci dramaturgia creatorului *Ziariștilor* este profund afirmativă.

Grupate astfel, piesele frapază prin caracterul lor ofensiv, polemic: scriind, Mirodan nu „descrie” și nu „arată” un fragment de existență, ci combate sau apără, se bate de fiecare dată împotriva a ceva, și mai ales pentru ceva. Dacă volumul s-ar organiza sub un motto, acesta ar cuprinde neapărat ideea luptei pentru proclamarea caracterului sacru al demnității umane. Conflictul se centralizează în jurul unui om, a dreptății sale, a respectului și încrederii ce i se datorează; armele scriitorului bat însă departe, căci ceea ce se pune în discuție este de obicei un întreg „sistem” etc. Ion Gheorghe și adevărul cauzei sale, pentru care se războiesc ziariștii de la „Viața tineretului”, au nevoie, pentru a învinge, de un climat de cinste și curaj. De aceea, Cerchez cere oamenilor săi să cunoască viața („Cine n-a mai fost pe teren în ultima vreme?”) și să mediteze asupra ei („Cine n-a mai gândit în ultimele trei luni?”); de aceea se bate el împotriva îngustimii de vederi și a conformismului lui Gurău, a oboselii blazate și lașe a lui Tomovici — cită vreme păstrează aparența cinstei; și tot de aceea îl iubește frățește pe Romeo, îi întinde o exigentă mîna de ajutor lui Brînduș sau strunește, aspru, neglijența Marceliei. Cerchez e un constructor, un constructor de oameni. Substanța pe care o modelează este nobila materie din care se făuresc activiștii. „Pentru Ion Gheorghe!” înseamnă: pentru o societate în care dreptul de a spune adevărul este garantat de oameni capabili să-și dea viața pentru asta, dar și să-i asigure victoria. Atitudinea ziariștilor nu e o gratuită demonstrație de îndrăzneală, ci o riguros și înțelept condusă acțiune strategică, de imediată eficacitate. Nici ușor romanticoasă imagine a Șefului sectorului suflete — deși apare pe tărîmul incert al visului și se agită ca să salveze o dragoste — nu are un orizont îngust: în spatele micii fericiri individuale a Magdalenei, ce trebuie apărută de degradare într-o legătură meschină, se află întregul univers sufletească al omului care trăiește în societatea noastră; acesta trebuie înarmat împotriva unor dușmani perfizi, ce se pot strecura printre prevederile Codului penal: răutatea, invidia, gelozia, egoismul. Pe Mirodan îl interesează mai puțin schemele-tip ale perfectelor fericiri sentimentale, pe care se clădește o anumită subspecie de dramaturgie liric-moralizatoare: el glumește dezinvolt sau neglijează, pur și simplu, canoanele. Ceea ce-l preocupă este statornicirea unei platforme de dezbateri la înălțimea gândirii libere, a sentimentelor înaripate. Atunci cînd, în *Noaptea e un sfetnic bun*, face din Anatol principalul subiect de alarmă, omul „pentru care se luptă” — în timp ce Alion, cel evident nedreptățit, nici nu se sinchisește —, înțelegem că are în vedere acel aspect al problemei care nu sare în ochi la prima privire: căci, pare el să spună, nu Alion poate fi, în societatea noastră, liberă de prejudecăți, cel grav primejduit. Încurcăturile lui de moment sînt rezolvabile, și nu avem de ce să ne îngrijorăm pentru asta; sînt destui oameni înțelepți, capabili să vadă de care parte stă adevărul, există Ceteraș, organizația de partid. Mai prost stai tu, Anatol, intelectual de o deosebită capacitate, talent autentic, care nu ești în stare să-ți dai seama că ești robul unei mentalități învechite, al unei dureroase închistări sufletești...

Venit el însuși în literatură din gazetărie, Mirodan cunoaște realitățile pe care le aduce în teatru nu „din studiu”, ci pentru că le-a absorbit prin toți porii. Ca și Vișoru (*Ziariștii*), a intervenit cu condeiul direct în viață; el scrie „dinăuntru”. Înțelegînd miezul raporturilor noi din societatea noastră, el nu scrie *piese „cu comuniști”*, în care un erou (un activist, un secretar etc.) să fie pus față în față cu o lume pe care s-o convingă de un adevăr numai de el știut, ci *piese comune*; aici, ideile, etica comuniștilor sînt un bun cîștigat, spiritul în care se dezbate problemele e profund comunist. Cel pus față în față cu colectivitatea este omul rămas singur și care trebuie recuperat.

Fie că acțiunea e condusă simplu, aproape reportericește, fie că este construită pe o metaforă — așa cum se întîmplă în *Șeful sectorului suflete* —, creația lui Mirodan este astfel profund și angajat realistă. Nu e însă vorba de un realism diurn, tern, mărunț, „de arhivă” — un realism al reconstituirii vieții —, ci de un realism poetic și de idee: de perspectivă, de sens, de semnificație. Tocmai de aceea avem cîteodată sentimentul, în fața pieselor lui, că depășim limitele concrete ale existenței, că beneficiem de avantajul

de a trece prin zidul compact al timpului și a vedea mai departe. Poate că din pricina acestei „transparente” oamenii sînt la el atît de frumoși și de deștepți. Iar comuniștii nu sînt factorii-excepție, ci eroii care exprimă cel mai deplin și mai pregnant mesajul generos, de un înalt umanism; ei nu răspund necesităților unei formule aprioric stabilite, ci sînt animați de incomparabilul și mereu neprevăzutul suflu al vieții. „Cosmonauți ai sufletului omenesc”, „purători de soare pe pămînt”, aceștia iradiază o energie cuceritoare, posedă un farmec al inteligenței active, o îndrăzneală tinerească, sînt absolut nonconformiști și antischematici, S-a scris mult despre Cerchez — poate primul comunist din literatura noastră care avea de partea sa *talentul* de conducător, magnetul capabil să-l facă iubit și urmat: noaptea de muncă febrilă în care ziarul este conceput, scris, corectat, tipărit, într-un ritm „de front”, spune cît un întreg volum despre stilul de muncă comunist, despre relațiile ce se creează între tovarășii angrenați într-o plină de răspundere muncă cot la cot. Aceleași familii spirituale îi aparține și timidul Gore, meteorologul cercetător ce se ia la harță cu viscolul și cu tainele naturii, dar visează, cu candoare de adolescent îndrăgostit, accidente din care să-și salveze iubita; sau Ceteraș, răspunzător de soarta unui imens combinat, veghind atent destinul fiecărui om și trăind în același timp, cu toată seriozitatea, savoarea picantă a unei neîngăduite imixtiuni în componența „tripletei” echipei de fotbal. Toți acești oameni sînt însuflețiți de un interes multilateral pentru viață, au aceea receptivitate simbolizată, în tradiția basmelor noastre populare, de „apa vie”, o mare disponibilitate intelectuală. Ei nu scot dintr-o cutie fermecată — sau dintr-o servietă de piele — rezolvări gata fabricate pentru dramele vieții, ci-și pun mintea la contribuție și „osul la muncă”. Și, mai ales, stimulează la cei din jur capacitatea de gîndire, puterea de orientare, dorința de acțiune. („Nu-ți permit să te mulțumești cu puțin” este cerința majoră a lui Ceteraș față de Anatol.) Pe drept cuvînt, ei sînt aceia care instaurează atmosfera limpede a pieselor lui Mirodan și le conferă elevația spirituală și puterea de seducție care le face de neconfundat.

Calitatea acestui talent reprezintă deocamdată, pentru literatura scenei noastre, un capitol aparte: Mirodan nu are nevoie de efort ca să-și transcrie gîndirea în dialog, nu cere „rabat la măiestrie”, în numele „ideilor”; el gîndește teatral, găsind direct situația dramatică, replica ascuțită, de multe ori definitorie pentru personaj: „Ce-or să zică tovarășii de la administrativ?” — rezumă toată filozofia lui Leu; „Finesse!” e Romeo-întreg. Impetuosul monolog-rechizitoriu al Ilenei (*Noaptea e un sfetnic bun*) exprimă toată verva acestei fetișcane deștepte, hazlii, ușor impertinente, gata să mute munții din loc cu energia ei nestăvilită. Și peste tot, ca sarea în bucate, tonic, imbatabil — cenzurînd grandilocvențele (mai sînt...), amendînd livrescul (vezi *Șeful sectorului*, discuția cu copilul, de pildă) — măria sa umorul: în caracterul personajului (ce frumos își mărturisește Gore iubirea!), în opțiunea scriitorului, dar mai ales încorporat în substanța replicii. E un umor de un tip special, făcut din luciditate și inteligență, care salvează multe momente de uscăciunea și pedanteria moralei servite ca atare, în situații intime și delicate, cum sînt cele de care se ocupă *Șeful*.

Încolo de aceste constante însă, scrisul lui Mirodan își caută încă matca, trece prin încercările pe care le cunoaște orice creație ce se află încă în urcușul spre maturitate. Prima sa piesă conținea un univers artistic închegat, anunțînd un punct de pornire neobișnuit de înalt, sub raportul „măiestriei”, pentru un debutant: construcția era echilibrată, oamenii se defineau în acțiune, fiecare replică avea un rol în curgerea spre dezno-dămînt. Totuși, scriitorul a simțit nevoia să încerce de fiecare dată altceva. Așa se face că pamfletul tragic *Celebrul 702* este construit cu o știință a gradăției și cu un rafinament al „îoviturii de teatru” de maestru; piesa următoare, *Șeful sectorului suflute*, se găsește la polul opus al mijloacelor, fiind o comedie lirică plină de grație și fantezie poetică, din familia spiritualelor jocuri ale inteligenței. În sfîrșit, *Noaptea e un sfetnic bun* cochetează cu surpriza după legile piesei politiste... Cu fiecare dintre acestea, scrisul lui s-a eliberat de tot ce putea fi considerat balast de amănunte și supraexplicații, a cîștigat în subtilitate.

E greu de prevăzut ce drum va lua, de aici încolo, curiozitatea intelectuală a acestui spirit efervescent; rădăcinile a ceea ce va izbuti mai bun se află însă în solul

propriei sale creații. Într-o mai veche discuție despre dramaturgie purtată la redacția noastră¹, cineva spunea că *Ziaristii* rămâne cea mai valoroasă piesă a lui Mirodan. Lauda conținea și umbra unui reproș. Dar e adevărat: după aproape un deceniu (piesa e datată 1956), nimic nu sună aici desuet sau mărunț. Ciocnirea între atitudinea fermă, partinică, și oportunismul carierist își păstrează toată actualitatea și importanța. Unele dintre ideile nobile și generoase pe care le proclama Cerchez (și pentru înfăptuirea cărora trăia) au câștigat pentru noi în sensuri: înțelegem că, surprinzind exact pulsul unui moment și aducând în teatru conflictul dur, cu întreaga încărcătură de semnificații, explorându-l pînă la capăt, fără să eludeze laturile abrupte, dramaturgul a cucerit în același timp perspectivă, a dat piesei orizont și rezistență în timp. Este o forță pe care ultimele două piese nu o au în aceeași măsură; și asta nu pentru că ținta lor ar fi fost sub „linia de orizont” sau pentru că ar fi fost gîndite, cum se spune uneori, „în minor”; ci pentru că răspunsurile la care ajung nu sînt toate la înălțimea întrebărilor ce le-au stîrnit, a ideilor ce se înfruntă și a personajelor ce le trăiesc. (Această rezervă nu vizează în nici un fel construcția și limbajul ales — al comediei). Problema calității legăturilor noastre sufletești, a plenitudinii fericirii individului într-o societate în care „fericirea e în planul de stat” nu e o idee mărunță, pentru dramele de alcov, ci o superbă și bogată idee dramatică. Ce le rămîne însă de făcut Magdalenelor (sau oamenilor în general, fie ei femei sau bărbați), la ușa cărora n-ar bate, în clipe de restriște, omul capabil să le ofere fericirea? Chestiunea nu-i prea simplă. „Citește clasici”, „tratează-te cu munții”, „ascultă muzică” — toate acestea sînt bune și frumose, pot îmbogăți o viață echilibrată, dar nu pot soluționa dramele, acolo unde ele există. După cum e firesc, Șeful nu poate oferi tuturor celor veniți în audiență minunea de care au nevoie: nici vremea noastră n-a rezolvat totul, și, la urma urmei, nu chiar orice problemă poate fi rezolvată. Dar gravitatea este aici eludată (în numele comediei?); pentru cine aprofundează piesa dincolo de construcția ei armonioasă și de replica subtilă, de un elan poetic deosebit, un anumit sentiment de insatisfacție, provenit din ocolirea acestui aspru adevăr, este inevitabil. El crește cu *Noaptea e un sfetnic bun* — din nou nu pentru că problema ar fi micuță și neimportantă, ci pentru că glumeața intrigă polițistă, cu îndeminate lovituri de teatru, ajută marea, esențiala întrebare să rămînă fără răspuns; căci nu un șir de accidente-coincidențe (morala: ce ție nu-ți place, altuia nu-i face) pot înfrînge gîndirea greșită, mentalitățile retrograde, indiferența ucigătoare. Și dacă Anatol nu avea mașină? Și dacă nu avea o fată pe care s-o iubească Alion? Sînt temeuri să credem că de-abia atunci această piesă, în care premisele sînt atît de intens dramatice, ar fi fost cu adevărat împlinită: fără Skodița care ia din drumul lui Ceteraș obstacolele și-l duce pe Anatol spre pocăință, bătălia angajată între două poziții atît de categoric adverse s-ar fi dezvoltat pe potriva forțelor angajate; iar Alion n-ar fi fost nici el împiedicat, de către un șoc nervos, să-și trăiască rolul. Nu-l putem acuza pe scriitorul care a descifrat bărbătește, pînă la capăt, implicațiile tragice ale destinului nefericitului „702” — refuzînd, în numele unei gîndiri autentice umaniste, tentația roză și strălucitoare a happy-end-ului — de superficialitate și tendințe idilizante. Și nici de un regres al puterii creatoare nu este vorba; mai degrabă, simțim aici efectul involuntar contagios al unei mode a teatrului „amabil”, care spune atît cît e agreabil de auzit. Dar lui Mirodan nu i se potrivesc rețetele de „cumințenie”, „formulele de viață”. Substanța teatrului său nu e produsă în laborator și nu poate fi tratată ca atare. Ea nu i-ar îngădui nici propriului său creator, dacă l-ar ispiți cumva comoditățile teatrului facil, s-o trădeze...

Oamenii (și poate că aceasta este una din condițiile oricărui progres) cer întotdeauna mai mult celor care au dovedit că au de unde să dea. Mirodan este printre cei cîțiva dramaturgi de la care așteptăm marile piese românești contemporane, atît de necesare teatrului nostru. Abia închisă, stagiunea se redeschide în curînd...

Ileana Popovici

VRAJA CREAȚIEI

INSEMNĂRI DESPRE TEATRU ȘI DRAMATURGIE

De la distanțarea unilaterală pe care mulți i-o atribuie lui Brecht, până la participarea emoțională cea mai directă, teoriile teatrale străbat o gamă largă.

O actriță sovietică mi-a povestit că de la spectacolele ei oamenii plecau direct pe front. Idealul unor dramaturgi occidentali de stînga este „scoaterea oamenilor pe stradă”. Maiorescu vorbea de înălțarea într-o lume de „emoțiuni” impersonale, iar Gherea, dimpotrivă, arătînd că orice emoție e personală, voia un teatru cetățenesc angajat.

Să-i smulgem vechiului orice fărîmă viabilă, s-o folosim, critic, pentru noi. Teoria emoției impersonale e greșită, cheamă la „artă pentru artă”, dar nu ne poate împiedica să sesizăm un fapt elementar, și anume: oricît de personal am trăi dramele de pe scenă, totuși, în cele din urmă, Desdemona va fi cea care moare, și nu noi. (Din păcate, ne vine și nouă rîndul, dar asta e din altă piesă.)

O parte din „distanțare” este garantată implicit și se capătă odată cu biletul de intrare, care certifică faptul că sîntem spectatori. Însă nu e vorba numai de spectatori. Cine trăiește cel mai puternic stările personajului, dacă nu creatorul lui? Cînd doamna Bovary s-a otrăvit, Flaubert a simțit pe buze gustul arsenicului. Dar a trăit mai departe. Doamna însă a sucombat. Hamlet e răpus, dar actorul care l-a jucat se ridică în fața noastră și mulțumește pentru aplauze.

Așadar, arta, și ne referim aici în special la cea teatrală, permite o combinare a matorului neutru cu imprincipiatul pătimaș, o *participare detașată*, îți dă ocazia să treci prin tot felul de situații și stări, fără consecințele materiale ale acestora, te face să iubești și să mori, fără ca de aci să se nască vreun copil sau să fie nevoie de comandat vreun sicriu.

1. TEATRUL — STAȚIONAR COSMIC ?

Unii medici prevăd că boli ca infarctul vor putea fi tratate prin internarea pacienților în spațiul cosmic.

Ce ne oferă un sanatoriu cosmic ?

Imponderabilitatea. Avem un exemplu foarte bun și pe pămînt : oamenii bolnavi de anumite anchiloze li se predă gimnastica în apă. E uimitor : anumite mișcări pe care un anchilozat nu reușește să le execute pe pămînt, el începe să le facă, treptat, în apă. Pentru că aici, în apă, el pierde o parte din greutatea corpului. Amplitudinea mișcărilor se mărește. Odată ce articulația s-a exersat, ea începe să-și facă datoria și cînd omul revine în mediul de toate zilele, la întreaga sa greutate.

Cele citeva ore de-a lungul cărora un om șade la teatru pot fi asemuite cu șederea la un staționar — dar nu, rectificăm, pentru că mulți spectatori sînt perfect sănătoși și nici măcar obosiți —, cu orele petrecute într-o sală cosmică de gimnastică sau de sport. Să zicem, un meci de handbal desfășurat în spațiu, cu oameni zburînd fără greutate și ciocnindu-se fără să cadă.

Asistînd la un spectacol bun, pierdem o parte din greutatea care ne trage la pămînt, exersăm anumiți mușchi ai sufletului și anumite articulații ale gîndirii.

2. IMPONDERABILITATE ȘI VIAȚĂ

Aici însă, imediat, se ivește o întrebare :

— Asta da, o fi necesar pentru anumiți oameni cu anchiloze. Unul e chiulanguiu, altul fricos, celălalt brutal. Subiectivismul, forța de gravitație a intereselor, obișnuinței sau

temperamentului îi împiedică să scape de anchiloză. La teatru, cînd sînt cufundați într-un mediu unde sînt eliberați temporar de greutatea consecințelor, și cînd spectatorul fricos poate să-l înfrunte pe îngrozitorul personaj negativ fără a se teme că va pieri în duel, aici imponderabilitatea își poate găsi aplicații. Dar în cazul oamenilor normali ?

— Dimpotrivă, răspundem noi, e vorba în primul rînd de normali. Las' că nimeni nu-i absolut perfect, că fiecare are de corectat cîte ceva. Dar, așa cum observa Lessing, zgîrciții veritabili foarte rar își vor lepăda nărvul prin simpla vizionare a *Avarului* molieresc. Ca și societatea, care, în privința bolilor și a delictelor, mută ponderea preocupării de la tratament înspre prevenire, teatrul li se adresează în primul rînd oamenilor sănătoși.

— Atunci ? Ce nevoie ar avea un om „cu picioarele pe pămînt“ să-și piardă o parte din greutate ? Nu seamănă asta a „înalțare“ în lumea artei, a îndepărtare de la realitățile noastre pămîntești ?

Sau, mai agresiv formulat :

— Îndrăznești să spui că realitatea noastră diurnă nu oferă prilejul de a ne exersa toți mușchii ?

Cine întreabă asta poate medita cu folos la un exemplu din producție. În producție se muncește mult, inclusiv muncă fizică. Totuși, mai fiecare e de acord că-i necesară și gimnastica în producție.

