

La masa rotundă

CU
REALIZATORII SPECTACOLULUI

"umbra"

DE LA TEATRUL DE COMEDIE



Spectacolul Teatrului de Comedie cu piesa Umbra de Evgheni Șvarț, în regia lui David Esrig, a stîrnit un mare interes și vii discuții. În dorința de a oferi cititorilor posibilitatea să-și formeze o imagine globală asupra semnificațiilor și a importanței sale în ansamblul vieții noastre teatrale, am organizat o întîlnire între critici, realizatori ai spectacolului și diferiți oameni de teatru. Întrucît nu toți cei invitați au putut lua parte la întîlnire, i-am solicitat pe cîțiva regizori să-și expună punctele de vedere în scris, după ce au consultat stenograma discuției organizate în redacție. Pub icăm textul acestei dezbateri începute oral și continuate în scris.

● VICU MÎNDRA :

Spectacolul Teatrului de Comedie este un spectacol inteligent și îndrăzneț. Este un bun exemplu de cultivare profundă a inovației necesare, izvorită firește din metoda realismului socialist. Cum piesa lui Evgheni Șvarț este structurată într-un mod inedit, regia s-ar fi putut mulțumi cu o corectă transpunere a acestei țesături neobișnuite, dar — în acest caz — n-ar fi izbutit decît să înfățișeze o copie palidă a intențiilor textului. Într-adevăr, cu cît o lucrare dramatică este mai nouă, ea cere o interpretare scenică de o originalitate sporită. Ceea ce piesa a descoperit în viață și în mijloacele de a reflecta artistic viața nu capătă relief deplin decît într-o tîlmăcire scenică de o bogăție imagistică echivalentă cu resursele operii scriitorului. Regizorul D. Esrig, pictorul I. Popescu-Udriște, maestra de mișcare Paule Sibille și — bineînțeles — actorii au realizat, într-o mare măsură, o asemenea traducție conformă cu originalul. Aceasta nu înseamnă că s-au supus orbește textului literar, ci doar că au născocit efecte și mișcări derivate din acest text și colanționate sever cu litera comediei lui E. Șvarț. Sînt, desigur, în spectacol și ingeniozități care nu răspund unei necesități reale. În scenele de stradă, metaforele se înghesuie în așa fel încît ținta satirică a fiecăreia nu se distinge destul de clar. Poate fi întîlnită în spectacol o supraproducție de leagăne și alte suporturi suspendate. În general însă, asemenea inadvertențe sînt laterale construcției propriu-zise a spectacolului. Căci viziunea regizorală este, în linii mari, fermă. O asemenea viziune există într-adevăr și, de data aceasta, nu revine criticii dramatice sarcina dificilă de a o deduce după cîteva „trouvailles“—uri spirituale. Există un punct de vedere al direcției de scenă, și tocmai acest punct de vedere a generat, ca o consecință firească, „poantele“ și „gagurile“ care sînt întîlnite pe parcurs.

Spectacolul este axat pe demascarea categorică a fascismului, ca expresie ultimă a urii și spaimii față de om, caracteristici atît de proprii moralei capitalismului. D. Esrig și colaboratorii săi au strîns în jurul acestui sens ofensiv al piesei un întreg arsenal de mijloace. Astfel, de pildă, în prezentarea galeriei negativilor s-a urmărit distingerea unor ipostaze variate ale procesului de dezumanizare provocat de mercantilizarea conștiințelor. Merită să amintim modul remarcabil în care a fost realizat cuplul „căpcăunilor“. În loc de a aduce pe scenă un tandem comic de bufoni siamezi, direcția de scenă a căutat să adîncească latura critică, evidențiind deosebirile de suprafață dintre neoameni, atrăgînd atenția asupra posibili-

● Distribuția spectacolului „Umbra“ pe scena Teatrului de Comedie : Iurie Darie (Învățătul) ; Gheorghe Dinică (Umbra) ; Vasilica Tastaman-Jenei și Eliza Plopeanu (Annunziata) ; Sanda Toma (Prințesa) ; D. Rucăreanu (Cezar Borgia) ; Amza Pellea (Pietro) ; Aurelia Vasilescu (Iulia Giuli) ; Mircea Șeptilici (Doctorul) ; N. Gărdescu (Primul ministru) ; Florin Scărlătescu (Ministrul de finanțe) ; Mircea Constantinescu (Consilierul secret) ; D. Chesă (Majordomul) ; Marius Rolea (Sergentul) ; Doinica Pellea (Sora) ; Mircea Mușatescu, Livia Hanuțiu, Eug. Cassian, Iarina Demian (vilegiaturisti) ; Dumitru Popescu, Gh. Mazilu, Puica Stănescu, Livia Hanuțiu, N. Turcu, E. Cassian (tirgoveți) ; Gh. Crișmaru, Consul Roșu, Șt. Tapalagă, Iarina Demian, V. Plătăreanu, Zizi Petrescu („Domni“ și „Doamne“ de la curte).

tașuri multiple de dezghenză a dușmanilor omenirii. Regia a subliniat intens atmosfera irespirabilă din cadrul capitalist în scene memorabile, ca discuția dintre Învațat și Medic, pe stradă, când, după fiecare replică, cel care o spune dispăre terifiat, sau ca momentul arestării din greșeală a Medicului în cadența marșului orbesc al jandarmilor lui Pietro. Este de neînțeles cum tocmai această scenă, care subliniază remarcabil ambianța arbitrarului, proprie dictaturii fasciste, a fost criticată într-o cronică.

Se vorbește, și se va mai vorbi probabil multă vreme, despre creația lui Gh. Dinică în rolul Umbrei. Actorul este, fără îndoială, talentat, dar aci am vrea să relevăm talentul său în colaborarea profundă cu regia, talent care nu se înfiltează chiar la fiecare pas. Într-adevăr, Gh. Dinică a înțeles foarte bine ce trebuie să comunice publicului și a ales pentru aceasta procedee, gesturi, accente, nu din rezerva „de acasă”, ci dintre cele adecvate întregii tonalități a spectacolului. El a desfășurat apoi — în mișcare moleculară, cu „ralenti”-uri sprijinite pe un joc de pantomimă suculent — o expunere vie a programului antifascist al piesei.

Și acum despre trăire și convenție. Mi se pare că în spectacolul Teatrului de Comedie se produce o conviețuire de stiluri, evidentă atât în jocul actorilor, cât și în costumație sau decor. Regia a urmat din nou cerințele textului. Dialogurile Christian-Annunziata, într-o mare măsură rolul Iuliei Giuli și chiar „sinceritatea” gazetărilor Cezar Borgia, cer o linie de interpretare de o însuflețire particulară. Dimpotrivă, rolurile miniștrilor sau partitura Umbrei obligă la o tratare grotescă, cu implicații convenționale. Tocmai adoptarea unei atitudini polemice față de formele tradiționale ale basmului favorizează această armonizare a unor stiluri diferite într-o îmbinare dozată, care corespunde celor două planuri intermitente ale piesei lui E. Șvarț. Direcția de scenă a rezolvat meticolos această sarcină complicată.

Am și rezerve cu privire la spectacol. Ele privesc tratarea mai superficială a rolurilor de indeciși și înfrinți (Medicul, Iulia Giuli). Cred, de asemenea, că în rolul Învațatului, interpretul (Iurie Darie) trebuia să marcheze distinct trecerea de la candoarea inițială la temeritatea acestuia om neînfricat. Cu toate că autorul piesei utilizează, într-o accepție extrem de personală, datele basmului, Christian Theodor se revendică de la linia eroilor populari de tipul lui Călin Nebunul. Prietena sa, Annunziata, este lucidă, dar temătoare. Învațatul, dimpotrivă, *pe măsură ce află adevărul despre lume*, devine mai dîr. Vitejia sa nu mai are, în ultimul act, nici un raport cu ignoranța, cu candoarea; trecînd prin fazele dureroase ale cunoașterii, el a devenit omul în efigie, puternic, luminos. El nu se teme, pentru că știe bine că omul nu poate fi învins de umbră. Regia va ști desigur să depășească asemenea inegalități în decursul îndelungii cariere pe care abia o începe spectacolul Teatrului de Comedie cu piesa *Umbra*.

● ANA MARIA NARTI :

Cred că montarea lui Esrig marchează un moment în ansamblul unor încercări din teatrul nostru și, mai ales, că ea concretizează un efort deosebit de intens, și excepțional în rezultate, de a gândi și a interpreta contemporan o operă dramatică.

Pe scurt, despre concepția regizorală în raport cu textul. Contemporan este refuzul lui Esrig de a axa conflictul pe noțiuni generale de bine și rău, deși textul ar fi putut prilejui și asemenea interpretare, după cum a dovedit-o spectacolul de la teatrul din Galați; actuală, în cel mai bun înțeles al cuvîntului, este ideea lui Esrig de a concretiza „răul”, semnat de Umbră, întrupînd în acest personaj ascensiunea nulității care, în condițiile lumii burgheze, ajunge să se substituie valorilor autentice, și să și le subordoneze. Această idee nu este actuală și eficientă numai din punct de vedere politic; așa cum a dezvoltat-o Esrig, ea ni se înfățișează ca o adevărată idee artistică, așa spune, o idee teatrală. Dero-mantizîndu-l pe răufăcător, dezbrăcîndu-l de strălucirea în care-l drapaseră multe opere literare și teatrale, regizorul și interpretul au ajuns la polemică deschisă cu un anume stil de teatru, și astfel la parodia personajului mefistofelic. Spectacolul acționează în ansamblu pe două dimensiuni: satirizează realitățile urmărite de Șvarț (nonvaloarea substituită valorii, înstrăinarea, tirania, pericolul

fascismului) și, în același timp, comentează aproape tot timpul anumite aspecte ale artei teatrale contemporane. Și această tendință este foarte actuală, firește, fără să fie unică. Se poate face, în acest sens, o apropiere cu tendința generală a spectacolului *Cei trei mușchetari*, pus în scenă de Planchon; și nu este vorba de o simplă coincidență. Teatrul trăiește în zilele noastre tocmai prin efortul de a se defini în raport cu ceea ce a fost înainte și în raport cu celelalte arte, tocmai prin strădania de a manifesta o cât mai vie conștiință de sine.

