

■ MARGARETA BĂRBUȚĂ

Cîteva repere

Începută în ritm alert, în întîmpinarea Congresului al XII-lea al P.C.R., cu un promițitor proiect de repertoriu, cu cîteva incitante, sau măcar interesante reevaluări scenice ale operei lui I. L. Caragiale — reevaluări care au continuat pe tot parcursul anului teatral, și cu numeroase premiere absolute, mărturisind, dincolo de valoarea lor inegală, intenția unei angajări directe a teatrelor în problematica etico-socială a omului de azi, stagiunea 1979—1980 s-a desfășurat apoi la o tensiune oscilantă, cu unele virfuri, și fără căderi catastrofale.

Mi se pare că unul dintre cele mai importante semne de progres, în această stagiune, s-a înregistrat în planul gîndirii fenomenului teatral, al înțelegerii mai largi, mai profunde, eliberate de prejudecăți și inhibiții, a raporturilor artei teatrale cu realitatea, a diversității modurilor specifice teatrale de comunicare și de influențare a publicului. De aci, o mai largă deschidere a arcului opțiunilor repertoriale, în ceea ce privește atît dramaturgia originală (*Jocul vicții și al morții în deșertul de cenușă* de Horia Lovinescu, *Pluta Meduzei* de Marin Sorescu, *Evil mediu întimplător* de Romulus Guga, *Echipa de zgomote* de Fănuș Neagu, alături de *Mobilă și durere* și de aproape întreaga operă dramatică a lui Teodor Mazilu, precum și de o seamă de alte piese noi, variate ca structură și tematică, de la piesa-reportaj *Cum s-a făcut de-a rămas Catinca fată bătrînă* de Neelu Ionescu, la drama epică *Două surori* de Hans Kehrler), cît și dramaturgia contemporană de peste hotare (*Așteptîndu-l pe Godot* de Samuel Beckett, *Soldatul necunoscut și soția lui* de Peter Ustinov, *Totul în grădină* de Edward Albee, ca să nu le citez decît pe cele

care, traduse de multă vreme, au așteptat ani îndelungați să apară pe scenă). Aceasta nu înseamnă, desigur, că repertoriul teatrelor a fost întru totul satisfăcător. La nivelul principiilor, stăm bine. La nivelul cifrelor, al corelației pe compartimente, de asemenea. Dar, ca și altă dată, destule promisiuni ale directorilor, făcute la începutul stagiunii, au rămas neîmplinite. Să fie o fatalitate? Să fie, oare, alcătuirea unui program ferm o imposibilitate obiectivă? N-aș crede. Mai ales cînd mă gîndesc că, în alte țări, programul unei stagiuni se stabilește, în genere, cu un an înainte și se respectă pînă și în datele premierelor... Singurul argument pentru o modificare în repertoriu ar trebui să fie acela al apariției unei capodopere de stringentă actualitate, a cărei prezentare pe scenă ar fi imperios necesară. Știu, alcătuirea unui repertoriu este condiționată de numeroși factori, obiectivi și subiectivi, dar parcă prea adesea ideea de *program* al unui teatru devine, în practică, o simplă listă de piese, în care găsești cîte puțin din orice, dar mai rar o direcție majoră. Și, aceasta, într-o stagiune în care tocmai ideea de program a fost afirmată cu mai multă vigoare, în diverse reuniuni ale obștii teatrale.

Poate mai mult decît oricînd, în această stagiune, s-a evidențiat adevărul că un spectacol important nu se poate realiza decît pe baza unui text important. Ce-i drept, nu toate succesele de repertoriu ale acestei stagiuni au însemnat realizări spectaculare. Dar să ne uităm la harța evenimentelor teatrale ale anului: vom vedea că textele importante au constituit stimulente pentru fantezia creatoare a artiștilor scenei, pentru eforturile de îmbogățire și perfecționare a mijloacelor de expresie. Un text bogat în idei, de o calitate literară superioară, fecundează gîndirea, imaginația, înnobilează însăși finuta artistică a celui chemat să-i dea viață pe scenă. Disprețuită de unii adepți exclusiviști ai „teatralității”, literatura dramatică își afirmă totuși mereu, cu legitimă demnitate, funcția, necesară, de „bază” a spectacolului teatral. Sigur, în artă nimic nu se poate absolutiza, iar exclusivismele sînt păgubitoare, în orice direcție s-ar manifesta. Se pot realiza și spectacole pline de fantezie, în care forța de invenție a regizorului, a actorilor

