

rațională. Bertolt Brecht a reintegrat evenimentul în suita desfășurării dramatice, și să nu ne mirăm că a făcut-o cu o anume ostentație, pentru că ne aflăm în vremea maturizării cinematografului iar spectatorul de pretutindeni s-a deprins cu o privire panoramică asupra lumii fizice, cu o abundență de imagini din care selectează, reține, exclude. Vocea dramaturgiei se complace însă și pe registrul intensiv, dar cu modulații ciudate, care răstoarnă parcă și sensul conversației — la Giraudoux, Sartre. Ei aduc în dispută anacronismul, pentru ca Albert Camus, Eugen Ionescu, Max Frisch să vină, în peisajul controversat, cu viziunea absurdului. Antiteatrul se socoate într-un fel și non-acțiune: faptul a și fost teoretizat, de altfel. Dar, în lumina celor spuse până acum, despre ce fel de non-acțiune poate fi vorba? Evident, de aceea de care pomenea cîndva Camil Petrescu și, dacă l-am citat la timp, nu ne mai poate induce acum în eroare o afirmație relativă. Iată, pe firul absurdului existenței, s-a manifestat curînd un teatru al acțiunii—șoc, teatrul cruzimii, al violenței, al acțiunii—esență, la urma urmei, dar esență de o anumită factură, golită de elevație, de spirit ș.a.m.d.

Realismul renaște în societățile eliberate de exploatare; se impune aici un nou umanism, se consolidează baze estetice ferme și, în general, cîștigurile istoriei se adună într-o sinteză nouă care își propune o puternică acțiune spirituală de transfigurare a marilor idealuri ale umanității. Exclusivismul este omis aici, nici o dogmă nu impune o orientare precumpănitoare spre extensiv sau intensiv. Și tocmai posibilitatea asta, libertatea asta de a alege între mai multe modalități, este stimulatorie și vestitoare de reale izbînzii.

N-am amintit nimic de regulile aristotelice — pentru că le-am presupus știute de oricine și fiindcă istoria le-a denaturat. Ceea ce ar fi totuși de spus, e, că în concepția esteticianului elen, unitatea de timp, de loc și de acțiune înseamnă, mai cu seamă, dezvoltarea unei acțiuni „complete și întregi”, de o anumită finalitate, pe o succesiune logică și bine „ordonată” („frumosul stă în mărime și ordine”). De la Hegel reținem că drumul spre acțiune trece de la evaluarea „stării generale a lumii” la precizarea „situației particulare” în care urmează să se desfășoare întîmplările, iar esteticianul sovietic B. Tomașevski ne ajută să stabilim unele detalii de compoziție. Astfel: acțiunea are la bază *lupta*; modul de desfășurare a luptei: *intriga*; variațiile acțiunii determinate de *intriga*; *peripeziile*. Cea mai simplă construcție dialectică: momentul de incidență — *teza*; punctul culminant — *antiteza*; deznodămîntul — *sinteza*. În Dicționarul de terminologie poetică mai citim: acțiunea e „compusă dintr-o succesiune de *momente* — principale și secundare (...) „se caracterizează printr-o *gradație ascendentă* a acestor momente pînă la un punct numit *punct culminant* și o *gradație descendentă* a acestora spre *deznodă-*

mintul acțiunii” — „momentele trebuie să fie *bine motivate*” ...adică să aibă un scop și un rost, în așa fel încît să nu putem scoate din ele unul, fără să suferim întregul. Cum se întîmplă cu multe adaptări, care nu ajung să exprime opera și pe autorul lor, ci o intervenție artizanală.

G. Paraschivescu

Atitudine

Concentrînd într-o imagine reprezentativă o expresie specifică a vieții, teatrul presupune implicit o atitudine axiologică definită, alăt a creatorului ei, cît și a celui care o receptează. Fiînd sinteză de valori configurate teatral, esența acestei forme a spiritului se fenomenalizează într-un mod de a gîndi al eroilor, în desfășurarea acțiunii, în coliziunea forțelor ce se înfruntă spectacular, în fața unui privitor care contribuie indirect la crearea unei atmosfere. Atitudinea exprimată de operă este un raport între realitatea interioară și cea exterioară creatorului ei și determină la rîndul său o relație cu spectatorul, deci este dublu relațională.

