

Intrarea actorilor

S-a vorbit foarte mult despre intrarea din față. S-au făcut fel de fel de metafore, s-au încercat simboluri disperate, iar uneori s-a eșuat, vae victis, chiar și în alegorii. Mai rău, probabil că nu se poate.

Intrarea din față are, desigur, hazul ei. În primul rând, pentru că portarul se uită la tine cu o anume suspiciune. Adică, nu știe dacă ești de la pompieri sau, pur și simplu, vrei să pătrunzi, mai mult sau mai puțin corect, la bufetul teatrului. Iar mulți fac o netă distincție între scriitor și autor dramatic. Pentru că ideea de scriitor e destul de neclară (poți fi, ca să citez pe cei care nu în vedere, de pildă, cefereul, *scriitor de vagoane*, ceva care nu depășește prea mult atribuțiile acarului), pe când ideea de autor dramatic e limpede. Adică, dacă autorul dramatic intră pe ușa din față, pe care intră toți directorii de teatru, cu excepția celor care sînt și actori sau regizori, atunci lucrurile încep să se contureze. A adus omul o *pesă*, care *pesă* nu se știe ce-i cu ea, probabil că nu se va juca, odată ce *autorul dramatic* intră cu atîta convingere fatalistă pe ușa din față. La intrarea cealaltă e cu totul altă viață. Adică, portarul se uită tot cu suspiciune la tine (s-au văzut fel de fel de chestii), dar, pînă la urmă, zice „A, dumneavoastră *sînteți*” și începi să te simți om, iar nu, pur și simplu, membru al unei colectivități neomogene. Mi s-a întîmplat acum cîțva timp să primesc un mandat poștal (pentru o colaborare la o revistă la care nu mai colaborasem de vreo zece ani de zile), la Teatrul Național. Învrteam hîrtia avizului și-i puneam portarului fel de fel de întrebări, care e oficiul, pe unde se află etc., etc. Portarul, cam plictisit de mulțimea întrebărilor mele, mi-a dat un răspuns scurt și precis : „Întrebați-l pe tovarășul Gicu Motoi. Dumnealui știe.” Că Gicu Motoi știe e foarte bine, înseamnă că a mai primit omul mandate, dar de unde o fi știind portarul că Motoi a jucat în *Cine a fost Adam*?, fiind chiar omul în cauză, că eu sînt autorul și că între Motoi și mine s-a legat o relație amicală, iată niște întrebări la care nici posteritatea nu va putea răspunde. Dar există întotdeauna un „voilà”. Voilà, deci, ce înseamnă intrarea actorilor. Eu, dacă, Doamne ferește, aș fi vreodată director de teatru, aș pune la intrarea principală următorul anunț : „Intrarea autorilor dramatici, strict interzisă. Autori dramatici ! Pofțiți la intrarea actorilor !” Pentru că

acolo vă e locul, acolo veți simți mîrosul prafului de scenă și veți afla cu adevărat ce înseamnă autoritatea regizorului tehnic. Intrarea actorilor n-are nimic spectaculos, nici nu e măcar prea liberală (se intră mult mai ușor pe ușa din față, dar se și iese mai ușor pe acolo), însă adevărata firmă a teatrului e aici. Vorbesc de teatru ca teatru, iar nu de teatru ca instituție, poate și pentru faptul că nu știu prea bine ce este o instituție ; la urma amnei, și I.C.R.A.L.-ul este tot o instituție.

Dar, ca să revenim la obiectul nostru, scriitorul este un îns nespectaculos. În primul rând, pentru că activitatea lui esențială, scrisul, se desfășoară în cea mai strică intimitate, eu cu eu, ca să zic așa. Tot restul de activități, cele publice, adică, sînt, în fond, subsidiare. Sub aspectul faptului fundamental (scrisul), tot restul e un fleac. Ce conțază dacă un scriitor vorbește elegant sau nu, dacă este un bun orator, dacă e plăcut, dacă e simpatice, dacă e frumos, dacă... dacă... dacă... Serie bine sau nu serie bine ? Aceasta e întrebarea, restul e tăcere, cum a zis un coleg de-al nostru. De cele mai multe ori, o tăcere vorbită. Din păcate. Din această cauză, poate, relațiile fundamentale (adică, cele de lucru) ale scriitorului sînt lipsite de spectaculozitate. Pînă și corecturile în șpalt se fac fie acasă, fie la o masă redacțională rămasă întîmplător liberă. Poate, din această pricină, nu agreez prea mult agitația care se face, uneori, în jurul unor momente de lucru. Și, poate, din aceeași pricină, mi-a plăcut foarte mult modul în care au început repetițiile la *Cine a fost Adam* ? Radu Beligan, care a ținut să participe la prima lectură, a rostit un fel de discurs care ar putea fi redus, aproximativ, la următoarele idei : „Aceștia sînt actorii, acesta este regizorul, acesta este autorul. Vă urez succes.” Altcăva, ce se mai poate spune ? După care Constantin Dinulescu a citit textul. Dar l-a citit extraordinar. Altcăva, ce-ar fi putut să facă ? În timp ce Constantin Dinulescu citea, mă uitam, bineînțeles, la ceilalți actori, ca să le surprind cît de cît reacția. Dar, în curînd, mi-am uitat intenția, încîntat de „morga interioară” a actorilor. Nu erau pur și simplu *niște* actori, erau *actorii Naționalului*. Este o calitate peste care nu se poate trece, este ceva care rămîne, ceva care conferă demnitate și eleganță, un fel de „sînge albastru”. Desigur, Naționalul a avut fel de fel de spectacole,