Tendința de a lucra foarte teatral, în sensul bun al cuvîntului, s-a concretizat, pe planul realizării, în efortul deosebit de intens, de care pomeneam la început — efort de a valorifica toate componentele spectacolului și toate posibilitățile actorilor —, de a „cînta“ pe toate clapele artei scenice. Și aici, Esrig merge în direcția uneia din marile orientări ale spectacolului modern, care cere să nu te mulțumești să afirmi doar verbal, să rostești numai un text de pe scenă; ci să-l însoțești de o gestică, o plastică adecvată. De asemenea, la această transpunere, trebuie să participe și detaliile de decor, și mișcarea întregii echipe, și muzica — într-un cuvînt, *ansamblul*.

Conjugarea armonioasă a tuturor acestor preocupări i-a permis lui Esrig să realizeze efectiv marile momente ale textului. Spectacolul are o construcție riguroasă, momentele lui importante sînt accentuate cu putere, desfășurarea lui e minuțios gradată, de la început la sfîrșit.

Calitatea deosebită a muncii regizorale se discerne în strădania de a lucra cât mai profesional. Am mai văzut spectacole, realizate mai ales de tineri, în care sensurile reieșeau din relația interpret-decor-mișcare, din desenul punerii în scenă, din evoluția ansamblului. Dar de multe ori, asemenea spectacole se descompuneau curînd după premieră, fiindcă se întemeiau numai pe execuția mecanică a unor indicații dictate de regizor. Spectacolul cu *Umbra*, de la Teatrul de Comedie, i-a obligat pe interpreți să-și ridice în general nivelul profesional. Ceea ce joacă Dinică nu poate fi rupt de felul în care se mișcă Dinică, și, desigur, actorul va valorifica, multă vreme de aici înainte, antrenamentul cîștigat în pregătirea acestui rol. Realizarea lui se bazează pe o înțelegere multilaterală a artei actorului — obținută sub îndrumarea regizorului — și pe o muncă profesională asiduă. Așa se explică de ce lui Dinică i-a reușit ceea ce puțini actori izbutesc la noi: să joace nu un personaj-individ, nu un destin particular, cu anumită semnificație generală, ci să incarneze o idee generală, individualizată, o stare de spirit individualizată, exigență pe care dramaturgia modernă o ridică din ce în ce mai des în fața interpreților. (Este greșit, de exemplu, să o înfățișezi publicului pe Claire Zachanassian din *Vizita bătrînei doamne* doar ca pe o femeie care cîndva a fost părăsită și acum vrea să se răzbune — astfel nu s-ar ajunge decît la o banală melodramă; personajul și întreaga lui evoluție scenică constituie o încarnare a spiritului de proprietate ajuns la paroxism, un simbol al dezumanizării, și actorul trebuie să știe să aducă în scenă tocmai personificarea unei asemenea stări de spirit.)

În spectacol există și alte interpretări remarcabile. Important este că ele nu constituie doar inspirații individuale sau momente de coincidențe între un actor și un rol potrivit lui, ci reprezintă rezultatul unei munci de prelucrare a rolului pe toate fațetele lui, muncă perfect armonizată cu cerințele întregului spectacol. În jocul Sandei Toma, cizelat, fin ca o dantelă, fiecare intonație și fiecare gest dezvăluie o nuanță. E foarte bogat portretul acestei gîscuțe pătrunse de conștiința importanței sale, fiindcă e prințesă, care a învățat pe dinafară cîteva idei pesimiste, la modă, dar care e, în același timp, și sincer îndrăgostită. Unele aspecte destul de palide în text au căpătat relief în scenă. Prin interpretări ca aceasta, sau aceea a lui Dinică, spectacolul mai dobîndește o calitate: aceea de a demonstra însemnătatea unei metode de lucru care dezvoltă la maximum personalitatea actorilor. Astfel, Dinică și Sanda Toma au reușit să se adapteze perfect desenului creat de regizor pentru rol. Nu toți actorii evoluează însă la acest nivel. Unii, copleșiți de partitura complicată de mișcări pe care trebuie s-o execute, nu mai reușesc să-i redea subtextele, iar alții lasă să se piardă nuanțe importante ale unor personaje care rămîn reduse la contururi prea generale, aș spune, schematice: toată șovăiala și lașitatea filistină a Doctorului, sau toată nai-vitatea, uneori foarte dăunătoare, a Învățațului.

Lăsînd însă laoparte problemele de detalii pe care le ridică spectacolul, cred că este mai important să ne oprim asupra problemelor de principiu pe care el le



aduce în discuție și, în primul rînd, asupra orientării sale generale. În ultimul timp au început să se audă glasuri care întrebă : acum nu se mai poate face teatru decît stînd pe cap, numai în maio și numai dacă actorii sosesc în coșulețe purtate prin aer ? Nu se mai poate face teatru „normal“, în care oamenii să intre firesc pe ușă, să nu țopăie, să vorbească simplu, ca pe stradă ? Nu simțim de părere că orice spectacol trebuie montat așa cum Esrig a montat *Umbra*. Dogmatizarea acestui stil ar fi desigur dăunătoare. Dar nimeni nu încearcă să facă asta. Regizorii care optează pentru o asemenea orientare revin perseverent la ea ; pentru că își dau seama că toate căutările lor se află abia la început și că drumul pînă la realizarea țelurilor propuse mai este lung. Și e bine să ne aducem aminte că teatrul nu a fost întotdeauna așa cum l-am moștenit de la părinți. Teatrul cu care erau obișnuite generațiile dinaintea noastră, teatrul în care se vorbea numai și se declama, reprezintă un anumit moment în evoluția artei scenice. Înainte de el, au existat mari momente în istoria spectacolului în care s-a realizat, într-un mod sau altul, idealul de teatru multilateral, „total“. A tinde spre acest ideal nu înseamnă deci a devia de la menirea teatrului, ci, dimpotrivă, a ne întoarce la poziții care au fost întotdeauna esențiale pentru progresul artei spectacolului.

● NIKI ATANASIU :

Felicit conducerea teatrului pentru înscrisirea piesei *Umbra* în repertoriu, și pe regizor, împreună cu întreg colectivul, pentru realizarea spectacolului.

Sigur că nu este ușor să rupi anumite tipare conservatoare, să dai praful la o parte, să învingi anchilozări de care noi, actorii, și mai ales cei vîrstnici, suferim.

Noul nu e ușor de dobîndit și va găsi opoziție oricînd. Trebuie să învingem aceste piedici care încă se mai ivesc. Se spune că spectacolul e încărcat. Eu, ca actor, cred că orice spectacol poate să pară încărcat dacă actorii nu-l trăiesc în întregime. Aici aș vrea să mă opresc în primul rînd. Ce a urmărit regizorul ? El a dat viață pregnantă personajelor pozitive. Pe celelalte a vrut să le demaște

de-a dreptul în fața publicului. Și cum ? A optat pentru o șarjă conștient îngroșată.

El a explicat actorilor anumite momente, care pe mulți dintre ei i-au putut nedumeri, și astfel nu toți interpreții și-au asimilat și trăiesc aceste momente regizoral bine gândite. Lipsa trăirii depline a dat impresia că spectacolul e încărcat. Sînt convins de asta. Sînt convins că actorul trebuie să reflecteze mult mai adînc, mai ales acuma, în raport cu publicul de azi, că el trebuie să ajungă a-și asimila și a trăi sincer chiar acele momente care i se par greu de executat, pentru că nu le-a mai întîlnit încă în experiența lui.

Regizorul Esrig e foarte îndrăzneț. Dar îndrăzneala lui e judecată, ea este generată de sensul satiric al piesei. Îndrăzneala lui nu e izolată, ci se întemeiază pe o strînsă colaborare cu ceilalți realizatori, și mai ales cu scenograful. Unele intenții n-au fost duse pînă la capăt. Dar asta și datorită, într-o măsură, celor care trebuie să împlinească artistic sarcina pusă de regie.

Și dacă îndrăznelile regiei rămîn nefundamentate, sigur că ele pot părea gratuite. Cu toate aceste observații, țin să spun încă o dată că spectacolul mi se pare accesibil și eficient din punct de vedere artistic.

● D. ESRIG :

Problema centrală pentru noi în pregătirea spectacolului a fost aceea de a evita recuzita de basm, cu imaginile sale de falsă fantezie, cu sclipirea ei de surogat de folclor, și de a găsi un drum spre teatrul popular viu, virulent și subtil, care — am socotit noi — poate sluji mult mai bine textul dificil și dens al lui Evgheni Șvart.

Trăim într-o lume în care, în unele țări capitaliste, fascismul reînvie. Această lume de contradicții foarte acute este reflectată pe calea filmului, a televiziunii, a presei și literaturii ; sînt realități care șochează, care interesează, care ridică probleme dificile. Spectacolul trebuia să dea un răspuns unora din aceste probleme. Piesa a fost scrisă în 1940, adică imediat după începerea celui de-al doilea



război mondial, când primejdia hitlerismului se contura foarte precis. Un om cu un universul de preocupări al autorului nu putea să rămână insensibil la aceste grave evenimente contemporane.