Pe traseul ce pornește de la idealul artistului ajungînd pînă la inserția teatralului în realitate, unde se transformă în fapt de civilizație, intervin numeroși parametri, factori, influențe, astfel încît atitudinea apare determinată, condiționată, modelată de context și de întreg circuitul pe care ea-l parcurge. Avem de-a face aici nu cu simple constatări ci cu o apreciere marcată ideologic, astfel încît, vorbind despre atitudine, în mod implicit se exclud indiferentismul, neutralitatea, pasivitatea și se afirmă interesele, activismul, poziția condiționată socialmente.

Concepția despre lume, viziunea politică sau etică se integrează în spectacolul determinînd ceea ce se numește *angajarea socială* dar ele nu există în artă ca atare, ci transfigurate, remodelate, sugerate printr-o *construcție specifică* de natură estetică. Atunci cînd — referindu-ne la teatru — vorbim despre atitudine, aceasta trebuie înțeleasă atît ca *poziție socială cît și ca ținută spectaculară*, satisfăcînd legile intrinsece ramurii, genului și speciei artistice respective.

Vom urmări cu precădere din perspectivă estetică cum sînt spuse, sugerate, exprimate ideile și sentimentele, considerînd că analiza celor transmise sub raport social este implicată de la sine (limbajul transmite un

mesaj, ele nu pot fi despărțite decât situându-te fie pe o poziție formalist-puristă fie pe una sociologist-simplistă).

Atitudinea specific spectatorială pune probleme dintre cele mai interesante: *indeobște spectatorul știe că se află în fața unui joc, dar acesta are aparența realului, în mod firesc reacția lui ar trebui să fie diferențiată, dar adesea el ajunge să amestece criteriile, iar construcția formală se suprapune nu o dată unui conținut de viață efectiv.*

Fiind cumulare de experiență umană concentrată într-o oglindă compusă din fragmente de viață, spectatorul identifică în ea la diverse nivele (ideologic-rațional sau psiho-

activ) propriile lui trăiri sau ale celor din jur, ceea ce determină o atitudine de confruntare anestetică a acestora, alături de o urmărire a felului în care sînt respectate legile spectacolului, sînt interpretate rolurile, este creată prin decor și muzică ambianța ș.a.m.d. Am spune că are loc adesea o *de-dublare atitudinală* a spectatorului, care fără voința lui separă adesea cele două planuri, cînd de fapt ele ar trebui contopite într-unui singur. În această fuziune constă ATITUDINEA TEATRALĂ.

Ion Pascadi

AVIZIER

TEATRUL „ION VASILESCU”

SICILIANA de Aurel Baranga. (Premiera : 9.II.1971.) Regia : Olimpia Arghir. Scenografia : Olga Muțiu. Ilustrația muzicală : Ovidiu Dumitru și Romeo Chelaru. Distribuția : Dem. Rădulescu (Tiby), Stelian Cremenciuc, Adrian Petrache (Bebe), Sanda Maria Dandu (Fifi), Constantin Răschitor (Niky), Cristina Deleanu (Muchi), Dimitrie Dunea (Tache), Coca Gheorghiu (Jeny), Iulian Marinescu (Anton), Dodo Iconomu (Tinea).

MITICĂ POPESCU de Camil Petrescu. (Premiera : 21.IV.1973.) Regia : Olimpia Arghir. Scenografia : Sever Frênțiu. Distribuția : Ștefan Bănică (Mitică Popescu), Marieta Luca (Patroana), Boris Olinescu (Directorul), Cornel Gîrbea (Subdirectorul), Constantin Răschitor (Jean), Adrian Petrache, Florin Crăciunescu (Secretarul general), Traian Păruș (Buiac), Eugen Petrescu, Iulian Marinescu (Cassierul), Dimitrie Dunea (Bernigrădeanu), Dumitru Fedoreac (Agentul), Gheorghe Mihalache (Gheorghe), Florin Tutelcă (Nepotul lui Mitică), Sanda Maria Dandu (Ana), Cristina Deleanu (Sonia), Coca Gheorghiu (Elisa), Ica Molin (Bette), Mariana Cercel (Angela), Lucia Burcăovski (Didi), Alexandru Albușescu (O femeie de serviciu), Dodo Iconomu (Bona fetiței), Al. O. Vabolla (Fetița).

