

Cu

DAN NASTA

despre:

- contradicțiile mesajului actoricesc
- șansa românilor în actorie
- iubirea pentru limba română
- rădăcinile teatrului nostru național
- calea demnității artei



O convorbire de PAUL TUTUNGIU

— Întilnindu-mă azi cu dv., am senzația că nu am în față numai pe marele actor și regizor român, ci un inedit personaj. Gîndindu-mă la acest personaj, mă întreb: s-a întimplat vreodată să vă reprezentați pe scenă și pe dumneavoastră înșivă ?

— Există o faimoasă replică a lui Hamlet, adresată mamei sale, în care ea spune că de vreme ce moartea e un lucru firesc nici moartea tatălui său nu are de ce să-i pară în afara firii : — „Să pară ! Nu, doamnă, este. Eu nu cunosc să pară“. Și, pe mai departe, prințul Danemarcei, adîncește relația celor doi termeni în opoziție, a fi — a părea : „Că nu e-n stare porțul meu cernit / Nici negrul strai al dalinei solemne. / Nici șuierul amarnicei suflări, / Și nici al ochilor izvor de lacrimi, / Nici chipul care cată în pămînt / Și fel de fel de semne-ale durerii / În lume să arate cum sint eu. / Acestea pot într-adevăr «să pară», / Sînt doar purtări ce pot a fi jucate / de orice om. Dar chinul ce e-n mine / Nu cere nici veșminte, nici suspine“. Shakespeare despica magistral semnele exterioare ale afectului, acțiuni (actions în original) ce pot fi jucate pentru a părea, de trăirea lăuntrică (within me) a afectului, care depășește aparența (passeth show) și semnele ei, și care înseamnă a fi. În textul original se afirmă întii și se neagă apoi același termen „show“ — aparență, semn exterior —

pentru a sublinia opoziția lui a fi cu a părea.

Actorul este purtătorul acestei contradicții, damnat la concilierea ei, prin actul teatral. Trăirea scenică comportă doi timpi corelați : interiorizare și exteriorizare, a fi și a părea. Actorul care, prin acțiuni, joacă doar semnele exterioare ale sentimentului, este fals și neconvingător ; cel care trăiește sentimentul „înăuntru său“ se manifestă — după gradul său de înzestrare — prin semnele lui firesc solide, iar acea expresie a sentimentului e garantată de trăirea lui. Stanislavski, care cunoștea că nimeni altul psihotehnica actorului, îi impunea acestuia să nu ia cu împrumut sentimentele și emoțiile, să nu le închirieze, ci să le descopere în propria viață sufletească. Și, pentru că nu putem porunci sentimentelor să se nască, el oferea și o metodă, a acțiunilor fizice care, solide fiind cu sentimentul, ca manifestări ale lui, pot provoca sentimentul, îl pot ispiti și capta, urmînd ca odată creat din afară înăuntru, să fie exprimat din lăuntru în afară expresia jocului scenic fiind trecerea de la a fi la a părea ceea ce ești. Încît, după acest ocol, vă pot răspunde că de cite ori am izbutit un personaj, în mod necesar m-am înfățișat și pe mine însumi. Viața mea, de la memoria afectivă pînă la gustul artistic, participă, deopotrivă ca material și ca modelator, în structurarea personajului de ficțiune. Cu mine și din mine, personajul

care sint eu (din natura mea intimă, din deprinderile mele intelectuale, din amintirile și lecturile mele, din pasiunile și gusturile mele, din tot ceea ce am trăit, din tot ce am devenit și sint) se întruchipează printr-un chinuit și complicat proces de asimilare, de obsesivă absorbție a acelei plasmă dinafară în corpul meu. În somnul meu agitat de prezența lui. Un scriitor român de limbă franceză, glorios asimilată, a fost impresionat în noaptea cînd, în vis, a gîndit în acea limbă. Personajul se naște și el în clipa în care tu (actor) vorbești limba lui (a personajului). În clipa aceea, personalitatea ta artistică este atît de puternică, de bogată, că se repersonalizează prin acest Hamlet sau Beranger. Și atunci se întîmplă miracolul în spectator: „Am impresia că nu joacă, parcă sint!” — frază transmisă așa cum am auzit-o azi chiar, la telefon, despre actorii din Henric al IV-lea (B.B.C.) transmis de Televiziunea Română. Fuziunea dintre a fi și a părea s-a făcut la temperatura fericită, în care trăirea se varsă în semnele ei expresive.