Lucrurile astea sînt simple, s-ar părea că forțez uși deschise, totuși fiți atenți și veți vedea că ne mișcăm pe un teren care nu e lipsit de prejudecăți.

Oricine e de acord că gimnastica ajută omul să lucreze mai bine în producție tocmai pentru că îl înviorază prin *alte* mișcări decît cele pe care le face în producție, mișcări de altă amplitudine, nu în hală, ci în aer liber etc. Dacă cineva ar spune că e în folosul producției ca oamenii să execute la gimnastică *exact și numai mișcările din timpul lucrului*, ar fi privit ca un om ciudat sau mucalit.

Totuși, în materie de teatru, există teorii și păreri, ba poate chiar și piese care, opunîndu-se convenționalismului, artificialității, meșteșugului, ba chiar și „construcției“, ar vrea ca amplitudinea mișcărilor sufletești și cerebrale de pe scenă să nu o depășească pe cea a mișcărilor din „viață“, prin viață înțelegîndu-se nu o mare bogăție de posibilități și nici momentele cele mai tari, cele mai izbitoare ale vieții reale, ci o medie ternă.

3. EXISTĂ SAU NU EXISTĂ ?

— Bine, dar gimnastica nu-și propune să imite viața ; însă în teatru, pe scenă, cînd văd un lucru care nu există în viață, dă-mi voie să mă indignez. Unde a văzut autorul piesei X o asemenea situație și asemenea personaje ?

— În strada Puțul cu apă rece, la numărul 15 bis, răspunde ingenuu autorul.

Amîndoi, atît obiectantul cît și autorul, poartă o discuție în afara artei, pentru că *nu există sau există* e un criteriu insuficient, care nu poate opera de sine stătător. Totuși, avînd un prieten care face des asemenea obiecții, m-am convins că, în practică, el e acela care are de obicei dreptate. E familist. L-am văzut cu copiii lui la piesa *Cocoșelul neascultător*. În viață, după cum a demonstrat un renumit savant, *nu există* cocoșei care să vorbească ; dar omul nostru n-a observat asta, spectacolul i-a plăcut, și pe bună dreptate. Altă dată, a văzut o piesă alcătuită din copierea a tot felul de vulgarități care există în viață, și totuși a fost nemulțumit. Pînă în ziua de azi, el a rămas însă convins că un simplu *există* sau *nu există* decide totul în artă ; n-a observat că propriile lui judecăți se bazează în practică și pe alte criterii. Ca spectator, ca om de bun-simț, el e cu multe capete mai înalt decît ca teoretician și critic.

* * *

Dar dacă asemănarea exterioară nu este *singurul* criteriu, dacă spectacolul teatral oferă, ca și apa, un mediu oarecum diferit, o „imponderabilitate“ parțială, dacă, într-un cuvînt, teatrul nu e același lucru cu viața, se deosebește de ea, fiind o reflectare a ei, se pune întrebarea : în ce constă această deosebire ? există ea întotdeauna ? de unde provine ea ?

4. SPECTACOLUL

Hoinăream pe străzile New-York-ului și m-am oprit să văd cum lucrează constructorii celei mai mari clădiri a orașului (nu și cea mai înaltă).

În jurul meu și uneori izbindu-se de mine circulau, cu aerul lor grăbit, cetățenii marelui oraș. Pentru mine, străin, munca, la înălțimea aceea, era un spectacol. Pentru ei, nu.

După câteva zile, trecînd prin gara *Grand Central*, am văzut cam aceiași cetățeni, la fel de aferați, cum se opresc în mijlocul mării săli, să vadă ceva. M-am apropiat.

Pe un postament, patru ecrane de televizor îndreptate spre punctele cardinale înfățișau — „pe viu“ și nu filmat — șantierul pe care-l văzusem pe stradă. Nu era vreo emisiune regizată: pentru reclamă, de-a lungul întregii zile de muncă, din patru unghiuri, patru obiective de televizor erau ațintite în permanentă, săptămîină după săptămîină, asupra constructorilor. (Aceștia se obișnuiseră cu ele, își vedeau de treabă.)

Nu se auzea din televizoare vreun comentariu vorbit sau muzical: ele înfățișau *exact aceleași lucruri* pe care, cu câteva zile în urmă, le văzusem și pe stradă.

Numai că pe stradă ele nu atrăseseră atenția trecătorilor. Aici însă șantierul devenea — și pentru ei — un spectacol. De ce?

5. UN ȘANTIER PASIONANT ȘI UN SPECTACOL PLICTICOS

Cu ani în urmă, pe un mare șantier de-al nostru, al cărui spectacol mă fascina, un activist căruiu îi cerusem părerea despre o piesă „pe teme de șantier“, mi-a răspuns:

— M-a plictisit. Problemele astea le cunosc de pe șantier, toată ziua mă frec de ele, numai că pe șantier sînt mult mai complicate.

Eram mai tînr pe atunci și — deși piesa nu prea îmi plăcuse nici mie — am apărut-o țănoș, evocînd însemnătatea ei educativă.

— Atunci, a răspuns el categoric, în loc să merg la piesa asta, mai bine citeam o carte de ideologie; educația mea ar fi cîștigat mai mult. Din piesa asta n-am avut ce învăța.

— O piesă nu trebuie să fie un instructaj, am replicat eu, abandonînd discret terenul educativ și pășind pe cel estetic.

— Atunci, dacă-i vorba de plăcere, lămurește-mă, te rog: de ce îmi place și mă amuză mai mult o comedie din acelea clasice, cu conți și marchizi? Oi fi eu vreun nobil sau poate oi fi eu vreun om care nu pune la inimă problemele șantierului? Nu, frate, dar de problemele astea din piesă mă frec și așa toată ziua.

Știam însă că problemele „de care se freacă toată ziua“ sînt tocmai problemele care îl pasionau mai mult decît orice: singur se oferise să meargă pe acest șantier dificil, făcuse sacrificii, muncea din toată inima, și în câteva momente grele dăduse dovadă de eroism. Șantierul era viața lui.

Și iată că, întîlnind o piesă care redă momente din *viața pe care o iubește*, omul declară că preferă o comedie cu personaje pe care e departe de a le simpatiza. De ce?

Indiferent de explicațiile lui (omul nu e specialist; aprecierile lui erau juste, dar la explicații greșea), cred că de la teatru, de la un spectacol artistic el se așteaptă la *altceva*, la un *altfel*, la ceva diferit de unul din momentele obișnuite trăite pe șantier, *altceva nu ca temă* (căci tema îl pasionează mai mult ca orice). Atunci?

6. ÎNTRE SPECTACOL ȘI ARTĂ

Spectatorul acesta reprezintă însă o excepție. Se găsesc relativ rar oameni care să creadă — sau care să afirme categoric — că o piesă i-a plictisit din cauză că oglindește aspecte ultracunoscute din viața lor de toate zilele. Majoritatea, cînd îți o consfătuire, obiectează, dimpotrivă, că piesa n-a dat *destul* din această activitate, că n-a tratat și cutare sau cutare aspect.

Aceste două tabere stau numai în aparență pe poziții opuse. Atît cel care obiectează că o piesă îi spune lucruri prea cunoscute, cît și cei care ar fi vrut ca piesa să redea *mai multe* (și mai exact) asemenea aspecte nu fac decît să mărturisească, indirect, că o operă dramatică nu e menită sau nu a reușit să satisfacă pe specialistul din spectator, pe omul de o anumită meserie.

Să ne întoarcem la șantierul de pe strada din New-York.

1. M-am oprit în fața lui pentru că imaginea sa era pentru mine *neobișnuită* (eram străin pe-acolo). Tot astfel, se pot opri în fața lui oameni cu un *interes special*: un reporter, un arhitect sau un acționar, o rudă a cuiva de pe șantier, un copil care visează să se facă mine constructor etc. Cetățenii de rînd, „omul de pe stradă“, nu se opresc, pentru că nu văd aici nimic neobișnuit și nu au un interes special.

2. Dacă pe șantier s-ar ivi ceva neobișnuit — accident, bătaie, mașină năzdrăvană bătaioare la ochi — s-ar putea vorbi de un spectacol. Cu o condiție: o bătaie între gangsteri, cînd gloanțele zboară în toate părțile, face oamenii să fugă de acolo; ca să fie spectacol, scena trebuie să le ofere oamenilor obișnuiți un statut de spectator.

3. Iată însă că, oglindit la televizor, șantierul devine un *spectacol*, adică atrage atenția oamenilor în general, chiar a oamenilor care n-au interes special să privească, chiar atunci cînd scena nu le oferă nimic neobișnuit. De ce?

Acum, la televizor, e vorba de o realitate *mijlocită, redată, reflectată*. Realitate mediată — un nou limbaj, fapte gata „traduse” prin medierea limbajului tele.

Oamenii s-au obișnuit, din alte ocazii, ca televizorul să le ofere un spectacol. Redarea, chiar mecanică, e o subliniere: înseamnă că e acolo ceva ce merită a fi oglindit, iar limitarea cîmpului vizual la dreptunghiul ecranului e și ea un fel de scoatere în relief¹.

4. Mereu însă, din grupul de privitori strînși la gară în jurul televizorului o parte pleacă; chiar și cei care n-au ce face, care au de așteptat trenul, își caută altă ocupație, nu mai au răbdare să privească spectacolul șantierului.

Reflectarea mecanică nu poate să le rețină atenția mai mult de cîteva clipe.

E spectacol, dar nu e încă artă.

7. DA ȘI NU

Piesa care-i dă omului de pe șantier senzația că asistă la lucruri ultracunoscute și plicticoase este, cel mai adesea, o copie. Fiind executată de oameni vii, această copie poate avea grade diferite de acuratețe și amănunțire, dar procedeul rămîne cel al redării necreatoare, inerte, mecanice.

Ziceam că televizorul ațintit asupra șantierului putea deveni captivant pentru new-yorkezi, de pildă, în clipa unui accident. În condițiile noastre, înfățișînd, de pildă, o ședință, ecranul poate fi captivant sau plictisitor, după cum sînt ședințele. Ca procedeu deci, redarea mecanică nu va putea niciodată spori simțitor interesul nostru; ea nu e reflectare artistică, ci simplă copie a vieții.

Și totuși, adesea, punctul cel mai înalt e atins de un spectacol artistic atunci cînd omul din sală „uită” că se află în fața unei reflectări, că „e la teatru”, cînd are impresia că „totul e ca în viață”.

Totuși, birjarul de care ne povestește Fielding în *Tom Jones*, dus la teatru, nici nu-l observă pe actorul slăvit al vremii, dar remarcă entuziasmat pe un sinistru cabotin (asta, da! se vedea cit de colo că joacă! simțai că ești la teatru!). Amîndouă cerințele — să simți că totul e ca în viață și să simți că ești la teatru — bătîndu-se cap în cap cu succes reprezintă de sute de ani, amîndouă deopotrivă, cerințele unor categorii largi de spectatori.

Îi cerem spectacolului artistic să nu semene cu viața — să nu o copieze în totul — și totuși să semene, să ne convingă măcar o clipă că lucrurile de pe scenă se pot petrece cu adevărat. Convenția nu alungă această lege: atîta vreme cît cocoșul vorbește, trebuie să credem în existența lui, în peripețiile lui; e un fenomen binecunoscut, desemnat de critici sub numele de logică interioară în cadrul convenției. Elementul fantastic sau absurd trebuie să păstreze puncte de contact cu noi, să ne poată încredința de existența universului arătat pe scenă, ca să ne poată emoționa, captiva, supăra, să ne ducă spre țelurile lui.

¹ Lucrul poate fi verificat lesne la orice televizor:

— De ce fețele spectatorilor, de obicei, sînt urmărite de noi cu mai multă atenție cînd le vedem pe ecranul televizorului decît atunci cînd ne aflăm în sală?

— De ce micile gesturi și intonații caracteristice ale unui cunoscut, poate și ticuri, cu care ne-am obișnuit și pe care aproape nu le mai băgăm în seamă, ne sar parcă în ochi, amplificate, de îndată ce-l zărim pe cunoscutul nostru la televizor?

— De ce copiii urmăresc la televizor cu mai multă atenție o imagine banală oarecare?... și exemplele ar putea continua. Există diferențe între indivizi, între împrejurări, dar e fapt că există o atractivitate a spectacolului, a unei scene pe care o știm oglindită și urmărită și de alții. Există în elementul spectacol și un *amplificator uman*: un film-comedie pe care îl vedem singuri ne face să rîdem mult mai rar decît atunci cînd îl vedem într-o sală tixită, cu oameni care ne antrenează la rîs. De aceea, în unele țări, televiziunea, cînd transmite o comedie gata imprimată pe peliculă, are grijă să o însoțească de rîsete și aplauze pregătite pe bandă. Mecanismul acesta mediocru are efect asupra spectatorului local, care s-a format treptat de-a lungul anilor în spiritul acestui „cod”, acestui limbaj; asupra spectatorilor noștri, primele filme cu aplauze și rîsete gata trecute pe bandă n-au putut avea același efect de imediată și mecanică „înviesire”.

Aceeași dialectică se manifestă în privința obișnuitului și neobișnuitului. Văzînd pe scenă conți și marchize — un mediu *neobișnuit* pentru el, cu care n-a avut niciodată de-a face —, omul de pe șantier trebuie să găsească totuși, ca să fie captivat, un *punct de contact*, un lucru *obișnuit* din viața pe care o cunoaște — anumite sentimente, moravuri, omeniești etc. Văzînd lucruri *obișnuite* din viața de șantier, trebuie să găsească, pentru a putea fi captivat, un grăunte de *neobișnuit*: o situație prin care a trecut de sute de ori îl va interesa mai mult dacă va găsi acolo anumite adîncimi de viață la care poate nu se gîndise sau căroră nu izbutise să le dea grai cu expresivitatea care răsună de pe scenă. (Și, la fel, omului care n-a fost niciodată pe un șantier, piesa va trebui să-i furnizeze un punct de contact, o problemă în înțelesul lui, ca om al muncii sau ca om în general.)

Aceeași oscilație între doi poli, diferită de la individ la individ și totuși existentă în fiecare caz, ne-o oferă, pare-mi-se, și jocul actorului, raportul între trăire și contrariul ei, reprezentarea. Șaliapin ascultă entuziasmat, din sală, pe un obscur cîntăreț de operă. Dar tocmai la aria principală, interpretul, strălucit pînă atunci, începe să cînte fals. Șaliapin merge în cabină și îl găsește plîngînd:

— Nu pot, zice cîntărețul, trăiesc momentul ăsta prea puternic: de cîte ori ajung aici, mă emoționează atît de tare, că încep să cînt fals.

* * *

„A trăi“ și numai a te face că trăiești, obișnuit și neobișnuit, individual și general, a semăna și a nu semăna — în toate, arta are un *da* și un *nu*, o dialectică a ei.

Optica ce înregistrează numai deosebiriile dintre artă și viață duce adesea la formalism. Optica ce înregistrează numai asemănările dintre artă și viață „împinge“ adesea spre naturalism.

Vom pune accentul mai întîi pe cîteva deosebiri.

8. UN ANUMIT FARMEC. CE NE ÎNTUIEȘTE ÎN FOTOLIU ?

Mi se pare că îi cerem unei piese, în calitatea noastră de spectatori, nu numai adevăr — nu numai să respecte esența realității în desfășurarea ei —, ci și un anumit farmec, o anumită forță de transportare, de galvanizare a sentimentului sau intelectului, de captivare, o anumită vrajă. Iar dacă există vreun estetician pe care cuvînte ca vrajă sau farmec ar putea să-l zgîrie la ureche, să-l înlocuim cu *artisticitate* și să sperăm că se va declara mulțumit.

Desigur, motivele care îl pot determina pe un om să stea cîteva ore într-o sală de spectacol pot fi foarte diferite, de la o ploaie care l-a surprins pe stradă pînă la dorința unei spectatoare de a-și arăta ultima rochie. Unii își închipuie că forța care întuiește pe scaun grosul publicului este numai dorința de a ști ce urmează, deși un dramaturg ca Euripide, care punea un personaj să anunțe dinainte mai tot ce se va întîmpla, n-a dus mai niciodată lipsă de public. De altminteri, publicul antic cunoștea subiectul din istorie și legende, iar surprizele contemporanilor sînt mai rare decît se crede.

Oricît de numeroase ar fi însă motivele care concură la alcătuirea unui spectacol bun, rezultanta este tocmai această putere de a ne capta atenția timp de cîteva ore, imponderabilitatea parțială care ne „dezlipește“ temporar de gravitația vieții noastre proprii, făcîndu-ne să fim mai preocupați de întîmplările de pe scenă. Există — ce vreți mai mult? — cazuri numeroase de oameni care întîmpină cu ochii uscați tragedii din viața reală a lor și a altora, dar care lăcrămează la un spectacol. „Gimnastica“ ipotetică la care un spectacol puternic își supune publicul exersează mușchii estetici, oferă un antrenament suplimentar simțului moral, îl ajută pe om să descopere adesea posibilități nebanuite ale nervilor și sensibilității sale și îi dă posibilitatea să se întoarcă de la această gimnastică sufletească, cu forțe proaspete, în viața lui reală.

9. ESTE TEATRUL ȘI O RECREAȚIE ?

De ce ar fi însă nevoie de intermediul acestei vrăji? De ce ar fi nevoie ca teatrul să ne „transporte“ și abia după aceea să ne întoarcem în viața reală?

Concepția antică a purificării — în forma ei mai elementară — socotea că prin teatru omul se poate ușura de prea-plinul unor umori sufletești ca mila și teama. Concepțiile moderne înaintate văd teatrul mai ales ca armă de mobilizare a sentimentelor

și conștiințelor. Cu alte cuvinte, teatrul nu ține loc de viață, așa cum gimnastica în producție nu poate da naștere unui produs; conceput ca un exercițiu moral și estetic, suflesc și cerebral, teatrul ne stimulează în acțiune: nu echilibrează de-a dreptul „umorile” noastre, ci ne îmboldește să le dăm satisfacție acționând în viață într-un anumit fel. De pildă, o piesă de talent și pătrunsă de concepții înaintate poate înteți dorința noastră de a acționa în mod exemplar.

Dar această mobilizare se desfășoară după un specific al ei. Caricatural vorbind, nu prea ne scoatem carnetul să luăm note, așa cum facem la cite o lecție adevărată. Un bun spectacol de artă trebuie să ne recreze; puterea lui de mobilizare pentru public în general e strins legată de puterea recreativă.

Din păcate, setea anumitor spectatori pentru „distracții”, explicațiile pe care le dau ei acestei distracții și nivelul coborât al multor producții cu succes comercial ne fac uneori, prin opoziție, să neglijăm analiza acestui aspect. Recreația nu-i neapărat o cerință nedemnă a unor spectatori superficiali care ar vrea să coboare rolul artei. Nu-i doar o simplă „destindere”, un meprobamat în trei acte. Las’ că nu strică, în viață, și cite un calmant sau somnifer. Dacă ar fi așa, n-ar fi o crimă, ci un medicament. Dar nu-i așa: doar știți că o piesă care adoarme e socotită drept tot ce poate fi mai prost.

Unii spectatori leagă recreația de veselie, de comedie. Oferiți-le însă o melodramă cu fata care se ascunde de iubitul ei pentru că orbește, și cam aceiași spectatori se vor îmbulzi, cu batistele pregătite, să-și dezmință în fapte teoria. Un spectacol *bun*, chiar tragic, făcându-ne să ne consumăm, recrează: „acum — spun unii la sfârșit — mă simt obosit, dar e o oboseală plăcută; parcă m-aș simți, în același timp, odihnit; parcă m-ar fi mîngîiat cineva pe creier”. Există însă comedii care îți comandă un ris mecanic și la sfârșitul cărora te simți stors, indispus, cu o senzație de gol.

