

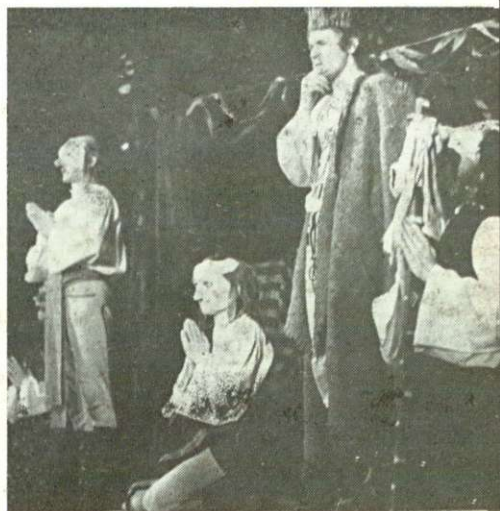
TEATRUL

REVISTA A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

FESTIVALUL NAȚIONAL AL STUDENȚILOR DIN INSTITUTELE DE ARTĂ

jos, Institutul de artă teatrală și cinematografică
„I. L. Caragiale”: „Procesul Iheria” de Al. Voitin

dreapta, Institutul de teatru „Szentgyörgyi István”
din Tg. Mureș: „Rusticus imperans”



„Invitație la referendumul popular...” de Gian
Franco Vené și Roberto Pallavicini, Teatrul Națio-
nal din Craiova



REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE
CONSILIUL CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE
ȘI DE UNIUNEA SCRITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

*** Măreția acestor vremi	p. 1
*** Pagini din cronica de glorie	p. 4
MIRCEA ȘEPTILICI : Mărturii despre Mihail Sebastian	p. 6
LEONIDA TEODORESCU : Sensul unei evoluții	p. 8
PAUL JEVERAC : Structură și schemă în teatru	p. 11
FLORIAN POTRA : Autenticitate	p. 14
PAUL TUTUNGIU : O convorbire cu D. R. POPESCU	p. 15
VIRGIL MUNTEANU : „...De-a fuga pe vînt, ca Făt-Frumos”	p. 21
MIRCEA MANCAȘ : Creație și accesibilitate în arta dramatică	p. 22
Caiete de spectacol: MATCA la Teatrul Mic	p. 25
MIRCEA ALBULESCU : Foyer	p. 36
CRONICA DRAMATICĂ — Semnează: CRISTINA CONSTANTINIU, VALERIA DUCEA, MIRA IOSIF, ȘTEFAN IUREȘ, VIRGIL MUNTEANU, C. PARAS- CHIVESCU, I. RUSU, STAN VLAD	p. 37
MIHAI NADIN : Măștile teatrului	p. 64
AL. POPOVICI : Antract	p. 65
MARIA MARIN : Viitorul rol — TAMARA BUCIUCEANU și ION MARINESCU	p. 66
<u>Muzica</u>	
DOINA MOGA : La Opera Română	p. 68
AL. MIRODAN : Puncte de suspensie	p. 71
VALERIA DUCEA : A III-a ediție a Festivalului național al studenților din Insti- tutele de artă — secția teatru și film	p. 72
PAUL CORNEL CHITIC : Obiectele — multiplu al realului (I) Dan Nemeșanu : două decoruri	p. 75
STAN VLAD : Oameni care schimbă fizionomiile	p. 79
DUMITRU SOLOMON : T. V. — Pe primul loc, filmul	p. 82
<u>Documentar</u>	
IONUȚ NICULESCU : G. Ionescu-Gion	p. 84
Acum 233 de ani: Molière la București	p. 86
CONSTANTIN SIMIONESCU : Din dramaturgia japoneză	p. 89
NATALIA STANCU-ATANASIU : Ruero Vallejo — dramaturg al misterului existenței	p. 90
MIRA IOSIF : „Kennedy's Children” sau un spectacol despre America deceniului 7	p. 92
<u>Dicționar teatral</u>	
EDGAR PAPU : Ambiguitate	p. 94

Foto : Ileana Muncaciu
Redacția și administrația
str. Const. Mille, nr. 5—7—9, București
Tel. 14.35.88 — 14.35.58

Redactor șef RADU POPESCU

Colegiul de redacție : AUREL BARANGA, MIHNEA GHEORGHIU,
G. IONESCU-GION, HOREA POPESCU, ALECU POPOVICI, DINU
SĂRARU, NATALIA STANCU-ATANASIU, FLORIN TORNEA (redac-
tor șef adjunct).

Măreția acestor vremi

Trăim, într-o solidaritate unanimă, zile de sărbătoare, în desfășurarea cărora poporul României socialiste cinstește munca și pe eroii săi.

În astfel de împrejurări, gândurile noastre, încălzite de bucuria sărbătorilor, nu uită, nici un moment, că sîntem angajați într-una din cele mai frumoase bătălii ale istoriei contemporane : bătălia pentru îndeplinirea deplină a planului cincinal actual înainte de limita lui, și elanul pentru lansarea viitorului plan, pe temelii solide și fecunde ale succeselor de pînă acum.

Un cincinal realizat este o mare pagină de istorie, gravată cu semne indelebile, pentru generațiile de azi și de mâine. Un cincinal către care pornim este angajamentul și garanția că munca noastră solidară, organizată, eficientă va da roade pentru bunăstarea materială și spirituală a poporului întreg, în condițiile revoluției tehnico-științifice, deci, în condiții care ne asigură înaintarea accelerată pe căile progresului. Și, pentru că aceste rînduri sînt tipărite în revista oamenilor din minunatul sector de muncă al teatrului românesc, vom sublinia că revoluția tehnico-științifică implică, prin însăși natura și definiția ei, un avînt puternic și creator al culturii, al educației, al artei, funcții sociale în rîndul cărora teatrul deține nu numai un loc de frunte, dar și o poziție de vîrf, un rol activ, de militant.

În serviciul acestor idei, se impune să facem o sinteză a momentului istoric. România socialistă, poporul întreg, păstrează, între comorile minții sale, evenimentele însuflețitoare pe care le-a evocat și le-a trăit de curînd : a 30-a aniversare a zilei de 23 August 1944, al XI-lea Congres al Partidului, aprobarea și trecerea la îndeplinirea acelor documente

fundamentale pentru viața și munca noastră, Programul Partidului, Directivele, Codul eticii și echității socialiste. La rîndul lor, primele luni ale anului 1975 au fost marcate de noi evenimente majore : alegerile din 9 martie, manifestare concludentă a voinței întregului popor, care a culminat, la 17 martie, cu re alegerea tovarășului Nicolae Ceaușescu în funcția supremă de Președinte al Republicii.

Cu fiecare din datele acestea s-au făcut mari pași înainte, s-au pus jaloane puternice pe drumul drept ce duce spre înălțimi, spre realizarea integrală a tuturor obiectivelor din Documentele Congresului al XI-lea.

În același timp, re alegerea tovarășului Nicolae Ceaușescu a polarizat adeziunea și entuziasmul poporului. Țara, într-un singur gînd și un singur simțămînt, a recunoscut imensele merite ale celui mai iubit fiu al său, ale omului ce întruchipează înaltele virtuți ale partidului și poporului, și, cu incomparabilă dăruire, cu clarviziune și fermitate, dirijează și veghează realizarea comandamentelor fundamentale pentru progresul și prosperitatea României socialiste, pentru triumful socialismului și comunismului în România, simultan cu creșterea demnității și prestigiului nostru în ochii lumii întregi.

Pe planul acesta al activității internaționale, tovarășul Nicolae Ceaușescu desfășoară, neobosit, cu o neabătută consecvență, o activitate prodigioasă, datorită căreia s-a impus ca promotor și apărător al noilor principii care trebuie să guverneze relațiile dintre state, să apere libertatea popoarelor, să contribuie la amplificarea colaborării și întărirea păcii, pe toate meridianele planetei. Noi, românii, știm și simțim că politica externă a statului este legată indisolubil de politica internă, că amîndouă aceste coordonate fundamentale, constructive, se unesc în acțiunea pentru înfăptuirea unei lumi mai drepte și mai bune. Unitatea dialectică dintre politica internă și politica externă a României socialiste — două elemente ale uneia și aceleiași linii politice generale — asigură, cu vădit și binemeritat succes, realizarea sarcinilor naționale și internaționale. În acest spirit trebuie înțeles și magistralul periplu al președintelui Republicii noastre în străinătate. Vizitele și convorbirile aprofundate din Japonia, Filipine, Iordania și Tunisia, făcute de tovarășul Nicolae Ceaușescu, împreună cu tovarășa Elena Ceaușescu, la invitația șefilor acestor state, în zilele lunii aprilie, confirmă pe deplin succesul politicii externe a României socialiste. Înăfptuind, în mod creator, înțeleapta și rodnică sa politică de înțelegere și cooperare internațională, șeful statului român a adăugat, astfel, noi și importante dimensiuni relațiilor cordiale stabilite de statul nostru, de poporul român, pe aproape toate meridianele lumii. Țările incluse în itinerarul acesta de neobișnuită amploare și importanță economică și politică se află la mari depărtări de România, din punct de vedere strict geografic. Dar, așa cum s-a putut demonstra cu deplin succes în ultima vreme și cum s-a confirmat în recentele călătorii ale Președintelui României socialiste, distanțele au o pondere din ce în ce mai redusă în raporturile amicale dintre state, atunci cînd la temeliiile acestor raporturi sînt așezate concepțiile noi și solide ale cooperării și colaborării între parteneri egali, precum și concepțiile de independență, suveranitate, de pace și progres, indiferent de proporțiile geografice și demografice ale statelor.

Marile ziare, cele mai importante agenții telegrafice de presă au avut mereu, în ultimii ani, ocazia de a se ocupa, în termeni elogioși, de principialitatea și fermitatea politicii externe a României. Aceste aprecieri au fost unanime, statornice, în opinia publică a tuturor țărilor, de pe toate continentele. Călătoriile președintelui Nicolae Ceaușescu au fost pretutindeni întâmpinate și salutate cu respect, admirație și caldă prietenie. Se subliniază, pretutindeni, că politica României pe plan internațional, creată și condusă de tovarășul Nicolae Ceaușescu, este o politică prin excelență constructivă, orientată către democratizarea vieții internaționale, către instaurarea unei noi ordini politice și economice, ordine menită să asigure pacea, progresul și civilizația tuturor popoarelor, apropierea nivelului de dezvoltare al tuturor statelor.

La rîndul lor, relațiile bilaterale, care, în mod firesc, au fost pe primul plan al convorbirilor purtate în cursul recentei călătorii a președintelui Nicolae Ceaușescu, au avut ca temă și țel atît schimburile economice reciproc avantajoase cît și schimburile culturale, științifice, schimburile artistice, în rîndul cărora teatrul are un rol atît de viu. Pretutindeni, în vizita aceasta, tovarășul Nicolae Ceaușescu, împreună cu tovarășa Elena Ceaușescu, au fost invitați la remarcabile manifestări de artă, de muzică, de dans, de spectacole teatrale, de folclor. Cu deosebită plăcere și bucurie înalții oaspeți au fost salutați, aclamați, de formațiunile artistice și de personalități de seamă care au vizitat România, în cadrul turneelor artistice și al schimburilor de artă, devenite atît de frecvente și atît de prețuite pentru valoroasa lor contribuție la cunoașterea și împrietenirea popoarelor.

Avem, astfel, satisfacția de a ști că în anii aceștia de mărețe sărbători ale muncii, ale demnității și libertății, patria noastră, poporul nostru, creatorii lui de artă sînt cunoscuți și prețuiți în lume, pretutindeni acolo unde șeful iubit și stimat al României socialiste duce mesajul de pace și de prietenie, întărit prin prezența prestigioasei sale personalități.

Pagini din cronică de glorie

Poporul român are privilegiul de a comemora și de a sărbători, în primele zile de mai, evenimente cu profundă rezonanță socială și națională. Acestea sînt :

1 MAI — sărbătoare a tuturor muncitorilor, de oriunde ar fi, dată de însumare mondială a solidarității militante ;

9 MAI — dublă aniversare a unor glorioase fapte de conștiință și de arme, care au determinat schimbări radicale în desfășurarea istoriei noastre ca stat independent. apoi ca stat al unui popor liber, stăpîn pe soarta lui, hotărît să-și afirme, pe toate planurile, valențele sociale, naționale și culturale, în armonie cu toate popoarele animate de aceleași idealuri.

În gândurile muncitorilor din lumea întreagă, 1 Mai evocă ansamblul acțiunilor și al luptelor datorită cărora omenirea s-a putut înălța către pragul suprem al civilizației, dreptatea socială pentru toți. Faptul că astăzi, miliarde de ființe omenesti conștiente de rolul și valoarea lor socială pot serba, în libertate, ziua de 1 Mai, înseamnă confirmarea strălucită a generoaselor idei creatoare puse la temelie progresului material și spiritual al umanității, conștiință de legile materialismului dialectic și istoric, de învățătura marxist-leninistă în permanentă îmbogățire, pentru edificarea unei lumi mai drepte și mai bune, aspirație legitimă a tuturor popoarelor.

Sărbătoarea de 1 Mai a devenit o admirabilă tradiție populară, o zi de mîndrie caracteristică omului modern, în drum spre descătușarea lui de dominația capitalistă și colonialistă, dezrobitor de misticism și de superstiții, înfruntînd, cu certitudinea științei și a experienței, semnele de întrebare ale viitorului. Omul nou, al zilelor noastre, continuă, fără odihnă și fără oboseală, acțiunile coerente, lucide, colective, la nevoie necruțătoare, eroice, pentru eliberarea omenirii, în totalitatea ei, de opresiunea social-economică, de rămășițele putrede ale imperialismului războinic și colonialist. Zorile pe care le vedeau proletarii din toată lumea în cei dintîi ani cînd s-a instaurat sărbătorirea zilei de 1 Mai, s-au transformat, azi, în lumina puternică, solară, a unei lumi în care desăvîșirea dreptății sociale nu mai poate fi întîrziată sau umbrită. Socialismul, dezvoltat pe multiple planuri superioare, a deschis și arată, cu vigoare și certitudine, calea către societatea comunistă.

În atmosfera aceasta de sărbătoare și luciditate, poporul nostru comemorează două evenimente istorice de supremă însemnătate pentru independența și suveranitatea statului român. Printr-o fericită coincidență, amîndouă aceste evenimente, petrecute la aproape trei sferturi de veac distanță istorică, au ca punct de reper cronologic data de 9 Mai :

— proclamarea, la 9 Mai 1877, a independenței de stat a României ;

— încheierea victorioasă, la 9 Mai 1945, a războiului împotriva hitlerismului și fascismului.

Pentru poporul român, anul 1877, primul an al independenței de stat, nu constituie o dată izolată, ci este momentul final, încununarea justă și greu plătită a lungului șir de lupte purtate de veacuri pentru unitate, libertate și suveranitate.

Toate luptele istorice, de supraviețuire și de afirmare, conduse de voievozi, fii ai acestui popor, și pînă la războaiele cunoscute, cu amărăciune, de generațiile noastre, — toate au fost bătălii ale națiunii, ale poporului de muncitori și de țărani, care-și apărau ființa națională și pămîntul strămoșesc, fără nici o revendicare nedreaptă, fără cea mai mică tendință de cucerire sau de acaparare. Acesta a fost și conținutul etic al luptei pentru independență și suveranitate din 1877—1878, încoronată de un succes triumfal. În vîntulul păttrar al veacului al 19-lea, România, angajată pe drumul dezvoltării ca stat, după unirea principatelor, îndura tutela absurdă a Porții otomane, un imperiu în declin, totuși redutabil prin forța armatelor sale.

Intervenind, din mai 1877, de îndată după proclamarea independenței, în războiul ruso-turc, unitățile militare ale tînărului stat românesc au dovedit o capacitate de luptă și o maturitate de organizare care a surprins opinia publică europeană și a dat o contribuție decisivă, la obținerea victoriei pe cîmpurile de luptă și la recunoașterea deplină a României ca stat independent și suveran. Un corespondent de pe front, martor al bătăliilor eroice de la Plevna, scria în ziarele „Bund“, din Berna și „Gazeta de Chicago“, în august 1877, aceste rînduri edificatoare: „Armata română merită a fi pusă lîngă orice altă armată a Europei și oricine poate fi mîndru de soldații și ofițerii ei, care au dat probe atît de strălucite de vitejie“.

„Cucerirea independenței în 1877, plătită cu sînge de ostașii români în redutele de la Smîrdan, Plevna și Grivița, a deschis calea unor noi împliniri ale idealurilor de libertate și progres ale poporului român“, — a spus tovarășul Nicolae Ceaușescu, despre acele fapte de neuitat.

Intr-adevăr, luptele glorioase ale românilor au fost, firește și legitim continuate în deceniile următoare, pentru desăvîrșirea libertății de stat și a dreptății sociale. După insurecția armată din 23 August 1944, România s-a angajat, cu întregul ei potențial, alături de Uniunea Sovietică și aliați, în războiul antifascist. Astfel, s-a dat o puternică lovitură planurilor strategice hitleriste, fapt care a accelerat zdrobirea dispozitivului militar hitlerist din această parte a Europei. Pentru a evalua contribuția românească la marea victorie a popoarelor asupra fascismului, vom consemna aici cîteva cifre, privitoare numai la acțiunile de luptă dintre 1 septembrie și 25 octombrie 1944, duse pentru eliberarea teritoriului național. În acest interval de timp, el însuși hotărîtor pentru evoluția operațiilor militare, România a aruncat în bătălii un efectiv de aproape 250 de mii de oameni. Jertfele de sînge ale armatei române, numai în perioada 1 septembrie — 25 octombrie, la care ne referim, au fost de peste 49 de mii de soldați, subofițeri și ofițeri. Fără de răgaz și cu un eroism elogiat de cei mai competenți oameni de stat și comandanți militari, armata României a continuat să lupte pînă în primăvara anului 1945, cînd diviziile românești au cîștigat lupte decisive și au contribuit cu jertfe grele, la eliberarea teritoriului Ungariei, la bătăliile din munții Tatra și la eliberarea Bratislavei.

Amintirea acestor fapte istorice, al căror unic înțeles este afirmarea libertății și dreptății sociale, a independenței și suveranității de stat — întărește și confirmă, în aceste zile sărbătorești din luna mai 1975, politica fermă de pace, colaborare și prietenie, al cărei strălucit exponent și conducător este președintele României socialiste, tovarășul Nicolae Ceaușescu.



Mărturii despre Mihail Sebastian

Am mai spus, cîndva, că despre Mihail Sebastian ar trebui să scriu din ecouri de liniște și tăcere. Mă repet. Nu e o imagine, e un sentiment pe care-l încerc ori de cîte ori sînt rugat să vorbesc sau să scriu despre Mihail Sebastian...

Mi se pare că sînt urmărit de privirea lui lucidă, ușor ironică, mereu spirituală și că am în față cîntarul lui de cuvinte care nu greșea niciodată măsura... Și totuși încerc, așa cum o fac și acum, cu îndoiala că voi găsi cuvintele care să ne mulțumească.

Încerc...

...Se împlinesc, la 29 mai, treizeci de ani, de cînd — așa cum se știe — un accident neverosimil l-a smuls dintre noi pe Mihail Sebastian. 30 de ani ! E mult ? E puțin ? Nu știu. Pentru mine, clipele, orele, zilele și nopțile, multe și lungi, anii pe care i-am trăit în lumina prieteniei lui, bucuriile și durerile, entuziasmele și prăbușirile, *Steaua fără nume* și tot ce a însemnat pentru noi, pentru mine, reprezentarea ei, sînt atît de prezente, încît cifra anilor trecuți nu mi se pare adevărată, nu cred în realitatea ei. Există întîlniri, prietenii — poate — în existența noastră, a tuturor — care te marchează pe viață.

Un astfel de prieten a fost Mihail Sebastian. Nu numai pentru mine. Am în față o pagină, îngălbenită de vreme, din ziarul „Victoria“, — fondator, N. D. Cocea, redactor șef, George Ivașcu, — o pagină intitulată : „În memoria lui Mihail Sebastian“, apărută la o lună de zile după moartea lui... în iunie 1945 — în care Andrei Tudor, fost

coleg de liceu la Brăila, a adunat gîndurile și rîndurile cîtorva dintre prietenii lui Mihail Sebastian. Semnează în această pagină articole, mărturii, mulți dispăruți și cîțiva supraviețuitori : Perpessicius, Petru Comarnescu, Ury Benador, Anton Bibescu, Ieronim Șerbu, Andrei Tudor, prof. Jean Mouton, prof. Michel Dard, Ion Călugăru, S. Benart, Al. Rosetti, Geo Bogza și Mircea Șeptilici...

Să încercăm să ne desprindem de tot ce s-a sedimentat, între timp, în istoria literară și în cunoașterea publică, să facem abstracție de studiile și monografiile care au apărut de atunci și să ne oprim — împreună — asupra acestei pagini (care ar trebui reeditată în întregime, cîndva, pentru valoarea ei documentară și aș zice — prevestitoare), citind — într-o selecție inerent subiectivă — numai cîteva din rîndurile scrise acum treizeci de ani...

■ PERPESSICIUS : „Întrevăd de pe acum, într-o sobră colecție, raftul de bibliotecă cu

cele peste douăzeci de tomuri din opera sa : nuvelă, roman, teatru, eseu, critică și articole de ziar. Și pentru că ziua aceea va veni, cînd vom cuprinde cu mîntea cît de mult a dăruit, în scurta lui viață, Mihail Sebastian, mi-ar plăcea să știu că unul din piosii lui prieteni s-a hotărît să strîngă într-un volum întreaga lui corespondență. Ca și maestrul său, Marcel Proust, Mihail Sebastian a fost un epistolier predestinat“...

■ **ION CALUGĂRU** : „Avea o putere de pătrundere, de întuire nu numai a gîndurilor dar și a dorințelor celor mai nelămurite ale mediului și în același timp o putere de ajustare a sentimentelor sale, uimitoare. Era atît de lucid încît în plin elan își păstra rezervele mentale despre oameni, despre idei“...

■ **PROF. JEAN MOUTON** : „Moartea lui Mihail Sebastian este o mare pierdere pentru viața intelectuală a României și o pierdere tot atît de mare pentru viața intelectuală a Franței“.

■ **PETRU COMARNESCU** : „A fost mereu viu și strălucitor printre noi. A fost mereu vie și strălucitoare printre noi, această inteligență răpusă de un destin absurd, și strălucitoare și vie va rămîne în amintirea tuturor“...

■ **GEO BOGZA** (mărturie pe care o citez în întregime) : „Pentru mine, Mihail Sebastian a fost întotdeauna un etalon al sensibilității contemporane. Ori de cîte ori, în acest lung răstimp dureros, aflu de o nouă nenorocire, de un nou dezastru sau de un nou prilej de umilință, aproape automat gîndul meu mergea către el și aceeași întrebare îmi venea în minte, neliniștitoare : ce crede despre asta, în ce fel simte asta, cum trece prin asta, Mihail Sebastian ? Dintre toți oamenii pe care îi cunoșteam, în inima lui se afla cel mai sensibil seismograf, capabil de cele mai subtile și dureroase diagrame. Omul acesta, pentru care un cuvînt era destul să sufere aproape mortal, a fost sortit să moară într-un fapt divers, de o brutală materialitate. Moartea lui înseamnă, pentru cei care l-au cunoscut, un prilej de durere stupefiată și plină de revoltă“.

...Și, iertați-mi subiectivitatea...

■ **MIRCEA ȘEPTILICI** : „Se vor spune și se vor scrie despre Mihail Sebastian încă multe lucruri de azi înainte ; vor avea grijă istoricii și criticii literari să-i cîntărească și să-i întoarcă pe toate fețele scrisul, care, cu toate formele definitive de creație la care ajunsese, va rămîne mereu un izvor nesecat de făgăduinți neîmplinite. Piesele lui vor deveni — așa cum dorim toți — mari succese internaționale, scenariu de filme, fără limite de loc și timp, oricînd, peste tot. Fără îndoială“.

iată că Mihail nu se va opri — cu toată plecarea aceasta — aici. Gîndurile și cuvintele lui de mare creator trebuie să cuprindă depărtările pe care le visa și le dorea atît de mult și pentru care avea aripile gata crescute. Multe, multe generații de azi înainte îl vor avea pe Mihail Sebastian aproape, alături, cu toată sensibilitatea și înțelegerea unică pe care a pus-o în scrisul lui“...

★

...Și ar mai fi ceva : *Steaua fără nume* și reprezentarea ei, la Teatrul „Alhambra“ — azi Teatrul de Comedie — de „tînăra“ echipă din care făceau parte Nora Piacentini, Radu Beligan, Marcel Anghelescu, Maria Mohor, Ninetta Gusti, Mircea Șeptilici ... în plin regim antonescian, la 1 martie 1944... Ce a însemnat pentru noi, pentru mine, *Steaua fără nume* e de asemenea greu de cuprins în rîndurile de față.

Din fericire, pentru exactitatea faptelor, Mihail Sebastian a apucat să scrie „Povestea Stelei fără nume“, care a apărut după 23 august, cu toate sau aproape toate amănuntele „senzaționale“ ale „complotului“ care a făcut posibilă reprezentarea ei.

Pagina de care vorbesc — la fel de îngălbénită de vreme — mi-am tot propus să o republic cîndva. Merită. E un „material, ca și inedit“, cum se spune — în orice caz, destul de puțin cunoscut — majoritatea comentariilor lui Mihail Sebastian ocolind-o din motive pe care nu le cunosc. Îmi place să cred că mulți dintre ei n-au întîlnit-o în cercetările lor.

...Și voi cita din „Povestea Stelei fără nume“, numai cîteva rînduri scrise de Mihail Sebastian despre Ștefan Enescu, prietenul nostru care a admis — fără nici o rețineră — să semneze — atunci ! — *Steaua fără nume*...

„Îmi dădeam seama că fapta lui era mai nobilă, mai frumoasă, decît piesa pe care consimțea s-o salveze într-un moment de derută. A trecut de atunci un an — și vor mai trece mulți ani — dar gestul acestui om va rămîne pentru mine mereu viu. Piese de teatru — bune și rele — sînt multe. Oameni sînt puțini“...

Mă opresc aici. Acum. Nu știu dacă voi putea realiza — cîndva — un vechi gînd, un vechi vis. O carte despre Mihail Sebastian. Poate o carte despre prietenie. S-ar afla în paginile ei și primele noastre legături și „Povestea Stelei fără nume“ și alte „povești“. „Povești“ care, fără „sentimentalism“ și „cuvinte mari“, pentru mine nu se vor termina niciodată : vor face parte din mine — din partea cea mai adevărată din mine — cît timp voi mai trăi.

Mircea Șeptilici

Sensul unei evoluții

Evoluția literaturii (sensul, mecanismele, cauzele) preocupă periodic diversele școli și orientări, adesea pornite întru descoperirea acelei formule magice atotcuprinzătoare care să ne facă să înțelegem totul și să nu pierdem din vedere nimic. Formulele s-au căutat în sfere diverse, atît de diverse încît legăturile care se stabilesc între ele sînt pur convenționale și în mai curînd de ficțiune decît de rigorile logicii. Într-adevăr, ce legături realmente raționale se pot stabili, de pildă, între teoria cu privire la apariția romanului ca un efect al emancipării polisului sau, mai târziu, al burgului și teoria privind aceeași apariție a romanului ca un efect al degradării genurilor epice premergătoare. Este un exemplu ca oricare altul. Nu o dată diversele școli literare au avut sentimentul de a fi descoperit Adevărul literaturii care, pe de o parte, le-a dat o anume vitalitate, dar, pe de altă parte, le-a creat o stare de suficiență — și de intoleranță. Iar literatura continuă să curgă molcom sau turbulent, creînd, din cînd în cînd, acele opere care bulversează tot felul de teorii și care din această pricină sînt uneori respinse cu indignare, ca apoi să fie analizate din ce în ce mai doct. Au fost puține școli critice care să nu-și fi propus drept scop declarat sau disimulat descoperirea pietrei filozofale a literaturii. Oricum, istoria literaturii, ca și istoria adiacentă, a criticii literare, pare să ne demonstreze că nu există un Adevăr Absolut al literaturii, dar că există multe, foarte multe adevăruri relative și, mai mult decît atît, că adevărurile relative sînt cele care produc, fertilizează și dau sens diverselor evoluții literare, fără să absolutizeze o situație și, mai ales, fără să respingă de plano

toate celelalte situații. Pentru că, în pofida oricărei teorii estetice, există în literatură, ca în orice succesiune de lungă durată, accidentul nașterii și al biografiei. E ridicol să susții că nașterea lui Shakespeare ar fi fost un fapt implacabil al istoriei civilizației. Și totuși ce s-ar fi întîmplat cu dramaturgia ultimelor secole dacă Shakespeare n-ar fi trăit? Ce s-ar fi întîmplat cu romanul modern dacă execuția lui Dostoievski n-ar fi fost o simplă farsă? Aportul scriitorului de geniu, al producătorului de capodopere este imens, uneori pur și simplu determinant, ca a oricărui mare reformator, de altfel. Dar, în literatură reformele sînt întotdeauna neașteptate și aproape întotdeauna nepremeditate. În literatură ne întîlnim cu situația stranie că de cele mai multe ori nu atît grupurile de scriitori influențează decisiv direcțiile evolutive (mai ales cînd este vorba de perioade mari de timp), cît mai ales scriitorii izolați, neașați vreunei școli literare. Ei sînt cei care creează obsesii și sisteme de referință, mult mai durabile, mai profunde și de mai de lungă durată decît ale diverselor școli, mișcări și grupări. Ce reprezintă clasicismul (ca să dau un exemplu dintre cele mai notabile) în planul influenței, prin comparație cu Shakespeare? Dacă readucem din cînd în cînd clasicismul în discuție o facem în virtutea înclinației pentru speculații logice, pe cînd Shakespeare trăiește în noi, în noi toți, chit că ne place sau nu. Există, desigur, și exemple de alt ordin. Ne putem gîndi la simbolism, mai ales la simbolismul timpuriu, care a revoluționat realmente gîndirea literară, cu consecințe dintre cele mai profunde și mai neașteptate. Dar faptul în sine că, din cînd în cînd (oricît ar fi de rară această frecvență), o grupare de

scriitori se pot substitui accidentului scriitorului de geniu, punînd prin aceasta în discuție sensul absolut și valoarea absolută a accidentului scriitorului de geniu, spulberă acest, poate, ultim adevăr absolut al literaturii. Și atunci, în loc să pornim la o vinătoare după Adevăr, după un Adevăr inexistent, să căutăm să înțelegem unele adevăruri.

Unul din sensurile cele mai vechi ale literaturii a fost cel al valorii. Aristotel a considerat într-un fel că valoarea sau sursa valorii o constituie genul și, din această pricină, a proclamat tragedia drept genul suprem, întind o anume concordanță dintre genul literar și valoarea estetică. Concepția aristotelică a făcut prozeiți în toate timpurile și a existat întotdeauna un respect afișat față de genurile serioase și un dispreț secret sau snob pentru genurile ușoare. Din acest punct de vedere, cred, prezintă interes analiza titlurilor pieselor shakespeareene. Tragediile lui Shakespeare impun chiar prin titlu — *Hamlet*, *Othello*, *Regele Lear* ; își dai seama imediat că este vorba de lucruri nobile și elevate, spre deosebire de comedii, care, dacă nu se numesc chiar direct *Comedia erorilor*, se numesc, în orice caz, *Cum vă place* și *Visul unei nopți de vară*. Acest soi de atenționare capătă la Molière unele rezonanțe de tipul *Bolnavului închipuit*, a *Doctorului fără voie* și a *Burghezului gentilom*. Această stare de lucruri s-a perpetuat pînă în zilele noastre și ascunde, probabil, un anume complex de inferioritate chiar al comediografilor de geniu față de propria lor vocație. De aici și tendința multor comedioграфи de a-și încerca norocul în drame și tragedii, pentru că, dacă un novelist va încerca aproape întotdeauna să scrie *romanul*, un comedioграф va încerca să scrie întotdeauna drama.

Dar, ca să înțelegem această stare de lucruri, ne trebuie să ne limităm doar la psihologia creației, trebuie să ne întoarcem, fie și pentru un popas scurt, la Aristotel. În exacerbaria aristotelică a tragediei (care, în sine, este, evident, o eroare) există și o doză mare de adevăr, dar de un adevăr surprinzător. Aristotel a fost poate primul care a remarcat (cu totul indirect) că sursa valorii o reprezintă starea tragică. Tragedia ca atare sau drama ca stare sînt singurele capabile să creeze condiția valorii. (Este vorba, bineînțeles, de tragedie sau dramă privite drept concepte estetice și nu stări în sine). Dar tragedia sau drama ca stări sînt independente de gen sau specie. O tragedie sau o dramă poate să se rezume la vehicularea unei fantezii tragice sau dramatice în sine, lipsită deci de valențe estetice. Moartea unui figurant oarecare nu reprezintă o substanță tragică, moartea unchiului lui Oneghin, de pildă, nu reprezintă decît un pretext pentru a începe

romanul. Prin urmare, a proclama tragedia ca gen suprem este o eroare evidentă. În primul rînd, pentru că genul în sine nu garantează nimic (de altfel, Aristotel nici nu a afirmat că tragedia garantează prin sine valoarea), iar, în al doilea rînd, pentru că tragicul (ca stare și prin asta ca sursă a valorii) poate fi înlînit în tragedie ca și în comedie, în proză ca și în versuri, în schiță ca și în roman... Dar, în teza lui Aristotel cu privire la tragedia ca gen suprem, există dacă nu chiar o idee, cel puțin un început de idee de o substanță cu totul deosebită.