În curînd voi juca, pe scena ieșeană, pe Miron Costin și mă antrenez de pe acum să-l simt, să caut, în destinul meu, destinul lui, să duc pînă la capăt ale mele prin cele ale lui. Crearea unui personaj este o îmbolnăvire dirijată paradoxal pînă la imunitate. Atunci microbul lui s-a acomodat și s-a stabilizat în tine, și sănătatea ta începe să prindă forța de a apărea pe scenă în numele lui sub semnătura ta. Vorba lui George Călinescu: „Nu mă duc la teatru să-l văd pe Ștefan cel Mare, ci pe Calboreanu în Ștefan cel Mare”.

— Cred că sinteții de acord cu mine că dacă există o omonimie aproape perfectă între numele Nasta Dan și Dan Nasta, în schimb ele nu sint decît parțial sinonime.

— Avem două mîini. Ele sint aproape perfect omonime și în schimb nu sint decît foarte parțial sinonime — ca să mă supun raționamentului ce-l propuneți. Dacă le suprapun. față pe față, degetul mic din stînga vine peste degetul mic din dreapta; la fel și cu degetul mare. Deci numele mic Dan — din Nasta Dan vine peste cel mic din Dan Nasta; la fel și cu numele mare. Numai că palma stîngă conține o serie de semne chiromantice, diferite de cele din palma dreaptă. Stînga conține datul cu care vii pe lume, ceea ce ești la născare, în timp ce în dreapta se înscrie devenirea ta. Una ar fi talantul, cealaltă ce ai făcut din el, dobînda lui. De la înmatricularea în registrul stării civile, la cea în catalog sau în buletinul de identitate, pînă la personalizarea numelui în procesul de identificare cu tine însuți, se află, probabil,

cheia diferitei rezonanțe a aceluiași nume, transcris altfel la celălalt capăt al existenței. Și dacă în palmă se află și stele regești, atunci se cheamă că acea persoană își depășește existența în postumitate. George Vraca, Mihai Popescu, Emil Botla se pronunță cu ecou.

— Ce poate însemna viața unui actor în viața unui popor? Dar fapta lui în fapta națiunii sale?

— Actorul, ca și alte specii de artiști, este un **insuflețitor** de valori moral-estetice, el sporește prețul existenței, descoperind, semenilor, o parte din frumusețea ascunsă a lumii. În mirajul imaginilor, el strecoară sensuri pentru înaintarea vieții, către cele ale spiritului. Insuflețește idealurile, adică este cunoașterea omului, oferă modele de comportare, corectează moravurile. După spusa lui Shakespeare, peste care cu greu am putea trece, el este „cronică vie a timpului său”. În această ipostază, de orator la tribuna ideilor, a insuflețit mereu aspirațiile sociale și istorice, a protestat împotriva asupririi, înstrăinării și tuturor nedreptăților. Dacă ne gîndim la felul în care actorul a slujit societatea, ca un fel de sensibil și emoționant portavoce, al scriitorului, luptînd pentru libertatea națională, pentru unire și independență, fapta lui e parte din fapta națiunii. Crediința actorului în cultivarea limbii naționale, și credința lui în puterea artei de a clădi cultura unei nații, fac din el un pîrtăș la cultura poporului său. O cultură și o conștiință a ei se alimentează și din suflul verbului inspirat al actorilor care au sădit valorile imaginației, valorile criticii, ale entuziasmelor, ale formelor alese, ale bucuriei de a încerca drumul dezvăluit al frumuseții. Actorul de azi trebuie (s-ar cuveni, nu?) să cugete puțin, la rostul faptei sale, în fapta țării, la ceea ce înseamnă hrana spiritului unui popor și al unei națiuni. Asemenea cugetare îi deschide noi perspective asupra profesiei, și îl îndeamnă la o mai strictă supraveghere a faptei sale creatoare. Creatoare de ce anume? Răspunsul ar trebui să-l conducă la acel comandament al modelării mișgaloase, atente, grijului și puternice în consecințe, a sufletului național, a conștiinței umane, a culturii istorice. Formularea sună grandilocvent, dar acțiunea de zi cu zi, dacă nu se măsoară pe caratele idealității, riscă să devină derizorie. Fără tensiunea unui crez, axat pe slujirea valorilor naționale, actorul se transformă într-un măscărici, de care spectatorul ride, pe moment, și pe care, după ieșirea din teatru, îl judecă așa cum merită. Shakespeare încheie tirada lui Hamlet către actori, recomandîndu-le să joace cu gîndul la mijloacele scenice,



În rolul Despot (Despot-Vodă de Alecsandri, Teatrul Național din Iași, 1958)...