Un spectacol de înaltă artă se urmărește cu încordarea tuturor facultăților. Este însă o încordare recreativă, este, spre deosebire de somn, odihnă activă, ca o ascensiune grea pe munte. Este ascensiunea cere efort mare; dar efort plăcut, pentru că reprezintă o schimbare față de activitatea noastră obișnuită; și, oricît de plăcută ar fi meseria pe care ne-am ales-o, o schimbare a perspectivei, încordarea fizică ne fac plăcere.

Cînd însă nu plecăm în munți, cînd, după o zi de lucru, ne instalăm într-un fotoliu și așteptăm ca instructorii de pe scenă să supună mintea și sufletul nostru la o anumită gimnastică, atunci acești instructori, pentru a izbuti să ne antreneze, să ne atragă la o trăire intensă, să ne desfete și să ne mobilizeze, gradează comenzile, nu ne supun dintr-o dată unui efort prea mare, care ne-ar descuraja, și nici unuia prea mic, care ne-ar permite să adormim. Și nu e vorba doar de gradație.

10. „TRANSPORTĂ” TEATRUL MAI MULT ?

Asta însă e valabil și pentru o carte, pentru teatru în general.

Spectacolul teatral are totuși anumite trăsături ale lui care, dacă nu-i dau putința să rivalizeze cu amploarea analitică și faptică a unui roman, îi permit un „transport” mai mare: concură la el mai toate artele — și cea a scrisului, și a plasticii, a muzicii etc., fiecare în parte cu trăsături noi, izvorite din relația cu ansamblul; procesul de creație, cel puțin cel al actorilor, se desfășoară în fața noastră; e reprezentare directă, plastică, a acțiunii; „ne lucrează” prin intermediul amplificatorului uman pe care-l alcătuiește publicul; și dacă n-are toate avantajele filmului, măcar dispune de actori în carne și oase. Pare-se că numai muzica poate rivaliza cu această putere de „transport”.

E deci justificat ca, vorbind despre teatru, să dăm o atenție specială acestei vrăji, acestei puteri de a ne da imponderabilitate parțială și de a ne ridica pe sus.

Dar dacă forța mobilizatoare a teatrului se manifestă prin intermediul acestei imponderabilități, care se poate crea cu oleacă de măiestrie, talent etc., atunci puterea asta stă nu numai la îndemîna adevărului, ci și a minciunii. Puterea teatrului n-ar mai depinde de adevăr, ci de talent...

11. „IMPONDERABILITATE” ȘI REALISM

Să recunoaștem că în această putere a artei de a ne captiva stă și posibilitatea ei de a minți. Dacă n-ar fi așa, nu ne-am mai obosi să combatem arta retrogradă.

Totuși, această constatare scandalizează simțul nostru moral. Vai de mine! Cum să fie cu putință una ca asta? Nu este adevărul mai puternic decît minciuna? Și nu se menține acest raport și în artă?

Firește că da. Numai că în artă, ca și în viață, aceste două personaje — Adevărul și Minciuna — nu se prezintă în fața noastră ca particule indivizibile ale atomului. Ele sînt niște compuși, iar minciuna puternică e aceea care știe să se blindeze îndărătul adevărilor de amănunt.

Să zicem că un muncitor vede o comedie cu un milionar simpatic care se îndrăgostește de o dactilografă. Tot felul de adevăruri de amănunt: cum se ivește dragostea la un om; sentimentele cele mai legitime ale spectatorului (milionarul nu pregetă să se bată pentru a apăra fata); ba chiar și reflecții democratice (fiul își persiflează părintii bogați, care nu vor să admită o mezalianță), toate acestea pot fi folosite pentru, să zicem, „ideea colaborării între clase”. Mai mult: în viață se întâmplă ca un bogătaș să ia de nevastă o dactilografă. Deci „există”! Pe unul și același fapt se pot broda subiecte foarte diferite ca tendință (există numeroase comedii progresiste care au în centru căsătoria unor tineri situați, ca stare materială, la poli opuși). Și nu vom descoperi nimic nou constatînd că tragismul sau caracterul comic al unei piese, tehnica ei, cu suspensii sau fără, avînd un comentator sau nu, pot sluji deopotrivă unor tendințe opuse.

E invocat Brecht, ale cărui piese ar fi vrut să ferească spectatorul de minciuna teatrului convențional, de vrajă, de „legănarea” duioasă. E adevărat, dar asta nu înseamnă că metoda lui poate constitui prin ea însăși o garanție împotriva minciunii. Nu există o tehnică teatrală potrivită numai pentru adevăr, care să poată exclude minciuna. Pe schema tehnică a pieselor lui Brecht se poate scrie și o piesă contrară ideilor sale; ea va fi mincinoasă, mai puțin convingătoare, dar, dacă e făcută cu talent, va avea oarecare putere de influențare.

Ni se pare clar că imponderabilitatea de care vorbeam, farmecul, artisticitatea, puterea de a atrage spectatorii la viața de pe scenă — chiar dacă își au rădăcinile în mersul înainte al artei realiste — nu sînt prin ele însele *pentru* sau *contra* realismului. Stilul unei piese poate împrumuta de la realism multe atribute exterioare, tocmai pentru a-l distruge. În apă, un reumatic poate scăpa de unele anchiloze, un sportiv poate înota cu plăcere, dar tot apa, altfel folosită, poate îmbolnăvi un om pînă atunci sănătos.

Nu înseamnă că, în artă, adevărul și minciuna ar avea condiții și șanse egale. Există un arbitru numit societatea și o curte de casație care îi definitivează verdictele — timpul. Teatrul care transportă omul în cosmosul imponderabilității, numai pentru a-l ajuta să stea mai bine cu picioarele pe pămînt, va fi un teatru învingător, iar teatrul care oferă mișcări iluzorii și consolări false va visla mereu contra curentului. Astfel, volutele largi și complicațiile pe care le cunosc în drumul lor adevărul și minciuna, traversînd istorii diferite, talente diferite, compunîndu-se într-o țesătură foarte complexă, ajung pînă la urmă la raportul în care se aflau în punctul de plecare; și dacă o operă cu îndepărtări de la adevărul vieții durează totuși prin geniul autorului ei, este pentru că în compoziția acestui geniu intră oglindirea măcar a unor părți importante ale adevărului epocii (vezi Lenin despre Tolstoi).

Ne-am abătut însă de la subiect. Lupta pentru realism nu poate fi deci invocată ca un argument împotriva vrajei creației. Aprecierea noastră depinde de felul cum este folosit acest farmec. E nejust a apela la realism și la „adevărul vieții” pentru a combate arsenalul mijloacelor teatrale; multe depind de felul în care sînt folosite acestea, de scopul lor și, mai ales, de efectele lor.

12. ARGUMENTE CONTRA

— Există feluri diferite de teatru, stiluri diferite, și acest farmec pomenit al „transportării” n-ar fi necesar în toate stilurile. Vezi Brecht, care refuză să legene spectatorul. Uită-te la cerebralul Shaw. Așteaptă-l pe Godot.

— Gimnastica și imponderabilitatea de care vorbești presupun mișcări sufletești și cerebrale de o amplitudine și tărie neobișnuită, o antrenare a spectatorului prin „efecte tari”, teatralism etc. Or, există piese care înfățișează curgerea cea mai normală a vieții. Vezi oameni care discută în jurul samovarului — Cehov.

— Farmecul captivării e nesentțial (sau chiar vătămător), de vreme ce singur ai recunoscut că el acționează adesea în producții comerciale de nivel inferior, care uneori nici nu pot fi numite artă.

Dar despre acestea, ca și despre ținta finală a însemnărilor noastre (problematica eroilor contemporani și farmecul lor) — ne propunem să revenim.

Sergiu Fărcășan

Théâtre de France

LA BUCUREȘTI

Trecerea unui turneu teatral îmbracă de obicei două aspecte: unul mai larg, de ordinul evenimentelor culturale, care privește spectatorul de orice formație, atent să rețină un fenomen nou pe tărîmul artei și în cîmpul vast al culturii, și altul mai circumscris, care subsumează și un interes profesional.

Relatarea turneului trupei Odéon-Théâtre de France, făcută în presa noastră, a cuprins bineînțeles o arie largă de opinii, preferințe și estimatii estetice. Revistei de teatru nu-i poate scăpa însă o latură foarte specifică: *profesiunea acestor artiști* și, prin ea, arta lor. Astfel, pe marginea celor două spectacole — *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais și *Rinocerii* lui Eugen Ionescu — se pot trage cîteva concluzii, care și situează acest teatru, condus de Madeleine Renaud și Jean-Louis Barrault, pe o anume treaptă, invidiată, în teatrul francez.

De pildă, direcția de scenă, regia celor două spectacole, asigurată chiar de Jean-Louis Barrault, demonstrează și materializează însăși concepția despre această artă, ce stă la temelia Odéonului, și anume că teatrul este un elevat act de cultură. Lucrarea lui Beaumarchais e privită de Barrault ca o operă a unui clasic, ca o operă de mare circulație și popularitate, de la apariția căreia a trecut o bună bucată de vreme. Pe Barrault l-a interesat cu precădere să descopere dimensiunile clasice ale lui Beaumarchais, l-a preocupat virtuozitatea mai mult literară a eroului acestuia, binecunoscutul



Figaro. Raporturile dintre personaje sînt de minune — și cu ajutorul celor mai clasice convenții — stabilite. (Eventual, apăsînd chiar pe tradiționalismul în teatru și stilizînd o lucrare a cărei particularitate stătea în nonconformismul ei în raport cu literatura și anume preferințe ale vremii.) Totul în acest spectacol este axat pe preocuparea de a da textului strălucire, dar mai ales posibilitatea de a fi integral ascultat de către spectator, într-o frazare inteligentă, făcută de actori pentru care atributele meseriei lor sînt însușite pînă la perfecțiune, adică pînă acolo de unde începe de fapt arta.

Din acest punct de vedere, nu am văzut în regia acestui spectacol nimic din ceea ce ar putea încărcă textul, nimic din ceea ce ar putea să pară drept *adăugat* de regizor, pentru bunul motiv că ar fi socotit că autorului „îi scăpase” sau pur și simplu nu-l dusesse capul. Opera literară este considerată ca ceva finit, rotund (poate chiar închisă în epoca ei), exprimînd personalitatea autorului, invitînd la un stil, cerînd să fie ascultată de către spectator.

Regia realizează aici o dimensiune care este, de fapt, cea a acestui teatru, înțeles ca artă de elevată cultură: *discreția* (care pornește de la noțiunea de respect, fără reticențe, față de creația dramatică aparținînd autorului).

Același atașament față de autor și același respect pentru dorința lui în ce privește transferarea textului pe scenă (aș fi tentat chiar să le numesc drept „supunere” fără inițiative) le găsim la Barrault și în cel de-al doilea spectacol, *Rinocerii*, de Eugen Ionescu, în care, pe lîngă regie, îl aflăm în rolul principal (Bérenger), căruia el i-a dat viață scenică pentru prima oară în lume. Înalta umanitate, idee ce stă la baza teatrului pe care-l conduce, a devenit aici terenul concret de concepere a spectacolului cu această piesă — atît de mult controversată (în orice caz, infinit mai mult decît ar predispuce ea să fie). Se întîlneau de fapt, aici, doi devotați ai ideii de umanitate și ai dorinței de apărare a ei (de temperamente diferite totuși: mai pătimaș la Ionescu, mai detașat la Barrault). Întîlnirea dintre cei doi artiști avea să fie însă profitabilă pentru amîndoi. Pentru Ionescu, deoarece i s-au tălmăcit gîndurile, ideile, și i s-a transpus, în spirit și în literă, o operă fidelă ca însăși omului, omeniei și umanismului (iată un triptic care exprimă trei universuri adiacente); pentru Barrault, căci, de fapt, prin această piesă avea posibilitatea să demonstreze în practica artei lui ideea de teatru ce-l animă, ca și destinația artei sale (în această demonstrație el atinge acum virtuozitatea, nemaiarătîndu-ne de multe ori spontaneitatea actului de creație). Totul pare însă simplu, limpede, pe înțelesul tuturor în spectacolul cu *Rinocerii* la Théâtre de France. Nici un mister nu învăluie vreo replică sau vreo parte a textului dramatic (mă refer la „misterele” transpunerilor scenice, menite să pună în evidență pe regizor, chiar dacă aceasta ar umbri opera). Acțiunea se desfășoară firesc și fără efecte de mizanscenă mai mult decît le indică textul. Cunoaștem mai întîi lumea piesei (fiecare personaj, cît de neînsemnat în aparență, este caracterizat cu grijă și meticulozitate, pentru că, la drept vorbind, nimic dintr-o piesă care merită să se cheme astfel nu poate fi de prisos), iar după aceea se țese atmosfera în care trăiește această lume. Ritmurile se succed pe măsură ce evenimentele dramatice intervin. Dar ritmului exterior i se adaugă și cel interior — al eroilor. Această concordanță se întîmplă în mod sincronizat, firesc, logic. Spectacolul ne apare ca o mare construcție, al cărei efort de realizare nu l-am simțit — noi, spectatorii, avînd doar privilegiul de a-l admira. Linia acestui edificiu ni se pare pură, simplă, firească, de la sine înțeleasă parcă pentru

Jean-Louis Barrault vorbind la întîlnirea cu oamenii de teatru din București



toată lumea. Dar cită trudă în aflarea acestei simplități totuși! (Se simte aici o deosebită capacitate de sintetizare.)

Despre actorii Odéonului sînt, de asemenea, multe de spus. În orice caz, un prim lucru: *profesionalismul lor*. Condiția căreia toți îi răspund de la primul examen este aceea că, teatrul fiind arta vorbirii, arta verbului, actorul n-are voie să greșească, n-are dreptul la lipsuri de acest ordin, pentru bunul motiv că, fără măiestria vorbirii și a frazării, nu se poate desfășura arta interpretativă. (Care, evident, presupune o seamă de alte calități.)

Anne Doat (Suzanne); Dominique Paturel (Figaro); Jean Desailly (Contele Almaviva); Simone Valère (Contesa); Roger Carel (Don Guzman Brid'Oison); Madeleine Lambert (Marceline) în „Nunta lui Figaro“ de Beaumarchais





Jean-Louis Barrault (Bérenger) ; William Sabatier (Jean) ; Michel Bertay (Dudard) ; Henri Gilibert (Domnul Papillon) ; Régis Outin (Botard) în „Rinocerii” de Eugen Ionescu

Desene de SILVAN

Actorii francezi dovedesc un amplu exercițiu, un cult al vorbirii scenice. Pentru ei nu este un secret și, în orice caz, nu constituie nici un efort folosirea tonurilor, a semitonurilor, nuanțarea vorbirii în funcție de cerințele replicii, intensitățile variabile, fără ca textul să sufere vreo clipă, ci, dimpotrivă, dându-i-se expresivitatea maximă și mai ales ceva foarte prețios : comunicabilitate.

Și apoi, ținută scenică, demarș, intrarea și rămânerea în scenă, când un personaj trebuie să trăiască fără a avea replică, dar realizează momentul dramatic, nu numai fără să stinjească efectivă demonstrație a celui alt personaj, ci întregind momentul.

La acest teatru, actorii au o excelentă călăuză (în afara regizorului), pe autorul dramatic, și aceasta este, după părerea mea, cea mai bună școală de teatru. Pentru că opera literară este generatoare de învățăminte, este sursă de idei și oferă căi nenumărate (și cele mai adecvate), pentru interpretul ei scenic. De aici se naște însă necesitatea cunoașterii aprofundate nu numai a piesei, ci și a autorului, a operei sale, a doctrinei sale literare — dacă se poate, a conjuncturii culturale în care ea a apărut. Pentru ca atunci când se vorbește, de pildă, despre un gen de teatru, actorul să poată identifica lesne sorgințile lui, factorii caracterizanți, adică tot atâtea elemente de sprijin pentru cel chemat să dea viață scenică — să zicem — unei piese aparținând așa-numitului teatru al absurdului. (A fetișiza ceva este dovada, de fapt, a necunoașterii epocii printr-o cultură ei, a ideilor ce guvernează creația artistică, a scriitorului, a dramaturgului etc.; este, în ultimă analiză, o manifestare pur dogmatică și prin aceasta anticulturală.)

În acest sens, creațiile actricești din cele două spectacole — și dacă citez doar unele, este pentru motivul că ele sînt simbolice —, realizate fie de Jean-Louis Barrault, fie de Jean Desailly sau Dominique Paturel, sînt expresia acestei desăvîșiri actricești care dă talentului funcția pe care trebuie s-o aibă în teatrul de astăzi, presupunînd inteligență, cultură, profesie și dăruire naturală pentru slujirea scenei.

Că spectacolele Teatrului de France sînt gîndite unitar o dovedește și faptul că scenografia se integrează concepției în care este transpusă o lucrare dramatică, nerămînînd doar ilustrativă și neoferind doar soluții de joc și de montare; preluînd ideea, scenografia devine însăși metafora piesei. (Se poate discuta doar asupra realizării ei artistice, destul de prozaice în *Nunta lui Figaro*.) Decorul și costumele la *Nunta lui Figaro* (aparținînd lui Yves Saint Laurent) slujesc însă ideea de spectacol clasic, de spectacol în care se face teatru nu lipsit de o anumită dimensiune tradițională; ideea că înăuntrul lor trebuie să se producă evenimente și să evolueze o lume din care o parte supraviețuiește, deoarece este elementul peren, generator și regenerativ — poporul, iar alta s-a închis înăuntrul și odată cu epoca ei: nobilimea. În special, creatorul costumelor a realizat cu strălucire, cu un rafinament rar și o putere de expresie deosebită, caracterizarea în vestimentație a celor două lumi. O înfățișare închistată pînă la înghețare în costumația celor de sus; culoare și nesfîrșit de mult bun-gust folcloric, ca și bucuria de a trăi, la ceilalți — totul într-o armonie cromatică dictată de dorința împlinirii unității spectacolului.

În *Rinocerii*, decorul exprimă banalul (dar îl exprimă, poate, la rîndu-i, banal), sub care n-ai bănuî nimic, marchează locurile obișnuite, cotidiene, pe unde se trece fără să mai bagi de seamă ce anume există acolo, unde se discută aceleași și aceleași lucruri ca un reflex condiționat. În acest cadru de obișnuit, banal și firesc, se produce, de fapt, sublinierea acelei absurdități care contrastează cu tot ce e în jur și care devine primejdie pentru toți.

Nu știu dacă se poate vorbi despre trecerea Teatrului de France pe la noi ca despre un simplu turneu. Pentru cei mai mulți, participarea la spectacolele acestui teatru a însemnat o bucurie spirituală, a însemnat înprospătarea sau reînprospătarea setei de cunoaștere și avidității de îmbogățire a tezaurului nostru cultural, pe care artiștii francezi le-au răsplătit.

Mircea Alexandrescu

EXPANSIUNEA NECĂRTURĂREASCĂ A GROTESCULUI

Amphitryon 38*

de JEAN GIRAUDOUX

la Teatrul „Barbu Delavrancea“

Există la noi, în ultima vreme, o reacție fericită împotriva platitudinii teatrale, care a caracterizat din păcate multe spectacole puse în scenă cu un deceniu în urmă. Se observă, pe lângă lărgirea salutară a repertoriului contemporan, o preocupare pentru diversitatea mijloacelor teatrale, o dorință legitimă de originalitate. Un grup de spectacole, care altădată ar fi fost interpretate de regizor ca simple comedii potolite, au dobândit, în ultimele stagiuni, nervul suplimentar al grotescului și parodiei. Unul din primele spectacole de acest fel a fost inegalabila punere în scenă a lui Liviu Ciulei, *Cum vă place*, de W. Shakespeare. Aici, grotescul întovărășea poezia, lirismul era ajutat de ironie, rafinamentul modern (de pildă, conturul lui Jacques melancolicul) se îmbina cu grațioasa reconstituire a atmosferei teatrului elizabetan. Era un spectacol încărcat de aluzii, beneficiind de plăcerile istoriei culturii. Altă dată, în *Chirița în provincie* a Sandei Manu, grotescul și parodia se prezentau ca dilatare inteligentă a comicului simplu și sănătos din piesa lui Alecsandri, combinată cu indulgența pentru un teatru și o epocă apuse. Recent, în *Troilus și Cresida*, la Teatrul de Comedie, grotescul, exagerat poate, se axa pe o dimensiune existentă în textul bufon al lui Shakespeare. Dar oricât de ispititoare ar fi trecerea de la comic la grotesc și oricât de reușită ar fi experimentarea ei pe texte de diferite tipuri, grotescul și parodia nu-și găsesc oriunde terenul potrivit. Generalizarea formulei comic-grotesc¹ duce la degradarea unor texte, care nu merită această umilință.