Dacă privim lucrurile strict în secțiunea lor istorică, atunci nu este exclus să ajungem la concluzia că tragedia ca gen a fost cea care a dezvăluit substanța tragică sau, poate și mai exact, cea care a consacrat-o. Spre deosebire de genurile celelalte, care (pe plan istoric) au consacrat alte stări (eroismul etc.; acestea, lipsite de o bază tragică, nu reprezintă adevărate surse ale valorii). Credem că celelalte genuri n-au fost pe deplin conștiente de importanța tragicului și tragicul a explodat întîmplător, ca o intuiție subconștientă a talentului și nu ca o angajare estetică. Astfel, de pildă, primul vers din *Iliada* ne anunță o temă eroică, deși obiectul disimulat și poate necontrolat al epopeii este tragicul. Dar tragicul apare aici ca o implicație (substanța de bază de la care pleacă Homer este tragică pentru că intuiția lui de geniu excludea orice alt punct de plecare) și nu ca o premeditare. În ceea ce privește literatura anterioară lui Aristotel (cel puțin literatura anterioară lui Aristotel), singurii care au tratat deliberat tragicul, care au făcut din tragic în mod direct obiectul lucrării au fost autorii de tragedii. Unii au fost mai buni, alții au fost mai slabi, unii au cîștigat concursuri, alții le-au pierdut, dar toți, prin geniu, prin intuiție sau prin accident au transformat tragicul în calitatea determinantă a genului. Eroarea lui Aristotel — confundarea tragicului cu genul tragic — ține astfel de estetica literaturii, dar nu și de istoria ei. Diacronic, tragedia s-a manifestat ca un gen suprem pentru că a proclamat, prima, sursa directă a valorii. În rest, scriitorii (epici sau neepici) s-au apropiat accidental (prin calitatea talentului lor) de sursa reală a valorii.

Astfel, pe plan teoretic, cel mai mediocru autor de tragedii a făcut prin tehnică (altfel spus, prin abordarea genului) același lucru pe care l-a făcut, să spunem, Homer în planul epopeii. Amîndoi s-au apropiat de sursa valorii. Cu diferența că primul s-a apropiat de sursa valorii strict cu mijloace tehnice, pe cînd cel de al doilea s-a apropiat de sursa valorii prin talent și geniu. În primul caz, avantajul a fost cel al începutului (al deliberării), în cel de al doilea, avantajul a fost cel al implicării (al valorii). În primul ne vom întîlni, așadar, cu o valoare aparentă sau cu o simulare a valorii, pe cînd în cel de al doilea caz, ne vom întîlni cu o valoare reală, care poate fi disimulată printr-o tehnică indirectă.

Se relevă, în acest chip, unul dintre lucrurile cele mai surprinzătoare ale literaturii, care au împins literatura pe cele mai diverse (cînd fertile, cînd falimentare) sensuri evolutive. Este vorba de transformarea însemnelor valorii într-o pură tehnică literară. Probabil că începutul a fost făcut de tragedie. Tragicii antici au consacrat tragedia ca sursă a valorii prin gen, deci printr-o modalitate care nominaliza valoarea. Nominalizarea valorii însă nu implică neapărat și realizarea ei. Concordanța aparențelor și a esențelor valorii nu ține decît de modalități dar nu și de axiologie. Altfel spus, nu orice aparență a valorii implică și o esență a valorii, iar, la rîndul ei, nu orice esență a valorii implică aceeași aparență. Dacă însă ne rezumăm la prima parte a frazei, atunci vom ajunge la concluzia că tehnica (literară) se poate substitui valorii (în anumite condiții, care nu permit, istoricește vorbind, o netă detașare a aparențelor de esențe). Dacă însă nu ne vom rezuma la prima parte a aceleiași fraze, atunci vom ajunge la concluzia că valoarea generează o tehnică a valorii. Tragedia este, ca gen, un prim exemplu, pentru că tragedia ca gen ne vorbește direct despre unul din semnele de bază ale valorii, dar acest

semn de bază (tragicul înțeles ca disproporția dintre vîna tragică și sancțiunea tragică, de pildă) se reflectă strict în planul tehnicii literare, iar tehnica literară în sine nu implică neapărat și substanța valorii. Așadar, tragedia ca gen a făcut un început, a demonstrat că valoarea este oricînd susceptibilă a fi transformată într-o tehnică. Orice tragedie se înscrie un timp (ca gen) într-o categorie superioară, deși ca valoare literară s-ar putea să nu ne intereseze. De-aici, atitudinea în general sobră față de genurile „elevate” și în general neserioasă pentru genurile „joase”. Pînă cînd tragedia ca gen (deci, într-un fel, ca procedeu) a devenit obiectul parodiei, pînă cînd a devenit limpede, prea limpede, că un monolog tragic sau o suferință tragică poate să fie foarte bine un subiect de comedie, parodie, farsă etc. Cînd a început, ca să utilizez un termen al altcuiva (al lui Steiner), moartea tragediei. Astfel și numai astfel tehnica tragediei și-a pierdut importanța pentru că valoarea ei (tragicul) a încetat să mai fie doar sursa tragediei, a devenit și o sursă a parodiei, a comicului etc. Începutul însă a fost făcut — valoarea, prin unul sau mai multe aspecte ale sale, poate să fie transformată într-o tehnică literară.



Structură și schemă în teatru

S-a exagerat puțin, acum câțiva ani, cu manualul acela de dramaturgie care formaliza sau, dacă vrei, structuraliza piesa de teatru, precizându-i cele 36 (?) de scheme posibile. Era cam deplasat zelul neofiților, abia debarcați de pe coastele golfului Hudson, și care ne înfingeau manualul, nu în ochi, că nu-l aduseseră, ci în urechi, trîmbițîndu-și astfel nu prea productivul pionierat și arătîndu-ne cu degetul ignoranța.

Dar ideea structurilor nu e de respins, și orice practician al dramaturgiei știe că sînt unele posturi fixe, unele scheme, scări, contrapuncte, artificii compoziționale care nu dau greș, în sensul că, dacă sînt bine alcătuite, acolo se produce culmea interesului, sau detenta, sau respirația precipitată, iar dacă nu, se produce scîrțîitul scaunelor.

Oricine va cîuli urechea cînd banditul cotrobăie în casă iar poliția e în apropiere și oricine va respira ușurat (cu condiția ca banditul să fie ochios) cînd poliția pune mîna pe bandit. Nici un spectator nu rămîne indiferent cînd soțul se apropie de budoarul de unde amantul n-a apucat încă să iasă: o să fie scandal? o să scape? Practicianul de teatru poate sconta pe două feluri de efecte: ori bărbatul e un om plin de merite și amantul o secătură și surprinderea lui dă o explozie de satisfacție, ori bărbatul e un mototol idiot — aparținînd firește altor timpuri — și satisfacția e să-l vezi trișat și făcut ridicol. Mai există și alte posibilități, și Camil Petrescu a dezvoltat, cu finețe, pe cea în care bărbații se înțeleg între ei, ca bărbați ce sînt, iar femeia adulterină rămîne de rușine. Oricine se sacrifică pentru patrie capătă de la început sufragiul unanim, urmînd ca antipatiile să se distribuie celorlalți, după abilitatea dramaturgului. Tot așa și cu cei ce se sacrifică pentru o idee politică avansată, pentru una umanitară, pentru binele comun, pentru nou, noțiuni care fixează, structurează de la început partida ce se joacă în piesă. Dramaturgului îi rămîne să arate cum se organizează oponenții.

Aceste posturi fixe nu sînt numai *de situație* (ca în primele exemple) sau *de poziție* (ca în celelalte). Ele pot fi rezultat al unor mari complicații, stîrnind interes prin însăși complicația — ca de pildă genealogii din care rezultă că cei ce urmau să se căsătorească ar fi frate și soră, întrucît părinții lor etc.; sau pot fi lucrurile cele mai simplicișime — cum, de pildă, un lacheu care pîndește la gaura cheii și toată lumea din sală participă intens la ceea ce se așteaptă să afle el de acolo.

Reabilitarea inocentului dă moment de teatru (sau varianta „turbarea mielului”) și ca să-l pregătești poți aglomera cu dibăcie mii de nedreptăți pe spinarea lui. Reîntîlnirea făptașului cu victima după mulți ani — altă mină de aur; sau intrarea celui ce, persecutat fiind, vine acum pe poziție nouă și răstoarnă o întregă cabală. Efecte tragice extraordinare se pot trage din ratări de cinci minute, cum e deșteptarea Julietei

cînd Romeo a murit; din coincidențe, în care marile Ibsen e destul de bogat; din dezvoltări progresive care contrazic primele aparențe. Cine n-a uzat de ele? Chiar și Bernard Shaw.

Mai sînt și contraschemele, cu nimic mai puțin meritorii: bandiții (fasciști) intră în casa lui Biedermann, dar, în loc să fie dați pe ușă afară, sînt ajutați să dea foc; sau, într-o piesă a lui Naghiu, poliștîl intră peste hoț și stau toți de vorbă, ceea ce desigur e picant, nu și foarte comun, de aceea spectatorul, plantat pe schema clasică, așteaptă, se nedumerește, ridică din umeri. Dar tot schemă se cheamă că este, fiindcă decurge din prima, pe de-andoasele.

Să nu înțelegem schema ca fiind din capul locului reprobabilă, anartistică. Nu i-am dat aici nici un sens peiorativ. Dimpotrivă, vreau să remarc că dramaturgia este, ca gen, totdeauna supusă unui demers cît de cît schematic, are, așadar, un *schematism necesar*, care intră chiar în natura ei. A trata lucrurile dramatic înseamnă pînă la un punct a simplifica din marea intricație de date, pe care proza, invers, le dilată, a reduce, a rămîne cu cîteva linii utile și cu cîtă carne pot să prindă ele într-o înfățișare de două pînă la trei ceasuri. Nu poți, făcînd această reducere, să nu elimini o mie de alte lucruri care, pînă la un punct, erau interesante, întregeau, colorau, nuanțau și mai ales particularizau, scoteau din schemă. Aici avantajul prozei e net. Trebuie să fii un prozator prea mediocru ca să nu izbutești, cînd ți se oferă o posibilitate nemărginită, să-ți particularizezi problema și personajele, dacă nu prin *aperçu*-ul succint, măcar prin aglomerare de detalii semnificative.

În teatrul lucrul acesta n-are prea mult loc. Trebuie să apuci foarte repede detaliul sintetic, să mergi pe pîrtia cea mai scurtă spre dezvoltarea ideii cu care ai pornit, să găsești adică foarte curînd schema dinamică a povestirii tale. Și nu numai atît: pe parcurs, schemele ajutătoare trebuie să decurgă una din alta, să potențeze interesul pentru cea următoare, să-l ridice mereu, fără nici o abatere dinamică, și la un moment dat să-i dea, prin apercpeșia întregului, sau prin explozia soluției, o mare satisfacție. Descripția ajutătoare, stufosă în curs sociologic, dizertația introspectivă, așa de frecventă în proză, sînt strîmtoare în dramaturgie: căci dramaturgia e schematică, își are funcționarea sa optimală, „descărnarea” ei necesară, și un grad de tipism mai mare, de la început, decît al celorlalte genuri.



Prozatorul care vine spre dramaturgie nu prea contează de obicei pe acest schematism al genului. De aceea, oricît de bun condeier ar fi, el păstrează unele vizibile dificultăți (cu atît mai mari, cu cît e un prozator mai bun) de a renunța la descripție, la „punerea în pagină” a atmosferei, la detaliul colorat, la considerații adiacente; iar cînd e poet se duce și mai departe de economia schematică a genului și se dedă la invenții verbale în cascadă, unele complet protuberante. O asemenea ispită stă în calea oricărui scriitor, fiecare avînd tentația și uneori idolatria verbului și, corelativ, dispreț pentru schemă, în care vede ceva rigid, fără viață, și pe care o confundă aproape totdeauna cu clișeu și poncif. Dar schema în dramaturgie nu e clișeu. Schema este decurgerea dramaturgică optimală, în funcție de gradarea interesului și economia mijloacelor, adică de rigorile genului.

De aceea și judecățile critice care se fac în legătură cu faptul prozei de a fi mai nuanțată sînt de la început inechitabile, fiindcă nu țin seama de diferența obligatorie, de schematismul necesar al dramaturgiei — (fără să mai pun la socoteală caracterul, de noi, mai militant, decîi mai teist al dramaturgiei, obligația unei tipizări sporite). Criticul de literatură generală, oricît de avizat ar fi, nu e în stare, de obicei, să facă această corecție, el se ține scai de instrumentele lui dintotdeauna, aplicabile la literatură, și nu operează decît cu ele. Testările lui sînt eminentamente literare și ideologice. El dilată schematismul dramaturgiei, îi sare în ochi caracterul mai eliptic al discursului literar, al tramei, aceea care urmează să fie complinită cu prezența vie a actorului, cu spectacolul. Căci spectacolul, în teatru, este și el creator de zone de viață, *din*, dar și *peste* text, nu neapărat în sensul că „salvează textul”, ci în acela că îi dă amplitudinea economisită de caracterul necesarului schematic al genului. Ceea ce în proză cade exclusiv în seama personajului narat, în dramaturgie se împarte între narațiunea prescrisă de text și personajul viu care o întruchiează, și ceea ce s-a economisit din redon-

danța textului se suplinește prin bogăția de viață a actorului, căruia textul îi furnizează punctul de plecare, și cadrul schematic precis al desfășurării. E nedreaptă judecata : „uite ce a făcut actorul Cutare dintr-un fleac“. Acel fleac a fost bogat în sugestii, a tras și fixat viața interioară a actorului, i-a oferit schema de pe care să plece. Acest caracter schematic (în sensul că fixează direcțiile optime pe care să se producă actul de viață al spectacolului) este tratat, aproape totdeauna, cu verdicte negative, deși adesea o scriitură de teatru, cu valori literare și estetice mici, poate fi o partitură foarte bună pentru actul spectacular, și invers. Critica, însă, fie din comoditate, fie din prejudecată, merge mai ușor la caracterul discursiv, predicativ, melodic al partiturii de teatru, decît la cel contrapunctic, simfonic, unde notația literară poate să fie mai seacă ori mai eliptică, și totuși întregul, din care spectacolul se naște, să arate foarte bine, fiindcă au fost configurate cu precizie schemele dinamice ale dramaturgiei.

Nici regizorul nu procedează altfel. Și el are o știință cît mai aplicativă a locurilor unde trebuie puse accentele, a joncțiunii dintre cuvînt și pauză, a creșterii necesare, a catharsisului. Și el are schemele lui, pregătește într-un anumit fel decurgerea, „speculează“ cît poate mai exact reacția publicului.



Și actorul face la fel. Schemele actricești sînt nenumărate, și un actor cu meșteșug, chiar sub imperiul celei mai sincere inspirații și trăiri, se joacă neconținut cu ele.

Plecînd de la caracterul necesarmente schematic al dramaturgiei, care este un caracter formal și constructiv, ar fi primejdios să se conchidă că substanța însăși a dramaturgiei trimite spre schematism.

Cînd lucrul acesta se întîmplă, autorul e un prost autor. El deduce din caracterul schematic al construcției de teatru preeminența meșteșugului și pune lucrurile complet invers : creează datele formale ale decurgerii dramaturgice și pe urmă le conexează pe unde poate cu ceea ce i se pare că are de spus, cu „ideologia“ piesei. El face, de exemplu, o schemă polițistă detectivistă sau partizanistă a piesei și pe urmă aranjează sarcinile : cutare e omul de stînga sau de dreapta, cutare, represiunea singeroasă etc. Schema, dacă e bine făcută, decurge în sine. Dar piesa rămîne vidă, se vede cît colo că e lipită, aranjată, că autorul a dat în schematism. Foarte adesea dă și regizorul, aranjîndu-și efectele, și uitînd partițiunea de fond, decurgerea psihologic-umană, gama stilistică, adevărul modulat a ceea ce piesa propune.

Cine o ia întîi cu mijloacele nu depășește meșteșugul, fie el chiar de virtuos. El tot artizan rămîne, condiția de artist i se refuză. Sigur, o sumă de scheme merg în sine și publicul e păcălit (mai ales că există și un public care *dorește* să fie păcălit). Dar artă adevărată nu se alege. Cînd schema se simte înseamnă că procesul e elaborat, făcut la rece. Dar arta e făcută la cald, în tensiune. Schema e pe dedesubt, nu se cunoaște. E un fel de a gîndi dramaturgie, nu un fel de a face. Nu e o metodă, ci o aplecare a spiritului. Nu e dramaturg cine vrea, adică cine învață schemele, și mai ales nu e dramaturg contemporan cine aduce clișee contemporane, ci cel ce realizează, cu economia schematismului dramaturgic necesar, o ~~www~~ ~~time~~ ~~to~~ idei și sentimente.

Autenticitate

La un interval de o lună doar, iată că de la rubrica „dicționar teatral”, unde Aurel Brumaru i-a stabilit, într-un mod filozoficește sugestiv, citeva precepte (v. „Teatrul”, nr. 2/1975), — preocuparea pentru autenticitate trece, cu intenții mai mult sau mai puțin aplicative, la rubrica de „interferențe”. În prelungirea și pentru deschiderea de compas a celor scrise de Brumaru, aș implica în discuție — dintre nenumăratele posibile — și o definiție a lui Walter Benjamin, serios îngrijorat de soarta operei de artă „în epoca reproductibilității sale tehnice”, adică, am spune astăzi, în epoca înfloririi mass-mediilor și a culturii de massă: „Autenticitatea unui lucru — scria înainte de război ginditorul german — este chintesența a tot ceea ce, încă de la originea lui, poate fi transmis, de la durata materială pînă la virtutea de a fi mărturie istorică”. Urmindu-și raționamentul, Benjamin precizează că, prin reproducerea tehnică, opera de artă își pierde autoritatea și aura, iar, pe de altă parte, reproducerea se sustrage cadrului tradiției, deoarece — multiplicată — ea „așează în locul unui eveniment unic, o serie cantitativă de evenimente” (v. Walter Benjamin, *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955).

Relieful obținut de Benjamin este ușor de confruntat cu practica, începînd cu nivelul produselor meșteșugărești: de pildă, simțitoarea diferență — prin absența „virtuții de a fi mărturie istorică” și toate celelalte — dintre cojoacele populare, țărănești, relansate cu grație în moda noastră feminină, și cele confecționate în cooperativele orășenești de artizanat. Ca să nu vorbim de reproducerea, la scară artizanală, a sculpturilor brâncușiene de la Tg. Jiu: ele popularizează într-un fel exterior opera marelui artist și, în același

timp, o golesc de chintesență, de autoritatea originalului și, bineînțeles, de aura autenticității.

Aceleași probleme apar și în reproducerea însoțită de traducere. La propriu, dintr-o limbă în altă limbă. Nu încercăm oare o senzație de inautenticitate — deci de stridentă neplăcere — atunci cînd ascultăm cîntece folk anglo-saxone tălmăcite în românește, dar mai ales atunci cînd motive melodice autohtone sînt cîntate în manieră anglistă, cu sonuri și inflexiuni brito-celto-germanice? S-ar părea că din gurile mîhnîșilor neo-trubaduri ies niște ființe fabuloase, un soi de capre negre făgărășene în kilturi din Scoția...

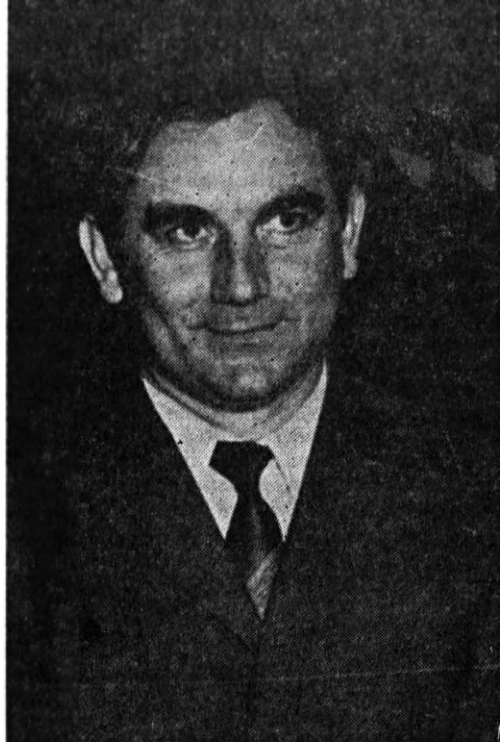
Dar în teatru, există loc pentru inautenticitate? Există. Și nu, cum s-ar crede, doar în imaginea teatrală a spectacolului finit, ci chiar mai devreme, chiar în faza de alcătuire a repertoriului. Iată două aspecte. O piesă italiană sau spaniolă se traduce din franceză sau din engleză. O piesă italiană sau spaniolă nu este introdusă în repertoriu pe baza unui studiu al literaturii și al vieții teatrale din țara ei, ci pentru că a făcut succes la Londra sau la Paris. Și într-un caz, și într-altul, nu este vorba oare de o reproducere a reproducerii? Și, în consecință, nu se pierde ceva, poate destul de mult, din „autoritatea” și din „aura” de prospețime, pe care le cere pînă și compunerea unui repertoriu? Astfel, cred că e legitimă să începem judecarea autenticității sau a inautenticității unui teatru încă de la programul său repertorial, rezultat întotdeauna al unei tensiuni culturale soluționate pozitiv sau negativ, în funcție de energiile ideologico-estetice de care dispune.

D. R. POPESCU

despre

- forța germinativă a teatrului politic
- teatrul ca literatură și teatrul ca spectacol
- permanența realismului

O convorbire de Paul Tufungiu



— Anul trecut, în toamnă, la Colocviul criticilor dramatici de la Bacău, George Genoiu reclama faptul că ultima dv. carte de teatru, deși este excepțională, nu este comentată suficient de critică. Sigur că era exprimat atunci un punct de vedere. Dumneavoastră ce opinie aveți ?

— Comentarea insuficientă a teatrului din volume e un fenomen ceva mai vechi. Și oarecum general. Asistăm la o nepăsare cronică din partea criticilor literari. Din când în când, cite un cronicar de spectacole de teatru recenzează și cartea de teatru și lucrurile se opresc la această meritorie amabilitate. Desigur, cartea mea de teatru nu poate constitui un caz singular; în ultimii 30 de ani au fost editate multe cărți de teatru cu valoare indiscutabilă. Cum știm cu toți, apariția acestora nu a declanșat, în paginile revistelor, acele îndătinat și atât de interesante dezbatări critice, cum se întâmplă la proză și la poezie. Probabil că sînt anumite cauze de ordin subiectiv și obiectiv care îndepărtează critica profesionistă, literară, de teatrul ca

literatură. Rămîne ca aceste cauze să ne fie dezvăluite, mai devreme sau mai târziu, poate de istoricii literari sau, poate, de nu mai știu cine. Pînă atunci dramaturgii își vor publica în continuare, în volum, textele care-i reprezintă.

— Mai ales că există un număr impresionant de iubitori ai teatrului, ca lectură. Nu-mi amintesc unde am întîlnit un sondaj de opinie pe această temă care afirmă tocmai acest adevăr. Dar dumneavoastră, ca scriitor, ce preferați : cartea de teatru pe care o semnați sau, dimpotrivă, să vă vedeți textul pus în scenă ?

— Cînd scriu o piesă, doresc, în primul rînd, s-o scriu ca literatură, dîndu-i aprioric regizorului dreptul de a-și descoperi și impune o viziune. Spectacolul îl semnează el, regizorul. În spectacol textul este implicat, dar nu reprezintă întregul. Dar, în același timp, textul de teatru este teritoriul în care scriitorul trebuie să existe cu toată personalitatea

sa. De aici importanța textului, necesitatea ca el să fie publicat în volume și în reviste, pentru a fi cunoscut de public și în afara spectacolului. Textul de teatru poate și trebuie să existe singur.

— Să rămînem la relația text-scenă. În ce măsură, în spectacolele cu pie-sele dv. de teatru, viziunea regizorilor a confirmat propria dv. viziune?

— Existența sui-generis a mai multor vizi-uni regizorale (chestiune valabilă nu numai pentru textele mele, ci pentru toți dramatur-gii) dizolvă, pulverizează orgoliul regizorului ascuns în orice autor de teatru; ca urmare a faptului, scriitorul este dominat de dorința neîmplinită a celeilalte regii, regia lui; cum mijloacele sale sînt cuvintele și pagina de scris, va regiza aici acel fapt, acel conflict, acel adevăr și, în ultimă instanță, va scrie o nouă piesă. Deci, scriitorul se răzbună pe regizorul de specialitate, scriind de fiecare dată o nouă piesă. Această dialectică confir-mă faptul că numai în piesa tipărită scriito-rul este întotdeauna și în întregime el însuși.

— Supoziția dv. este confirmată de realitate și altfel. Marin Sorescu, după o modalitate de a i se pune în scenă Matca, de un profesionist al regiei, a acționat, devenind propriul său regi-zor, la Piatra Neamț.

— Este o experiență la care mulți drama-turghi ajung spre bătrînețe (ca să nu zic ma-turitate). De această interesantă ipostază s-au lăsat ispițiți și Baranga și Everac. Dar pînă la urmă aveam de-a face cu o cochetărie. Sigur că mai există și o treaptă a treia: au-torii de text, odată deveniți regizorii specta-colului, își vor interpreta și rolul principal. Dar aici ajungem la acel joc suprem care este jocul lui Călinescu. Înaintea celor care au inventat happening-urile, Călinescu a fost un precursor al teatrului modern — nu știu dacă s-a scris la noi despre chestiunea aceas-ta — în sensul că la el, în institut, toți jucau teatru, el scria textul, el era regizor, textul se schimba de la o zi la alta pînă se definitiva, Călinescu declanșînd în joacă, pînă la urmă, și cu mult umor, uneori și acasă la el, aceste experimente. Iată că avem un nou regizor și un mare precursor, dacă nu un mare inventator al unui teatru mo-dern despre care noi nu ne-am făcut o am-bitie de a-l populariza nici măcar la noi în țară, dar mite în străinătate, ci am luat-o ca o ciudățenie, sau ca un act gratuit al unui mare creator. Dar iată că, uneori, din acte gratuite se face un pas de teatru, pe care alții mai tîrziu îl aprofundează și îi dau alte semnificații.

— Dv., personal, optați pentru profe-sionalitatea absolută sau dimpotrivă?

În fond este vorba și la Călinescu de un amatorism, de acele ieșiri intim-plătore din matca principală, ale unui creator. Veți face și dv. regie?

— Cred că nu voi face regie fiindcă regia e o problemă foarte serioasă. Oamenii pot fi polivalenți dar totuși regia presupune o mai mare specializare, o foarte mare răbdare.

— Deci, cel puțin la ora cînd discu-tăm, sinteți pentru rămînerea în ca-drul specializării...

— Nu exclud posibilitatea ca un autor să-și pună textul în scenă. În ce mă privește, nu voi face regie. Ca dramaturg, poți să fii nemulțumit de rezultatul de pe scenă al ide-ilor tale, așa cum sînt ele transpuse prin actori, care sînt niște semne, prin scenogra-fie ș.a.m.d. Dar nu știu dacă tu ai fi capa-bil să faci mai bine, să reușești să modelezi actorii mai bine. Trebuie să ai talentul de a vorbi prin actori. Scriitorul vorbește prin cuvîntul scris. Pictorul prin culoarea de pe paletă. Regizorul prin actori și prin celelalte elemente viabile ale scenei. Eu, deocamdată, prefer să rămîn la aceea ce sînt, să spun prin replica scrisă, ceea ce nu pot spune prin replica rostită de actor. Actorul, pe scenă, este și el o replică, nu? Eu nu pot să fac să se miște replicile-actori, în pagina cu mul-te reflectoare a scenei. Nu pot pentru că mi se parc prea ușor, în ultimă instanță. Și toc-mai de aceea este un mare pericol, nu?

— Aș vrea să vă rog să definiți ge-nerația de scriitori din care faceți par-te. Cine sînt cei care o reprezintă?

— Cred că noțiunea de generație presupu-ne, așa cum se știe, un program comun, o ambianță comună și o vîrstă cît mai apro-piată. Aceste limite ale unei generații sînt atît de fixe și atît de exacte încît ele pot fi depășite la infinit...

— E un paradox...

— ...printr-o mișcare de translație sau prin extindere. Adică un lucru definit, cum e cer-cul (generația este, să zicem, un cerc). Prin extinderea circumferinței sale, ne face să ne descoperim în aceeași sferă, în aceeași gene-rație — cum alții au și fost — cu Shake-speare sau cu tragicii greci.

— Așa ar sta lucrurile dacă le pri-vim într-o largă ordine spirituală. To-tuși generația dumneavoastră, să-i spunem cea biologică — pentru a evi-ta confuziile — există. La început, fără să vă definească anume cineva, vă cunoașteți reciproc din paginile re-vistelor literare...

— Acceptând aceste limite — deși ele nu înseamnă niciodată totul — în teatru aș face parte dintr-o generație cu Băieșu, Sorescu, Mazilu, care de fapt a venit mai înainte... Sigur că în generația mea se numără mulți prozatori, mulți poeți și critici. Dar să rămânem pe terenul teatrului.

— Ce valori a afirmat și afirmă generația dumneavoastră? Cu cine a polemizat și polemizează ea?

— Eu cred că noi, cei din generația noastră, am polemizat cu noi înșine, în primul rând. Cu cei care am fost înainte de acea clipă cind ne-am dat seama că sintem. Înainte de asta, scriam mai dezinvolt, și mai fără cap. Cred că acest proces de formare a unui scriitor țintește punctul de lumină — aș zice — cind plăcerea de a scrie se însoțește cu responsabilitatea: este un punct de lumină cind începe conștiința să ia act de propriul scris, care pînă atunci putea să fie dintr-un elan dar și dintr-o întîmplare; este intersecția cu acea zonă de control, de responsabilitate și de mărturie pe care trebuie s-o aibă un scriitor. Adică, noi am apucat multe etape în scrisul nostru. Am scris sincer de toate (și foarte bine că am scris de toate!), am scris și reportaj și proză (mai puțin interesantă astăzi, dar cu sinceritate atunci), dar se vede că uneori nu este suficientă sinceritatea, dacă nu ajungi să-ți o vezi, să te vezi în ea ca într-o oglindă. Am impresia că momentul-cheie al formării ca scriitor este acel moment în care ajungi să te confunzi cu tine, să știi cine ai fost, cine ești și, mai ales, ce vei face. Acel moment de reinviore.

— Dumneavoastră ați apărut în public, ca autor de teatru, mai târziu, după ce v-ați afirmat în proză. Dar nu cumva scrierea teatrului v-a pasionat cu mult înaintea prozei, nu cumva el se află într-un fel de relație superioară față de proză, în ceea ce privește timpul declanșării, fiind o experiență consumată mult mai devreme, dar dezvăluită publicului mai târziu?

— De fapt, proza mea a mers împreună cu teatrul. Chiar în timpul liceului am scris o piesă, după liceu, alta. Dar e foarte bine că ele nu au apărut atunci. Cu atât mai bine cu cît publicul nu mă știe cu această experiență literară care m-ar fi ținut ca un leș, mai jos de mine însumi; erau niște piese de început, bineînțeles, de adolescență literară și biologică. Deci actul de a scrie teatru a coexistat cu acela de a scrie proză. Dar teatrul fiind mai pretențios, eu i-am permis drumul către semenii abia la maturitate. Vreau să spun că teatrul se scrie mult mai greu.

— Ce credeți, la ora actuală, despre vechea ceartă dintre literatură și viață?

— Între literatură și viață tot viața este aceea care face literatură și mai puțin literatura cea care poate să dea o imagine a vieții.

Eu n-am fost niciodată așa, cum să spun eu, „șoarece de bibliotecă” și copilul „mamei și al tatei”; eram cumva omul care a trăit niște evenimente...

— Ați fost în publicistică...

— ...Și am luat, din teoria realismului socialist, ceva foarte valoros: acea teză, „cunoaște viața”. Era un punct extraordinar. În codul realismului socialist de atunci, care se învăța la liceu și la facultate, acest punct, legat de cunoașterea vieții, era formidabil. Era interesant nu ce ieșea din cunoașterea aceasta a vieții (că uneori se întîmplă să îndulcești această viață în scris și să o deformezi tu, deci vina este a ta), ci faptul că mergeai peste tot (nu în campanie și nu neapărat în documentări), că te băgai în toate (fără scandaluri și fără o spectaculoasă biografie). Fiindcă biografia unui om nu este interesantă neapărat dacă ea are lucruri personale, trăsnite sau spectaculoase; biografia unui om este biografia unei comunități. Biografia ta este nu numai ce ți se întîmplă ție, ci ce li se întîmplă la toți oamenii pe lângă care te miști, pe lângă care treci. Fiindcă, oricum, ei se reflectă în tine și tu te reflecti în ei; deci ești o biografie mult mai complexă decît biografia strict individuală a unui lup singuratic.

— Chiar dacă ești un arbore, pe un virf de munte, zilnic te întîmpină aceleași imagini... Dar dacă arborile ar circula...