...și în Richard al III-lea (Shakespeare, Teatrul de Stat din Sibiu, 1969)



denne să provoace interesul spectatorului cu judecată. „Și cei care fac pe bufonii — ca să facă să ridă cîțiva spectatori nerozi — trădează o ticăloasă îngimfare...” Nu poți fi un insuflețitor de valori moral-artistice cîtă vreme nu ai perspectiva unei misiuni care justifică viața ta în ochii comunității naționale. Numai așa actorul poate fi un „atlet spiritual”, într-o luptă continuă de înălțare a existenței proprii, prin slujirea comunității.

— Ce șansă au avut românii în actorie ?

— L-am întrebat pe un francez, care a stat mai mult timp în România, ce impresie fundamentală are despre români și mi-a răspuns: disponibilitatea pentru joc, elocința și gestualitatea. Sorgintea noastră latină, de inteligență și imaginație vie, aliată cu suplețea de a devia și asimila ba o „năvălire” ba alta, în decursul veacurilor, au dezvoltat în noi o stare, care este una cu esența teatrală a spontaneității, în dinamica schimbărilor continue de situații, pe care o presupune un text dramatic. În sistemul lui Stanislavski, „adaptările” ocupă un loc central, fiind generatoare de viață scenică autentică. Românul are deci o plasticitate, o capacitate de mlădiere și de asimilare de mult cunoscute, ceea ce face din el un actor cu vocație originală și structurală. Pornind de la viață, acea disponibilitate și chemare la joc au trecut în artă prin filiera mimesis-ului, încît au biruit mōdele. Actorul român joacă și Brecht (cu tot efectul lui de instrăinare) și Ionescu (cu toată fantoșeria lui derizorie), tot realist. Iar cînd, sub presiunea tiranică a vreunui tînăr regizor, vrea (cu voie, sau mai mult fără) să joace altfel, se oprește deasupra prăpastiei, suspendat între maluri. Șansa lui s-a verificat și aiurea, pe scena germană (Agatha Bîrsescu) și mai ales pe cea franceză (Maria Ventura, De Max, Elvira Popescu, Mihalescu, Yonnel, Alice Cocea ș.a.m.d.). O mare șansă a fost aceea a unor mari personalități — Millo, Luchian, Pascaly, Nottara — care au purtat teatrul pe umerii lor, au constituit o școală clasic realistă care și-a dat roadele și în secolul XX, sub îndrumarea lui Paul Gusty, pentru ca apoi, sub tutela lui Alexandru Davila, să treacă prin etapa modernă. Un Victor Ion Popa și un Ion Sava au făcut apoi trecerea spre epoca contemporană (anii 30—40), iar în prezentul apropiat, perioada novatoare a încăput pe cele cîteva mîini inspirate ale — în primul rînd — lui Lucian Pintilie și Andrei Șerban, apoi David Esrig și Radu Penciulescu — Liviu Ciulei făcînd legătura între ei și trecut, printr-o temperanță în creație bazată pe știința complexă a profesiei, mai mult decît pe



În Hamlet, montare a teatrului timișorean, 1961

îndrăzneala concepției. Cred că și aceste apariții regizorale au constituit o șansă de a oferi actorului căile înaintării în cadrul unui teatru, mereu priment și revigorat. De aci înainte, românii au aceleași șanse de afirmare, însă li se cere o aplecare din ce în ce mai responsabilă asupra profesiei (arta fiind extrema limită a profesiei), pentru trei „binecuvîntate” motive: 1. marile modele actoricești au dispărut, ca școală vie și punct de sprijin; 2. cu ele, au dispărut și pedagogii care imprimau studenților codul genetic al profesiei, deci, nemaiavind parte de canoanele formative — „scapă cine poate”; 3. în schimb au apărut numeroși talentuoși ai nemaivăzutului și nemaiauzitului în teatru, (ei înșiși neapucînd să vadă și să audă cele cuvenite), care manevrează actorii ca bilele de pe vergelele abacului. Dacă actorul român nu-și ia, cum se spune, propriul destin în mîini, riscă să joace la întîmplare, cu o meserie debusolată, cînd de un improvizat, cînd de un excentric. Pierderea de înălțime în meserie, ca să înțelegem, un termen aeronautic, este un fapt verificat, și aripa amatorismului nu rezistă la performanțele

de zbor cerute de actualul arbitraj estetic la probele impuse.

