

DIN DEZBATERILE FESTIVALULUI

PREAMBUL

Am făgăduit, în numărul trecut, să revenim asupra masivei acțiuni comune care a fost Festivalul din decembrie. Poate că cel mai important din câștigurile acestui moment a fost dezbaterrea, dialogul viu desfășurat în marginea spectacolelor văzute și pornind de la ele, țesut și pe canavaua unei tematici generale a teatrului românesc actual. Acest colocviu-maraton, consumat în mai mult de 40 de ore, a strâns la un loc o interesantă experiență colectivă, prima de acest fel la noi în țară. Publicăm o expunere asupra dezbaterilor în dorința de a comunica larg aprecierile și punctele de vedere formulate cu acest prilej și de a fixa această sinteză profesională a gândirii colective teatrale de la noi.

Modul de reducere pentru care am optat propune cititorilor o suită de rezumate și comentarii, reținând în extrase cele mai de seamă opinii exprimate de diferiți vorbitori. Căutăm să reconstituim astfel imaginea de întreg a pieselor și spectacolelor prezente în Festival — atâta cât, și așa cum le-au discutat participanții la dezbateri — adevărat caleidoscop al reprezentării dramaturgiei noastre naționale în clipa de față; schițăm în același timp și un repertoriu de probleme teoretice și critice generale enunțate în arena de dezbateri a Festivalului și care nu constituie, în multe cazuri, decât punctul de pornire al unei discuții mult mai largi asupra esteticii actuale a teatrului românesc.

Ca întotdeauna în asemenea prilejuri, concentrându-se, expunerea va câștiga ceva, mai ales, în ceea ce privește sistematizarea punctelor de vedere, și va pierde ceva, în primul rând în prospețimea și spontaneitatea schimbului viu de cuvinte. Nu avem de ales, dată fiind cantitatea materialului strâns. Ca întotdeauna, de asemenea, recapitularea dialogurilor din sala A.T.M. va scoate în evidență aportul câtorva participanți angajați, mai mult decât ceilalți, în focul dezbaterii, care a constituit o importantă investiție în examinarea aspectelor generale sau particulare ale vieții de fiecare zi din teatrele noastre

PJA 3007/2



BLAGA ȘI TEATRUL POETIC

„Eroii” de Lucian Blaga (Teatrul „C. I. Nottara”)

Montajul Blaga de la Teatrul „Nottara” a propus discuției, firesc, teme legate de specificul acestei dramaturgii atât de valoroase și — din păcate — atât de puțin jucate. Au vorbit: Andrei Băleanu, Cristian Nacu, Horia Lovinescu, Dinu Săraru, Ion Olteanu, Florian Nicolau, Mihai Nadin, Valentin Silvestru. Reținem punctele de vedere care s-au remarcat.

ANDREI BĂLEANU:

● DE CE NU-L JUCĂM PE ACEST DRAMATURG?

Spectacolul lasă în urmă o anume insatisfacție. Cauza acestei insatisfacții este limpede: prin caracterul său dramaturgic, teatrul lui Blaga se lasă foarte greu fragmentat. E timpul să-l vedem pe Blaga pe scenă nu într-un singular spectacol-antologie, ci în multe și variate montări care să prezinte cele mai bune piese ale sale, în întregul lor. Aceste piese trebuie să fie jucate așa cum au fost scrise, ca niște armonioase și adânc sudate unități poetice. Reprezentată pe fragmente, largă poezie a textelor se rupe și atmosfera ei specifică se mărunțește. În condițiile date, montarea de la Teatrul „Nottara” dă impresia că elanul abia pornit se oprește îndată, și că atmosfera, climatul de poezie filozofică blagiană nu se împlinește pe scenă.

HORIA LOVINESCU:

● UN GEST DE CULTURĂ NU ESTE ÎNCĂ UN EXPERIMENT

Spectacolul experimental poate, și de fapt trebuie să fie, spectacolul care caută modalități noi de exprimare teatrală și în care accentul principal cade pe munca regizorului și a actorului, pe cercetarea practică a unor mijloace artistice noi, specifice scenei. Montarea Blaga nu se înscrie în această suită de preocupări, ci rămîne undeva, la mijloc, între spectacolul-lectură și experimentul regizoral și de joc. Conducerea teatrului, avînd conștiința limpede a acestui fapt a considerat că această formulă de mijloc, această încercare, cu caracter voit hibrid, este binevenită din motive de politică culturală. Pentru moment, necesitatea de a stabili o legătură între teatrul lui Blaga și public ceea ce rezolvare cit mai simplă și mai operativă. Una din dovezile utilității soluției de la Teatrul „Nottara” este concretă: frecvența mare a tineretului din școli și universități la spectacole. Reprezentațiile cu *Eroii* se joacă obișnuit cu săli pline — ceea ce nu este de loc puțin lucru în conjunctura actuală a relațiilor teatrelor noastre cu publicul.

ION OLTEANU:

● IMPERATIVELE SCENICE ALE ACESTUI TEATRU POETIC

Destinul scenic al pieselor lui Blaga a fost dificil și sinuos.

Această dramaturgie, foarte specială ca factură, nu și-a putut găsi expresia scenică cea mai fericită. Blaga însuși arată foarte clar care este situația spectacolului românesc în „Fețele unui veac” (1926). Majoritatea încercărilor noi au întîmpinat o



Toma Caragiu (Pampon), Marin Moraru (Crăcănel) și Ștefan Bănică (Iordache) în „D-ale carnavalului” de I. L. Caragiale — Teatrul „Lucia Sturza Bulandra”

Scenă din „D-ale carnavalului” de I. L. Caragiale — Teatrul „Lucia Sturza Bulandra”



rezistență conservatoare mare în teatrul românesc: același lucru s-a întâmplat și cu montarea Blaga a lui Ion Marin Sadoveanu. Dacă Ion Marin Sadoveanu ar fi fost altfel primit ca regizor, cîmpul de desțelenire pe care a lucrat mai tîrziu Ion Sava ar fi fost probabil mai puțin arid. Iată de ce interpretarea dramaturgiei lui Blaga constituie încă o problemă foarte nouă de creație în teatrul nostru. De aceea, spectacolul de la Teatrul „Nottara” nu este doar o montare cu intenții de informație culturală, ci caută să reprezinte un experiment artistic pe marginea unor texte de o factură poetică deosebită. Blaga s-a plîns totdeauna că teatrul lui nu este înțeles în profunzime de cei care îl interpretează, el a arătat că acest teatru cere alte moduri de expresie decît modurile obișnuite ale spectacolului tradițional, că o reprezentație cu un text al său trebuie să „hărtuiască” publicul. Acest lucru l-au încercat, mergînd alături de direcția de scenă, interpreții spectacolului *Eroii*. Ei au lucrat cu mare credință și unii dintre ei au depus strădanii cu totul remarcabile: Dan Nasta, Dorin Varga, Toni Zaharian. Regizorul nu se desolidarizează de formula sa. El a dorit un spectacol care să dovedească într-o expresivitate simplă, directă, că spiritul lui Blaga este foarte apt să trăiască în climatul teatrului modern. Problematika acestei dramaturgii ține de altfel de o sferă mai largă de probleme, dintre care multe sînt deosebit de importante pentru noi, astăzi: e vorba de necesitatea spectacolului de poezie, ca manifestare de sine stătătoare în ansamblul vieții noastre teatrale, și de preocuparea pentru formarea unor actori de mare strălucire eroică de care scenele noastre au atîta nevoie.

FLORIAN NICOLAU:

● A JUCA TEATRU POETIC

În ultima vreme se poartă în lume — și mai ales în Anglia — discuții destul de vii în jurul problematicii specifice de spectacol a teatrului poetic. În acest context s-a demonstrat de mai multe ori cît de necesar este acest mod teatral pentru viața scenelor contemporane. Prezența lui Blaga în aria de activitate a teatrelor noastre este foarte valoroasă, tocmai ca o manifestare originală și puternică de teatru poetic. Spectacolul de la Teatrul „Nottara” nu poate fi considerat deci o simplă acțiune informativ-culturală. El reprezintă realmente un experiment artistic: acela de a prezenta spectatorului teatrul poetic ca atare, fără a deghiza materia lui poetic-filozofică specifică în forme dramatice tradiționale. Actorii care au reușit cel mai bine în acest sens sînt Dan Nasta și Dorin Varga, al căror joc nu este nici simplă lectură artistică, nici transcriere a textului în acțiune dramatică tradițional-realistă, ci găsește, undeva, la mijloc între aceste două moduri de expresie, o posibilitate de exprimare liberă și adîncă a poeticului. A realiza scenic poeticul nu înseamnă a dramatiza poezia, ci a descoperi și a juca ritmurile, rezonanțele și culorile lăuntrice din care se constituie textul poetic. Și tocmai asta au izbutit cei doi actori de care e vorba.

MIHAI NADIN:

● UN ANUMIT INTELLECTUALISM

Distincția teatru poetic—teatru nepoetic este o falsă distincție. Marele teatru de totdeauna a fost poetic. Faptul că în vremea noastră a apărut o anumită categorie dramaturgică înscrisă într-o formă poetică declarată nu creează o ruptură în istoria de două mii de ani a marelui teatru poetic. Spectacolul Blaga de la Teatrul „Nottara” nu trebuie judecat cu unități de măsură deosebite de celea pe care le folosim în orice judecată de valoare. Este un spectacol în care se citește limpede dragostea regizorului pentru text, — dragoste firească a elevului față de profesorul său, — și în care se simte deopotrivă pasiunea interpreților pentru partitura jucată. Cu toate acestea în fragmentele prezentate se strecoară o notă distonantă, falsă, un anumit intelectualism adăugat din afară aceluia conținut filozofic-poetic, specific lui Blaga. Teatrul acestui autor este fără îndoială intelectual, este teatrul unui filozof în care poezia nu poate fi desprinsă de sistemul filozofic, și ideea nu poate fi aplicată din afară, emoției poetice. Gîndul activ trebuie să devină miezul actului interpretativ și nu o formă ostentativă a lui. În afară de asta, în partea I-a, spectacolului i-a lipsit revărsarea de forță cerută de text. În schimb, în partea a II-a tocmai ceea ce ar fi putut să pară în alte împre-

jurări că este prea teatru l-a servit excelent pe Blaga. Încă ceva: a rezolva bine o mică parte dintr-un întreg nu înseamnă a crea o imagine justă a acestui întreg. Fragmentul *Avram Iancu* este bine realizat în spectacolul *Eroii*, și el are acea emoție pe care o comunică lectura lui Blaga; dar fragmentul ales nu este deplin semnificativ pentru piesă, nu o reprezintă. Piesa are altă idee, înseamnă altceva. Oricum, încercarea regizorului Ion Olteanu merită să fie bine primită, pentru că teatrul lui Blaga nu-și trăiește viața firească pe scenele noastre și pentru că alte opere importante de teatru poetic ale dramaturgiei noastre — cum sînt cele 15 piese ale lui Radu Stanca — nu au intrat încă în repertoriul teatrelor.

Toți cei care au luat cuvîntul au subliniat cu bucurie importanța reapariției lui Blaga pe un afiș de teatru de la noi, cerînd reintroducerea celor mai bune din piesele sale în repertoriu. Asupra modului de interpretare regizorală și de joc specific acestui teatru poetic, vom putea desigur să discutăm în adîncime atunci cînd vom vedea piesele poetului reprezentate în mai multe variante pe diferite scene.

SENSUL CONTEMPORAN AL ISTORIEI

„Petru Rareș” de Horia Lovinescu (Teatrul „C.I. Nottara”)

Rediscutarea piesei și spectacolului Petru Rareș a adus o reevaloare a punctelor de vedere expuse înainte de Festival în critică, prilejuind și un mic duel, învăluit și foarte politic, dar destul de ascuțit în subtexte, între autor și cronicari. Au vorbit: Andrei Băleanu, Horia Lovinescu, Dina Cocea, Dinu Săraru, Ion Deloreanu, Mihai Nadin, Valentin Silvestru.

HORIA LOVINESCU:

● ÎNTREBĂRILE PIESEI

Dacă este adevărat ceea ce au pretins unele cronici, și anume că piesa și spectacolul nu fac decît să preia în forme superficial înnoite arsenalul cunoscut al teatrului istoric, tirada patriotică, veșnicul conflict al domnului cu boierii, personajul mitropolitului bun sfătuitor și așa mai departe, atunci înseamnă că nici scriitorul și nici regizorul și interpreții nu au atins scopul pe care l-au urmărit. Piesa și spectacolul doreau să fie un manifest în ceea ce privește teatrul istoric actual; ele căutau posibilități de gîndire contemporane în acest gen. Iată divergența pe care o ofer spre dezbatere, numai în măsura în care putem pleca de aici cu niște concluzii serioase și, implicit, practice.

ANDREI BĂLEANU:

● O ANUMITĂ ATMOSFERĂ TRAGICĂ ȘI STENICĂ A ISTORIEI

Ceea ce fixează atenția criticului în acest text este, înainte de orice, o anumită atmosferă îndurerată și vie, o concepție în același timp tragică și stenică asupra istoriei, un mod de a gîndi realist politic în devenirea sa de timp și în determinările sale de epocă, în condițiile unui timp văzut cu toate frîele, capcanele, limitele și sacrificiile lui obligate. Aici este condensat unul din sensurile mari contemporane ale textului, în această viziune realistă a înaintării unui popor în istorie. În acest mod îl joacă și George Constantin pe eroul principal. Un aspect deosebit de important al piesei și spectacolului ține apoi de includerea în structura actului teatral a elementelor inspirate sau măcar sugerate de folclor. În *Petru Rareș* nu este vorba de transpunerea simplistă a folclorului, ci de o prezentare artistică bogată a ritualului și obiceiului vechi, ca generos material pentru spectacolul modern. Așa este bine să preia dramaturgia și spectacolul nostru contemporan experiența creației populare și nu sub forma mecanică, de stingaci citat folcloric care, pe alocuri, începe să se manifeste.