— De acord, dar și arborile are o înțelepciune a lui, fiindcă, vezi, arborile, ca un seismograf, simte tot ce este în pămînt, atît cît trăiește. Tot ce este în Cosmos, și toate luminile soarelui, și toată Lumina, — și tot anul are în el un cerc. Tot Timpul își găsește în el un cerc. Depune și un arbore mărturie, darmită un om. Iată că și un arbore este martorul vremii pe care a trăit-o el. Esența unui arbore se vede exact, matematic: intensitatea luminii, a umezelii, tăria pămîntului, toate valurile, toate furtunile. E un lemn, care, aparent este imobil și imobilizat și bătut de Dumnezeu pe un singur loc; să te ferească Dumnezeu de un asemenea martor care este atît de statornic încît nu pleacă de pe locul lui! Și el este ca o antenă, ca un punct de captare a tuturor lucrurilor din univers. Un martor care are imobilitatea unui arbore și mobilitatea unui om. Deci — revin la problema generației și la cunoașterea vieții și la biografia unui scriitor — biografia se îmbină, cred eu,

cu biografia unui timp, dar nu numai a unui timp de acum, nu numai a unui timp pe care l-ai trăit tu, ci și a unui timp care a fost înaintea ta, fiindcă cunoscând istoria care justifică anumite lucruri sau cunoscând niște mari momente din biografia spirituală a noastră nu numai că ești contemporan cu acei oameni, dar asisti, și simți și înțelegi cum de s-a format o anumită comunitate spirituală de oameni care au o înclinație sau alta, reacționează într-un fel sau altul în fața răului sau în fața binelui; deci, biografia, mai ales a unui creator, nu este strict legată numai de biologia lui, ci și de timp (cum se reflectă acest timp în biografia lui, biografia unui timp în biografia lui). Biografia unui om este o prefață la o carte. Acolo citim: s-a născut, a făcut. Nu-i importantă biografia. Cu timpul, biografia unui om scade de la o prefață care-i de 10 pagini la una de 5 și tot așa pînă la urmă se confundă cu opera. Biografia lui este numele lui. Despre Shakespeare se spune că a fost, că n-a fost, că a existat, că n-a existat. Nu acest lucru mă interesează îndeosebi. Pentru cititor, Shakespeare înseamnă teatrul și poezia lumii.

— Dacă s-ar relua, în zilele noastre, obiceiul vechilor greci de a organiza concursuri de teatru pe teme arhiconoscute, ce temă v-ar plăcea să abordați?

— E adevărat că la greci mitologia era singurul mod de a face teatru. Nimeni nu inventa o altă „poveste“, un alt conflict. Toți scriitorii se opreau la eroi, zei și la semizei. Întrebarea este foarte grea. Grecii au plecat de la o problemă a celui timp, pe care au ridicat-o la rang de mit, au impus-o. Poate că, dacă nu erau concursurile, nu se scriau aceste piese, poate că rămîneau numai niște legende. Deci, într-un fel, ce am putea noi, azi, ridica la rang de mit, ce temă ar putea fi aceasta pe care ar trebui noi s-o căutăm și care ar fi Ifigenia zilelor noastre?

— Problema este dacă noi ne putem întui Ifigenia aflîndu-ne în lăuntru fenomenului...

— Ca supratemă, care trece din generație în generație și merge pînă la greci, poate dincolo de greci, sînt de fapt aceleași cîteva idei, care reprezintă niște aspirații ale lumii dintotdeauna. Poate că și la greci, și la alte popoare, problema libertății, a sacrificiului pentru marile idei sublimează un centru de greutate specific adevărului. Adevărul este cel care generează marile teme umane. Aceste dorințe, aspirații ale omului dintotdeauna sînt mereu contemporane cu omul, pentru că adevărul este întotdeauna egal cu el însuși. Nu știu cine se întreba de ce teatrul lui Cehov este și azi actual, de ce este jucat

prezentudinii în lume și azi. Fiindcă — iată un răspuns! — aspirațiile oamenilor din teatrul lui Cehov sînt încă actuale. Și oamenii vor să vadă în teatru o aspirație. Un teatru care închide și rezolvă toate aspirațiile omului prin actul III sau prin final este un teatru care a murit deja chiar atunci cînd a fost scris.

— Am impresia că ceea ce ai spus dv. acum poate fi o definiție a teatrului politic.

— Teatrul politic, implicit teatrul politic românesc, este acel teatru în care spectacolul și spectatorii s-au regăsit.

— Nu credeți că un spectacol politic trebuie să dezvăluie o realitate dintr-un fenomen insuficient prospectat? Dintr-un unghi din care, prin însăși forța lucrurilor, realitatea nu putea fi evidentă spectatorului? Scriitorul vede mai bine — și mai departe — ce s-a întîmplat și ce se întîmplă în fenomen; scriitorul realizează un text politic pentru că vede în fenomen adevărul nevăzut, adevărul care nu este cunoscut sau nu este complet cunoscut. Nu aceasta înseamnă teatrul politic?

— Eu spuneam în partea finală a piesei mele Pasărea Shakespeare că o piesă care explică totul și spune totul este ca o carte de bucate. Un teatru trebuie să pună niște întrebări lumii și spectatorilor. Nu poți rezolva niște probleme care de fapt se rezolvă dincolo de scenă. Sînt probleme care se rezolvă administrativ, printr-o lege.

— Prin ceea ce le este specific...

— Teatrul deci nu este o lume roză a celor mai abstracte probleme. Ci este adevărata lume a tuturor problemelor, lume care este așa cum este, adevărată, reală. Este vorba de o întrebare asupra lumii. Să nu uităm că sînt și piese care dau 20 de răspunsuri la nici o întrebare pusă.

— Scriitorul, deci, trebuie să pună în opera sa acele întrebări născute dintr-o viziune nouă asupra fenomenului. El nu poate pune întrebări care deja au devenit desuete...

— Scriitorul trebuie să tindă cît mai mult să fie contemporan măcar cu proprii lui contemporani. Altfel îi pierde. Dacă scriitorul minte, cititorii sau spectatorii nu-l mai consideră contemporan. Și-l elimină, sau îl izolează precum orice organism, înglobîndu-l într-un strat de calciu, ca pe orice lucru străin: „nu-i de-al nostru!“.

— Nu-l izolează spectatori, îl izolează viața ca atare...

— Da, ei sînt viața.

— Chestiunea o întîlnim și la albine. Cînd un șoarece pătrunde în stup, este ucis și izolat printr-un strat de ceară. Viața este atît de vie încît îngroapă și izolează etanș tot ceea ce nu-i aparține.

— Ce autor vrea să fie atît de însetat de miere și de dulce (care poate să însemne și bani, nu numai glorie) și intră în stup și de fapt e un șoarece care n-are ce căuta în stup?... În stup au voie numai cei care lucrează pentru și aparțin stupului. Altfel devin șoareci care vor fi neapărat izolați de stup.

— Aveți ambiția să creați un stil nou de teatru?

— Nu. N-am asemenea ambiții. Eu cînd scriu, mă grăbesc să spun ce am de spus. Nu am în vedere stilul. Dar probabil că el există de la sine.

Nu plec de la o formă sau de la un concept în mod aprioric. Nu m-am aplecat asupra teatrului meu și din acest punct de vedere. Aceasta este o problemă a criticilor. Eu nu sînt un teoretician al operei mele. Eu scriu. Sînt deocamdată la stadiul cînd îmi place să scriu. Mi-e teamă să nu fie prea grozavă teoria iar practica să scîrție. Am un amic, un scriitor ungur, Fodor Șandor. El are o vorbă foarte bună. El dă exemplul cuiva, nu are importanță cine, care totdeauna este un foarte bun teoretician, și în ședințe și în diverse adunări. Și Fodor Șandor zice: Domnule, foarte bine: la oral — zece! La extemporal, la scris, doi, aicea nu se vede... Deci pentru un scriitor, ar trebui să se vadă ceva la scris. Și la oral, dacă se poate, numai după ce este teza dată. Teza contează cît tot oralul, ea trage cumpăna.

— Unii cred că teatrul va dispărea. Alții sînt, dîmpotrivă, de altă părere. Au alte argumente. Dv. ce credeți? Va mai dura acest edificiu?

— Teatrul va dura și cînd n-o să mai fie cinematografie, și cînd n-o să mai fie televiziune și cînd o să se inventeze niște forme de mass-media care să fie de o mie de ori mai grozave decît televiziunea și decît filmul și așa mai departe. Teatrul o să dureze atîta timp cît ne place să stăm în colț și să ne uităm la unul care trece vizavi, și să ridem de o pălărie pusă caraghios și să ne mirăm, și să plîngem uneori de niște lucruri îngrozitoare. Teatrul va dura atîta

timp cît omul va ști să-și celebreze marile momente ale vieții sale, care sînt dintotdeauna trei, le știm, nașterea și nunta și moartea și care sînt esențiale și în folclor... Atîta timp cît niște forme de viață nu dispar, nici formele teatrale nu vor pieri.

Teatrul este cel mai viu între arte. Teatrul se joacă zilnic, pe toate străzile. Dacă ne uităm acum pe stradă, se joacă teatrul, fără să fie nimic fabricat... Televiziunea montează filmul, are nevoie de lumină artificială, de studii, de sonorizare. Noi nu avem nevoie de nimic, teatrul nu are nevoie de nimic, noi avem nevoie numai de oameni: și oameni or să fie cît o să existe omenirea.

— Se pare că atît de bine este sudată ideea de teatru cu viața încît nu este exclusă posibilitatea ca atîta vreme cît va exista viața să existe și teatrul. Dar problema este și altfel acreditată...

— ...Pentru că oamenii confundă uneori dispariția teatrului cu dispariția formelor de teatru. Unele forme de teatru pot exista mulți ani de zile, secole chiar...

Prin teatru înțelegem și o instituție, o sală care are o scenă; deci se poate vorbi și de aceste spații de teatru care se pot schimba și care pot să devină altfel. Este valabilă, de pildă, afirmația că teatrul a fost teatru popular de cînd se știe, teatrul bălciurilor sau teatrul marilor amfiteatre din Grecia. Deci formele de manifestare în spațiu ale teatrului pot să difere sau să regenereze anumite forme uitate. Esența rămîne aceeași. Să ne gîndim la modalitățile teatrului cu măști. S-a ajuns și în zilele noastre să se joace teatru în stradă sau în localuri. Localul sau pereții în care se desfășoară acest ritual al teatrului pot să se schimbe mereu, dar esența teatrului nu, asta nu.

— Deci, dv. profetizați acum că meseria de actor nu va dispărea niciodată.

— Meseria de actor a apărut înaintea acutului scris. Sînt actori care nu știu că sînt actori și care nu sînt angajați nicăieri. În folclor, nu? Cei care alcătuiesc călușarii. Și ei sînt niște forme ale actoriei. Și încă niște forme complete — dansează și cîntă și exprimă... Sigur că eu extind cît mai mult cercul noțional. Nu, nu, actorii să nu aibă nici o teamă, nu vor muri niciodată. Au o profesie fără de moarte.

— Văd că iubiți foarte mult actorii. Spuneți-mi dacă ați scris un text cu gîndul la un actor; nu la un actor în general, ci pentru un anumit actor.

— Da, am să dau două exemple. Am scris pentru mai mulți actori, deși nu mi se în-
tîmplă totdeauna așa. Dar asta ce înseamnă ?
Nu înseamnă că neapărat eu cred că acel
actor va juca piesa. Am scris un rol care
se numește Piele (în piesa Cezar, măscăriciul
piratilor) în care l-am vizat pe Amza Pelea.
Nu l-a jucat nici atunci, și nu știu dacă-l va
juca vreodată. Eu cred că Amza n-a citit
piesa, care e publicată din '67. Eu l-am
scris pentru el, dar nu neapărat ca să-l joace
el, dovadă că nici nu l-a jucat. Și am mai
scris un rol, o piesă pentru Silvia Gbelan.
Visul. De data aceasta, Silvia Gbelan a și
jucat. Era o piesă monolog...

— A confirmat actorul, după aceea,
așteptările și previziunile ? Ca voce, ca
prezență, o știați din alte spectacole
pe Silvia Gbelan. V-a ajutat aceasta
cumva în conceperea piesei, știind mai
bine cum arată personajul, vocea ?

— Da, da... Da, fiindcă piesa a fost scrisă
pe datele principale, pe registrul acestei ac-
trițe. Era o dramă, în care o altă actriță
n-ar fi putut să intre. Era specifică vocii,
mișcărilor, vârstei unei actrițe. Aceste date
din viața ei de actriță corespundeau direct
acestui rol. Acestea sînt acele roluri care-s
ca o poartă deschisă pentru un singur om.
Acest rol pe care l-a făcut Silvia Gbelan
n-ar fi putut să-l facă, cred eu, nimeni al-
cineva, deși l-au mai jucat și alte actrițe...

— Tehnica aceasta, să-i spunem a
spectacolului nominalizat, credeți că
este de bun augur în plan estetic ?

— Nu trebuie făcută o dogmă din asta.
Dacă tu crezi că un rol poate să ți-l inter-
preteze un actor, poți să-l scrii, dar nicio-
dată să nu mergi pe ideea că numai așa
vei proceda. Depinde. Am scris, în film,
pentru Papaiani niște roluri. Majoritatea
care le-am făcut cu Saizescu. Deci, știind ce
posibilități are Papaiani, știind ce-i „merge”
și lui Saizescu, împreună lucrînd, s-a operat
strict pe registrul unui interpret ; dar nu
trebuie făcut întotdeauna așa, fiindcă riști
să te limitezi : eroul literar intră numai în
dimensiunile actorului. Or, pentru un per-
sonaj trebuie să mai lași, să mai pui niște
rezerve în plus, să existe niște „dinamită” în
plus. Trebuie să ai grijă să nu fie „încăr-
cătură” numai atît cît duce un actor.

— Pe măsură ce ați intrat mai
adînc în universul mai mult sau mai
puțin public al teatrului, cunoscînd
actorii, regizorii, scena, ați simțit că
de la un text de teatru la celălalt
scrieți mai ușor ? Mai dezinvolt ?

— Nu, pentru că eu bunăoară nu mă duc
la teatru decît tot ca spectator. Adică eu
nici la propriile mele piese nu mă duc la
repetiții, în toate etapele, și acolo merg ca
un simplu martor. Prefer să fiu un simplu
spectator la propria mea piesă. Cînd ești pro-
priul tău spectator nu-ți găsești justificări la
un insucces.

— Credeți că ipostaza dv. de scena-
rist este egală cu cea de dramaturg ?

— Filmul este o operă mult mai colec-
tivă decît teatrul. Aici sînt niște idei direc-
toare, dar pot să intervină diverse amănunte
care schimbă mult din text. Regizorul mută
unele momente, punctele de greutate le pune
în altă parte decît acolo unde a crezut au-
torul, taie pur și simplu din text. Chiar și
în ultima fază, la montaj, cînd crezi că nu
se mai face nici o modificare, se pot întîm-
pla niște răsturnări. În film, personalitatea
scriitorului suferă anai mult decît în specta-
colul de teatru.

— Sînt cazuri de autori care scriu
direct teatru și nimic altceva. Alte ca-
zuri, între care vă numărați, sînt acele-
a în care autorul îmbrățișează mai
întîi proza sau poezia și apoi atacă
teritoriul dramatic.

— Înainte de toate, un autor trebuie să
fie creator, adică scriitor. Apoi, poți să fii
și prozator și poet și dramaturg. Cine nu
este în primul rînd scriitor nu este nimic.
Cel ce este scriitor este apt pentru toate
modalitățile literaturii.

Interesant este că, în general, marii scri-
tori, adevărații scriitori, au scris mult, foarte
mult și de toate. Dacă fișăm miște pro-
zatori americani constatăm că au scris cîte
o magazie de cărți. Sînt dramaturgi care au
scris cîte 80 de piese. Și la noi ești dra-
maturg dacă ai două piese. — Ești ro-
mancier — dacă ai un volum. — Sau poet —
două volume. Zice cîte unul : „de ce pu-
blică un poet trei volume ? Că prea mult se
risipește...” Dacă e ceva de risipit, tot se
risipește ; iar dacă este o valoare, va ră-
mîne... Artistul se vede într-o operă, nu în-
tr-o carte.

— Deci, sinteți pentru prezența scri-
sului sub tipar, în cît mai mare mă-
sură, și în felul acesta pentru o con-
servare publică a scrisului ?

— Da. Și pentru o angajare foarte fermă
în slujba adevărului și față de alții și față
de tine. O angajare, o legătură pe viață și
pe moarte cu tine și cu alții. Și de a de-
pune această mărturie și de a fi mereu
prezent, nu numai din cinci în cinci ani
și la ocazii festive, ci de a fi mereu prezent...

„...De-a fuga pe vînt, ca Făt=Frumos“

Nave cosmice verzi sau portocalii, nave suspendate între cer și pămînt, mai departe de cer, mai aproape de pămînt, chipuri omenești privind prin hublouri, lungi antene, jerbe de flăcări albăstruii făcînd din servomotoare, nave pașnice descoperind pămîntul... Și pămîntul, pămîntul oamenilor, geometrizat de lanuri, vii, livezi și păduri, brăzdat de autostrăzi pe care aleargă mașini, căi ferate pe care aleargă trenuri, linii de înaltă tensiune pe care aleargă lumina, pămîntul pe care se înalță blocuri amețitor înalte... Și oameni, bărbați, femei, copii, mai ales copii, privind fără teamă spre nave, alergînd primitori și plini de încredere să le întîmpine, întinzîndu-le brațele, plătind spre ele... Universul acesta fascinant, în care cea mai concretă realitate se topește în vis și viitor, universul acesta uluitor în care te cufunzi ca-ntr-o poveste nouă, l-am descoperit la Expoziția Școlii grafice de la Vulturești.

Sigur că exagerez. Expoziția există, ca o explozie de culoare și lumină, în holul Teatrului „A. Davila“. Dar o școală grafică la Vulturești în sensul, să zicem, al Școlii de la Barbizon, nu există, sau nu există încă. Există o școală pur și simplu într-o comună argeșeană, unde elevii toți, îndemnați de un

profesor inimos, au pus mîna pe creion și penel și au început să facă pictură: ulei, acuarelă, guașă, cărbune; portret, peisaj, natură moartă, compoziție; și, de curînd, grafică.

Lucrurile s-au petrecut așa:

Teatrul „A. Davila“ a pregătît un spectacol cu o piesă pentru copii. Înainte de premieră, cei de la teatru i-au invitat pe vultureșteni și le-au prezentat o „generală“. Pe urmă i-au rugat frumos să facă fiecare un afiș și le-au explicat ce este un afiș. Și copiii s-au pus pe treabă. Cînd totul a fost gata, s-a văzut că afișele sînt extraordinare și că e mai bine să se organizeze în hol o expoziție. Am văzut și eu afișele. Sînt extraordinare. Le-au văzut și alții. Au spus că sînt extraordinare. Întîrziînd în fața lor, neîndurîndu-mă să plec, nemaisăturîndu-mă, neîncetînd să mă întreb de unde atîta talent, de unde atîta fațetă, de unde atîta inteligență, de unde atîta rafinament la acești pictori fără precursori, care încă nu știu ce e un stil, un curent, o școală, un grup, m-am pomenit murmurînd psalmul arghezian: „Călare-n șea, de-a fuga pe vînt, ca Făt-Frumos...“ Pictura lor totodată naivă și savant rafinată te îndeamnă să vezi dincolo de compoziția dezor-

donată, de stingăcia desenei, de culorile deochiate, zborul avîntat spre cunoaștere. Copiii aceștia știu enorm despre lumea în care cresc și vor să știe tot. Ei nu se mai satură de realitate și nici nu vă puteți închipui cît de greu și dens e pentru ei cuvîntul ăsta, realitate. Mai mult, copiii aceștia se întrec să corecteze realitatea. Afișele lor sînt pline de sugestii: casele, voios colorate, au ferestre mari cît pereții, pe acoperișuri se odihnesc elicopterele, mașinile sînt ca niște locomotive, locomotivele ca niște rachete, șoseaua părăsește brusc pămîntul și se încolăcește ca o panglică peste lanuri și case, merele sînt cît pepenii și copiii cît oamenii mari, oameni mari cu pantaloni scurși, apa e limpede și cerul pur. Copiii aceștia, dintre care nu știu cîți vor fi pictori, dar despre care știu că sînt puși serioși pe treabă, copiii aceștia de talent și de nădejde, vor să perfecționeze realitatea.

Trebuie să se găsească și în București un teatru care să vrea să-și împodobească sărbătorește holul cu arta vultureștenilor, ca să vedeți și dumneavoastră cum fiecare prichindel, de pe acum călare-n șea, cutează să se ia la întrecere cu timpul de-a fuga pe vînt, neistovit și biruitor ca Făt-Frumos...

Creație și accesibilitate în arta dramatică

Nimeni nu contestă astăzi funcția umanizantă a artei, marca ei forță de penetrație în mase, capacitatea de a crea o imagine superioară realității, fără a părăsi datele ei fundamentale, rolul ei de compensare și depășire a concretului vieții curente. Căci opera de artă exprimă o transgresiune a idealului în lumea reală, prin apariția „invenției” care, în artă, nu o dată, se opune sau depășește realul și nu se satisface cu „codificarea” obișnuită a cunoașterii comune. Problema, care se pune aici, e găsirea modalităților de transpunere a ficțiunii ieșite din realitate în limbajul inteligibil, corespunzător semnelor concrete sau expresiei verbale uzuale. E în esența artei, generatoare de stări psihice variate și uneori nedefinite, să descopere simboluri valabile pentru a asigura larga ei accesibilitate în conștiința colectivității. Și întrebarea — limitată, în continuare, la arta dramatică — persistă: în ce mod se poate asigura relația dintre „actul” creației și publicul spectator, pe de o parte, dintre „semnificat” (fondul concret al operei) și unitățile „semnificante” (mijloacele de comunicare, procedeele limbajului scenic: mișcare, gest, cuvânt, mimică), pe de alta?

Inițial, se poate observa că „invenția” — deși de esență subiectivă — nu este acceptată și luată în considerare decât în măsura în care dobândește condiții de obiectivare în viața socială, o adevărată confirmare în cadrul obiectiv al societății, cu alte cuvinte, cînd e recunoscută ca succedînd unor idei și experiențe care i-au pregătit apariția. Toate marile inovații în artă (curente artistice și literare) au fost precedate de „simptome” protestatare, de „inadaptabilități”; acestea au deschis calea „înnoirilor”, purtau cu ele tentația ineditului și vibrația originalității. Realizarea, valorificarea nu și-au aflat-o însă decât în momentul în care — după experiențe personale — și-au regăsit sensul complet, adăugînd factorului individual confirmarea acceptării lor în societate.

Cert, actul creației rolului e un proces de durată, în care eforturile actorului întrunesc în egală măsură datele psihice originare (inteligentă, fantezie, sensibilitate, dozaj emo-

tional) și rezultatele studiului aprofundat și plurivalent pentru dezvăluirea sensului adevărat și atingerea unui nivel superior de interpretare și reprezentare. L. Jouvet, J. Coquau, Stanislavski, Brecht — pentru a nu cita decât cîteva nume — au dat chiar o anumită „organicitate” modalităților de pregătire a rolului; iar marii actori — de la Mounet Sully și Sarah Bernard, Ellen Terry și H. Irving la J. L. Barrault și Madeleine Renaud — au demonstrat nevoia identificării cu personajul întrupat, fără a face abstracție de factorul emoțional care dă tonusul artistic jocului, vibrație interpretării. Investigația creatoare nu e astfel cerută numai de exigența propriei conștiințe artistice a actorului, ci și de reala necesitate a contactului său cu masa de spectatori. Acestea el îi dătoază o comunicare lucidă și emoționantă a conflictului, a mesajului operei, o imagine de valoare în perspectiva estetică a realizării spectacolului. Planul etic și psihologic, istoric și social, politic și ideologic, întîlnește pe cel lingvistic, literar și estetic. Și, deși J. L. Barrault învâluie într-o umbră de scepticism posibilitatea redării adevărului uman în teatru (*Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 1973), nici un rol mare nu a fost realizat, cu sentimentul incertitudinii și al inutilității căutărilor și adîncirii experiențelor în laboratorul intim al artei interpretative.

Piatra unghiulară a „actului” teatral rămîne descoperirea relației interioare dintre condiția psihică a eroului interpretat (ceea ce de fapt constituie și specificul tipologic al personajului) — dublată de exprimarea ideii-mesaj a piesei — și mijloacele artistice de comunicare, concretizate în limbajul scenic (gestic, sugestiv, tehnic, verbal) al actorului, în care se păstrează imaginea estetică integrală. Căci actorul îndeplinește două operații dificile, ce se motivează și se compensează complementar și reciproc. Prima e apropierea, însușirea situațiilor dramatice, cunoașterea — pînă la identificare — a caracterelor, pătrunderea în esența conflictului. (Proces complex, ce implică o dedublare a actorului; acesta exercită cu artă în scenă un „joc”, în care „imagarul” se îmbină cu „realul”, aparența cu substanța.) A doua, e asigurarea

spectativității jocului său în masele de spectatori.

Dar, mai întâi, să precizăm raportul dintre actor și personajul dramatic. Din clipa în care spectatorul nu mai consideră reprezentarea teatrală ca un produs mistic (sacral) sau al unei acțiuni de hipnoză sau iluzie halucinatorie („happening”-ul utilizează în acest scop intoxicația cu L.S.D.), el sesizează imaginea scenică sub două aspecte diferite prin funcția și prezența lor. Pe de o parte, e perspectiva concretă, redată de grupul actorilor în cadrul decorului piesei; pe de altă parte, e perspectiva „estetică”, ce se constituie din lumea personajelor corespunzătoare și elementele de sugestie provocate de materialitatea decorurilor. Căci între actor și erou se stabilește un raport similar celui dintre viață și artă, diferențe dintre realitatea corporală și coeficientul psihic corespunzător, dintre limbajul psihologic și vorbirea comună (simplă înregistrare concret-senzorială). Arta teatrală cunoaște această „dualitate” și exprimă tendința de a face să dispară în imaginea scenică discrepanța dintre „real” și „imaginar”, dintre procesul introspectiv și observația externă. Funcția creatoare a actorului e de a anihila dezaordul dintre personaj și interpret. Personajul dramatic — în fond, un „ansamblu coerent de gesturi și atitudini” fără o bază fiziologică precisă (a se vedea: Robert Champigny, *Condition psychologique et morale du personnage*, Rev. d'Esthétique, XVII, 1—2) — are libertatea de a se situa pe o poziție imaginară sau pe aceea a opoziției față de alte „prezențe” (aparențe), ca în teatrul pirandellian. Actorul e dator a-i descoperi intențiile, a-i sesiza „prezența” sau „existența” sa dramatică, ceea ce e una din virtuțile sale interpretative, căci nu o dată personajul e pus să reprezinte altceva decât un erou al unei simple fabulații. Exemplele nu lipsesc. În teatrul lui J. Giraudoux, Ondine nu e o ființă obișnuită și totuși ea păstrează caracterul unei eroine dramatice, iar, în *Amphytrion* 38, Alcmena — deși pură ființă umană — se situează la înălțimea Olimpului, alături de zeul suprem, pe care îl depășește prin spirit subtil și comportare abilă. Alături, actorul e obligat să intuiască caracterul dublu sau complex în sensul etic al personajului. În *Muștele* lui J. P. Sartre (remarcă același comentator), Jupiter, grandios erou mitic, acceptă să îndeplinească rolul de confident universal, de judecător aspru, model pentru Egist, consolator pentru Electra etc., asigurând astfel coeziunea structurală a piesei. Mai mult decât în dramă sau tragedie, actorul trebuie să surprindă în comedie o adevărată „duplicitate” în comportamentul personajului, care păstrează uneori ceva din atitudinea „ironistului”, a autorului satiric, ce nu trebuie să distoneze cu gestul și mesajul eroului.

Trebuie să recunoaștem însă, că — în esența lui — procesul creației rolului implică, cel puțin parțial, un act de cunoaștere. O cunoaștere încărcată de sensuri și semnificații

variate, pe care actorul trebuie să le sesizeze și să le comunice. Din nou revine problema specificului acestei cunoașteri și a mijloacelor proprii unei atari operații. Teatrológul *Richard Demarcy* remarcă într-o densă de observații lucrare (*Eléments d'une sociologie du spectacle*, Paris, 1974) faptul că în actul cunoașterii — după *Roland Barthes* — se disting trei momente ale conștiinței, exprimând tot atâtea etape progresive ce avansează procesul interceptării sensurilor: recunoașterea elementelor semnificative în imaginea prezentă, degajarea sensurilor multiple prin raportarea la realitatea socială respectivă; în fine, fixarea, ancorarea adevăraților „semnificați”, prin regăsirea trăsăturilor afinitare, asemănătoare sau complementare cu diverse alți „semnificați”. Specific pentru luarea de cunoștință a sensurilor artei nu e însă cunoștința „sintagmatică”, care caută explicația numai în interiorul operei, ci cea „simbolică” (nomenclatura aparține lingvistului francez), aceasta căutându-și sensul și în afara ei, în raportul cu cultura și societatea care a generat-o.

În acest moment al discuției noastre, e locul să reamintim o veche constatare. Procesul creației rolului, ca orice act de reprezentare artistică, își are baza în funcția generală a artei: „mimesis”-ul. Acesta asigură concretizarea situațiilor scenice și transmiterea lor în conștiința spectatorului prin elemente asemănătoare realității. Dificultatea comunicării unor date care au suferit o „mutație”, în momentul construcției operei dramatice, impune însă o relație convențională, inevitabilă: acceptarea atribuirii unui caracter real unor situații și personaje imaginare în cursul reprezentației. Convenția scenică implică — pentru durata spectacolului — renunțarea la datele vieții curente, participarea la „realitatea” conferită episoadelor și personajelor imaginate. Spectacolul amână reflecția critică, impune o atitudine spontană — de aderare sau respingere — față de sensurile sau valorile (eventual non-valorile) descoperite în jocul actorilor. Nu este greu de observat însă, că — chiar în situația privilegiată de acceptare entuziastă — actorul nu-și poate considera încheiat ciclul căutărilor sale. Creația interpretativă nu e niciodată identică cu ea însăși sau repetabilă în aceeași măsură. Gustul și nivelul intelectual al publicului participant diferă de la o reprezentație la alta, iar adeviziunea inițială poate fi treptat înlocuită de o rezervă distantă sau chiar de ostilitate față de inedit. Nu rare ori și viziunea regizorală vine să complice, printr-o extindere — uneori neîngăduită — a pretențiilor la originalitate și prin spiritul de șoc, accesul direct al spectacolului la public. Discuțiile și controversele criticii de teatru nu au revelat oare asemenea incontestabile exagerări și nu au înregistrat opinii contradictorii și derutante, chiar față cu puneri în scenă a unor opere clasice („Regele Lear”, „A 12-a noapte”, „Hamlet”, comediiile lui Molière sau ale lui Caragiale), distonând și dez-

articulând punctele de vedere și criteriile de valorificare? Actorul, factorul „psihologic” și artistic, sortit să dea valori inedite și necontestate textului dramatic, recunoscut în ipostaza de creator în spectacol — de la Aristofan pînă în zilele noastre — e sfîșiat nu o dată de opoziția dintre intuiția proprie și directă a personajului încarnat și pretențiile unei scenografii sau regii deconcertante, ce pun adesea în primejdie valorile textului dramatic prioritar.

A realiza efectul artistic, concret, al spectacolului, fără a trăda sensurile adînci, inalienabile, ale operei dramatice, rămîne incontestabil dezideratul principal al actorului. Dar dificultățile nu trebuie minimalizate. *Pierre Francastel* menționează printre ele: absența unui vocabular „afectiv” (valabil pentru orice comunicare), asemănător „codificării” precise a sintagmelor în literatură și limbaj.

În teatru, afectele și emotivitatea constituie un „dat” natural, care — folosit cu nuanțare și precizie — contribuie efectiv la exprimarea stărilor psihice diverse și nuanțate. Fără pasiunea artei, exprimată pe un larg portativ emoțional, nu e posibilă nici o mare creație, căci ea trezește valențe specifice în sfera mijloacelor de expresie, de la accentul pus pe executarea mișcării și a ritmului, pînă la sublinierea gestului, mimicii și a pulsației dramatice în atitudini. Desigur, dominate de factorul conștient și de tehnica superioară a interpretării, stările emotive nu pîtrund anarhic și acaparant în cursul acțiunii directe; o asemenea invazie ar fi în măsură să contracareze manifestările dozate de expresivitate ale actorului în „actul” teatral. Mai mult chiar. Cunoscutul „paradox al actorului”, formulat de Diderot, apoi reluat și teoretizat în teatrul francez (îndeosebi de actorul Coquelinainé), afirmă că actorul nu trăiește în mod real situațiile dramatice și afectele eroului, ci doar le „mimează”, prezentîndu-le în ochii spectatorului. Asemenea lui Caragiale, actorul francez era de părere că jocul scenic presupune o „dedublare” a eu-lui — factorul conștient, rațional, comandînd „dublului său”, fizicul („instrumentul”), îndeplinirea gesturilor, atitudinilor și rostirii textului.

Problema comportă aci o adîncire a discuției în lumina psihanalizei, în angrenajul testelor psiho-dramei (care nu poate avea locul aci), căci diversitatea tipologică, diferențierea structurilor individuale pe plan psihic nu acceptă o concluzie generală. Indiferent însă de rezultatele experiențelor diferențiale sau relegate în domeniul unor „cazuri” specifice sau excepționale, funcția „dedublării” în jocul actorului rămîne o realitate. De la tragedia greacă pînă la Giraudoux sau Claudel, persistă ideea inevitabilei îmbinări a „realului” cu „imaginarul” în teatru. Pentru că el nu presupune o reproducere exactă a vieții reale, ci o depășire a ei, o „anticipare” a viitorului, cu nota de relaxare și atenuare a contururilor realității actuale, dar și cu un plus de compensare și înnoiere a prezentului. Acel sentiment de nobilă suferință, de

luptă eroică sau de sacrificiu, în dramă și tragedia autentică — smulgîndu-l din textura vieții de rînd — îl înalță pe om, chiar dacă se păstrează contururile realității. Teatrul încearcă o „esențializare” a faptului uman și își dispută cu celelalte arte calea regăsirii esenței „originare” a fenomenului artei, chiar dacă părăsește uneori — dar atunci luncind în forme precare, demențiale, dezumanizante —, fundalul permanent al existenței reale. (René Giraudoux, *Démence ou mort du Théâtre*, Casternann, Tournai, 1971). A cuceri însă atenția spectatorului și a i-o reține în jurul unei imagini artistice de valoare, a determina participarea publicului la formele de autentică manifestare artistică în reprezentație, a contribui la înălțarea spirituală a omului, rămîn obiective statornice fundamentale ale artei dramatice.