Reciclarea e fundamental disciplină de antrenament, ca la balet, canto și acrobație. Prelegerile sînt curată fudulie, fără exercițiul zilnic, care trece teoria în corp, în glas, în comandă cerebrală și în spontaneitatea execuției. Gieseking pretindea că celeritatea pianistului nu stă în digitație, ci în cortex. E mai sănătos să credem că stă deopotrivă în agilitatea gîndului și în cea a degetelor, care știu să se supună gîndului. Munca asupra „studiilor” rămîne marele secret al artei. E unul din puținele secrete care nu se divulgă în teatru.

— Dumneavoastră iubiți covirșitor limba română. Mi-am dat seama de acest adevăr urmărind de cîteva ori spectacolul (a căruî regie ați semnat-o) Scoica de lemn. Ați devenit director de scenă, pentru a-i obliga pe actori să respecte limba română ?

— Iubesc din ce în ce mai mult limba română, de-abia în ultimii ani am căpătat conștiința plină a valorii ei de expres-

sivilate. Vorbim tot mai rău româneste și în viață și pe scenă, care e drept că reflectă viața, dar nu coborîrea ei, ci întremarea ei — așa ar trebui! Puțini dramaturgi au o scriitură aleasă, proaspătă și viguroasă, șlefuită și curgătoare, densă și miezoasă, și mai ales concentrată, pregătită pentru țintă ca pentru ritmica perculantă a pugilatului dramatic. Dar neajunsul mai mare este cel al oralității. Cu timpul am devenit acel director de scenă care știe că actorul, pe urmele scriitorului, este atletul celei mai frumoase vorbiri, că „puterea vorbirii” — cum îi spune recent Henri Wald într-o carte cu acest titlu — este cea care-i conferă forța de comunicare și convingere. Nu ain întâlnit om, care să nu-și mărturisească admirația în fața artei cu care rostesc textul actorii englezi. Încercătura dramatică curge în rostire clară, șlefuită, nuanțată, savantă, **teatrală**, căci e departe de vorbirea obișnuită, accidentată de neglijențe, și **firească** în teatralitatea ei. Să nu confundăm firescul cu banalul și întimplătorul; în arta teatrală, e vorba de atins firescul excepționalului, acel firesc care validează dificultatea învinsă a formei măiestrite, o simplitate obținută prin despuiere a esenței, prin cizelarea pină la transparență. A nu vorbi **teatral de firesc** este o insultă adusă spectato-rului, este o repudiere a artei, în profesia astfel golită de sens. Poezia, în care cuvîntul are castitatea unui elixir, este deseori violată prin vulgaritatea confecției retorice, declamația găunoasă și fudulă, dureroasă sau subnutrită de rostirea care consumă din trupul cuvîntului, strivindu-l, molfăindu-l, degradindu-l, ca pe o pâstăie stoarsă de miez. Rostirea unei poezii este un act de cuminecare; cere o purificare mentală și un acordaj riguros, al instrumentului vocal. Improvizațiile cu care ne gratifică, nu arareori, televiziunea, sint faple de vinovăție, nu de merit artistic. Este imperios necesar să intervină un control artistic în propagarea cuvîntului rostit în fața a milioane de spectatori. După cum — o spun de ani — se cere fundamental revizuită predarea vorbirii scenice în Institutul de teatru. Se pierde o școală națională de teatru în care au predat George Vraca, Marioara Voiculescu, Mihai Popescu, Marietta Sadova, Miluța Gheorghiu, Ștefan Dănculescu, George Calboreanu, Ion Manolescu, și alții mulți alții. Neglijența vorbirii din filmele românești depășește măsura. A fost o adevărată odihnă să-l aud vorbind pe George Calboreanu, zilele trecute, în **Străinul**. Numai cine nu iubește limba română poate fi îngăduitor, cu cei care o degradează pierzînd simțul moral față de cetate. Să obligăm pe tot profesionistul vorbirii, la respectul față de limbă, greu trudită, pentru a sluji cît mai deplin ascensiunea

unui popor către propria sa cultură și istorie.

