

În alegerea pieselor din dramaturgia clasică universală se reflectă tendința de a contribui la o mai mare varietate a repertoriului. Se impune în primul rând prezența unor piese mari din dramaturgia antică: *Oedip* și *Antigona* de Sofocle, *Medeea*, *Ifigenia în Taurida* și *Ifigenia în Aulida* de Euripide, *Amfitrion* de Plaut. Shakespeare, care a fost cel mai jucat autor din această stagiune, va figura și în stagiunea viitoare cu 11 premiere, printre care: *Troilus și Cressida*, *Richard al II-lea*, *Henric al IV-lea*, *Măsură pentru măsură* etc. Dintre autorii clasici mai figurează în repertoriu: Molière, Ibsen, Dostoievski, Gorki, Gogol, Kleist, Schiller, Carlo Gozzi, Ben Jonson, Goldoni, Lope de Vega, Fredo, Zsigmond Moricz, Nușici și alții.

Teatrul Național „I. L. Caragiale”, Teatrul Regional București, Teatrul de Stat din Timișoara (secția română), Teatrul Național din Iași, Teatrul de Stat din Oradea, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, Teatrul de Stat din Sibiu (secția română și germană), Teatrul de Stat din Piatra Neamț și-au alcătuit proiecte judicioase și interesante.

Există însă și unele teatre, din fericire mult mai puține la număr de data aceasta, în ale căror proiecte se pot constata deficiențe ce vor trebui neapărat remediate. În primul rând, se remarcă la acestea o lipsă de preocupare pentru conținutul socialist al pieselor care alcătuiesc proiectele de repertoriu.

Este absolut necesar ca acele teatre din Capitală și din regiuni care au propus în premieră pe țară piese românești noi, aflate încă în faza de proiect sau încă nedefinitivate, să depună toate eforturile pentru ca, printr-o colaborare creatoare cu autorii, să ajungă la definitivarea textelor în mod operativ, în cele mai bune condiții, și astfel premierele cu piese românești contemporane să devină realitate.

Repertoriul pe întreaga țară, care va rezulta în urma îmbunătățirilor actualelor propuneri, pe baza celor arătate aici și în discuțiile din plenara Consiliului, poate constitui o bază temeinică, de natură să asigure realizarea unor spectacole valoroase, cu un bogat conținut de idei și de o ținută artistică ridicată. Sint prevăzute în repertoriul actual piese românești care înfățișează aspecte noi, interesante din actuala etapă de dezvoltare a societății noastre, care dezbat probleme actuale, care evidențiază procesul nou, revoluționar, al creșterii conștiinței socialiste a oamenilor din țara noastră.

Proiectele de repertoriu ale stagiunii 1964—1965 au totodată un orizont cultural larg, interesant prin varietatea pieselor clasice din repertoriul universal.

Teatrele noastre au datoria să realizeze pe parcursul stagiunii aceste caracteristici pozitive ale planurilor pe care și le-au propus, să le îmbogățească și să le adâncească prin realizarea unor spectacole cât mai valoroase, a căror calitate artistică să reprezinte adevărate acte de cultură.

VALORIFICAREA SCENICĂ A DRAMATURGIEI ORIGINALE *

Artă colectivă și de sinteză, realizată prin colaborarea mai multor factori și din îmbinarea organică a unor elemente și imagini diferite — vizuale, auditive, în dinamică —, arta scenică are virtutea de a da o nouă viață operei dramatice, creînd pe baza acesteia o lume de imagini noi, de o structură complexă și de o mare putere comunicativă și stimulatorie. Valoarea activă, creatoare a artei scenice se manifestă nu numai în materializarea imaginilor literare, ci și în interpretarea acestora.

Interpretarea scenică poate contribui la valorificarea sensurilor și virtuților artistice ale operei dramatice, dar ea poate să și reducă aceste virtuți și sensuri printr-o expresie scenică plată, săracă, sau poate să le îmbogățească printr-o trans-

* Din referatul „Despre unele probleme privind valorificarea scenică a dramaturgiei originale”, ținut de Margareta Bărbuță, critic teatral.

putere ingenioasă, creatoare de noi valori. Virtutile creatoare ale artei scenice sînt așadar nemăsurate, iar mijloacele de acțiune ale acesteia sînt în continuă evoluție.