● O NECESITATE ACTUALĂ

Piesa lui Horia Lovinescu se înscrie într-un întreg ansamblu de realizări literare noi, consacrate materialului istoric. Ea trebuie să fie discutată în perspectiva acestei realități. S-a pronunțat, în diferite ocazii, cuvântul „modă“ în legătură cu această mare frecvență a piesei istorice în activitatea scriitorilor noștri. Discutând *Petru Rareș* este bine să delimităm limpede ceea ce reprezintă în ea necesitatea actuală, viguroasă a teatrului nostru de gândire și regândire a trecutului și a prezentului și să prețuim foarte atent toate sensurile acestui efort. S-ar putea ca eticheta „modă“ să fie nedreaptă și foarte puțin favorabilă dezvoltării teatrului nostru, mai ales când este aplicată unor realizări de această calitate.

DINU SĂRARU :

● UN SPECTACOL INSPIRAT

Este firesc ca o operă interesantă să dea naștere unor discuții aprinse. Nu paralelismul între opera lui Lovinescu și drama noastră istorică de factură romantică, în care întâlnim boieri în veșnic conflict cu domnitorul și mitropoliți înțelepți, interesează aici. Critica este obligată să descopere în ce măsură elementele istoriei, comune sau numai aparent asemănătoare ale unei întregi dramaturgii exprimă, în scrierea nou apărută, un punct de vedere contemporan scriitoricesc și filozofic. Spectacolul de la Teatrul „Nottara“ constituie în primul rând o realizare regizorală de anvergură și demonstrează intențiile dramaturgului, chiar mai bine decât piesa. Sorana Coroamă este cea care ne propune o modalitate contemporană vie și convingătoare de interpretare a istoriei.

MIHAI NADIN :

● POTENȚIALUL DE ACTUALITATE AL PIESEI

În piesă există împrejurări și noduri de relații care comunică mai mult decât sentimentul respectului față de trecut și sentimentul de mândrie națională, sentimente care făceau de fapt conținutul principal al dramaturgiei romantice-istorice, pomenite înainte. În acest „mai mult“ se face simțit efortul scriitorului de a ieși cu totul din tiparele dramaturgiei de inspirație romantică, astăzi epigonă. În piesă importantă este dorința de a interpreta istoria din punctul de vedere al actualității și important este studiul unui context politic și social-istoric, privit larg de pe pozițiile unor experiențe de astăzi. Spectacolul are privilegiul de a fi servit de forțe artistice pe care puține teatre din țara noastră le au la dispoziție. Potențialul de actualitate al piesei nu se realizează însă în întregime pe scenă. Un exemplu: sensurile complexe și vii, foarte „de astăzi“ ale personajului Huru scapă interpretării. Critica și oamenii de teatru pot să descopere ușor și alte posibilități nerealizate în acest spectacol, care rămîne, totuși, o realizare de valoare.

VALENTIN SILVESTRU :

● DRAMA ISTORICĂ LUCIDĂ

Experiența Teatrului „Nottara“ (și bineînțeles aceea a scriitorului Horia Lovinescu) este valoroasă în primul rând pentru că înaintează pe linia deschisă de Camil Petrescu cu *Danton*, în domeniul unei drame istorice analitice lucide ce oferă un material contemporan bogat pentru meditație. Horia Lovinescu are dreptate când susține că a scris o dramă a gândirii de astăzi ; ea nu mai păstrează nimic din recuzita romantică și propune unele ipoteze îndrăznețe de interpretare a istoriei — ipoteze ce pot pasiona



George Constantin în rolul titular din „Petru Rareș” de Horia Lovinescu — Teatrul „C. I. Nottara”. (Regia: Sorana Coroamă, scenografia: Mircea Marosin)

Scenă din spectacolul Teatrului de Stat din Tirgu Mureș cu „Petru Rareș” de Horia Lovinescu. (Regia: George Teodorescu, scenografia: Ștefan Hablinski)



chiar și pe istorici — formulări în același timp un punct de vedere original, în cadrul dezvoltării actuale a dramei istorice în literatura noastră. Valorile pe care scriitorul le include în realizarea sa le consider reprezentative într-un context internațional foarte larg. În ceea ce privește divergențele dintre autor și critici, trebuie să recunoaștem că ele se înscriu într-o discuție foarte îndelungată. Horia Lovinescu a declarat de mai multe ori că *Petru Rareș* este o dramă a puterii; un critic poate să susțină însă, în toată liniștea, că piesa nu are de fapt această temă, ci este o dramă care se inspiră dintr-un fenomen contemporan mai profund, fenomen ce a solicitat sub forma unor desfășurări tragice și pe alți dramaturgi contemporani, constituind ecoul unor împrejurări specifice deceniului șase din secolul nostru — asta, fără a intra în amănunte. Implicațiile lucrării sînt, cred eu, mai largi decît acelea pe care dramaturgul le recunoaște. Pe de altă parte, există aspecte ale piesei care pot fi supuse criticii, chiar din punctul de vedere al viziunii dramaturgului. Personajul simbolizat de Roșca, de pildă, nu corespunde nici unei realități istorice, nici planului inițial de gândire al dramaturgului. În marginea unor asemenea aspecte complexe rămîne totdeauna loc pentru interpretări și comentarii foarte felurite. Și discuția care încearcă să stabilească dacă piesa este superioară spectacolului sau spectacolul depășește valoarea piesei, este, la fel, o discuție totdeauna deschisă. Trecînd de aceste puncte, ce nu pot fi definitiv soluționate, este cazul să remarcăm însă faptul că dramaturgia noastră contemporană de inspirație istorică se îmbogățește azi pe noi coordonate și prilejuiește un efort novator și în arta spectacolului, care se străduiește să găsească o formă nouă — sub aspect plastic, de mișcare, de vorbire — corespunzătoare elementelor de realism modern ale acestor texte. În acest sens este iarăși de discutat dacă, de pildă, formula plastică propusă de scenograful Mircea Marosin merge în sensul piesei, dar ceea ce trebuie apreciat în primul rînd este apariția, și aici, a unei atitudini noi în procesul de formulare a imaginii scenice contemporane.

SCHIȚA DRAMATICĂ MODERNĂ ȘI INTERPRETAREA EI

„Parabole” de Dumitru Solomon (Teatrul „M. Eminescu” din Botoșani)

Iată o discuție care a adus precizări interesante asupra a două probleme de însemnătate generală pentru spectacolul contemporan: dimensionarea spațial-psihologică în relația scenei cu spectatorii și condiția profesională minimă necesară actorului în abordarea jocului modern.

Au vorbit: Gh. Miletimeanu, Dan Nasta, Radu Penciulescu, Dina Cocea, Margareta Bărbuță, Maia Indrieș, G. Huniadi, I. Deloreanu, Mihai Nadin, Mircea Crețu. Iată cîteva din principalele intervenții.

GH. MILETINEANU:

● A GĂSI EXPRESIA VIZUALĂ PENTRU UN TEXT METAFORIC

Prin ce poate merita un spectacol ca acesta titulatura de experimental? Principala problemă care s-a ridicat aici pentru regie este aceea de a găsi o expresie plastică, o formă vizuală, corespunzătoare structurii metaforice a textelor. Aici intervin diferite variații, pentru că unele din aceste schițe dramatice sînt mai apropiate ca material de viață de experiența curentă, iar altele au un caracter mai arid intelectual, transpunerea lor în limbaj scenic impunînd de fiecare dată dificultăți de altă natură în găsirea expresiei viabile. Exemplul cel mai concludent: *Dispariția* este o piesă concepută pur oral, o piesă radiofonică și numai o transcripție plastică foarte specială poate să o aducă convingător în spectacol. Falsitatea unor relații umane înecate în vorbire fără sens a fost transpusă, în majoritatea pieselor miniaturale reprezentate, într-o formulă vizuală ușor geometrizantă. (Rolurile de copii au fost interpretate de actori maturi cu ignorarea intenționată, sau mai exact cu amestecul deliberat al caracteristicilor de vîrstă și de psihologie). Decorul a încercat să fixeze universul livresc, de deformare intelectuală și de deviere de la realitate, descris de autor, alăturînd elementele autentice și convenționale și cele autentice convențional utilizate (scările de bibliotecă, coșurile de hîrtie) în întreaga punere în pagină a spectacolului.

DAN NASTA:

● CONDIȚIA DE SPAȚIU ȘI DE RELAȚIE CU SPECTATORUL ÎN SPECTACOL

Spectacolul a fost gândit la dimensiunile unui studio. La Botoșani există o încălzitoare sală de 100 de locuri, în care intimitatea vorbirii actorului se comunică firesc spectatorilor. Sala de la București, cu auriurile și pompa ei, a luat experimentului proporționarea sa. Am observat că un actor care își dădea la Botoșani replicile cu o absență ce constituie tocmai baza umorului în aceste schițe, solicitat altfel de noile condiții de spațiu, a denaturat nuanțele subtile ale textului și ale jocului.

RADU PENCIULESCU:

● DIMENSIONAREA DE SPAȚIU CA DIMENSIONARE ESTETICĂ ÎN TEATRU

Problema este mai mult decât importantă, ea este esențială. A schimba radical dimensionarea de spațiu a unui spectacol înseamnă a schimba în totul raporturile dintre el și public. Se stabilește o relație între public și actorul care-i vorbește de la înălțimea podiumului primei noastre scene, o relație mai oficială, mai solemnă, și o alta mai liberă, mai intimă, mai amicală, în mica sală de studio a Teatrului „Nottara”.

De aceea, creatorii de spectacol ar trebui să fie mult mai atenți din acest punct de vedere, față de montările lor. Ei ar trebui să aibă dreptul de cuvânt în fața administrației și să lupte cu violență, vehement, împotriva acelor atentate la actul artistic, care se nasc din supraestimarea birocratică a organizării. Grotowski a jucat la Paris, la Teatrul Națiunilor, unul din spectacolele sale. I s-a pus la dispoziție marea și impunătoare sală „Odéon”. Grotowski însă a refuzat. El a lăsat cortina, a montat pentru public câteva bănci chiar pe scenă și a admis, în spațiul de joc creat astfel, numai optzeci de spectatori. Spectacolul de la Botoșani se putea juca mai bine în foaietul sălii „Comedia” decât pe scena ei. Nu este numai vorba de condițiile de joc, dar și de caracteristicile de reprezentare proprii unui spectacol. Există spectacole așa-zis populare care se pot juca oricând, oriunde, în fața oricărui număr de spectatori. Dar un realizator, care poartă răspunderea spectacolului său, dimensionează de la început calitatea și registrul comunicării cu publicul. Este, de altfel, o problemă care preocupă intens, de câțiva ani, mișcarea teatrală mondială.

G. HUNIADI:

● CARACTERISTICILE GENULUI

Acest gen de spectacole dramatice miniaturale poate deveni foarte popular, la fel de popular ca și estrada, căci este înzestrat cu toate posibilitățile unei exprimări mobile și foarte spirituale și creează raporturi deschise scenă-actor-public. Dar pentru asta este nevoie de mijloace actoricești cu totul deosebite. Subtexte foarte complicate se cer exteriorizate minim și cu o mimică și o gestică de mare laconism, deci cât se poate de expresiv. Pentru asta este poate nevoie de un talent special. Or, în unele momente din spectacolul de la Botoșani actorilor le lipseau flagrant elementele prime ale profesiei.

DAN NASTA:

● UMORUL INDIRECT

Un bun câștigat al acestui spectacol este, în ciuda evidentelor inegalități, reprezentarea indirectă a grotescului. Vedem des, pe scenă, caricaturi realizate cu mijloace de îngroșare, de apăsare, de îndepărtare față de ceea ce este firesc. Regizorul și interpretii de la Botoșani au mers pe un drum opus. Ei au intuit foarte bine faptul ingenuității umane: au declanșat umorul și sensul satiric, operînd cu mijloacele comportării firești. De natură grotescă era punerea în pagină a situațiilor, nu mijloacele cu care operau actorii. Încercarea este importantă pentru că adeseori la noi se confundă umorul

și jocul comic de diferite categorii, mergînd pînă la grotesc, cu mijlocul artificializat. Și foarte rar sînt aplicate, aici, mijloacele indirecte. Acest mod de a aborda textul a dat spectacolului o notă de finete și a realizat caracterul de parabolă al partiturilor. Actorii nu aveau altceva de făcut decît să se supună cu grație, cu simplitate și cu farmec, situațiilor și acțiunilor indicate de autor și regizor. De altfel, acesta și este principiul absurdului: ne comportăm normal pe niște coordonate anormale scoase în evidență de autor.

MIHAI NADIN:

● PLATFORMA PROFESIONALĂ A EXPERIMENTULUI

Un experiment care începe de la nivelul unor actori de slabă pregătire profesională nu mai este experiment. Un experiment trebuie să pornească de la o anumită conștiință artistică, reflectată în calitatea muncii actorilor, regizorului, scenografului. Spectacolul de la Botoșani a dat senzația că unii dintre interpreți nu au depășit faza amatorismului. Experimentul cere o anume platformă profesională gata cîștigată. Faptul că actorii maturi sînt distribuiți în roluri de copii nu constituie în sine o inovație și nici cortina muzicală cu sens foarte limpede nu poate să ne pasioneze mai ales cînd ideea acestei cortine muzicale este foarte clară, dar jocul actorilor rămîne de neînțeles. Experimentul cere, în primul rînd, o idee foarte limpede, un scop net. Dezbaterele au acordat o atenție prea mare și prea îngăduitoare acestui spectacol de factură mediocră, care nu atingea nivelul necesar prezenței într-o competiție națională. Dacă nivelul mișcării teatrale românești ar fi determinat de asemenea manifestări „experimentale”, situația generală a artei spectacolului ar fi de plîns la noi.