— **Ce importanță îi acordați acum, azi, lui Iancu Văcărescu? Dar înaintașului său Ienăchiță?**

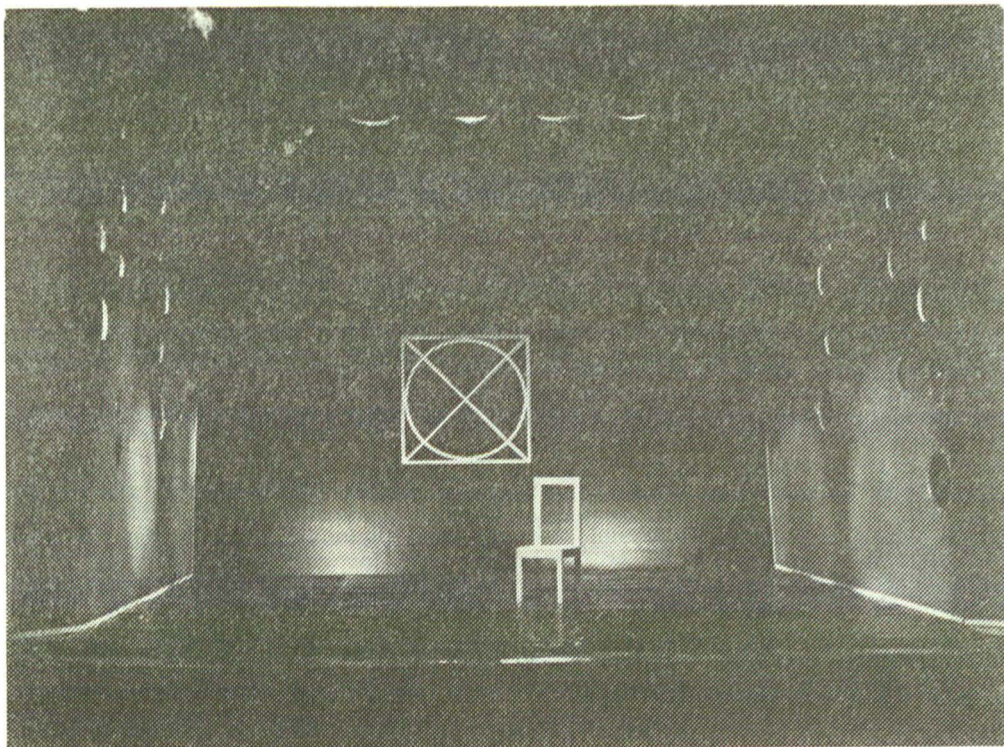
— Există vîrste mai frumoase decît cea preadolescentină, dar nici una mai mișcătoare decît aceasta, pentru că e vîrsta promisiunilor, vîrsta în care aerul vremii vibrează sub drapelul viitoarelor deveniri. Candoarea fremătătoare de entuziasme a începuturilor rămîne un proaspăt izvor pentru cel delectat de tîrzie maturitate — cea mai frumoasă dintre vîrste. Întoarcerea la începuturile este act de înțelegătoare profilaxie. Începuturile trebuie mereu readuse în circuit, ele biciuiesc fibra mulțumită de sine, cheamă la schimb de daruri, aerisesc punțile imbecite de preocupări parazitare. Acea vestire de foc: „Urmașilor mei... / Las vouă moștenire / Creșterea limbii românești / Și-a patriei cinstire”, își păstrează, intactă, lacrima de cristal, pentru răsfrînt valul luminii viitorului. Știu că sint intelectuali care rid de asemenea pomenire, preferîndu-l pe... Montaigne. Cu zeflemeaua, mulți se leapadă de răspunderea de a fi ei înșiși, preferînd securile fără acoperire în bancă. Eminescu și Caragiale, complementar, au denunțat acea stare de iresponsabilitate. A nu porni de la limba, cultura și istoria ta, ar fi să te afli suspendat în gloria caraghioasă, pe pămînt, a imponderabilității. Importanța lui Ienăchiță și a lui Iancu? E aceeași, pentru că e proiectează planul unei identități, și noi ne aflăm în același proces de identificare, urcînd, bineînțeles, alte trepte, pentru al cărui elan tragem o gură de aer, din acea explozie testamentară, care sună ca o lege a firii. „Creșterea limbii românești și-a patriei cinstire” este o rostire de elavie, dar n-are preț, decît pentru cel cu credință. În afara credinței, orice dezmat se autojustifică. Credința unei misiuni pe acest pămînt românesc, a unei misiuni de „creștere” și „cinstire” a depozitului comunitar, a dat ființele cele mai adîncite în posteritate, de la Bălcescu la Pirvan, de la Kogălniceanu la Eminescu, sau de la un erou necunoscut, la alt erou necunoscut. Misiunea aceasta de cinstire și creștere, ca ritual social al fecundității, ne revine tuturor, pe puterile noastre. Nu aștept să mă întrebați ce socotesc că-mi revine mie în activ, ca dovadă de sinceritate a adeziunii mai sus recunoscute. Nici măcar nu am sentimentul că mă laud spunînd cele ce urmează. Am fost deseori batjocorit pentru apucăturile mele culturale, așa că mă simt un oărecare călător urmîndu-și drumul printre statuile ecvestre ale celor priponiți la țarcul unei feude. Preocuparea mea pentru figurile istoriei naționale, pentru limbă și poezia româ-