Fără îndoială că problemele esențiale ale artei scenice sînt aceleași pentru interpretarea dramaturgiei originale contemporane, ca și pentru orice operă a dramaturgiei universale. Răspunderea realizatorilor unui spectacol este la fel de mare, pentru orice text pe care-l pun în scenă, față de miile de spectatori cărora le comunică mesajul lor artistic. Dar promovarea dramaturgiei originale în repertoriul teatrelor are o importanță ideologică și estetică deosebită.

În plin proces de dezvoltare, de maturizare ideologică și artistică, dramaturgia noastră a făcut progrese evidente spre exprimarea artistică limpede și convingătoare a lumii spirituale a omului de azi, spre oglindirea mai cuprinzătoare și mai profundă a unor fenomene și conflicte caracteristice vieții noastre actuale. Sînt încă, fără îndoială, multe imperfecții și inegalități, înțelegeri superficiale sau exprimări artistice stîngace, căutări sterile de formule „originale” fals îndrăznețe sau facilități comode și întîrzieri într-o gîndire și o formă depășite.

Sînt inegalități, reușite și eșecuri inerente unui proces de creație. Există însă în prezent un fond de lucrări originale, care și-au verificat și confirmat valabilitatea în fața spectatorilor și a opiniei publice teatrale. Ponderea pe care dramaturgia originală a dobîndit-o în ultima vreme în repertoriile teatrelor îndreptățește o privire optimistă asupra posibilităților de viitor ale creației noastre dramatice, impunînd și permițînd totodată o dezbatere cu privire la calitatea interpretării scenice a lucrărilor dramatice originale. Succesul de care s-au bucurat în ultima vreme unele spectacole cu piese originale contemporane dovedește progresul pe care teatrul nostru l-a realizat în această direcție.

În spectacolul cu *Șeful sectorului suflete* de Al. Mirodan, pus în scenă de Moni Ghelerter la Teatrul de Comedie din București, de pildă, regizorul și interpretii au căutat să pună în valoare ideea principală a piesei — aceea a concordanței dintre vis și realitate în societatea noastră — folosind toate resursele de umor și lirism ale textului, dînd expresie fiecărei nuanțe, găsind o rezolvare scenică logică și verosimilă alternanței scenelor imaginare cu cele reale. Analizînd sensul și valoarea fiecărei replici în raporturile sale cu întregul, regizorul și actorii au distribuit fără ostentație accentele, în vederea obținerii efectului tonic și a notei generale de poezie a spectacolului, în spiritul textului, de pe poziția fermă a combaterii urîului și concepțiilor retrograde din viața noastră.

Pe scena Teatrului Național din București, *Moartea unui artist* de Horia Lovinescu și-a găsit o întrupare teatrală expresivă, limpede, emoționantă. Evitînd primejdia melodramatismului și a sentimentalismului dulceag, regizorul Horea Popescu a condus spectacolul spre afirmarea ideii majore a responsabilității artistului față de umanitate, trăind drama eroului așa cum o cerea textul, ca pe un moment de criză al unei conștiințe înaintate, iar finalul tragic — ca o depășire a crizei. Folosirea din plin a spațiului scenic și dinamismul imprimat mișcării scenice au creat premisele unei lărgiri a rezonanței dezbaterii de idei, contribuind la captarea interesului publicului și atragerea sa, ca participant activ, în sfera de idei și sentimente a piesei.

Steaua polară de Sergiu Fărcășan a prilejuit colectivului de interpreți ai Teatrului Național din Iași un spectacol izbit, care poate servi drept răspuns la întrebarea: cum poate fi valorificată o lucrare dramatică. Construindu-și spectacolul în lumina monologului lui Proca din actul II — elogiul comunismului care și-a făcut datoria —, regizorul Crin Teodorescu a organizat întreaga desfășurare a acțiunii scenice și a relațiilor dintre personaje în această perspectivă, îmbogățind compoziția actului I, printr-un ritm interior mai susținut și o conturare pregnantă a caracterelor și tipurilor. Înfruntarea de poziții ideologice și etice, oarecum abstractă în text, a dobîndit în spectacol un caracter concret și dramatic prin întruparea ei în personaje vii, convingătoare, ceea ce a contribuit la cucerirea adeziunii unui public larg.