MIRCEA CREȚU:

● NECESITATEA EXERCITIULUI ÎN TEATRELE MICI

Pentru actorii din teatrele mici și îndepărtate din provincie, o asemenea încercare este extrem de importantă. Dacă plecăm de la premisa că numai o anumită platformă profesională îngăduie experimentul, atunci excludem de la studiu și exercițiu tocmai pe actorii mai puțin pregătiți din teatrele mai slabe, care numai în felul acesta pot să încerce să-și depășească — într-un fel — condiția lor curentă din spectacolele de fiecare seară. Și texte ca suita de schițe ale lui Dumitru Solomon, care cer treceri multiple în interpretare și o mare concentrare în gradația de joc, sînt foarte utile pentru studiul oricăror actori.

Toată lumea are dreptate! Nu este indiferent în ce sală joci și pentru ce masă de public ai lucrat. De fapt însă această problemă care, cum spunea Radu Penciulescu, preocupă acut teatrul mondial nu se pune atît sub forma întîmplătoarelor schimbări de dimensiune datorate birocrăției și organizării mecanice în teatru (cum se întîmplă la noi, în turnee): este vorba în primul rînd de crearea deliberată a unor relații mobile, de la spectacol la spectacol, între sală și scenă, de regia creatoare a raporturilor joc-public. Preocuparea atinge însăși structura intimă a actului teatral ca regie, scenografie și arhitectură.

Ce se întîmplă cu voința de experimentare în colectivele de actori slab pregătiți? Și Mihai Nadin are dreptate: experimentul înseamnă un pas mai departe de la nivelul profesional împlinit și sigur de sine. Dar și actorul din Botoșani are dreptate: a lua posibilitatea încercării teatrelor mai mici și mai năpăstuite din provincie, înseamnă a răpi foarte mult din speranțele de progres ale acestor echipe. De fapt, însă, nu e atît de greu să împăcăm extremele. În teatru în care există grave deficiențe de calificare a actorilor, studiourile experimentale nu trebuie „interzise”, deoarece ele pot fi foarte utile: atîta doar că, măcar pentru o lucidă atitudine autocritică, ele trebuie să-și capete titulatura și mai ales funcția reală și



Ion Cojar, regizorul spectacolului „Afară-i vopsit gardu', înăuntru-i leopardu'” de Al. Popovici
— Teatrul Tineretului din Piatra Neamț

Mioara Buescu și Ștefan Hablinski
scenografii spectacolului



Scenă din „Afară-i vopsit gardu', înăuntru-i leopardu'”



să devină studii-școală. În chipul cel mai atrăgător, spectaculos și interesant și pentru public, spectacolul-experiment poate să devină aici o modalitate vie, îndrăznească, încărcată de intenții cu adevărat artistice, de a exersa și a fixa acele elemente pe care actorii nu le stăpinesc încă. Totul este ca acest laborator să nu înceapă de la ignorarea lipsurilor actorilor, ci avându-le tot timpul în față și, urmărind sistematica lor remediare, să organizeze o suită de studii care pot fi în același timp foarte noi și puțin obișnuite în conținut și expresie. Pentru asta este necesar un repertoriu pedagogic profesional aparte. Și este nevoie, bineînțeles, de multă pasiune și de unul sau mai mulți regizori de real talent pedagogic.

PROBLEME REALE ȘI FALSE ALE „MARELUI SPECTACOL”

„Nunta din Perugia” de Al. Kirițescu

(Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași)

Tema acestei întâlniri a fost „marele spectacol”. La discuțiile aprinse, puncte de vedere situate la 180 de grade, unele în raport cu altele, au luat parte: prof. Ilie Grămadă, N. Carandino, Sorana Coroamă, Mihai Nadin, Florian Nicolau, Ioana Ottescu, I. Focșă, Radu Penciulescu.

Propunem câteva extrase:

N. CARANDINO:

● UN MODEL PENTRU TEATRELE NAȚIONALE

Conducerea Teatrului Național din Iași și direcția de scenă a acestui spectacol merită felicitări. *Nunta din Perugia* nu este una dintre cele mai bune piese ale dramaturgiei noastre, și nici măcar una din cele mai bune scrieri semnate de Kirițescu. De obicei, reprezentațiile cu piesele de acest calibru ale dramaturgului — care era un bun cunoscător de artă și literatură — erau numai îngrijite, lucrate cu mare atenție pentru autenticitatea detaliului. Ce aduce nou Sorana Coroamă? Un simț al grandoarei, un sentiment al trăirii Renașterii. Spectacolul este un tablou viu, cadrul în care se petrece acțiunea este dens de emoții, desfășurarea ansamblului e demnă de un Teatru Național. Impresionantă în acest sens este încântătoarea scenografie a lui Mircea Marosin. Foarte des, spectatorul are impresia că se află în fața unui tablou celebru al Renașterii. Bineînțeles, elementele de melodramă ale piesei nu au putut fi depășite cu totul. Se mai poate obiecta, fără prea mare importanță, în privința orchestrației vocal-sonore a jocului colectiv care, în condițiile de turneu din sala Operei, și-a pierdut, probabil, din expresivitate. Spectacolul constituie un model pentru orice Teatru Național care trebuie să aibă în vedere nu numai un scop estetic-educativ, dar și unul de delectare a publicului. E bine să vedem odată în teatru și decoruri care sînt decoruri, nu doar câteva sirme ce figurează Palatul Atrizilor.

SORANA COROAMĂ:

● NECESITATEA SPECTACOLULUI DE MARE ANVERGURĂ

Alături de un teatru experimental absolut necesar permanentei vitalizări și revitalizări a activității noastre, în viața scenică de fiecare zi e nevoie și de teatrul de mari proporții, de spectacolul „de mare anvergură” care, bazîndu-se pe reale valori, să aducă la nivelul experienței de astăzi a spectatorului și creatorului un filon foarte bogat și foarte vechi din arta spectacolului. Este un domeniu larg deschis reateatralizării.

Căutarea firescului în joc registrul teatral al spectacolelor noastre. Preocuparea de a readuce teatralul în teatru, revenind la bazele cele mai ample ale spectacolului, constituie deci o preocupare importantă. Pentru a reveni la aceste baze de maximă amplitudine a spectacolului, este nevoie ca posibilitățile textului să fie duse până la limita lor extremă. Este o obligație a regizorului, pentru că, altfel, spectacolul poate pierde ceva foarte prețios, ceva ce se numește în ultimă instanță, teatru, putere de accesibilitate, în cel mai bun sens al cuvântului. Există genuri foarte iubite de public, care oferă terenul cel mai prielnic pentru asemenea experiment. Un Teatru Național trebuie să cultive, dealtminteri, toate genurile, de la cele foarte accesibile până la unele modalități chiar ermetice. *Nunta din Perugia* a constituit regizoral o problemă de revitalizare a unui text. Această revitalizare a fost orientată pe linia unui anumit pitoresc al Renașterii. Piesa oferă material pentru descrierea unei Renașteri și crude și vitale și luminoase, epocă de răscruci și întrebări, cadru dur, însă cald, al povestirii de tip romantic pe care o spune autorul. În această îmbinare dintre imaginile unei Renașteri crude, violente, totuși luminoase, și istoria de tentă romantică a personajelor, montarea a încercat să fie ceea ce în mod obișnuit se numește „un mare spectacol”, folosind în mod deliberat și din plin toate mijloacele spectaculosului maxim.

MIHAI NADIN :

● ÎNTRE ADEVĂR OMENESC, DECLAMAȚIE ȘI FAST

Nu toți cei prezenți la dezbatere împărtășesc opinia cronicarului N. Carandino. Platforma teoretică a spectacolului nu poate să dispacă în sine. Reteatralizarea romanticului în spectacol este posibilă. O montare Schiller semnată mai de mult de Radu Stanca ne-a dovedit-o. Aici însă și textul, ca punct de pornire, este foarte discutabil. De ce tocmai acest Kirițescu? Viziunea poetică și pretins filozofică oferită asupra Renașterii ține de o mentalitate care a rămas în urmă. Mai aproape de noi decît imaginea propusă de Kirițescu este, din acest punct de vedere, fragmentul din Aretino, reprodus în program. Întrucît ne găsim pe un teren pe care gîndirea contemporană l-a reformulat ca sens și argumentație istorică, nu mai putem considera că aceea imagine a Renașterii propusă de autor reprezintă un scop viabil pentru un spectacol modern. Rămîne, așadar, să discutăm despre adevărul uman cuprins în acest text. Dar și aici avem destule motive de nemulțumire: sensibilitatea contemporană și imaginile create pe scenă se înscriu pe lungimi de undă diferite. Poate că dacă l-am vedea astăzi pe Nottara jucînd Shakespeare, i-am admira virtuozitatea și talentul, dar nu am mai fi entuziasmați. Și tocmai în sensul unei întoarceri spre vechea manieră declamatorie e lucrat spectacolul de la Iași. El este și încărcat cu interludii muzicale, coregrafice și de luptă care, cu tot fastul lor, stînjenesc ritmul și acoperă acțiunea. Programul teoretic expus este foarte interesant, dar practica e alta. Nu se poate să jucăm astăzi o anumită dramaturgie cu mijloace care țin de o categorie estetică și o altă dramaturgie cu mijloace care contrazic pe primele. În momentul în care rostim astăzi cuvîntul „reteatralizare” nu mai înțelegem noțiunea așa cum o înțelegeau anumiți oameni de teatru de acum cincizeci de ani. Să nu uităm că în timpul spectacolului *Nunta din Perugia* au existat momente în care s-au auzit clai risete în sală; nu este de crezut că rideau doar cei neavizați.

DINA COCEA :

● MAREA MONTARE ȘI MARELE SPECTACOL

În dorința de a demonstra că avem o dramaturgie națională foarte bogată, ajungem uneori în extrema opusă intențiilor noastre, aducînd la lumină texte care nu mai interesează pe nimeni. Cu *Nunta din Perugia* se întîmplă cam același lucru. Mai curînd decît despre revitalizarea textului, este vorba aici de o concesie făcută publicului. Grav este că textul a atras în cursă nu numai pe spectatori și pe actori, dar și pe regizore. Sorana Coroamă, care a pus în scenă *Petru Rareș* cu mijloacele teatralului modern, a lucrat cu totul altfel *Nunta din Perugia*. Marele spectacol nu trebuie confundat cu marea mon-

tare comercială. Abuzul de muzică, dans, mișcare, bățai, salturi, excese vocale nu are nimic de-a face cu teatrul modern. Un text ca acesta poate fi jucat astăzi mai ușor în parodie. Nu vreau să spun că totul a fost aici reprobabil. Rolul realizat de C. Dinulescu reprezintă un progres pentru actor; și Boris Olinescu și Elena Bartok au realizat interpretări interesante. Decorul este foarte frumos în sine — în el s-ar putea juca foarte multe piese de acest tip — dar amestecul de costume noi și expresive cu costumele vechi luate la împlinire din garderoba teatrului supără.

RADU PENCIULESCU :

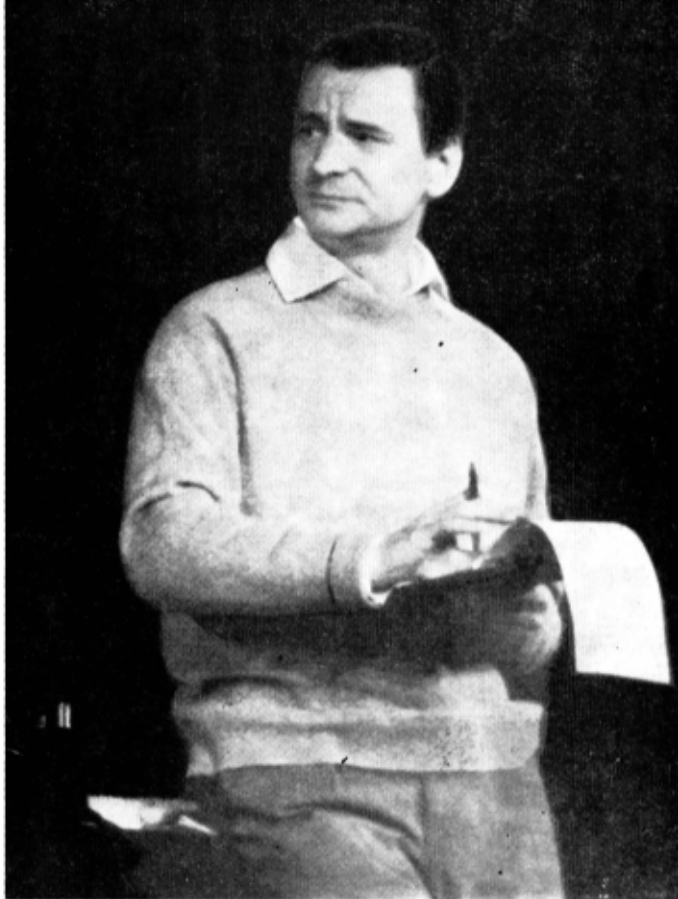
● SENSURILE GRANDILOCVENȚEI

Dintr-un anume unghi subiectiv de vedere, pentru unii dintre noi e greu de înțeles rațiunea includerii acestei piese în repertoriul Naționalului ieșean. Astăzi, această piesă nu ajută cu nimic la nimic. (Cine știe, poate că peste cincizeci de ani, ea va deveni foarte utilă!) Sintem în situația de a face cit mai multe exerciții de redimensionare interioară, ca să ajungem la dimensiuni teatrale exterioare de mare autenticitate. Aceste exerciții sînt importante pentru mișcarea noastră teatrală și noi nu le-am parcurs încă nici măcar pînă la jumătate. O piesă ca *Nunta din Perugia* trage însă spre o factură de interpretare opusă, cred, necesităților noastre de moment și împinge niște creatori de valoare la erori de care nici ei nu sînt încă, probabil, conștienți. Este vorba aici în primul rînd despre grandilocvență. În sine, grandilocvența nu este un mijloc antiartistic, în anumite împrejurări ea poate deveni o necesitate și poate fi acceptată și stimată. Dar numai dacă este așezată într-un anumit context. Acest context este ușor de definit. Condiția lui hotărîtoare este identitatea dimensiunii exterioare ample cu dimensiunea interioară a actului teatral. Dar în acest spectacol, grandilocvența a fost de multe ori găunoasă. Atunci, supralicitarea formei ne-a dus spre sentimentul neadevărului. Există regizori moderni în cel mai deplin înțeles al cuvîntului care nu evită de loc grandilocvența. Peter Brook se numără printre ei. Dar în asemenea cazuri există întotdeauna o formidabilă acoperire lăuntrică. Și în spectacolul de la Iași am văzut actori care-și dimensionau rolul pe măsura reală, lăuntrică, a prezenței lor scenice. Așa se poate spune despre Costel Constantin și în unele momente și despre Dinulescu. Dar piesa însăși împinge la minciună; în partea a doua mai ales, minciuna devine inevitabilă.