Așa s-a întâmplat la Teatrul „Barbu Delavrancea“ cu *Amphitryon 38* de Giraudoux. După *Nebuna din Chaillot*, spectacol însufletit, dar servit de un text mai curînd mediocru, și *Ondine* la Teatrul din Cluj, într-o montare romanțioasă, *Amphitryon 38* la București dezorientează cu totul. Spectacolul începe pe o melodie dulce de Chopin, într-o curte interioară înrîstată, unde Jupiter, în haine strălucitor zeiești, mănîncă semințe, așezat pe un morman de cutii de conserve. Mercur, confidentul lui, intră izbînd moale cu piciorul o cutie goală de tinichea. În timp ce rostesc replicile scînteietoare ale lui Girau-

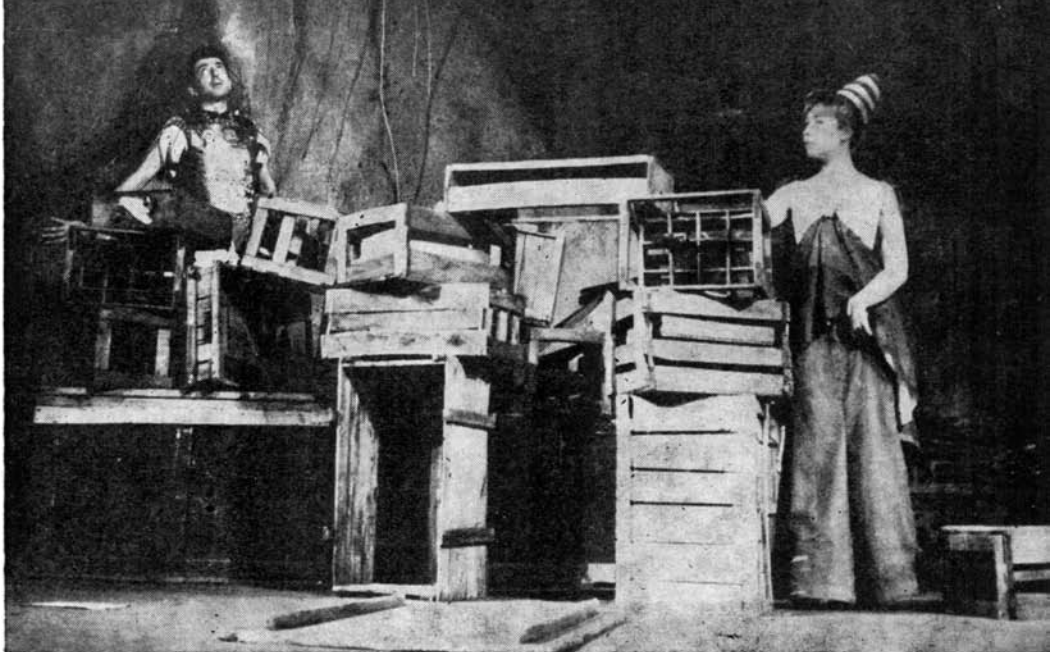
* Regia : Dinu Cernescu. Decoruri : Arh. Vl. Popov. Costume : Georgeta Trofin și G. Dorosenco. Distribuția : Constantin Răschitor (Amphitryon); Voicu Jorj (Mercur); Dimitrie Dunea (Jupiter); Aurel Tunașoiu (Sosia); Anda Caropol (Alcmena); Dorina Lazăr (Leda); Vasile Ichim (Trompetul); Margareta Dumitrescu (Eclissa).

¹ Interesant de observat că acolo unde e nevoie realmente de grotesc, regizorii alunecă spre tragic, ca de pildă în „Domnul Biedermann și incendiarii“, la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“ (L. Pintilie).



Anda Caropol (Alcmena) și Dimitrie Dunca (Jupiter)

doux, actorii se dedau la tot felul de mici acțiuni ridicole: zeii sparg geamurile casei lui Amphitryon cu cutii de conserve. Trompetul adoarme mirosind picioarele lui Sosia, Alcmena jumulește o găină, Amphitryon umple o găleată cu nisip dintr-un sac și duce cailor o legătură de morcovi. Dialogul dintre Alcmena și Jupiter este întrerupt de pocnituri metalice și încăierări în culise pe fundalul jurămintelor lui Jupiter deghizat în Amphitryon; cutii de conserve sînt aruncate de pe o fereastră a curții în mijlocul scenei, iar actul se termină cu prăbușirea pe scenă a unei lăzi de sticle de bere. Actul al doilea se petrece în camera Alcemei, unde domnește cea mai decăzută dezordine: tapetele sînt jerpelite, pe jos zac cărți trintite, nici urmă de covor, un simplu pat de metal domină încăperea. La apariția Eclisei, servitoarea Alcemei, murdăria devine explicabilă: Eclissa trîntește o găleată rablagită în mijlocul camerei și dă de două-trei ori cu mătura, de formă, apoi izbește cu picioarele, fără chef, în cărțile de pe jos. Nici Alcmena nu e gospodină: Jupiter se strîmbă îngrozitor cînd gustă din cafea și iese afară să scuipe ce are în gură. (Leda va repeta, cu ceva mai multă politețe, jocul.) Alte amănunte măresc promiscuitatea bufonă: Jupiter se încheie pe scenă la pantaloni, după ce se întoarce dintr-o încăpere de unde se aude zgomot de apă la W.C.; Mercur pune stăpînului său ventuze; Alcmena îl silește pe Mercur s-o ajute la agățatul rufelor — în dormitor!; Amphitryon, sosit din tabără, se scarpină de purici și-și manifestă cu nervi voioși dorințele conjugale. Actul al treilea are loc într-o altă curte interioară, și mai sordidă decît prima: un zid stă să cadă și se sprijină pe trei prăjini, în mijloc tro-nează un eșafodaj de lăzi goale. Sosia, urcat pe o scară de zugrav, încearcă să citească proclamația despre „starea naturală de fidelitate a nevestelor”. Alte gaguri: Vocea zeilor apare ca un cap trist de după un zid, apoi se prăbușește cu un zgomot infernal în spatele zidului; Jupiter intră falnic, dar se lovește cu capul de găleata zidarului, scena dintre Alcmena și Jupiter se petrece ca un dejun la iarbă verde, pe o blană de urs și cu provizii de mîncare și băutură. Jupiter se îmbată turtă și, către sfîrșit, începe să se bată cu Mercur: cei doi își trag palme răutăcioase și se scuipă. Tot mai agresiv,



Anda Caropol (Alcmena) și Constantin Răschitor (Amphitryon)

Jupiter, ținut de Amphitryon și de Mercur, amenință publicul și-l izgonește cu gesturi uricioase ale piciorului.

În sine, aceste comicării n-au nimic rău, ba chiar bătaia dintre Jupiter și Mercur, dusă cu ura mică și exactă care izbucnește uneori între prieteni vechi, provoacă un ris sincer. Greșeala regizorală este aplicarea nedibace a genului grotesc pe un text la care grotescul nu se potrivește nicidecum. Dacă veselia simplă și vinjoasă a teatrului lui Alecsandri poate fi canalizată spre burlesc, spre ris nebun, dacă uneori grosolanii momentane ale lui Shakespeare pot fi ilustrate cu rînjete, între ironia culturală a lui Giraudoux și tărimurile grotescului nu există punte posibilă. Ceea ce rămîne interesant la Giraudoux este surisul, tirada poetică, jocul continuu între glumă și lirism, domesticirea măreției, a supranaturalului. Piesele lui Giraudoux vehiculează, pe tonul ușor al conversației spirituale, adevăruri grave, dar plăcute. Nu mă refer numai la pasajele celebre, dialogul dintre Hector și Ulise în *Războiul Troiei nu va avea loc*, sau cel dintre Ondine și regina Yseut în *Ondine*. Dar chiar în *Amphitryon* 38, cite replici memorabile! Proclamația despre pace, de pildă, cea despre război, mărturisirea trompetistului, care are la trompetă o singură notă, despre melodia imaginară, mereu alta, a cărei încheiere unica notă este, dialogul dintre Alcmena și Jupiter despre dragostea conjugală, apoi în actul al doilea replicile lui Jupiter despre creație, sau, în ultimul act, replicile despre prietenie. Nimic nu se poate auzi, la spectacolul lui Dinu Cernescu, pentru că actorii fac strîmbături gălăgioase, în felul lor foarte reușite, dar nepotrivite cu textul. Un text de Giraudoux are o muzicalitate demnă, o atmosferă de distincție liniștită, un umor suav.

S-a vorbit mult de „demitizare” în legătură cu teatrul modern mitologic și nu este exclus ca regia spectacolului de la Teatrul „Barbu Delavrancea” să fi socotit că poate dezvolta o valență a textului lui Giraudoux, împingînd „demitizarea” pînă la bufonerie. Dar Giraudoux nu „demitizează” miturile, ci le redă concentrația umană, le detaliază veșnicia. „Demitizarea” spre burlesc nu este, de fapt, o descoperire a secolului nostru. Operetele lui J. Offenbach reușeau acest lucru cu haz și eleganță.

Pe această linie, a divorțului dintre text și spectacol, rezultatele nu pot fi consistente. Și când culoarea anticulturală se intensifică, burlescul, oricât de exagerat, nu provoacă decât tristețe.

În principiu este bine ca regizorul să-și afirme cât mai pregnant personalitatea în spectacol. Totuși, spectatorul are dreptul, la teatru, să vadă și piesa *autorului*.

Cele spuse pînă acum vizează *premise* de la care a pornit regizorul. În limitele intențiilor sale, spectacolul este adecvat. Decorurile în sine izbutite ale arh. V. Popov aduc pe scenă atmosfera pe care o dorește regizorul. Costumele (de G. Doroșenco și Georgeta Trofin) au umor. Actorii se supun și ei tonului burlesc general, cu excepția Andei Caropol (Alcmena), care reușește uneori „să iasă” din spectacol și să-l rostească pe Giraudoux, așa cum s-ar cuveni, detașat și surizător. Dimitrie Dunca conturează un Jupiter excelînd în prostie și stîngăcie. Voicu Jorj (Mercur) este o prezență veselă pe scenă, vorbind uneori prea afectat. Dorina Lazăr (Leda) se mișcă pe scenă cu prea multă vioiciune; de altfel, defectul acesta e general în spectacol. Margareta Dumitrescu vede în Eclisa o servitoare bețivă și leneșă. Inegal, Constantin Răschitor oscilează între un Amphitryon prost și demn și un soldat vesel și vulgar. Sosia (Aurel Tunsoiu) și Trompetul (Vasile Ichim) apar puțin și cu destulă discreție.

Toma Pavel

Nimic nu se pierde, dragul meu

de I. HRISTEA

la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”

Regia : George Carabin. Decorul : Paul Bortnovschi. Costume : Doris Jurgea. Distribuția : Clody Bertola (Maria), Septimiu Sever (Tudor), Sorin Gabor (Ioachim), Lucia Mara (Livia), George Oancea și George Carabin (Radu).

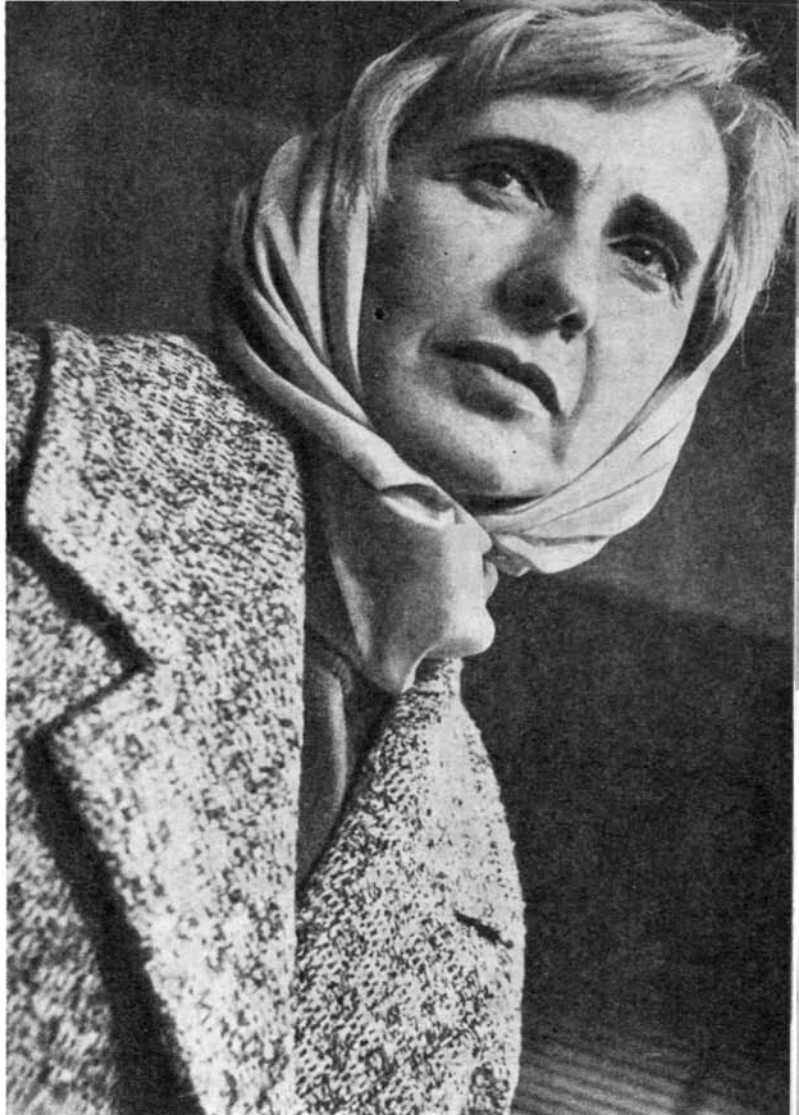
După prima piesă, *O singură viață*, reprezentată aici în urmă cu doi ani, are loc, în actuala stagiune, pe scena aceluiași teatru, premiera piesei *Nimic nu se pierde, dragul meu*. Evoluția de la o piesă la alta nu s-a făcut pe linia speculării mai abile a unor situații și momente de acut dramatism, ci în direcția abordării unor probleme de conștiință, a investigării relațiilor omenești, în zonele lor cele mai delicate. Relațiile omenești, acest domeniu inepuizabil, l-a atras pe Ionel Hristea, de data aceasta în aspectele sale mai puțin spectaculoase, la prima vedere chiar șterse. Preocupat de perpetua „enigmă” — omul —, dramaturgul a pornit la munca dificilă a cunoașterii lui, hotărît să nu se lase înșelat de aparente, de false efervescențe și de false acalmii.

O piesă în care nu se „întîmplă” nimic, și care totuși reține atenția spectatorului, ridică cel puțin o întrebare fundamentală : prin ce anume reușește să intereseze ? Întîi, prin însăși importanța temei supuse discuției : conștiința. Apoi, prin modul complex și suplu în care se poartă dezvoltarea, acordînd piesei amprenta anului

1965. În sfîrșit, prin rezolvarea neostențativă, simplă, firească a problemei analizate, rezolvare la care este solicitat să participe spectatorul însuși, cu propria sa părere, cu propria sa concepție.

Trebuie să observăm însă că excesul de discreție, de neparticipare (probabil de teama stridenței) în procesul de disecare a unor conștiințe, îl duce pe autor la un rezultat nedorit : apariția, pe alocuri, a unor semne de confuzie. Invitația făcută spectatorului rămîne neclară, răspunsul acestuia — improbabil. Autorul și-a lăsat personajele să se zbată în țesătura de sentimente și atitudini contradictorii, fără să intervină, cum socotim că ar fi fost necesar, pentru a pune o oarecare ordine, pentru a separa esențialul de minor, pentru a indica centrul de greutate și perspectivele. Din grija nobilă de a nu apărea ca un „magician” care scoate soluții din eprubete, I. Hristea a lăsat totuși unele substanțe neclarificate, nu le-a dus pînă la stadiul de precipitat.

În casa lui Tudor Popescu, inginer cu muncă de răspundere într-un institut de electronică, domnește de cîtăva vreme o



animozitate tacită. Ca subaltern al savantului Ioachim (directorul institutului), al cărui ginere este, Tudor Popescu și-a atacat șeful (și socrul) în ședință publică, arătând că eșecul acestuia în construirea acceleratorului se datorește unui complex de cauze, între care, mai întâi, o mentalitate învechită de savant burghez. Ioachim vede în gestul ginerelui său dorința acestuia de a-i lua locul la institut, de a parveni cu ajutorul defăimării. Și unul și

altul par, alternativ, a fi drepti sau a cădea în eroare. Livia, fiica lui Ioachim (și soția lui Tudor), trăiește neliniștea sfîșierilor între sentimentele filiale și cele de dragoste pentru soț. În acest climat tulbure, în care acuzațiile reciproce plutesc în aer fără a se rosti răspicat, își face apariția, ca musafir de o singură noapte, o veche tovarășă a lui Tudor, comunista Maria, care l-a ajutat să se formeze în primii ani de după '44. Astăzi, Maria este

instructor raional de partid și colegă a Liviei la Facultatea de filologie (secția fără frecvență). În intenția autorului, Maria este factorul care declanșează revizuirea conștiințelor. În realitate însă, adevărata cauză a acestui proces o reprezintă acumulările petrecute îndelung în sufletul fiecăruia din cei trei membri ai familiei — tatăl, fiica, ginerile —, cărora li se adaugă un prieten al casei, Radu (cercetător științific la același institut), Maria fiind numai catalizatorul, elementul de confruntare, de raportare a mentalității și atitudinii celorlalți. Dezbaterile este interesantă, eroii învață să se cunoască în fața spectatorilor, să-și explice lor înșiși sau să-și justifice anumite reacții. Prin intermediul Mariei, autorul exprimă un punct de vedere îndoeșt acceptat, potrivit căruia sînt momente în viață cînd sufletul trebuie „tăiat, curățit și pansat“.

Dar unele intenții bune ale scriitorului nu sînt duse pînă la capăt: lipsa unei atitudini deschise față de un personaj sau altul, a unei depline fermități, îl împiedică pe spectator să perceapă exact care este, în ultimă instanță, concluzia. Nici pînă în final nu reiese limpede în ce constă dreptatea sau culpabilitatea lui Tudor, sau dacă acesta vede panta pe care, abia perceptibil, începuse să alunece. De asemenea, este greu de răspuns dacă dezmoartea sufletească a lui Tudor, provocată de Maria, care l-a întors, ca într-o oglindă, către tinărul curat, cinstit, avîntat, din urmă cu douăzeci de ani, se va solda cu efectul scontat. Piesa pare o construcție ale cărei schele au fost ridicate numai pînă la jumătate. Ducerea mai departe a conflictului, nu în direcția clasificării și etichetării simpliste a personajelor (Tudor este „rău“, Maria este „perfectă“, Ioachim este „așa și așa“ etc.), ci pe linia creării unor premise care să permită spectatorului concluzii mai certe asupra evoluției ulterioare a conflictului și a eroilor, ar fi fost posibilă, după părerea noastră, dacă autorul ar fi stăruit mai îndelung în finisarea operei sale. O mai netă precizare a intențiilor și a liniei de dezvoltare a personajelor ar fi slujit mai bine țelului educativ al piesei.