Spectacole care exprimă în imagini artistice convingătoare aspecte ale vieții noastre de azi am întîlnit și pe scenele altor teatre. *Șeful sectorului suflete*, la Teatrul Național din Iași și la secția romînă a Teatrului din Tg. Mureș, *Accidentul* de Maria Földes, pe scena Teatrului Maghiar din Cluj, mai de curînd *Moartea unui artist*, pe aceeași scenă, dovedesc că există în multe teatre ale noastre o preocupare mai adîncă și mai consecventă pentru valorificarea scenică a dramaturgiei originale, prin mobilizarea celor mai bune forțe ale colectivelor artistice.

Gore, din Seful sectorului suflăte de Al. Mirodan, așa cum l-a interpretat Radu Beligan pe scena Teatrului de Comedie: premiul pentru cea mai bună interpretare a unui rol din dramaturgia originală



Arta noastră teatrală a trecut, și trece astăzi mai ales, printr-un proces de debarasare de vechi racile și deprinderi, provenite unele din slăbiciunile dramaturgiei originale, ca de plidă schematismul, didacticismul, sau altele crescute pe trunchiul acesteia, ca emfaza, ostentația, într-o interdependență cu efecte inhibitoare reciproce. Spectacolele izbutite sînt puncte avansate ale acestui proces. Dar ele nu reprezintă încă media generală a spectacolelor teatrelor noastre, între care există mari decalaje de calitate. Aceste decalaje nu se datoresc numai diferențelor de calitate între piese, ci adesea și gradului diferit de înțelegere și transpunere scenică a problematicii textului, a mesajului său artistic.

Dacă la Teatrul Maghiar din Timișoara, piesa *Febre* de Horia Lovinescu a prilejuit un spectacol bine gândit regizoral, în care drama doctorului Toma, eroul principal, se proiectează permanent pe fundalul viu al mediului din Deltă, aceeași piesă în interpretarea colectivului Teatrului de Stat din Brăila a căpătat accente străine de intențiile textului, schimbîndu-și echilibrul în raportul de forțe, prin încărcări melodramatice și efecte comice ieftine, care umbreau ideea centrală. Procesul de clarificare a conștiinței doctorului Toma a devenit aici drama sentimentală a unui bărbat care se desparte de soție din ambiție, apoi e înșelat de ea, suferă, încearcă să se consoleze cu soția învățătorului etc.

O gîndire rigoroasă săracă stă la baza unor spectacole cenusii, plate, neinteresante. La Teatrul de Stat din Birlad, de pildă, piesa *Secunda 58* de Dorel Dorian a fost sărăcită prin interpretare, fiind prezentată într-un spectacol monoton, lipsit de tensiune și vibrație lăuntrică, în care tocmai ideea centrală a piesei, acel imperativ al „secunde 58”, hotărîtoare în conștiința unui om, își tocise semnificația.

O problemă fundamentală în arta întru chipării scenice a realității noastre actuale este aceea a realizării eroului contemporan, a exprimării întregii bogății a lumii sale spirituale. În trecut, realizarea artistică a figurii eroului a fost uneori împiedicată sau îngreunată de insuficiența cunoașterea a realității, atît de către dramaturg cît și de către interpreți, și de înțelegerea simplistă a raportului dintre general și particular în artă. Conceperea eroului om de partid ca o sumă — mecanică — de trăsături moral-politice a dus la apariția unui șir întreg de personaje schematice, atît în dramaturgie, cît și în spectacol. Adesea, figura activistului n-avea alte atribute caracterizante decît elementele exterioare.

Odată cu maturizarea ideologică și artistică a dramaturgiei noastre, cu înțelegerea mai profundă de către dramaturgi a înseși proceselor realității, a dialecticii luptei dintre nou și vechi, eroul înaintat a început să ocupe un loc central în piese. determinant în desfășurarea și rezolvarea conflictului. Această problemă a angrenării eroului în conflict are o deosebită însemnătate, atît pentru dramaturgie cît și pentru arta spectacolului. Viața însăși și legile construcției dramatice, care o reflectă, au impus-o ca pe o condiție esențială pentru afirmarea activă, deci convingătoare, a idealului moral și politic al societății noastre.