Psihologic, procesul „dedublării” presupune deci o dublă relație funcțională în jocul actorului. El exprimă o incomparabilă „adaptare” (efemeră dar repetabilă) la dimensiunile specifice eroilor interpretați. Forța talentului modelator își aduce aci din plin contribuția, întărită de exigențele unei întinse experiențe profesionale.

Dar e locul aci de a schița — dincolo de considerațiile psihologice și estetice — și contribuția explicației sociologice. Într-un interesant și pătrunzător studiu asupra psihologiei, artei și personalității actorului (*Sociologie de l'acteur*, Paris, 1967), *Jean Duvignau* atrăgea atenția asupra faptului că, din punct de vedere sociologic, funcția teatrului oferă posibilitatea considerării fenomenului sub aspectul său „diacronic”, evolutiv, istoric, privit din unghiul actualității. Arta actorului reprezintă, în primul rînd, o „înrădăcinare”, o împlinire a interpretului în tipurile societății, așa cum ele apar în variatele ei etape de dezvoltare și care (personaje, manifestări) presupun, prin natura lor, teatrul, prin chiar exercițiul acțiunii lor. Ea implică apoi redarea semnificației personajului social, al cărui rol suferă o transformare intenționată în teatru, datorită funcției imaginative. Pe alt plan însă (acela al creației specifice), construcția personajului e o reprezentare concretă a „conduitelor imaginare” și aceasta presupune capacitatea actorului de a concentra în actul „individualizării”, forța colectivă generatoare de acțiuni în societate.

Există astfel, la baza jocului dramatic, premisa unei indirecte condiționări pe plan social. Între actor și mediul social — istoric sau contemporan — sesizăm o întrepătrundere dialectică. După opinia sociologului francez menționat, actorul încarnază personaje capabile a interesa publicul, grație „laturii” colective din propria sa personalitate, a consonanței sale cu existența socială pe plan ideologic, spiritual. Și sîntem convinși că acest punct de vedere, care, singur, ar merita o extindere a discuției prezente, contribuie la explicarea unor manifestări de aprobare sau reprobare a vastei panorame oferite de spectacolele teatrului contemporan.

După Danton la Teatrul Național, continuăm cu Matca, spectacolul Teatrului Mic, seria mărturiilor de creație. Aceste noi pagini sînt menite să fixeze, pentru istoria teatrului, aspectele inedite ale realizării ediției princeps a piesei lui Marin Sorescu.

Pare firesc ca pentru interpreții rolurilor principale contactul cu structura specifică a acestei drame poematice să incite reacțiile subiectiv-lirice pe care ei și le mărturisesc.

Secotim că, dincolo de aprecierile critice asupra spectacolului, publicate anterior, în aceste pagini (și dincolo de cele care vor veni, referitor la propria montare a scriitorului, realizată pe scena Teatrului Tineretului de la Piatra Neamț), intervențiile directe ale autorului și createrilor reprezentației sînt de natură să îmbogățească substanțial viziunea literară și teatrală a spectatorului și lectorului Matcăi.

- Marin Sorescu
- Dinu Cernescu
- Adriana Leonescu
- Leopoldina Bălănuță
- Vasile Nițulescu
- Radu Nichita

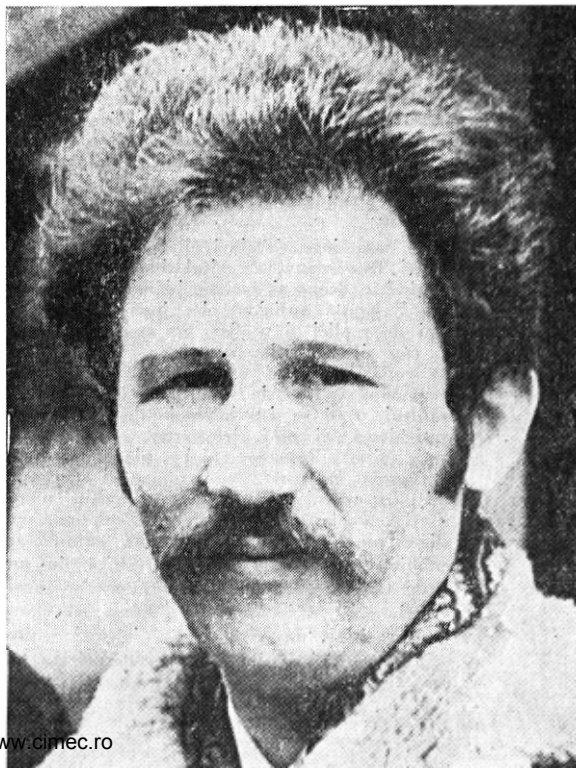
„Matca” la Teatrul Mic

MARIN SORESCU:

*Variante
și anexe*

Sînt morți la care analizele „au ieșit bune”. Dacă te-ai lua după ele, ar mai trebui să trăiască; „or să depășească suta”. Te tot uiți să miște. După cum unii vîi stau tare prost cu ficatul, cu aia, cu cutare, analizele arată că, de fapt, nu mai respiră. Iată de ce intru cu jenă în laboratorul de creație. N-am încredere sută la sută în probe. Iar dacă sînt pus să le recoltez chiar eu, scepticismul îmi face mîna tremurătoare ca frunza. Critica să critice și nici un copac să nu crească pînă-n cer — parafraza Thomas Mann un proverb nemțesc. Deci să criticăm. Ce? Matca? Nu mă lasă inima. Poate spectacolul. Și dacă e bun?

Ce să mai spun despre Matca? Intr-un fel sau altul m-a însoțit, ani de zile, ca o obsesie, dacă nu chiar ca o bătătură plină cu apă pe care calci și face „lip, lip”. Eram în Yowa City, la hotelul May Flower — iarna



geroasă a lui 71, Yowa River prindea în sloiuri de gheață pești morți — când, ajuns într-un împas cu piesa dedicată lui Radu cel Frumos, am schițat monologul Irinei, replică la *Iona* și *Paraclicerul* și final deschis de trilogie. Era vorba numai de ideea femeii care se sacrifică, dar îmi lipsea fundalul. L-am găsit mai târziu, amintindu-mi de inundație. Piesa, chiar publicată, avea aerul că-mi mai cere ceva. Ce, dumnezeule? Și, în timp ce se făceau repetițiile la Teatrul Mic, am reînceput, în secret, munca la varianta definitivă, care a fost gata prea târziu pentru a o mai prezenta teatrului. Am simțit nevoia să verific această lucrare, pe jumătate nouă, în spectacolul pe care l-am făcut la Piatra Neamț — încercînd totodată și regia. Premiera a avut loc deunăzi și abia acum mă simt lehz și eliberat de sarcină.

Îmi plac mult declarațiile boxeurilor, înainte de meciurile pentru păstrarea sau luarea centurii mondiale: „Am o sarcină ușoară cu Foreman, de aceea m-am antrenat doar două săptămîni“. Sau: „Casiu Clay este în fața mea o rufă pe care n-o voi ține decît înținsă pe frînghie“. Ori „Pumnul de măcelar al lui Casiu Clay nu va reuși să atingă decît propria mînușă, pentru că...“ etc. Neîfiind vorba de nici o competiție, n-ar fi totuși exclus ca, la început, să fi declarat și eu, în gînd: „Potopul — cu el voiam de fapt să mă bat — va fi pîftie cu mult înainte de cele patruzeci de zile și patruzeci de nopți reglementare pentru închegare“. Și iată că au trecut de atunci, cîți ani?

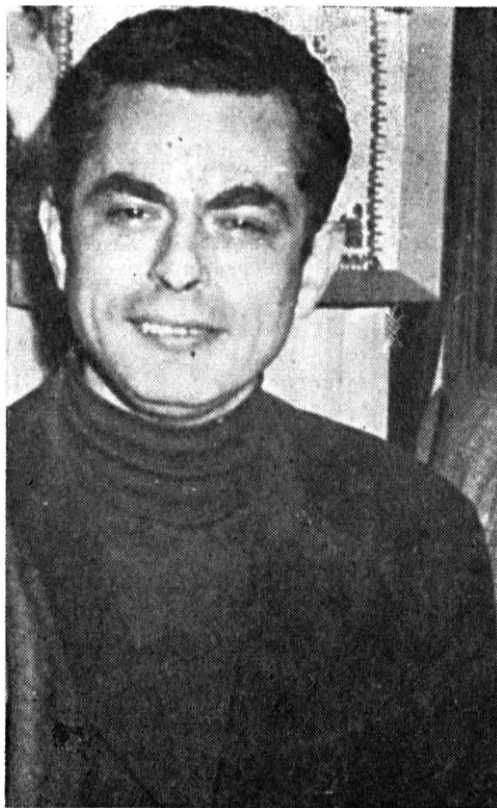
Poate că nu sînt un autor dramatic tipic. Întrebat dacă-mi plac spectacolele cu piesele mele (nu-s prea multe), în loc să sar ca ars, că s-a trecut cu atîta ușurință peste profunzimea ideii, s-au mușamalizat scene și s-au festilit replici-cheie, în loc să mă iau scai de un amănunt, să arăt că de n-ar fi fost decît atîta și fisura făcută ar fi dus la catastrofă... deci, în loc de toate acestea, eu dau din cap cu îngăduință: „Da, mda, desigur... da!“ Cînd Dinu Cernescu a împărțit, cu cotul, pinza monologului Irinei, dînd de un costum Ilenei Dunăreanu, de altul Janei Gorea, răminînd e drept și pentru hlamida Leopoldinei Bălănuță suficient, ba încă mai lăsînd fișii de replici și pe jos, eu m-am scărpinat în cap și am exclamat: „Ia te uită ce idee de cor! Învăluind cu același monolog trei personaje, în loc de unul cum îl concepute autorul, o să se dea impresia de grecesc, de antichitate. Și nu-i deloc rău, că tot ce e antic, ține“. Pe scurt: mi-a plăcut formula regizorală. Pe scurt: mi-a plăcut și spectacolul. La premieră nu m-am plictisit, n-am simțit nevoia să ies din sală, cu toate că știam piesa. Am fost emoționat, cum m-aș emoționa la o piesă străină, scrisă de un autor oarecare, dacă vreun oarecare ar reuși vreodată să scrie ca mine. Vreau să spun că am simțit un nod în gît, de mai multe ori, la schimbul de replici dintre Irina și Moș, de exemplu, ori, spre sfîrșit, cînd Leo-

poldina Bălănuță vorbește de steaua care n-a apus. Ce creație mare face Leopoldina Bălănuță, pentru care întotdeauna — a venit și timpul să i-o și spun — am avut un buchet de elogii. Valoarea emoțională foarte înaltă la care această actriță poate să ridice un rol îi lasă un gol în plex, care s-ar putea numi: cutremurare artistică. În ipostaza Irinei, cu toată segmentarea, ea este cea care poartă la vale viitura de tragism. Celelalte două, companioane de marș forțat pe valuri, o incită frumos, ai impresia uneori că te găsești în fața unei partituri. Rolul Irinei își găsește la Teatrul Mic o interpretare aproape muzicală, destul de bine dirijată. N-o să-i port acum pică lui Dinu Cernescu, pentru încercarea de compoziție. E magistrală apoi — mai trebuie s-o spun și eu? — intrarea lui Vasile Nițulescu: și în hainele Moșului, care ar muri și n-ar muri, și în cosciugul de stejar — de stejar totuși, nu de brad! — și în fiecare cută a spiritului țărănesc. Un mare tragedian, pe linia cea mai românească. Dacă-l amintesc și pe Mitică Popescu, sus, la propriu și la figurat — iată că termin „cronica“, fără obiecții... Da, în mod sigur nu sînt un autor dramatic tipic. Ar trebui să fiu măcar mai tipicar. A, scenografia! Bună, foarte bună. „Ne servește“, cum l-am auzit pe cineva spunînd, în timp ce privea cum răsare un fir de iarbă.

Ziceam, mai îndărăt, că, la premieră, știam piesa. Cum? De la repetiții. *Matca* s-a născut, se pare, sub zodia *finisărilor*. Textul însuși și-a ieșit din matcă, ați văzut, de mai multe ori. E piesa la care am lucrat cel mai mult, purtîndu-mă ca în fața unui fenomen natural.

Am făcut o fixație pentru Teatrul Mic. Acolo mi s-a jucat *Iona* prima oară. Acolo am dat *Matca*, sootînd-o la un liman, cu Nicolae Munteanu, cu Radu Nichita, care au dat dovadă de o nobilă și sfîntă încăpăținare, cel puțin la fel de mare ca și a regizorului, ca și a actorilor, ca și a mea.

Aș mai putea compara spectacolele între ele, inclusiv cel de la Brăila, pus inteligent în scenă de Mircea Crețu, cu Anca Alexandra în rolul principal și cu o scenografie cu totul remarcabilă semnată de Olimpia Damian-Ulmu. Aceste spectacole, văzute unul după altul, nu s-ar exclude, fiind foarte diferite între ele. Dar ce spun eu? Nu e rostul meu să fac aici cronica dramatică. Dacă inundația a reușit să picure măcar un strop de rouă în sufletul celor care se duc la spectacol, eu, care i-am ținut pipeta potopului atîta vreme, mă declar mulțumit. Și cu aceasta mă despart de *Matca*, după aproape patru ani. Căci mai avem și alte treburi pe acasă.



DINU CERNESCU:

Revelația textului

Cred că este pasionant pentru oricine să lucreze pe un text de Marin Sorescu.

Latura pasionantă apare din faptul că textele lui Sorescu au ascunzișuri și meandre; chiar și cele mai banale cuvinte în fraza lui Sorescu seamănă cu o ghicitoare sau chiar cu o formulă chimică. Invelișul este aparent, sensul este bine ascuns și citeodată conținutul cuvintului are cu totul altă formă decât invelișul.

Aceasta a fost prima barieră pe care a trebuit s-o trec pentru ca să încep să-mi fac o părere despre *Matca*.

Chiar înainte de a citi piesa știam că direcțiunea Teatrului Mic o mai dăduse spre

punere în scenă și altor regizori, dar aceștia o înapoiaseră fără a-i putea găsi firul. Nici eu n-am găsit firul piesei imediat. Trebuie să recunosc că într-un fel datorez colaborarea mea cu Teatrul Mic și cu Sorescu încăpăținării secretarului literar al teatrului, care m-a forțat s-o citească de cît mai multe ori.

Într-o zi m-am întîlnit cu Leopoldina Bălănuță pe stradă și am stat mult de vorbă. Amîndoi vroiam să lucrăm împreună, dar eu nu știam ce să-i răspund pentru că nu înțelegeam piesa. La un moment dat, Bălănuță mi-a spus ceva — nu-mi amintesc exact, știu doar că mi-a spus ceva cu inimitabilul ei fel de a spune lucrurile. Cuvintele erau de-o parte, sensurile lor, altele. Cred că ridea și era foarte tristă sau invers, nu mai știu exact, știu doar că în momentul acela am avut revelația textului lui Sorescu. În clipa aceea am simțit că ea face parte din universul piesei.

Am început să lucrez la text, pentru că textul jucat la Teatrul Mic este o versiune de spectacol. Sorescu a fost de acord cu ideile mele și așa a început prima perioadă de lucru.

La Teatrul Mic nu este greu să-ți faci o distribuție foarte bună. Teatrul are o excelentă trupă de actori, astăzi cam puțin antrenată, dar o trupă mereu dornică să lucreze intens. Și eu nu doream nimic mai mult. Actorii au jucat pentru mine un rol foarte important. Împreună cu ei am avut un climat de lucru pasionant. Atmosfera de lucru la un spectacol este aproape trei sferturi din reușita lui. Acum cîtva timp am greșit un spectacol (*Marea expediție*), pentru că nu am știut să impun de la început o anumită atmosferă de lucru. Actorii nu au nici o vină. Regizorul este cel care creează starea optimă în care actorul poate să dea cele mai bune rezultate.

La Teatrul Mic am reușit spectacolul deoarece cu toții am imprimat de la început o anumită atmosferă de lucru.

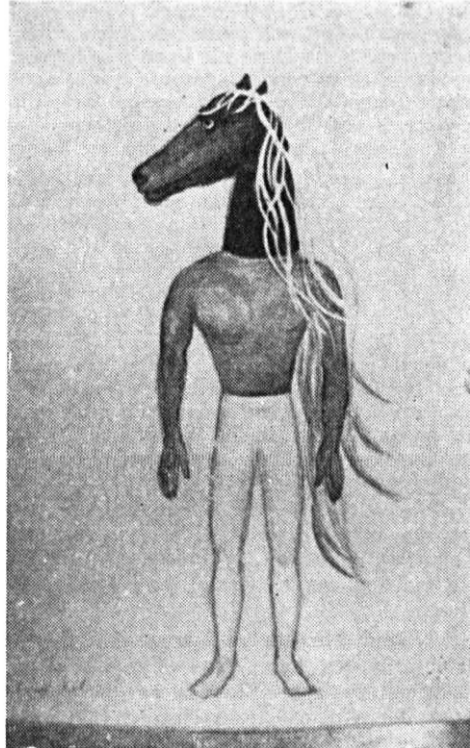
Un critic olandez, văzînd o repetiție generală, mi-a spus cît de impresionant este de fantezia mișcării. Recunosc că m-am simțit puțin jenat în discuția avută cu el, pentru că mișcarea s-a născut de la sine. Cel puțin așa ni s-a părut la toți.

Adriana Leonescu a făcut scenografia, Ștefan Zorzor, muzica, și Titi Constantinescu, lumina. Ei au terminat ideile noastre, le-au tradus în metafore muzicale, plastice, de umbre și lumini.

Am terminat generalele, am avut discuții, am reflectat asupra acestor discuții, au reflectat și alții și, cu ajutorul lui Dumnezeu, am dat premiera.

Total a fost extraordinar de simplu, ca într-o piesă de Sorescu. Sau invers.

Stînga, schiță de costum
pentru „Alaiul vieții”.



Jos și în pagina alăturată, trei schițe
de costume pentru „Priveghi”



ADRIANA LEONESCU:

Sensurile poetice

Realizarea scenografiei poemului *Matca* de Marin Sorescu presupunea cu necesitate urmărirea strictă a mai multor obiective.

Datorită facturii poetico-filosofice a textului, era foarte greu să-mi închipui că ideile lui vor putea dobîndi un cadru plastic propriu-zis. De altfel, însuși textul conține unele mutații cu neputință de sugerat prin ceea ce se cheamă spațiu scenic. Ar fi greu de imaginat un astfel de spațiu, pentru că înseși relațiile dintre natură, obiecte și om sînt, în marea lor majoritate, mai mult semnificații decît reprezentări sau imagini.

O primă problemă pe care mi-a pus-o, în esență, textul a fost descoperirea unor mijloace scenice obligatoriu foarte simple, care să violenceze totuși, în aparență, reprezentarea normală a unui fenomen, obiect sau per-

sonaj, și care să propună spectatorului concretizarea unor semnificații abstracte.

În al doilea rînd, rolul scenografului nu putea fi decît acela de a dirija, cît mai stringent, asociațiile posibile, contrastele dintre materia concretă a percepției brute și rezultanta finală a sugestiei, ca și echivalentele, de obicei foarte surprinzătoare, între elemente vădit dispartate. De pildă, sugerarea furtunii pornește de la o asociere între zgomotul făcut de inelele metalice care se deplasează pe rilogă, (teava pe care este montat circularul) și mișcarea ondulatorie a pînzei albe. Apa, una din stîlbiile dominante, este redată prin acțiunea ei, fie ca purtătoare nevăzută a unor elemente care plutesc, fie ca aglomerare haotică a celor mai dispartate obiecte ; acestea, apărînd într-o succesiune



din ce în ce mai rapidă, vor să dea senzația de *năvală* a apei care dislocă tot ce-i stă în cale.

În felul acesta, prin mijloace concrete, într-un totu realiste, am dorit să sugerez, în modul cel mai abstract, fără o reprezentare propriu-zisă, „imaginea apei”. În plus, creșterea apei a fost realizată prin acumulare cantitativă, de sus fiind lăsată în cădere continuă o pânză albă ce se adună și acoperă treptat personajul. În unele momente, țîșnirea apei a fost redată mai întâi prin căderea unui șuvoi de apă reală, treptat înlocuită prin alunecarea unor sfori menite să preia sugestia.

Folosirea unor astfel de mijloace este, cred, mai aproape de spiritul textului; de altfel,

s-a dovedit și singura posibilă. Ar fi fost și greu de imaginat reprezentarea pe scenă a unei inundații, chiar dacă n-am fi ținut seamă că inundația însăși este aici o metaforă.

Acest proces de abstractizare, pornit de la elemente reale, era, stilistic, cel mai potrivit caracterului de ceremonial al întregului spectacol, care include tradiții populare precum: ciclul natural al vieții și al morții, priveghiul, ursitoarele, pomul vieții, mitul calului, măștile populare etc.; reprezentarea lor naivă se apropie foarte mult de arta care subordonează mijloacele de expresie semnificațiilor.

Acest cadru plastic, eliberat de orice îngrădire naturalistă, a putut da interpreților o totală libertate în exprimarea stărilor sufletești, stimulându-i spre o deplină realizare a sensurilor poetice ale textului.

Trebuie să spun că acest univers plastic a fost realizat într-o deplină colaborare cu regizorul și că reușita lui se datorează, de asemenea, modului exemplar în care Dinu Cernescu a știut să-l folosească și să-l pună în valoare.

LEOPOLDINA BĂLANUȚĂ:

... aproape sufletului meu



Mănăstirile nordului românesc sînt toate minuni, prilej pentru cei care sînt în preajmă să se simtă împăcați cu ei și cu lumea. Toate sînt minuni, dar Dragomirna mi-e cea mai dragă.

Cîte cîntece ale neamului acestuia nu sînt minuni și cîți interpreți ai acestor cîntece nu sînt adevărați maeștri, dar Maria Tănase și Gheorghe Zamfir îmi tulbură sufletul cel mai mult.

Multe locuri pe pămîntul acesta mare sînt binecuvîntate, dar Delta mi se pare cel mai binecuvîntat loc de pe pămînt. Ea și numai ea, în atîtea veri, mi-a mîngîiat sufletul cu pacea ei, cu lumina ei, cu cețurile ei, cu stelele ei.

Cîtă artă bună s-a făcut și se face pe aceste meleaguri românești, arta ce ne-a ajutat să devenim oameni, oameni cu o anumită identitate, cu o personalitate distinctă în familia popoarelor. Acestor valori, care mi-au fost părinți, și dascăli, și prieteni, și judecători, le sînt recunoscătoare; și semnele recunoștinței mele sînt munca mea, strădania mea, speranțele mele.

Matca lui Marin Sorescu este una dintre aceste valori, atît de aproape sufletului meu!

Dacă acceptăm că nu numai spectatorul pleacă îmbogățit dintr-o sală de spectacol, ci și actorul, slujitorul scenei, îmbogățindu-se prin textele ce le slujește, atunci *Matca* a însemnat pentru mine un astfel de prilej.

Cît timp am lucrat la acest spectacol, se-rile cînd îl slujesc, mintea și sufletul meu se limpezesc, toată ființa mea încearcă un fenomen de purificare, pentru că iubesc și respect puritatea, umorul atît de special, uimirea, speranța, ce sălășluiesc în acest text.

Așa cum atunci cînd eram copii, la marile sărbători ale anului, mama ne primenea strai-ele, așa este pentru mine fiecare zi în care am de slujit *Matca*. Ziua *Matcâi* este ziua ei și numai a ei.

Cîtesc sau ascult muzică, sau plec să fac cîțiva pași prin parcuri, să stau pe o bancă, să-mi umplu sufletul de o liniște senină, ca să-l duc apoi acolo, pe scenă, să aștepte împăcat să bată încet primul gong, să se stingă lumina în sală, să se aștearnă o liniște desăvîrșită, ca apoi să se audă, odată cu zgomotul desfășurării unui orizont alb, se-tele de clopoței ale unor colinde ce le-am

lăsat undeva, în satul copilăriei mele, apoi alte sunete ce mie îmi aduc în amintire frânturi de prohoduri, sau de nunți, sau de botezuri, fișitul coasei în ierburi și greieri și clopote, și bătaia inimii pământului, și iată că *Matca* trebuie să apară în fața oamenilor buni, care au venit să-i asculte mărturisirea, despre ceea ce înseamnă „să faci”, despre ceea ce înseamnă „să vrei”, despre ceea ce înseamnă „să sper”, despre ceea ce înseamnă „să fii”, despre ceea ce înseamnă „să nu fii”. Și sala aceea cu oameni buni stă și ascultă,

într-o liniște desăvârșită, această mărturisire.

Toate gândurile ce le am acolo pe scenă, toate sentimentele care mă încearcă, mă trimit, fără voia mea, la rădăcinile mele, acolo în Vrancea, în satul Hăulișca.

Dar nu, nu vreau să mă mai duc niciodată pe acolo.

N-aș mai putea îndura să văd atita frumusețe, lipsită însă de copilăria mea.

Și m-ați rugat să vă scriu câteva gânduri despre *Matca* și iată ce v-am scris eu. Vă rog să mă iertați.

VASILE NIȚULESCU:

Miracol cu limite?

Cum am făcut rolul? Nu pot să aflu de la mine. L-am lăsat ca pe un riu să se ducă la vale, pînă unde își pierde identitatea în învălmășeala marină.

Ce a fost el pînă acolo? Vrajă, buimăceală? Buimăceală și vrajă, mult și foarte nimic? El știe cum și-a făcut amestecul a ce-a fost.

Să zic că la *Matca* a fost un miracol cu limite? Dacă-i așa, atunci mi-a fost dat să văd o limită de miracol.

Jucam întîia oară cu Leopoldina Bălănuță, cu această adiere blînd primăvăratecă a teatrului nostru, rămasă precum a fost trimisă printre noi, pentru bucuriile atît de intime, dar nu secrete, ale artei.

A mai venit și un Mitică Popescu, nu cel cu fotografie surizătoare pe un afiș, ci unul picat ca din cer și rămas puțin deasupra pământului, într-un fel de pom cu cuc. Cine nu știe ce pasăre mai e și cucul ăsta! Să tot stai să-l auzi.

Pe urmă, gospodărește, Cernescu pune mîna și ivește stupul *Măciu* dintre puhoie demente, cu finețe conduse de Adriana Leonescu și mult apreciatul Zorzor, înspre care aruncă armonii pilpitoare Titi Constantinescu.

Dar vechii colegi și prieteni Andrei Codarcea, Jana Gorea, Ileana Dunăreanu, cum mai trebăluiesc la ceara sfîntă și mierea sănătoasă!

Dar la început a fost Sorescu cel Marin. ww



RADU NICHITA:

Matca spectacolului

Nu țin un „jurnal” al secretariatului literar de la Teatrul Mic decât sub aspectul funcționarească la care mă obligă slujba. Adică înregistrez „intrări-ieșiri” sau redactez procese-verbale. Și fără „jurnale”, după părerea mea, încă mai minuiam destulă hirtogărie! Cele ce urmează se bazuie, așadar, mai mult pe memorie. Ajutată de o sumară „evidență”, dacă vreți, birocratică, a lucrărilor la zi. Pentru ușurința expunerii, le voi grupa pe capitolele de lucru firești ale oricărui secretariat literar.

Autorul

Încă mai jucam *Iona* când Sorescu mi-a vorbit prima oară de o piesă despre o femeie care, împreună cu *Paraclicerul* — pe atunci, în lucru — urma să întregască o trilogie. Are el o pudoare a lui când își povestește proiectele, încît, oricît ar fi de curios, stăruința ți se pare indiscretă. Ca atare, tot ce am putut afla în 1968—69 se reducea la relația *Iona* — Naștere : „*Acela se încredința să iasă el dintr-un pîntec*”. Și dorința lui Sorescu de a scrie un rol pentru Olga Tudorache sau Leopoldina Bălănuță.

Cînd l-am întrebat dacă are o piesă nouă, l-am găsit, spre surpriza mea, dornic să mai înfrunte o dată cîștele unui spectacol. Tocmai scria. Că vechea idee despre naștere fusese filtrată de experiența sa reportericească în timpul calamităților naturale din primăvara anului 1970, asta aveam s-o aflăm la lectura manuscrisului.

Vreo lună jumătate, două, l-am tot hărțuit cu telefoanele. De fapt, eu cît acumulam lecturi indigeste, cu atît îmi aminteam de numărul abonatului din str. Grigore Alexandrescu. La un moment dat, am folosit în chip de „agent secret” și bonomia zîmbitoare a lui Arcadie Donos, care-l frecventa pe Sorescu în legătură cu volumul său de versuri „Sunete arse”. Într-adevăr, lucra la pie-

să. Cu puțin înainte de a o încredința revistei „Teatrul”, a dat-o Teatrului Mic. Ce nu știu transcrie aici este evenimentul fiecărei întâlniri cu Sorescu. Tăcutul, laconicul, sibilinul Sorescu, care, în relațiile cu oamenii, face economie de cuvinte ca să fie sigur că-i ajung pentru hambarele de poezie.

Directorul și conducerea colectivă

În primăvara aceea, relațiile secretariatului literar cu noul director al Teatrului Mic se arătau destul de precare. La drept vorbind, aprehensiunile lui Nicolae Munteanu erau îndreptățite. Preluase o zestre repertorială de căderi succesive — abia sub direcția lui a început seria lui *După cădere* — iar în materie de dramaturgie românească, tot ce-i oferise secretariatul literar, sau consimțise la oferta altora, fusese *Simfonie pentru destinul meu*, *Dragostea noastră*. *A opta minunc*. Comedia lui Paul Everac, *Viața e ca un vagon?* se afla încă în stadiul proiectelor incerte. Ca atare, nu eram foarte optimist în dimineața cînd i-am intrat în birou și i-am depus în față *Matca*, cu înștiințarea trisilabică : „Sorescu” (aceasta, fiindcă stabilisem o regulă ce se respectă cu sfințenie și în ziua de azi, ca acela care citește primul un manuscris să nu influențeze opiniile celorlalti ; era de presupus că numele Sorescu îl lasă pe director senin și rece). Cînd peste trei ore mă chema, mă așteptam la una dintre obișnuitele corvezi diurne. Întrebarea : „Cine poate s-o pună?”, m-a luat prin surprindere.

Directorul Teatrului Mic are calitatea, pentru care, știu, mă invidiază mulți colegi, de a citi foarte repede piesele. Dar cine îl cunoaște știe că nu este omul deciziilor rapide. Dimpotrivă. Trebuie ca un text să vorbească mult prea puternic instinctului său de teatru, pentru ca opțiunea să-i fie imediată. Așa s-a întîmplat mai tîrziu și cu *Răspîntia cea mare*. În același timp, o dată ce a optat, Nicolae Munteanu dispune de o rezervă de tenacitate similară cu a Irinei din piesă cînd își ține sus pruncul, deasupra și împotriva oricăror vijelii. Dat fiind că, mai departe, spațiul nu-mi îngăduie să intru prea mult în detaliile istoriei spectacolului, este locul aici să subliniez că, mai ales datorită acestei tenacități a directorului, căpușită cu diplomație, odrasla Teatrului Mic numită *Matca* a supraviețuit durerilor facerii.

Întrebarea „cine poate s-o pună” era în-dreptătită. De la bun început se putea pre-vedea că nici unul dintre regizorii perma-nenți ai teatrului nu-și vor dori textul. Și D. D. Neleanu, și Sorana Coroamă sînt crea-torii unor spectacole de cu totul altă factură. Încă înainte de a începe consultările în Co-mitetul oamenilor muncii, trebuia propus și regizorul din afară. Primul la care ne-am gîndit a fost Radu Penciulescu, care dorise să pună Iona la Teatrul Mic, dar o făcuse aiurea, și pe care Nicolae Munteanu mai încercase să-l readucă în teatru, pentru un spectacol. Dar, după două zile, Penciulescu ne mărturisea că, plăcîndu-i imens piesa, nu o „vedea” deocamdată pe scenă. Poate că de aici, de la nevoia de „vizualitate”, s-a născut ideea invitării lui Dinu Cernescu, cu care teatrul dorea mai demult să colaboreze pe un text de substanță. (În trecut fie spus, el greșește cînd în paginile alăturate îmi atribuie exclusiv mie „încăpățînarea”; acea-sta a fost deopotrivă și a directorului tea-trului, al cărui mesager mă făceam.)

Așteptam cu inima strînsă discuția din Co-mitetul oamenilor muncii. Nu este un secret pentru nimeni că, în organele de conducere colectivă din teatre, voturile au, în chip firesc, o încărcătură subiectivă, care decurge din însăși natura și condiția profesiei. Or, la noi, pe atunci, nici unul dintre membrii Comite-tului oamenilor muncii nu putea fi bănuît că ar fi interesat să pună în scenă *Matca*, ori măcar să joace vreun rol. Există însă o legitate a valorilor obiective care, în formele democrației noastre socialiste, triumfă întot-deauna, mai presus de subiectivism. Cu ade-ziunea pasionată a lui Mihai Dogaru, secre-tarul de partid, și într-un climat de exigență, care caracterizează colectivul de la Mic în ceasurile lui bune (căci, vai, ca pretutindeni, mai sînt și ceasuri rele!), *Matca* a întrunit unanimitatea.