și a scenografului să depășească mult valoarea de comunicare a textului. Dar, și în asemenea cazuri, există un text ale cărui intenții, a cărui structură, fertilită în sugestii, inaripează imaginația creatorilor spectacolului. Uneori, un text e important prin ceea ce comunică, alteori, prin modul cum comunică. Sinteza lui ce și cum e semnul operei de valoare. Oricum, pornind de la nimic nu se poate clădi nimic, iar pe un text care nu spune nimic, e greu să construiești un spectacol care să spună ceva. Este, de aceea, uimitoare graba cu care unele teatre înscriu în repertoriu însăilări firave, sub eticheta piesei „de actualitate“. Mi se pare limpede că un text substanțial, bogat în idei, chiar dacă mai inabil construit sau de o mai puțin evidentă accesibilitate, ar trebui să se bucure de un mai mare interes din partea teatrelor, știut fiind că o regie creatoare, inventivă, nu poate fi dezarmată, ci, dimpotrivă, stimulată de astfel de texte. Sint adevăruri cunoscute, banale chiar, dar nu strică să le repetăm din când în când, atunci când par să fie uitate.

Despre stagiune se mai pot spune multe lucruri; că majoritatea regizorilor au fost prezenți cu unul-două spectacole noi, de concepții și formule variate, de o certă profesionalitate. Inegale, însă, ca valoare, chiar în cadrul creației aceluiași regizor; că printre mai tinerii regizori am văzut promițătoare talente, cu forță imaginativă, dar deocamdată cu prea puțin interes pentru dramaturgia originală angajată direct în dezbateră problemelor realității noastre; că manifestările de cultură teatrală organizate în cadrul Festivalului național „Cântarea României“, sub forma colocviilor și a festivalurilor, și-au dovedit, în continuare, utilitatea, ele având un rol stimulator pentru activitatea unor colective teatrale, de dinamizare a vieții culturale din diferite localități și județe, și prilejuind, în plan teoretic, unele clarificări bine venite, dar e neapărat necesar ca participarea la aceste colocvii să fie mai largă, schimbul de idei să angajeze mai mulți reprezentanți ai obștii teatrale. La Colocviul de la Brașov, unde era în dezbateră problema repertoriului, au lipsit tocmai directorii și secretarii literari (cu puține excepții). La Birlad, Colocviul regizorilor a reunit un număr prea mic de regizori, iar absența directorilor, iarăși cu puține excepții, a scăzut din eficiența dezbaterilor. Cît despre actori, ei sînt aproape totdeauna absenți, chiar de la dezbaterile asupra propriului spectacol, ceea ce le răpește posibilitatea unui schimb de vederi în problemele lor de creație. Dar, despre actori, ceva mai mult, mai departe. Să mai amintim că a fost stagiunea în care s-au înființat numeroase teatre muncitorești — mai

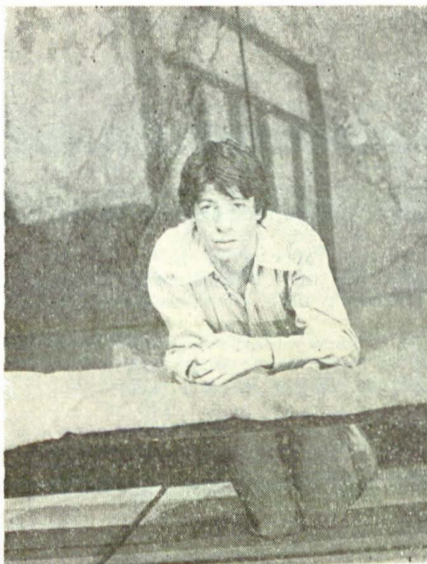
ales în București —, fenomen de perspectivă, care ar merita, el singur, cel puțin un articol separat, pornind de la înțelegerea însăși a denumirii lor și a rosturilor lor profunde. Să semnalăm, de asemenea, că au apărut sau reapărut, pe harta teatrală a țării, centre de interes, în locuri acoperite, pînă de curind, de ceață: Teatrul Național din Timișoara și, alături de el, Teatrul German de Stat din aceeași localitate, Teatrul de Stat din Sibiu, Teatrul „Valea Jiului“ din Petroșani, Teatrul „A. Davila“ din Pitești, Teatrul din Reșița. Pe cînd, noutăți de la Turda ?