Realizarea scenică a eroului contemporan care acționează de pe pozițiile partidului nostru, afirmînd aceste poziții în mod convingător prin tot ceea ce spune și face, ridică încă probleme dintre cele mai dificile. Asemenea tipuri de eroi încep să apară acum în dramaturgia noastră. Ei își cer interpreții corespunzători, personalități actoricești puternice, care, pe lîngă talent, trebuie să aibă capacitatea de a înțelege structura morală nouă, universul spiritual complex al omului contemporan, logica gîndirii și sentimentelor acestuia, precum și capacitatea de a le exprima artistic. Și nu e vorba de o reproducere naturalistă a unor tipuri umane întîlnite în viață, ci de o transfigurare artistică, într-o imagine sintetică de o mare putere de convingere, care să lumineze viața din unghiuri de vedere noi, dezvăluind laturi noi și profunde, dincolo de observația superficială, cotidiană.

Dubla imagine a eroului din *Șeful sectorului suflete* — Gore și Șeful —, angrenat organic în conflictul piesei lui Mirodan, a găsit pe scena Teatrului de Comedie, în Radu Beligan, interpretul care îmbină farmecul personal cu o matură stăpînire a mijloacelor de expresie. În interpretarea sa, aparent timidul Gore ascunde mari disponibilități de energie sufletească, de generozitate și pasiune, pe care le dăruiește cu o simplitate cuceritoare, în conformitate cu concepția sa înaintată despre lume și viață, înlocuind candoarea cu ironia fină, timiditatea cu hotărîrea tranșantă, actorul izbutind să realizeze unitatea dialectică a celor două ipostaze ale eroului. Esențial în interpretarea lui Radu Beligan este firescul, organicitatea, nu numai în crearea celor două ipostaze ale eroului, ci în expunerea, prin aceste ipostaze, a idealului moral înaintat al omului socialist. Alternînd umorul subtil cu lirismul grav, Marcela Rusu a îmbogățit, la rîndul ei, partitura eroinei, realizînd un personaj cu o spiritualitate bogată, o eroină lucidă, activă și sensibilă, capabilă a-și privi cu umor, în mod critic, propriile slăbiciuni.

O creație reprezentativă a realizat actorul Kovács György în rolul sculptorului Manole Crudu din *Moartea unui artist*, la Teatrul Maghiar din Cluj. Pavel Proca, savantul comunist, pasionat și intransigent, din *Steaua polară*, a fost excelent interpretat pe scena Teatrului „C. I. Nottara” de tînărul actor George Constantin.

Inginerul Piticescu, poznașul erou al comediei *Sonet pentru o păpușă* de Sergiu Fărcășan, a căpătat viață și putere de convingere pe scena Teatrului de Stat din Timișoara, în interpretarea lui Gheorghe Leahu; dublul erou din *Șeful sectorului suflete* s-a bucurat și la Teatrul Național din Iași de o bună interpretare, datorită jocului actorului Dorin Varga; savanta Dinescu din *Citadela sfărîmată* a adus pe scena Teatrului Național din Cluj spiritul lucid, energia neobosită și calda umanitate a personajului piesei lui Lovinescu, prin interpretarea actriței Maria Cupcea; Adam Vintilă din comedia *Adam și Eva* de A. Baranga a dobîndit trăsăturile unui erou energic, inteligent și activ, pe scena Teatrului de Stat din Constanța, mulțumită interpretării lui Dan Herdan.

Chiar în roluri de mai mică amploare, dar cu o pondere însemnată în structura dramatică a pieselor, în determinarea mesajului artistic al spectacolului, contribuția creatoare a actorului e decisivă, adevăr confirmat de o seamă de realizări remarcabile.