Și acum despre „marele spectacol“. Un mare spectacol nu este neapărat spectacolul care folosește mijloace ample și se dimensionează exterior vast. Indiferent însă dacă un spectacol este mare sau nu, tot ce există în el trebuie să fie un mijloc al ideii. În spectacolul de la Iași există o imprecizie în alegerea mijloacelor și această imprecizie se întoarce împotriva regizoarei. Nimeni nu poate cere interzicerea, de pildă, a momentelor dansate în spectacolul de teatru. Nimeni nu se va întreba de ce dansează Nora „tarantella“, pentru că dansul Norei face parte din dramă. În *Nunta din Perugia*, dansul fetelor de la început mai ține încă de acțiune, dar, la petrecerea de nuntă, dansul devine divertisment în sine. Regizoarea a fost pe alocuri furată de mijloace. Sigur că nicio dată un mijloc nu poate fi contestat în sine: oricine face asta pune o lespede de mormînt pe dezvoltarea teatrului nostru. Dar mijlocul care intră în contradicție cu sensul spectacolului, mijlocul care începe să existe pe scenă doar de dragul efectului, devine nociv, chiar dacă potențial era foarte nobil. Înafara dramei și estetizant în sine era, de exemplu, saltul de panteră al lui Dinulescu asupra partenerului său. Este nevoie ca regizorii să fie atît de severi cu ei înșiși, încît să poată renunța și la cele mai frumoase idei ale lor atunci cînd acestea nu se integrează ferm în structura dramei.

Prezența marelui spectacol în peisajul vieții teatrale actuale nu este de loc o problemă secundară. Această modalitate teatrală decorativă, demonstrată, voit spectaculoasă — teatru în sensul său direct vizual și agreabil, ca surpriză și desfătare a ochiului — are și dreptul estetic și datorită de a figura pe afișe, cu atît mai mult cu cît constituie un mijloc sigur de recîștigare a publicului. Important este însă

Radu Beligan (Chitlaru) în „Opinia publică” de Aurel Baranga — Teatrul de Comedie



Scenă din „Opinia publică” de Aurel Baranga — Teatrul de Comedie.



ca el să nu redeschidă drum comercialului, vulgarității, manierei vechi. Pentru asta este nevoie, poate, de mai multă exigență estetică, de mai mult gust și mai multă fantezie decât de obicei. De altfel, lucrat cu toată seriozitatea, marele spectacol poate să devină un excelent studiu de gen și stil în joc, regie, scenografie. Cel mai nimerit repertoriu în acest sens este marele repertoriu romantic, reatacat în operele sale de căpătii, repertoriu care, de altminteri, lipsește cam de mult din programele noastre, fiind pe nedrept disprețuit. Aici există niște valori de generozitate și noblețe, entuziasm și putere de vis pe lângă care nu este bine să trecem nepăsători. În momentul în care admitem „bulevardul”, ba chiar ne luptăm pentru ca el să fie „bulevard” de calitate (în sensul în care Audrey Hepburn și Peter O’Toole duceau genul până la perfecțiune în filmul Cum se fură un milion) — și bine facem — nu mai putem să ne îngăduim să privim de sus spectacolul romantic și aventuros. Dar asta nu are nimic de-a face cu teatralizarea, care, în treacăt fie spus, ține de altă dramaturgie și vizează alte scopuri estetice decât marele divertisment nobil, entuziast, spectaculos și, totdeauna, de o anumită factură relativ superficială. Este vorba doar de o reformulare a teatralului decorativ și grandios în termenii sensibilității de astăzi. Ceea ce de altfel este și foarte greu și foarte frumos.

UN STUDIU PE TEME DE INSPIRAȚIE FOLCLORICĂ

„Balade” de Dominic Stanca (I.A.T.C. „I.L. Caragiale”)

Foarte bine primit, ceea ce de altfel s-a demonstrat din plin și în palmaresul Festivalului, acest spectacol-studiu a constituit, într-un fel, cel mai „experimental” moment în sensul studiului real de modalități scenice. Despre spectacol au vorbit: Mihai Radoslavescu, Dan Nasta, G. Huniadi, Cristian Nacu, Al. Zărnescu, Maia Indrieș, Erwin Kuttler, N. Barbu, Dina Cocea, C. Codrescu, Valentin Silvestru. Iată câteva puncte de vedere:

DAN NASTA:

● UN REUȘIT STUDIU DE EURITMIE

Mobilul experimental al acestui spectacol și mijlocul său de reușită îl constituie modalitatea euritmă în reprezentarea teatrală a epicului. Euritmia ca dublu concept indică o disciplină plastică, un fel de gimnastică muzicală gândită și un domeniu de studiu prozodic, de cercetare a eufoniei artistice în vers. Conceptul este unic pentru cele două planuri, al dicțiunii și al mișcării, cuprinzând deci principalele domenii de expresivitate ale artei actorului. Aici, mișcarea muzicală — pornind de la datele exterioare vocale și corporale, și mergând până la compunerea mișcării interioare în devenirea actului dramatic — a dat de fapt cheia tuturor mijloacelor de expresie din acest spectacol. În acest sens, actorii s-au dovedit a avea o dicțiune bună — fapt destul de rar astăzi și care de aceea, din păcate, ne uimește —, cel puțin pentru spațiul restrâns al sălii studențești. În mișcare, am asistat la câteva momente de maximă expresivitate euritmă, de pildă: copacul, balaurul, uciderea lui Pinte, stingerea femeii al cărei duh zboară în chip de pasăre ce nu se mai face om, retragerea spre fundal a sfîntului Gheorghe în acea poziție în care actorul purta pe umeri o biță și-și lăsa brațele să atîrne. În această mișcare, în care imaginea expresivă încorporează sugestia metaforică, mijloacele euritmice au dat cuvîntului din baladă sonoritate muzicală și l-au împlinit, în compoziții plastice, care nu încălcă textul, ci îl transcriu cu fidelitate. Ar fi fost poate de dorit ca o anumită simplitate, pe alocuri chiar primitivă, prezentă în spectacol, să fie chiar mai accentuată (așa cum s-a întîmplat în momentul întîlnirii babelor, de pildă). Este o stingăcie voită care amintește primitivismul icoanei pe sticlă și grația pură a ceramicii noastre,

oferind imaginea imediată a naivității, a ingenuității unui suflet popular ce deschide ochii cu un soi de mirare stângace în fața naturii și a sensurilor ei încă neexplicate. Foarte importantă este tratarea personajelor în afara oricărei tendințe psihologizante — tendință care constituie tentația numărul unu a actorului, trăire logic afectivă individualizată care ar fi fost cu totul greșită în climatul estetic specific poeziei populare. Regizorul C. Codrescu și profesorul Ion Cojar au mers cu multă dreptate spre o largă exprimare a atitudinilor umane generale, evitând nuanța impresionistă mărunță în joc. Foarte izbutite au fost și îmbinarea dintre cadrul epic și momentul dramatic, legătura găsită între linia povestitorului și actualizarea dramatică a întâmplărilor în monolog și dialog, ca și trecerea tuturor acestor elemente în pantomimă, totul într-o unitate bine sudată. Dincolo de toate acestea m-a impresionat faptul că am întâlnit aici acel impuls inițial spontan, acea credință totală în actul artistic și acea înaltă tensiune interioară pe care le întâlnim atât de rar în spectacolele obișnuite. Există aici o stare de spirit foarte prețioasă, pe care profesioniștii o pierd ușor : aș numi asta amatorism în sensul etimologic al cuvântului, care indică prin noțiunea amatorului pe iubitorul de artă. Este o problemă capitală pentru noi, astăzi, deoarece această stare de spirit, individuală și colectivă, dispare foarte repede în majoritatea trupelor profesioniste. Noi trebuie să găsim mijloacele care să-i redea și să-i păstreze actorului toată această prospețime și imensă bunăvoință și receptivitate, toată capacitatea inițială de dăruire a omului care se apropie pentru prima dată de o artă.

ERWIN KUTTLER :

● UNITATE ȘI FINISARE

Spectacolul Institutului de teatru ne-a dat într-adevăr sentimentul că asistăm la un spectacol de Festival, în cel mai bun înțeles al cuvântului. Tot ce a apărut pe scenă, sever trecut printr-o riguroasă disciplină a meseriei, a contribuit la realizarea unei unități, păstrînd în același timp o mare puritate a mijloacelor. Nu vreau să spun că de acum înainte orice spectacol care se inspiră dintr-o tematică asemănătoare trebuie să meargă pe același drum. Dar aici interpretarea, execuția, finisarea intențiilor au demonstrat o mare credință față de gîndul inițial al realizatorilor și acest fapt trebuie subliniat în mod deosebit.

VALENTIN SILVESTRU :

● UN EXERCIȚIU CARE A DEVENIT FAPT DE ARTĂ

Se pare că Institutul de teatru se află într-o stagiune fericită, superioară celor două-trei anterioare — judecînd după ceea ce am văzut pînă acum (de pildă, reprezentarea *Kleist-Ionescu*). Spectacolul intitulat *Balade* a fost la început, se pare, un exercițiu școlar. Datorită concentrării asupra scopului și datorită sintezei armonioase a mai multor discipline actricești, fără îndoială datorită și talentului și însuflețirii cu care s-a lucrat, el s-a transformat aproape pe neobservate în fapt de artă și a devenit un veritabil spectacol. Textul folosit nu este un text dramatic, ci adaptarea unui material poetic epic. În acest sens realizarea Institutului constituie o sugestie fericită și pentru alte domenii de artă. Fac în acest sens o simplă observație de cititor, sau, dacă vreți, de gazetar : în muntele de poezie care covîrșește astăzi editurile și redacțiile noastre, filonul liric este excesiv exploatat, în timp ce marele strat epic al poeziei românești, în primul rînd acela al baladei, rămîne puțin forat — ca și filonul satiric. Institutul de teatru ne atrage atenția prin acest spectacol asupra marilor valori epice ale poeziei noastre populare — care l-au inspirat pe Dominic Stanca — și o face foarte bine, păstrînd integral ceea ce este epic în baladă și dramatizînd cu multă luare aminte momentele de substanță dramatică. Pentru spectatori și studenți e nu numai un spectacol-studiu, ci și o introducere delicată și persuasivă într-un univers poetic care altfel ar putea să rămînă exterior preocupărilor lor diurne. Este aici și o performanță pedagogică, în reușita îmbinare a disciplinelor

vocale și plastice. Spectacolul oferă și un punct de sprijin practic și teoretic pentru o discuție mai amplă asupra unui concept inedit de teatralitate, tocmai pentru că reprezentarea manifestă o mare încredere în posibilitățile psihice și fizice ale actorului, propunând o modalitate epurată de artificii și care vizează cea mai directă comunicare cu spectatorul.

Discuția nu s-a oprit aici, spectacolul Balade fiind de mai multe ori pomenit în cadrul dezbaterii generale asupra interferențelor folclor-teatru modern. Ca atare vom reveni.

UN DRUM SPRE REDESCOPERIREA MITULUI POPULAR

„Miorița” de Valeriu Anania (Teatrul „Barbu Delavrancea”)

Și această discuție, centrată la început elogios asupra realizării de la „Delavrancea”, s-a lărgit foarte mult, mai târziu, intrând în aria dezbaterii generale asupra prezenței elementului folcloric în spectacolul nostru modern. Reținem pentru moment descrierea spectacolului. Au vorbit: Marietta Sadova, Mircea Marosin, Elena Forțu, Tatiana Manolescu, N. Carandino, Andrei Băleanu.

MARIETTA SADOVA :

● TEMA NOASTRĂ — O SENINĂ ÎNȚELEGERE A VIEȚII ȘI A MORȚII

Realizatorii spectacolului *Miorița* nu socotesc că au descoperit piatra filozofală. Ei au făcut o încercare. Întrucât însă această încercare nu este izolată în mișcarea noastră teatrală, ci are puncte de atingere cu unele momente din *Petru Rareș*, cu *Baladele* de la Institut, cu *Stana* de la Sibiu, ar fi bine să lămurim aici: este acesta un stil viabil de reprezentare a folclorului, de aducere a lui spre teatrul cult și de comunicare, prin actul teatral pur, cu spectatorul contemporan, sau drumul pe care s-a mers este greșit și trebuie căutate altele mai bune?

Lucrarea literară de la care am plecat a avut cu totul alte proporții și alte formulări. Am găsit înțelegerea autorului și am lucrat cu el, așa cum de fapt ar fi trebuit să lucreze „dramaturgul teatrului”, personaj care deocamdată lipsește din teatrul românesc. Am lucrat într-un colectiv de regie și tot ce s-a făcut a fost rezultatul muncii colective.