Materia acestei piese nu o constituie acțiunea, ci ideile în mișcare. Terenul acesta, foarte ispititor, neexplorat însă în mod judicios, atent, poate ameți pe un autor, atrăgîndu-l în hățurile unor abstracționări, unor schematizări — logice pînă la un punct, dar descărnate cum sînt toate schemele. Spunem acest lucru, pentru că am avut uneori, și la lectură și în spectacol, sentimentul că înseși personajele s-au transformat în „idei“, cu excepția, poate,

a lui Radu, personaj plin de farmec și de un aer inedit.

Două mi s-au părut a fi principalele căi alese de regizorul George Carabin, pentru transplantarea eroilor lui I. Hristea din paginile textului în ambianța scenei: conducerea interpretelor pe linia unui joc eminamente de finețe, de nuanțe și fior al inteligenței, marcarea momentelor de vîrf ale dezbaterii nu prin accente formale, prin apăsări sau ridicări de tonuri în mod strident, exterior, ci prin recomandarea și obținerea unor tensiuni interpretative lăuntrice maxime.

Pentru realizarea deplină a acestor indici generali, a acestor parametri de desfășurare a spectacolului — *finețe și interiorizare* — mai era nevoie de o masivă *infuzie de sinceritate* în jocul actorilor. Acest element s-a dobîndit în mod inegal, diferind de la interpret la interpret, iar uneori chiar înlăuntrul aceleiași partituri, de la o scenă la alta. Iată, de pildă, rolul Mariei, interpretat de Clody Bertola. După o lungă tatonare a personajului, actrița s-a apropiat tot mai mult de el, pînă ce, deplin stăpînă pe cumpăna lui interioară, i-a descoperit înțelepciunea, echilibrul, modestia și le-a recompus cu ascuțime de spirit și o mare măiestrie scenică. Dacă, în prima parte, Maria a apărut atît de apăsată de gînduri, această s-a datorat, credem, faptului că actrița a văzut în personajul interpretat pe unul din comuniștii, pe unul din acci oameni cu o formație politică și o structură morală care-i fac să se simtă responsabili de întrebările, complicațiile și problemele de viață ale tuturor celorlalți. Umerii încovoiați, mersul îngîndurat n-au exprimat drame, chinuri, imposibilități de rezolvare, ci conștiința că mutațiile sufletești sînt lucrul cel mai dificil de obținut, mai ales la oameni care se află pe aceeași baricadă. Dacă Tudor ar fi fost un dușman, chestiunea s-ar fi simplificat enorm. El este însă un om foarte capabil, muncitor, animat de gînduri sănătoase, este un comunist care s-a bătut pentru triumful orînduirii populare, este un tovarăș de idei al Mariei; mai mult, aceasta se pare că l-ar fi iubit în urmă cu douăzeci de ani. El nu este un om pierdut; dacă va continua însă să fie ros de ambiții, să trăiască bănuitor, să fie prea încîntat de el însuși, să se manifeste egoist și cu aere de stăpîn în viața de familie, să deprecieze capacitatea altora și, din exces de „vigilență“, să vadă strigoi acolo unde nu sînt de fapt decît erori — ce se va întîmpla în acest caz cu Tudor? Aceasta este întrebarea pe care o supune dezbaterii autorul, un rol important în enunțarea ei avîndu-l tocmai

Septimiu Sever (Tudor) și
Lucia Mara (Livia)



Maria. Confruntările între cei doi protagoniști — Septimiu Sever (Tudor) și Clody Bertola — au pricinuit scene emoționante, unele mai calde și convingătoare, altele mai uscate; marea scenă din ultimul act, jucată fără nici un fel de ostentație savantă, unul lângă altul, așezați pe o canapea în mijlocul scenei, a constituit momentul de supremă sinceritate, în care suflurile s-au dezvăluit până la transparență. Neliniștea, agitația interioară ale lui Tudor au găsit în Septimiu Sever un interpret talentat, capabil să le exprime fără patetism, fără poză, dar cu toată gravitatea și adâncimea lor.

Livia, delicata și inexpressivă soție a lui Tudor (ajunsă la cea de a doua trăsătură din cauza hipertrofiei personalității soțului și tatălui ei), a fost interpretată de Lucia Mara într-o manieră foarte personală: pentru soțul și tatăl ei ea a fost doar o prezență de mic robot, alergând permanent după un pahar cu apă, o tavă cu gustări, un iaurt, o linguriță, un chibrit etc. Pentru Maria și Radu, și bineînțeles pentru spectator, ea a apărut ca un *suflet*, din fericire nevestejit, gata oricând să reînflorească, dacă ochiul soțului ei se va deschide din nou asupra-i. Actrița a fost la fel de patetică și duioasă.

să în rostirea replicii, ca și în tăcerile elocvente cu care și-a compus rolul, sau în trecerile neobservate în planul secund al acțiunii.

De o corectitudine fără vibrație ni s-a părut jocul liniar al lui Sorin Gabor, în rolul, deloc plat, al savantului Ioachim. Evoluția sa monocordă în scenă scade și mai mult dinamica conflictului în care este total angajat acest personaj — în aparență pasiv și resemnat, în realitate decis să se bată pentru demnitatea și cinstea sa.

Intr-o distribuție de calitate a celei de față, actorul George Oancea, având de făcut față unei foarte valoroase companii, a izbutit să-și treacă în prim-plan personajul (Radu), căruia i-a dat un profil uman

cuceritor. Actorul a jucat cu strălucire și partea profundă, serioasă a personajului, și aparența sa de teribilism sau superficialitate, fără a semăna vreo clipă confuzii asupra valorii morale reale a lui Radu.

Realizările actoricești au fost stimulate și de cadrul plastic asigurat de Paul Bortnovschi. Decorul acestuia, de o inspirată viziune arhitecturală, utilizând toată adîncimea scenei, a oferit actorilor o multitudine de spații de joc, potrivit gradării momentelor și intensității crescînde a dezbaterei.

Nimic nu se pierde, dragul meu constituie un spectacol care valorifică în condiții superioare piesa lui I. Hristea.

Mihai Florea

Spectacol Prévert

la Teatrul Mic

Un spectacol de poezie constituie, în general, o triplă piatră de încercare: pentru regizor, pentru actori, pentru public. Această artă sintetică și concentrată, difuză totuși, prin nimbul ei de sugestii și asociații, pune probleme speciale de interpretare și înțelegere. Nu rareori, excelenți actori de dramă și comedie nu dau rezultatele scontate în recitarea versurilor care, cum s-a mai spus în discuții și în presă, constituie o disciplină aparte, meritînd, poate, o catedră specială la Institutul de teatru. De asemenea, publicului larg, deprins a urmări pe scenă evenimentele în desfășurare, îi slăbește atenția sau interesul atunci cînd i se prezintă un recital de poezie insuficient compus sau animat.

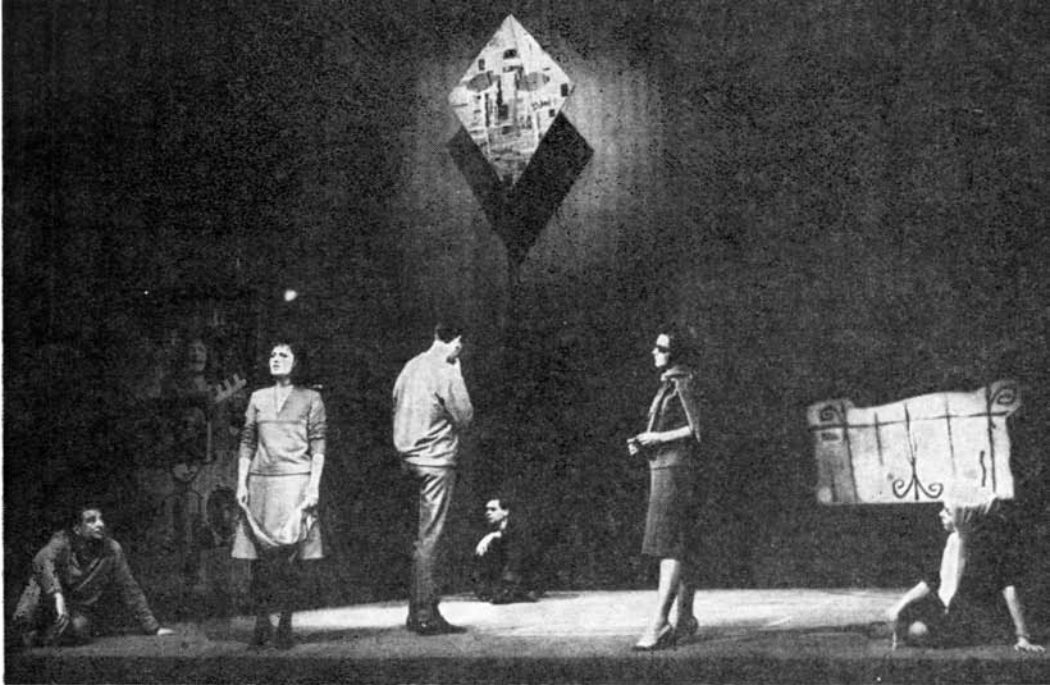
Merită de aceea felicitări Teatrul Mic și regizorul Radu Penciulescu, pentru inițiativa de a recomanda poezia lui Jacques Prévert, o poezie prin excelență multicoloră, dinamică, accesibilă și de o fantezie exultantă.

Mai întîi, salutăm alegerea repertoriului. Au fost selecționate, în traducerea exactă și plină de farmec a lui Gellu Naum, bucăți dintre cele mai cunoscute, ca și unele de o circulație mai restrînsă, fără rigidități tematice, respectîndu-se verba imaginativă a poetului și varietatea lui prozodică. Astfel, au fost ilustrate mai toate laturile caracteristice ale lui Prévert: lirismul și sarcasmul, visul transparent și explozia grotescă, expresia lapi-

dară și inventarul interminabil, amêțitor, inefabilul și concreteța crudă, brutală.

Spectacolul de la Teatrul Mic are o incontestabilă ținută artistică. Într-o atmosferă de suavitate și grație, cu un element de decor pe deplin adecvat (Victor Cupșa), actorii se mișcă liber, tinerește, întonînd cu inteligență, nesilit, textul adesea dificil. Faptul că limbajul poeziei conține nenumărate armonice — acele sunete, abia auzite, care însoțesc în muzică tonurile fundamentale, făcîndu-le să reverbereze — îi duce, de obicei, pe recitatori, la o tremolare perpetuă, obositoare, care nivelează orice specific, reducîndu-l la o artificioasă și cam ridicolă „stare de inspirație”. Această manieră a fost refuzată, cu o lăudabilă fermitate, de interpreții spectacolului Prévert, ceea ce dovedește respect pentru actul poetic și o fină pătrundere a partiturii rostite.

Dar aceiași respect pentru poezie poate genera atitudini excesive, puriste, inhibitorii. Așa îmi explic, în cazul nostru, timiditatea înscenării, nuditatea unor anumite momente. Majoritatea poeziilor prezentate puteau suporta — ba chiar ar fi solicitat o mai bogată contribuție din partea regiei și a pictorului decorator. Puteau fi folosite — în perfectă concordanță cu factura poeziei lui Prévert — o serie de elemente accesorii, mișcarea putea fi mai variată și mai surprinzătoare, întreaga gradație a spectacolului putea fi



▲
De la stînga la dreapta :
Ion Marinescu, Tatiana
Iekel, Nicolae Pomoje, Va-
sile Nițulescu, Doina Șer-
bau și Irina Petrescu



►
De la stînga la dreapta :
Vasile Nițulescu, Irina Pe-
trescu, Ion Marinescu,
Pompilia Stoian și Adrian
Ionescu

mai imprevizibilă și mai pregnantă, mai ales că îndrăzneala nu-i e străină Teatrului Mic (mă număr printre acei spectatori care consideră punerea în scenă a momentelor Caragiale și a *Cintăreței chele* drept o experiență interesantă și fertilă a acestei stagiuni). Un singur moment euritm — cu toate binecunoscutele calități ale dansatoarei Miriam Răducanu — e prea puțin și atacă omogenitatea întregului; în schimb, cîntecele, în ciuda popularității de care se bucură, mi s-au părut nepotrivite, ele plasindu-se într-o zonă mai facilă și apărînd ca momente ale unui spectacol de varietăți. Poate că o regie mai complexă le-ar fi putut încadra în mod convenabil, dar aceasta presupune o altă viziune inițială. Dacă un recital de sonete ar fi implicat o anumită sobrietate, nelipsită de solemnitate și de rigoare (deși nici de aceasta

nu sînt absolut convinsă), un recital Prévert se preta la un debit de fantezie scenică cel puțin tot atît de generos cum e cel al textului.

În fine, am apreciat verva lucidă a lui Ion Marinescu, incisivitatea lui Vasile Nițulescu, inteligența Doinei Șerban, candoarea Tatianeî Iekel, sensibilitatea Irinei Petrescu, firescul lui Nicolae Pomoje — regretînd unele versuri șoptite pînă la a nu mai fi auzite și jinduind, din loc în loc, după mai multă forță expresivă.

Și totuși, nu pot să nu mulțumesc colectivului Teatrului Mic pentru reconfortul pe care mi l-a procurat, convingîndu-mă, cu grație, gust și subtilitate, de dragostea lui pentru această ființă capricioasă, exigentă dar recunoscătoare — Poezia.

Nina Cassian

Iubesc pe al 7-lea

de COMAN ȘOVA

la Teatrul „Barbu Delavrancea“

Regia: Ion Simionescu. Scenografia: Elena Simirad-Munteanu. Distribuția: Florin Piersic (Ion Petrescu), Rodica Popescu (Ileana), Ion Niciu (Tăciu), Dumitru Fedoreac (Miron), Stelian Cremeniciu (Lică), Andreea Năstăsescu (Cora), Anda Caropol (Dumitrița), Dorina Lazăr și Alexandra Polizu (Nunuța), Mihai Stan (Miluță), Doru Atanasiu și Emil Hosu (Mișu), Dimitrie Dunca și Constantin Florescu (Nellu), Dimitrie Dumitru și Constantin Răschitor (Gaz), Constantin Florescu și Vasile Ichim (Crampon), Voicu Jorji (Sfiosul), Mihai Marselos (Armatorul).

Iubesc pe al 7-lea este o piesă cu tînerețe, cu optimism, cu dragoste, cu construcții: construcții de combinate, de locuințe, de suflete; este o scurtă poveste cu oameni ai zilelor noastre, care, ridicînd schele, ziduri, furnale, toarnă în fiecare tonă de beton un dram de vis, oameni care, construind viața nouă, construiesc și poezia ei. În piesa lui Coman Șova mesajul nu este agățat ca o bucătică de carton de toarta unui geamantan, problemele de clădire a vieții socialiste, a combinateelor și cvartalelor de blocuri nu sînt enunțate scolastic, nu sînt însăilate schematic, ci se află întreșute în text și subtext, germinează însăși acțiunea piesei, înobilează substanța comediei și produc fiorul intim al trăirii personajelor.

Acțiunea acestei comedii lirice se poartă în jurul unui vis. Tînărul Ion Petrescu,

funcționar (în mod accidental), cu o existență liniștită, dar presărată cu satisfacții prea mărunte, are o supremă dorință, un vis scump vieții lui: să se afle acolo unde oamenii își unesc tăria și înving natura, acolo unde se înalță giganti industriali pe locuri pustii, acolo unde se dau marile bătălii de conștiință, unde sînt necesare bărbăția, vigoarea spiritului și hărnicia brațelor; într-un cuvînt, visează să muncească pe unul din marile șantiere ale socialismului. Acest vis este cu atît mai întemeiat, cu atît mai legitim, cu cît Ion s-a pregătit să devină montor, și numai printr-o întîmplare n-a ajuns să se realizeze așa cum își dorește.

Dar soția sa, Ileana, mulțumită cu cît are și este pe punctul de a avea (căci — supremă fericire — tocmai li se repartizează un apartament nou), se cramponea-

ză de confortul și tihna ce le suride și se arată refractară la ideea părăsirii mult râvnitei locuințe, de dragul „visului” de constructor al soțului ei. Încurajat de câțiva prieteni (Tuciu, Miron, Lică), Ion pleacă de-acasă, lăsându-și soția să mediteze în singurătate asupra adevăratei fericiri, a adevăratului rost al existenței. Lipsită de Ion, viața Ilenei devine cenușie, fără relief, fără fior; confortul în sine nu înseamnă nimic. Traiul golit de gânduri, de frământări, de suprema dorință a împlinirii unor năzuințe nu răspunde concepției despre viață a omului zilelor noastre. Frumosul apartament i se pare pustiu; zilele — egale, monotone, fără de sfârșit, iar prietenia Corei nu poate reprezenta un suport moral. Ca atare, Ileana se decide să pornească în căutarea soțului ei, colindând țara în lung și lat și oprindu-se la cele mai importante obiective industriale. Călătoria aceasta este un prilej de încurcături și scene de haz (căci țara este plină de Petrești, și ea nu știe pe care dintre șantiere se află Petrescul ei), dar mai mult decât atât, peregrinarea înseamnă pentru Ileana întâlnirea cu viața adevărată, cu visătorii și realizatorii marilor înfăptuiri, cu măreția și simplitatea miilor de tineri ce se întrec în a sosi pe locurile unde vor dădă moitoare și se vor monta agregate. Treptat, visul de care-i vorbise Ion începe să capete contururi și în mintea Ilenei; pe lângă dragoste, apare un sentiment nou — înțelegerea, și aceasta întărește sensul conviețuirii, subliniază în plus comuniunea spirituală a celor doi soți. Întâlnindu-l, în sfârșit, pe unul din șantiere, unde se mai află încă șase Petrești, Ileana se aruncă, așa cum e și firesc, în brațele celui de-al șaptelea (de aici și titlul piesei), fericită că și-a reîntâlnit bărbatul, care muncește laolaltă, cu alte mii de visători, în primele rinduri.

Frumusețea morală, autenticitatea eroilor piesei lui Șova, firescul și patosul acțiunilor lor decurg din sinceritate, din simplitatea gândirii și modului lor de comportare. Ion, Ileana, Miron, Lică, Tuciu și ceilalți visează simplu, vorbesc fără emfază, acționează cu modestie; în piesă transpare astfel poezia simplității. Măreția universului spiritual al acestor tineri, al ideilor lor despre viață, despre prietenie și muncă, are la bază conștiința că întreaga lor energie este dăruită unei cauze minunate, aceea a construirii socialismu-

lui. Spiritul de partid care străbate piesa și lumea de idei a personajelor reprezintă forța vie ce unește milioanele de oameni din patria noastră în jurul aceluiași ideal — fericirea întregii societăți —, ideal căruia recente documente de partid îi dau cea mai înaltă expresie.

Personajele comediei lui Șova degajă prospețime, franchețe, „contaminând” și pe cei din jur de chemarea nobilă la muncă, invitând la înfrângerea comodității, a micului confort personal. Cîteva portrete nu se uită: ne referim la Ion (Florin Piersic), Lică (Stelian Cremenciuc), Ileana (Rodica Popescu); aceștia au autenticitate, farmec, personalitate. Pentru un debutant ni se pare promițător dacă reușește să transmită spectatorului un sentiment tonic, o mai mare încredere în propria sa capacitate, o bucurie sporită de viață și amintirea cîtorva eroi bine conturați, reliefați convingător.