EU SÎNT TATAL COPIILOR de Angela Bonceanca. (Premiera : 19.X.1973.) Regia : Olimpia Arghir. Scenografia : Olga Muțiu. Muzica : H. Mălineanu. Distribuția : Cristina Deleanu (Pacienta 41), Sanda Maria Dandu (Pacienta 42), Andrian Petrache, Florin Crăciunescu (Doctorul), Boris Olinescu (Procurorul), Lucia Burcăovski (Sora), Alexandru Manolescu (Lăutarul), Iulian Marinescu. (Clientul 1), Traian Păruș (Clientul 2), Maria Chîra (Doctorița), Doina Tamaș (Maseuza), Telly Barbu, Ica Molin (Bătrîna), Stelian Cremenciuc (Bărbatul), Liviu Borșan (Polițistul 1), Mircea Mieluș (Po-

lițistul 2), Gh. Vlad (Neamțul), Petrescu Emilia (O femeie), Ion Dandoș (Un consumator), Florin Tutelcă (Băiatul), Corina Mayer (Fetița).

O FATA IMPOSIBILĂ de Virgil Stoenescu. (Premiera : 20.XII.1973.) Regia : Călin Florian. Decoruri : Olga Muțiu. Muzica : Livio Belle-gante. Distribuția : Boris Olinescu (Petre Savin), Iulian Marinescu (primarul), Sanda Maria Dandu (Mirela Ionașcu), Ileana Mavrodineanu (Otilia Grigorescu), Flofin Crăciunescu (Valeriu Calomfir), Alexandru Manolescu (Cristian Mircea), Ica Molin (Irina), Adrian Petrache (Bogdan Corduneanu), Ion Niciu (Victor Velcescu), Costin Prișcoveanu (Stelu), Adina Popescu (Victorița).

ȘCOALA BIRFELILOR adaptare muzicală de Alecu Popovici și Edmond Deda, după Sheridan. (Premiera : 2.IX.1974.) Regia : Olimpia Arghir. Coregrafia : Sultana Tismănar. Distribuția : Adina Popescu (Lady Teazle), Marieta Luca (Lady Sneerwell), Coca Gheorghiu (D-na Candour), Mariana Cercel (Maria), Alexandra Albușescu, Lucia Burcăovski (Subrete), Constantin Răschitor (Sir Peter Teazle), Florin Crăciunescu (Joseph), Alexandru Manolescu (Charles), Cornel Gîrbea (Sir Oliver), Dinu Cezar (Crabtree), Marius Marinescu (Benjamin), Dimitrie Dunea (Moses), Boris Olinescu (Snake), D-tru Fedoreac (Carelesse), Costin Prișcoveanu (Harry), Ion Mihail, Aurel Tunsoiu (Valeți).

DUDUL LUI TRAIAN de Victor I. Popa. (Premiera : 16.XI.1974.) Regia : Nicolae Frunzetti. Scenografia : Sorin Popa. Muzica : Ins. Tiberiu Borcoman. Distribuția : Dinu Cezar (Leon Cezăreanu), Adrian Petrache (Remus Popescu), Florin Crăciunescu (Totos), Cornel Gîrbea (Generalul), Constantin Răschitor (Dr. Goldenberg), Marius Marinescu (T. Totolanu), Ion Hidișan (Prof. Stolz), D. Dunea (Kneip), Gheorghe Mihalache (Danu), Coca Gheorghiu (Olimpia), Marieta Luca (Camelia Azape), Cristina Deleanu (Lulu), Mariana Cercel (Alice), Adina Popescu (Octavia).