Motivul epic indică totdeauna și o viziune, o înțelegere a lumii. Știm că seninătatea, frumusețea și profunzimea vieții lăuntrice a țaranului român este o constantă a întregii sale existențe, între cei doi poli ai ei — naștere și moarte. Această senină noblete de atitudine pe care de multe ori o pierdem în viața citadină a constituit tema noastră. Piesa lui Eugen Ionescu *Regele moare* nu are alt rost decât acela de a-l ajuta pe om în ultimul lui ceas și jumătate să moară frumos. Bătrînul Novac în *Miorița* aduce prin sfîrșitul lui o replică la această piesă. În tratarea acestei teme și în crearea unui personaj distinct, „Moartea”, nu trebuie căutate elemente de mystică oarbă; mult mai curînd este vorba de o anume dulce familiaritate față de marile mistere ale existenței, specifică sufletului românesc (poporul nostru spune doar: „Dumnezeu drăguțul”, „Măicuța Domnului”). Decorul a fost gândit în așa fel, încît să poată evoca „pe un picior de plai, pe o gură de rai”: cer, pămînt și două pietre, pentru că pietrele sînt muntele, pentru că ele sînt frumoase, stratifică atîta viață, atîta frumusețe tăcută. Costumele sînt mai simple, mai puțin bogate decît — să zicem — acelea ale ansamblurilor de dansuri, pentru că de la dacii de pe columna lui Traian și pînă la românii de astăzi din Banat și Hunedoara, costumele românești autentice se păstrează puțin ostentative, odihnitoare, modeste și demne.



Moment scenic din „Balade“ de Dominic Stanca — Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale“

Scenă din „Stana“, dramatizare după Ion Agârbiceanu, de Dumitru Stan Petruțiu și Nicolae Pîrvu — Teatrul de Stat din Sibiu



● ÎNTRE MIT ȘI MELODRAMĂ

Tema *Mioriței* este mult minimalizată de autor, redusă la un moment de conflict melodramatic, uneori chiar cu elemente din *Dama cu camelii*. De aceea, nici în spectacol, cadrul mare — n-aș spune de basm, pentru că *Miorița* nu este basm, este mult mai mult — acest cadru de înaltă semnificație simbolică, această imagine-mit nu se armonizează tot timpul cu ceea ce se petrece efectiv pe scenă, atunci când acțiunea se confundă cu povestea melodramatică. Filozofia artei noastre populare respinge categoric înclinația spre lacrimogen, sentimentalism minor, înduioșări ieftine. Piesa constituie astfel un compromis, deoarece ea citează, ca atare, fragmente din „*Miorița*” și din alte creații populare. Ori punem în scenă niște mituri populare preluate ca atare, într-un montaj — și atunci aceste mituri trebuie reprezentate în autenticitatea lor și cu sensurile lor originale — ori punem în scenă piese în stil popular scrise așa cum a crezut mai bine un autor, și atunci lăsăm în pace citatul.

EXISTĂ O DRAMATURGIE EXPERIMENTALĂ?

„Restaurarea hainelor Sfintului Augustin” de Paul-Cornel Chitic
(Teatrul „Matei Millo” din Timișoara)

Poate că cel mai căutat matineu al Festivalului a fost după amiaza timișoreană în care s-au prezentat „experimental” cele două texte ale unor debutanți: Fructul oprit de Sorin Titel și Restaurarea hainelor Sfintului Augustin de Paul-Cornel Chitic. Afluenței excepționale de spectatori din mica sală a Teatrului „Nottara” i-a corespuns o discuție vie, despre ceea ce poate sau nu poate să poarte titlatura de „experimental” în dramaturgia noastră recentă. Prima din cele două piese a reținut, relativ puțin, atenția vorbitorilor, care s-au mulțumit să semnaleze calitățile satirice ale dramaturgului. Eroul zilei a fost Chitic. Au vorbit: Yannis Veakis, Dinu Kivu, Romulus Uul-pescu, Valentin Silvestru, Dinu Săraru, Paul-Cornel Chitic.

YANNIS VEAKIS :**● VERIFICAREA TEXTULUI PE SCENĂ**

Noi, realizatorii, nu știm de ce acest spectacol a fost numit experimental. Sigur este că avem nevoie de cât mai multe piese noi și de autori noi: teatrul din Timișoara a porinit de la această foarte simplă idee când a pus în scenă cele două piese ale debutanților. Paul-Cornel Chitic are ceva de spus cu curaj, scrierile lui au un ceva nou, destul de dificil de descifrat, îmbracă aparențele contradicției pentru a crea de fapt imaginea contradicțiilor de fond ale personajelor și ale unei întregi priviri asupra vieții. Nu am urmărit realizarea unui spectacol experimental pentru că nici un știu exact ce fel de spectacol experimental aș putea face în condițiile date. Grotowski face experimente. Și alții ca el, foarte puțini. Pentru asta este necesară o trupă specială, dedicată în primul rând studiului și care lucrează mai puțin pentru public decât pentru ea însăși. În asemenea condiții poate că am izbutit și noi să explorăm terenuri nedefrișate din arta de a vorbi, a da sens mișcării, a cristaliza expresii și reacții pe scenă. Spectacolul cu *Hainele sfintului Augustin* nu a vrut decât să verifice dacă textul rezistă reprezentării.

● SITUAȚIA NORMALĂ DILATATĂ PÎNĂ LA SUPRANORMAL

Spectacolul Chitic nu este experimental decît în sensul în care orice montare este un experiment. E vorba mai curînd de stabilirea unui prim contact, relativ neobișnuit la noi, cu publicul. Putem compara piesa lui Chitic cu orice piesă care se joacă în momentul de față la noi. *Lovitura* lui Sergiu Fărcășan, spune, de pildă, multor lucruri pe nume și este o piesă actuală în cel mai strict înțeles al cuvîntului. Tocmai de aceea mă întreb : cîte din adevărurile ei vor mai trăi peste 10, 15, 20 de ani ? Chitic însă se oprește la o temă foarte veche, dar care poate fi mereu nouă : mistica falsă a pseudo-eroismului. Sub aspectul tehnicii, piesa are, de asemenea, caractere bine definite. Chitic nu scrie nici cum scrie Dorel Dorian, nici cum scrie Mirodan, nici ca Baranga sau Lovinescu. Replica lui are altă construcție și țesătura intrigii — altă natură. Acest text nu mi se pare că are ceva comun cu absurdul : teatrul lui Chitic pornește de la situații normale, posibile, pe care le accentuează în momentele lor definitorii, dilatîndu-le pînă depășesc granițele normalului. Ele rămîn posibile, dar într-un fel de supranormal — nu suprareal, ci supranormal. Spectacolul are meritul de a fi sesizat întocmai acest caracter al textului. Și jocul actorilor și regia și, mai ales, scenografia Elenei Veakis au fost tot timpul situate exact la jumătatea drumului între firesc și nefiresc, între transcripția naturalistă a faptelor din piesă și acea exagerare, în același timp poetică și satirică, în care lucrurile devin de necrezut. Chitic este un grav, un neliniștit, un chinuit care — sub masca nu satirică, ci grotescă — se adresează unor realități fundamentale. Faptul că un teatru a abordat unul din textele lui trebuie salutat.

ROMULUS VULPESCU :**● UN TEXT CÎT SE POATE DE NORMAL**

Mai întîi, nu cred că textul lui Chitic este un text experimental. Pare numai — fiindcă este un text scris normal și fiindcă în ultimii ani am fost obișnuiți cu tot felul de texte considerate „clasice“, mai neobișnuite, mai academice decît era nevoie. Atunci cînd apare, în această configurație, un text scris românește, construit bine din punct de vedere dramatic, în care replica e inteligentă și problema absolut omenească, ni se pare că avem în față ceva neobișnuit ! Meritul lui Chitic este acela de a scrie cu curaj. Scrisul este de fapt o meserie de curaj, de cascador permanent. În sensul acesta, Chitic este foarte clasic și, sub rezerva clasicilor morți (de tip Camil Petrescu și Caragiale), printre cele mai multe texte românești, contemporane, văzute și cunoscute de mine pînă acum, piesa asta mi se pare cea mai normal posibilă, o piesă scriitoricește adevărată. Am o rezervă față de spectacol, care e cam îngroșat. Plusurile adăugate de regie, nu se știe din ce motiv, au dat o aură de absurd inexistentă în textul acesta, care este, în esență, foarte realist.

DAVID ESRIG :**● E FOARTE TRIST...**

E foarte trist că piesa lui Chitic (care a plăcut) și spectacolul (care de asemenea a plăcut) sînt considerate astăzi „experimentale“. Este trist că acest spectacol nu se joacă în mod curent la București, printre alte spectacole de același fel. Este o etapă necesară gîndirii noastre teatrale, etapă pe care noi, ca niște copii întîrziati, interziși în jocurile noastre la timpul potrivit, sîntem obligați să o parcurgem abia acum. Este trist că ne aflăm în stadiul de a considera acest spectacol ca o excepție a momentului de față. Așa cum apare dramaturgul Chitic, el este un dramaturg real, există ca scriitor de teatru, nu mai puțin decît cei consacrați. El există pe drumul lui, în universul lui, și se exprimă convingător pe măsura experienței sale de pînă acum.

● O ALTĂ TENSIUNE DRAMATICĂ ȘI O ALTĂ DEZVOLTARE DE CONFLICT

Pentru mine teatrul este un mijloc al cunoașterii și nu un mod de a ilustra teze sau de a rezolva probleme cotidiene. Orice așa-zis subiect, din moment ce se poate scrie despre el, aparține timpului trecut ; deci are valoare istorică. Subiectul este pretextul scrierii și nu contextul ei. Nu mă pot interesa rezolvările de conflict realizate în câteva replici, într-o scenă sau două — adică anecdotica —, ci rezolvarea implicată în evoluția dramatică, cuprinsă chiar în miezul desfășurării conflictului : ideea generală și permanent umană. Cred într-o anumită tensiune, într-o anumită creștere de conflict în teatru — o creștere mai înceată decât gradația tradițională, o creștere treptată, voit transformată într-o acumulare lentă ! Explozia, saltul, să se petreacă în public.

Aș fi vrut ca publicul să huiđuie, să fluiere la sfîrșit, pentru că personajele pe care le-am adus în scenă merită cea mai violentă sancțiune.

În redacția „Contemporanului“ au avut loc lecturile unor piese încă necunoscute. Regret că pînă azi nu sînt cunoscute textele de valoare indiscutabilă ale tinerilor Constantin Mihăilescu și Ion Coja — autori despre care mîine se va vorbi, fără îndoială.

Elogii foarte mari, frumos formulate, deosebit de măgulitoare, poate chiar prea măgulitoare pentru un scriitor care, privit într-un context mai larg decît acela al pieselor originale jucate în momentul de față pe scenele noastre, încetează să constituie o excepție, ba este, cum au spus mai mulți în timpul discuției, „absolut normal“. Dar, în sfîrșit, așa se întîmplă totdeauna cu ceea ce este puțin văzut și puțin accesibil : valoarea reală e greu de stabilit în asemenea cazuri, pentru că ea crește totdeauna direct proporțional cu raritatea obiectului discutat. Pe Chitic îl vom putea într-adevăr aprecia așa cum merită, atunci cînd lui și tinerilor lui colegi de generație li se vor fi jucat mai multe piese.

PRO ȘI CONTRA

**„Crivățul de aseară” de Leonida Teodorescu
(Teatrul de Stat din Brăila)**

Iată piesa care a stîrnit cea mai aprinsă controversă. Au vorbit : Victor Parhon, Geta Ulad, David Esrig, Valentin Silvestru.

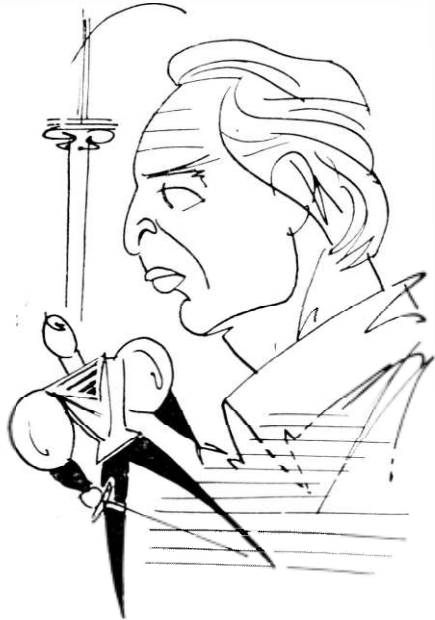
VICTOR PARHON :

● A PREZENTA UN DRAMATURG PRIN CEA MAI BUNĂ LUCRARE

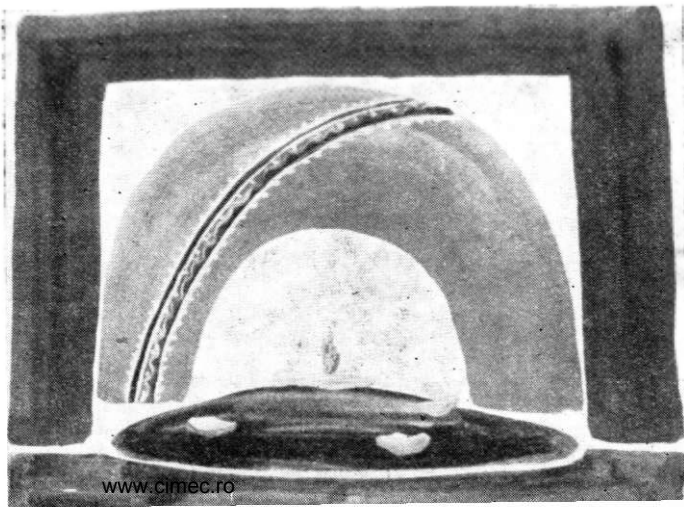
Este foarte bine că unui dramaturg tînr, încă necunoscut, un teatru îi dă posibilitatea să apară la rampă. Dar de ce se încearcă asta cu cea mai discutabilă dintre piesele lui, cînd autorul a scris mai multe, mult mai bune ? În *Crivățul de aseară*, eroii sînt niște obsedați sexuali și conflictul este pus în mișcare de apariția unei femei care nu se știe de unde vine, cum și pentru ce vine. Personajele acestea feminine sînt rezolvate foarte simplu în ultima vreme în dramaturgia noastră : cînd nu știi ce identitate să-i dai și nu știi cum s-o aduci în scenă, îi dai profesia de ziaristă și cu asta ai rezolvat tot. *Crivățul de aseară* păcătuiește și prin inconsistența acțiunii. Personajele intră și ies din scenă fără justificare, doar pentru a-și rosti replicile. Ori de cîte ori se creează o anumită tensiune, ea se rezolvă prin ieșirea personajului din scenă. Repet, dramaturgul trebuie cunoscut prin celelalte lucrări ale sale.