nească, pentru istoria teatrului românesc (mă gândesc la un film, în acest sens), pentru evocarea marilor personalități teatrale, pentru folclor stă mărturie în cele vreo 15 aniversări cultural istorice, de la 140 de ani de teatru în limba română la Centenarul bacovian. Lista acestor acte, de enumerarea cărora vă scutesc, rămâne deschisă și, sper, ascendentă. O necesară contribuție la acea „Creștere” și „Cinstire”.

— **Intr-un studiu pe care încă nu l-am publicat, am încercat să vorbesc despre teatrul ceremonial folcloric, la curtea domnitorilor Matei Basarab și Vasile Lupu. Cit de mult credeți în „rădăcinile” teatrului nostru național? În efortul de a le identifica?**

— Mă gândesc de mulți ani la cercetarea folclorului nostru teatral, la modalități originare de manifestare rituală și ceremonială, pentru a le valorifica în planul artei teatrale culte. Există piesele pentru o asemenea transpunere, (dintre contemporanii mei, Tina Ionescu, Ion Olteanu, Valeriu Anania, au scris un teatru poetic, de inspirație folclorică și istorică). Ar constitui o obligație a teatrelor, în special a celor naționale, de a

Decor de Dan Nasta pentru „Mizantropul” de Molière, Teatrul „Nottara”, 1979, în regie proprie



inscrie această direcție, ca programatică, dar directorii se leapădă de ele pentru motive lesne de înțeles: greu și fără succes! Neavind prilejul concret al creării unui asemenea spectacol, am amînat spre marele meu regret cercetarea temeinică a acestor modalități deduse din practica populară. Simt această amînare, ca pe o vină față de împlinirea unui crez artistic, a unui program dorit, dar trădat. Deseori, un regizor nu e stăpîn decît pe proiecte, nu și pe trecerea lor în șantier. Mai degrabă se poate experimenta (?) la noi o modalitate importată, decît una originară. „Reculegerea” pe care ne-o propune mediul șantierului arheologic, se pare că nu are ce căuta în teatru, cel puțin în fapt. Păcat, pentru cultura teatrală, că lasă neexplorat un zăcămint pe care-l presimt bogat în sugestii, străvechi și foarte modern, totodată.

— **Multe popoare (în antichitate și azi) au ridicat statui marilor lor actori. Care dintre statuile culturii teatrale românești își așteaptă nerăbdătoare sculptorii?**

— Înseriindu-și opera în materia efemerului, actorii sînt considerați de drept ca efemeri, și uitatea consfințește această vădită nedreptate. Pînă la îndrăzneala

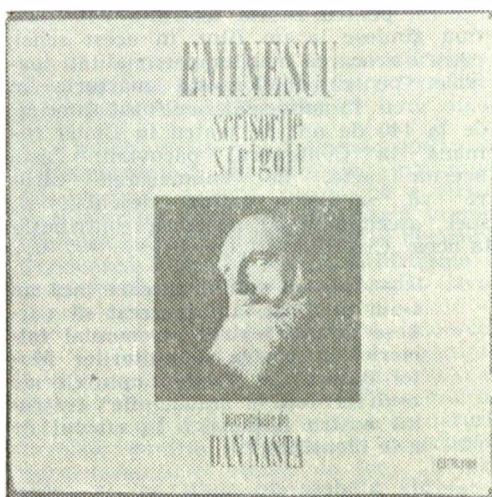
cuminte a unui pantalon al teatrului românesc, fiecare teatru (cu precădere cele cu un trecut sedimentat, naționalele) ar trebui să adăpostească busturile — întimitatea e cea mai potrivită omului de teatru — celor care au adus prețuirea cea mai înaltă instituției și profesiei. Un Ion Manolescu, un Bălățeanu, Storin, Mihai Popescu, Ion Sava, Victor Ion Popa, George Vrăca, Eliza Petrăchescu, Toma Caragiu impun prezența vie a criteriului valoric, ne îndeamnă la instituirea unei ordini ierarhice de care o societate are mereu nevoie. A cultiva meritul prin recunoașterea lui este o atitudine elementară de pedagogie socială. Iar bronzurile să nu fie păstrate în muzeu, ci puse în contact cu circulația publicului la spectacole, **prezența** lor să fie implicată în bătaia de inimă a serii de teatru, în climatul căreia se înviorează eternitatea lor și ne putem și noi, ceilalți, încălzi la ea.