Dar, să revenim la actori, la cei fără de care teatrul nu ar putea exista, căci ei sînt însăși esența vie a teatrului, „sînt corpul lui, sînt materia în care se intruzează repertoriul“ — cum spunea Eminescu. Actorul român se află, cred, într-un moment de afirmare. Ne-o dovedesc numeroase spectacole în care armonia ansamblului nu anulează performanțele individuale; ne-o dovedesc, de asemenea, numeroase recitaluri, sau aceste spectacole în care materia dramatică se coagulează în jurul unui singur etou. Progresul esențial realizat de arta actorului nostru în ultima vreme, vizibil în stagiunea 1979—1980, se definește prin capacitatea sporită de a exprima o înaltă tensiune ideatică, de „a vedea idei“ și de a le face vizibile pentru public, de a insufla viață unor concepte. Să ne amintim de deosebita performanță a tînărului Gheorghe Visu, care, în *Monolog cu fața la perete* de Paul Georgescu, în regia Sandei Manu, a izbutit nu numai să-și însușească imensa cantitate de text, dar și să exprime bogăția literară și, mai ales, înalta calitate intelectuală a acestuia, asimilînd reflexivitatea eroului, fără a-l lipsi de forță emoțională. În spectacolul *Eul mediu intimplător* de Romulus Guga, de la Teatrul Mic, actorii au găsit mijloace noi pentru a se transpune în dificile roluri-concept, roluri-simbol, făcîndu-le sensibile semnificațiile printr-o intensă concentrare lăuntrică, „trîind“ metafora. Dacă se poate spune astfel. Alături de admirabila tragediană Leopoldina Bălănuță, s-au făcut remarcabili actori mai puțin afirmați în alte spectacole: Nicolae Pomoje, Jean Lorin Florescu, Nicolae Iliescu. Calitatea de a „trăi“ metafora s-a vădit și în *Scioa de lemn* de Fănuș Neagu, în regia lui Dan Nasta, la Teatrul „Nottara“, unde jerba de imagini a textului a dobîndit consistență în jocul actorilor Ștefan Radof, Florian Pittiș, Emilia Dobrin-Besoiu. Mircea Albuлесcu, în rolul cel mai complex din *Echipa de zgomote* a accluiasi autor, la Teatrul Giulești, în regia lui Alexa Visarion, găsește modulații ale

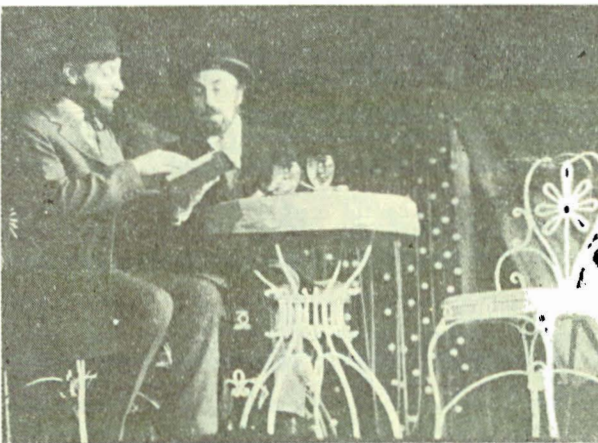
Vlad Rădescu, Constantin Codrescu și Adrian Mazarache, în Frații Karamazov, după Dostoevski, la Teatrul Național din Tîrgu Mureș



Rudy Rosenfeld și Bebe Bercovici, în Menahem Mendel... de Șalom Alechem, la Teatrul Evreiesc de Stat