Este cazul să îndreptăm însă atenția autorului și spre unele aspecte care se prezintă deficitar în piesa sa. Nu toate personajele vibrează la fel, nu toate sînt acordate la același diapazon. Unele (în special fetele) au intrat mai puțin în atenția autorului, ceea ce a făcut ca ele să apară sărăcite sufletește, simple prezențe pasagere, contribuția lor la suita de idei și acțiuni a piesei fiind infimă; excepție face Ileana, a cărei participare în desfășurarea piesei este permanentă, integrarea ei în acțiune fiind bine justificată.

O neîntregită satisfacție produce și diagrama personajului central, Ion. Bine urmărit în prima parte a piesei și stăruitor explicat ca scopuri, intenții, conduită, Ion rămîne destul de periferic acțiunii în partea a doua a comediei; aici, el iese din primul circuit, din principala orbită a atenției autorului, motiv pentru care spectatorului nu-i mai apare limpede toată frământarea anterioară, frământare ce l-a determinat să plece de-acasă pentru atingerea unui țel superior. Și-a atins Ion acest țel? Da, dar piesa dă acest răspuns indirect, laconic, în loc să ne fi oferit o demonstrație, nu simplistă, schematică, ci întemeiată pe fapte, pe cîteva argumente convingătoare.

O altă sugestie pe care ne îngăduim să i-o dăm autorului este în legătură cu însușirea științei de a construi. Tema soției tinere care-și caută bărbatul pe șantierele țării putea fi speculată mult mai intens; ideea este suculentă și se preta la o tra-



Rodica Popescu (Ileana), Florin Piersic (Ion Petrescu), Ion Niciu (Tuciu), Andreea Năstăsescu (Cora), Dumitru Fedoreac (Miron) și Stelian Crenciuc (Lica)

tare mai inventivă, mai spumoasă, în genul comediei încurcăturilor. Pentru aceasta însă, autorul ar fi trebuit să stăpânească foarte bine meșteșugul farsei, al foloșirii qui-pro-quo-ului, al conducerii personajelor pe drumul comediei „greșelilor”; în loc să facă acest lucru, el a trecut în fugă pe lângă o bogată sursă de comic. Ar fi bine, de asemenea, ca pentru viitoarele lucrări, autorul să se preocupe serios de însușirea artei de a sonda mai adânc psihologiile, să se străduiască și să năzuiască neîntrerupt a-și apropria și a-și

perfecționa măiestria construcției dramatice, priceperea portretizării, cu maximum de intensitate, a tuturor personajelor.

* * *

Nu se poate spune că piesa autorului debutant Coman Șova, devenită spectacol, nu cucerește prin aceleași calități prin care captivează și textul: tinerețe, optimism, entuziasm. Prezența, până și în rolurile episodice sau ultraepisodice, a unora din valoroșii actori ai teatrului, cum sînt Andreea Năstăsescu (Cora), Dorina Lazăr

(Nunuța), Anda Caropol (Dumitrița), Voicu Jorj (Sfiosul), a fost de natură să contribuie la creșterea calității, chiar în compartimentele mai firave ale piesei, actorii reușind să exprime printr-un gest, o atitudine, o frază, personaje schițate sumar.

Pentru partiturile cuplului central, regizorul Ion Simionescu a distribuit pe Florin Piersic (Ion) și Rodica Popescu (Ileana). Momentele în care aceștia doi și-au transmis unul altuia, direct sau retrospectiv, gânduri și sentimente, proiecte, închipuiri, visuri au purtat noblețea sincerității idealurilor, căldura tineretii, puritatea dragostei. Mai avântat decât Ileana, Ion și-a găsit în Florin Piersic interpretul ideal, pasionat, dinamic, înaripat, fiind în acest fel un factor de emulație pentru întregul colectiv. Creația actorului este cu atât mai meritorie cu cât el izbuteste să facă un salt imens, anume de la un personaj cum este Lennie (*Oameni și soareci*), pe care-l interpretează în aceeași stagiune pe scena Teatrului Național, la acest Ion atât de structural deosebit, entuziast, lucid, înfrunzind o limpezimii idealurilor socialiste. Mai „cuminte” decât Ion, Ileana și-a marcat prezența în special prin marea iubire pentru neliștitul ei bărbat. Acest sentiment a fost comunicat cu deosebire de actrița Rodica Popescu, fără a fi neglijat însă să ne arate o bogată arie de stări sufletești, de la scepticism la convingere, de la regret la entuziasm, pe care o străbate eroina. Scena retrospectivă din actul întâi, jucată de cei doi actori — am zice — cu sufletul pe buze, a fost cuceritoare prin candore, patetism, emoție, prin suplețea și delicatețea execuției.

Bune rezultate a obținut regizorul în munca sa cu acel „trifoi” al prieteniei, pe care-l constituie Tuciu (Ion Niciu), Miron (Dumitru Fedoreac), Lică (Stelian Cremeniciu); de fapt, acești trei „veterani”, care nu se simt bine decât pe șantierul marilor construcții, reprezintă elementul mobilizator și unul din factorii determinanți în hotărîrea lui Ion de a ră-

mine cu ei pe șantier. Toți cei trei interpreți au pus suflet și pasiune în realizarea figurilor de muncitori, Stelian Cremeniciu (servit și de un personaj mai bine individualizat) creionînd cu umor un tînăr mucalit, sugubăț, al cărui limbaj colorat și împesărit cu zicale și proverbe ni l-a recomandat ca pe un erou descinzînd parcă din lumea povestirilor și amintirilor lui Creangă.

În rolul unui funcționar, care nu este iremediabil pierdut ca utilitate socială (Nellu), Dimitrie Dunea a satirizat subțire, și prin aceasta cu atât mai plin de haz și de adresă, acele trăsături (ușurința, meschinăria, superficialitatea, lăudăroșenia), care mai urîtesc profilul moral al omora dintre oamenii de astăzi.

În scenele de lirism, de transparentă a sentimentelor, muzica lui Nicolae Kirulescu se insinuează delicat, exprimînd acele stări de supremă tensiune în care cuvintele sînt insuficiente. Lipsit de comuniune cu poezia textului, cu farmecul juvenil al eroilor, ni s-a părut decorul Elenei Simirad-Munteanu, în care nu am putut descifra decât unele bune intenții, nerealizate însă practic.

Într-o singură stagiune, Teatrul „Barbu Delavrancea” își oferă scena, cu generozitate, debutului a doi autori originali: Constantin Pastor și Coman Șova. Este o faptă temerară, un act de certă dăruire a forțelor teatrului cauzei culturii noastre noi, un act ce se înscrie într-o „tradiție” (e drept, foarte recentă), cu care această instituție se poate mîndri. Înfruntînd riscurile ce decurgeau din redușă experiență literară a autorilor, teatrul a manifestat încredere în talentul lor, le-a sprijinit cu fermitate condeiul și a investit cele mai bune energii pentru transplantarea textelor publicate în paginile acestei reviste în luminile scenei.

Teatrul „Barbu Delavrancea” a avut ambiția să facă spectacole bune cu încercările unor debutanți, și a reușit.

PRIN TEATRELE DIN ȚARĂ

Tg. Mureș

Am cunoscut un ansamblu despre care știam puține lucruri: secția română a Teatrului din Tg. Mureș. E vorba despre o echipă de tineri, formată nu de mult în jurul unui grup de absolvenți. De obicei, la noi, teatrele tinere, născute astfel, au făcut oarecare vîlvă, aducînd în mozaicul de spectacole al teatrului românesc îndrăzneli și revelații pline de farmecul primilor pași. Așa s-a petrecut cu promoțiile care au jucat la Craiova, mai de mult, așa se întîmplă cu începătorii de la Piatra Neamț. O asemenea faimă nu s-a creat însă în jurul trupei din Tg. Mureș, deși numele multora dintre ei se făcuseră cunoscute încă din timpul anilor de studii. Poate că îndrumătorii cu care acești tineri au pornit la drum nu au izbutit să le mobilizeze și să le valorifice însușirile de la bun început. Poate, conducerea teatrului nu s-a preocupat îndeajuns de lansarea actorilor aflați la primele verificări în fața publicului.

Descoperind deci, abia în a treia stagiune, acest ansamblu, ne dăm seama cu plăcere că el merită tot atîta atenție cît și alte trupe tinere. Reîntîlnim aici aceeași prospețime care ne-a fermecat și pe alte scene, recunoaștem plăcerea, pofta de joc a primei vîrste teatrale, ne cîștigă diversitatea talentelor, rezonanța vie a energiilor încă neatinse de nici o urmă de rugină.

Dacă vrem să analizăm structura și calitățile trupei, trebuie totuși să începem, paradoxal, prin a vorbi despre cei cîțiva actori mai vîrstnici, pentru că tocmai ei îndeplinesc funcția de piloni în acest mic edificiu de artă dramatică. Mai vîrstnici este un fel de a spune, pentru că, în afară de Romeo Lăzărescu, „maturii” de aici sînt încă într-o frumoasă și plenară tinerete artistică. Anna Dukász, Valentino Dain, Nae Floca-Acileni se cuvine să fie pomeniți printre primii, deoarece aduc în spectacolele de la Tg. Mureș o conștiinciozitate și o minuție a lucrului scenic, care constituie cel mai

Anna Dukász (Beatrice) și Mariana Pojar (Catherine) în „Vedere de pe pod” de Arthur Mille.

nimerit exemplu pentru colegii lor și care depășesc în bună măsură cantitatea și calitatea eforturilor întrevăzute în interpretările începătorilor.

Astfel, Anna Dukász, jucînd pe Beatrice în *Vedere de pe pod*, compune cu mare dragoste și finețe imaginea femeii simple, obișnuite, portretul soției care dovedește, dincolo de feminitatea sa obosită și resemnată, o nesfîrșită putere de a iubi, mult simț al dreptății, demnitate. În scena mare a rolului, scena semiconfesiunilor, Anna Dukász izbutește să spună atîtea fără să spună nimic, desfășoară cu puritate și tact mica ei urzeală feminină, se zbućiumă în așa fel între umilirea ei de femeie și dragostea maternă pe care o poartă, totuși, involuntarei sale rivale, încît ridică momentul la nivelul unuia din cele mai înalte puncte de tensiune ale spectacolului — dînd eroinei o strălucire blindă, foarte omenească. Romeo Lăzărescu a jucat, cu vervă și umor subtil, rolul vagabondului pictor din piesa polițistă a lui Robert Thomas, izbutind să evoce în două scurte apariții un personaj din familia semilegendară de boemi ai literaturii și cinematografiei franceze.

Valentino Dain a apărut în mai multe ipostaze în turneu: Eddie Carbone în *Vedere de pe pod*, Benedetto în *Minciuna are picioare lungi*, Horațiu în *Șeful sectorului suflute*, Vulpașin în *Domnișoara Nastasia* — acestea sînt rolurile în care l-am văzut și care au demonstrat registrul interpretativ amplu al actorului. Dain muncește cu seriozitate, deși nu se păstrează totdeauna pe aceeași linie de exigență (alunecînd chiar, în *Domnișoara Nastasia*, sub cerințele minime de gust și sobrietate). Foarte bun în compozițiile comice, cărora le-a dat exact nota specifică a unui mediu social și a unui climat spiritual definitoriu (Horațiu, Benedetto), el a trecut un examen greu și în dramă, devenind protagonistul piesei lui Miller și acoperînd astfel un rol de mare întindere și de intensitate dramatică susținută, conform unei gradații bine gîndite și riguros interpretate. El și-a investit eroul cu căldură și zbućium nobil, poate fără să reușească totdeauna să precizeze nota de sinceră naivitate, necesară pentru a defini psihologia acestui om simplu, foarte bun, care nu vrea să recunoască nici măcar față de sine însuși natura



Dinu Cezar (Gore) în „Șeful sectorului suflute” de Al. Mirodan



Anea Roșu (Nastasia) și Valentino Dain (Vulpașin) în „Domnișoara Nastasia” de G. M. Zamfirescu

Romeo Lăzărescu (Vagabondul), Nae Flocu-Acileni (Comisarul), Elena Marinescu (Infirmiera), Nicolae Scarlat (Preotul), Dinu Cezar (Soțul), Mariana Pojar (Soția), în „Capcană pentru un om singur” de Robert Thomas

Constantin Diplan (Jerry) și Camelia Zorlescu (Gittel) în „Doi pe un balansoar” de William Gibson

pasiunii sale. Un actor care, după vîrstă, se pare că trebuie să fie citat aici este Dinu Cezar, deși, judecînd după felul său de a juca, sîntem tentați să-l trecem în rîndul celor foarte tineri, ale căror interpretări sînt dominate de umor spontan și farmec absolut necontrafăcut. Șeful sectorului suflete și Gore în comedia lui Mirodan, soțul ucigaș în piesa polițistă a lui Robert Thomas, Dinu Cezar a lucrat fin și cu sensibilitate, fiind în primele două roluri puțin minor, ușor monotone, dar izbutind să se arate, în al treilea, mereu neprevăzut, inepuizabil în valorificarea diversă a situației comice. Nae Flocu-Acileni a fost, în *Capcană pentru un om singur*, un comisar de o inteligență vie, stăpîn pe desfășurarea evenimentelor, ascunzînd cu aviditate adevăratele mobiluri ale anchetei, implacabil, dar nu lipsit de înțelegere. Nicolae Luchian a creionat sigur portretul unui bătrîn care își face din egoism și avaricie un fel de religie și încearcă să ridice aceste defecte ale sale la rangul de norme pentru viața celor din jur (în *Minciuna are picioare lungi*).

Mulți dintre cei aflați la primele încercări profesionale serioase pot fi citați imediat alături de cei cu experiență. Camelia Zorlescu este, vorbind în termenii vechilor emply-uri, o „cochetă” cu mult temperament și dezinvoltură, care știe să aducă pe





scenă multă culoare și sinceritate (Gittel Mosca în *Doi pe un balansoar*, Olga în *Minciuna are picioare lungi*). Anca Roșu posedă o feminitate distinsă, fragilă, puțin stranie (Magdalena în *Șeful sectorului suflute*, Nastasia în piesa lui Zamfirescu). Constantin Diplan are un haz sec, reținut, un fel de a juca aparent uscat, dar care ne lasă să bănuim un univers spiritual bogat (Jerry Ryan în *Doi pe un balansoar*). Mihai Gîngulescu a dat, mai ales în rolul lui Marco din *Uedere de pe pod*, imaginea unei simplități greoaie, dramatic oprimate sub apăsarea mizeriei. Mariana Pojar a câștigat mult de cînd a plecat din București, învățînd să joace mai activ, mai concentrat, cu mai multe nuanțe (Catherine în piesa lui Miller, Soția în *Capcană pentru un om singur*). Valentina Iancu are farmec și gingășie (Graziella — *Minciuna are picioare lungi*), Maia Indrieș (Constanța, în aceeași piesă) știe să-și definească eroina în gest, atitudine, să dea relief subtextului. Vasile Vasiliu este un Costică neașteptat în comedia lirică a lui Mirodan, poate singurul interpret al acestui rol care nu alunecă spre trivial, ci mizează, dimpotrivă, pe puterea de seducție a inocentei glume tineresti. Nicolae Scarlat joacă sigur și cu o liniște aparentă, care îi îngăduie să pună în valoare neașteptat accentele dramatice (Preotul — *Capcană pentru un om singur*). Deci, un grup de tineri din care fiecare poate folosi, uneori cu strălucire, oricărui ansamblu teatral și care au, împreună, grația armoniei de temperament și joc colectiv, proprie celor care au muncit mai mult alături. Unii dintre ei au câștigat, în stagiunile petrecute pe o scenă profesională, o siguranță care le subliniază talentul (Camelia Zorlescu, Anca Roșu); alții poartă cu ei șovăieli și defecte, în spatele cărora ghicim comoditate, lipsă de autocontrol, neglijență. Constantin Diplan pare mai mult să-și fi schițat în linii mari rolul, decît să fi încercat o caracterizare în profunzime a eroului lui Gibson; el este și inadmisibil de nesigur pe replică. Mihail Gîngulescu și Mariana Pojar nu vorbesc totdeauna satisfăcător — primul are o emisie nazală, ușor dezagreabilă, a doua precipită. În *Doi pe un balansoar*, interpretările aveau firească emoție nefalsificată, dar n-am văzut în ele diferența de clasă dintre personaje, care constituie de fapt mobilul conflictului, și am avut impresia că asistăm la neînțelegerile unui cuplu juvenil din mediul studentesc bucureștean, nu la dificultățile de neînvinis ale relației dintre doi oameni aflați pe trepte îndepărtate în ierarhia socială a Lumii Noi. În spectacolul cu *Șeful sectorului suflute*, ritmul se rarea uneori nedorit. Toate acestea țin desigur și de regie, dar ele indică și o conștiințiozitate încă fluctuantă, cam prea îngăduitoare cu imprecizia și defecțiunile, la unii dintre interpreți.

Directorul și regizorii îndrumători ai acestui ansamblu au încă de îndeplinit o importantă muncă educativă. Ei sînt cei care trebuie să îndrepte greșelile mai mici sau mai mari, să creeze tradiția unor sănătoase metode de lucru, să imprime disciplină de gîndire și comportare tinerilor, ei sînt cei chemați să le formeze gustul, autoexigența, ținuta intimă în raport cu imperativele meseriei. Și dacă, sub raportul repertoriului, orientarea teatrului este multumitoare — programul fiind foarte viu, atrăgător pentru public și ridicînd, în același timp, numeroase probleme de interpretare —, sub raportul muncii regizorale, am observat, în acest turneu, diferențe calitative mari. În *Șeful sectorului suflete* — direcția de scenă Eugen Mercus — s-au strecurat alunecări spre un pseudolirism greu de acceptat (cu concert pentru pian în ilustrația muzicală, un sput de lumină pe trandafirii roșii din primul plan și două siluete ținîndu-se de mîna, proiectate pe fereastra din fundal — ca în filmele de serie). În *Doi pe un balansoar*, regia lui Sorin Grigorescu ne-a uimit prin grosolănia pretenției metafore plastice a lanțurilor care îmbracă scena și prin absența ideii regizorale, în tot ce privește jocul actorilor. Am avut impresia că ceea ce a fost bun în acest spectacol s-a obținut împotriva regizorului, numai datorită talentului nativ al protagoniștilor. Am văzut însă în turneu și realizări regizorale de ținută: *Minciuna are picioare lungi*, *Uedere de pe pod*, *Capcană pentru un om singur*, dintre care primele două au fost lucrate de G. Harag, cu meticulozitatea și rigoarea dramatică aprofundată, caracteristice acestui regizor, iar ultima poartă semnătura lui Raul Serrano, atrăgînd atenția asupra inventivității, vervei, spiritului cultivat al acestui tînăr director de scenă, de la care sîntem în drept a aștepta mult.

Ambianța plastică are de asemenea o însemnătate aparte în formarea tinerilor actori și a publicului. Puține decoruri satisfac în spectacolele văzute: acela al lui Serrano, în piesa pe care a pus-o în scenă, și, poate, acela al lui Liviu Popa (pentru *Șeful sectorului suflete*), totuși cam prea aglomerat cu obiecte ostentativ moderne.

Problemele care se impun, în ceea ce privește evoluția acestui înzestrat colectiv, țin deci de cultivarea gustului, în cadrul actului scenic, și de formarea unei discipline profesionale. În această privință, directorul teatrului — un regizor și un pedagog bine cunoscut, N. Tompa — poate să acționeze mai hotărît. Inițiativa de a prezenta în turneu, în fața oamenilor de teatru și criticilor din București, toate producțiile a două stagiuni, pentru a le supune astfel unei serioase verificări, poate să fie un început, în strădania de înnoire, în dorința de a despărți ferm binele de rău. Pentru că în posibilitățile trupei există premise ca și acest teatru să se înscrie în linia noii tradiții a ansamblurilor tinere de valoare.