Scenă din „Nunta din Perugia” de Alexandru Kirilțescu — Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași.



Mircea Marosin, autorul scenografiei la spectacolele : „Nunta din Perugia” de Al. Kirilțescu (Teatrul Național din Iași), „Miorita” de Valeriu Anania (Teatrul „Barbu Delavrancea”) și „Petrul Rareș” de Horia Lovinescu (Teatrul „C. I. Nottara”)



Schiță de decor de Mircea Marosin pentru „Miorita” de Valeriu Anania — Teatrul „Barbu Delavrancea”

● SĂ FACEM DISTINCȚIE ÎNTRE ADEVĂRATUL REFUZ AL MODEI ȘI TEZA CONSERVATOARE

Sînt foarte vigilenți și suspicioși cînd, în legătură cu această piesă, se rostesc cuvintele, pronunțate aici, „sexologie de import”. Nu e adevărat. În primul rînd, literatură de obsesie sexuală a existat în România de mult. Leonida Teodorescu nu face dramaturgie de import. Asta nu este nici o calitate, nici o deficiență: încerc doar o categorisire justă. Și sînt vigilenți în fața acestor lucruri, pentru că de multe ori neînțelegerea s-a ascuns în spatele atitudinii de respingere a importului, a neautenticului. Atitudinea în sine e justă, dar, transformată în teză moartă, ea a fost de multe ori minuită incoerent sau prostește și a acționat de multe ori în defavoarea teatrului nostru. Sigur că orice import este dificil, delicat. Dar trebuie să fim conștienți de faptul că temele, stările de spirit și obsesiile circulă peste toate granițele și pe sub ele. Ne mințim dacă încercăm să punem aceleași granițe în fața unor fenomene de bună calitate și în fața reziduurilor. În piesa lui Leonida Teodorescu nu este vorba de obsesie sexuală, ci de falsitatea acestei obsesii.

VALENTIN SILVESTRU :**● SCURTĂ ISTORIE**

Dezbaterile acestea mă proiectează într-un context cunoscut, pe care l-am trăit. Cînd un debutant, Horia Lovinescu, a dat unui teatru o piesă despre care nimeni nu știa nimic — *Lumina de la Ulmi* — a avut loc o discuție la Uniunea scriitorilor și o serie de luări de cuvînt s-au manifestat cu o vehemență nemaipomenită împotriva piesei, ba chiar țin minte că cineva a spus — cu prilejul diverselor reuniuni în jurul ei : „nu cunosc această piesă, dar din cîte am auzit, consider că punerea ei în scenă ar constitui un act de impietate față de tradițiile noastre”. S-a găsit atunci un om de teatru, în vîrstă și cu o mare experiență — Lucia Sturdza Bulandra — care după ce i-a ascultat pe toți, s-a mai sfătuit o dată cu cîțiva oameni de cultură și a jucat piesa. Cînd un autor, cunoscut pînă atunci ca reporter și poet, Aurel Baranga, a propus o comedie, destul de modestă, dar foarte potrivită, necesară atunci (*Bal la Făgădău*) Teatrului Național, conducerea teatrului a fost sfătuită să n-o joace. Sică Alexandrescu a spus : „acesta va fi un autor dramatic” și a pus în scenă piesa. Același lucru s-a întîmplat cu *Poarta* lui Paul Everac, care a peregrinat destul de mult prin secretariatele literare și apoi cu *Ferestre deschise*, pe care unele teatre bucureștene o citiseră și o... țineau. Horea Popescu, pe atunci foarte tînr și îndrăzneț regizor, a montat piesa în ciuda tuturor obiecțiilor ; pe urmă au jucat-o și alții, bucată a luat și niște premii, s-a consacrat. Nu este o lege, firește, că orice debut dificiluros va fi ulterior un succes recunoscut. Totuși istoriile amintite spun și ele cîte ceva, și de aceea, în privința viitorului de dramaturg al lui Leonida Teodorescu — de pildă — cugetul meu e liniștit.

De unde vin spectacolele cu piesele tinerilor nejucați ? De la Botoșani, de la Timișoara, de la Brăila. Ce teatru din București a prezentat un autor tînr, debutant, cu cele mai bune forțe ale sale, pe scena principală, cu cea mai studiată concepție și cea mai aleasă interpretare ? Nici unul. E greu să discutăm hotărîtor soarta unui autor dramatic prezentat într-un stadiu de încercare, de un teatru care nu avea, printre primele, această îndatorire și care nu dispune de cele mai bune condiții posibile.

Eu am înțeles că, în piesa *Crivățul de aseară*, omul cu obsesii erotice este abject și nu este purtătorul de cuvînt al autorului sau al idealului său. De altfel, abjecția este și denunțată, gonită de personajele tinere, infamată. Cît privește erotismul celorlalți bărbați, mi s-a părut că el se decantează cu subtilitate într-o temă amplă, sentimentală. Nu de erotism e vorba, ci de o anume intensitate a vieții afective. Cunosce încă vreo

zece piese ale lui Leonida Teodorescu și am făcut tot ce am crezut că e bine să fac în raport cu convingerile mele pentru ca acest discutat aici autor să fie tipărit, reprezentat, văzut. Cînd Teatrul din Brăila va avea măcar unele din posibilitățile unui teatru din București, cînd un teatru din București se va apleca asupra unei atari piese interesante și asupra unui asemenea autor, dîndu-i atenția pe care o acordă celor mai bune din montările sale, vom putea continua discuția.

Singurul lucru care se mai poate adăuga este o trimitere la cuvîntul regizorului Lucian Giurchescu. Apelul făcut de acesta împotriva intoleranței în discuție, împotriva patimilor distrugătoare polemice, este cea mai bună încheiere posibilă pentru o dezbatere consacrată unui debut.

CALITATEA ATAȘAMENTULUI, SENSUL UNEI ADEZIUNI

„D-ale carnavalului” de I.L. Caragiale
(Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”)

Nu fiecare spectacol discutat a avut privilegiul de a realiza condițiile optimei dezbateri profesionale. Este de fapt firesc ca într-un asemenea colocvîu întîmplătorul să-și aibă și el partea sa. De altfel, în a doua jumătate a Festivalului, pasiunea problematicii generale și a temelor mari definitorii pentru mișcarea noastră teatrală în momentul de față a împins discuția despre un spectacol sau altul în planul al doilea. Nu numai din această pricină cea mai bună realizare a Festivalului, D-ale carnavalului a lui Lucian Pintilie, a izbutit mai puțin să-și găsească o oglindă a calităților sale profesionale în dezbateri, discuția rămînînd la nivelul mărturisirilor de credință și al polemicii limitate. Unul din motive l-a constituit micul război critic în care se cam împotmolesc în ultima vreme unele dezbateri teatrale, acordînd un interes cu totul disproportionat unei atitudini critice care se situează foarte limpede în zona preferințelor pentru vechi — preferințe, desigur, tot atît de legitime ca oricare altele, dar a căror înfirmare nu merită energie deosebită. Au vorbit Dinu Kivu, Dinu Cernescu, N. Carandino, Mihai Nadin, Valentin Silvestru.

Pentru a reprezenta și această față a Festivalului, fără a intra în zonele prea pătimașe ale polemicii, reținem cîteva extrase :

MIHAI NADIN :

● CALITATEA ATAȘAMENTULUI NOSTRU

Nu este de-ajuns să spunem că în aceste zile toți sau aproape toți sînt de acord cu Pintilie și cu spectacolul lui *D-ale carnavalului*. Mai interesantă devine acum calitatea acestui atașament al nostru față de spectacol. Citim de multe ori în cărți și în reviste : „Caragiale nu a murit și nu va muri niciodată”. „Marele nostru clasic veșnic viu” ș.a.m.d. Este o afirmație elementară care sună demagogic. În fapt însă, concret, lucrul acesta se întîmplă foarte rar și înseamnă foarte mult. Pintilie a dat dovadă de un respect imens față de Caragiale în momentul în care, citindu-l de o sută de ori, a vrut și a reușit să demonstreze că, într-adevăr, Caragiale este foarte viu. Această demonstrație pe viu a vitalității unui clasic se realizează numai cu un imens consum de dragoste și pasiune și cu o mare înțelegere și apropiere față de sensurile zilei de azi. În asta stă și înțelesul atașamentului nostru față de creația lui Pintilie : în prețuirea și emoția pe care o simțim în fața omului de teatru care se încapățînează să readucă o viață nouă în lucrările pe care noi le iubim, dar nu mai știm să le vedem cu ochi proaspăt.

● ELOGIUL INCOMPETENȚEI

Despre spectacolele lui Lucian Pintilie s-a vorbit și se vorbește foarte mult. Un aspect al lor nu a fost încă discutat niciodată : caracterul demascator al acestui teatru al lui Pintilie. Incompetența trăiește adesea foarte liniștită printre noi, bine machiată cu citate, lecturi și cuvinte frumoase. Spectacolele lui Pintilie reușesc să joace rolul unui stimulator puternic, capabil să scoată la iveală toate aspectele incompetenței. Iată de ce sînt recunoscător spectacolului *D-ale carnavalului* (și de curînd și *Livezii cu vișini*) : pentru că au scos la lumină o incompetență critică perfectă, rotundă, demnă de întreaga noastră admirație. Incompetența cronicarului „Gazetei literare” nu trebuie incriminată, ea trebuie cultivată ca o floare rară, ca un trifoi cu patru foi, ea trebuie păstrată și arătată prietenilor ca o pernă cu pisici sau ca un tablou cu pepeni. Vă spun sincer că de mult nu am întîlnit o asemenea incompetență ; m-am bucurat mult, foarte mult, așa cum te bucuri cînd întîlnești un prieten drag pe care nu l-ai mai văzut de foarte multă vreme. Să sperăm că și alte spectacole ale lui Lucian Pintilie vor izbuti să aducă la suprafață, mai devreme sau mai tîrziu, ca untdelemnul pe apă, și alte incompetențe mai mult sau mai puțin ascunse, expunîndu-le opiniei publice în toată frumusețea lor.

N. CARANDINO :

● SĂ NU CREZI CĂ AI DESCOPERIT ADEVĂRUL ABSOLUT

În ceea ce privește poziția mea față de *D-ale carnavalului*, am precizat-o de mai multe ori, am scris și în revista „Ramuri”, și în „Steaua”, și în „Gazeta literară”. Nu este cazul să revin asupra argumentelor la *D-ale carnavalului*, mi le-am spus înainte, am o poziție care e cunoscută și n-am revenit, însă sper că am s-o precizez la cea dintîi ocazie, dacă se va mai ivi. Probabil o să se ivească. Este de remarcat însă apariția unei tendințe de a elimina opinia diversă. Foarte mulți tineri talentați au impresia că au descoperit America (și noi am descoperit-o cînd am fost ca ei). Totul este să nu crezi că ceea ce ți s-a întîmplat ție este unic, să nu crezi că ai descoperit adevărul absolut.

DINU KIVU :

● CRONICARUL ANGAJAT

Este adevărat, spectacolul de la Teatrul „Bulandra” a fost și este apărut cu patimă de oamenii de creație care se simt din plin angajați pe o direcție a dezvoltării teatrului nostru. Dar de ce ne ferim noi, cronicarii, să recunoaștem fătîș că și noi sîntem angajați într-un fel, că și noi considerăm o aripă a artei spectacolului românesc mai însemnată decît alta ? De ce păstrăm această atitudine de obiectivism și de liniște făcută, care uneori se apropie de demagogie ? De ce nu vrem să recunoaștem că, indiferent de chipul pe care ni-l compunem, obiectivitatea absolută este, de fapt, imposibilă ? De ce nu ne angajăm pe față în apărarea aceluia teatru în care credem și de ce nu mergem cu el pînă în pînzele albe ? În ceea ce privește discuția despre *D-ale carnavalului* eu mi-am spus mai de mult părerea și am și revenit asupra ei ; nu am luat cuvîntul pentru a mai mărturiși odată că sînt un adept necondiționat al acestui mod regizoral. Cu asta mi se pare că am spus tot.

Inutil să lungim discuția. Înainte însă de a ne opri la cîteva din problemele generale care au fost dezbătute în cadrul Festivalului, se cuvine să spunem cîteva cuvinte și despre acele spectacole care, datorită orientării dezbaterilor spre temele mai mari, au rămas numai fragmentar comentate. Selecția de realizări, pe larg analizate în montajul nostru, nu reflectă nici un fel de ierarhie de calitate a spectacolelor vizionate, și nici nu încearcă să compună ad-hoc un palma-



◀ Valentino Dain (Jankovich) în „Procesul Horia”
de Alexandru Voitin — Teatrul Național din Cluj



Magda Popovici (Fana) în „Corigenă
la dragoste” de Dorel Dorian — Tea-
trul „Ion Creangă”



◀ Bencze Ferenc (Profesorul de muzică) în „33 de scri-
sori anonime” de Măhes Gabriel — Teatrul Maghiar
de Stat din Cluj

res al adaziunilor celor mai fierbinti : această selecție urmează numai curba de calitate a discuțiilor căutînd să rețină, pe cît posibil, acele contribuții de critică și teorie aplicată care s-au dovedit mai utile. Asta nu înseamnă că celelalte prezențe ale Festivalului au trecut neobservate.