Ion Visu, în Monolog cu fața la perete de Paul Georgescu. Teatrul Național din București



glasului, gesturi semnificative și o intensitate a privirii în care s-a concentrat parcă toată tragică experiență de viață a lui Nil, „fiul bizonului”. Inteligența scăpărătoare a lui Bernard Shaw, ironia lui acidă, gândirea subtilă, rafinamentul argumentelor (*Dragă mincișule*, pusă în scenă de Geta Vlad la Teatrul Giulești) și-au găsit un excelent interpret în Ion Pavlescu, actor de elevată ținută intelectuală, care a avut o parteneră pe măsură în Agatha Nicolau (Stela Campbell). Adele Radin și Helga Sandhof, în rolurile celor *Două surori*, pe scena Teatrului German de Stat din Timișoara, au realizat acea sinteză între distanțare și implicare în destinul personajelor, necesară exprimării sensurilor, de amplă și profundă rezonanță socială, politică și umană, ale dramei lui Hans Kehrler. Înfruntarea de idei din drama în versuri a lui Szekély János, *Hughenoții*, a căpătat o acuitate

deosebită datorită interpretării de incandescentă intelectuală a lui Boér Ferenc și Acs Alajos. Exemplele ar putea continua — cu Mihai Pălădescu în *Sganarelle*, din *Don Juan* de Molière, la Teatrul de Comedie, cu Ion Caramitru în *Nagelschmidt* din *Floriile unui geambaș* de Sütő András la Teatrul „Bulandra”, cu Cornel Nicoară în *Leonard Brasil* din *Program special L.B.* la Teatrul Tinerețului din Piatra Neamț, cu Rudy Rosenfeld în *Menahem Mendel* la Teatrul Evreiesc de Stat, cu Olga Delia Mateescu în rolul profesoarei intransigente din *Examenu*, de Jan Pawel Gawlik la Teatrul Național din București, cu Ion Dichiseanu în rolul titular din *Coriolan*, de Shakespeare la Teatrul „Nottara” și cu alți alții — demonstrând noua calitate a artei actorului în teatrul românesc, în care condiția intelectuală determină decantarea stărilor emoționale până la con-

centrarea în simbolul umanizat prin latent și sensibilitate. Un acut simț al umorului însoțite de multe ori procesul de creație, dând admirabile rezultate în rolul lui Tepeș din *A treia seapă* de Marin Sorescu, realizat de Tudor Gheorghe la Teatrul Național din Craiova, în regia lui Mircea Cornișteanu, ca și în personajele lui Beckett din *Așteptându-l pe Godot*, interpretate cu virtuozitate de Gheorghe Dinică și Marin Moraru.

Un joc de echipă, în care fiecare personaj se definește în interdependență cu ceilalți, ca parte distinctă a unui întreg artistic-ideatic organic constituit, se dezvoltă sub conducerea unor regizori capabili a stimula creația actoricească, liberă, în lumina și sub imperiul unei viziuni integratoare impuse cu fermitate; așa lucrează echipa de la Giulești, sub conducerea viguroasă a lui Alexa Visarion, fie că e vorba de *O noapte furtunoasă*, de I. L. Caragiale sau de *Echipa de zgomote*, de Fănuș Neagu. Cred că Dorina Lazăr îi datorează lui Alexa Visarion valorificarea plenară a unor resurse latente de tragediană, în ultimele sale creații. Poți să fii sau să nu fii de acord, în întregime, cu concepția regizorului, dar nu poți să nu recunoști modul cum a știut să stimuleze gândirea și energia creatoare a actorilor în configurarea unor personaje originale, viabile. Spiritul de echipă s-a făcut remarcat și în spectacolul *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* de Horia Lovinescu la Teatrul „Nottara”, sub bagheta regizorală sobră și subtilă a lui Dan Micu, prin admirabilii actori George Constantin (ce bogăție infinită în conturarea figurii tragicomice a Tatălui!), Dana Dogaru (firescul simplității, dobândit prin profunzimea elaborării), Ștefan Sileanu și Alexandru Repan transpunând convingător simbolurile mitice, în registrul realist al unei drame moderne. La Teatrul de Stat din Oradea, actorii secției maghiare au constituit o echipă omogenă, realizând unitatea artistică în tonalitate grotesc-tragică a spectacolului *Tango* de Mrožek, sub conducerea regizorului Al. Colpacci, fiecare personaj reliefându-și limpede semnificațiile, prin jocul, bogat în substanță, al unor actori ca Teci Sándor, Szabó Lajos, Banyai Ilona...