Regizorul și scenografa

Pe lingă multe alte calități, care de care mai agreabile, bunul meu prieten Dinu Cer-nescu o are și pe aceea de noctambul. Lu-crînd pe atunci la finisarea *Hamlet*-ului de la „Nottara”, orele sale de gîndire la *Matca* erau dintre cele mai mici. Adriana Leonescu, care începuse scenografia, a izbucnit într-o dimineață la mine în birou, cu ochii cîrpiți de somn și, folosindu-mă ea de obicei în chip de paratrăznet în relațiile ei cu regizorii,

mi-a adus la cunoștință: „Nu mai pot! Mă extenuază! Las totul baltă! Auzi pre-tenții! Să-mi ceară o schiță la unu noaptea pentru a doua zi la nouă!” Nu mai știu cine, mi se pare că Tudorel Popa, care re-peta pe atunci una dintre Momii (a trebuit să renunțe la rol cînd s-au adus costumele la scenă, iar dioptriile sale, sub mască, îl îm-piedicau să se orienteze) i-a recomandat Adrianei în chip de paleativ la oboseală pro-dusul cosmetic numit „lăptșor de... matcă”.

Din această colaborare pe tonuri acute de ambele părți au rezultat schițele pe temeiul cărora Dinu Cernescu și-a expus, sau, mai exact, și-a istorisit concepția regizorală, la 17 octombrie 1973 (lecturile la masă înce-puseră cu vreo trei săptămîni înainte). Ca de obicei în pregătirea spectacolelor lui, nimic sau aproape nimic nu era lăsat la voia întîmplării. Cîteva luni de gîndire, răzgîndire și răs-răzgîndire schițaseră, cu contribuția Adrianei Leonescu, soluțiile cunoscute. Mai puțin una, „facerea scenei”, cu care începe spectacolul prin extinderea copleșitoare, asur-zitoare a circularului, și care i-a fost sugera-tă într-o dimineață de un gest al mașiniș-tilor, pe care repetiția îi găsisse nepregătiți. În același timp, pe parcursul repetițiilor, Cer-nescu avea să renunțe la un număr destul de mare de soluții regizorale inițiale, ca, de exemplu, aceea a „nașterii”, imaginată la proporțiile întregii scene prin vîlurirea unor pinze care închipuiau pînteul mamei. Cul-me-a: aceasta fusese prima imagine a lui despre spectacol. Dar arta regizorului începe cu știința de a renunța.

Plecarea lui Sorescu la Berlin cu o bursă de un an de zile făcuse ca autorul să fie consultat prin corespondență. Îi scriam în doi și primeam cite un răspuns bi-adresat. Așa am căpătat, bunăoară, binecuvîntarea pentru împărțirea Irinei la trei. Nici astăzi nu știu dacă, în sinea lui, Sorescu este de acord, el comentînd-o întotdeauna politico și cumva enigmatic. Maniera asta a sa, cunoscută și din alte împrejurări, mi-a adus totdeauna aminte de Cehov, care, se știe, se mira că Stanislavski nu pricepuse din dialogul *Pes-cărușului*, lipsit de mențiuni vestimentare, că Trigorin umbla neglijent îmbrăcat.

Tripla ipostază a Irinei, în spectacolul de la Mic, și o suprapunere, poate chiar un priso de imagistică, peste aceea a textului, constituie, cum s-a mai observat, principala problemă a spectacolului lui Cernescu. Nu sînt eu acela chemat să spună dacă e bine sau rău. Sînt tare curios să văd alte solu-ții. În orice caz, am remarcat că de unde, în primul manuscris, ca și în varianta din „Teatrul”, monologul Irinei era ritmat de au-tor, precum acela al lui Iona, prin liniute de dialog, sugerîndu-i și facilitîndu-i lui Cer-nescu identificarea riguroasă a celor trei stări și vîrste deosebite ale personajului, în ver-siunea tipărită a piesei din volumul recent, „*Setea muntelui de sare*”, Sorescu a redactat

monologul în chip compact, ca pe o cursă continuă, unică. Să fie aceasta un răspuns la soluția întreită de la Mic ?

În orice caz, sarcina regizorului în raport cu noutatea dramaturgică a autorului este cumplit de grea și de gingașă. Înainte de a deveni dramă, teatrul lui Sorescu se adună din gesturile dramatice ale poeziei. Geneza lui *Iona* poate fi urmărită pînă la identificarea nemijlocită cu multe dintre poeziile primelor volume. Asemenea repere se pot găsi și pentru *Matca*. „Mă uit în sus, / *La norii care fug înapoia mea...* Mai întîi, / *Copacii din ei se prăbușesc spre mine, / Orașele se năruie spre mine, / Fluvii fac spre mine cascade...*” (Cînd au găsit soluția scenografică, nici Dinu Cernescu, nici Adriana Leonescu nu cunoșteau versurile de mai sus ; era o intuiție care confirma o dată mai mult că piesa se afla pe mîini bune.) Excelenții recitatori din Sorescu care sînt Ion Caramitru și Virgil Ogășanu nu comunică niciodată „stări lirice”, ci niște scurte acțiuni sau răsturnări launtrice. Totodată, Sorescu, la fel cu mulți dramaturgi moderni și foarte moderni, repudiază acțiunea exterioară, spectaculoasă. Scena Irina-Moșul din tabloul II în *Matca* este, dacă nu mă înșel, prima din dramaturgia lui care poate fi percepută ca „dramatică” după criteriile teatrului tradițional. Mai mult, un efect teatral „sigur”, ca apariția logodnicului în delir, din tabloul V, era eludat de autor cu bună știință. În versiunea inițială, rolul se afla consemnat ca o simplă „voce” din culise. (Îndemnat din nou să „teatralizeze”, Dinu Cernescu îl adusese pe interpret, Mitică Popescu, în scenă, pe tot parcursul tabloului ; apariția a început să se integreze spectacolului, iar actorul și-a „găsit” rolul abia în ultimele generale, cînd regizorul a revenit în parte la indicațiile lui Sorescu.) Spre deosebire de alte dramaturgii scrise de poeți, a lui Sorescu respinge organic rostirea „cîntată”, ritualistică. Din ce anume se iscă atunci „teatralitatea” lui, evidentă și la lectură și în captarea publicului ?

Nu știu dacă vreun spectacol de pînă acum cu o piesă a lui Sorescu a răspuns edificator și plenar acestei întrebări. Sînt curios să-l văd pe al autorului la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. S-o fi aflînd acolo „cheia” ? Neajunsurile spectacolului de la Mic cu *Matca*, dacă sînt și cîte sînt, provin, după mine, din lipsa de exercițiu pe un teren dramaturgic absolut inedit în specificitatea lui. Că teatrul, regizorul și colectivul au contribuit, fie și nededăvîrșit, la cunoașterea și elucidarea acesteia, este încă mult. Fără falsă modestie. În orice caz, rămîne un fapt că premiera de la Mic a prilejuit pentru prima oară abordarea teoretică a teatralității lui Sorescu, ca, de exemplu, în cronica lui Valentin Silvestru din „România literară” și într-altele.

Interpreții și echipa

Puține spectacole de pe afișul actual al Mic-ului sînt o operă de echipă ca *Matca*. Poate, nici unul. Înainte de reprezentație, se petrece un fenomen neprevăzut în condica regizorului de culise. Cele trei Irine, printr-o înțelegere tacită, vin neobișnuit de devreme la cabină ca să repete textul. Dacă tragi cu urechea, ai impresia acordării viorilor dintr-o orchestră. La primele repetiții — nu știu dacă și acum — făceau sobor citeșitrele și după cortina finală. Ca să ...plîngă.

— Ce-i cu dumneavoastră, doamnelor ? Doar s-au terminat necazurile și e succes.

— Ne descărcăm, răspunde științific Ileana Dunăreanu.

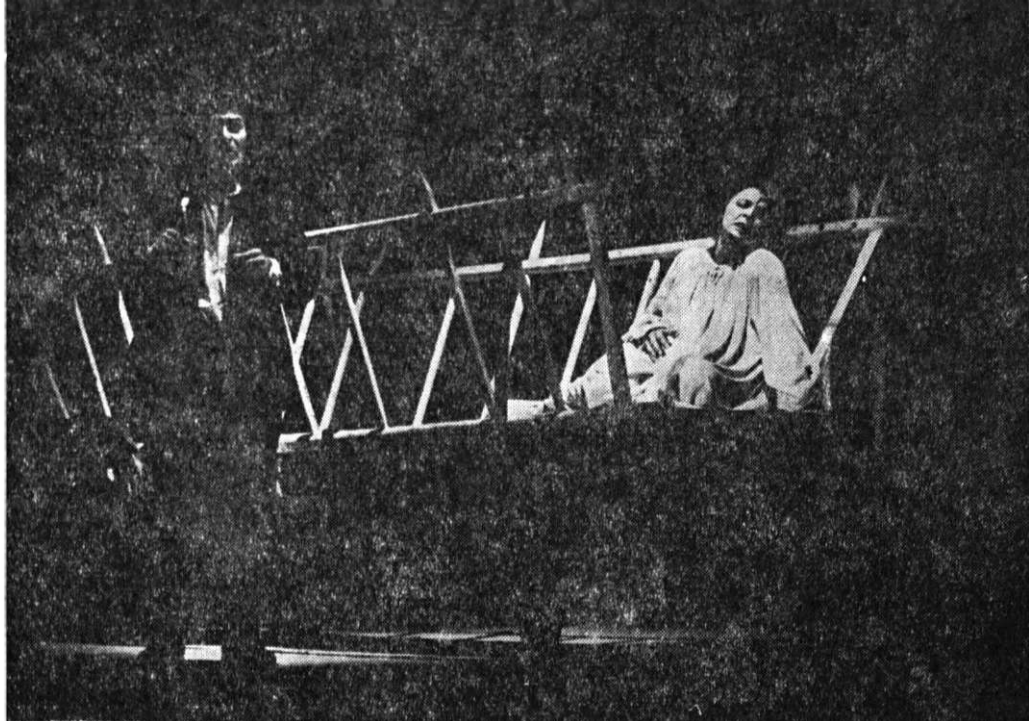
— Uite-așa ! Încearcă să suridă Leopoldina Bălănuță.

— De nebune ! pune punct Jana Gorea.

În mare parte, meritul de catalizator al echipei îi revine lui Dinu Cernescu. Cantitatea lui de suflet, transpusă în disciplina și exigența repetițiilor, a creat climatul. Dar poate că o echipă se constituie pe durata de cîteva ore a miracolului care se numește spectacol și datorită nevoii neobișnuite de concentrare. Vasile Nițulescu, acest maestru al boemei, a avut, ce-i drept, o cîcenire disciplinară cu regizorul la primele lecturi la masă ; dar, de atunci, ori de cîte ori l-am întîlnit așteptîndu-și intrarea în scenă, el ducea sîcriul moșului precum alții își duc crucea.

Echipa a trecut prin cîteva momente grele, dacă nu chiar teribile. Unul a fost la începutul repetițiilor, cînd simteam cu toții absența autorului. Sorescu, parcă intuind de departe impasul, a pus la poștă tocmai atunci articolul „Apa ne-ncepută” pentru programul de sală, pe care, într-o seară ploioasă de repetiție, l-a citit, cu harul ei de a sfînti cuvintele, Leopoldina Bălănuță. Al doilea — deși „moment” e puțin spin — l-au constituit cele șapte luni de așinare a confruntării cu publicul, inaugurate prin ghinionul îmbolnăvirii Leopoldinei Bălănuță. Traumatismele s-au vădit în primele reprezentații cînd, pînă la restabilirea echilibrului dintre glasul adevărului interior și auzul aceluia partener firesc care sînt spectatorii, actorii, spre disperarea regizorului „împingeau”, cum se spune, prea tare. A trebuit un mare efort de voință și luciditate colectivă ca spectacolul să se întoarcă pe matca lui.

Toate acestea sînt acum de domeniul trecutului. Ne pregătim pentru un turneu cu



În cadrul plastic eliberat de orice îngrădire naturalistă, interpreții au putut să realizeze, într-o totală libertate, sensurile poetice ale textului

Matca la Teatrul Națiunilor. Spectacolul are un succes de public neașteptat. În alte părți, o asemenea piesă se joacă în săli de 80—100 locuri. Noi am ajuns aproape de a treizecea reprezentație, într-o sală de patru ori mai mare. Prima ediție a programului de sală s-a epuizat. Tocmai o scoatem de la tipar pe a doua...

...În serile cînd cite o obligație de protocol sau dorul de *Matca* mă aduce la teatru, îmi place să privesc finalul de pe scenă, la arlechin. Leopoldina Bălănuță înaintează spre rampă și iese din cîmpul meu vizual. Numai o aud: „Și dacă există o singură speranță, trebuie să existe și o jumătate din speranța aceea... Și jumătate din jumătate”. La arlechinul celălalt, Jana Gorea și Ileana Dunăreanu, tînuite, solidare cu Irina I, deși, ca toate actrițele, între ieșirea din scenă și aplauze ar avea vreme să dea o fugă pînă la

oglanda mare din culise, să se „aranjeze”. Pe scena întunecată văd prelingîndu-se umbra cortinetei „apă” care se lasă încet, încet de tot, covîrșind-o, dincolo, în fața publicului, pe Leopoldina. În scenă, se strecoară pe virfuri, pînă în spatele „apei”, mașiniștii care vor reprezenta „mîinile” din final. Înaltă brațele cu mincile suflecate. Concentrați. Gravi. Ca și cum pruncul din avanscenă n-ar fi simplă recuzită — un ghemotoc de cîrpe, ci viață vie, care trebuie salvată de-adevăratelea. Și ca și cum ar face gestul pentru întia oară. Cel care preia pruncul pune grijiu o mîină sub jungbietura gîtului; nu i-a arătat nimeni, dar are experiența lui de tată. Tăcerea emoționată a sălii trece prin ei. Toți, și cele cîteva sute din partea cealaltă a rampei, sînt legați de o singură răsufflare. Atunci, Poldi:

— „Respiră... Hai, respiră, mă. Respiră!”



MIRCEA
ALBULESCU

Foyer

Sintem găzduiți, în această pagină, prin amabilitatea redacției revistei „Teatrul”, amabilitate dictată, fără îndoielă, de necesitatea de a permite actorilor să efectueze un schimb de opinii cât mai divers, referitor la activitatea lor artistică și, de ce nu, chiar la statutul lor social în cadrul colectivului în care lucrează ca angajați sau acolo unde sînt invitați să participe în calitate de colaboratori sau pur și simplu de... invitați. Deci, despre toate acestea, cît și despre altele, multe altele, cîte vor mai fi fiind crestate, mai adînc sau mai la suprafață în oglinda ciobită a sufletului nostru, vom putea discuta (sper) în paginile revistei „Teatrul” sub genericul Foyer. Desigur, dacă titlul acestui loc de taină vă displace, putem să-i spunem altfel, sau altfel, de fiecare dată altul sau mereu același, titlul este ultimul lucru la care țin. Totul este ca cele ce se vor aduna dedesubt să reflecte cît mai fidel condiția actorului.

Iată-mă, deci, în plăcuta situație de a lansa o invitație către toți colegii și prietenii mei — cei pe care-i cunosc personal cît și cei pe care nu-i cunosc personal (încă), cei mai vîrstnici sau mai tineri decît mine — elanul unora și experiența celorlalți putînd să-și găsească aci un echilibru bine meritat, înfluențîndu-se reciproc.

Adunați în pătratul acestei pagini să putem discuta deschis și responsabil despre noi și ale noastre. Societatea actorilor (nu, nu ca instituție, bineînțeles) a fost dintotdeauna deosebit de agreabilă. Din experiența mea personală pot spune că puține amintiri din viața mea sînt mai plăcute decît acelea cînd, cadet fiind în trupa doamnei Bulandra, asistam undeva în colțul foyerului la discuțiile ce se încrucișau între Jules Cazaban, Mami Măruță (adică, evident, George Măruță), Ștefan Ciubotărașu și mulți alții cîți se întîmplau să treacă cu sau fără treabă prin acest foyer, patronați uneori de statura uriașă a meșterului Storin. Discuțiile aveau întotdeauna sare iar piperul era căutat cu precădere. Se vorbea despre toate, pe un ton destul de egal și aparent neinteresat. Tonul discuției creștea cînd fiecare spunea ultimele glume pe care le auzise. Dar cum arătau ochii lor, cum li se azeau cuvintele, atunci cînd vorbeau cu sfință pasiune și neiertătoare sinceritate despre arta lor, nu se poate spune în cuvinte. Foyerul în istoria teatrului a jucat dintotdeauna un rol deosebit de important. Este locul unde lucrurile se spun fără menajamente, este locul unde analizele sînt mai profunde și, de ce nu, mai adevărate, decît în cronică ori-cărui critic. Prin acel bun

sîmț de autodefinire, de autoorganizare a propriei lor vieți în teatru, loc în care, între altele fie spus, actorul își petrece mai bine de jumătate din viața sa activă, foyerul este acel loc în care opiniile actorilor trebuie să se întîlnească, trebuie să se cristalizeze în adevăr general acceptat, de către cei ce-și croiesc viețile împreună, trăind pe scenă viețile altora.

Sperăm ca și aceste întîlniri ale noastre să se dovedească spirituale, inteligente și în același timp destul de „la obiect”, ca miezul lor să poată pătrunde sigur chiar și prin... urechile acului.

Am ales această cale de a lansa invitația la o cît mai largă colaborare din partea tuturor actorilor, încă de la prima mea apariție în paginile revistei, pentru a da tuturor colegilor mei timpul necesar de a alege cum și cu ce anume vor să fie prezenți în Foyerul nostru.

Și un ultim amănunt, deosebit de util: putem conversa oricînd sau pe adresa revistei „Teatrul” (cu mențiunea: pentru rubrica Foyer) sau pur și simplu specificînd numele autorului rîndurilor de față, sau, dacă asta vă este mai agreabil, pe adresa Teatrului Național „I. L. Caragiale” — București, specificînd același nume.

Așadar, fotoliile sînt aliniate pe marginea paginii, cafelele aburesc în cești desperecheate, iar printre ele, așteptînd cu emoție gîndurile dumneavoastră, amfitrionul, MIRCEA ALBULESCU.

CRONICA DRAMATICĂ

Teatrul Național

ÎMBLÎNZIREA SCORPIEI

de Shakespeare

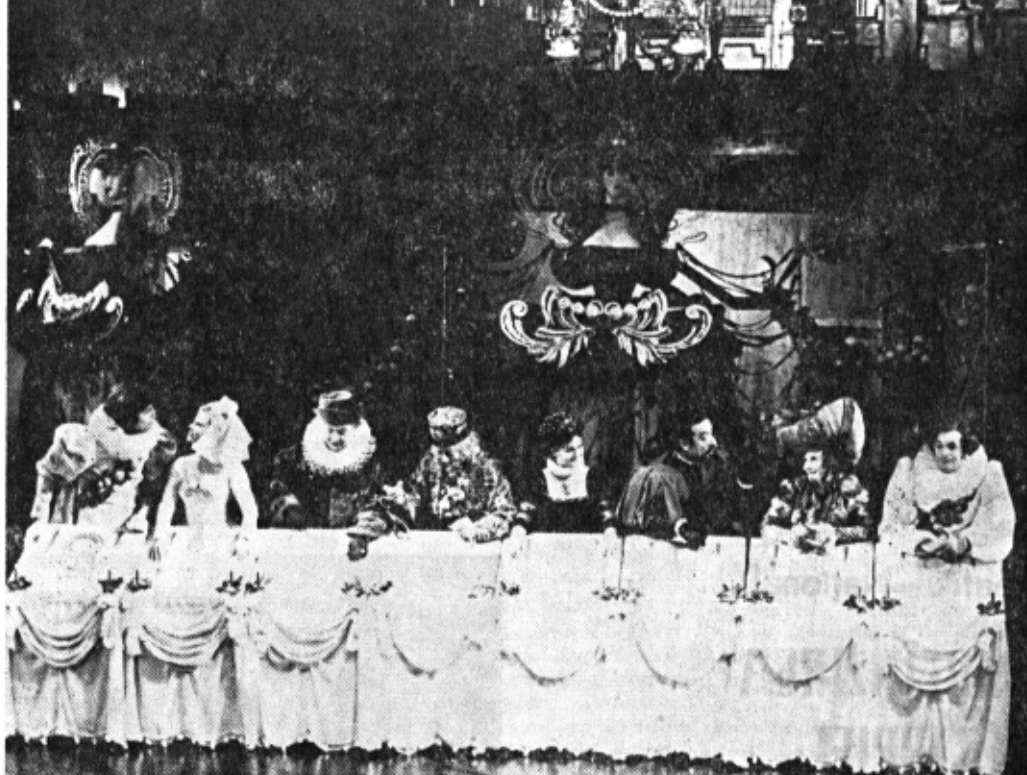
Premiera : 7 martie 1975

Regia : MIHAI BERECHET ; Decori și costume : ELENA PĂTRAȘCANU-VEAKIS ;

Distribuția : MATEI GHEORGHIU (Lordul) ; C. RAUȚCHI, RĂDUCU IȚCUȘ (Sly) ; DRAGA OLTEANU (Hangața) ; GABRIEL DĂNCULESCU (Vinătorul) ; OVIDIU MOLDOVAN (Pașul) ; MIHAI FOTINO (Actorul-Petruchio) ; COCA ANDRONESCU (Actrița-Catarina) ; C. DINULESCU (Baptista) ; ALFRED DEMETRIU (Vincențio) ; TRAIAN STĂNESCU (Lucentio) ; ALEX. IASNAȘ (Gremio) ; MIHAI NICULESCU (Hortensio) ; GRIGORE GONȚA (Tranio) ; ALEXANDRU DRĂGAN (Biondello) ; MARIAN HUDAC (Grumio) ; IAMANDI ȘERBAN (Curtis) ; MIHAI MALAIMARE (Craicnicul-Natanail) ; ANDREI IONESCU (Filip) ; GH. VISU (Josef) ; G. RUSU (Nicolae) ; CHIBIȚA DUMITRESCU (Petre) ; ALEX. GEORGESCU (Pedagogul din Mantua) ; RODICA POPESCU (Bianca) ; VALERIA GAGEALOV (O văduvă) ; BOGDAN MUȘĂTESCU (Croitorul) ; GEORGE SIRBU (Palărierul) ; MITZURĂ ARGHEZI (Prima trecătoare) ; ALEXANDRA POLIZU (A doua trecătoare) ; FABIAN GAVRI-LUȚIU (Șeful valeților).



În mijloc, Coca Andronesco (Catarina)
și Mihai Fotino (Petruchio)



Scenografia (Elena Pătrășcanu Veakis) — un cadru de joc cu strălucitoare efecte

Împărțind în patru grupe comedile lui Shakespeare, o bună parte din comentatori includ *Îmblinzirea scorpiei* în prima categorie, care ar cuprinde lucrările mai apropiate de farsă, ca și *Comedia erorilor* și *Nevestele vesele din Windsor*. Dar *Îmblinzirea scorpiei* este deopotrivă o farsă, o comedie de situații și de caracter — o anume complexitate o scoate dintre limite, nu se poate declara ristos că este numai o joacă, sau povestea unui bărbat care a supus o femeie, sau altceva. E un amestec de motive, care se revarsă trepidant dintr-un corn al abundenței, din care Shakespeare va împleti mai tirziu, pentru fiecare, alte pînze, alte văluri menite să le nominalizeze și să le universalizeze. Într-un prolog care, de pildă, n-are nici o legătură strictă cu ceea ce va urma, se pot identifica multe asemenea motive; obiceiurile de curte și micile divertismente puse la cale, iluzia visului, prezența unei trupe de actori și insinuarea de teatru în teatru ș.a.m.d. Poate o legătură există; aceea de a oferi divertismentului naiv și fără scop pus la cale de curte, replica divertismentului matur și cu rost a teatrului, a acelei mici părți de lume menită a crea o realitate închisută pentru a face mai evidente și mai penetrabile adevărurile marii lumi. Dar, pînă la a căuta o explicație, să reținem o evidență: prologul era ecoul propriilor peregrinări ale trupeii lui Shakespeare, de la o localitate la alta, de la un han la altul, într-o perioadă

cînd teatrele fuseseră închise (în 1592, din motive politice, apoi, pînă în 1593, datorită unei epidemii de ciumă).

Scrisă în maniera comediei dell'arte, pie-sa preia motive din povestirile italienești, îmbogățindu-le și amplificindu-le. Intriga e simplă, legată de conservatorismul bătrînului Baptista, care nu-și mărită fata mai mică pînă nu se va găsi cineva s-o ia pe fata mai mare. Acesta e Petruccio și scopul lui e cît se poate de practic: însușirea zestrei. De aici încolo începe jocul complicațiilor și al confruntărilor de caracter, atît de mult și de divers interpretate de-a lungul numeroaselor montări, pentru că Petruccio și Catarina se dovedesc a fi două personalități puternice, inteligente și dotate cu multă ambiție. Cine va învinge? s-au întrebat comentatorii. Foarte mulți spun că învinge Petruccio, pentru că asta e linia acțiunii și declarația Catarinei de la sfîrșit pare să o confirme — „datoria femeii pentru soțul ei, e-asemenea supunerii pe care-o datorează supușii suveranului”. Unii spun că învinge, dimpotrivă, Catarina, pentru că sensul acțiunii e în spiritul dorinței ei de a scăpa de rigiditatea părintească și de a găsi înțelegere și prețuire — astfel, cuvintele din final ar rămîne să exprime numai o dogmă ușoară, în timp ce eroina ne-ar face cu ochiul complice, dîndu-ne a înțelege oarecum contrariul. Adevărul e că nu învinge unul față de celălalt, ci înving amîndoi, ca întruchipare a alegerii libere și

a recunoașterii unei superiorități reciproce față de conservatorismul unei mentalități, care pune mai presus de însușirile omului închinarea în prejudecăți și formule anacronice.

E bine că spectacolul care se joacă acum în sala mică a teatrului Național nu-și pune întrebarea care a preocupat unilateral atîția comentatori. Nu e, în jocul alert și colorat imprimat de Mihai Berechet, nici o luptă de supunere a Catarinei de către Petruchio, nici o tensiune a înfruntării lor tradiționale — altă prejudecată a montărilor care se bazează pe individualități. Prima întâlnire dintre protagoniști e și prima confirmare a reciprocității pe care și-o simt; Mihai Fotino și Coca Andronescu au un moment în care privirile li se încrucișează și spun exact ceea ce ar spune un schimb de priviri între un don Juan și seniora sa. În clipa aceea s-a născut iubirea și tot ceea ce urmează nu este decît o confirmare a faptului. E bine că nu există o înfruntare între protagoniști, dar e mai puțin bine că nu se dezvoltă o altă linie de tensiune între ei, un alt motiv care ar putea explica disputa, preschimbarea — fie ea oricît de aparentă. Asta face spectacolul agreabil și suficient de ingenios, marcat de un haz viguros, popular, dar în același timp pălește povestea, pentru că între Catarina și Petruchio nu se mai interpune nici o dilemă. Scenele dintre ei au, deci, în continuare caracterul unui recitativ, unui divertisment oarecum tot atît de ușor ca cel imaginat în prolog, și mai puțin un rost dramatic. E adevărat, un recitativ a două personalități care cuceresc pe merit simpatia

publicului — căci Coca Andronescu e distinsă și spirituală în rolul Catarinei și nimic nu pare mai anacronic în comportarea ei decît biciiul din prima scenă și faima fără acoeperire de „scorpie”, iar Mihai Fotino încearcă un ton încrîncenat și o mască a brutalității care nu pot ascunde adevărata gingașie a unui suflet mare. În rest, multă vervă risipită în desfășurarea acțiunii de „teatru în teatru”, cu amprentă de commedia dell'arte — poante în cascadă, improvizație și măști, ritm trepidant, îngroșări tipologice etc. Nu întotdeauna elocvent și desenat cu culorile cele mai potrivite (prologul, de pildă, e lent și cam monoton, parodierea unui mod de a spune versuri e, într-un anumit moment, o faptă deplasată, mișcarea mai iese din ritm și din savoare reală), dar, în general, pe o canava spectaculoasă modernă care îmbină bunul simț popular cu strălucirea efectelor artistice. Am mai reținut trei nume, din lunga distribuție, pentru originalitatea evoluției — pe acela al lui Alexandru Drăgan (Biondello) — remarcabilă savoare și finețe a compoziției comice — Mihai Mălaimare (Crainicul) și Alexandru Georgescu (Pedagogul din Mantua). Le putem adăuga, pentru efectul contribuției, numele lui Grigore Gonța (Tranio) și Valeria Gagialov (O văduvă). Neapărat trebuie menționată contribuția scenografiei, de aceeași pondere poate cu cea a baghetei regizorale, care a creat într-un stil baroc un cadru perfect adecvat condițiilor sălii și ale montării — Elena Pătrășcanu-Veakis.

C. Paraschivescu

Scenă din spectacol



Teatrul Național din Craiova

INVITAȚIE LA REFERENDUMUL POPULAR ...

de Gian Franco Vené
și Roberto Pallavicini

Premiera : 18 martie 1975. Traducerea : ANGELA IOAN. Regia : GEORGETA TOMESCU. Scenografia : V. PENISOARĂ-STEGARU.

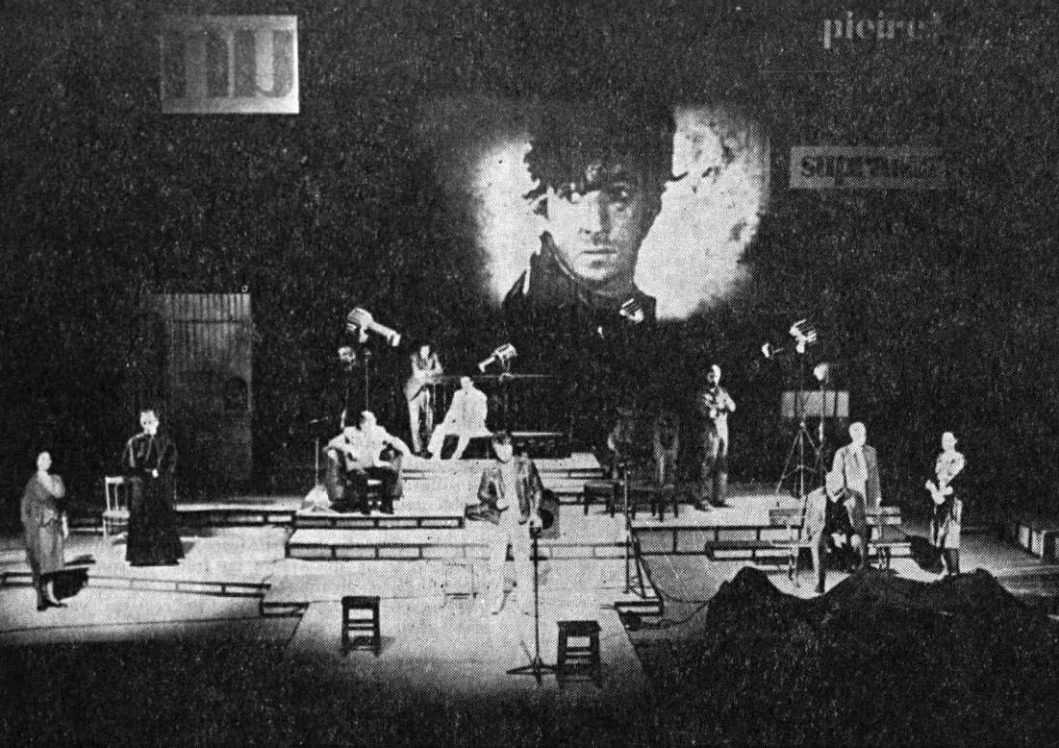
Distribuția : NICOLAE RADU (Major S.S. Walter Reder) ; ION PAVLESCU (Un avocat) ; VASILE COSMA (Primarul) ; MIRCEA HADIRCA (Ajutorul de primar) ; VALERIU DOGARU (Un membru al opoziției) ; ILIE GHEORGHE (Reporterul italian de televiziune) ; TUDOR GHEORGHE (Reporterul german de televiziune) ; CONSTANTIN SASSU (Un preot) ; PETRE GHEORGHIU (Primul bărbat) ; MIHAI CONSTANTINESCU (Al doilea bărbat) ; IOSEFINA STOIA (Prima femeie) ; ELENA GHEORGHIU (A doua femeie).

Cunoscutul om de teatru italian Giorgio Strehler mărturisește că în jurul anilor 1968–1969 colectivul pe care-l conducea la Milano și-a pus problema realizării unui spectacol politic de o virulentă atitudine împotriva violenței și a războiului. Lipsa însă un text, o piesă cu adresă precisă și care să incrimineze, cu forța emoțională a teatrului, aceste tare încă neextirpate ale unei societăți civilizate. Un proiect, despre războiul din Vietnam, era, se pare, prea limitat din punctul de vedere al implicațiilor polemice. Și-atunci, s-a ivit o împrejurare — un tânăr gazetar, care tocmai participase la un eveniment neobișnuit (un referendum popular organizat în comuna Marzabotto, în legătură cu cererea de grație adresată consiliului comunal de către un criminal de război), scria o piesă, oarecum o mărturie a

faptelor implicate, dar mai ales a reacțiilor, a ecourilor pe care le-a surprins în poziția diferitelor categorii și partide. „Aceasta este ce ne trebuie” a spus Strehler, și varianta gazetarului Gian Franco Vené a fost adoptată, prelucrată apoi de Roberto Pallavicini și definitivată în cadrul colectivului.