— **Văzind în arta teatrală un pericolar social, Rousseau se cutremura la gândul că — încurajați — actorii vor putea ajunge vreodată chiar arbitrii statului genevez. „Și vom vedea — spunea el — pe candidații la funcții publice sollicitându-le favoarea pentru a obține sufragiile; alegerile vor avea loc în cabinetele actrițelor și conducătorii unui popor liber vor fi protejați unci bande de măscărici. Pana îmi cade din mină la acest gând“. Cum vă apare azi această frază ?**

— Faptul că Tolstoi îl desconsidera pe Shakespeare ne apare, azi, ca o puerilă excentricitate. Iar Rousseau, pornind de la trecerea pe care o aveau, se vede, în epocă, unii actori, înfierbîntându-și imaginația, și împătîmîndu-și pana, și-a oferit spectacolul unei decapitări în masă sub amenințarea unei îndoielnice catastrofe. Un psihanalist ar vedea în aceste invective manifestările unui ins posedat de complexe și nu ale unui înțelept care judecă o stare de fapt. Nici măcar celebritățile Hollywood-ului nu cred să-și fi exercitat cît de cît forța de seducție, pentru a fi un element decisiv în campania electorală a candidaților la președinție. Actorii au încetat de a mai fi o bandă de măscărici, au cu totul alt statut social, onorabil și onorat și împodobesc societatea cu farmecul renumelui lor, cu seducția talentului. Am luat întrebarea prea în serios... ar fi trebuit să răspund cu un singur cuvînt: amuzantă !

— **Avem în țară 40 de scene de teatru profesionist. Care este calea afirmării în lume a acestor trupe ?**

— Fac parte dintre cei cîțiva regizori care cunosc situația teatrelor din țară.



Coperta unui disc. Interpret, Dan Nasta

În afară de București, am lucrat la Iași, în trei perioade, în decurs de 20 de ani, la Timișoara și la Sibiu, cite 4 și 2 stagioni, iar la Pitești am montat două piese. Situația acelor teatre e mult diferită față de cea a celor din Capitală. Trupele sînt tot mai instabile și incomplete, pierd cadrele cu căutare aiurea, tineretul vine, repartizat, pentru a pleca cit mai repede spre București, dificultatea (oare ?) soluționării problemei locuințelor împiedică o mișcare largă de schimburi de actori de la un teatru la altul, și de la o stagiune la alta, ceea ce ar împropăta formațiile și ar stimula creația. Deplasările, mult mai numeroase, răpesc din timpul de repetiție, care și așa e foarte restrîns, pentru că reprezentațiile cu un spectacol se consumă într-un timp scurt, din lipsă de spectatori. La adăpostul unor spectacole care „merg“, unele teatre bucureștene își permit să repete o piesă și timp de luni de zile. Singurul avantaj al „provincialilor“ este o capacitate de concentrare mai mare în muncă, actorii fiind mai adunați în jurul teatrului, mai puțin solicitați de radio, televiziune și film, deși situația și în acest sens tinde să se deterioreze. Programarea la distanță a spectacolelor grevează, în chip fatal, calitatea jocului scenic, și răcește contactul piesei cu publicul, diminuînd interesul față de eveniment. Iar cele mai importante scene, cele naționale din Cluj-Napoca, Timișoara și Iași, împart scena cu operele respective, ceea ce echivalează cu o calamitate naturală. Scăzînd timpul de demontare și montare, rămîn, pentru o generală, trei ore de lucru, ceea ce este insuficient și alarmant. În aceste condiții grele, teatrele au o singură șansă : aceea

a unui comandament organizatoric hotărât și prompt, a unei echipe regizorale de reală competență, și a unei munci încordate a tuturor componentelor echipei teatrale — toți acești factori sudați într-o pasiune comună, fie generată de geniul locului, cum ar fi Iașul, fie de tinerțea formației, (Piatra Neamț), fie de sprijinul inspirat al „Județului“ (?), fie de persoana unui animator (stînjenoare persoană!) — director sau director de scenă. Cu un crez și o voință, se poate răzbi și se poate și învinge. Uneori, nu-mi vine să cred cum, cu toate handicapurile — din care am enumerat doar o parte — aceste teatre impun spectacole peste nivelul realizării celor de la centru.