Dacă acest joc de echipă s-a putut afirma în spectacole cu distribuție puțin numeroasă, cu atât mai mult trebuie apreciată realizarea de ansamblu a spectacolului *Frații Karamazov* la Teatrul Național din Tîrgu Mureș, datorată lui

Constantin Codrescu (în triplă calitate — de regizor, scenograf și interpret al lui Feodor Karamazov) și modul în care întregul colectiv a răspuns solicitărilor sale, creînd „atmosfera dostoevskiană” atât de specifică. Cînd atitudinea creatoare a regizorului este însoțită de vocație pedagogică și înfîlnește voința de regenerare a actorilor (permanenta năzuință de a face *altceva, altfel*, este însăși condiția creației actoricești autentice), asistăm la redescoperirea sau redimensionarea unor artiști, în noi ipostaze creatoare — ca în *Casa Bernarda Alba*, realizată, după Federico Garcia Lorca, de Eugenia Ionescu, la Teatrul „Nottara”, unde o echipă feminină (Carmelia Zorlescu, Ioana Manolescu, Lucia Mureșan, Ioana Crăciunescu) demonstrează remarcabilă înnoire a mijloacelor interpretative. Asemenea „redescoperiri” s-au mai produs în stagiunea încheiată: Constantin Florescu, în rolul directorului Sile din *Mobilă și durere* de Teodor Mazilu, la Teatrul „Bulandra”, în regia lui Nicolae Scarlat, Cristina Tacoi, în compoziția plină de haz a Frosei din *Sfîntul Mitică Blajinul* de Aurel Baranga, la Teatrul „Nottara”, în regia Ancăi Ovanez-Doroșenco. Stagiunea a marcat și constituirea unei noi echipe de interpreți pentru capodopera caragialeană *O scrisoare pierdută*, la Teatrul Național din București, sub îndrumarea regizorală a lui Radu Beligan, echipă tînără, de „virfuri” actoricești, încă insuficient sudată la primele reprezentații, capabilă însă a exploata resursele comice ale textului și cu perspectiva unor consolidări, după unele necesare înlocuiri. Dealtfel, partiturile caragialeane au exercitat o mare putere de atracție asupra multor regizori și actori. Iată-l, astfel, pe Victor Rebengiuc, după viguroasa apariție în Tipătescu, compunînd cu mîgală, cu simțul umorului și al echilibrului, în regia lui Dan Micu, un Conul Leonida a cărui candoare face casă bună cu rostirea prezumțioasă a celor mai enorme gugu-mănii.

Aspirația spre transfigurare, spre „evadare într-o individualitate străină” (Tudor Vianu), specifică artei actorului, presupune o disponibilitate nesfîrșită și o permanentă căutare, o mereu reinnoită, perfecționată tehnică. Dacă, într-un spectacol de ansamblu, creația actoricească își impune delimitări și îngrădiri necesare, în raport cu partenerii de joc și cu toate celelalte componente ale operei de artă

scenică, nevoia actorului de autoexprimare, de transpunere neîngrădită în alte ipostaze umane își găsește o mai largă arie de manifestare în recitaluri, în monodrame, în acele roluri care-i oferă posibilitatea de a trece prin stări, condiții, atitudini diferite. În stagiunea 1979—1980, această tendință și-a găsit concretizări variate. *Minetti* de Thomas Bernhardt i-a oferit lui Octavian Cotescu, pe scena Teatrului Mic, în regia Ancăi Ovancez-Doroșenco, posibilitatea de a exprima această neostoită sete de roluri, printr-un singur rol, „rolul vieții“ unui actor, pentru care Cotescu a făcut uz de mijloace noi, operând o adevărată restructurare a instrumentarului său obișnuit. Florian Pittiș, după frumosul său recital de poezie *Față în față cu lumea*, s-a prezentat ca traducător, regizor și interpret principal al spectacolului *Cum se numeau cei patru Beatles?*, la Teatrul „Bulandra“, desfășurând o energie proteică, inteligentă și farmec. Irina Răchițeanu, în *Stop pe autostradă* de Aldo Nicolaj, pus în scenă de Silviu Purcărete la Teatrul Foarte Mic, Olga Tudorache, reluând mai vechiul succes cu *Premiera* de John Cromwell, pe aceeași scenă (regia, Laurențiu Azimioară), Adám Erzsébet, în triplul rol din *Umbra soarelui*, compus de Hajdu Gyözö pe texte de MórícZ Zsigmond, la Teatrul Național din Tîrgu Mureș, Daniela Anencov, în „Și cu Daniela zece la Teatrul „Ion Creangă““ sînt tot atîtea bijuterii de artă actoricească. Pofta de joc, setea de roluri, se consumă uneori și pe partituri subțirele, minore, ca aceea oferită de *Peșitoarea* lui Thornton Wilder, explozivului talent al Stelei Popescu, de *Idioata* lui Marcel Achard, resurselor atît de bogate ale Lilianei Tomescu, sau de *Gin-Rummy* de L. Coburn, unor actori de talia lui Clody Bertola și Petre Gheorghiu. Actorii noștri, adevărați și pasionați slujitori ai scenei, ne-au arătat adesea că stiu și pot să facă artă din orice, dînd consistență umană unor umbre abia schițate, sugerînd adîncimi de simțire, subtilități de gîndire, acolo unde se întrevăd abia niște intenții. Totuși, marea artă are nevoie să se hrănească din ideile și sentimentele oamenilor tuturor timpurilor, ai timpului nostru, cu osebire. Actorul e un creator al timpului său — cum atît de frumos și de profund demonstrează Olga Tudorache într-un recent articol. Întruchipind marile roluri ale repertoriului universal, actorul pune în