Intr-adevăr, atât împrejurarea cât și ecourile ei conțineau toate datele pentru o reprezentare fățiș politică, având în același timp avantajul originalității și al inspirației după un fapt real. Insuși actul criminalului de război, condamnat la închisoare pe viață pentru masacrarea unei treimi din populația comunei, de a adresa o cerere de grație în 1967, punea în cauză masacrele care se mai petreceau în 1967, politica de agresiune a unor cercuri totalitare, cursa înarmărilor, proliferarea violenței în lume ș.a.m.d. De altfel, aceasta este și una din justificările indirecte ale cererii. „Importanța acestei lucrări individuale sau colective — seria Giorgio Strehler — este că reușește ca, printr-un fapt tragic dar local și provincial, să ridice o problemă de rezonanță internațională, s-ar putea spune chiar universală ; vreau să spun că Rezistența, și aceasta se demonstrează în text, n-a rezolvat problemele care stau la baza momentului sau evenimentului respectiv. Problema în linii mari rămâne : este problema violenței, a samavolniciei, a războiului”. Vené ne dă a înțelege că piesa este și un reflex al tăcerii, al faptului că gazetarii n-au relatat nimic în reportajele lor despre situația penibilă în care s-au aflat când au descoperit „ezităările și insinuările reprezentanților partidelor minoritare din consiliul comunal”. I-au preocupat, de asemenea, pe realizatori problema clemenței pe care o pot așterne anii „peste orice eveniment, oricât de monstruos ar fi fost”, ca și aceea a perspectivei din care ar putea fi interpretate lucrurile de către o nouă generație ș.a.m.d.

A rezultat o bază de spectacol-manifest, o dezbatere, un șir de argumente care pune în lumină necesitatea adoptării unei atitudini ferme în fața acestor probleme fundamentale de conștiință. Un fel de proces al prezentului. Piesa aduce o varietate de probe, pune niște întrebări, face o serie de asociații. Interpretăză date. Juriul — publicul de pretutindeni — urmează să se pronunțe. De aceea nici nu reconstituie cronologic și strict mersul referendumului, nici nu ne dă rezultatul lui exact, ci evocă în secvențe fragmentare, înțetăiate, atmosfera în care a avut loc, reacțiile diferitelor grupuri și persoane, mărturiile supraviețuitorilor masacrului, interpretările presei etc. E o suită de stări documentare cu caracter polemic, un avertisment. E ceea ce denumim noi un teatru-document, a cărui angajare în ficțiune se face mai restrâns și nu predomină, predominante fiind aici filele de autenticitate din evoluția unui personaj sau altul, elocvența mărturiilor, a punctelor de reflecție, a stadiilor în care evoluează cazul.



Elocvență și linie clară în transpunerea scenică a teatrului document

Se pune întrebarea : din multitudinea de aspecte și probleme supuse dezbaterii, căreia i se cuvine un accent prioritar ? e mai stringentă chestiunea grației propriu-zisă decît a ambianței concrete în care ea s-a dezbătut, a derutei și implicațiilor pe care le-a determinat ? emoția e legată numai de amintirea masacrelor invocate aici, sau mai ales de răspunderea contemporanilor privind existența unor masacre și mai înspăimîntătoare în lume ?

Receptiv la sensul actual politic al lucrării, colectivul Teatrului Național din Craiova a înscris-o în repertoriul său, prezentînd-o în premieră pe țară în partea a doua a stagiunii. E un act care îl onorează, pentru că îmbogățește cu o partitură inedită peisajul teatrului agitatoric contemporan și aduce o notă de reflecție în plus asupra destinelor omenirii. Spectacolul e corect și grav, beneficiază de o transpunere exactă și nuanțată a tuturor sensurilor din partea regizoarei Georgeta Tomescu, cu probe vizuale proiectate din cînd în cînd pe un ecran, ceea ce dă elocvență și linie clară facturii de teatru-document în care se înscrie. Majoritatea personajelor care susțin dezbaterile au forță și profil, și distingem din acest punct de ve-

dere contribuțiile lui Vasile Cosma și Ion Pavlescu, Constantin Sassu și Petre Gheorghiu. Figura criminalului de război Walter Reder, ușor derutată în text și pradă irascibilității, a apărut pe o linie mai subtilă în interpretarea lui Nicolae Radu, de o aroganță calmă, cinică, oarecum desprinsă de context și justificată de logica unor evenimente contemporane. Fin, dar nu prea insinuant, este Valeriu Dogaru ca reprezentant al unui grup al opoziției, și prea palid, depășit de sarcinile impuse, Ilie Gheorghe în rolul unui reporter italian de televiziune — rol important, dacă ținem seama că el transpune într-un fel frământările autorilor și are în piesă un dublu aspect, ilustrativ și de comentariu privind suita întregii dezbateri. Cu atît mai necesară ar fi fost prezența unei personalități elocvente în acest rol, cu cît el este confruntat direct și cu un rol de aceeași sorginte, exprimînd însă o poziție total diferențiată — acela al reporterului german de televiziune. Și, cu atît mai mult, cu cît acest rol de contrapondere este interpretat de Tudor Gheorghe cu o inteligență scăpărătoare, care dinamizează puțin cursul acțiunii de pînă atunci, îi dă nerv și interes filozofic, parcă și ceva ritm. Ritmul

este, încă, o neîmplinire a spectacolului, cel puțin în prima parte a desfășurării sale (dacă se poate vorbi așa, ținând seamă că se desfășoară fără pauză) și, privindu-l acum retrospectiv, am putea adăuga și indecizia în fața sublinierii unui accent prioritar. Problemele se pun exact și serios, dar dezbaterile nu le încadrează coerent într-o ordine de opțiune.

Soluții optime pentru schițarea unor spații scenografice diverse, care să nu localizeze dezbaterile, ci să o mențină într-un abstract posibil, a găsit V. Penișoară-Stegaru. Și pentru inspirația de a pune la dispoziția teatrelor noastre un text de o asemenea factură, transpus prompt și cu simțul sugestivității în limba noastră literară, un cuvânt de stimă Angelei Ioan.

C. Paraschivescu

Teatrul „Nottara”

TREI ÎNTÎLNIRI CU TRAGICOMEDIA

Dintre numeroasele spectacole ale acestei stagiuni, prezentate „jos”, în sala mică, a teatrului, recenta montare-triplică pare să justifice

Ștefan Radof, Petrică Popa și Gilda Marinescu în „Bătrînul copil minune”
de Aurel Storin

mai mult ca alte amplasarea spațială. Caracterul ei „experimental”, subliniat în caietul-program prin menționarea încadrării reprezentăției în „atelierul” condus de Dan Nasta, introduce o notă de circumstanță atenuantă, dar, să recunoaștem, și de derută. Care este scopul, rostul acestui atelier, ce structuri anume de spectacol incită, favorizează, nu apare deocamdată prea clar, după cum nu se desprinde prea limpede nici tendințe în dramaturgie promovază. *Trei întâlniri cu tragicomedia* e un titlu generic mult prea cuprinzător, dar și limitativ totodată, ca să ne ghideze în sfera acestei opțiuni, acestei incursiuni în estetica dramei, pretențioasă prin ambițiile promisiunii, destul de dezamăgitoare însă prin realitatea prozaică, plată a montării. Sub acest titlu solemn, dar și de scăzută priză la public, conducerea „atelierului” a reunit trei piese scurte, extrem de diferite ca factură, scriitură și abordare problematică, singura acoladă posibilă fiind determinată de numărul redus de personaje propriu fiecărei lucrări (ceea ce a permis actorilor să se desfășoare cu folos în compoziții studiate, demonstrând — trei dintre ei, mai exact — treceri rapide în registre variate). Dar să nu anticipăm.

BĂTRÎNUL COPIL MINUNE

de Aurel Storin

Data premierei : 13 martie 1975.

Regia : DAN NASTA. Scenografia :
HELMUTH STURMER.

Distribuția : EUGENIA BOSINCEANU (Doamna Popescu) ; ȘTEFAN RADOF (Tatăl) ; GILDA MARINESCU (Mama) ; PETRICĂ POPA (Fiul) ; IOANA MANOLESCU (O fetiță) ; ION SIMINIE (Vecinul).



Bătrînul copil minune, piesa de deschidere a concertului dramatic, readuce pe afiș un nume — Aurel Storin, al cărui debut în dramaturgie fusese odinioară promițător. Actul dramatic prezentat este o mostră teatrală scrisă cu fină ironie, cu penița muțată în cerneala teatrului modern, vag absurd, înclinând cu violență o stare, colorind cu vervă o relație : starea de inconștiență în devotamentul părintesc împins pînă la absurd ; re-

lația părinți-copii, în perimetrul mentalității mic-burgheze, vizându-se pericolul ratării, al vocațiilor distrușe, prin excesul veleităților carierei și lipsa unui suport etic. Echilibrul tragi-comic al serierii, suspansul dramatic dau un relief teatral destul de ferm acestei „miniaturi“, despre care autorul mărturisește, în caietul-program, că face parte dintr-un ciclu de piese scurte „despre bătrâni tineri și tineri bătrâni“.

ÎNTÎLNIREA

de Ion Bădărău

Data premierei : 13 martie 1975.
Regia : DAN NASTA. Scenografia :
HELMUTH STURMER.
Distribuția : ȘTEFAN RADOF (El) :
GILDA MARINESCU (Ea) : EUGENIA
BOSINCEANU (Vecina).

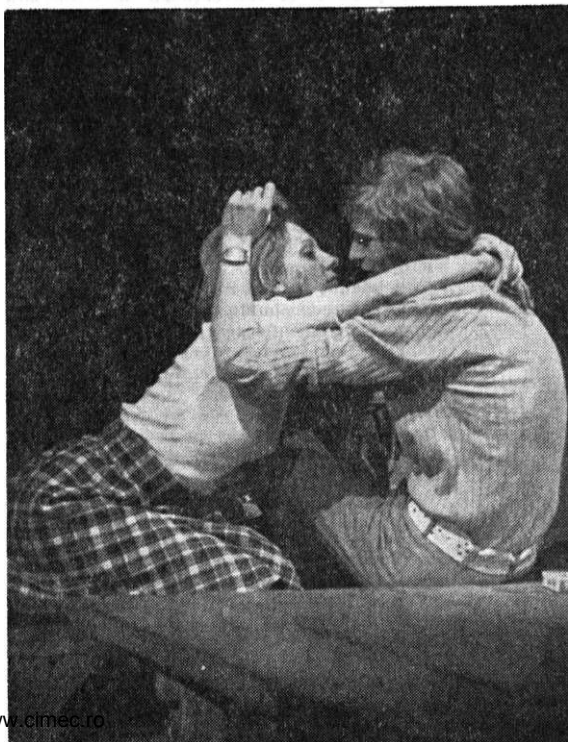


Gilda Marinescu și Ștefan Radof în
„Întîlnirea“ de Ion Bădărău

Întîlnirea de Ion Bădărău, piesa de încheiere a spectacolului, aparține unui cunoscut om de teatru, care se încearcă și pe terenul dramaturgiei. Piesa mărturisește o sensibilitate lirico-dramatică, în cheie minoră, însă nu lipsită de rafinament... O dragoste ratată cu înconștiență, neclibzuința tinereții și încercările tirzii de recuperare a unei fericiri spulberate... Banalitatea temei, caracterul comun al situațiilor sînt totuși compensate, prin accente de sinceritate dramatică în insolitul travesti pe care îl abordează cei doi protagoniști, mascîndu-și simultan, și tragi-comic, nefericirea.

Între aceste două serieri, mostre condensate ale dramaturgiei originale „scurte“, gen dificil prin exigența stringentă a mijloacelor de expresie, „atelierul“ ne-a prezentat o a treia lucrare, opțiune oarecum inexplicabilă : un act al dramaturgului irlandez Brian Friel, intitulat Îndrăgostiții. Opțiune inexplicabilă din mai multe motive : firesc ar fi fost, credem, ca reprezentația în întregimea ei să fi fost dedicată piesei scurte românești, ca o continuare a unei bune și stimulatoare inițiative, a „laboratorului“ de dramaturgie de altădată, inițiat eîndva de prestigiosul dramaturg-director al teatrului. Căci așa cum se prezintă, „sandwich“-ul literar cu sos pîcant irlandez pare cam insolit. De altfel și Brian Friel, autor de certă valoare literară, angajat azi, cu ultimele sale lucrări, în problemele complexe ale Irlandei, merita o soartă teatrală mai bună decît a avut îndeobște parte, recent, pe scena Teatrului Mic, și acum, la studioul „Nottara“.

Ioana Manolescu și Nicolae Manolache
în „Îndrăgostiții“ de Brian Friel



ÎNDRĂGOSTIȚII

de Brian Friel

Data premierei : 13 martie 1975.

Regia : DAN NASTA. Scenografia : HELMUTH STURMER.

Distribuția : ȘTEFAN RADOȘ (Bărbatul) ; GILDA MARINESCU (Femeia) ; IOANA MANOLESCU (Mag) ; NICOLAE MANOLACHE (Joe). Traducerea : SANDA DIACONESCU.

Îndrăgostiții sau Cei care câștigă reprezintă partea întâi a unei lucrări dramatice concepută în două „momente“ : o sondare plină de ironie în universul vîrstelor dragostei din mica provincie irlandeză. Cei care câștigă sînt doi adolescenți îndrăgostiți care pâlăvrăgesc despre examene și căsătoria lor apropiată, despre algebră, părinți, colegi, vecini, viitoarea slujbă și casă, într-o dimineață din ajunul încheierii anului școlar, și sfîrșesc înecați într-un stupid și tragic accident, comentat de autor prin intermediul unui „cor“ (doi adulți) ca un fapt divers oarecare ; Îndrăgostiții se subintitulează, în partea a doua, Cei care pierd, eroii fiind de astă dată doi iubiți trecuți de prima tinerețe, și al căror amor plicticos și convențional se desfășoară sub stricta supraveghere a unei mame evlavioase, tiranice, și în puținele răgazuri îngăduite de dogmele unui puritanism catolic, grotesc colorat ; ei sfîrșesc prin a se căsători, și ironia rezultată din opunerea celor două titluri subliniază cu grimasă acidă atmosfera îmbîscoasă mic-burgheză, plină de canoane și prejudecăți, în care lozul câștigător aparține doar celor care pot scăpa de această societate — soluția înecului e tipică pentru umorul sec, irlandez — în timp ce păgubiții rămîn să continue ritualurile cotidiene ale vieții lui Ballymore...

Noi văzînd doar, cum spuneam, actul întâi al operei, concepută vădit ca o structură demonstrativă, înțelegem mai greu valențele dramatice ale piesei și mai ales finalitatea ei estetică. Tonul parodic fiind înlocuit cu o tratare în registru grav, confuzia spectatorilor e și mai mare. De aici și semnul de întrebare care plutește peste această piesă, în particular, și peste articulațiile întregii montări, în general.

★

Unitatea spectacolului e parțial asigurată de scenografia lui Helmuth Stürmer, funcțională, expresivă, compusă din elemente ce se pot asambla, și se asamblează la vedere, panouri-perete care alcătuiesc casa în care

este găzduit „copilul-minune“, zidurile care clăustrează existențele celor doi nefericiți din Întîlnirea etc.

Bagheta regizorală a cultivatului regizor-pedagog Dan Nasta a dirijat cu delicatețe orchestrarea întregului triptic, obținînd cîteva efecte actoricești sigure. Gilda Marinescu, secondată îndeaproape de Ștefan Radof, deține performanța compozițiilor executate „la vedere“, cu o mare prestanță scenică și rafinate nuanțe. Mama abuzivă, mărginită, cu veleități abisale și spaime domestice a „copilului-minune“, se transformă în misterioasa Eona, din Întîlnirea, femeia travestită într-o soție fericită, plină de răsfățuri și capricii, care se descoperă, sub mască, fragilă, vulnerabilă, singură și nevrotică, pentru a deveni apoi glaciala comentatoare din Îndrăgostiții. Ștefan Radof, „tatăl“ aceluiași „copil“ — mai puțin expresiv în această postură, devine Bărbatul chinuit, îndrăzneț, laș, timid, o-braznic, afișînd masca reușitei și siguranței de sine pentru a o smulge cu durere în Întîlnirea, și, în sfîrșit, intră reținut în comentariul impersonal al acțiunii din Ballymore, unde însă lipsa de umor în interpretare nu e o vină ce poate fi atribuită actorului. Excelentă apare Ioana Manolescu, scinteind în diversitatea nuanțelor cu care și-a compus rolul adolescentei lui Brian Friel, stupidă cu dragălăsenie, agasantă în încîntătoarea ei volubilitate, schițînd cu rafinement liniile antipatice ale viitoarei matroane în frăgezimea chipului adolescentin. Replica i-o dă studentul-actor Nicolae Manolache, interpretînd cu naturalețe, cu firesc, dar și cu o vizibilă lipsă de siguranță scenică, fără strălucire, rolul liceanului preocupat de examene și de continuarea studiilor, și sortit să scape de soarta onorabilității mic-burgheze ce-l pîndea amenințătoare. În alte roluri, presărate prin cele trei piese, i-am recunoscut, în scurtele lor apariții, pe Eugenia Bosinceanu, Petrică Popa, Ion Siminie, toți achitîndu-se conștiincios de măruntele sarcini dramatice.

Ne întrebăm cu legitimă curiozitate ce reprezentații noi ne va aduce „atelierul“ Teatrului „Nottara“ pentru a înțelege mai bine eficiența acestei formule de studiu teatral. Deoarece Trei întîlniri cu tragicomedia nu ne prea clarifică.

Mira Iosif

STEUA FĂRĂ NUME

de M. Sebastian



Data premierei : 27 februarie 1975.
Regia : GETA VLAD. Decorul : SANDA MUȘATESCU. Costume : EUGENIA BASSA CRIȘMARU. Ilustrația muzicală : LUCIAN IONESCU.

Distribuția : ȘT. MIHĂILESCU-BRĂILA (Șeful gării) ; RADU GH. ZAHARIA (Țăranul) ; SEBASTIAN PAPAIANI (Miroiu) ; MIRCEA DUMITRU (Acarul) ; MARGA ANGHELESCU (Domnișoara Cucu) ; RODICA MANDACHE (Eleva) ; SIMION NEGRILĂ (Pascu) ; ION CHIȚOIU (Conducătorul) ; DANA COMNEA (Necunoscuta) ; CORADO NEGREANU (Udrea) ; PAUL IOACHIM (Grig).

Șt. Mihăilescu-Brăila (Șeful gării), Ion Chițoiu (Conducătorul), Dana Comnea (Mona) și Sebastian Papaiani (Miroiu)

La Teatrul Giulești s-a reluat Steua fără nume. Toată lumea a fost de acord, chiar cei mai temuți critici, că Dana Comnea este una din Monele cele mai apropiate de idealul preconizat de autor. Încă de la o reprezentație anterioară (recitalul de la Studio cu Spoon River), am remarcat cu bucurie maturizarea învâltă a feminității și talentului Danei Comnea, capacitatea ei de a pune în valoare inteligent, cu farmec, umor și ironie, semeț-senzuala ei frumusețe, voluptoasa ei melancolie.

Și cei care știu pe de rost povestea lui Miroiu și a Monei și, mai ales, cei care au venit, pentru prima oară, s-o vadă și s-o asculte, au simțit la apariția Danei Comnea în biroul mizer, provincial al Șefului gării, accelerându-li-se bătăile inimii, că li se taie răsuflarea. Autentica putere de seducție a eroinei cu care Dana Comnea a deschis spontan piesa lui Mihail Sebastian, spre imaginea idealizată, spre fascinantă lume de iluzie, spre metaforicul „astru“, se suprapune pe datele unei existențe reale, urite, meschine. Sub crusta mondenității frivole, a falsei „superiorități“ cinice și batjocoritoare, de sub aerul dezinvolt, strălucitor, al unei curtezane cu minte puțină, cu o existență stearpă și umilitoare, am putut urmări, totuși, un univers intim al personajului, înfiorat cu aspirații nedefinite, cu o vibrație delicată, ca și o imponderabilă dialectică a bruştelor ei înălțări și tot atât de bruştelor ei prăbușiri sufletești. În

terpretarea se fundamentează aici pe armonizarea complexului de contrarii, pe identificarea cu personajul și în același timp pe disocierea de el. Dana Comnea a simțit (și a redat) cu deplină convingere încercarea patetică a eroinei de a realiza „performanța“ autodepășirii, a ieșirii sale din opacitate și dezumanizare, de a fi în măsură să-l însoțească pe Miroiu în frenezia și tortura lui „astronomică“. Ea se lansează, cu dulce inconștiență, după o noapte de vrajă, în noua și bizara existență, cu siguranța sentimentului adevărat care permite actorului să-și imbibă creația de viață. Momentul de trăire, de comunicare afectivă a actriței cu rolul, a generat emoție, fiindcă această contopire, această scînteie vie s-a aprins pe scenă, parcă, în fața spectatorilor, chiar.

Sigur că regizoarea Geta Vlad este și ea implicată în această distribuție și realizare. Neîndoios că ea nu a neglijat nici îndrumarea celorlalți actori, dintre cei mai buni pe care-i are teatrul. Această însă, spre surprinderea mea ca și a altora, nu au conferit personajelor lui Sebastian caratul lor propriu de savoare și autenticitate, timbrul



Dana Comnea (Mona) și Paul Ioachim (Grig)

Sebastian Papaiani (Miroiu), Marga Anghelescu (Domnișoara Cucu) și Corrado Negreanu (Udrea)

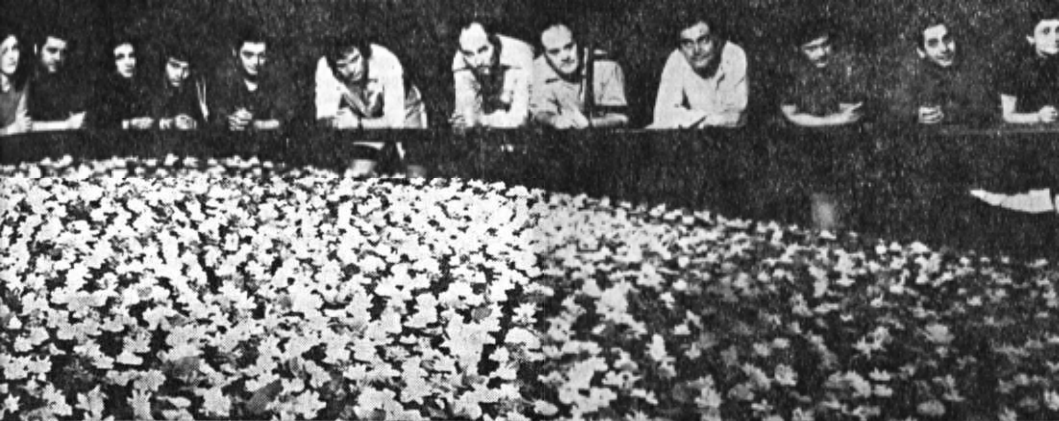


specific, amestecul subtil de comic și poetic, de liric și dramatic. Fiecare rol, în parte, păstrează și în actuala versiune înțelesurile textului: fiecare se poate înscrie în limitele seriozității și destoiniciei profesionale, dar mai nici unul, în afara Monei, nu ajunge să lanseze noi imagini asupra tipologiei lui Sebastian. În alternanța de lumină, de umbre și penumbra a spectacolului, conceput în bunele forme ale tradiției, în decorul sugestiv al Sandei Mușatescu, se ivesc în citeva ipostaze corecte: Rodica Mandache (Eleva); Paul Ioachim (Grig), Simion Negrilă (Pascu); citeva schițe fugare, precis intuite: Mircea Dumitru (Acarul), Radu Gh. Zaharia (Țăranul). O pată de culoare mai vie realizează cu umorul său robust, de prăză directă la public, Ștefan Miliălescu-Brăila, în Șeful gării. Chipul de o încântătoare bonomie al lui Udrea, cu tulburătoarea lui modestie și sensibilitate, cu duioasa lui umanitate și discreție, e lipsit însă de relief, palid și uscat în interpretarea lui Corrado Negreanu. Domnișoara Cucu, înfățișată de Marga Anghelescu, a adus și ea în scenă numai o parte din ceea ce reprezintă demonstrația autorului: acuzarea inimilor uscate și otrăvite de mediul provincial, asociat cu implacabila trecere a timpului, care falsifică și minează, treptat, frumusețea omenească.

Curajul Getei Vlad de a-l distribui pe Sebastian Papaiani în Miroiu nu mi s-a părut cu totul hazardat. Intenția de a înfrunta prejudecata asupra acestui celebru personaj (scotit a avea un anumit tipar din care nu se poate evada) s-a arătat a fi interesantă și chiar de folos, talentul actor convingându-ne că are multă sensibilitate, căldură și simț al măsurii în dozarea umorului. De strălucit, Papaiani n-a strălucit în Miroiu, așa cum ne-a obișnuit în film și, în multe alte împrejurări, și pe scena teatrului. El „n-a văzut idei”, n-a fost devoratul de pasiune științifică și tenacitate intelectuală, care e Miroiu. Respirația sufletească a interpretului a fost văduvită de amploarea necesară stărilor de grație pe care le conferă eroului său, să zicem, o carte rară sau descoperirea „Ursei Mari”. În schimb, ne-a întruchipat un Miroiu modest, profesoraș simpatie, inocent, sincer înspăimântat de viața trivială din jur, sincer întristat de destrămarea visului lui timid de iubire, de prăbușirea în vidul pămîntesc.

Aspirația la un asemenea rol, umbrat chiar de nerealizare deplină, echivalează, totuși, cu recunoașterea unui titlu de merit. Se cuvine un cuvînt de prețuire și conducerii teatrului, care, alături de piesele lui G. M. Zamfirescu, Tudor Mușatescu, Al. Kirilescu, V. I. Popa, a oferit spectatorilor săi una din cele mai frumoase, mai delicate și mai amărui pagini din literatura noastră dramatică. Sînt pagini ce se lasă ascultate mereu cu interes și nostalgie.

Valeria Ducea



Scenă din prologul spectacolului

Teatrul „Ion Creangă”

POVEȘTILE DE AUR

de Al. Popovici

Racheta cosmică mai lasă loc covorului fermecat? Formulată exclusivist și simplificator, întrebarea revine mereu, traducând o aprehensiune comună în fața unei tehnici impetuoase care s-ar afla într-un conflict ireconciliabil cu fondul clasic de imagini al vârstei noastre dintii. În realitate, tehnica și basmul coexistă și vor coexista. Sociologii culturii se referă adesea la revigorarea fantaziei creatoare de motive tradiționale prin infuzii de elemente „science-fiction”, o discretă dublare a incantatorului „a fost odată” de către un insolit „va fi odată...”. Totuși teama că basmul aparține unei epoci revoluate persistă. E nevoie și de aportul scriitorilor în sprijinul ideii că, dacă azi copiii se integrează într-adevăr cu rapiditate în societatea aflată în plină revoluție tehnico-științifică, precocitatea lor în această direcție nu saturează totuși, nici vorbă să anihileze, nevoia de fabulos, de feerie și tipare ingenue. Cu condiția, însă, ca virtualii „responsabili cu jocul” să nu se lase depășiți de sarcini, furații de somn cronice ori atinși de reumatism tocmai la articulațiile neastimpărului.

Cu ultima sa piesă prezentată pe scena Teatrului „Ion Creangă”, Alecu Popovici re-

Data premierei : 29 martie 1975.

Regia : ION COJAR. Scenografia : ELENA SIMIRAD MUNTEANU. Coregrafia : VICTOR VLASE. Muzica : NANCY BRANDES.

Distribuția : MUGUR ARVUNESCU (Făt-Frumos) ; PAULA SORESCU (Mătușa-Drăcușor) ; NICOLAE SPUDERCA (Morarul) ; DANIELA ANENCOV (Ileana) ; ROMEO STAVAR (Cavalerul Negru) ; MIHAI CONSTANTINESCU (Pomul-Bătrînul) ; ALEXANDRINA HALIC (Steluța-Drăcușor) ; BORIS PETROFF (Vasilache) ; GH. VRINCEANU (Nicoară) ; RĂZVAN ȘTEFĂNESCU (Cercel) ; CONST. FUGAȘIN (Stere) ; GH. ANGHELUȚA (Ba Da) ; DUMITRU ANGHEL (Ba Nu) ; FLORINA LUCIAN (Alba) ; SIBYLLA OARCEA (Boieroaica) ; GEORGEA PREDĂ (Mărioara) ; GH. TOMESCU (Tiadală) ; MIRCEA MUȘĂTESCU (Crainicul) ; MIȘU ANDRIEȘCU (Impăratul) ; VICTOR RADOVICI (Palos) ; GH. GIMĂ (Chimir) ; CICERONE IONESCU (Bute) ; VAL. LEFESCU (Pepelea) ; NICOLAE SIMION (Harap Alb) ; HOREA BENEĂ (Ochiță) ; LUCIAN MUSCUREL (Prislea) ; TUDOR HEICA (Dănilă) ; AURA ANDRÎTOIU (Morărita) ; ANCA ZAMFIRESCU (Drăcușor-Mița) ; ION GH. ARCUDEANU (Păcală) ; ȘERBAN CANTACUZINO (Sârpe-Liliac) ; ION ENACHE (Ion) ; ION BORȚEA (Păpușar).



Mugur Arvunescu (Făt-Frumos) și Daniela Anencov (Ileana)

Gheorghe Vrinceanu (Nicoară) și Florina Luican (Alba)



pune în circuit activ ideea consubstanțialității basmului românesc și a principiilor etice fundamentale. Pe linia unor iluștri înaintași ce se revendică, toți, de la marele povestitor al cărui nume onorează însuși frontispiciul teatrului pentru copii, Alecu Popovici reunește la un picnic dramatic, mai mult decât agreabil, numeroase și celebre personaje din mitologia noastră, cu intenția mărturisită de a ne reaminti tot atâtea ipostazieri populare ale Frumosului, Binelui, Ade-vărului, Dreptății. Povestile — enunță programatic autorul — nu formează o arhivă și cu atât mai puțin o necropolă în care să pășești stinjenit și cu gândul de a ieși cît mai grabnic afară. Povestile „ne vin într-ajutor”, cu alte cuvinte înțelepciunea anonimă concentrată și distilată în happening-ul miraculos ni se oferă ca vaste resurse interioare în diversitatea existenței reale. Dacă peri-petiile ca atare rămîn în domeniul ficțiunii pure, potrivite zmeilor, dracilor și altor figuranți tradiționali din fantasticul carpatodunărean, în schimb acțiunea solidară a eroilor, uniți în lupta pentru viață și libertatea fan-teziei, pentru dreptul la cîntec și la ris, ne sună familiar ca un ecou al unui perpetuu demers de umanism contemporan.

Spectatorul Povestilor de aur nu este surprins de prezența simultană a lui Vasilache și a lui Harap Alb, a lui Păcală și a lui Pepelea, a lui Prîslea și a lui Făt Frumos, decît mai înainte de a pricepe că înlînirea lor are caracterul, desigur funambulesc, al unei demonstrații în apărarea „profesională” a eposului mitic. Îngroșind parodie, s-ar putea spune că voinicii, isteții și hazlii tuturor povestilor se „sindicalizează” pentru a scoate împreună basmul de sub obroc, dar numaidecît trebuie adusă mențiunea că tonul predominant al piesei lui Alecu Popovici este, de astă dată, unul liric, pe alocuri sfătos, și nu ironic sau amuzat ca în precedentele creații ale fecundului scriitor. Regăsim, pe alocuri, micul cuplet spumos și invitația la complicitatea publicului, dar hazul e difuzat cu un spirit mai parcimonios, iar partiturile comice ale cuplurilor Vasilache-Mărioara și Păcală-Tindală sînt „trimiteri” la versiunile originale, cu un folos discutabil pentru economia dramatică a textului. Fertilită rămîne însă, în orice caz, poetica idee a mobilizării povestilor, ea polemizînd cu accepția unui fond pasiv, neutral, de aventuri imaginare consumate definitiv în primul deceniu de viață conștientă.

Plastica spectacolului de pe scena Teatrului „Ion Creangă” este o reușită inseparabilă de această coordonată. În regia lui Ion Cojar și scenografia Elenei Simirad-Munteanu am urmărit o transpunere viu colorată a lumii de vrajă, cu ritmuri de joc în general alerte, rareori pîndite de sincopă sau supralicitare. O metaforă cromatică fericită, covorul pestrîț alcătuit din multe, mărunte, nenumerate flori de cîmp, preface planul ușor înclinat într-o aparență a unui plai carpatin în plină primă-

vară, dar hiperbolizat, ca unul care înfringe atît intemperii, cît și uitarea sau moartea. Sub un astfel de covor vibrînd nu numai de gingășia fiecărei corole în parte, ci și de beția ochilor amețiți ca efect al profuziunii, se simte muntele. Cînd unul dintre eroi, Prislea, cade străpuns de un cirac al Căvalerului Negru, sugestia eternizării o dă același covor multicolor în faldurile căruia dispăre cel răpus. Cai falnici, individualizați cu umor, bat cu copite nerăbdătoare în stănoagele unui grajd princiar, pentru ca în a doua parte a piesei un număr egal de balauri placizi să ia loc în boxele de pivniță unde îi crește întunecatul lor stăpîn. Decorul, redus la un circular zăbrelit, mizează așadar masiv pe imaginația publicului, ceea ce se acordă perfect cu orice poveste care se respectă. Vizualizarea s-a lovit de probleme mai complicate în cazul costumelor, unde soluția aleasă este, de fapt, dicotomică: veșminte țărănești de-abia stilizate pentru eroii basmului dintotdeauna, pe de o parte, blouson de skai, blue-jeans și alte elemente sportiv-provocatoare pentru echipamentul protagoniștilor malefici, plasați astfel, prin atribute exterioare, în contemporaneitate. Destul de curios, hibridul se dovedește artisticeste viabil, iar explicația nu poate fi străină de ideea de bază a „Poveștilor de aur” — perenitatea valorilor pe care le luăm mereu cu noi, ca pe niște aliați credincioși, spre a ne ajuta să învingem mereu alte conspirații ale întunericului... Compusă și interpretată de Nancy Brandes, muzica înclină spectacolul pe latura sa poetică, prin melopee strălucitor decupate la orga electronică, dar succesele cele mai evidente le-au înregistrat cîteva cîntece intens ritmate, voioase și nesofisticate, cum este cel punctat de baroasele meșterilor fierari pe o nicovăla bine temperată! Dansuri sau, mai bine spus, măsuri de dans tratate în maniera baletului mecanic precum și dueluri cu suspens completează mijloacele reunite fără prejudecăți de Ion Cojar, într-o montare al cărei defect major se rezumă la meandre evitabile. Caratele poveștilor de aur trădează și cîteva procente de aliaj...