S-a spus, și aici, și în unele cronici, că spectacolul este încărcat. Nu cred. Poate că el dă uneori impresia de încărcat atunci când nu este urmărit cu atenție. Cred că nu e de prisos nimic din ceea ce poate să dezbrace, să demaște mecanismul vast, social și moral, care promovează umbrele. Trebuie să găsim drumul spre un teatru satiric popular, pentru că, dacă am fi mers pe linia de literaturizare a basmului, umbra ar fi devenit un fel de nou Mefistofeles, o ființă demoniacă, un geniu al răului. Asta însemna să ne fixăm asupra unui aspect limitat al temei, sau să reducem piesa la o temă etică mai bine și mai profund tratată în alte opere literare (Faust, Peter Schlemihl etc.). Pe noi ne-au interesat, în primul rând, cauzele și consecințele ascensiunii umbrei. Cred că este mult mai actual să prezentăm o umbră al cărei echivalent este nimicul, nulitatea, nonvaloarea, care se mimează omnia; umbră în măsura în care repetă gesturile omului, fără să exprime nimic, și cred că această nulitate este mult mai primejdioasă, tocmai pentru că posedă o asemenea capacitate mimetică, tocmai pentru că are această putere de a induce în eroare. Descoperim aici mecanismul imposturii. Pe acest drum cred că se dezvoltă ceea ce a făcut din umbră o unealtă necesară întregului aparat birocratic și financiar al unui stat cu structură capitalistă. Așa înțelegem de ce naivitatea Învățăturii este blamabilă și în ce măsură piesa constituie o chemare la vigilență.

Din punct de vedere profesional, realizarea aceasta a constituit o muncă deosebită pentru noi toți; așa cum s-a mai spus aici, am apelat la mijloace pe care nimeni dintre noi nu le-a mai încercat înainte. Teatrul contemporan, teatrul care iese din făgașul cunoscut și comod, cere — cred — un foarte înalt nivel profesional. Cred că el nu se poate realiza fără actori moderni, stăpâni pe toate mijloacele artei actoricești, care au un orizont intelectual larg, înțeleg exact despre ce e vorba și interpretează precis semnificațiile textului. Cred că teatrul „de marionete” este o producție falsă, și dacă s-a remarcat în spectacolul nostru o colaborare reală între regie și interpreți, atunci am realizat într-adevăr ceva. Cred că tot ce ține de teatrul modern făcut cu actori-marionetă, care execută de bine de rău indicațiile unui regizor cu fantezie, nu poate să depășească farmecul facil al jucăriilor amuzante. Cred că un asemenea spectacol nu poate intra în zonele importante ale artei, nu poate să miște într-adevăr sala, să câștige cu adevărat publicul pentru un teatru nou, viu, de semnificație.

În legătură cu teatrul „normal” sau „anormal”, aș vrea să spun doar câteva lucruri. Îmi vine în minte o frază pe care a rostit-o Lenin la una din plenaryle Comitetului Central, după revoluție. Unul din participanți a întrebat, la un moment dat, cât va mai dura starea de revoluție, cât timp va mai trece pînă va fi instaurată din nou o stare normală. Lenin s-a supărat foarte tare și a spus (citez din memorie): „Vai de revoluționarul care nu înțelege că revoluția e cea mai normală stare”. Firește, schimbarea, înnoirea, lupta continuă pentru mai bine este o stare normală oriunde, și cu atît mai mult în artă. Nu știu de ce, în teatru, „normal” ar însemna neapărat o lectură „normală” a textului. Cred că în general teatrul înseamnă expresie, înseamnă o artă de forță, de fantezie, de spirit și de temperament. În *Patul lui Procust*, Camil Petrescu pledează în „subsoluri” cu o vehemență explicabilă, dacă ne gândim la ce vedea atunci ca teatru în jurul său, pentru spectacole vii, puternice, pentru un teatru realizat de personalități care ies din comunul foarte comun, pentru că altfel nu mai prezintă nici un interes. Cred, de asemenea, că ceea ce trebuie să socotim normal în teatru este o concepție avansată, profundă asupra textului și asupra fenomenului de spectacol. Nu m-a supărat deloc, ba, dimpotrivă, m-a surprins și mi-a plăcut foarte mult spectacolul lui Planchon cu *George Dandin*, care a făcut dintr-o piesă jucată totdeauna după canoanele comediei dell'arte — deci cu mijloace artistice pe care sîntem obișnuiți să le numim moderne — un spectacol de gen, de un realism subtil, scoțînd în evidență un sens cu totul nou, o valoare necunoscută a textului și repunînd astfel în actualitate o piesă compromisă de plictiseală și de banalitate. Asta se cheamă teatru modern; violența și îndrăzneala cu care Planchon întoarce *George Dandin* de pe vadul comun sînt chestiuni de contemporaneitate.

Despre spectacol există opinii diferite. E și normal. Desigur, și rolul meu putea fi interpretat în mai multe feluri. Mi se pare însă că viziunea lui Esrig este cea mai interesantă, nu numai pentru că surprinde cele mai subtile nuanțe ale textului, dar și fiindcă solicită și pune în valoare un complex întreg de mijloace actoricești. Eu voi fi și de acum înainte adeptul unui asemenea stil de teatru — firește, dacă textul interpretat îl suportă —, pentru că actoricește este soluția cea mai sigură de dezvoltare a posibilităților pe care ni le oferă vârsta și pe care e păcat să nu le valorificăm.

Am făcut în timpul primelor spectacole următoarea experiență. Interpretarea rămânea aceeași de la seară la seară (vă dați seama, ar fi fost și e foarte greu să schimbi mereu o asemenea construcție). Într-o seară însă mi s-a spus: „e încărcat, stufos etc.“. A doua seară, după nici 24 de ore, am jucat același spectacol — evident, la fel în ce privește construcția generală — și aceleași persoane din teatru mi-au spus: „E altceva“. M-am întrebat: „Cum altceva, când am făcut același lucru?“ Am stat și m-am gândit la aceste aprecieri. Nuanța lăuntrică pe care actorul o dă rolului poate să ajute sau poate să creeze confuzii. Construcția generală rămăsese aceeași, dar avusesem, de la seară la seară, dispoziții cu totul diferite. Am verificat asta și mai târziu. Când rolul a apărut stufos, probabil că mișcarea a fost executată în sine, fără să i se dea culoarea, pregnanța necesară. Când personajul și mișcarea s-au contopit într-un tot unitar, construcția nu a mai apărut nimănui supărătoare. Atunci m-am gândit că, pe întregul spectacol, sarcina noastră principală este aceea de a menține foarte clar desenul intențiilor, dînd de fiecare dată aceeași valoare psihologică fiecărui element fixat la repetiții — obligație elementară, de altfel, în orice interpretare.

Dacă realizarea colectivului care a jucat *Umbra* va constitui o experiență și pentru alții, cred că spectacolul și-a îndeplinit în mare măsură menirea. Pentru mine, pregătirea acestui rol, nu exagerez, echivalează cu mai mulți ani de studiu. În legătură cu asta, aș vrea să spun cel puțin câteva cuvinte despre colaborarea cu regizorul Esrig. Ea a depășit limitele conlucrării obișnuite între actor și regizor. Am lucrat împreună zi de zi și în afara orelor de repetiție, am discutat mereu fiecare problemă pe care o ridica rolul, am analizat împreună fiecare sens al textului. Principala noastră preocupare a fost aceea de a găsi forme noi de expresie pentru a transpune cît mai clar semnificațiile personajului (în acest sens, trebuie să adaug că nu aș fi izbutit fără ajutorul permanent oferit de profesoara Sibille în ce privește asimilarea unei tehnici a mișcării). Colaborarea cu Esrig a fost extrem de interesantă și de utilă pentru mine și sînt fericit că am avut prilejul să lucrez sub îndrumarea unui regizor care are atîta fantezie și lucrează neobosit.

● SANDA TOMA :

Munca la rolul Prințesei a fost foarte asiduă și de lungă durată. Ceea ce m-a preocupat cel mai mult, și nici chiar astăzi nu aș putea să mărturisesc că am înțeles-o integral, a fost evoluția originală a acestui text și a rolului meu. În textul inițial, din care noi am tăiat o bună parte pentru a evita orice confuzii, Șvarț o descrie pe Prințesă, în final, aproape ca pe o femeie înțeleaptă, făcînd-o să vadă dintr-o dată — fără nici un fel de evoluție scenică — drama care s-a petrecut cu ea. Modul cum s-a tăiat din text m-a ajutat să înving aceste dificultăți. Fără îndoială că fiecare rol este pentru mine un examen, dar nu credeam ca tocmai acesta să constituie examenul care să mă treacă din categoria tinerelor talente de viitor în categoria actrițelor. Referindu-mă la colaborarea cu regia, trebuie să recunosc că, din păcate, meritul pentru această realizare se datorește șaizeci la sută regizorului și numai patruzeci la sută mie. M-aș fi bucurat mult mai mult ca proporția să fie inversă.

Oricum, pentru mine, experiența a fost extrem de interesantă. A fost pentru prima dată cînd, din punct de vedere actoricesc, am atacat rolul de la alt nivel decît cel de pînă acum (nu vreau să spun, neapărat, un nivel înalt, ci unul deosebit de cel obișnuit). Nu am mai pornit de la un personaj considerat ca indivi-

dualitate, ci de la semnificația lui în schema generală a spectacolului de la sensul lui de simbol. M-am străduit tot timpul să nu mă las furată de drăgălășenia, capriciile, sau suferințele personajului, să nu pierd din vedere niciodată faptul că Prințesa reprezintă puterea regală în decrepitudine, „marfa” pentru care se dau toate luptele între umbre. Bineînțeles, preocuparea aceasta nu trebuia să dizolve individualitatea personajului, ci să-i precizeze sensul. Aș putea exemplifica, de pildă, cu replica din finalul actului doi: „Frumos. Theodor Christian, Christian Theodor, sună aproape la fel”. Ca actriță, aș fi fost tentată să joc „dramatic” acest moment, să accentuez suferința Prințesei, dar regizorul m-a ajutat să înțeleg că despărțirea nu o îndurează prea mult pe eroină, și replica transcrie mai mult prostia ei... princiară. La fel, în final aș fi fost tentată din nou să accentuez suferința personajului, și din nou regizorul m-a ajutat să înțeleg că drama Prințesei e mărunță, ca aceea a unui copil căruia i s-a luat jucăria. Din această preocupare constantă pentru semnificația rolului s-a născut unitatea personajului.