Săvoiu, secretarul comitetului regional de partid din Ștafeta nevăzută de Paul Everac, a dobândit pe scena Teatrului Național o prezentă cuceritoare, plină de viață, de optimism sănătos și mai ales de înțelepciune, prin interpretarea lui Marcel Anghelescu. O scurtă apariție, compusă cu minuțiozitate, cu simț al nuanțelor și detaliului semnificativ, a realizat Nicolae Tomazoglu în rolul contabilului-șef din *Himera* de Paul Everac, pe scena Teatrului Tineretului; Ștefan Dăncinescu a compus figura academicianului Bălăceanu din *Steaua polară* pe scena Teatrului Național din Iași cu o savantă dozare a mijloacelor, dând eroului farmecul unei puternice personalități din lumea științei. Și ce dovadă mai grăitoare despre contribuția creatoare a actorului interpret la dezvoltarea sensurilor unui text putem aduce decât creația Eugeniei Popovici în rolul bătrânei Domnica din *Moartea unui artist*, creație izvorită dintr-o profundă cunoaștere a vieții și o stăpânire desăvârșită a mijloacelor artei actoricești, concentrate într-o imagine de o puternică expresivitate, întruchipare a spiritului popular, a înțelepciunii de veacuri a poporului, din care nu lipsesc umorul și lirismul cel mai răscolitor.

Este evident faptul că interpretarea unor eroi cu o puternică personalitate, cu o viață spirituală bogată, are un caracter stimulator asupra artei actorului, obligînd interpretul să-și concentreze capacitățile intelectuale, să-și lărgască orizontul de gândire, capacitatea de înțelegere și gama mijloacelor de expresie. Pentru orice actor, rolul Manole Crudu, de pildă, din *Moartea unui artist* înseamnă prilejul unei munci stăruitoare pentru găsirea mijloacelor necesare exprimării universului spiritual al acestei mari personalități artistice, pentru înțelegerea în profunzime a dramei acestei conștiințe, de fapt o dramă a gândirii. În interpretarea sa, Toma Dimitriu a izbutit să evite retorismul, dobîndind simplitate și căldură interioară. Eroul său își trăiește drama cu demnitate, fără lamentări. El n-a izbutit totuși decât parțial să exprime în toată amploarea personalitatea puternică a lui Manole Crudu, farmecul cuceritor al acestui personaj, care iradiază asupra celor din jurul său, și mai ales proporțiile de tragedie ale frământării sale. Ceea ce a lipsit în interpretarea lui Toma Dimitriu a fost elementul activ din caracterul personajului, lupta acestuia împotriva influenței bolii, împotriva spaimii care, treptat, îl copleșește. Or, tocmai în această luptă constă dramatismul și frumusețea personajului.

Față de succesele dobîndite în interpretarea scenică a eroului contemporan, apare cu atît mai anacronică persistența unor urme de schematism și simplism,

Steaua polară de Sergiu Fărcășan, în interpretarea Teatrului Național „Vasile Alecsandri” din Iași: premiul pentru cea mai bună montare cu o piesă românească nouă. În fotografie, o scenă cu Ștefan Dăncinescu (profesorul Bălăceanu) și Marcel Finchelescu (Bogdan Athanasescu)



prezente în unele spectacole. În *Ștafeta nevăzută* de la Teatrul Național din București, de pildă, secretarul de partid Sturzu apare cu totul lipsit de vlagă în interpretarea lui Grigore Pavel, care nu numai că n-a depășit limitele textului (și el destul de zgîrcit cu acest personaj), dar nici măcar nu s-a încadrat în ele. Grupul tinerilor muncitori a fost interpretat într-un mod voit primitiv, urmărindu-se un pitoresc de suprafață.

Considerăm, de altfel, că e necesar să ne oprim ceva mai temeinic asupra acestui spectacol, care, în ciuda unor premise favorabile, nu a satisfăcut așteptările.

Eroul principal al piesei, comunistul Anghel Dobrian, este un tip de o mare noblețe morală, însuflețit de idealul etic comunist, gata să se bată pentru un om căruia i-a descoperit valoarea, exigent în primul rînd cu sine însuși, luptînd pentru propria sa desăvîrșire.