plămada lor ceva din spiritualitatea timpului și locului său, atitudinea sa față de rol. de ideile piesei, fiind aceea a unui om al vremii sale, care-și caută modelele, idealul de viață în confruntare cu inamitații, cu locuitorii altor meleaguri. În același timp, actorul caută să fie pe scenă și el, omul de azi, cu tot bagajul său de experiență, de interogații și de răspunsuri presupuse, prin care angajează dialogul cu contemporanii săi, cu spectatorii. Au fost, în stagiunea aceasta, unele interpretări notabile de eroi ai zilelor noastre, printre care am putea aminti pe Nicolăe Dinică în rolul activistului de partid din *Se ridică ceața*, de Fl. N. Năstase, la Teatrul Mic; pe Rozina Cambos în rolul titular din *Cum s-a făcut de-a rămas Catinca față bătrînă*, de Nelu Ionescu, la Teatrul Giulești; pe Carmen Galin în Anca din *O șansă pentru fiecare* de Radu F. Alexandru, la Teatrul Foarte Mic; pe Cornel Popescu, în Chitlaru din *Opinia publică* de Aurel Baranga, la Teatrul Național din Tîrgu Mureș; pe Costache Babii în Dromichaites din *Muntele* de D. R. Popescu (în sensul în care istoria face parte integrantă din realitatea noastră contemporană), la Teatrul Dramatic din Brașov; pe Gheorghe Visu în spectacolul citat, și desigur și pe alții.

Dar nici setea de roluri a actorilor, nici dorința publicului de a-și vedea pe scenă proiecția aspirațiilor, nu și-au găsit răspunsuri satisfăcătoare în dramaturgia jucată în această stagiune. Chiar repertoriul clasic reprezentat — universal și național — a fost departe de a oferi posibilitatea unor creații, în roluri care să rămînă ca date importante în biografia profesională a actorilor și în memoria publicului. Spre deosebire de directorul de teatru și, în oarecare măsură, de regizor, la care ideea de program a devenit un imperativ categoric, actorul acționează mai puțin în virtutea unui program propriu, inițiativa sa fiind condiționată, în cea mai mare măsură, de programul teatrului. Actorul e „distribuit“ în rol, nu-și alege (decît rareori) rolul.

Stagiunea 1980—1981, care își conturează programul sub semnul imperativelor calității și eficienței, va satisface, sperăm, unele dintre dezideratele, rămase neimplinite, în cursul precedentei. Și roluri pentru actori, dar și actori pentru roluri. Pentru că mai există și cealaltă față a medaliei, despre care n-am spus nimic aici. Poate, cu alt prilej. ■



Jocul vieții și al morții în deșertul de cenuși de **Horia Lovinescu** (Teatrul „Nottara”), Premiul A.T.M. pe 1979 pentru cel mai bun spectacol (regia, Dan Micu ; scenografia, Mihai Mădescu)

Spectacole
premiat
în 1980



Nu sint Turnul Eiffel de **Ecaterina Oproiu** (Teatrul Mic) — dreapta sus, și Tyl Ulenspiegel după Ch. de Coster (Teatrul „Tândărică”), Premiul A.T.M. pe 1979 pentru regie (**Cătălina Buzoianu**)



Paradis de ocazie de **Tudor Popescu** (Teatrul „Ion Vasilescu”), Premiul A.T.M. pe 1979 pentru regie (**Alexandru Tocilescu**)