● AMZA PELLEA:

Nu vreau să vorbesc atîta pentru lămurirea dv., cît pentru lămurirea mea. S-au formulat unele observații asupra anumitor stridențe care s-ar fi manifestat în interpretarea mea. Vreau să spun că am conceput acest rol — bineînțeles, împreună cu regizorul — pe un anumit schelet. Am considerat că Pietro este ales șeful gărzii, nu pentru că are spirit militar, ci pentru că face foarte mult zgomot, fiind cu totul găunos. El este prezentat, înainte de a intra în scenă, de Annunziata, ca unul care trage mereu cu pistolul și nu nimereste niciodată. În ierarhia vechiului stat burghez-moșieresc, se promovau foarte des asemenea reprezentanți gău-noși ai zgomotului, ai exteriorului, în posturi militare de răspundere.

Referitor la scena cu sergentul, mi s-a reproșat de foarte multe ori, și în majoritatea cazurilor de către actori: „Bine, domnule, ăsta-i aur, trebuie să leșine lumea de rîs!” Nu sînt de acord cu această părere: cred că gluma trebuie să se oprească acolo unde monstrozitățile evocate rămîn periculoase și astăzi. În scena cu sergentul se expun idei foarte actuale, și de aceea cred că ea nu trebuie banalizată, minimalizată.

În general, am fost puțin dezorientat și nu mi-am revenit încă. Joc mai puțin sigur decît în repetiții, și asta poate tocmai datorită faptului că mi s-a spus că interpretarea mea este încărcată. E ceea ce m-a făcut să nu mai găsesc resurse suficiente pentru a umple manifestările lui Pietro cu trăire sută la sută. Și atunci, sigur că și eu am observat că unele lucruri rămîn în sine și par de prisos. Nu am renunțat însă la aceste manifestări, deși îmi dau seama că deocamdată nu au conținutul pe care ar trebui să-l aibă, pentru că sînt atașat fără rezerve de ideea și stilul spectacolului. Consider că pe parcurs o să reușesc să umplu de viață și acele fragmente în care personajul rămîne — cum se spune — descoperit. Socotesc că marea realizare a spectacolului este tocmai modul nou în care s-a sudat un colectiv, felul în care s-a muncit, chiar dacă rezultatele nu sînt toate, din primul moment, la înălțimea la care sîntem obișnuiți noi să le cerem. Eu cred că trebuie menționat începutul acesta, germenul acestei noi metode de lucru. Țin să mulțumesc cu multă căldură tovarășei profesoare Sibille pentru ajutorul pe care ni l-a dat. Am început chiar să-mi pun probleme de viitor. Mă gîndesc că voi fi distribuit de un alt regizor în altă piesă și mă întreb: ce am să fac? Să citesc un text, să-mi bag mîinile în buzunare și cel mult să aprind o țigară ca să fac economie de gesturi? Am început să simt nevoia unei partituri de mișcare bine gîndite și nu știu încă să mi-o elaborez singur. Orientarea teatrului spre o expresivitate totală, în gest, mișcare, cuvînt, cred că este cel mai util lucru din spectacolul acesta. Și dacă vom reuși în spectacolele noastre să arătăm rezultatele acestui fel de a gîndi asupra teatrului, va fi cu atît mai bine.

● N. GĂRDESCU:

Aș fi vrut ca în această discuție să primim mai multe sugestii din partea dv. S-a vorbit despre tematica piesei, despre problema regizorală, cît și despre realizarea în genere a spectacolului. S-a spus că sînt unele deficiențe, dar acestea nu au fost îndeajuns subliniate. Noi sperăm că această piesă va avea o carieră lungă



N. Gărdescu (Primul ministru) și
Florin Scărlătescu (Ministrul de
finanțe)

și dorim să îndreptăm pe drum lipsurile. Nu vorbesc de mine, căci eu am un rol secundar, care, chiar în concepția autorului, nu este atât un personaj, cât un pretext de dialog. Aș fi vrut să aflu mai în amănunt ce avem de făcut de aici înainte. Desigur că în spectacol sînt și deficiențe, ideea nu este încă topită suficient în reprezentare și mai sînt vizibile unele asperități ale muncii regizorale. În general, cred că asemenea întâlniri cu criticii ne pot fi de folos dacă opiniile, fie bune, fie rele, completează cronicile pe care le citim, nu spun mai direct și mai amănunțit ceea ce se observă numai din sală și noi putem să corectăm pe parcurs.

● RADU PENCIULESCU:

Chiar dacă am să fiu mai puțin legat de subiectul nemijlocit al discuției, vreau să spun cîte ceva despre o cronică apărută în „Contemporanul“, sub semnătura lui C. Paraschivescu.

Sînt de părere că e nevoie de mai multă răspundere față de cuvîntul scris decît se manifestă uneori în critica noastră teatrală. Tîndem cu toții spre calitate în arta teatrală, iar faptul acesta trebuie să se reflecte și în critică. Gazetarul de teatru trebuie, în primul rînd, să fie apt de a înțelege fenomenul teatral și, în cadrul lui, să aleagă noul de vechi, calitatea de noncalitate.

Cred că orice om poate să conteste un spectacol, atunci cînd o face cu argumente. Planchon contestă, cu argumente, pe Lawrence Olivier ca realizator de filme Shakespeare, și noi putem să nu fim de acord cu argumentele, dar nu putem să ignorăm poziția celui care face asta și nu putem să nu surprindem în gîndirea lui consecvența față de anumite idei.



Recenzarea unei activități artistice — fie ea teatru, plastică, muzică, literatură — trebuie să pornească în primul rând de la determinarea concepției creatorului asupra fenomenului artistic realizat și de la stabilirea poziției recenzentului față de justetea sau injustetea concepției creatorului. Producția respectivă nu poate fi judecată în cadrul altei concepții, sau în raport cu prejudecățile pe care cronicarul le are asupra operei date. Să fiu mai limpede: cred că se poate contesta în întregime spectacolul lui Planchon cu *George Dandin*, după unele criterii oneste, și sînt mulți oameni care fac asta. Foarte bine. Dar, în cadrul concepției sale, creatorul dovedește o riguroasă și consecventă construcție artistică, pe care nu poți s-o contesti.

Cred că dacă, în cronică amintită, se scrie la început că „piesa și spectacolul prelucrează, în spiritul unui pamflet antifascist, motivul umbrei care s-a desprins de om“, se stabilește implicit o premisă. Și atunci nu mai este îngăduit ca recenzentul să alunece de pe linia pe care și-a trasat-o. Cu toate acestea, mai târziu, recenzentul scrie că în spectacolul înțelnic „poante“ gratuite, sub forma unor ciudate intonații și soluții de mișcare, și exemplifică citind scena în care soldatul se rătăcește de grup și convorbirea conspirativă dintre Doctor și Învățat. Sînt observații care contravin în mod flagrant poziției lui inițiale. Pentru că dacă admitti teza spectacolului și teza piesei, atunci nu mai poți să-ți permiți să califici ca gratuite niște momente care sprijină și dezvoltă premisa inițială. Dacă soldatul se rătăcește, asta se întîmplă fiindcă el nu vede, are ochii acoperiți de cască; căutîndu-și camarazii, soldatul atinge cu mîna umărul Doctorului, care se consideră arestat și nici măcar nu protestează. Doctorul știe ce înseamnă un aparat de opresiune de tip fascist. Scopul acestei „poante“ este evident și susține din plin teza



Moment din spectacol

cu care cronicarul s-a arătat de acord. Despre conversația conspirativă a Doctorului cu Învățățul, una din excelențele rezolvări ale spectacolului, se poate spune că exprimă cu perfectă limpezime tot o realitate de tip fascist: despre adevăr n-ai voie să vorbești, și când o faci totuși, trebuie să-ți iei măsuri de precauție, pentru că altfel îți primejduiești libertatea și chiar viața. Și soluția regizorală se calchiază perfect, nemijlocit și foarte expresiv, pe concepția generală a spectacolului. Mai departe: se poate contesta poziția lui Esrig față de cele două scene de stradă din piesă. Esrig ne-a arătat aici că personajele străzii sînt mic-burghezi, țirgoveți. Se poate opta, cred, fără a greși, și pentru o soluție opusă: personajele străzii reprezintă poporul. Dar regizorul tratează aceste apariții într-o unitate de viziune, și cronicarul nu poate să treacă la suma elementelor pozitive scena din actul I și la suma celor negative pe cea din actul III, căci ele sînt exact de aceeași factură și reprezintă aceeași poziție netă a regizorului. Cronicarul spune: „Multe detalii izbutesc să fie semnificative. Învățățul deschide fereastra și surprinde tu-multr străzii etc.“. El nu explică de ce detaliile sînt semnificative și trece scena la capitolul reușitelor, pentru ca mai tîrziu să întrebze: „De ce era nevoie ca scena comentariilor mulțimii să se transforme și ea într-o parodie cu oameni cățarați pe picioroange sau acoperiți cu pălării caraghioase?“ Dar dacă prima e o parodie, de ce să nu fie și a doua?! Dacă am acceptat una din scene, o acceptăm și pe a doua, expunem un punct de vedere care poate fi discutat și trebuie în orice caz argumentat.

De ce am stăruit atît asupra acestei cronici? Pentru că socotesc că fenomenul artistic trebuie judecat cu mai mare maturitate și cu mai mult simț de răs-pundere. Cronicarul trebuie să știe să sesizeze esențialul într-o producție artistică

și să atragă interesul spectatorului de rînd asupra ce este nou, important, în producția respectivă. Cronica de teatru ar trebui să devină un mai sigur călăuzitor al publicului, un argument mai important în formarea gustului său. Pe de altă parte, oamenii de teatru așteaptă de la cronicar mai mult decît un bilanț oarecare de cusururi și calități de tipul: „Spectacolul s-a caracterizat printr-un ritm alert și susținut” sau „Interpretul X a găsit cu talent filonul dramatic al personajului Y”.

Dacă nu vom reuși să facem o cotitură și vom căuta într-o cronică numai sclipirea limbajului și frumusețea expresiei, iar nu reflectarea solidă, serioasă, temeinică a fenomenului teatral, relația creator-cronicar-public ar putea deveni foarte defectuoasă.