Bucurîndu-se în general de o distribuție valoroasă — cu mici excepții —, în regia lui Moni Ghelester, spectacolul n-a izbutit totuși să pună în valoare ideea prețioasă a piesei la nivelul necesar pentru captarea integrală și continuă a interesului activ al spectatorilor. Neglijînd accentele dramatice și punctele nodale lăuntrice ale evoluției acțiunii și relațiilor dintre personaje, urmărind mai mult exprimarea textului în litera sa, decît în semnificațiile sale, regizorul și interpreții au tratat piesa mai mult în vechiul stil al pieselor „de producție”, în care procesul de producție se substituie proceselor sufletești. La aceasta a contribuit și scenografia lui Mihai Tofan, un amestec hibrid de convenționalism și reproducere concretă a ambianței materiale, îmbrăcat într-un circular cenușiu, a cărui rotire greoaie tăia ritmul spectacolului, fragmentîndu-l. În aceste condiții, interpretările unor actori valoroși (Costache Antoniu, Marcela Rusu, Marcel Anghelescu, Simona Bondoc) au adus contribuții parțiale. În rolul lui Anghel Dobrian, Emanoil Petruț a desfășurat o gamă bogată de mijloace de expresie, axate pe dezvăluirea trăsăturilor morale înaintate ale eroului dominat de un temperament furtunos, nestăpînit, dar lipsa unor puncte nodale marcate în evoluția lăuntrică a personajului a micșorat expresivitatea și puterea lui de convingere.

Urmele schematismului în interpretarea eroilor înaintați se manifestă uneori în sublinierea ostentativă a caracterului lor „pozitiv”, prin așezarea lor parcă pe un soclu, pentru a-și transmite de acolo mesajul devenit lozincă. Regizorii folosesc adesea, pentru sublinierea mesajului, poza la rampă, cu fața la public, și tonul răspicat, declamator, chiar dacă prin aceasta rup unitatea spectacolului, destrămîndu-i atmosfera.

Maria Cupeea (savanta D. nescu), Octavian Cosmucă (Matel), Bucur Stan (Petre), în spectacolul Teatrului Național din Cluj cu *Citadela sfîrșimată* de Horia Lovinescu



Recenția premieră cu o piesă românească a Teatrului Muncitoresc C.F.R., jucată în cinstea celei de-a 20-a aniversări a Eliberării: Ninge la ecuator de Dorel Dorian. Scenă cu Dana Comnea (Livia) și S. Mibălleșcu-Brăila (Șaru)



În piesele inspirate din viața satului, personajele adoptă tonul „sfătos”, dacă se poate, adaugă și un accent dialectal pentru a părea mai autentice și tind spre un „neoașism” pe care realitatea satului nostru colectivizat l-a depășit astăzi.

Schematismul apare uneori și în înfrumusețirea scenică a personajelor negative. De pildă, în interpretarea lui Octavian Cosmuță, Matei din *Citadela sfărîmată* a devenit, pe scena Naționalului din Cluj, atât de evident antipatic de la început, prin aerul său infatuat și prin lipsa evidentă de sinceritate, încît relațiile sale cu personajele piesei au fost complet falsificate, influența sa pierzîndu-și justificarea psihologică, iar evoluția sa — semnificația ideologică.

Tendința spre un stil de interpretare grandilocvent, ostentativ, se remarcă din ce în ce mai rar în spectacolele noastre. În schimb, în ultima vreme, își face loc tendința spre un stil așa-zis „modern” de interpretare, care constă din rostirea plată, inexpressivă a textului, cu dicțiune aproximativă și o neglijare voită a regulilor de tehnica vorbirii scenice. Această tendință are la bază o greșită înțelegere a specificului stilului contemporan de teatru, care constă într-o concentrare maximă a mijloacelor de expresie exterioare, în favoarea realizării unei tensiuni lăuntrice exprimate sobru și simplu. În teatru, firescul artistic nu este același cu firescul cotidian al omului de pe stradă și confundarea lor duce la platitudine și simplism.

O judicioasă distribuție actoricească asigură de cele mai multe ori premisele stabilirii unor relații clare între personaje, relații justificate logic și psihologic, precum și temelia pentru realizarea unui raport just între forțele conflictului, în concordanță cu cerințele textului și ale realității care l-a inspirat. O distribuție inegală influențează raportul de forțe, făcând neinteligibile relațiile dintre personaje, ca de pildă în *Șeful sectorului suflele* la Pitești sau în *Judecata* de Tudor Boșca, la Teatrul Național din Cluj.