Cui l-e frică de Virginia Woolf? de Albee, de la Pitești, în regia lui Costin Marinescu, a dezvăluit nebanuitele sensuri ale piesei, pe care spectacolul Naționalului bucureștean le ascusese, inexplicabil. **Jocul vieții și al morții...** de la Iași, în regia Nicolettei Toia, datorită unui joc mai puțin demonstrativ, mai recules în fața textului, permitea o transparență a sensurilor care sporea inteligibilitatea. Iată că, uneori, modestia biruie în lupta cu vanitatea. Vorbeam de un crez și o voință. Nu trebuie să crezi în lucruri mici, nici să vrei puțin. Din experiența mea, știu cu certitudine că trebuie să-ți propui ținte înalte. Colectivele se fortifică depășindu-și puterile cunoscute, înfruntînd obstacole de temut. Am montat **Despot Vodă**, **Școala birfelii**, **Uraganul, Aristocrații**, **Ce înseamnă să fii Onest**, **Povestea luminii** și **Galțele**;

în stagiunea trecută. **Don Carlos** și **Ciocirlia** la Teatrul Național din Iași — și teatrul s-a înălțat. Am montat **Hamlet**, **Sfînta Ioana**, **Egor Bulciiov** și **Căruța cu paiațe** la Naționalul din Timișoara — și teatrul a fost în ascensiune. Am montat **Richard al III-lea** la Sibiu — și teatrul s-a trezit la viață. În schimb, la București, unde toate marile proiecte mi-au fost respinse, n-am putut decît supra-viețui, într-un teatru lipsit de elanul nobililor ambiții, răscolit de mărunte socoteli. De îndată ce propui spectacole ușurele și mijloace facile, echipa decade, se trivializează și se complăce în mediocritatea răspunsului publicului, care vine cu un automatism necruțător. Se naște un cerc vicios; jucăm piese comerciale, și le jucăm cu rutina manevrării gustului scăzut al publicului, avem succes. Avînd succes, continuăm... Acest cerc trebuie spart prin curajul de a duce, pînă la capăt, valorile etice și estetice reale ale dramaturgiei, care dezvăluie forța, capacitatea reală de creație a colectivului și, deopotrivă, dezvăluie puterea, capacitatea reală de înțelegere și cunoaștere a spectatorilor. Aceasta este singura cale, a demnității artei în fața potrivnicilor condiționari: refuzul de a fi părtaş la degradarea cuvîntului, la jocul nesincer, manierist și vulgar, la montarea excentrică, la regia care trece, cu tăvălugul bunului-plac, peste text, actori și spectatori, sub pretextul originalității. Apărînd clasicitatea profesională a artei teatrale vom descoperi sensuri noi acolo unde pseudonovatorismul incurcă sensurile.

NOTE ● NOTE ● NOTE ● NOTE ● NOTE

Camil Petrescu în documente

Sînt demne de toată laudă competența și pasiunea cu care Florica Ichim îngrijește și publică actele și documentele arhivei Camil Petrescu. În 1979, împreună cu regretatul profesor Al. Bojin, a editat *Documente literare* „din laboratorul de creație al scriitorului“. Deunăzi, a ieșit de sub tipar un prim volum de *Scrisori către Camil Petrescu* (A—H), în aceeași editură Minerva.

Ambele volume sînt de neprețuit pentru monograful operei lui Camil. În primul, omul de teatru găsește „caietele“ pentru *Danton*, *Act venețian*, *Suflete tari* etc., găsește „Cartea a doua“ la *Modalitatea estetică a teatrului*, apoi notele pentru *Seminarul de regie experimentală* inițiat în 1945—1946, precum și multe și mărunte ciorne, însemnări, dispoziții ale directorului Naționalului (1939). În recentul volum, scrisori de la Ion Anestin, Maria Botta, Leny Caler, Gh. Ciprian, Sonia Clucearu, V. Eftimiu, Ma-

ria Filotti, Mișu Fotino, Paul Gusty, contribuie la cunoașterea relațiilor umane și profesionale ale scriitorului cu lumea teatrului.

Aparatul de note sporște considerabil datele bio-bibliografice știute; se valorifică numeroase alte date de arhivă adiacente documentelor publicate; încît nutrim speranța, întru totul îndreptățită, că Florica Ichim va restitui, în ediții ireproșabile, întreg fondul camilpetrescian, încăput, în fine, pe mîini bune.

I. N.