În legătură cu spectacolul lui Esrig, sigur că fiecare moment al lui poate fi discutat, și deci contestat, în raport cu alte concepții regizorale. Eu, de pildă, am unele nemulțumiri și nedumeriri mai mari sau mai mici în legătură cu unele rezolvări care nu mi se par destul de rafinate și la nivelul general al spectacolului: de exemplu, ultima scenă în care umbra Umbrei, proiectată pe panou, întinde mîna spre coroană. Cred că scena e mai scăzută ca ținută față de altele și că ar fi fost de dorit să întîlnim mai multe rezolvări la nivelul discuției conspirative dintre Învățat și Doctor, care mi se pare deosebit de expresivă și plină de semnificații. Dar nu asta este important. Important este că spectacolul își propune o sarcină ideologică limpede și o realizează cu mijloace artistice aproape întotdeauna foarte valoroase. Cred că regizorul ar trebui să mai reflecteze la tendința lui de a cumula în unele scene prea multe argumente de expresie artistică, de a sărăci altele, lucru care poate îndepărta spectatorul de spectator. De pildă, eu nu mi-am putut explica o rezolvare care, după părerea mea, nu facilitează înțelegerea actului I — lipsa balconului pînă la intrarea Prințesei. Balconul trebuia să existe în scenă cu mult înainte de intrarea Prințesei, pentru ca să înțelegem — fără eforturi suplimentare — relațiile ce se stabilesc între diferitele personaje. Am impresia că aici balconul nu ar fi fost o prezență amorfă, moartă, ci mai curînd o antenă, un mesager al Prințesei, care ar fi patronat lupta, deocamdată ascunsă, dintre Pietro și Cezar Borgia, și ar fi ajutat la înțelegerea reacțiilor Învățatului față de tot acest cerc de interese care se adună în jurul său.

Nu știu dacă exemplul pe care l-am dat e cel mai potrivit, dar am ținut să vorbesc despre sarcina noastră principală, aceea de a facilita transmiterea ideii către spectator. Eu cred că din multitudinea de soluții pe care le avem la îndemînă pentru susținerea scenică a unui moment al unei piese, trebuie întotdeauna să alegem soluția cea mai simplă, cea mai directă, ceea ce este însă, desigur, un lucru ușor numai în teorie. A alege soluția cea mai simplă, cea mai concisă, care să argumenteze ideea, consider că este marea măiestrie pe care cu greu o putem atinge. Eu îi doresc lui Esrig, și-mi doresc și mie, soluții mai simple în viitoarele noastre spectacole, convins fiind că în felul acesta vom spori influența spectacolului asupra spectatorului, vom face mai accesibilă îndrăzneala.

● PAUL BORTNOVSKI:

Vreau să exprim în primul rînd marea satisfacție ce mi-a dat-o acest spectacol prin calitatea lui deosebită, prin atitudinea față de fenomenul de artă pe care îl exprimă.

Regizorul Esrig a creat un produs artistic de înaltă ținută contemporană, și a făcut aceasta fără ostentație, fără a urmări cu orice preț realizarea unei demonstrații de modernitate și de inovație.

În orientarea sa către trăsăturile *teatrului popular*, spectacolul folosește o mare diversitate de mijloace, cu ajutorul cărora rezolvă dificilele probleme ale acestui text dramatic și dă viață basmului satiric.

Aceste mijloace atît de variate se integrează într-o unitate de concepție ce refuză clișeele stufoase sau siropoase și folosește din plin convenția artistică în forme lucide și epurate, învîluind totul în farmecul unei alese sensibilități moderne.

În ce privește imaginea plastică scenografică — epurată, inventivă și finisată cu o grijă deosebită —, am impresia că aceasta, în numele sensibilității și modernității, exprimă o tendință spre un decorativism „amabil” și „amuzant” ce netezește din semnificații și atenuază aciditatea satirei.

Profit de faptul că am luat cuvîntul ca să atrag atenția asupra unei inadvertențe din cronica apărută în „Luceafărul“ într-o problemă de detaliu a scenografiei : avertismentul dat de cronicar împotriva folosirii elementelor de decor suspendate. Cronicarul, după părerea mea, dă dovadă de o tendință de generalizare pripită. Nu văd de ce acest mijloc tehnic — mijloc de expresie în același timp, care nici măcar nu este atît de răspîndit în spectacolele noastre încît să prezinte pericolul unei monotonii — ar dăuna spectacolului, atunci cînd el este pus în slujba ideilor acestuia. El poate, ca oricare altul, să creeze importante valori dramatice, în contextul concepției artistice a spectacolului. Evident însă, valoarea oricărui „mijloc“ depinde de felul cum și de locul unde este folosit.

În legătură cu cele discutate aci despre unele articole din presă, consider regretabil faptul că aprecierile critice, insistînd asupra detaliilor într-o optică analitică, nu subliniază îndeajuns valorile generale ale spectacolului și semnificația lui în cadrul procesului de dezvoltare al artei noastre teatrale.



D. Esrig

● D. ESRIG :

Aș dori să fac o precizare în legătură cu intervenția criticului Vicu Mindra despre raporturile dintre Învățat și Annunziata. Nu vreau să scuz nimic din ce s-a reproșat spectacolului ca atare. Vreau numai să explic că aceste raporturi sînt mai dificile și mai complicate decît par la prima vedere. Raportul dintre Învățat și Annunziata este de fapt nestabil, în evoluție ; de fiecare dată, unul din ei are un pas înainte în momentul în care ajunge mai aproape de sensul adînc al realității pe care trebuie s-o judece, s-o înțeleagă și asupra căreia trebuie să acționeze.

În actul I, Annunziata îl domină vizibil pe Învățat, pentru că are o privire mult mai adîncă, mai lucidă și mai serioasă asupra vieții. Aici, tînărul savant își mai pune speranțe în această lume compromisă definitiv, pe care ațutorul o refuză în întregime. Acesta este sensul plecării finale a eroului. Abia la sfîrșitul experienței grave prin care trece, el înțelege că a avut de-a face cu o lume de la care nu mai avem ce aștepta. Naivitatea Învățatului constă în aceea că el speră în omenia componentilor individuali ai acestei lumi, criminală în structura și sistemul ei. În

actul II, raporturile se inversează. Anunziata este aceea care nu mai înțelege întregul sistem, nu mai înțelege de ce Învățatul s-a angajat în luptă, Învățatul este cel care câștigă în valoare față de Annunziata.

În legătură cu interpretarea lui Iurie Darie. Țin să spun că noi am urmărit ca personajul să păstreze, mai ales la început, un aer tineresc. Nu întâmplător autorul i-a dat eroului 26 de ani; Învățatul e tânăr la toate dimensiunile și la toate sensurile acestei noțiuni (adică, și neexperimentat, și aplecat spre reverie etc.). Și în ce privește rolul lui Pietro, țin să adaug câteva cuvinte. Am auzit și eu multe obiecții referitoare la jocul puțin încărcat al lui Amza Pellea și, de comun acord cu el, nu am redus nimic, pentru că a juca teatru în acest stil este dificil și cere răbdare și antrenament. Actorul a avut o perioadă de vîrf în repetiții, cînd tot ce se adăuga rolului nu producea decît satisfacția tuturor. Pe urmă, el a pierdut ceva din dispoziția specială pe care o cere asemenea interpretare. Acum, el este din nou pe o pantă de urcare și va recîștiga, desigur, acea poziție afectivă, esențială pentru participarea lui la fiecare spectacol. De fapt, în această interpretare este vorba tocmai despre ceea ce spunea tov. Vicu Mindra — de parodia atributelor de basm, efectuată pentru evidențierea unor sensuri mai concrete și mai laice. Și Dinică a cunoscut o mică perioadă de fluctuație, dar și-a revenit deplin. Trebuie să spun din nou că îmi pare foarte bine că unii interpreți (Sanda Toma, Dinică, Amza Pellea) au subliniat aici dificultatea, dar și valoarea teatrului de semnificații și de responsabilitate față de text și față de public, către care tindem. Este un act care cere o devoțiune totală și nu se poate realiza totdeauna în întregime și imediat, pentru că cere un antrenament psihic și fizic special, pe care actorii din colectivul nostru l-au parcurs și ale cărui roade le vom vedea și de aici înainte.

Este ușor, și din păcate la noi asta s-a întîmplat prea des, să realizezi un teatru modern agreabil și de inspirație revuistică. S-a creat astfel opinia că spectacol modern este acela care ne distrează o seară, în care vedem un șir de gaguri, la care rîdem sau nu — și totul e foarte bine și frumos. Spunem apoi: „Ce deștept e regizorul, ce drăguți sînt actorii și — eventual — ce fantezie are scenograful“. Cred că teatru modern înseamnă în primul rînd o artă de semnificații profunde — chiar cînd e vorba de comedie. Și luat în sensul strict al amuzamentului, cînd încerci să faci un asemenea teatru, oferi desigur un lucru mai puțin agreabil, neînsemnînd doar o seară de destindere. Dimpotrivă, obiectivul este ca cei cinci sute de spectatori de seară cu seară să plece efectiv îmbogății de la teatru — în sensul dezvoltării unei gândiri și sensibilități contemporane. Dar aceasta implică o îndrăzneală din partea noastră, o răspundere față de public și cred că dacă sprîjinim cu fermitate un asemenea punct de vedere, aducem numai mari foloase teatrului nostru, care are toate premisele să evolueze interesant și eficient.

O ultimă observație în legătură cu cele spuse de tov. Penciușescu. Sigur, noi nu trebuie să îndrăznim mai departe de limita acceptată de public, mai departe de granița de înțelegere a spectatorilor, pentru că altminteri pierdem martorii acului nostru de creație. E foarte just, cu un amendament. Înainte de a începe lucrul, nu ne putem erija în cunoscători ai limitelor publicului. De pildă, un spectacol ca *Umbra*, care a cunoscut niște limite foarte reduse de înțelegere din partea unor cronicari, a descoperit limite mult mai largi de apreciere la marea public, ceea ce pentru noi este foarte îmbucurător, demonstrînd că operația de evaluare a capacității publicului nu se poate face din birou, ci doar îndrăznind concret și încercînd concret ceea ce este acceptat, verificînd practic ce anume din ceea ce am îndrăznit în cabinetul de lucru sau în sala de repetiții devine un bun al publicului sau nu.