Spectacolul pentru copii Afară-i vopsit gardu' înăuntru-i leopardu', realizat pe un text de Alecu Popovici, de Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, a fost primit ca o experiență deosebit de interesantă regizoral-scenografică (Valentin Silvestru); despre acest spectacol s-a vorbit ca despre o realizare cu adevărat adresată copiilor, dar care izbuteste să reîncarneze fermecător poezia copilăriei și pentru spectatorul matur (Geta Ulad); o mențiune cu totul deosebită a fost acordată în discuție spiritului de echipă, capacității de dăruire a actorilor de la Piatra Neamț și marii lor voințe și bucuriei de joc (Mihai Nadin). Cuvinte foarte bune au avut mai mulți participanți la dezbateri, cum era și de așteptat, pentru echipa de comedie a teatrului care poartă acest titlu, și pentru interpretarea dată pămîntului satiric Opinia publică. Un frumos portret analitic a fost făcut de către Dan Nasta actorului Valentino Dain și muncii depuse de el în interpretarea rolului Jankovich din Procesul Horia. În competiția necompetitivă a celor trei Lovituri, câștigătoare a fost versiunea de la București — adică tocmai aceea care nu fusese selecționată; montarea de la Tg. Mureș a fost apreciată ca sărăcită, datorită închiderii ei într-o zonă de ris mecanic superficial, iar cea de la Galați, ale cărei ambiții de înaltă tragedie nu au încăput în text, a fost considerată ca un eșec nobil, după părerea unora, și numai eșec după părerea altora. Pentru actorii de la Tg. Mureș (mai ales secția maghiară), Craiova, și pentru unii interpreți din spectacolul Corigență la dragoste de la Teatrul „Ion Creangă”, dezbaterile au găsit destule cuvinte frumoase.

CÎTEVA TEME GENERALE

FOLCLOR ȘI TEATRU CULT

A fost poate problema nr. 1 a dezbaterilor. Ea a îmbrăcat repede, în discuții, aspectul unei controverse aprinse și a izbutit să schițeze cîteva atitudini care, desigur, ar putea să fie încă mult dezvoltate. Iată cîteva din punctele principale :

DAVID ESRIG :

● PURITATEA SACRĂ A CREAȚIEI POPULARE

Majoritatea încercărilor de apropiere a teatrului nostru modern de anumite surse folclorice pur românești nu m-au convins. Pentru că ele transplantează în mod vulgar manifestări de o nemaipomenită poezie și frumusețe într-un cadru teatral prea grosolan pentru ele. Astfel, se transformă niște momente de o mare puritate poetică într-un surrogat. Și, în acest domeniu, surrogatul mi se pare o mitocănie. Trebuie să spunem că, de fapt, tezaurul de poezie și știință al străvechilor rituri și ceremonialuri cu caracter de spectacol este încă foarte puțin cunoscut la noi. Noi nu îl aducem pe scenă în încercări echivalente lui ca valoare poetică, nu izbutim să transpunem ceremonialul și mitul în ce au ele mai adînc definitoriu, ci pornim de la niște încercări de recreare ale lor într-o mitologie contemporană curentă, lipsită de puritatea sacră pe care o are arta populară. Ceea ce am văzut pînă acum, în acest domeniu, mai are un mare păcat : nu sudează elementul de inspirație populară cu momentele de teatru literar, teatru comun, care, în majoritatea spectacolelor vizionate, constituie totuși partea cea mai importantă, ci creează numai un amestec între aceste două realități estetice deosebite. Astfel, intarsiile de ceremonial de inspirație folclorică, venind din cu totul altă înțelegere socială și etic-

filozofică a spectacolului, neagă, într-o măsură, și tocmai în măsură în care nu sînt total falsificate, întregul în care au fost încrustate. Călușarii nu dau spectacole, ei nu vor să amuze pe nimeni: ei împlinesc o funcție magică, poetică, de cunoaștere a universului pe alte căi, cu alte resurse ale omenescului decît cele active în viața curentă. Nu putem lega ca atare aceste momente de ritual cu descrierea tradițional-literară a realității, pentru că aceste două moduri artistice se află, datorită însăși substanței lor, într-un profund divorț funciar. Astfel, procedeele utilizate astăzi în așa-numitul spectacol de inspirație folclorică pot să producă mai curînd o îndepărtare și mai accentuată de izvoarele creației populare decît cea de pînă acum, compromițînd o idee foarte nobilă datorită unui cadru teatral confuz ca idei și mijloace. Este nevoie să privim aceste aspecte ale artei noastre contemporane cu toată atenția. Multe din marile, foarte marile opere moderne, cum sînt de pildă piesele lui Beckett — pe nedrept ne jucate la noi, căci a juca numai pe Ionescu și nu și pe Beckett înseamnă a merge numai într-un picior, a văduvi cultura publicului de una din principalele valori ale spiritualității contemporane — multe din aceste texte, deci, s-au întors la surse de spectacol străvechi, la sursa limpede oral-populară, dar au știut s-o regăsească într-un limbaj nou contemporan.

ANA MARIA NARTI:

● DOUĂ UNIVERSURI ESTETICE DEOSEBITE

Ce se întîmplă de fapt într-un spectacol ca *Miorița*? Se amestecă teatrul foarte prost și mai ales foarte prost jucat, cu ilustrația folclorică și doar cu o ilustrație aproximativă (scenograful Mircea Marosin spunea „am inventat“), care ia numai anumite modele de vorbire, anumiți pași elementari de dans, foarte puțin cunoscuți și foarte puțin studiați, anumite idei exterioare de costum și se mulțumește cu asta. Ei bine, din acest amestec noi creăm astăzi un model de noutate. Sînt fundamental împotriva acestui model fals, nou numai prin faptul că este recent. Pentru prima dată, de foarte multă vreme, văzînd în perioada premergătoare Festivalului peste douăzeci de spectacole în țară, am avut impresia că teatrul începe să devină foarte important în legătura lui imediată cu publicul și asta prin două aspecte ale sale: spectacolul de inspirație folclorică și spectacolul istoric, care are multe puncte de atingere cu teatrul de motiv popular — într-un cuvînt, spectacolul cu un pronunțat caracter de oglindire a spiritului nostru național. Dar dacă lăsăm să se răspîndească aceste fenomene fără să le privim cu acea înaltă exigență pe care teatrul românesc și-a creat-o singur, riscăm să propunem la un moment dat publicului un domeniu foarte puternic de viciere a gîndirii și gustului său. *Miorița* este pomenită de Tărchilă și parafrazată de Anania, în contexte vulgarizatoare, în *Ueac de iarnă* se face o analogie între execuția curtezanei internaționale ruptă în bucăți de patru cai sălbatici și legenda Meșterului Manole. Dacă mergem mai departe așa, vom ajunge foarte curînd să devalorizăm și să banalizăm cele mai curate mituri ale creației populare. Aici nu mai este vorba numai de o atitudine estetică, ci de o întreagă mentalitate, în care se pot strecura destule accente nedorite. În loc să creăm o artă națională la acel nivel de înaltă transfigurare pe care-l propuneau cei mai de seamă din intelectualii români ai generațiilor trecute, Blaga, de pildă, alunecăm spre forme și atitudini puțin acceptabile ale acestui domeniu. Revenind la exemplul de la care am pornit, *Miorița*, și la principiul de bază pe care vreau să-l formulez: nu cred că spectacolul pe care l-am văzut putea să ajungă la o viabilă unitate și organicitate estetică, chiar dacă ar fi fost foarte bine jucat de o echipă excepțională. Nu cred posibil amestecul formulelor tradiționale de teatru cult cu formulele împrumutate spectacolului folcloric. Modul de concepere a personajului mitic este altul în literatura și spectacolul popular și altul în teatrul obișnuit cult, care derivă de fapt din teatrul clasic și romantic, adică din aripa cea mai „de curte“ cunoscută în istoria artei spectacolului. Un actor care trăiește psihologizant, individual, și reprezintă o mică viziune romantică, este o aberație estetică în lumea infinit legendară a *Mioriței*. În acest domeniu se pot realiza lucruri de o valoare cu totul ieșită din comun. Dar nu ne aflăm încă nici măcar la început de drum. Teatrul nostru cult este foarte puternic. El are puțința de a deveni o arenă de experiențe artistice absolut inedite — și aici ar fi vorba, în sfîrșit, de experiențe teatrale autentice; pentru asta el trebuie să se apropie de folclor în chip fericit. Înainte de a lua un element sau altul din acest domeniu, creatorii de teatru trebuie să se pregătească ei înșiși, să găsească pentru ei înșiși modalități dimensionate la scara de gîndire și simțire a poeziei populare. Să formuleze tehnici apte de a realiza sinteza artistică vie între reprezentăția modernă și elementul folcloric. Firește, pentru

asta e nevoie de studiul aprofundat al creației populare. În literatură, în teatrul lui Blaga de pildă, se ajunge la o foarte originală restructurare a dramei sub presiunea modurilor populare. Cred că pe acest drum trebuie mers, și, în primul rînd, în îndrumarea actorilor. Pentru că un teatru de inspirație folclorică are nevoie de un mod interpretativ cult, altul decît acela care ține de descriția realist-psihologică. Noi am văzut odată o foarte mare actriță: pe Aspasia Papatanasiou-Mavrommati. Extraordinar era modul ei de declamație. Nu declama conform tiparului de salon, format în școala franceză a secolului XIX. așa cum se întîmplă de obicei cu majoritatea actorilor europeni: declamația ei era modulată după tiparele melopeei populare, ceea ce dădea vorbirii tragice o măreție coplesitoare, cu totul neobișnuită. O asemenea sinteză nu se poate realiza prin reproducerea mecanică a cîtorva intonații. Ea nu avea nimic de-a face cu matematica formală, exterioară, a gradațiilor declamatorii obișnuite. Am folosit acest exemplu numai pentru a arăta că aici totul trebuie descoperit, învățat, pornind de la studiul aprofundat al ceremonialului popular spontan spre crearea tiparelor noi de interpretare. Aici există, într-adevăr, un domeniu de experiență.

ROMULUS VULPESCU:

● EMOȚIA ADÎNCĂ A UNEI NOBILE REPREZENTĂRI

În cele spuse aici se face o confuzie de planuri: nu este vorba de teatrul folcloric ca atare, ci de un teatru cult care pleacă de la un text cult în stil popular, mai bun sau mai puțin bun, și-l pune în scenă conform legii teatrului cult. Marosin însuși spunea că a inventat, că n-a folosit citatul folcloric. În ceea ce privește *Miorița*, textul se poate discuta aparte, din punct de vedere literar. Eu găsesc că este un poem frumos și interesant. În spectacol, am văzut altceva. Aici textul a fost realmente un pretext: în sfîrșit, e dreptul realizatorilor. Ei au rescris, au recompus totul, și montajul schimbă întotdeauna sensurile, dar nu cred că se pot găsi aici temeiuri pentru acuzații de batjocorire a folclorului și pentru tot felul de aluzii mai grave. E posibil ca *Miorița* să fie în multe momente slab jucată. Dar există la Teatrul „Delavrancea” oameni de calitate și de rafinament. Numai patima negării poate duce la afirmația că, de pildă, costumele lui Marosin sunt de prost gust. Poate că toate aceste lucruri adunate la un loc s-au desfășurat în gol, n-au avut aderențe la cine știe ce rafinament intelectual. Dar reacția publicului nu a fost asta și nu era vorba de un public cu disponibilități mari de bună-tate. Eram foarte mulți „râi” în sală. Totuși, în pauză, am văzut oameni lăcrămînd. Și eu — poate că am un sufler de mininetă — am lăcrămat. Foarte mulți dintre noi, „râii” aflați în sală, am fost adînc emoționați văzînd costume românești „inventate” pe scenă. Dacă ar fi fost vorba de un text ca *Vicleimul*, căruia chiar Victor Ion Popa îi spunea, cînd l-a publicat „joc sfînt popular”, atunci da, s-ar fi putut vorbi de teatru popular. Și dacă un asemenea „joc” transcris ar fi fost dat peste cap de fantezia unui regizor, am fi putut vorbi de atentat la folclor. Cînd însă e vorba de o piesă modernă a unui autor modern în care s-a încercat o formulă care nu mai este ea însăși folclor — nimeni dintre realizatori n-a vrut să facă teatru folcloric — atunci de ce să facem proces de intenție, de falsă intenție sau de bună intenție acestor oameni? Aici intervine, repet, o confuzie de planuri: se confundă teatrul cult cu teatrul popular și se cere ca acest teatru cult să fie identic cu folclorul. Este ca și cum am compara o formă de spectacol medieval, misterul, cu slujba religioasă din catedrală, și i-am reproșa că nu e destul de mistic. Nu poți compara două lucruri care nu se pot compara. Că, undeva, ca formă de spectacol, misterul a descins din slujba religioasă oficiată în interiorul bisericii, și că o necesitate omenească a făcut ca el să iasă afară în fața bisericii, și să devină altceva, este incontestabil. Dar ca formă de spectacol, misterul nu se mai poate raporta la slujba religioasă. Spectacolelor culte *Miorița* și *Balade* nu li se poate aplica măsura unui alt tip de spectacol, spectacolul de folclor, spectacol popular propriu-zis. De altfel, vorbim cu toții despre niște lucruri pe care nici noi nu le cunoaștem bine. Eu n-aș îndrăzni să spun că știu foarte bine ce este folclorul. Citesc, mă documentez, încerc să cunosc, dar nu am curajul să dau sentințe ce trebuie să fie folclorul, cum trebuie să fie folclorul. Din fericire, țărani mai există, și ei pot fi văzuți în spectacolele lor, în manifestările lor autentice. Iar noi trebuie să încercăm să judecăm nu ceea ce trebuie să fie, ci ceea ce este, dacă este bun sau rău, fără să facem trimiteri sau comparații în zone care ne sunt încă necunoscute multora și mie în primul rînd. Nu voi sfătui niciodată pe nimeni cum să facă folclor; poate am să îndrăznesc, doar, să sugerez cum ar fi mai bine să se apropie de folclor.