O distribuție uriașă animă lanțul mult resfirat al filelor de basm, distribuție în care recunoaștem desne multe din talentele adesea afirmate — cu alte prilejuri — ale teatrului: Daniela Anencov, Genoveva Preda, Alexandrina Halic, Florina Luican, Aura Andrițoiu, Romeo Stăvăr, Gheorghe Vrînceanu, Mircea Mușatescu, Lucian Muscurel, Val. Lefescu, Mugur Arvunescu, Șerban Cantacuzino și alții, cărora li s-au adăugat noi prezențe cu relief scenic ca Boris Petroff, Sibylla Oarcea, Constantin Fugașin. Am exagera însă afirmînd că noul spectacol al Teatrului „Creangă” ar aparține actorilor, regizorului, coregrafului sau... scriitorului-director. Tensiunea lui dramatică reală sau virtuală poate fi realizată doar în contact cu publicul, cu sala, cu micii-mari spectatori.

Ștefan Iureș

Teatrul Evreiesc de Stat

TEVIE LĂPTARUL

după Șalom Alehem

Data premierei : 21 martie 1975.

Dramatizarea : BENNO POPLIKER.

Regia : ADRIAN LUPU ; Scenografia : DIANA IOAN POPOV ; Muzica H. MAIOROVICI. Distribuția : SAMUEL FISCHLER (Tevie) ; SEIDY GLUCK și BEATRICE STEINMETZ (Golde) ; LEONIE WALDMAN-ELIAD (Teitl) ; LUCIA MAIER (Have) ; TRICY ABRAHOVICI (Hudl) ; MIHAELA KREUTZER (Beilke) ; RUDY ROSENFELD (Percik) ; MANO RIPPEL (Leizer Volf) ; AVRAM NALMARK (Pedotter) ; BEBE BERCOVICI (Pețitorul) ; SAMY GODRICH (Jandarmul) ; ISAC CASSVAN (Primarul) ; RADU CRISTEA și PETRE DOBRE (Fedea).

Teatrul Evreiesc va împlini, în curînd, 100 de ani de existență, la noi și în lumea întreagă. Echipa de la T.E.S. s-a angajat să cinstească evenimentul, prin a da o nouă viață scenică dramatizării romanului Tevie lăptarul. Reluat, în repetate rînduri, în repertoriul TES-ului, alături de alte scrieri reprezentative ale lui Șalom Alehem, Tevie lăptarul a dobîndit, de fiecare dată, în mod spontan, o largă audiență la public, chiar și la cel mai puțin familiarizat cu limba idiș.

Asemeni altor pagini din tezaurul literar al lumii și al tuturor timpurilor, care în ciuda extremei lor simplități — sau poate tocmai datorită ei — sînt de o inegalabilă frumusețe, și povestea lui Tevie cel necăjit, care îndură nedreptatea și suferința fără să-și piardă tăria sufletească, încrederea în semeni și în viitorul mai bun al omenirii, se relevă peste ani, measemuit de frumoasă în fermecătoarea ei simplitate. Atît timp cît, undeva în lume, un om mai este prigonit, atît timp cît între săraci și bogați nu se poate afla o punte de înțelegere, și cît munca și cinstea omului pașnic sînt batjocorite, Șalom Alehem vine să le trimită prin Tevie al său o rază de speranță, un semn de îmbărbătare. Există în Tevie cel înțelept, în destinul dramatic al acestui gospodar pașnic și prigonit, victimă a prejudecăților și discriminărilor de tot soiul, atîta umanism, atîta poezie, atîta durere, atîta amară filozofie,



Lucia Maier (Have), Samuel Fischler (Tevie), Petre Dobre (Fedia) și Leonie Waldman-Eliad (Teitl)

incît el poate fi pe drept socotit un permanent simbol al omenirii ultragiutate, cu profunde rezonanțe și semnificații, dincolo de timp și de istorie.

Generate și pecetluite de lupta și protestul împotriva unei orînduiri sociale nedrepte, ideile și principiile umanitare ale lui Tevie sînt dintre cele care se ascultă însoțindu-se mereu de grele meditații.

Desigur, cum se întîmplă de obicei, nici în cazul de față dramatizarea nu reușește să ofere întreagă bogăția de imagini, complexitatea și strălucirea structurii originare, să releve, în toată incomparabila ei frumusețe și putere emoțională, tonalitatea specifică a creației marelui umorist, acel amestec bizar și rafinat, extrem de subtil, de zîmbet și lacrimă. Să mai adaug că și trecerea anilor și-a pus pecetea pe dramatizarea lui Benno Poplker. Față cu nivelul și gustul evoluat al spectatorului contemporan ea prezintă o seamă de aspecte vetuste și neîmpliniri, ne gîdim la linearitatea acțiunii, schematismul unor personaje (mai ales cele de la polul

negativ al conflictului), rarefiera substanței dramatice în partea a doua, cu lungimile obositoare din final. Toate acestea s-au răsfrînt și asupra montării actuale, deși regia și interpretii au cheltuit mult talent și energie pentru a le depăși.

Totuși *Tevie Tătarul*, în actuala versiune — semnată de regizorul Adrian Lupu — cerește prin acuratețe, prin încercarea de a îmbogăți textul cu amănunte scenice semnificative, prin descifrarea atentă a ideilor și grija pentru comunicarea lor clară și emoționantă într-o tonalitate gravă, fapt care a blocat, în chip fericit, accentele melodramatice. Caracterizarea judicioasă a personajelor, relațiile sincere și spontane dintre interpreți, strădania de a duce mai departe, și pe cît posibil mai adînc, sensurile filozofice ale textului au conferit înduioșătoarei povești a lui Șalom Alechem o mare putere de convingere, au permis transmiterea mesajului în zona simbolului dincolo de fabula textului. Impresionantă s-a arătat destoinicia regizorului în a tălmăci, cît mai adecvat și substanțial, viața, umanitatea dramei, de a crea simplu, fără supralicitări, fără prisos de demonstrație, climatul spiritual și moral propriu operei. Spectacolul prezintă cu mare concretețe viața și problemele de viață ale familiei lui Tevie, ritualul muncii, al așezării la masă, al odihnei. Într-o imagine scenică simplă și sugestivă, se concretizează cu sensibile nuanțe timpul acțiunii, dimineața, mijlocul zilei, seara, cu îndeletnicirile specifice unei harnice gospodării țărănești: dereticatul curții și al casei, curățatul bidoanelor de lapte, bătutul untului, spălatul rufelor etc. Prin interpretarea poetică, esențializată, a tuturor factorilor care o compun, acțiunea reușește să evite alunecarea în naturalism sau în pitoresc gratuit, să se înalțe, astfel, în zona generalizărilor.

Cadrul plastic, stilizat cu gust și rafinament, al Dianei Ioan Popov conferă, dintru început, o înaltă ținută montării. Compus dintr-o platformă de lemn înclinată, pe care sînt construite două izbe din lemn masiv, străjuite de garduri de muiele cu ucele de lapte înfpte în pari (poate au fost prea multa asemenea garduri), cu o căruță la mijloc, cu o masă lungă de lemn într-o parte și cu o salcie plîngătoare deasupra, cu un pătrat albastru pe fundal pe care se proiectează o porțiune de cer cu nori involburati, decorul (dincolo de unele tente idilice) e cel dintîi care vine să imprime spectacolului poezie și forță emoțională.

Neîndoielnică este reușita regizorului în munca cu actorii și mai ales o mare reușită este interpretarea lui Samuel Fischler în rolul titular. Printr-o trăire autentică și sinceră a dramei eroului, prin relevarea expresivă a datelor proprii personajului (înțelepciune, bunătate, robustețe morală, adîncă simțire), punctate printr-un joc sobru și concentrat, actorul creează imaginea vie și complexă a personajului. Maturitatea interpretării, sigu-

ranța și virtuozitatea tehnică, alternarea organică a diferitelor stări dramatice, îmbinarea armonioasă a disperării cu stări de învioreare optimistă, sfîșietoarele tînguiri din momentele grele de cumpănă, au conferit personajului aură tragică și o poezie tristă.

Dintre ceilalți interpreți am remarcat-o, încă o dată, pe Tricy Abramovici pentru sensibilitatea și grația, pentru sinceritatea cu care a înfățișat chipul fetei lui Tevie, care se hotărăște să-și urmeze soțul pe drumul, plin de primejdii, al luptei revoluționare.

Seidy Glück, Leonie Waldman-Eliad, Mihaela Kreutzer, Lucia Maier, Rudy Rosenfeld, Manno Rippel s-au încadrat cu bune rezultate în spectacol, marcînd efortul de a crea individualități pregnante. Acest efort merită semnalat, cu atît mai mult, cu cît era necesar să se învingă handicapul unor roluri destul de sumar schițate în textul dramatizării. Acest handicap n-a putut fi trecut însă cu același succes și de Avram Naimark și Bebe Bercovici care, în redarea personajelor lor, au apelat la clișee, la deprinderi teatrale exterioare, de mult învechite.

Sînt pete care nu întunecă, însă, culoarea și valoarea de ansamblu a acestei montări de ținută.

V. D.

Teatrul de Stat din Sibiu

CU OLTENCELE NU-I DE GLUMIT

de Gh. Vlad

Ani de-a rîndul reporter, Gh. Vlad a cutreierat cu carnetul de note în buzunar țara în lung și-n lat, bătătorind cărări mai umblate și mai puțin umblate. Observator și martor atent, el a surprins în notele sale de călătorie faptele de viață semnificative ca și pe cele mărunte, aparent banale, pe eroii unor întîmplări de seamă ca și pe figuranții din umbră. Tuturor acestor fragmente de viață și acestor personaje, după scrierea repor-

Constantin Stănescu (Pantelimon Bucă) și Nicu Niculescu (Ilie Beșleagă) în „Cu oltencele nu-i de glumit” de Gh. Vlad



taului, la întoarcerea de pe „teren“, reporterul, dublat de dramaturg, le-a dat o nouă viață. Personajele, ușor modificate, cu un nou statut — de eroi dramatici — au trecut din vrful de însemnări a căror cerneală nu se uscase încă bine, în structura unui text dialogat și, angrenate într-un conflict, au început să-și dispute părerile și convingerile.

Și actul de naștere al unui dramaturg a fost semnat. La început a fost Îndrăzneala. Au urmat la intervale scurte: Punctul culmi-

re în calitate țoarășelor lor de viață, neîncredere transformată în opoziție fătășă. În fața realităților ce demonstrează falsitatea punctului lor de vedere, rezistența lor e, însă, înfrântă, coaliția lor destrămată. Rînd pe rînd, ei vor recunoaște păcatele trecutului, vor depune armele.

În această demonstrație, Vlad delimitează de la început cu claritate polii conflictului — pe de o parte, femeii cu biografii excelente, generoase, capabile de sacrificii, cimbare, dar, în același timp, muieri aprige, cu limba bine dată pe tocilă, foarte decise să cîștige bătălia și pe planul înfruntării verbale. Personajele din tabăra adversă, bărbații, sînt prezenți cu ironie acidulată: sînt fanfaroni, cam demagogi, lamentabili în încercările lor de a-și demonstra superioritatea și, ceea ce face să se realizeze pe deplin satira urmărită de dramaturg, ei sînt cei care apar, uneori, ca niște adevărate cumetre (trag cu urechea pe la toate ușile ca apoi să umple satul cu cele auzite, sînt curioși peste măsură, își bagă nasul peste tot, clevetesc tot timpul, țes fel de fel de intrigă). Evident, o asemenea alăturare antitetică e menită să dea relief ideii piesei, să nască substanța comică a conflictului. Comicul se mai realizează și prin replică: o replică vie, ce se articulează bine într-un dialog cursiv și bine ritmat. Limbajul prețios, de oratori improvizat al unora care încearcă să se umfle în pene, alternează contrastant cu limbajul frust, colorat, cu vorba de toate zilele a țăranului. (Sînt, e drept, și cazuri în care autorul, de dragul unei poante, sacrifică logica comportamentului personajului, pune pastă prea groasă, acolo unde era de ajuns o tușă fină. Replica coboară și dialogul pare artificial, iar echivocal își face apariția.)

Avram Besoiu, actor cu antecedente regizorale, după ce și-a „făcut mina“, cu cîțiva ani în urmă, pe o altă piesă a lui Vlad, a realizat, cu această nouă lucrare, pe fagașuri cei deveniseră familiare, un spectacol de mare priză la public. Avînd la dispoziție și o excelentă trupă de actori de comedie, Besoiu a alcătuit o distribuție bine gîndită, în ansamblu, bine acordată. El a lăsat friu liber fanteziei fiecăruia, nu a impus nici un fel de restricții și a lăsat verva și pofta de joc a actorilor să se reverse în scenă ca o spumă. Evident, de aici și reversul medaliei, erlrigele și îngroșările, lipsa de măsură. Sînt în spectacol cîteva momente cînd actorii furați de text, îmbătați de forța lor magică de a face lumea să se amuze, nu lasă să scape prilejul de a-și dovedi că pot da și „mai mult“.

Personajul central — Oara, prima femeie primar din Gușoieștiul închipuit de Vlad — are toate calitățile unui personaj exemplar: energică, cu simțul răspunderii misiunii sale, visătoare, trăiește sentimentul că totul e cu putință. Toate bune. Dar, într-o lume de comedie, în cadrul unui conflict în care i se opun uneori personaje cu laturi caricaturale, s-ar fi cerut să fie înzestrată cu ceva mai

Data premierei: 1 februarie 1975
Regia: AVRAM BESOIU. Scenografia: HARRY POPESCU

Distribuția: MANUELA MARINESCU-CODRAT (Oara Dudău); ANISOARA POPA (Chiva Călin); COSTEL RĂDULESCU (Gheorghe Musteșea); LIVIA BABA (Maria Tereacă); OVIDIU STOICHTA (Vasile Buligă); PUICA STERIAN (Nineta Paraschiv); MARIUS NIȚĂ (Grigore Dudău); STELINA STOICOVICI (Rada Gulă); EMILIA POROJAN (Floarea Pacoste); DOINA ALEXE-POPESCU (Dușă); CONSTANTIN STĂNESCU (Pantelimon Bucă); MIRCEA HINDOREANU (Panait); NICU NICULESCU (Ilie BEȘLEAGA); DANA BOLINTINEANU (Zamfira Hanciu).

nant. Judecata de la miezul nopții, Comedie cu olteni.

Toate aceste piese alcătuiesc o frescă viu colorată a satului contemporan, o scurtă istorie a principalelor prefaceri pe care le-a trăit în anii din urmă, a treptelor pe care le-au urcat oamenii odată cu timpul. O istorie alcătuită din replici, ce se citește sau se ascultă cu fruntea descoperită, pentru că pieșele lui Gh. Vlad au acea vis comică de natură să le facă a nu fi doar simple scene ilustrative ale unor felii de viață.

Ultima, în ordine cronologică, din această suită de piese, în care destinele personajelor se întretaie, se continuă, se regăsesc, se desăvîrșesc este Cu oltencele nu-i de glumit, publicată sub titlul O dimineață de pomină, în revista „Teatrul“ nr. 7/1972.

Anii au trecut. În satul ale cărui porți ni le redeschide acum Gh. Vlad, pentru a arunca o privire și a vedea ce se mai întîmplă pe acolo, s-au schimbat multe. Se muncește mai bine, mai organizat, cu rezultate mai bune. S-au construit case, și se construiesc, cu mintea sau cu bulldozerul, proiecte îndrăznețe. Oamenii, marca lor majoritate, s-au schimbat și ei, au „crescut“, s-au maturizat. Iată totuși că împrejurările propuse de piesă — o femeie este aleasă primar — dezvăluie că ei păstrează în anumite unghere ascunse ale minții lor concepții învechite, dăunătoare. Tributar ai unor astfel de concepții, bărbații din piesă manifestă o nejustificată neîncrede-



Manuela Marinescu-Codrat (Oana), Marius Niță (Grigore Dudău) și Livia Baba (Maria Tereacă)

Teatrul de Nord Satu Mare

■ Secția română

REGELE IOAN

de Shakespeare

Nu prea mult timp în urmă, mai exact acum un an, aplaudam inițiativa trupei române de la Teatrul de Nord din Satu Mare de a contribui la reprezentarea integrală a lui Shakespeare în România și mă bucuram să

Constantin Dumitra (Hubert de Burgh), Ion Tîfor (Regele Ioan), Constantin Delica (Contele de Pembroke) și Cornel Primu (Contele de Salisbury)

mult umor. Interpreta Oarei, Manuela Marinescu-Codrat, s-a străduit să împlinească conturul personajului pe această linie, dar n-a putut să convingă, de la un cap la altul al spectacolului, că aparține mediului în care se mișcă. Livia Baba (Maria Tereacă) secondea ocotitor pe această primărită cam firavă, cu un aer cam urban, desfășurînd o energie inepuizabilă. Ca și Doina Alexe Popescu (Duța), Anisoara Popa (Chiva Călin), Stelina Stoicovici (Rada Gula), Emilia Porojan (Floarea Pacoste), interpretele celorlalte eroine ale piesei care realizează, toate la un loc, forța de șoc a oltencelor „cu care nu e de glumit”. Mezina lor, Zamfira Hanciu e interpretată de Dana Bolintineanu cu hazul cuvenit; agresivității sale de ingenuă „perfidă”. Marius Niță, interpretul lui Grigore Dudău, opunîndu-i o rezistență întotdeauna comică.

Costel Rădulescu (Gheorghe Musteța) și Mircea Hindoreanu (Panait) au gravat în apăsare, în trăsături foarte acuzate, siluetele caricaturale a două personaje împotriva cărora se îndreaptă în principal ironia autorului, iar Constantin Stănescu (Pantelimon Bucă) și Nicu Niculescu (Ilie Beșleagă) au excelat în interpretarea unui duo de tip Păcălă și Tîndală, oferind nenumărate scene de un comic suculent.



văd Timon din Atena într-o reprezentație cu multe merite. Când cerem teatrelor atât de des și cu atîta insistență să-și lărgescă aria de investigație a universului shakespearian, cînd nu scăpăm prilejul să amintim că avem, în sfîrșit, traducerea întregii opere a marelui dramaturg și poet, cînd de vreo cîțiva ani observăm, nu fără amărăciune, un semn de oboseală pe direcția acestor inițiative — compensată, e drept, de cîteva strălucite rea-

Data premierei: 26 februarie 1975
Regia: MIHAI RAICU. Scenografia: MIHAELA GRIGORESCU.

Distribuția: ION TIFOR (Regele Ioan); DOINA PREDA (Arthur); CONSTANTIN DELICA (Contele de Pembroke); CORNEL FRIMU (Contele de Salisbury); CONSTANTIN DUMITRA (Hubert de Burgh); PETRE PANAIT (Robert Faulconbridge); ALEXANDRU BALAN (Filip Bastardul); NAE NICOLAE (Cetăteanul din Angiers); MIRCEA IPATE MAREȘ (Regele Filip); SERGIU IVA (Lewis); VIRGIL MULLER (Lymoges); PETRE BĂCIOIU (Cardinalul Pandulph); ALMITEA (Melun); MARCEL MIREA (Chatillon); VIORICA SUCIU (Regina Elconora); VIOLETA BERBIUC (Constance); CORNELIA BLOOS (Bianca de Spania); DOINA JOJA (Lady Faulconbridge); TOCA BADIU (Slujitorul).

lizări — e foarte firesc să ne bucare vestea că tot aici, la Satu Mare, se reprezintă Regele Ioan. În sfîrșit, Regele Ioan, tradusă la noi încă din celălalt secol, din nou tălmăcită pe românește de Dan Botta, într-una din cele mai strălucite realizări din cîte avem astăzi. (Deși, în treacăt fie zis, nu pot înțelege de ce subtilul poet Dan Botta a preluat ideea autohtonizării numelui regelui John de la Scarlat Ghica, cel care trebuie să fi folosit modelul franțuzesc, cînd la noi există tradiția și obișnuința de a menține onomastica bătrînului Scuturălance.) Așadar, Regele Ioan, a douăsprezecea piesă în ordinea creației lui Shakespeare, cea dintîi în ordinea timpului istoric evocat, Regele Ioan, cronica unei coroane dobîndite prin uzurpare, păstrate prin crime, pierdute prin moartea violentă a întronatului. Cronica unui rege ucigaș ucis la rîndu-i, cronica unor vremi în care istoria se învîrte în cerc închis, în care istoria înseamnă un șir de crime, înseamnă o încoronare, o speranță pentru supuși, apoi o dezamăgire, un complot, o detronare și iar o speranță, și iar...; Regele Ioan, ilustrare a filosofiei lui Shakespeare despre istorie și despre putere, pildă de patriotism și reflex al unei adîncite cunoașteri a trecutului țării sale, avertisment dat contemporanilor lui; Regele Ioan, despre

care multe exegeți spun că e dominată de materialul faptic brut, că rareori se ridică la nivelul altor cronici istorice; Regele Ioan înseamnă a doua premieră pe țară la Satu Mare.

Nu-mi face nici o plăcere să spun că meritele spectacolului se opresc la stadiul inițiativei. Dar, în spiritul obiectivității critice, sînt dator să arăt că Regele Ioan la Satu Mare e o încercare neizbutită. Un spațiu de joc sugerînd manevra unui biet circ ambulant, împrejmuit de niște parapeți scunzi, lucios colorați, două tronuri pe roțile, ea niște strane, o litiță ca o cabină veche de telefon, acesta e decorul înălipuit de Mihaela Grigorescu. Impresia de sîcărie și improvizație e întărită și de felul cum au fost realizate costumele, prost croite, fără expresie, unele dintre ele confecționate din materialul poșetelor ieftine de culoarea pistilului, altele din pînză cenușie și scorțoasă. Pe măsură ce se desfășura spectacolul, aveam impresia că asistăm nepoftit, la o fază primară de lucru, în care concepția nu se întrevede încă, în care interpretările sînt crude, șovăitoare. Nu mi-a fost dat să înțeleg care a fost gîndul care l-a îndemnat pe Mihai Raicu să realizeze Regele Ioan. Regele Ioan, acum. Regele Ioan și nu altă cronică shakespeariană. Regele Ioan, aici, cu acest colectiv.

Trupa însăși a apărut într-o lumină mai puțin favorabilă decît în alte împrejurări. Individualități actoricești distincte s-au topit într-o colectivitate amorfă și vîlguită. Unele interpretări sînt șterse, palide, plate, lipsite de fior, ca a Doinei Preda sau a Violetei Berbiuc, altele supărător emfatiche, ca a lui Mircea Ipate Mareș. Alteori, interpretarea unui personaj frizează penibilul, din neînțelegerea funcției dramatice: închipuiți-vă un cardinal venit să arunce anatema asupra Regelui Ioan, cu înfățișarea unui june spelib! Bastardul, poate cel mai izbit personaj al piesei, ne e înfățișat de Alexandru Bălan ca un soldățoi obtuz, ațîgăos și vulgar. Insuși Regele Ioan, monarh viclean și crud, e interpretat de Ion Tifor într-un fel care nedumerește, ca un soi de măscărici dement, cine știe dacă nu cumva la sugestia interpretării de bufon pe care o dăduse Woszczerowicz lui Richard III la Ateneumul varșovian.

Repet, nu-mi e deloc pe plac să resping atît de categoric și cu atîta asprime un spectacol născut din cele mai lăudabile intenții. Dar o fac cu sincera convingere că în activitatea acestei trupe, care nu o dată și-a dovedit calitățile, spectacolul cu Regele Ioan e un accident fără semnificații și fără consecințe pentru viitor, că teatrul va ști să se regrepeze, să-și reevalueze proiectele și perspectivele, cîntărindu-și mai atent măsura propriilor forțe.

Virgil Munteanu

OFİTERUL DE GARDĂ

de Molnár Ferenc

Data premierei : 21 martie 1975.

Regia : KOVÁCS FERENC și KOVÁCS ÁDÁM. Decoruri : PAULOVICS LÁSZLÓ : Costume : SZATMÁRI AGNES.

Distribuția : CSIKY ANDRÁS (Actorul) ; ELEKES EMMA (Actrița) ; ÁCS ALAJOS (Criticul) ; TARNÓI EMILIA (Mama) ; KOVÁCS EVA (Camerista) ; KISS IMRE (Creditorul) ; T. LUKÁCS EVA (Plasatoarea).

Pe la începutul acestui veac, numele lui Molnár Ferenc făcea ocolul pământului, echivalând în faimă pe Shaw și Pirandello. Citeva decenii dramaturgul maghiar nu a lipsit de pe afișul nici unui teatru important din Europa sau America. Cu vremea, și într-un fel oarecum explicabil, gloria începe să pălească, dramaturgia lui arătându-se mai puțin viguroasă, deși nu lipsită de strălucire. Nu e singurul caz în care notorietatea unui dramaturg atinge, o vreme, cote maxime, deși s-ar fi putut vedea de la început că substanța operei sale conține combustie cât pentru un foc de artificii. E bine să arătăm, din capul locului, că Molnár Ferenc nu s-a putut desprinde în ansamblul operei lui dramatice — destul de întinse — de o problematică superficială, critica lui vizând aspectele morale ale vieții și mai deloc substratul social al moravurilor denunțate. Denunțate ? E prea mult spus ; dramaturgul dojenește cu părintească îngăduință pe eroii lui, eroi desprinși din burghezia și aristocrația maghiară din primele decenii ale acestui veac. Universul operei lui e așadar limitat și când personajele sale nu aparțin claselor avute, sînt fie slujnicute și vagabonzi simpatici, fie oameni din lumea teatrului. Firește, conflictele lui sînt conciliabile, ele reprezintă colateral și vag esența conflictelor sociale ale vremii sale și, din acest punct de vedere, Molnár Ferenc nu e decît pe foarte de departe rudă cu dramaturgia iluștri ai epocii. Revine în opera sa antiteza realitate-ficțiune, adevăr-iluzie, realitatea fiind sursa unor mici neazuri, neplăceri, nemulțumiri, neîmpliniri, care, toate, se rezolvă prin evadarea în ficțiune, în vis, în amăgire. Cam puțin, pentru a-l așeza cu inima ușoară alături de marile nume ale

dramaturgiei începutului de secol. Atunci, de unde notorietatea sa, greu egalată de vreun contemporan al lui ? Incontestabil, dintr-o strălucită expresie dramatică, dintr-o virtuozitate care amintește nu de puține ori și nu pe puține planuri de Feydeau, dintr-o fantezie nescată, capabilă să nascăcească zeci de variante ale conflictului generat de triumful adulterin, dintr-o perfectă cunoaștere a posibilităților dramaturgiei și scenei, dintr-o strălucitoare vervă a dialogului. Aici, Molnár Ferenc e pe teren solid și nu e de mirare că meșteșugul lui a încîntat spirite strălucite ca ale lui Shaw și Thomas Mann.

De altfel, convingerea ne-o putem face și singuri, citind volumul de teatru recent apărut în limba română, volum care înmănunchiază, într-o selecție bine gândită, cele mai reprezentative lucrări dramatice ale lui Molnár Ferenc, printre care Liliom, Mareșalul, Teatru la castel și, firește, Ofițerul de gardă.

Această din urmă piesă, model prin ea însăși de tot ce înseamnă în esență dramaturgia lui Molnár Ferenc, nu e necunoscută nouă. Încă în 1911, un an după ce fusese reprezentată la Budapesta, piesa e tradusă de Liviu Rebreanu și jucată la naționalul craiovean. Recent, s-a reprezentat la secția maghiară a Teatrului de Nord din Satu Mare. Firește, alegerea a fost dictată de interesul, dacă nu chiar pasiunea, pe care-l poate stîrni unor actori interpretarea unor roluri... de actori, în care travestitul nu e cel din urmă dintre mijloacele folosite de autor. E, pe scurt, vorba de o familie de actori în care soțul, vrînd să prevină secătuirea iubirii lor, se travestește în ofițer de gardă și-și recucește soția. Nelipsita lovitură de teatru e că soția știuse din primele clipe că ofițerul de gardă e soțul ei, dar se lasă cu bună știință, ba chiar cu voluptate, recucerită. În jocul de-a viața și de-a teatrul soții și-și redobîndesc iubirea și încrederea. E moral, e instructiv, dar mai ales e recreativ și plăcut jocul acesta făcut din scînteieri efemere și meșteșug solid, din haz și undă lirică.

Piesa amintește în multe privințe de Fii cuminte, Cristofor, deși nu e nici un temei să stabilim aici grade de rudenie, dar amintește în ce are ea mai bun, mai substanțial de Fii cuminte, Cristofor, și apropierea o fac numai pentru a da o măsură cât mai exactă a valorii acestei spumoase comedii pe care cei mai buni din trupa sătmăreană au ales-o pentru antrenamentul lor de virtuozitate. Întotdeauna cînd aici se întîlnesc pe scenă Emma Elekes, Csiaky András și Ács Alajos se produce mai mult decît un spectacol, se naște o competiție. De data aceasta a cîștigat Elekes Emma. Ács Alajos, interpretul criticului, are o partitură mai săracă, rolul lui e de confident al ambilor soți, el trebuie să tacă și să asculte și să dea dreptate amîndorura și o face cu acea calmă și răbdătoare înțelegere de adevărat prieten și cu umor subtil. Csiaky András, interpretul soțului, e exploziv, impulsiv, suspicios, amărit, pornit pe răzbu-

nare, spăsit, sau toate laolaltă, dar în rolul Ofițerului de gardă mi s-a părut stinjenit și nu destul de înflăcărat în asalturile lui. Cuceritorul a părut el însuși prea puțin convins de rolul lui și de aceea ne-a convins mai puțin. Travestiul nu i-a reușit. Elekes Emma, fermecătoare în grația și eleganța ei, a arătat o deplină stăpânire a mijloacelor ei, fiind atât de sincer și convingător îndrăgostită, că suplinea prin plusul de emoție lipsa de vibrație a seducătorului ofițer de gardă. În roluri mici, construite pe câteva scene de efect, au amuzat Tarnói Emilia, Kovács Éva și Kiss Imre. Regizorii Kovács Ferenc și Kovács Adam par să fi lăsat toată libertatea interpretelor, dar nu par să-i fi îndemnat la mai mult decât a vrut fiecare. Paulovics László a închipuit un decor colorat și delicat în liniile desenului, iar Sztalmári Ágnes i-a îmbrăcat elegant pe interpreți.

Virgil Munteanu

Teatrul Tineretului din Piatra Neamț

MAI ÎNAINTE DE A CÎNTA COCOȘUL

de Ivan Bukovčan

Data premierei : 23 martie 1975.

Regia : EDUARD COVALI. Scenografia : EDUARD COVALI.

Distribuția : NINA ZĂINESCU (Fanka) ; GHEORGHE BIRĂU (Ondrej) ; CONST. GHENESCU (Terezčák) ; EUGENIA BALAURE (Babjakova) ; THEODOR DANETTI (Sustek) ; VALENTIN URİTESCU (Uhrik) ; ION MUSCĂ (Vagabondul) ; EUGEN APOSTOL (Tomko) ; ELENA JITCOV (Soția farmacistului) ; IOANA PAVELESCU (Marika) ; PAUL CHIRIBUȚĂ (Fischl)
Traducere : EUGEN TOBGAȘEV.

În repertoriul chibzuit și cu titluri de prestigiu al actualei stagiuni la Piatra-Neamț (Romeo și Julieta, Matca de Sorescu), întâl-

nim și o piesă din fierul teatrului slovac ; lucrare, despre care aflăm din caietul-program (întocmit cu seriozitatea și ținuta culturală statornicită în acest secretariat literar) — că s-a bucurat de Premiul Ministerului Culturii, pentru cea mai bună piesă originală a anului 1969. După cum ne mărturisește și autorul, Mai înainte de a cînta cocoșul (să recunoaștem că în transpunere românească, titlul nu sună prea bine) s-a reprezentat pe aproape toate scenele din Cehoslovacia, și în alte nenumărate țări din estul Europei, în aproape 50 de montări, consecutive premierei mondiale. Ne explicăm această largă audiență a textului lui Bukovčan la un public totuși diferit, prin ecurile încă vii în conștiința europeană a tragediilor declanșate de cel de-al doilea război mondial, piesa încadrîndu-se într-o tipică „dramaturgie a Rezistenței”, în contextul dramatic al luptei populației civile împotriva agresorilor hitleriști. Dacă subiectul dramei e lipsit de un caracter inedit, — modelul ei genetic fiind neîndoiios Montserrat de Roblès — după cum sesizăm, nu puține asemănări cu cunoscuta piesă a lui Al. Voitiņ Oameni care tac, reprezentată în urmă cu 15 ani —, tensiunea conflictuală are o intensitate reală, situația-limită prezentată fiind circumscrisă cu finețe în cadrul cotidian de rutină și totodată de excepție al războiului, în Slovacia cotropită. Un grup de ostateci, culeși la întimplare după reprimarea răscoalei din Bratislava 1944, este pus în situația desemnării unui candidat la moarte ales dintre ei, preț al răscumpărării atentatului asupra unui soldat neamț. Noaptea petrecută în subsolul unei locuințe, ai cărei locatari au fost deportați, locuință transformată ad-hoc într-o insolită celulă comună, devine incinta unui sui-generis tribunal al conștiințelor. În confruntarea reacțiilor temperamentale și a atitudinilor morale, se surprind tipologii — în general în spectrul de coloratură al unei tipice apartenențe mic-burgeze, autorul urmărind cu obstinație „momentul adevărului” din existența fiecăruia, moment generator de reacții surprinzătoare în sens etic pozitiv sau negativ. Amintindu-ne prin temă și expresie de o întreagă tradiție a literaturii cehoslovace, dedicată evocării celui de-al doilea război mondial, piesa lui Ivan Bukovčan apare pe afișul din Piatra-Neamț ca o judicioasă tentativă de prospectare în dramaturgia mai recentă a unei țări socialiste, deși poate am fi fost mai interesați de operele inspirate de actualitatea imediată, a edificării socialismului, decât de un trecut dramatic investigat nu de puține ori.