● DINU CERNESCU:

În fiecare stagiune apar multe spectacole care pot fi caracterizate drept „bune“, ba chiar unele dintre ele „interesante“.

Dar din multitudinea spectacolelor unei stagiuni, puține sînt acele spectacole ce contribuie, prin problemele pe care le ridică, la promovarea noului în cadrul artei realist-socialiste. Pentru a nu fi greșit înțeles, mă voi explica. Din fericire, în arta teatrului nostru nu apar spectacole în afara metodei realist-socialiste; apar însă spectacole care, mascate ca „realiste“, nu exprimă altceva decît rămășițe ale teatrului naturalist sau ale teatrului amorf.

Spectacolul lui Esrig a șocat. A șocat în primul rînd pentru că a repus în discuție problema dezvoltării tehnicii actoricești la modul ei total, solicitînd din partea actorului o pregătire cu totul specială (pregătire pe care, din păcate, 80% din actorii noștri nu o au). În al doilea rînd, spectacolul lui Esrig repune în discuție poziția profund activă a regizorului față de un text.

Părerile lui Esrig despre impostură (după mine, nu trebuie să restrîngem semnificația umbrei doar la fascism) se citesc clar în spectacol. În scopul citirii lor cît mai limpezi, Esrig s-a folosit de ajutorul decoratorului și de plastica actoricească. În această ordine de idei, cred că ar trebui revenit în mod special asupra formației actoricești a lui Gh. Dinică și a altor actori, cum este de exemplu Mihai Pălădescu, actori ce dovedesc, în împletirea minuțioasă și multiplă a realizărilor lor, că este depășit stadiul artei interpretative manifestate doar prin cuvînt.

Mi-a plăcut spectacolul lui Esrig pentru că este muncit cu mîgală de la prima virgulă pînă la ultimul punct, reafirmînd încă o dată metoda muncii atente și aprofundate a regizorului cu actorul. Acest spectacol se opune aceluia teatru ce se oprește doar la alcătuirea unei bune distribuții sau la o „lectură în picioare“, muncă îndrumată eventual somnolent din sală.

În fiecare stagiune apar, montate în diferite teatre, de regizori diferiți, spectacole total diferite, dintre care însă unele au o legătură foarte strînsă între ele. Acestea sînt spectacolele ce dezbate noi căi ale artei realist-socialiste, spectacole combative, spectacole ce sperie pe unii vechi partizani ai teatrului comod.

Spectacolul cu *Umbra* este din plin — după părerea mea — un spectacol combativ, de aceea îmi permit să socot important momentul marcat de spectacol tocmai prin reacțiile contradictorii pe care le-a generat. În spectacol sînt momente ce nu m-au satisfăcut, momente pe care eu sau un alt coleg le-am fi rezolvat altfel. Prefer însă un spectacol cu mici cusururi, ce ridică probleme și incită discuții, decît o searbădă „perfecțiune“ ce place unanim și se uită repede.

● VALERIU MOISESCU :

Mi se pare îmbucurător faptul că spectacolul lui Esrig cu *Umbra* a stîrnit discuții și puncte de vedere deosebite, exprimate în scris sau „oral“, de pe trepte de înțelegere diferite, reflectînd în fond concepții deosebite despre arta teatrală contemporană. Există suficiente spectacole despre care, din păcate, nu avem prea mult de discutat și dacă spectacolul lui Esrig a fost generator de păreri atît de contradictorii, asta înseamnă (cu sau fără voie) că el reprezintă un eveniment în mișcarea noastră teatrală. De aceea, cred că spectacolul trebuie discutat prin prisma acestui punct de vedere, fapt care dă o altă perspectivă discuției.

Spectacolul lui Esrig, alături de alte spectacole valoroase realizate pe scenele noastre în ultima vreme, demonstrează practic marea varietate de expresie a teatrului și a artei realist-socialiste. Basmul lui Șvarț, ca orice basm, de altfel, este expresia unei gîndiri populare despre viață și evenimente. Ceea ce caracterizează acest gen literar este metafora, prin care se ascund, spre a fi apoi dezvăluite mai pregnant, anumite idei importante, cu o mare forță generalizatoare.

Reluînd, în preajma celui de-al doilea război mondial, o veche poveste a lui Andersen despre omul care și-a pierdut umbra, Șvarț a scris un basm modern, aparent comic, dar în același timp înspăimîntător, despre un mecanism care acționează în scopul înfrîngerii omului. Omul însă nu poate fi înfrînt, iar umbrele vor fi măturate, întunecînd cel mult paginile cărților de istorie.

Am ținut să precizez în cîteva cuvinte aceste coordonate ale piesei, pentru că ele reprezintă înseși coordonatele spectacolului, ceea ce dovedește o totală și matură înțelegere a piesei de către regizor. Esrig și-a propus și a realizat cu virtuozitate :

1. Un spectacol de factură populară, în care fantezia (deși unora li s-a părut risipită cu prea multă generozitate) este autofrînată, după părerea mea, cu economie, pentru că slujește întotdeauna valorificării unor idei importante, renunțîndu-se la trucuri în sine, vizualizînd metaforele și simbolurile cuprinse în text, dîndu-le astfel, printr-o mai mare expresivitate, o mai mare forță de pătrundere.

2. Spectacolul păstrează coordonatele basmului, dar ale unui basm modern, atît prin gîndirea contemporană și profund partinică ce i-a stat la bază, cît și prin expresie.

3. Comedia atinge în spectacol, pe un anumit plan, rezonanțe tragice, pentru că acest mecanism de umbre ridicole nu se păstrează la limitele grotescului, ci devine aproape sinistru, înspăimîntător și periculos, fapt care întărește și dă o tensiune conflictului piesei, accentuînd caracterul ei demascator.

4. Prin rezolvarea finalului, în care furtuna mătură în mod inevitabil umbrele din calea omului, iar acesta poate respira ușurat ca după o luptă în care a învins, pentru că nu se putea să nu învingă, Esrig realizează caracterul optimist al piesei, renunțînd la idilismul desuet și creînd o imagine viguroasă, plină de o frumusețe simplă, concentrată, autentică prin simțirea și expresivitatea profund contemporane care au generat-o.

Spectacolul, așa cum a fost gîndit de Esrig, nu putea fi realizat decît pe principiile teatrului total, în ceea ce există mai valoros în aceste principii, și anume, în primul rînd printr-o mare expresivitate a artei actorului. Aș spune că spectacolul a reprezentat pentru tinerii din echipa Teatrului de Comedie (nu ca vîrstă, ci ca mentalitate) o școală, așa cum pe bună dreptate arăta Amza Pellea în cuvîntul său. De aceea, am rămas surprins auzind pe unii oameni de teatru, din teatru, sau de pe lîngă teatru, care încercau să umbrească valoarea spectacolului cu *Umbra*, sub pretextul pericolului pe care-l reprezintă pentru dezvoltarea teatrului nostru „teatrul gimnast”. Expresia mi se pare foarte curioasă, pentru că „teatrul gimnast” nici nu există și nici nu poate exista. Ea este folosită de către cei care încearcă să judece separat, nedialectic, conținutul de formă.

Poate că e vorba de preferințe spre un anumit gen de spectacole sau spre un altul, așa cum arăta tov. Penciulescu. Dar asta este cu totul altceva. Preferințele reprezintă criterii subiective, dar în nici un caz argumente artistice. Cred că nu ne putem permite să discutăm fenomenul teatral așa cum discutăm moda la pantofi, dacă e bine să facem spectacole cu toc cui, cu talpa plată, cu găurele sau cu vîrf ascuțit. Un spectacol modern înseamnă un spectacol contemporan, profund partinic, nu un spectacol „la modă”, ceea ce e cu totul altceva. Fie că au plafon sau nu, fie că sînt lucrate cu o mare economie de mijloace sau, dimpotrivă, pe o expresivitate explozivă, fie că apelează la procedee cinematografice sau reînvie tradițiile valoroase ale spectacolului popular, fie că sînt întrebunțate procedeele teatrului agitatoric sau poetic, fie că au decor construit, stilizat, perdele sau nu au decor deloc, spectacolele noastre sînt valoroase sau nu, în funcție de ideile pe care izbutesc sau nu să le transmită. Iar procedeele artistice folosite sînt legate de specificul opere dramatice, de personalitatea creatoare a regizorului și colectivului de interpreți, demonstrînd practic, așa cum spuneam, marea varietate de expresie a metodei realismului socialist.

Știu că prin aceasta nu am spus un lucru nou, dar cîteodată e necesar să ne amintim anumite adevăruri știute mult prea bine de toți, și poate tocmai de aceea uitate uneori — nu atît în practica teatrală, cît în discuțiile noastre.

● LUCIAN PINTILIE :

Discuția aceasta în jurul spectacolului lui Esrig nu oglindește, sincer vorbind, ascuțimea divergențelor de opinii manifestate la apariția spectacolului. Sînt împotriva netezirii formale a punctelor de vedere, cînd ele ascund împotriviri mai viguroase, sînt împotriva creării unui climat artificial, care dă sentimentul inexact al unor dispute de nuanțe, cînd este vorba de dispute mai mult de structură. (Nu mă refer la participanții la discuția organizată de revista „Teatrul”, ci, în general, la discuțiile, scrise sau nescrise, care au avut loc în legătură cu spectacolul.)

Cîteva lucruri trebuie deci spuse mai răspicat, aproape chiar cu seriozitate didactică. Și aceste lucruri privesc într-o bună măsură pe unii critici dramatci, care nu se ocupă cu suficientă *gravitate și responsabilitate* de meseria lor.