și mai așa, și mai așa. Și extraordinare, și din celelalte. Altfel, nici nu se poate. Naționalul este o uzină, dar numai ca organizare, ca proporții, dacă vreți. În rest, pînă la urmă, e vorba, totuși, de o scinteie. Care, dacă vine, vine; dacă nu vine, nu vine. Dar scinteia în teatru vine din mai multe locuri deodată — actori, regizori, scenografi, autori. În teatru, scinteia nu poate să vină numai de la scenografi, să zicem, independent de ce se întâmplă cu restul. De oriunde ar veni scinteia, însă, ea trebuie să treacă prin actori. Ei fac, în ultimă instanță, ca obiectul să capete scîlpici. Dar pentru asta nu e suficient să ai talent, să fii *bun*, cum se zice în teatru. Trebuie să ai și conștiința propriei tale capacități. O conștiință critică, singura capabilă să-ți valorifice resursele. Și atunci, orice contact cu obiectul meseriei va fi degrevat, în egală măsură, de povara iluziilor, ca și de cea a complexelor. Pentru că, în artă, a fi fidel ție însuși nu este

un precept moral, este, mai presus de orice, o calitate profesională, în orice caz, este vorba de ceva care nu vine de la natură. De unde vine? Dacă aș ști...

Dar să revenim la intrarea actorilor de la Național. După ce treci de cușca portarului, începe un coridor lung, răsucit și întortocheat. În momentul în care te cuprinde disperarea, și-ți zici că umbli degeaba și că nu mai ajungi nicăieri, deodată, brusc ca o revelație divină, ați dai seama că ai și ajuns. La un fel de răscruce. Dacă te duci prea jos, ajungi la bufet. Dacă te duci prea sus, ajungi la direcție. Mai pe la mijloc sînt cabinetele, de unde se știe, toate drumurile duc spre sălile de repetiții. Nu-ți rămîne decît să alegi drumul. Dacă vrei s-o faci, dacă poți s-o faci și dacă te lasă alții s-o faci.

Vă mulțumesc pentru atenție și vă urez în continuare o seară plăcută. Într-una dintre sălile Naționalului.

MUZICĂ

Opera Română Eforturi necesare

Trei piese scurte de balet au îmbogățit recent repertoriul coregrafic al Operei Române, aflat, dealtfel, într-un proces de relativă primenire: în aceeași perioadă, două dintre titlurile importante ale genului (*Romeo și Julieta* de Prokofiev și *Prinț și cerșetor* de Laurențiu Profeta), absente, multă vreme, pe afișe, au reapărut în programe, în montări improspătate. Măturii de acestea, cele trei piese — semnate, în calitate de coregraf, de către Ion Tugearu — nu constituie, deocamdată, decît jumătate de spectacol (rațiune pentru care, la premieră, nu s-a găsit o altă soluție decît cuplarea lor cu acel gen de program, cuprinzînd arii și coruri din opere, lansat, în actuala stagiune, de către prima noastră scenă lirică, sub titlul „Opera în concert“). Spectacol ce nu va întârzia, probabil — este de dorit, căci o merită cu prisosință — să fie întregit cu noi creații coregrafice, de preferință, concepute de același autor.

Ceea ce, din capul locului, impresionează favorabil efortul de înnoire sesizabil în toate compartimentele spectacolului (dans, costume, decoruri, lumini), care izvorăse, parecă, din argumentul sonor. Colaborarea lui Ion Tugearu cu Valentina Stoicescu, autoarea coloanei sonore, s-a dovedit a fi deosebit de inspirată, căci rareori s-a putut vedea, în

compoziții coregrafice de acest gen, un mai fericit acord între imaginea vizuală și cea muzicală. O imagine muzicală ideală, prin aceea că servește sensurile programatice ale coregrafiei (un programatism în accepție generală, cu sugestie filosofică), uzînd de pagini mai puțin cunoscute, chiar atunci cînd sînt semnate de nume importante ale compoziției universale (exemplul cel mai convingător: *Piese pentru mandolină și clavicin* de Beethoven), sau bazîndu-se pe colaje coerente, într-o desfășurare expresivă, dirijată cu amină siguranță — fie că juxtapun extrase din opera unui singur compozitor (Leonard Bernstein), fie că alătură momente din partiturile mai multora, destul de îndepărtați, adesea, din punct de vedere stilistic (Schönberg, Webern, Xenakis și Beethoven).

La rîndul său, decorul creat de Roland Laub, apelînd aproape exclusiv la proiecții, „citează“ cîteva dintre tablourile lui René Magritte, selectînd cu rafinament, din creația preponderent suprarrealistă a pictorului belgian, imagini mai degrabă apte să sugereze o stare sufletească decît să decupeze fotografic obiecte investite cu semnificații intelectuale și afective. În ton sau, dimpotrivă, în contrast violent cu acestea, costumele Elisabetei Benedek își armonizează subtil culorile; iar linia lor (remarcabilă, îndeosebi, în piesa *Scorpio împlînzită*, ingenios „de epocă“ și modernă, totodată) se înscrie admirabil în spiritul concepției de ansamblu a spectacolului.

Cea dintîi piesă, *Clovnii*, este, în aparență, un joc suav, de copii mari. Ironizează cu finețe sentimentalismul și naivitatea genului