Distribuirea accentelor în scenă este hotărâtoare pentru relevarea sensului acțiunii scenice. Dacă, de pildă, în actual I din *Adam și Eva*, interpretul rolului Actorului mobilizează toată atenția spectatorilor spre micile sale exhibiții de tip „simpatice” și cam chefliu, sensul scenei este pierdut. La Teatrul Național din București, unde spectacolul izbutea să pună în valoare ideea centrală, printr-un raport just de forțe între personajele negative satirizate și purtătorul de cuvânt al opiniei colective, Adam Vintilă, artistul poporului Grigore Vasiliu-Birlic a avut discreția și măsura necesare pentru ca, fără a abuza de simpatia nestăvilită de care se bucură în rindurile publicului, să-și marcheze prezența în scenă atât cât îi cerea și-i permitea textul, dând posibilitatea deplinei valorificări a scenei capitale din planul întâi. La Teatrul Național din Cluj, actorul Ion Giurumia a ocupat spațiul scenei cu micile sale manifestări „pitorești”, atrăgând atenția spectatorilor într-un mod exagerat, care a împiedicat perceperea integrală a scenei declanșatoare a acțiunii comediei — greșeală cu atât mai mare cu cât rolul lui Adam Vintilă a fost mult sărăcit prin interpretarea seacă și monotonă a lui Zighi Munte.

Aceeași piesă, la secția maghiară a Teatrului de Stat din Tg. Mureș, a „stimulat” fantezia regizorului Farkás István și a actorului Sinka Karoly, interpret al lui Adam, spre adăugarea unor accente și efecte de gust îndoielnic, necesitate de text. Aceste adăuguri schimbă direcția risului spectatorilor, în actual al doilea mai ales, spre eroul principal, care se risipește în tot felul de giumbușlucuri menite a-i sublinia mahmureala după beția cruntă din ajun, deplasând astfel accentul ideologic al scenei, știrbindu-i semnificația.

Încărcarea spectacolului cu accente și efecte exterioare își are de multe ori explicația în tendința spre exhibiționism regizoral sau actoricesc. De foarte multe ori însă, ea are la bază și o bună doză de neîncredere față de virtuțile scenice ale textului. Considerând probabil că piesa lui Sergiu Fărcășan *Sonet pentru o păpușă* nu poate merge cu forțele proprii, regizorul Jean Stopler i-a pus „cîrje”, încărcînd spectacolul cu elemente exterioare, îngroșînd pînă la grotesc neartistice trăsăturile personajelor negative, eludînd în schimb aspecte și nuanțe ale textului care ar fi venit în sprijinul ideii principale a piesei: lupta pentru frumos, ca imperativ al societății noastre.

Dragostea pentru dramaturgia originală nu înseamnă, desigur, escamotarea slăbiciunilor și imperfecțiunilor sale, dar nici acceptarea lor resemnată. Opera de valorificare scenică a creației dramatice originale impune în primul rînd o analiză profundă și responsabilă a acesteia. O exigență principală trebuie să prezideze la alegerea manuscriselor, pentru a evita irosirea timpului și a energiei cu munca asupra unor lucrări fără șanse de reușită. După acceptarea piesei însă, trebuie dusă lupta perseverentă pentru desăvîrșirea ei, pentru eliminarea slăbiciunilor textului, a neclarităților, a deficiențelor de compoziție, pentru întărirea valorilor ei ideologice, artistice, și sporirea virtuților ei educative. Atitudinea pasionată de sprijinire a creației originale presupune, în primul rînd, exigență și respect față de munca autorului, față de conținutul de idei al textului, și dorința ca acest conținut să ajungă cît mai limpede, cît mai deplin la inima spectatorului.

În etapa actuală a dezvoltării culturii noastre socialiste și a teatrului nostru, nu mai sînt îngăduite atitudini neglijente și disprețuitoare față de operele dramaturgilor noștri, nici munca de mîntuială, în asalt, pentru realizarea lor scenică în spectacole „de serviciu”. Se mai întîmplă totuși, uneori, ca tocmai piesele originale să fie încredințate spre punere în scenă unor regizori improvizați din actori, fără experiență sau calificare de specialitate, în timp ce regizorii calificați ai teatrului își exercită măiestria pe textele consacrate ale unor autori străini. Nu este condamnată atracția lor pentru marile opere ale dramaturgiei universale, ci interesul exclusiv pe care ei îl acordă acestora uneori.