Orice spectacol are, în perspectiva unor intenții de regie, ratate sau realizate, merite sau lipsuri. El trebuie judecat, cred, în funcție de tendința sa generală, de conținutul său efectiv, de valorile de cultură pe care le aduce în circulație, de calitatea — deci — a orientării sale politice și estetice. Sînt însă spectacole care

au tendința de a reprezenta un *eveniment*, un moment-cheie, în activitatea, să zicem, a unei stagiuni. Problema fundamentală care se pune în fața criticii este aceea de a avea puterea să aleagă spectacolul sau spectacolele care reprezintă obiectiv asemenea momente-cheie; care este criteriul, după care criticul judecă și va judeca toate spectacolele dintr-o stagiune, care este „ștacheta exigenței”? Nu au importanță micile adversități de nuanțe la spectacole banale sau proaste; hotărâtoare pentru limpezimea judecății unui critic este atitudinea sa de respingere sau de aprobare a unor spectacole-cheie, ratificate apoi ca atare de timp, sau de formarea, uneori lentă, a unei opinii generale, constituite ca un cristal frumos, trainic, pur. Am observat că dacă un critic greșește într-o asemenea chestiune fundamentală, el greșește, tîrît de neclaritatea criteriilor, sistematic, și în chestiunile de nuanțe. Există deci, încă, la unii critici, o confuzie a criteriilor, o neputință de a separa cu o violență mai radicală și mai răspunzătoare *valoarea de nonvaloare*. Ceea ce afirm eu implică desigur răspundere și de aceea mă oblig să dezvolt cît mai curînd acest punct de vedere.

Un asemenea spectacol de valoare a fost la timpul său *Cum vă place* al lui Ciulei, un astfel de spectacol de valoare este acum *Umbra* lui Esrig sau *Bertoldo la curte* al lui Moisescu.

Spectacolul lui Ciulei a avut lipsuri. Și spectacolul lui Esrig are. Dar sînt lipsurile, insuficiențele unui spectacol obișnuit? Sau faptul că aceste lipsuri nu aparțin unor spectacole obișnuite, ci excepționale în tendința lor generală, spectacole-eveniment, sub raportul înaltei lor orientări, presupune o călduță toleranță față de aceste lipsuri? Nu, nu trebuie să manifestăm toleranță (atenție însă și față de arbitrarul gusturilor), mai degrabă toleranța fiind necesară față de spectacolele proaste, în care tot nu mai e nimic de făcut! Dar nu trebuie să omitem nici o clipă că scăderile unui spectacol excelent rămîn scăderile unui spectacol excelent, așa cum momentele excelente ale unui spectacol banal rămîn momentele excelente ale unui spectacol banal. Eu cred că acei critici care au făcut obiecții justificate la spectacol, dar nu au sesizat caracterul excepțional al gândirii materializate în el, au greșit.

S-a creat chiar la un moment dat o confuzie destul de nocivă, după părerea mea. Au existat avertismente — voalate, directe — împotriva unei tendințe excesive și a unei prea mari abundențe de spectacole de acest gen. Dar, pentru Dumnezeu, asta poate fi cel mult o problemă de repertoriu, nu una de cultură a spectacolului! Cum trebuie pusă în scenă altfel *Bertoldo la curte*, decît în stilul unei interpretări culte de *commedia dell'arte*? Sînt conșinși că Moisescu n-o să siluiască *Jocul de-a vacanța* al lui Sebastian, după necesitățile de acrobație plastică ale *commediei dell'arte*. Problema principală nu e cea a coeficientului îngrijorător de răspîndire a unor asemenea spectacole, printre care se numără și montarea lui Esrig, ci alta, o problemă fundamentală, discutată destul de limitat și înțeleasă uneori destul de strîmt: problema atitudinii creatoare față de text. Esrig face parte din regizorii care demonstrează că transmiterea mesajului unei piese este o problemă de *personalitate*; că, într-adevăr, o piesă poate să fie descoperită în viziuni diferite care să nu se contrazică fundamental sau chiar să se contrazică, pentru că ea implică — cu aceeași violență cu care e implicat un poet în mărturisirile sale — sentimente, gînduri, atitudini *personale*, deosebite de la un artist la altul, de neconfundat de la un artist la altul. Iar mje mi se pare axiomatic că valorile unui text se transmit cu atît mai clar, cu atît mai obiectiv, cu cît regizorul e mai personal. (O strălucită demonstrație în acest sens am văzut la teatrul lui Tovstonogov, în montarea comediei *Prea multă mințe strică*.)

Nu am vrut să discut direct, analitic, problemele profesionale pe care le ridică spectacolul (deși ele sînt foarte interesante), nici să discut valoarea spectacolului, pe care o consider evidentă, ci doar să discut o problemă de principiu: la ce nivel de exigență discutăm, la ce scară de valori apelăm? Nădăjduiesc că asemenea observații, poate prea generale, poate prea sentențioase, se leagă totuși foarte concret de întîmplările din istoria acestui spectacol, de destinul altor spectacole asemănătoare, care îi vor urma, de soarta altora, fals moderne, care vor deceda.

Gh. Dinică (UMBRA)

interpreți ai spectacolului „umbra”

VĂZUȚI DE :

Silvan



← N. Sărdescu
(PRIMUL MINISTRU)



Amza Pellea
(PIETRO)

Aurelia Vasilescu
(IVLIA GIULI)



Mircea Şeptilici
(DOCTORUL)



Mircea Constantinescu
(CONSILIERUL SECRET)



Florin Scărlătescu
(MINISTRUL DE FINANTE)

Nu am asistat la discuții, am citit însă stenograma și vin acum la sfârșit cu un fel de completare. Desigur e foarte bine că discuția aceasta are loc, și-mi voi spune și eu părerea în cadrul ei. Dar mă nemulțumește pentru că apare în condiții destul de similare cu discuția, tot din revista „Teatrul“, la spectacolul *Cum vă place*. Adică, după un moment de „rumoare“ de culise, stîrniț de un spectacol. Ba chiar mai mult. Atunci au existat păreri pro și contra, clar mărturisite în presă. Acum, cu *Umbra* sînt păreri pro și rețineri, tăceri sau afirmații neutre (ca, de pildă, cronica minimalizatoare — și ca dimensiune și ca loc în pagină — din revista „Contemporanul“). Cred că se poate desluși o atitudine demnă de remarcat din partea colegilor regizori și a realizatorilor de spectacole.

O asemenea dezbatere ne dă ocazia să punem unele probleme de principiu, chiar dacă ele nu sînt direct legate de subiect. Pe parcursul discuțiilor apar, ca și în cronici, temeri, ale unora, că spectacolele de acest gen ar putea determina interdicția altor spectacole de alt gen, sau genera o școală unilaterală etc. ...Asemenea discuții cred că sînt fără rost. Foarte interesant și just mi se pare tot paragraful lui Penciulescu, în care se vorbește despre critică și despre faptul că recenzarea unei activități artistice trebuie să pornească de la determinarea concepției creatorului și de la poziția recenzentului față de ea, nu de la prejudecăți — pericol care mi se pare că există atunci cînd cronicarul caută să vorbească în numele unei dreptăți absolute și încearcă să exprime puncte de vedere fără drept de apel. Suma unor critici conținînd păreri personale, exprimate în vederea dezbaterii lor, ar fi, cred, o oglindă mai firească a fenomenului artistic, ba mai mult, ar constitui în sine o existență culturală reliefată, înscriindu-se activ în istoria culturii noastre.

Sînt pentru ca criticul să-si spună părerea lui despre spectacol, desigur argumentînd-o, să și-o spună, nu s-o impună. La sfârșitul luării de cuvînt, Penciulescu îi dorește lui Esrig, și își dorește și sieși, soluții mai simple în viitoarele spectacole, fiind convins că în felul acesta va spori influența spectacolelor asupra spectatorului. Pînă la această recomandare, am fost cu totul de acord cu el. Aici însă, am impresia că el caută să-si impună gustul, să pledeze cu preferință pentru o modalitate care i se potrivește lui, dar care nu trebuie să devină normă. Consider asta o greșeală. Personal, am admirat foarte mult spectacolele lui Penciulescu — de pildă, *Brigada I-a de cavalerie* și *De n-ar fi iubirile* — pentru stilul lor epurat, pentru limpezimea și ținuta regizorală cu care el le-a condus. Și am observat că majoritatea criticilor au fost foarte aproape de el în aceste spectacole, atît de aproape încît îi apărau această modalitate chiar și în alte spectacole ale lui, mai slabe. Iarăși un pericol, chiar pentru Penciulescu. În ce mă privește, sînt adeptul acestui gen de spectacole, deși n-aș putea să-l practic, temperament și structural. Ca spectator, asemenea montări îmi plac foarte mult, le salut existența în peisajul teatrului românesc, căruia îi fac cinste. Dar ce ne-am face dacă am netezi acest peisaj în întregime, urmînd rezervele criticilor la spectacole de alt gen (să înșirăm, la întimplare — *Cum vă place*, *Umbra*, *Bertoldo la curte*, care am impresia că fac o familie, sau *Citadela sfărîmată*, *Un strugure în soare*, *Copiii soarelui*, altă familie)? Eu admir în cuvîntul lui Penciulescu, al lui Moisescu, al lui Bortnovski, al lui Pintilie și al lui Cernescu tocmai înțelegerea și adeviziunea la existența unor modalități variate de expresie. Vorbim atît de mult de profiluri, atunci de ce căutăm să le nivelăm? După părerea mea, este bine că există o modalitate Sică Alexandrescu și o modalitate Ghelerter, o modalitate Penciulescu și că apare și o modalitate Esrig și, bineînțeles, și altele. Sigur că, deocamdată, aceste modalități rămîn acțiuni individuale, rezultat al marcării personalității regizorale în spectacol. Ele sînt încă de foarte multe ori dezlipite de existența vieții artistice a unui colectiv și se contrazic, în cadrul aceluiași teatru, de la regizor la regizor. Actul artistic al lui Esrig, care denotă un consum de energie mult peste normal, s-ar fi încadrat în normal într-un colectiv în care premisele profilului dramatic erau gata pregătite în sensul preconizat de gîndirea regizorală. Anormal pare, pentru cel care se mulțumește cu niște realizări mediocre, și decorul lui Bortnovski, în cadrul condițiilor tehnice ale Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra“, în spectacolul *Cezar și Cleopatra*, și anormal va părea unei asemenea mentalități tot ce vrea să întrecă condițiile existente, spre o împlinire calitativă superioară. Sigur că, în artă, nu judecăm efortul, ci ajungerea. Se și spune: pentru efort — nota E. pentru ajungere — nota A. De aceea, n-am să mă opresc la efort, ci consider spectacolul lui Esrig

un moment important, poate mai puțin în situa apariției spectacolelor în țara noastră, și mai mult pentru faptul că marchează apariția unui regizor de strictă și riguroasă ținută intelectuală, grațios și armonios balansată cu un deosebit simț artistic în actul scenic, pe care îl și încălzește cu o infuzie afectivă, reținută cu bun-gust. Spectacolul *Umbra* este deocamdată munca unui om. Deși s-a bucurat de susținerea afectivă a micului colectiv care l-a realizat, deși s-a bucurat de înțelegeri și, sigur, de răbdare și pasiune, ca și *Cum vă place*, ca și *Bertoldo la curte*, nici acest spectacol nu este încă rezultatul unor concepții colective. Și n-aș ști să dau alte exemple în acest sens decât mărețele spectacole ale MHAT-ului și ale lui Berliner Ensemble, demonstrând cu aceste două citări cât de puțin mă opresc la manieră, la modalitate, dar cât de mult mă interesează metoda și spiritul care determină posibilitatea apariției unui fenomen de teatru ca rezultat al unei concepții colective.