Ana Maria Narti

Cluj

Teatrul Maghiar din Cluj a pornit de mai multe stagiuni la un efort lucid și consecvent de a-și desăvîrși pregătirea, de a-și cizela gustul, de a-și ascuți sensibilitatea, oferind publicului mereu criterii artistice mai înalte. El a realizat aceasta mai cu seamă pe calea primenirii preferințelor, a lărgirii orizontului, renunțînd, în bună măsură, la ceea ce era perimat, desuet, în propria sa tradiție.

Punctul cel mai înalt al programului său de existență îl reprezintă îl reprezintă capitolul repertoriu. Valoroase piese românești contemporane au fost montate aici, în spectacole al căror ecou în viața artistică a fost cu totul deosebit (*Moartea unui artist* de Horia Lovinescu și *Ștăfeta nevăzută* de Paul Everac). S-a jucat *Șeful sectorului suflete* — după ce, la vremea lor, fuseseră reprezentate *Ziariștii* și *Celebrul 702*. A intrat în

repertoriu prima dintre piesele lui Camil Petrescu: *Suflete tari*. Dramaturgia contemporană occidentală se face cunoscută în tendințele ei diverse, subliniindu-se accentuata preferință pentru piese noi, pentru orientări moderne: *Uzita bătrinei doamne* de Fr. Dürrenmatt și *Uedere de pe pod* de Arthur Miller, *Doi pe un balansoar* de William Gibson și *Un tramvai numit dorință* de Tennessee Williams — pe care le unește aceeași bogăție a partiturilor interpretative. Se joacă Shakespeare (*Femeia îndărătnică*), dar și Brecht (*Opera de trei parale*). Teatrul a lucrat cu un scriitor din localitate, Deák Tamás, oferindu-i prilejul să se manifeste în dramaturgie cu o lucrare care, deși abia parțial realizată, vadește ținută intelectuală. O însemnată parte din forțele colectivului și colaboratori de prestigiu sînt angrenați în pregătirea *Tragediei omului* de Madách, programată în deschiderea stagiunii viitoare. E un repertoriu construit cu inteligență receptivitate și cu simț al armoniei în diversitate, un repertoriu viu, definitoriu pentru calitatea unei trupe ce a părăsit teatrul operetistic în favoarea unei arte scenice cuprinzătoare.

* * *

Lucrate pe texte cît se poate de deosebite și semnate de regizori ale căror formații, personalități, temperamente sînt structural diferite, cele patru reprezentații văzute poartă frapant amprenta directorului de scenă. Acest lucru este firesc și reprezintă chiar un bun cîștigat, cu destule eforturi, în mișcarea noastră teatrală: o echipă maleabilă — dar nu amorfă! —, receptivă, capabilă să-și urmeze regizorul, să realizeze, sub conducerea acestuia, un spectacol care să-l exprime, un spectacol de neconfundat, este de dorit la fiecare montare. Dar există și o treaptă superioară, spre care teatrele noastre încep să tindă: definirea unui stil propriu, a unei atitudini interpretative corespunzînd unei personalități a echipei — bineînțeles, adaptată stilului și climatului operei reprezentate, dar păstrînd o anumită linie, o unitate de spirit, prin care teatrul poate să se manifeste într-adevăr ca artă colectivă. Am amintit aceasta pentru că la Cluj regizorii nu par să dețină, pe rînd, bagheta regizorală a uneia și aceiași formații orchestrale, ci se simt, mai degrabă, soliști, în miinile cărora instrumentul se adaptează (sau nu).

Aparținînd lui O. Rappaport, *Uzita bătrinei doamne* (în reluare) și *Uedere de pe pod* (premieră pe țară) înfățișează un regizor dornic să cerceteze textele cele mai noi, interesat în primul rînd de repertoriul modern. El pare să aducă pe scenă un spirit de bibliofil; risipa de fantezie nu-l atrage, violențele de orice soi sînt cenzurate cu o severă pudoare. Spectacolele sale au întrucîtva alura literaturii transpuse în imagine; ele sînt expozitive, calme. Sînt momente cînd aceasta favorizează în mod deosebit perceperea desăvîrșitei frumuseți a unui text; în ansamblu, însă, și mai ales în raport cu piese cum sînt cele alese, acuitatea spectacolului coboară cu un ton. *Uzita bătrinei doamne* respectă indicațiile amănunțite ale autorului, prilejuiește unor actori ca Imrédi Géza, Flóra Jenő, András Márton apariții în care forța și originalitatea talentelor lor se desenează limpede și impresionant; scînteieri de vervă ironică se aprind uneori, ca un joc de artificii. Spectacolul curge însă prea cuminte și obișnuit, nu are scrișnetul de oroare al textului; estompa a operat o mutație esențială: conflictul — eliberat de contrastele violente ale tragi-comediei groțeste — s-a deplasat, din zona simbolurilor, în cea a faptelor, căpătînd coloratura ușor melodramatică a unui conflict pasional, rezolvat printr-o răzbunare scump plătită. Sinistra bătrînă doamnă nu e nici sinistră și nici bătrînă: feminitatea maiestuoasă și somptuos drapată a interpretei, aerul ei impenetrabil rămîn umane.

Piesa lui Arthur Miller nu suportă nici ea prea bine acest tratament, cu toate că derivă din teatrul psihologic de tradiție realistă și nu ridică probleme atît de speciale ca teatrul lui Dürrenmatt. Acest conflict clasic, construit în jurul forței distrugătoare a pasiunilor în luptă cu cele mai sfinte credințe, este țesut, într-un mod foarte subtil, din fulgere dezlănțuite și din firele alunecoase ale ambiguităților. Oamenii nu se dezvăluie nici față de ei înșiși, spun tot timpul lucruri verosimile dar incontrolabile, își aruncă acuzații, iubesc și urăsc la intensități maxime. Vorbele amare, înțelepte și resemnate ale avocatului aparțin unui om prins fără voia lui într-un iureș ce-l depășește și care încearcă zadarnic să oprească, doar cu minile goale, un vulcan în erupție. Spectacolul e însă cam tern și cam rece, pasiunile se păstrează în domeniul gesturilor. Alfieri sosește din timp în timp la o măsură de lingă arlechinul stîng, comentînd didactic, moralizator, ca un conferențiar pe care cele ce se întîmplă nu-l privesc în nici un fel, și se retrage din nou. În acest climat, sinceritatea și spontaneitatea unor interpretări — a lui Vadász Zoltan, a Rékai Nagy — nu pot salva întregul de o uscăciune străină piesei lui Miller. Cele două roluri extrem de dificile — al lui Eddie Carbone

și al lui Rodolpho — se cer jucate tot timpul pe muchea de cuțit care desparte adevărul cel mai fierbinte de cea mai oribilă minciună: bărbatul e ars de o pasiune pe care nu o realizează mental decât atunci când ceilalți îl obligă să se limpezească, tergiversează față de propria-i conștiință, își caută justificări, atacă folosind calomniile împletite cu adevăruri de bun-simț, se prăbușește în trădare încercând mereu să-și ofere iluzia unor nobile sentimente; adolescentul e ușor ridicol și complet dezarmat — căci e străin și neadaptat încă —, e încântător și oarecum suspect, mereu umbrat de bănuielele ce-i dau tircoale. Asemenea „măști duble” fac frumusețea, dar și dificultatea multor roluri din teatrul ce se scrie azi în lume; compunerea lor migăloasă reprezintă pentru actori o școală și un mare prilej de satisfacții. Cei doi interpreți ai spectacolului clujean par să nu fi beneficiat, în acest sens, de o suficientă îndrumare regizorală, căci ei unilateralizează, simplificând astfel dilema piesei.

Dincolo de o categorică judecată de valoare asupra realizării lor, ambele spectacole (ce-și impun, incontestabil, meritul esențial de a fi prilejuit publicului întâlnirea cu texte dintre cele mai importante ale dramaturgiei occidentale, pe care le servesc cu permanentă seriozitate și onestitate profesională, necoborînd niciodată sub o ținută de corectitudine intelectuală) îndeplinesc și o funcție de test: ele scot în evidență că o parte a trupei manifestă o anumită obișnuință, chiar înclinație, pentru jocul static, în primul rînd discursiv. Tocmai în raport cu aceasta, maniera total opusă în care Taub Janós a pus în scenă *Femeia îndărătnică* aduce o binevenită schimbare.

E dificil să definești acest spectacol contradictoriu, stufos, pe alocuri voit șocant și, în cele din urmă, totuși, amuzant; el amintește de o plantă ciudată, numită „rodul pămîntului”, ce poartă pe tulpina ei, îngemănate, grîul, porumbul, fructele... O explozie de fantezie se revarsă într-o diversitate de stiluri și de modalități de expresie; optica și sentimentele creatorului (care și-a mai afirmat și în alte spectacole refuzul de a prelua puncte de vedere îndeobște unanim acceptate) au o surprinzătoare mobilitate; de aceea, fantezia poetică și grația coexistă cu hazul gros, și, în plină demonstrație de virtuozitate a mișcării, în plină euforie muzicală, un colț de vâl se ridică asupra unei izbucniri de sarcasm violent.

Regizorul a introdus în spectacol și un grup de mimi cu sarcini complexe, dintre cele mai interesante fiind aceea de a vizualiza nuanțe ale sentimentelor și ideilor unui sau altuia dintre episoade. Iată, de pildă, scena petecului logodnei Biancăi: la o masă improvizată se încheie tirgul și se desfășoară tocmeala. Ideea de vânzare se materializează cu duritate, căci spectatorului i se înfățișează traducerea în imagine concretă a reprezentării create doar pe retina ochilor pofticioși ai pretendenților-licitatori: frumoasa trece în costum de cadină ca un mic și rîvnit obiect de lux, purtată pe o tavă, de către aceiași mimi, înzestrați cu forța magică de a arăta nevăzutul. Astfel de realizări — uneori împinse la limitele artisticului — trădează un polemist, înclinat spre o „muzică a disonanțelor”, a cărui maturizare promite spectacole de o mare forță a idcii.

Ideea de a sprijini spectacolul și pe arta pantomimei aduce și un alt folos, în ordinea perspectivei: executînd un recital de mișcare scenică, mimii creează actorilor obligația să-i urmeze; aceștia devin, la rîndul lor, mai mlădioși, mai expresivi.

Spectacolul — evident încărcat peste limitele sale de rezistență — trebuie de aceea considerat ca o etapă pe drumul lărgirii registrului interpreților, ca o frînă în calea anchilozării acestora într-o manieră de joc academistă, comodă, dar neutră, neinteresantă.

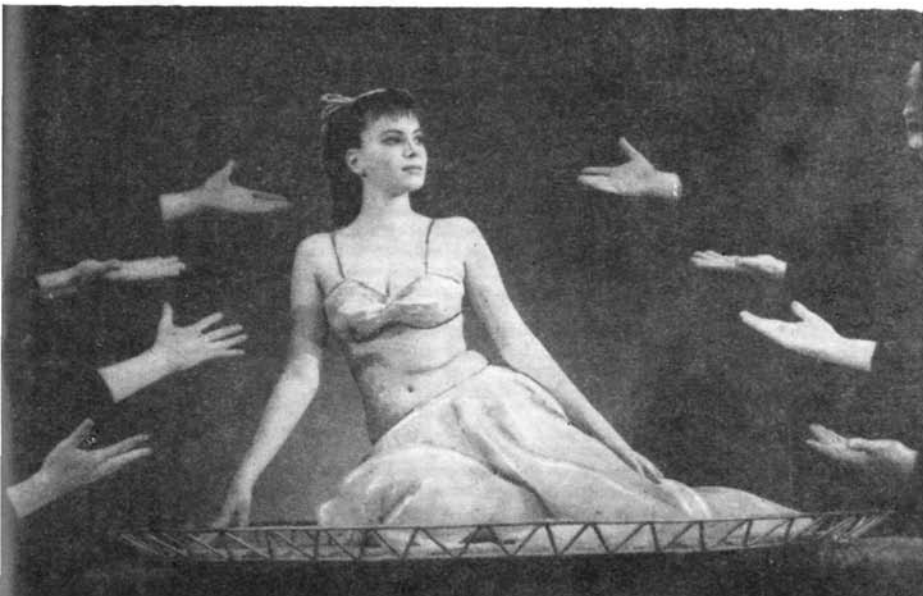
Femeia îndărătnică arată că ascuțita judecată critică, ostilă prejudecății și înclinată către revelarea contrastelor, a regizorului Taub, are nevoie de o concentrare asupra selecției, de un efort către armonie, către rafinarea expresiei. După ce a condimentat din belșug, regizorul se află în situația să-și desăvîrșască spectacolul, ca un cineast la masa de montaj; să-și calce pe inimă și să taie secvențe, gaguri, descoperiri, pentru ca întregul să fie mai coerent, chiar dacă mai puțin frapant în policromia sa științifico-artistică. Această cerință se referă în mod esențial și la lucrul cu actorii: uneori, ei ies din cadrele limbajului ales; jocul lor, și mai ales al interpretului principal, e prea terestru, prea îngroșat, prea crud.

Încercîndu-și puterile pe texte dificile și neizbutind întotdeauna pînă la capăt, echipa se arată cel mai sigură pe terenul teatrului psihologic tradițional. De aceea, ea a îmbrățișat cu înțelegere textul lui Deák Tamás. *Demetrius* este o ambițioasă încercare de a dezbate cazul unui intelectual din înalta societate germană, ademenit (din vanitate, din naivă, dar criminală indiferență, la urma urmei — din lășitate) de mișcarea nazistă, în contextul ascensiunii și prăbușirii fascismului, și de a elucida consecințele unei opțiuni; sfera de idei în care se mișcă scriitorul rămîne însă mult deasupra zonei



Szentés Ferenc (Gremio), Andrási Márton (Baptista) și Vadász Zoltán (Tranio)

DOUĂ MOMENTE DIN „FEMEIA ÎNDĂRĂTNICĂ” DE SHAKESPEARE





Senkálzsky Endre (Demetrius) și Katona Éva (Diotima) în „Demetrius” de Deák Tamás

de cunoaștere și experiență ce-i este familiară. Dezbaterea scenică se desfășoară cu argumente extrase parcă din manuale de istorie, situațiile au funcție demonstrativă. A înscena lungi discuții, a le da viață, ritm, tensiune, este o misiune oricând dificilă; și totuși, pe acest text fragil și cu multe naivități, destul de schematic, care stă cu modestie, în repertoriu, alături de capodopere ale literaturii dramatice mondiale, a fost construită reprezentarea cea mai echilibrată și mai consecventă văzută în această suită. Conducându-i pe actori către construirea unor relații, a unei atmosfere, regizorul Harag György își demonstrează încă o dată spiritul de observație, capacitatea de a defini prin detalii, de a sesiza nuanțele, fără a pierde din vedere soliditatea și armonia construcției de ansamblu. El a înțeles că piesa nu cerea în primul rînd fantezie și originalitate, ci un plus de adevăr de viață cotidiană, și s-a adaptat acestei exigențe cu o remarcabilă suplețe. Rămînînd discret în anonim — așa cum știi s-o facă talentele mature și profunde, uneori insuficient remarcate — el a construit unul din acele spectacole în care regizorul „nu se vede”. Această atitudine îi ajută de astă dată mult pe actori, care învață efectiv cum să dea densitate și încărcătură emoțională unui spațiu dramatic. În rolul Demetrius, Senkálzsky Endre realizează cea mai rotundă și mai expresivă dintre creațiile sale din această stagiune, deși joacă, în alte spectacole, roluri a căror valoare literară și de teatru este, în felul său, unică; el izbutește să iasă din schema tipului, să-l particularizeze logic și cu discreție. De altfel, fiecare rol este aici un desen precis, și e deopotrivă interesant să urmărești actori împliniți ca Imrédi Géza (absolut inexistent în ingrata ipostază în care este pus jucînd Alfieri în *Vedere de pe pod*), Flóra Jenő, András Márton, László Gerő, Bereczky Iulia, ca și tineri aflați la primele succese (Nagy Réka, Katona Éva), compunîndu-și toți minuțios și unitar personajele.

* * *

Patru spectacole nu pot spune totul despre un teatru, cu atît mai mult cu cît nici unul nu este dintre cele capabile să marcheze nivelul cel mai înalt atins în evoluția colectivului — cum a fost, de pildă, *Moartea unui artist*. Dar ele izbutesc să lumineze fațete ale chipului său.

De pildă, vorbesc limpede despre componența echipei: ea se bazează în primul rînd pe o formație omogenă și cuprinzătoare de actori cu experiență, de vîrstă mai înaintată, obișnuiți de ani de zile să joace împreună. Adăugîndu-le personalitatea artistului poporului Kovács György și introducînd în repertoriu piese care să-i ofere roluri pe măsură, teatrul a făcut un îndrăzneț și categoric pas înainte. Și în generația de mijloc teatrul se bazează pe cîțiva actori foarte buni: Dorian Ilona, Bereczky Iulia, László

Gerő, Vadász Zoltan — interpreți în mod special receptivi la varietatea de exigențe a jocului modern. Ceea ce au adus ei nou n-a fost însă în suficientă măsură continuat și dezvoltat și n-a izbutit să devină încă centrul vital, pentru că trupa n-a integrat cu consecvență și ritmic actori tineri, absolvenți din ultimele promoții, înzestrați cu mobilitate și prospețimea atât de necesare oricărui teatru. Desigur, există Nagy Réka, Pásztor János și mai tinăra Katona Eva, încă unul sau doi actori, dar ei nu pot face totul... Reală preocupare pentru echilibrul distribuțiilor, urmărirea fișei de roluri a fiecărui actor nu duce totdeauna la soluțiile cele mai inspirate, rămâne câteodată cam administrativă. Interesul pe care conducerea teatrului începe să-l manifeste pentru „întinerirea” colectivului răspunde deci unei cerințe devenite imperioase.

O altă asemenea problemă deschisă este scenografia. Teatrul are un scenograf, pe Cs. Erdős Tibor; acesta realizează decoruri uneori mai adecvate (*Vizita bătrinei doamne*), alteori mai puțin (*Vedere de pe pod*), dar nu și-a descoperit încă un mod de expresie puternic, original; iar costumele pe care le creează, îndeosebi cele feminine, sînt uneori frapant urite, pretențioase și încărcate, degradînd personaje altfel concepute. Colaborări — cum ar fi cea cu graficianul Paulovics László din Satu-Mare (*Femeia îndărătnică*) — duc cîte un spectacol spre un cadru plastic mai ieșit din comun. Este însă nevoie de un creator la care regizorii și interpreții să găsească sprijin în vizualizarea concepției spectacolului, capabil să ofere, în decor și costume, un univers concret, în care să se integreze armonios.

I. P.

Arad

Am văzut la Teatrul de Stat din Arad: *Șeful sectorului suflute, Uiforul, Dincolo de zare și Pălăria florentină*. Imaginea lăsată de seria acestor reprezentații, fără oscilații mari de calitate, exprimă conștiințiozitate profesională, străduință înspre maturizare artistică. În toate spectacolele, preocuparea pentru metafora scenică e vizibilă; de asemenea, efortul de a sublinia scenic corespondențe directe cu actualitatea ale unei piese sau ale alteia.