Considerăm că există astăzi premisele pentru ca, în cît mai multe teatre ale țării, calitatea spectacolelor cu piese originale contemporane să devină ținta nobilă ambiții creatoare ale întregului colectiv.

Cu cât spectacolul este mai expresiv, mai bogat în sugestii, cu cât exprimă mai pregnant ideea majoră a operei, cu atât eficiența sa educativă este mai mare. Și, ceea ce este deosebit de important, influența artei scenice se exercită nu numai asupra conștiinței spectatorului, ci și asupra dramaturgiei însăși. O artă scenică activă, creatoare, are darul de a deschide noi orizonturi autorilor, sugerându-le idei noi, noi mijloace de investigare a universului spiritual al omului contemporan, a relațiilor specifice realității noastre actuale.

Succesele de pînă acum obligă la o concentrare a tuturor forțelor, pentru menținerea ținutei artistice obținute și pentru ridicarea exigențelor la un nivel superior.

PROFILUL ȘI STILUL DE MUNCĂ ÎN CONDUCEREA TEATRELOR *

Munca de conducere a teatrelor implică sarcini multilaterale și răspunderi de cea mai mare însemnătate în procesul de fiecare zi al mișcării și creației noastre teatrale. De la determinarea fizionomiei de idei a repertoriului și pînă la dirijarea creșterii profesionale și a consolidării colectivului artistic, de la problemele ridicării pe trepte superioare a culturii spectacolului, pînă la acelea ale stimulării legăturilor multilaterale cu publicul, directorul de teatru trebuie să reprezinte chezașa unității de concepție a unui colectiv teatral care urmărește să-și spună cu adevărat cuvîntul în cultura generală a țării.

Nu este lipsit de interes să amintim că trecutul teatrului românesc cunoaște tradiția unor mari figuri de directori-animatori ai teatrelor. Astfel, la conducerea teatrelor naționale s-au perindat mari oameni de cultură, cum a fost Caragiale, Davila, Pompiliu Eliade, Zaharia Birsan, Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu ș.a. Deși cei mai mulți dintre ei au fost constrinși a conduce doar pentru scurte perioade aceste instituții, prin activitatea pe care au desfășurat-o s-au impus ca adevărați mentori și reformatori ai primelor noastre scene.

În cei douăzeci de ani care s-au scurs de la Eliberare, avîntul mișcării noastre teatrale, ca urmare a înfăptuirii politicii culturale desfășurate de partid și de statul democrat-popular, a ridicat în fața conducătorilor instituțiilor artistice de spectacole — atît a celor cu tradiție, cît și a numeroaselor teatre nou create — sarcini de mare răspundere pentru dezvoltarea unei arte teatrale militante, capabile să răspundă aspirațiilor spirituale ale poporului, cu rădăcini adînci în cultura națională și universală. Sarcinile actuale ale teatrelor cer conducerilor acestora o înaltă calificare intelectuală și artistică, o temeinică pregătire ideologică, teoretică și o mare capacitate organizatorică. Aceste exigențe decurg din faptul că teatrele sînt unități însemnate ale frontului nostru ideologic, alcătuiind o sferă a culturii naționale aflate în permanent proces de îmbogățire și evoluție.

Există în prezent condiții ca aceste exigențe să poată fi traduse în viață. Oameni de litere și artă, scriitori de mare prestigiu, profesori universitari, regi-zori și actori din primele rînduri ale mișcării noastre teatrale sînt astăzi incluși în conducerea teatrelor mari din Capitală și din regiuni. Alături de ei își desfășoară activitatea directori care au dobîndit de-a lungul anilor o vastă experiență în munca de conducere, precum și cadre tinere, promovate pentru a face față acestei răspunderi, absolvenți ai institutelor de învățămînt artistic sau de cultură generală.

* * *

În determinarea planului tematic, de idei, al unui teatru este de o mare însemnătate poziția directorului față de problema alcătuirii repertoriului. Un repertoriu lipsit de criterii clare, gîndit în pripă și trimis fără convingere spre a fi aprobat, suferă de obicei metamorfoze dintre cele mai variate. Este inutil să mai

* Din referatul „Profilul și stilul de muncă al directorului de teatru”, ținut de Nicolae Munteanu, secretar al Consiliului Teatrelor.