● TRAIAN ȘELMARU :

Spectacolul lui Esrig oferă prilejul — așa cum a reieșit și din discuția noastră — de a aborda o serie de probleme ce țin de mersul înainte al mișcării noastre teatrale. Se poate spune că *Umbra* ridică, prin ceea ce a realizat, ștacheta calității spectacolelor noastre. Mulți dintre cei de față au vorbit despre faptul că aci s-a nunciat într-un mod nou. Așa e. Și cred că acest nou merită analizat, cu amănunțime. Unele lucruri pe care le voi sublinia, acum, la sfârșitul acestei bogate discuții, sînt o încercare de sintetizare a unor opinii afirmate. Altele, pe care mă voi limita să le enunț doar, și care ar trebui să fie mai amplu argumentate și adîncite, merită o dezbateră mai largă, pentru că depășesc cadrul strict al spectacolului.

Umbra constituie, și după părerea mea, un experiment deosebit de valoros, pe linia unor eforturi întreprinse în ultimii ani de mai mulți dintre regizorii noștri, în vederea reateualizării spectacolului teatral. Aci, important nu e numai faptul că se luptă împotriva unor mijloace teatrale conservatoare, împotriva teatralismului șabloanelor desuete. Aci se luptă și împotriva simplismului scenic, a platitudinii, care nu dezvoltă în actor o multilateralitate de mijloace de expresie, ci-l limitează la un realism plat, neartistic. Aci se experimentează o nouă teatralitate, un spectacol total, bazat pe o varietate de mijloace derivînd din toate artele componente, care să încorporeze ideile textului într-o imagine scenică de maximă expresivitate. Încercări, mai timide sau mai îndrăznețe, au mai fost făcute pe acest drum, fiecare aducînd un spor de experiență, măcar parțial reușită. Contribuția esențială a spectacolului realizat de Esrig, în acest proces de reateualizare, mi se pare că stă în aceea că s-a bazat în primul rînd pe munca de reateualizare a actorului. E o poziție de însemnătate principală. Căci sporirea expresivității scenice, punînd pe primul plan artele ajutoare (decor, lumină, efecte tehnice, procedee cinematografice, muzică etc.), și lăsînd pe al doilea o asemenea muncă a actorului, poate duce la un spectacol fără îndoială interesant în măsura în care fantezia regizorului și a pictorului scenograf a găsit soluții ingenioase, dar văduvite tocmai de ceea ce constituie elementul esențial, elementul cel mai expresiv al teatrului, actorul. În *Umbra*, spectacol gîndit, construit pe o complexitate de mijloace artistice și scenotehnice, se polemizează deci nu numai cu vechiul teatralism, nu numai cu simplismul, dar și cu reateualizarea superficială. Se opune tradiției conservatoare și inovației formale o inovație bazată pe dezvoltarea celei mai bune tradiții, celei mai teatrale; se tinde spre îmbogățirea culturii spectacolului, în primul rînd prin ridicarea tehnică și intelectuală a artei actorului la nivelul actorului total, capabil să-și stăpînească și să-și utilizeze calitățile fizice și spirituale ca pe un instrument sensibil, de mare precizie, apt să exprime printr-o infinitate de mijloace viața scenică a personajului.

Cum e și firesc, nu toate intențiile sînt deplin realizate, nu toate au o justificare organică. E o condiție a experimentului. De aci, momente ce au părut încărcate, metafore insuficient de clare, de sugestive. Unele au și fost eliminate în cursul repetițiilor și al primelor reprezentații, altele s-au împlinit. Despre acestea s-a vorbit mult în cursul discuției și nu vreau să mai insist. Ceea ce mi se pare important de subliniat din acest punct de vedere este relația dintre tehnică și trăire scenică. Mai mulți tovarăși — și este foarte interesantă mai ales

contribuția onora dintre interpreți — au observat că unele roluri sînt mai finite, în timp ce la altele se mai vede încă munca. Așa este. În spectacol s-a făcut un considerabil efort profesional. El e încă vizibil. Poate unde e și foarte rar. Și poate că de aceea s-au și născut atîtea discuții pe tema: „E teatru? E gimnastică? E pantomimă?” Spectacolul este — și din acest punct de vedere — nou, de o nouitate uimitoare, dar, în mod firesc, nu total împlinit. După părerea mea, Sanda Toma a reușit foarte bine să creeze o unitate organică între virtuozitate și trăire. La ea, expresia a devenit atît de firească încît te întrebi dacă, în fond, actrița a avut mult de lucru la rol, într-atît de puțin se străvede munca. Sigur, rolul lui Dinică e mai greu, e un rol copleșitor. Aci, efortul necesar pentru a răspunde sarcinilor de studiu impuse de concepția regizorală este mult mai intens. Performanța tehnică mai domină uneori trăirea, pare încă demonstrativă. Dar pe măsură ce actorul se va elibera de sarcinile de studiu, tehnica se va subordona deplin trăirii, va deveni o haină purtată mult mai liber, în care personalitatea interpretului se va putea manifesta în voie. Atunci se va ajunge și aci la unitate. Cîștigul cel mai însemnat mi se pare a fi profunzimea, minuțiozitatea și precizia studiului, însușirea unei bogății de mijloace de expresie. S-a realizat un adevărat tur de forță. Și cu toate imperfecțiunile de care s-a vorbit, această muncă serioasă, tenace, pasionată, bazată pe o metodă de lucru riguroasă și exigentă, merită privită cu respect și lăudată din toată inima.

S-au făcut o serie de observații cu privire la unele roluri. Cred că sînt juste: bogăția de mijloace folosite nu este consecventă pentru toate personajele piesei. Nu toate sînt la fel de expresiv realizate. Sigur că asta ține de posibilitățile actorilor, dar nu numai de atît. E clar că efortul principal a mers în special spre rolul Umbrei, cel al Prințesei și spre cele care presupuneau un stil grotesc (personajele direct satirizate). Mai puțin s-a insistat asupra personajelor pozitive (Învățătul, Annunziata), ca și asupra unor caractere mai complexe (Doctorul, Iulia Giuli). După părerea mea, rolul Învățătului (jucat de un actor atît de talentat ca Iurie Darie) apare cam liniar, lipsit de dramatism, deși presupune o gamă amplă de trăiri scenice. De la concepția sa inițială, foarte idilică, asupra lumii, el evoluează, face pactul cu Umbra, plătește pentru asta, dar ajunge să învețe că fericirea nu se cîștigă doar cu bune intenții, ci trebuie să lupți, uneori să și mori pentru ea. Sensuri foarte grave ale personajului se estompează într-o anumită măsură. Să fi fost oare mai ușor să se obțină o mai mare expresivitate pe linia profesului? Se poate. Oricum, această inegală expresivitate trebuie judecată în raport cu sarcinile foarte înalte pe care și le-a pus spectacolul, sarcini imposibil de realizat în întregime în condițiile date, și care țin de o serie întregă de factori ce se pot întruni numai printr-o muncă colectivă de durată: antrenarea sistematică a ansamblului, sudarea lui pe datele complexe ale teatrului total etc. Și cred că are perfectă dreptate Liviu Ciulei atunci cînd ridică problema concepției colective a unui ansamblu teatral, a metodei de lucru și a spiritului derivînd din această concepție, cînd extinde necesitatea unei asemenea munci colective și la alte teatre. În adevăr, lupta pentru echipa teatrală, unitară și omogenă, rămîne o condiție de bază a dezvoltării în general a artei spectacolului. E o problemă care revine mereu în discuțiile noastre ca un deziderat. Stadiul actual al mișcării noastre teatrale cere nu numai o dezbateră aprofundată pe această temă, dar și abordarea ei în spirit practic.

După cum cred că e necesar să continuăm dezbateră în jurul unor aspecte importante ca, de pildă, acela al varietății stilurilor în spectacol, al corelației dintre stilul dramaturgiei și modalitatea de expresie scenică (cea din *Umbra* nefînd unica și neputînd fi absolutizată), al teatralității textului dramatic, al complexității mijloacelor de expresie actoricească, al ritmului și plasticii mișcării scenice, al legăturii dintre artele componente ale imaginii scenice etc.

Noi ne propunem ca, împreună cu creatorii de spectacole și colegii critici, să tratăm în paginile revistei noastre aceste probleme de bază ale artei spectacolului.

Și, ca să ne întorcem la obiectul propriu-zis al discuției de azi, însuși faptul că spectacolul cu *Umbra* a prilejuit cuprinderea unei atît de largi sfere de probleme, că a generat atîtea idei noi și prețioase, îi confirmă valoarea și-i definește semnificația.