Scenă din „Suflete tari“ de Camil Petrescu — cu Leni Pința-Homeag (Ioana Boiu) și Petre Gheorghiu (Andrei Pietraru) — Teatrul Național din Craiova



Scenă din „Restaurarea hainelor Sfântului Augustin“ de Paul-Cornel Chitic — Teatrul „Matei Millo“ din Timișoara



Tocmai despre asta e vorba: despre cum ar fi mai bine să ne apropiem de folclor. Confuzia nu aparține celor care au vorbit primii, ci chiar lui Romulus Vulpesco, care ignoră încă unele probleme specifice de estetică a spectacolului. Aproximarea teatru cult — teatru folcloric nu au inventat-o românii în anul 1967. Ea preocupă de câteva decenii pe unii foarte mari creatori de spectacol, Brecht printre ei. Nici unul dintre aceștia nu s-a gândit măcar o clipă să transforme teatrul cult în folclor. Ei au căutat și caută încă acea modalitate de teatru modern, evident cult, în care elementul spiritualității populare și forma de expresie împrumutată ceremonialului folcloric să poată înflori într-o nouă realitate artistică de mare forță și densitate. Noi românii avem însă un foarte mare avantaj față de colegii noștri, deși intrăm în competiție târziu. Noi nu trebuie să căutăm sursa populară în amintirea evului mediu, sau în ritualurile teatrului japonez și chinez sau în spectacolul popular balinez; avem foarte aproape, sub ochii noștri o comoară de spontaneitate creatoare în plină efervescență și, tocmai de aceea, nu trebuie să ne mulțumim cu cele mai facile improvizații. Studiind materialul care ni se oferă, nu pentru a-l copia, ci pentru a ne putea ridica în sfera care ne este rezervată, la înălțimea lui, putem da într-adevăr o nouă față, deplin originală și deplin națională, teatrului. Blaga nu a încercat să facă fuziune între mitul românesc și drama de salon. Tuculescu nu a încercat să lipească la un loc fluturii și florile scoarțelor olteneste cu mica pictură realistă de gen. Întotdeauna, arta cultă care s-a adresat inspirației populare a început prin a se reformula pe sine. Tocmai despre asta e vorba.

DRUMUL PIESEI ORIGINALE SPRE SCENĂ

Tot o temă de prim interes a fost, în debateri, tema relației scriitor-scenă-editură-public. Inutil să spunem că la această problemă a relațiilor întârziate și dificile dintre literatura dramatică nouă și public nu ne referim pentru prima dată. Iată câteva puncte de vedere:

ANA MARIA NARTI:

● SORESCU, BĂIEȘU, COSAȘU, D. R. POPESCU...

De ce Festivalul ne-a adus și momente de plictiseală, în timpul vizionărilor, și puncte moarte în discuții? Pentru că adesea am avut sentimentul că nu ne aflăm la nivelul cel mai bun al teatrului românesc, că ne aflăm, undeva, într-o zonă medie, destul de ternă, a lui.

Cauza este știută și veche: eternul decalaj între piesa românească nouă și spectacolul românesc. Foarte puțini dintre oamenii de teatru din primul rînd al creatorilor noștri au fost prezenți cu maxima lor capacitate în Festival. De ce? Fiindcă Festivalul este un Festival de dramaturgie originală și aceste prime forțe ale noastre se exprimă rar în toată puterea lor de creație prin piesa românească nouă; mai curînd preferă să se angajeze în reevaluarea textului clasic (vezi *D-ale carnavalului*). Acum doi-trei ani a avut loc, la Consiliul Teatrelor, una din rarele discuții interesante despre dramaturgie, discuție începută, o spun nu fără mîndrie, în revista noastră. Concluzia generală era unică: piesa românească nouă este de obicei slabă, ea vorbește numai pe jumătate despre viața noastră, îi atrage foarte rar pe regizori și atunci cînd ei acceptă să lucreze pe un text, trebuie să-l tragă în sus, să-i umple golurile, să-l încarce de viață. În prezent, situația nu mai este aceeași. Dacă anumite condiții de climat și organizare ar fi fost depășite, am fi putut asista la un Festival mult mai bogat. Dacă, de pildă Teatrul Mic s-ar fi prezentat în concurs cu o piesă de Marin Sorescu pentru care Radu Penciulescu și-a mărturisit de mai multe ori pasiunea; dacă Teatrul „Bulandra” sau Naționalul ar fi jucat piesa lui Băieșu care a circulat prin secretariatele lor, dacă noua piesă a lui Radu Cosașu ar fi fost pusă în scenă într-un al treilea teatru, dacă am fi văzut unul

sau mai multe spectacole semnate de Dumitru Radu Popescu, am fi avut un material calitativ deosebit, de discutat. Dar aceste piese nu au intrat în Festival fiindcă nu erau nici publicate, nici jucate, și majoritatea nici măcar nu figurează în repertorii. Nu vreau să spun că de la aceste piese ar începe marele moment nou al dramaturgiei românești. Știu numai că ele au calitate. Dar nu știu cum vor trăi ele în teatru, fiindcă nu s-au verificat în fața publicului. În clipa în care aceste texte pasionează pe niște foarte înzestrați creatori de spectacol, absența lor din programele teatrelor echivalează cu niște salturi înapoi. Nu putem să ne îngăduim luxul de a nu juca ceea ce este mai bun. Chiar dacă după aceea vom discuta cu frenezie și vom critica sălbatic pozițiile care ni se par vulnerabile în aceste piese mai bune.

ANDREI BĂLEANU:

● EXPERIMENTAREA DRAMATURGIEI ÎN RAPORTURILE SALE CU PUBLICUL

Posibilitățile de pătrundere a dramaturgiei noi în circuitul teatral sînt încă restrînse. E semnificativ faptul că în acea după amiază în care s-au prezentat spectacolele într-un act de la Timișoara, în subsolul Teatrului „Nottara”, a fost îmbulzeala pe care am văzut-o cu toții. Această aglomerație m-a bucurat și m-a întristat. Ea dovedește că avem nevoie, ca de aer, de o mai largă pătrundere a noii dramaturgii în teatrul românesc; și ea arată — și e destul de trist că se întîmplă așa — că prin caracterul de singular, de eveniment, de senzațional al debutului se poate ajunge ușor la dezamăgiri pripite. Nu trebuie să fie așa. Răspunsul la problemele mari ale dramaturgiei noastre nu-l vom găsi într-o după amiază, la un spectacol excepțional, pregătit în grabă, la Timișoara, ci îl vom găsi într-o largă activitate, urmărind zeci de piese noi, care există, contribuind la bunul mers al tuturor acelor studiouri de prezentare a noii dramaturgii pentru care există toate condițiile în foarte multe teatre. Ocupîndu-mă îndeaproape de această problemă, am putut să descopăr într-un timp scurt cam douăzeci de autori tineri, interesați, încă nejucați. Ei toți, la un loc, nu mai reprezintă cazuri izolate, ci constituie o întreagă mișcare profund legată de ceea ce se petrece astăzi la noi, de contemporaneitatea noastră. Multe din aceste texte sînt scrise puțin, sau poate mai mult altfel, decît sîntem obișnuiți. De fapt, ele sînt scrise foarte normal. Marca tradiție a teatrului este tradiția ideii filozofice, a simbolului, alegoriei, metaforei. Alegoria circulă pe scenă, din antichitate pînă astăzi, bufonada a existat în toate marile momente de artă a spectacolului și a dramaturgiei, metafora și simbolul caracterizează capodoperele teatrului universal. Numai de cîteva zeci de ani s-a instaurat impresia falsă că teatrul adevărat, adevărata mare tradiție ține de mărunta intrigă cotidiană, de logica și cronologia faptului diurn, și că autorul care minuieste simbolul și alegoria face teatru de avangardă, teatru absurd, etc. Ceea ce am văzut la Festival ca nouă dramaturgie nu este încă deplin reprezentativ pentru ceea ce există. Regizorul Veakis spunea că, punînd în scenă cele două piese într-un act, nu a făcut teatru experimental. Este adevărat că nu există piese experimentale, însă trebuie să existe o activitate de experimentare a noii dramaturgii în raport cu publicul. Fără o activitate susținută, largă, receptivă și mobilă, nu vom reuși. Dacă de la acest Festival vom pleca punînd în practică ceea ce sincer simțim cu toții, adică găsind modalitățile cît mai largi de a amplifica sfera de pătrundere a dramaturgiei noi în teatru, atunci cred că, sub acest aspect, Festivalul va fi avut o importanță reală pentru teatrul românesc.

HORIA LOVINESCU:

● VEȘNICELE ÎNTÎRZIERI

Ideea de a porni la scrierea unei piese de teatru ținînd la nemurire este foarte onorabilă. Dar un dramaturg se simte în primul rînd obligat la dialogul cu contemporanii săi. În fuga vertiginoasă a timpului și a evenimentelor, întîrzierile pot fi fatale. Iată de ce sînt de acord cu cei care au spus că piesele tinerilor trebuie să intre normal în teatre și să nu constituie experimente. Ca să spunem adevărul, noi numim experimente aceste spectacole doar pentru a le găsi un drum mai lesnicios către public, pentru a putea înfrînge anumite prejudecăți. Am repetat în Teatrul

„Nottara“ o piesă a unui tânăr, pînă aproape de premieră, cînd s-a dezlănțuit o campanie, în ziare, la colțuri de stradă, la cafenea, împotriva autorului și a piesei și totul a rămas în faza proiectului. În momentul de față, împreună cu Băleanu, Giurchescu, Todea, încercăm din nou, în sala mică, ridicarea în picioare a trei spectacole-coupé alcătuite fiecare din trei piese de teatru ale unor autori diferiți. Vrem deci ca pînă la sfîrșitul stagiunii să prezentăm nouă autori necunoscuți. Dificultățile sînt mari. Fiecare debut înseamnă un risc. Pentru că nimeni nu poate ști dinainte cum va fi primită piesa de public, iar noi conducem teatre profesioniste cu sarcini financiare și de plan precise. Și totuși riscul acesta este obligatoriu. Frînele care intervin între literatură și public țin de o mentalitate depășită, care nici măcar nu este a noastră, de o concepție estetică perimată, în limitele căreia n-ar fi putut în nici un caz să intre nici Brîncuși, nici Oedip al lui Enescu, nici pictura lui Țuculescu, nici poezia lui Blaga sau a lui Ion Barbu, și în care abia încăpea, băgată cu sila, poezia lui Eminescu. De ce mai păstrăm în teatru rămășițele acestei mentalități, adevărate superstiții, în sensul etimologic al cuvîntului, noțiuni normative lipsite de sens?

La ora cînd redacția îmi trimite să revăd rezumatul acestei stenograme, în revista „Luceafărul“ a apărut *Iona* al lui Marin Sorescu, care pune sub o lumină nouă întreaga problemă a literaturii debutanților și a atitudinii față de ea. Pentru că *Iona*, piesă a unui tânăr debutant în dramaturgie, este o capodoperă și ridică dintr-odată, fără efort, scrisul românesc pe vîrfurile cele mai înalte ale literaturii teatrale contemporane.

DINU SĂRARU:

● CE AȘTEPTĂM DE LA STAGIUNILE VIITOARE ?

Evident că noțiunea de experiment nu are ce să caute în domeniul unei dramaturgii foarte firești. Cînd a debutat Horia Lovinescu, el a debutat ca dramaturg, nu ca autor de experiment. Același lucru s-a întîmplat și cu ceilalți scriitori consacrați. Trebuie să mulțumim teatrelor din Timișoara, Brăila, Botoșani pentru curajul pe care l-au avut în sprijinirea unor debutanți. Toți cei care ținem la dramaturgia românească — regizori, directori de teatru, critici — toți împreună să contribuim la promovarea lucrărilor dramatice valoroase care nu au ajuns încă să fie nici tipărite, nici reprezentate.

Discuția aceasta trebuie să continue: dar, numai însoțită de o schimbare reală, de fond, în raporturile literaturii noastre dramatice cu publicul.

ȘI UN REPERTORIU DE TEME

Ce este experimentul? Ce spune spectatorului nostru de astăzi piesa istorică a dramaturgilor contemporani? Ce puncte comune și ce deosebiri apar în domeniul acestui nou teatru istoric? Care sînt problemele de formare profesională și culturală a tinerilor actori? Ce relație sentiment-idee este mai favorabilă dezvoltării teatrului nostru de astăzi? Reteatralizarea a murit ca lozincă, și este cazul să vorbim despre deateatralizare? Ce se poate face ca, în sfîrșit, modul de informație culturală în teatru să devină mai viu, mai bogat? Să nu ne mai lipsească din librării și din repertorii piesele de căpătîi și marile opere teoretice ale momentului contemporan? Cum ar trebui să arate viitoarele Festivaluri, care ar fi cele mai bune criterii de selecție sau de neselecție a spectacolelor, pentru ca suita unei asemenea manifestări să reprezinte într-adevăr tot ce are mai bun teatrul românesc? ș.a.m.d., ș.a.m.d....

Repertoriul de teme al Festivalului a fost foarte bogat. Nu ne rămîne decît să culegem roadele acestei prime experiențe de critică și teorie colectivă din teatrul românesc: să ducem mai departe cu deplin profesionalism discuțiile care au început.