La Arad lucrează regizorii Dan Alecsandrescu, Nic. Moldovan și pictorul-scenograf Sever Frențiu. Prezența și activitatea lor stabilă în teatru par a fi o premisă pentru dezvoltarea egală și constantă a întregului colectiv. Mulți ani de-a rîndul, Dan Alecsandrescu a realizat cu acest colectiv spectacole vrednice de laudă. De la *Antigona și ceilalți* (premiat la al IV-lea Concurs republican al tinerilor artiști) la *A treia, patetica*, sau *Răzvan și Uidra* (remarcate cu ocazia turneului teatrului la București) și pînă la montările de acum — *Șeful sectorului suflute, Uiforul, Pălăria florentină* — Dan Alecsandrescu s-a arătat un director de scenă laborios, aplecat spre studii și înțelegere contemporană, partinică, a fenomenului artistic, a textelor dramatice. El se refuză inovărilor cu orice preț; spectacolele sale apar ca expresia nemijlocită a atașării la cauza și modalitatea pentru care pledează textul. Respectul pentru text, descifrarea atentă a ideilor, grija pentru comunicarea lor clară și emoționantă, pentru relații sincere și spontane între interpreți — iată ce caracterizează și spectacolul *Șeful sectorului suflute*. Regizorul nu s-a mulțumit aici numai să concretizeze formula lui Mirodan, cuprinsă în alternanța realului cu plămăuirea. El a adîncit, mai cu seamă, și s-a străduit să dezvăluie nuanțele subtile ale universului intim al eroilor, scoțînd în relief detaliile psihice și sociale care susțin ideea piesei: visul legitim de fericire al omului își poate găsi împlinire adevărată în socialism. Pe această linie, nu pot trece neobservate sobrietatea mișcării scenice, fluiditatea alternării planurilor. Nici concepția scenografică a lui Sever Frențiu, care a mobilat interiorul Magdalenei intuind structura ei

sufletească: un interior modern, aerat, stilizat, de bun gust. (Peretele din spate al încăperii, format din jaluzele, a permis prefigurarea sugestivă a planului imagină — biroul „Şefului“.

În transcripția scenică a echipei arădene, s-a relevat cu precădere personajul Horațiu, luminându-ni-se dintr-un unghi mai puțin obișnuit: actorul Ricardo Colberti i-a dat privilegiul unei apariții complexe, fără a recurge la tonuri stridente, ori la vreo inutilă agitație. Masiv, sigur pe sine, Colberti—Horațiu se înfățișează cu o „superioritate“ de netăgăduit, cu o doză puternică de ironie și dispreț față de visurile, „fantasmagoriile“ Magdalenei. Flegmatic, ironic, Horațiu afirmă, calm și răspicat, idealul său meschin de viață. Personajul nu e văduvit de accente de sinceritate în mărturisirea sentimentului pe care-l nutrește cu adevărat pentru Magdalena, dar actorul a reliefat cu energie lucidă, rind pe rind, tarele personajului: egoism, suficiență, egocentrism, cinism în dragostea pe care acesta o poartă *obiectelor*, printre care și suferetele omeniești. Față de un asemenea adversar puternic se impunea, desigur, opoziția unui „Şef“ convingător. Sorin Gheorghiu nu a ajuns poate să-l înfrunte de la egal la egal, dar a susținut cu inteligență personalitatea celor două personaje gemene: „Şeful“—Gore. „Şeful“ a fost jucat cu elan, pe alocuri romantic, cu autenticitate. Mai ales demnă de reținut mi s-a părut credința pe care actorul a adus-o în scenă, în susținerea idealului moral al piesei; în rostirea replicilor privind realitățile și morala lumii noastre, vibrația tonului e convingător transmisă. Mai puțin convingătoare și expresivă, din păcate, a fost Viorica Popescu în afirmarea aspirației spre fericire a Magdalenei. La debutul său în teatru, am apreciat discreția cu care absolventul Ion Costea a filtrat „poantele“ lui Costică.

În viziunea aceluiași regizor, *Uiforul* lui Delavrancea s-a desfășurat într-un spectacol de trainică și armonioasă compoziție, sobru ca atmosferă (curățit de elementele naturaliste la care poate împinge textul), urmărind, într-un ritm bine susținut, demonstrația dramei. Excesele retorice, declamarea emfatică au fost în bună măsură eludate, regizorul optând cu îndreptățire pentru o interpretare sobră a textului, apropiată spectatorului de azi. Pe Ștefăniță l-a întruchipat Victor Ionescu. El a acuzat în tinărul domnitor furia autoafirmării, fără a se folosi de dezlănțuirii patologice, încercând, dimpotrivă, a căuta acestei ambiții alte baze decât cele instinctuale. Costel Atanasu a înfățișat impetuos, grav, dragostea de țară a lui Luca Arbore, ca și dramaticul destin al acestuia. Oancei, Elena Drăgoi i-a dat sensibilitate și forță dramatică. (Ciudat e însă costumul — o rochie ce aduce mai degrabă cu rasa unei călugărițe catolice.) Munca cu actorii nu a fost totuși suficient finisată de regizor: grupul de boieri, de pildă, a apărut amorf, neconcludent înfățișat, fără figuri distincte. Spectacolul se desfășoară într-un decor stilizat (Francisc Toth), dominat în fundal de o statuie uriașă a lui Ștefan cel Mare, simbolul glorioasei tradiții a Moldovei. Dacă această statuie își găsește o justificare în unele tablouri, în actul II însă (vinătoarea domnească), unde se înalță singură, alături de câteva practicabile convenționale, ea își pierde din semnificație.

Nu ne îngăduim să facem observații pe marginea spectacolului *Pălăria florentină* de Labiche. N-am putut urmări decât desfășurarea unei repetiții, care a fost totuși în măsură să ne dezvăluie unele intenții ale spectacolului. Am remarcat decorurile și costumele lui Sever Frențiu. Prin economia de mijloace, prin verva coloristică, expresivitatea liniilor și volumelor, cadrul plastic, destinat vodevilului, este elocvent pentru grija de a se crea o ambianță și un veșmînt proaspete, pe măsura acțiunii trepidante și spumoase. Regizoral, spectacolul e lucrat fără supralicitări, fără vulgarități sau îngroșări. Ritmul viu, situațiile amuzante nu acoperă săgețile satirice îndreptate de autor împotriva faunei grotesc caricaturale și peștrițe a micii burghezii, a nobililor scăpătați, ce-și ascund identitatea și goliciunea morală sub masca fanfaronadei și a spiritelor lipsite de gust. Ni s-a părut edificator pentru posibilitățile teatrului că o echipă, prin deprinderea ei, mai puțin legată de sprinteneala comediei a realizat un spectacol de reală vervă, în care interpretarea actricească a știut să se îmbine cu dansul și cîntecul. Erau schițate, la ora cînd vedeam repetiția, câteva interesante compoziții. Actorii — Sorin Gheorghiu (Fadinard), Al. Fierăscu (Felix), Costel Atanasu (Nonancourt), Olimpia Didilescu (Anaïs), Silvia Tabacu (Claire), Iulian Copacea (Vézinet), Dima Emilia Jurca (Virginie). Finisarea și adîncirea psihologică a rolurilor și-au găsit, sperăm, împlinirea pînă la ora actuală.

Nic. Moldovan a scos în evidență, prin *Dincolo de zare*, aspirația colectivului spre investigația în zone ce pun la încercare posibilitățile interpreților. Regizorul a fost stăpînit de dorința de a prezenta cu limpezime datele esențiale și sensurile textului: realitatea crudă a societății capitaliste, care sugrumă aspirațiile spre fericire și autorealizare ale omului, ducîndu-l la ratare sufletească și socială. Dar numai primul

Nicolae Mitruță (Paharnicul Săcuianu), Victor Ionescu (Ștefăniță) și George Didilescu (Biv-vel vistiernicul Sima) în „Viforul” de B. Șt. Delavrancea



Sorin Gheorghiu (Șeful-Gorc) și Viorica Popescu (Magdalena) în „Șeful sectorului suflăte” de Al. Mirodan



Emilia Dima (Virginie) și Sorin Gheorghiu (Fadinard) în „Pălăria florentină” de La-biche

act s-a desfășurat în tensiunea și atmosfera pretinse de dramă. În celelalte acte, pe măsură ce acțiunea înainta, interpretii și-au pierdut din siguranță, au slăbit din intensitatea tragică, întâmplările au început să se simplifice, să-și pălească înțelesurile. Actul al III-lea, monoton, lipsit de nuanțe, a căzut în inexpressiv. Oricum, unii dintre interpreți au arătat că pot susține un joc de relații complexe, sobru și nu lipsit de distincție. Ne gândim la Ricardo Colberti (în robustul bătrîn Mayo), cu capacitatea lui de interiorizare; la puterea de convingere cu care Constantin Adamovici, împrumutînd jovialitate bătrînelui lup de mare Dick Scott, a știut să transmită tristețea și omenia celui frustrat de umanitate; la economia de mijloace expresive a Elenei Drăgoi, reținută, fără artificii, în mărturisirea neliniștilor mamei; la unda de poezie cu care Victor Odillo Cimbru a învăluit neputința tragică a lui Robert Mayo. De altă parte, deși interesant schițate de Ion Borst în actul I, caracterul și fața lui Andrew Mayo au plutit pe parcursul spectacolului în incertitudine. Distribuită cu curaj în rolul tinerei Ruth Atkins, absolventa Constanța Comănoiu a demonstrat sensibilitate și forță dramatică, dar, handicapată de stările psihologice prea diverse și contradictorii, ea a parcurs cu dificultate, monoton, pasajele puternic dramatice dinspre final. Neartistice, stridente prin soluțiile meșteșugărești, au apărut apoi compoziția Luciei Georgian (bătrîna Atkins) și cea a lui Vasile Varganici (doctorul Fawret). Ne-a surprins de data aceasta și nerealizarea decorului, semnat tot de scenograful Sever Frențiu. Colinele, acoperite stîngaci cu butaforie, mușchi și pietre, au fost evident stîngenitoare pentru mișcarea actorilor și incapabile să sugereze poezia naturii, locul unde oamenii „binecuvîntează umbra“.

* * *

Un repertoriu echilibrat și valoros, în care figurează, pe lângă piese românești reprezentative: *Șeful sectorului suflute, Vișorul, Comedia zorilor*, lucrări din repertoriul universal clasic și modern, *Dincolo de zare, Don Carlos*, farsa *Pălăria florentină*. Un ansamblu de actori cu disponibilitate pentru genuri dramatice diferite. Exigențele actuale nu sînt însă pe deplin satisfăcute. Pentru aceasta, teatrul din Arad pretinde, pe bună dreptate, regizorilor să-și ducă pînă la capăt munca de ridicare a propriei lor măiestrii, ca și a acelor actori din echipă ce n-au atins încă planul de capacitate creatoare de pe care se manifestă cei mai buni dintre ei. În această ordine de idei, e de dorit concentrarea muncii pe linia „șlefuirii“ și omogenizării artistice a echipei, a lichidării urmelor de diletantism ce transpar în unul sau altul din spectacole.

Baia Mare

Confruntată cu fața modernă a orașului, cu acel plan superior de exigențe, creat în ultima vreme de spectacolele cele mai bune ale teatrelor din țară, activitatea Teatrului din Baia Mare nu marchează suficient de pregnant semnele înnoirii.

Imaginea globală pe care o oferă seria spectacolelor date în această stagiune arată că, mai ales în privința perfecționării mijloacelor de expresie, teatrul mai are un drum serios de parcurs.

Piesa lui Dürrenmatt, *Vizita bătrînei doamne*, a prilejuit mai multor teatre spectacole interesante, vii. La Baia Mare, acest lucru nu s-a întîmplat. Regizorul Miron Niculescu pare să nu fi avut deplină încredere în forțele actorilor; de aceea, el nu a valorificat textul pe linia filonului său bogat de ironie, de persiflare caustică și denunțare violentă a puterii distrugătoare a banului. Concepția spectacolului, incertă, s-a concretizat



Lulu Savu (Claire Zachanassian) în „Vizita bătrânei doamne” de Fr. Dürrenmatt



Petre Dinuliu (Brindus) și Corneliu Miticlu (Mișu) în „Ziaristi” de Al. Mirodan

într-un amestec dezordonat de elemente de coregrafie revuistică, de accente melodramatice, cu preferință pentru „culoare”. A fost astfel „îndulcit” un text a cărui notă caracteristică trimite spre ridicolul sinistru, spre ferocitatea grotescă; iar actorii, derutați, au fost lipsiți de o axă certă în jurul căreia să-și definească precis și pregnant rolurile.

E drept, actrița Lulu Savu s-a străduit să adopte în interpretarea eroinei mijloacele jocului sobru, laconic, direct. Totuși, realizarea ei nu trece de hotarul unui studiu meritoriu; pentru a ajunge la dimensiunile tragicomicului și ale *simbolului*, e nevoie de o încărcătură mai mare de cinism și ironie, cu o disponibilitate mai pronunțată spre nuanțe. În concordanță cu intenția textului a apărut cuplul Koby și Loby (Vasile Grădinaru, Gheorghe Lazarovici). Celelalte personaje — de importanță centrală — au fost însă prea puțin aprofundate de regizor, interpretările rămânând satisfăcute doar de impulsul primelor soluții. Cu toate că unele premise interesante, de justă caracterizare, nu au lipsit: Profesorul, de pildă, conceput de Mircea Olaru pe linia unui cinism lucid, sau Ill, pe care Virgil Fătu a încercat, dar fără reușită, să-l salveze de la alunecări în „sincerități” melodramatice.

Spectacolul cu *Pădurea fără copaci*, lucrare de debut a tinărului scriitor Valentin Munteanu, dovedește preocuparea pentru stimularea dramaturgiei originale. Situat în lumea muncitorilor forestieri, conflictul piesei e determinat de contradicțiile caracteristice luptei pentru o nouă atitudine față de muncă. Întîlnim în această lucrare fiorul unei vieți autentice, curate, personaje episodice inedite, cu suculență pitorească, sinceritate în tonul dezbaterei. Subiectul e construit însă pe locuri comune: populat, în genere, cu personaje schematice, animat de procese sufletești superficial urmărite și mai ales rezolvate în grabă.

Spectacolul, pus în scenă de Marius Popescu, trăiește prin cîteva realizări actoricești, îndeosebi în rolurile de al doilea plan (cele mai bogat prezentate și de autor). Lulu

Savu a întruchipat, cu savoare comică și dezinvoltură, o femeie de serviciu „atoateștiutoare”, simplă, apropiată oamenilor. Cu vibrație tinerească și cu haz, Gh. Lazarovici a înfățișat un simpatice și inimos muncitor muntean. S-a distins și Virgil Fătu în rolul unui bătrîn îndrăgostit de cai și cărașie. Incolo, interpretări tributare rutinei. Ar fi fost dorit ca regizorul să se fi apropiat cu mai multă înțelegere de laturile mai șubrede ale textului; să fi îndrumat pe actori pe linia animării dialogului prin acțiuni scenice semnificative, pe linia unei mișcări de ansamblu omogene. Dacă, de exemplu, ar fi depus un efort mai susținut pentru a găsi personajelor reacții proprii modului lor de a gândi, interpretările unor actori ca Larisa Stase-Mureșan și Ion Săsăran s-ar fi bucurat de o anumită individualitate. Regizorul nu a cheltuit suficientă fantezie, nici pentru a pune în valoare, într-un mod original, tema piesei. Spectacolul cerea și un cadru plastic mai bogat în detalii, care să sugereze poezia naturii și a momentului cînd se petrece acțiunea (noaptea de Anul Nou, într-o cabană din creierul munților).

În montarea, semnată tot de Marius Popescu, a *Ziaristilor*, s-a ajuns la o atît de mare simplitate în toate compartimentele — regie, interpretare și scenografie — încît, lipsit de subtext, de poezia filonului romantic, ce constituie farmecul piesei, universul uman, cu viața, personajele și spiritul său, a fost anihilat prin inexpressivitate. Monotonia i-a răpit textului dinamica, strălucirea și luminozitatea binecunoscute, ca și spontaneitatea dialogului, încît — pare ciudat — spectacolul nu a avut umor. Textul a fost oarecum însuflețit abia în actul III, unde s-au realizat cîteva momente din atmosfera febrilă, ritmul trepidant, specific unei tipografii. Aici, Cornel Mititelu, în rolul secretarului de redacție, a „mișcat” scena cu sinceritate și candoare. Dar, majoritatea interpreților, pe parcursul întregului spectacol, au înfățișat personajele în contururi „standard”, cu soluții meșteșugărești, gesturi, atitudini clișeu: „ingenuă”, „erou pozitiv”, „erou negativ”.

În sfîrșit, exemplul cel mai elocvent în ce privește plafonarea preocupărilor profesionale în acest teatru a fost spectacolul *Șeful sectorului suflete*. Aici, totul a apărut ca o improvizație, lectură crudă a textului, cu liniile directe ale conflictului nefixate, stră-



Ion Miinea (Săndoi), Ion Uță (Ifrim), Larisa Stase-Mureșan (Vera) și Lulu Savu (Lucreția) în „Pădurea fără copaci” de Valentin Munteanu

ine de amănuntul necesar artisticeste pentru a deosebi planurile, real și imaginar, pe care se desfășoară acțiunea. Impresia a pornit, în primul rând, de la cadrul plastic (Vasile Paulovici), ale cărui elemente — o fișie de tul roz atârând într-un colț al scenei nude, câteva piese de mobilier nedecise, grosolan executate — în contradicție cu intențiile textului, cu aspirațiile eroilor spre eleganță, puritate și frumusețe. A apărut apoi evident că regizorul Petre Meglei, în munca lui cu interpretii, a fost covârșit de dificultatea exprimării nuanțelor extrem de fine ale vieții psihologice, de definirea stărilor de spirit atât de subtil variate, înfățișate de piesă. O colaborare mai atentă cu actorii, îndeosebi cu Larisa Stase-Mureșan — care a dovedit reale afinități cu personajul Magdalena (multă sensibilitate, căldură, grație scenică) — și Ion Mîinea, serios preocupat de maturizarea sa artistică (și care a adus în dublul rol al Șefului-Gore o prezență vie), ar fi impus o aprofundare analitică a biografiei și a problematicei acestor personaje și ar fi dus la înfruntarea, în bună măsură, a acestei dificultăți.

* * *

Slăbiciunile semnalate amintesc de una din carențele principale în activitatea teatrului băimărean: lipsa regiei. Revenim astfel la ceea ce critica a repetat frecvent în ultima vreme: necesitatea de a se găsi și la Baia Mare directori de scenă care să pornească de la o analiză matură a resurselor creatoare ale colectivului, lucrând mai atent și mai aplicat cu actorii. Prea des, în punerile în scenă ale acestui teatru apar scheme aproximative în loc de caractere, șabloane în loc de sentimente sau atitudini umane reale. Conducerea teatrului și factorii îndrumători au trecut prea ușor peste măsurile ce trebuiau luate pentru a asigura activității teatrului nu jumătăți de reușite, ci succese depline. Recomandarea făcută teatrului, în revista noastră¹, de a invita regizori dintre cei mai buni, de a-și forma un mănunchi de colaboratori artistici permanenți, ale căror metode să se completeze armonios și care să dirijeze într-un proces bine coordonat creșterea întregului colectiv spre o activitate egală și constantă, a rămas, pare-se, fără ecou. Până la atingerea acestui obiectiv (știm că e dificil de înfăptuit) se impune ca în conducerea teatrului să se formeze spiritul de exigență necesar pentru ca nici un spectacol să nu apară în fața publicului purtând semnele neglijenței, ale improvizatiei. Numai astfel teatrul din Baia Mare va putea face un pas înainte spre maturizarea sa artistică, va putea marca o treaptă nouă, superioară, pe care s-au situat astăzi multe dintre colectivele teatrale din țară.

Valeria Ducea

Crema ecran pentru plaja
ANTISOL



Datorită substanțelor active ce se găsesc încorporate în cremă, ca : prosalol S8 și silicon 47 v. 300, produsul acționează ca un ecran, lăsînd să treacă nestîinjenite radiațiile neiritante care bronzază pielea



La km 22, pe șoseaua București-Ploiești, moderna grădină de vară „SĂFTICA”, unitate a Cooperației de Consum, servește zilnic sortimente variate de preparate de bucătărie, bufet și cofetărie, pui la frigare, diferite soiuri de vin, precum și vinul casei • Orchestră de muzică ușoară, dans • Se pot reține mese la telefon interurban — 267 — Oficiul Balotești

Fig 115



LEI 7