Spectacolul realizat de Eduard Covali — în dublă ipostază de regizor și scenograf — beneficiază de o gravă și serioasă „punere în pagină”, cu o minuțioasă, elaborată expunere a relațiilor și cuvenită amplasare a accentelor. Sugestiv, încărcat cu detalii semnificative, pentru timpul istoric și dramatic al acțiunii, decorul de factură realist-tradițională conține o aglomerare bizară de obiecte, a căror ală-



Gh. Birău, Theodor Danetti, Constantin Gheneșcu, Elena Jitcov, Eugen Apostol, Ion Muscă, Eugenia Balaure, Valentin Nițescu

turare dă naștere la o atmosferă de stranie, ireală, și totodată tangibilă, dureroasă realitate. Pe mari spații de joc montarea a fost însă handicapată — în descătușarea unei dorite, creatoare, fantezii artistice —, de anumite clișee ale dialogului, de situații-tip, persistente în text, momente lipsite de inedit, de originalitate, și care au generat acea previzibilitate a discursului dramatic, greu de eludat, în scenă. Examenle dificile au trecut actorii, cele 11 roluri — 10 ostateci slovaci și un neamț — pretinzând tot atâtea compoziții, aparent lesnicioase, lipsite de rafinate nuanțe, dar fade, artificioase dacă le lipsește caratul adevărului de viață. Intuind că teatralitatea amenință viața personajelor, unii actori le-au salvat-o adoptând un stil „cinematografic”, cu tente vag neo-realiste. Reușite au marcat cuplul Gheorghe Birău—Nina Zăinescu (Ondrej-Fanka) decupând siluetele unor adolescenți neatinși de traumatismele războiului, candidi în eroismul lor furiar; Eugenia Balaure (moașa Babjakova) dozând cu măsură vulgaritatea și bunul-simț comun; Ioana Pavelescu (Marika) estompând în discreție o profesiune dubioasă și veche; Ion Muscă (Vagabondul) izbutind să dea trăsături particulare și identitate psihică unui personaj cu valențe mai degrabă simbolice. Alții însă au coplesit personajele cu ticuri teatrale și

Eugen Apostol, Paul Chiribută și Eugenia Balaure



elișee de comportament, cele mai supărătoare fiind folosite de Theodor Danetti (Șustek), în creionarea unui veterinar laș și antipatic, urmat în ordine descrescândă de Paul Chiribută (Fischl) — un cetățean german cu înfățișarea unui Mefisto de operetă, malefic și vindicativ și, înșirșit, de Valentin Urișescu (Ubrik) al cărui talent compozițional nu și-a dat de astă dată măsura și a fost în mod inexplicabil împins spre culori groase și

efecte facile. Joc corect, lipsit de relief au practicat Constantin Gheneșcu (Terezeak), Eugen Apostol (Tomko) și Elena Jitcov (Soția farmacistului), confirmându-ne supoziția că doar adevărul de viață adus în scenă poate valoriza destinul artistic al rolurilor respective. Și, în ultimă instanță, al spectacolului.

M. I.

Turneul Teatrului de Dramă și Comedie din Constanța

Privit din afară, turneul întreprins la București în luna martie decepționează criticii teatrali îndeosebi prin „datarea” afișelor. Cele

Aurora Simionică (Nina) și Sandu Simionică (Arbenin) în „Mascarada” de Lermontov

două spectacole aduse spre confruntare cu Capitala nu reprezintă exact stadiul actual de valori și căutări al colectivului; sînt montări mai vechi, din stagiuni mai apropiate (*Nevestele vesele*), dar și mai îndepărtate — *Mascarada*, de pildă, consumîndu-și premiera în anul 1972. Între timp, teatrul a realizat multe alte spectacole, nu lipsite de interes repertorial; între timp, în teatru au lucrat și alți regizori decît semnatarul celor două montări de pe afișul turneului bucureștean. Dată fiind și frecvența destul de scăzută a deplasărilor „Constanței” la București, ar fi fost, firește, de dorit ca vizita să fi avut un program mai complet, mai edificator pentru „pulsul” la zi al colectivului, mai demonstrativ pentru varietatea demersurilor sale artistice și pentru registrul ambiguităților sale profesionale. Privit însă dinăuntru, argumentul turneului, expus în sedință publică, cu prilejul obișnuitei dezbateri de lucru de la A.T.M., nu e lipsit de justificări: nevoia unui „moment de respirație”, în mijlocul unei stagiuni laborioase, nevoia de autoverificare, prin intermediul unor montări îndelung rodite, în contactul cu publicul local, avînd girul acestui public — dacă nu și pe acela al oamenilor de teatru.

MASCARADA

de Lermontov

Despre *Mascarada* de Lermontov s-a scris la timpul respectiv în aceste pagini.*) Timpul a marcat în mod pozitiv montarea; din păcate nu i-a putut atenua viciile de concepție, lipsită de suportul ferm al unei vizi-

* „Teatrul”, nr. 1/1973



ună clare asupra acestei drame romantice, cu un patos specific și cu particularități stilistice proprii și de neconfruntat; dimpotrivă, naivitatea direcției de scenă a lui Ion Maximilian se detașează cu pregnant relief mai ales în conturul operetistic al scenelor de ansamblu, în desenul tenebros-melodramatic al relațiilor unor personaje cu funcție dramatică marcantă: Baroana Sprich, Necunoscutul-Printul; la fel de neconcludent rămâne decorul Elenei Forțu, cu simbolurile pleonastice și minimalizante ale măștilor și fără forță de sugestie în cadru; dar jocul interpreților principali s-a decantat, liniile compozițiilor s-au adâncit, s-au cristalizat și spectacolul impune câteva realizări actoricești notabile. Polul reprezentăției rămâne Sandu Simionică, creatorul unui Arbenin nuanțat, exteriorizat cu inteligență, interiorizat cu fină melancolie, personaj surprins cu perspicacitate în dinamica schimbării unor măști invizibile anturajului său. Sobrietatea jocului adâncirea liniilor psihologice ale acestui faimos precursor al „oamenilor de prisos” acordă personajului un contur problematic modern, implicându-l fără efort în sfera receptivității noastre. Și Mircea Nicolae Crețu, interpretul tinărului Print, a câștigat în siguranță scenică și sinceritate a jocului, după cum Aurora Simionică (Nina), în fluiditatea

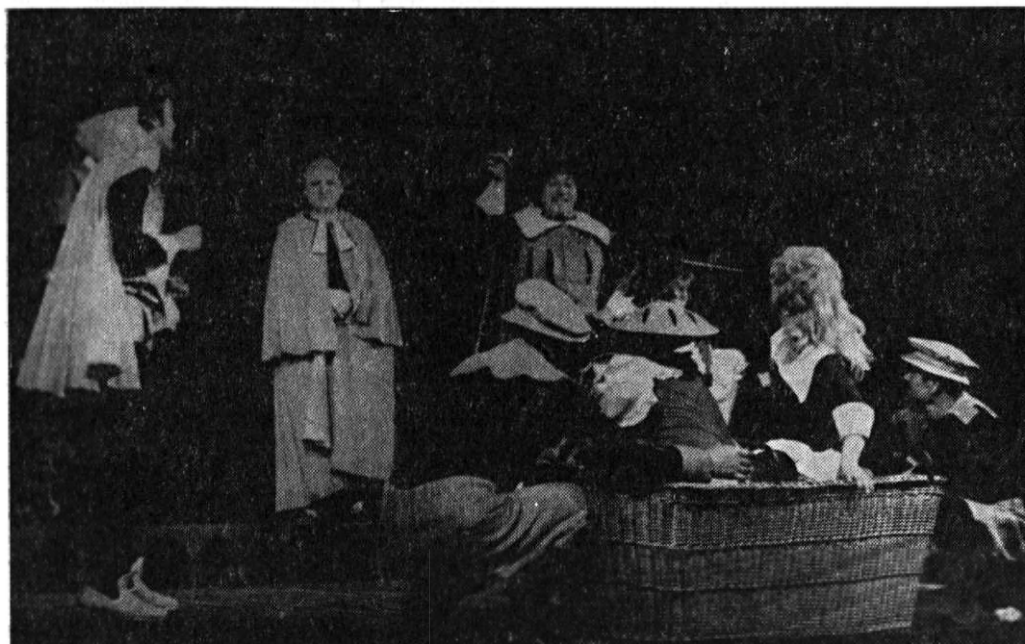
mișcării și în distincția durerii. Mai trebuie spus că spectacolul dobândește o mai acută densitate dramatică în partea a doua, deși, paradoxal, aici se încrucișează și liniile sfârșitului melodramatic, eludate cu finețe de Sandu Simionică. Cu toate acestea, *Mascarada* rămâne totuși o dezamăgire, o poliță doar parțial onorată de regizorul care ne promisese o întâlnire deosebită cu textul acestei drame romantice, care-l fascinasese în interpretarea lui Mordvinov și în regia lui Zavadski.

NEVESTELE VESELE DIN WINDSOR

de Shakespeare

Spectacolul, montat în stagiunea trecută, a fost un prilej pentru colectiv să-și exerseze disponibilitățile în aria comediei shakespearene, abordate aici destul de rar, cu prea

„Nevețele vesele din Windsor” în regia lui Ion Maximilian





Zoe Caraman-Ștefan (Doamna Ford),
Lucian Iancu (Falstaff) și Viorica Fai-
na-Borza (Doamna Page)

multă timiditate. Cum s-a văzut și din experiența altor teatre, introducerea unui Shakespeare în repertoriu ridică de obicei cota exigențelor profesionale, descătușează energiile artistice latente, stimulează fantezia crea-
toare.

În regia lui Ion Maximilian și în scenografia lui Mihai Tofan reprezentația constănțeană asigură întregii distribuții un joc vesel, exploziv, susținut de muzică. Într-un ritm trepidant, cu o mișcare precis caligrafiată. Decorul, conștient căteva planuri verticale, într-o amuzantă alcătuire de poduri mobile, pasarele, scări și trape, favorizează și incită mișcarea, într-o plantație adesea clovnescă, de haz suculent. Polii magnetici ai montării sînt Falstaff și Doamna Quickly, respectiv Lucian Iancu și Ileana Ploscaru, actori de verificat temperament și vervă comică, solicitați din plin și răspunzînd cu promptitudine solicitărilor. În jurul lor se avîntă în compoziții apăsător pitorești, colorate, Longin Mărtioiu (Caius), Eugen Mazilu (Slender), Constantin Guțu (Shallow), Mircea Nicolae Crețu (Fenton) și Constantin Duicu (Robin). „Nevestele vesele” doamna Ford (Zoe Caraman-Ștefan și Eugenia Lipan-Petre) și doamna Page (Valentina Bucur și Viorica Faina-Borza) își duc la capăt cu egală, hîtră conștiinciozitate, misiunea păcălirilor istețe ale desuchiutului cavalier; iar „soții”, domnul Ford (Romeo Moșoș), travestit cu noștimă fervoare în domnul Brook, și domnul Page (Emil Sassu) se achită cu demnitate, așîderi comică, de investitura lor matrimonială. Anne Page, disputata mireasă, iriază o gingășie acidă, picurată cu ironie de Diana Cheregi; în sfîrșit, în nenumăratele roluri episodice evoluează cu veselie

Emil Birlădeanu (Sir Hugh Evans), Costel Rădulescu (Birtașul), Alexandru Mereuță (Simple), și cu mare antren triu-ul Viorel Popescu (Bardolph), Iuliu Popescu (Pistol) și George Stancu (Nym), pungașii în slujba Cavalerului Veselei Figuri. Cum remarcăm la început, o montare traversată de ritm și voioșie, deși, nu de puține ori, norii vulgarității, ai gestului echivoc, neartistice, ai glumei groase, triviale, plutesc pe cerul spectacolului, poate sub pretextul suculenței și truculenței pămîntștilor comedii ale Renașterii elisabethane, poate din pricini mai puțin elaborate, cum ar fi de pildă o cedare în fața unui public neexigent, format de estradă...

Dacă *Nevestele vesele din Windsor* au căpătat pe scena constănțeană conturul viguros, tempo-ul allegro, ba chiar allegro con brio, cerut de această comedie, scrisă în epoca reprezentării lui *Hamlet*, lipsește din spectacol andantele grav, de asemeni prezent în orice comedie shakespeareană. Cu alte cuvinte, asistăm la schema trepidantă a acțiunii, dar nu sesizăm planul reflexiei filozofice, marea deziluzie comică încercată de Falstaff, care constituie tema, miezul piesei. Temă care răsună puternic în ultimul act (V), cînd acțiunea se mută în pădurea din Windsor, în jurul stejarului lui Herne, pădure-ecou a codrului din Ardeni sau a vrăjilor Titanici, locul nebulos, de hotar dintre tărîmul realului și cel al irealului, spațiul shakespearean al „mascaradelor”, al travestițiilor de tot felul, prielnic jocurilor realităților și iluziilor. Aici are loc exorcizarea lui Sir John Falstaff, jertfirea acestui monumental erou al poftelor lămești (mai e oare cazul să spunem că dimensiunea lui herculean-spirituală nu se reduce la proporțiile unor Flămînzilă și Setilă ? !) pe altarul bunului-simț mediocru al familiilor din Windsor, sancționat, la rîndul lui, prin triumful dragostei celor doi tineri, care fug, lăsînd în urmă doar *măștile* lor. Am regretat că în spectacol nu transpare o gândire regizorală mai nuanțată, o exegeză teatrală la textului, o propunere de interpretare a sensurilor mai adînci ale comediei, dincolo de expunerea ritmată și colorată a tramei. Fiîndcă trupa de la Constanța posedă forțele actorești capabile să dea strălucire, forță și fascinație unei comedii de Shakespeare.

★

Morala acestui turneu — în care ni s-au prezentat producții intrate, se pare, în repertoriul permanent al teatrului (în măsura în care instituția își poate permite un asemenea afiș de durată) — se desenează cu destulă limpezime: nevoia împrosfătării regizorale, prezența la pupitrul de comandă a unor talente înzestrate cu puterea de-a oferi valorosului colectiv de actori teme de lucru mai complexe, studii de interpretare, la un înalt nivel de gândire artistică. Firește, pe titlurile marelui repertoriu.

Mira Iosif

Tot la Constanța

Notă despre alte spectacole

Se spune — și pe bună dreptate — că teatrul din Constanța este unul dintre cele două care nu-și închid porțile niciodată. Este și firesc, cunoscute fiind solicitările litoralului, mai ales în sezonul estival. Cu toate acestea, teatrul constănțean nu trebuie privit doar prin prisma producției sale artistice destinate turiștilor. Aflat în centrul unui județ cu o semnificativă pondere economică și agricolă, teatrul de pe malul mării este chemat să contribuie substanțial la edificarea culturală a satelor dobrogene și uneori și a aceloră de dincolo de Dunăre (Județul Ialomița). De aici necesitatea în repertoriu a unor piese mobile, care să intereseze, să atragă publicul sătesc. Așa se face că spectacolul cu *Take, Ianke și Cadir* a fost jucat de 150 de ori în județ cu același mare succes și că piesa unui debutant (Ghiță Barbu), intitulată *Răș-plata*, a cărei tematică se adresa direct conștiinței maselor de la sate, a fost primită cu viu interes. 60 de reprezentații, în patru luni, spun destul de multe.

De altfel, Teatrul de Dramă și Comedie din Constanța și-a făcut un titlu de cinste din a promova piesele noi, originale, ale dramaturgilor consacrați sau debutanți, un accent deosebit punându-se și pe stimularea creației locale. Drept rezultat, în prezent a fost primit și a intrat la lectură textul unei piese în versuri — *Trofeul Traianei* — a poetului constănțean Grigore Sălceanu. Spectacolul acesta va constitui piesa de rezistență în cadrul apropiatului centenar al „Serbărilor Dobrogei” — manifestare ce se va desfășura în cadrul marii aniversări a o sută de ani de la proclamarea Independenței României.

În preajma premierei se află însă alte spectacole. În primul rînd, *Gaițele* lui Al. Kirițescu, în regia lui Gh. Jora, în care vor apărea: Marcela Sassu, Iolanda Mogoș, Agatha Nicolau, Ana Mirena, Virgil Andreescu. Regizorul Ion Maximilian pregătește, la rîndu-i, premiera pe țară a comediei lui Gheorghe

Vlad, *Lupii de mare*, avînd ca protagoniști pe: Iancu Lucian, Sandu Simionică, Valentina Bucur, Diana Cheregi. Și tot Ion Maximilian pregătește un spectacol de mare importanță pentru teatrul constănțean: *Nebuna din Chaillot* de Giraudoux cu Ileana Ploscaru.

Aflîndu-ne destul de aproape de deschiderea sezonului estival, ne-am informat și despre ceea ce vor oferi actorii constănțeni spectatorilor din orașul lor și celor din stațiunile de pe litoral. Se vor reprezenta, în acest context, în continuare, pe scenele în aer liber, unele spectacole de greutate specifică cum sînt: *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare, *Casa Bernardei Alba* de Federico Garcia Lorca, *Ovidius* de Grigore Sălceanu. Va fi reprezentat de asemenea spectacolul de teatru antic cu tragedia *Ifigenia în Taurida* de Euripide.

Se cuvine, în sfîrșit, să arătăm că Teatrul de Dramă și Comedie din Constanța va fi — în septembrie 1975 — gazda celei de a V-a ediții a Festivalului teatrelor de păpuși, la care vor participa păpușari din întreaga țară. Teatrul de păpuși constănțean fiind mezinul Teatrului de Dramă și Comedie.

S. V.



■ SIR ȘI ELIXIR

de Dumitru M. Ion

Data premierii: 17 martie 1975.

Regia: ȘTEFAN LENKISCH. Marionete: DAN NEMȚEANU. Decoruri: MIRCEA NICOLAU. Muzica: PAUL URMUZESCU. Mișcarea scenică: ADINA CEZAR.

Minuitori: EUGENIA DUMITRIU, SUZANA KATZ, R. ZOLLA, ANTI-GONA PAPAZICOPOL, laureată a Premiului de Stat, ȘTEFAN SÂNDULESCU, AURELIAN MANOLIU, VALENTINA ROMAN, LAURA IONESCU, SARA DAN, VALENTINA TOMESCU, CRISTINA POPOVICI, MARIANA RIMNICEANU, EUGEN STOICA.

Interpreți: ALEXANDRINA IALIC, ANDA CĂLUGĂREANU, MIRCEA ALBULESCU, HORIA CĂCIULESCU, ION LUCIAN, SILVIU GURĂU, JORJ VOICU, VALERIU SIMION, JUSTIN GRAD, GHEORGHE FUNDĂTUR, ȘTEFAN SÂNDULESCU, ELENA SÂNDULESCU, VALENTINA ROMAN.

Ultima premieră a harnicului și talentatului colectiv de la Teatrul „Țândărică“ este o piesă pentru „Copiii cei cuminți din orașul București“, despre a căror „cumințenie“ s-a dus vestea în București, dacă nu s-a revărsat cumva și peste margini, după cum ne spune autorul lui Sir și Elixir, poetul Dumitru M. Ion.

Sir și Elixir sînt doi copii cam certați cu școala, pasionați însă de vrăjitori și vrăjitorii, porniți pe un drum plin de peripeții spre Țara Oamenilor Mari. Expediția lor va fi presărată cu întîmplări fantastice, colorată cu glume, cîntece și dansuri. Piesa este distractivă, fără a fi întotdeauna foarte limpede, autorul se amuză aglomerînd situații reale și ireale, personaje posibile și imposibile, versuri de farmec, cu versificări de tipul: „Am o idee transmisibilă / să nu ți se pară oribilă“, care nu sîntem foarte siguri că au priză la copii. Piesa nu se încadrează în schemele clasice ale genului și această lipsă

de prejudecăți, de complexă, are un dublu efect — pe de o parte, textul are vigoare, prospețime, pe de altă parte, ideile, semnificațiile personajelor plutesc în incertitudine. Profesorii care vor să-i readucă la școală pe cei doi eroi sînt prezentați ca niște căpeăuni, reabilitați, cei-i drept, în final, dar fără convingere; trei sferturi din piesă, micuții spectatori sînt încredințați că există vrăji și vrăjitori și asta nu undeva, în țara lui Roș-impărat, ci chiar printre ei.

Spectacolul lui Ștefan Lenkisch este o generoasă desfășurare de culoare, muzică și mișcare, bine ritmat, realizînd acordul necesar între personajele-păpuși și actori. Unul din principalele atu-uri îl constituie marionetele create de Dan Nemțeanu, inteligent și foarte spiritual comentariu al personajelor și nu doar figurare a acestora. Excelent gîdite, detaliile de expresie și de costum sînt în măsură să suplinească lipsa mimicii, caracterizează exact și nuanțat pe fiecare din eroii piesei. Marele Vrăjitor-Pisică, îmbrăcat în roșu aprins, are un impozant-jerpelit-demn-caricatural melon prin care (și nu de sub care) i se văd ochii oblici, vicleni; înspăimîntatul și umilul „Șoricel cu fes“ este numai grație și fragilitate — să nu supere, să nu fie remareat; „Motanul cocoșat“ seamănă unui rege de pe cărțile de joc dar și „bătrînului vicios“ din melodrame; prințele sînt superbe și voit inexpressive, ca orice ingenue care se respectă; cei doi ștregari, Sir — mai subțire, mai delicat — și Elixir — rotofei, mai gen Gigă, au un farmec deosebit, personalități bine diferențiate. Foarte reușite sînt și „Gulgutele, Biginetele și alte Ființe Greșite“, plâsmuiri fantastice, fără prea mare rol în desfășurarea acțiunii, dar de efect plastic sigur.

Marionetele sînt bine minuite, o mențione specială cuvenindu-se Antigonei Papazicopol, care împrumută „Șoricelului cu fes“ mișcări de o fluentă și o expresivitate deosebite. Vocile sînt și ele foarte inspirat distribuite, corespunzînd înfățișării și personalității eroilor.

Decorurile lui Mircea Nicolau, nu egal de frumoase în toate tablourile, pornesc de la o idee foarte bună: folosirea materialului gofrat din care se fac lămpioanele-decorative dînd posibilitatea de a „construi“ un castel cu turnuri și punți, într-o secundă, sub ochii încîntați ai spectatorilor.

Data premierei: 1 martie 1975.

Coregrafia: MIRIAM RĂDUCANU.

Regie și asistență coregrafie: DAN NECSULESCU. Costume: ELISABETA BENEDEK. Lumini: ALEXANDRU MELTZNER.

Dansează: RALUCA IANEGIC, GHEORGHE IANCU, MIHAI FOTESCU, ȘTEFAN SOARE, MARIAN IORDACHE.

Nocturnele, apărute acum câțiva ani pe afișul spectacolelor bucureștene, au pătruns și s-au fixat foarte repede în conștiința publicului. Este un gen de spectacol destul de greu de definit — dans modern, muzică, poezie, dar nu numai atât, deloc o înșiruire de „momente“, ci o foarte omogenă sinteză a tuturor acestor elemente, nu asamblate, nu topite, ci surprinse, parcă, în acel punct unic în care se interferează, se suprapun, sau din care se nasc, poate, toate. După câteva spectacole — opt, dacă nu mă înșel — Nocturnul are o fizionomie, o personalitate bine conturată, cu trăsături ușor de detectat și urmărit de la o reprezentație la alta.

La acest Nocturn '75 ai mai mult decât oricând sentimentul de creație colectivă, în care fiecare personaj și fiecare gest sînt importante, esențiale, raportîndu-se continuu și existînd împreună cu celelalte, prin întregul spectacolului. Profesionalismul este una dintre trăsăturile evidente, definitorii ale grupului și ale spectacolului, cu acea marcă specifică a spontaneității lipsite de efort, purtînd aura sincerității și credinței. În afară de ritmul propriu fiecărei piese muzicale, fiecărui dans, spectacolul este străbătut și se susține, pe un ritm subteran, pe o cadență, pe o „bătăie de inimă“ care este a întregului, pe care o simți și în Adagio lui Mozart și în Cîntec bătrînesc sau Al dracu' e omu-n lume și care devine melodia pe care o auzi fără a fi cîntată, în dansul fără muzică al lui Miriam Răducanu, din prima parte a spectacolului.

Valoarea și forța „nocturnelor“ vine, poate, din desăvîrșita și permanenta expresivitate, care depășește uneori condiția dansului, apropiindu-l de pantomimă, împinge granița muzicii pînă la precizia de comunicare a cuvîntului. Sînt abandonate prejudecățile, ignorate cu zîmbet senin canoanele, poziția „inestetică“ nu sperie, gestul apare direct din sentiment, fără a mai trece prin cenzura regulilor. Gradația, foarte precisul simț al măsurii, care guvernează spectacolul, par a veni de la sine, după o lege interioară de creștere, de împlinire. După momentele de concentrată substanță, după Haendel, după jazz, după Anatol Vieru și Liviu Glodeanu, după ce mișcarea, expresia plastică, par a fi spus totul, exact atunci se trece la un alt moment, al cărui protagonist este interpretul de muzică folk Mircea Florian, cu al său Tata nu plutește, mama nu mai zboară. Nu știu dacă Mircea Florian e bun, foarte bun, cel mai bun, nu știu dacă folk-ul profesat de el e pur sau impur, sigur este însă că în acest spectacol el apare cînd trebuie, se încadrează, într-un anumit fel, ansamblului și dispare exact atunci cînd ne-am reluat respirația și putem urmări iar mișcarea, dansul.

Partea a doua a Nocturnului este caracterizată prin aceeași fantezie și prospețime, dar e gîndită într-o altă cheie, aceea a umorului. În pilule comice concentrate — Proverbele —, în dansuri-pantomimă spirituale, transpunînd foarte exact în gest tipul de umor conținut de textul cîntat — Al dracu' e omu-n lume sau Personaj — bucuria dansului, darul de a se juca, de a glumi, țînesc în fiecare clipă, molipsindu-ne. Spectacolul reușește să ne facă, încă din prima clipă, parteneri, trăim împreună o bucurie, descoperim împreună sentimente, mișcări, o glumă, un ritm.

Pentru acest dar, nu de fiecare zi, trebuie să mulțumim grupului de dansatori, autorilor coregrafiei, regiei, costumelor și luminilor, în mod egal tuturor.

Cristina Constantiniu

Măștile teatrului

Am văzut recent spectacolul de la Teatrul Mic cu *Profesiunea doamnei Warren*. Mulți ani în urmă, ca student încă, văzusem spectacolul prilejuit de aceeași piesă, la Teatrul Municipal. Și m-am întrebat: ar fi oare posibilă, și s-ar justifica — din indiferent ce punct de vedere — o cronică de tip comparativ? Sigur, există motive precise care m-au condus la această întrebare — nu doresc, în nici un fel, să dublez cronică pe care revista o publică oricum —, dar, dincolo de ele, rămîne o chestiune de principiu, vizind în cele din urmă condiția însăși a artei teatrale. Nu va mai surprinde pe nimeni comparația a doi mari pictori ce au trăit la o depărtare de veacuri. Nici raportarea a doi compozitori, sau conjuncția Bach și cutare echipă de interpreți ce-l prezintă în aranjamente pentru grupuri vocale sau instrumente electronice. Chiar coloanele arhitecturii grecești pot fi invocate în discuția privind limbajul modern (sic!) al arhitecturii. Cît despre literatură, inutil să mai aducem exemple acolo unde frecvența lor instaurează, între ele, un termen precum livrescul. Dar cine îl poate compara pe Nottara, sau pe Brezeanu, cine pe Liciu, Toneanu, pe Agatha Birnescu sau pe oricine altcineva din teatrul de altădată, cu actorii și cu spectacolele de astăzi? Sigur, cite o referință este posibilă — și cei care au avut șansa să-i vadă și să-i audă pe premergătorii teatrului românesc contemporan au și produs asemenea referințe —, dar, chiar cînd ea este făcută, nu poate convinge pe nimeni și nu poate avea, în ciuda oricărei intenții care a stat la originea ei, decît o valoare sentimentală. Teatrul, cu minunata sa istorie (scrisă și nescrisă), este totuși iremediabil sortit prezentului, trăiește prin viața celor care-l fac și valorează, în cele din urmă, cît viața însăși implicată în teatru. De aceea, mult mai drastic decît orice altă artă, teatrul este act de conștiință.

Poate că termenii aduși astfel în discuție vor părea, dintr-o anumită perspectivă, exagerați. Teatrul nu este numai tragedia sau drama, chiar un riguros și ascetic om de teatru cum a fost Brecht insistă asupra calității sale de divertisment. Teatrul înseamnă și scena, necesar reprezentativă, a Naționalului, dar și aceea de la „Tănase“, oricît de diferite ar fi mijloacele artistice puse, aici sau acolo, în slujba unei idei sau a unui crez. Și teatru înseamnă instituția de spectacol din Capitală, dar și echipa de entuziaști ai scenei care face, dintr-o profundă convingere și nevoie de exprimare prin mijloacele aceste

arte, fie teatru de amatori, fie teatru popular. În acest perimetru, atît de larg, factorul comun rămîne, în ciuda diversității și a diferențelor (obiective sau nu) de valoare, calitatea de act de conștiință. Aici se și află explicația determinării sale temporale specifice. În celelalte forme de artă e vorba de un proces de obiectivare, de o transcendere din imediatul stării propice creației în obiectul cu valoare reprezentativă pentru conștiința artistului. Teatrul este imanentă, viață la propriu și dăruire de viață în actul specific al interpretării teatrale. Singura realitate ce nu se supune ierarhizărilor valorice, ce nu cunoaște comparația, e viața însăși.

Referințele istorice nu ajută, în fond, la cunoașterea teatrului. A spune, chiar cu îndreptățire, că un anume actor amintește de cutare celebritate, este, poate, un mod de a-l elogia, dar publicul ce ia cunoștință de o asemenea raportare nu cîștigă nimic. La fel, nici teatrul și nici chiar, din perspectiva profesiei, actorul. A juca astăzi o piesă ca acum cincizeci sau o sută de ani, pe lângă faptul că e practic imposibil, este inutil. Determinarea teatrului ca artă interpretativă face ca acesta să fie mai puțin decît celelalte arte deschis spre generalul uman. El înțilnește însă acest general uman în dramaturgie și își dă, de fiecare dată, carnea concret-istoricului, îl așază într-un timp și într-un spațiu, și-l justifică în acest timp și spațiu.

Se poate juca *Profesiunea doamnei Warren* de la modul comic (inclusiv ca musical) pînă la melodramatic. O interpretare strălucită de ieri (citiți: din acest atît de relativ trecut al teatrului ce începe odată cu ultima lăsare de cortină) nu infirmă o altă posibilitate astăzi. Și una și cealaltă se justifică în spațiul lor concret de viață și pot fi, ambele, expresia acută a conștiinței celor ce le-au realizat.

Între aforismele ce se transmit de la o generație la alta se află și acela exprimat de La Rochefoucauld, potrivit căruia este greu a admira pe cineva și a-l iubi în același timp. Pare a privi prin excelență teatrul (și cite lucruri nu devin teatru, de fapt?!), și a exprima ideea referitoare la determinarea sa în timp. Nici un spectacol, oricît de strălucit, nu și-a supraviețuit în planul conștiinței publice. A determinat, firește, un ecou în această conștiință, și-a cucerit admirația și, poate, un loc în seria evocărilor de specialitate, în pagini de cărți unde s-a epuizat tot ceea ce a fost viu în actul interpretării.

Dar un spectacol epuizat sau frânt din cine-
ştie ce motive (căci teatrul este sinteză, şi
fiecare element ce participă la el determină
viabilitatea sa ca întreg) nu este o viaţă de
om încheiată, şi nu este un accident de viaţă,
ci un moment dintr-o succesiune de admira-
ţii şi respingeri, de fidelităţi şi uitări.

Apa vie, pe care basmul ne-o promite pes-
te şapte mări şi şapte ţări, readuce la viaţă
numai personaje de basm. Timpul real nu
poate fi oprit de nimeni — oricât şi-au făcut
unii, iluzii în acest sens — şi teatrul apar-
ţine timpului real, nu timpului ideal al des-
făşurării ficţiunii dramatice. Admiraţia rez-
ultă din exercitarea capacităţii de judecată.
Iubirea, deseori, din abandonarea ei. De ace-
ea, paradoxul citat este unul care defineşte
precis limita de la care teatrul, în loc să sti-
muleze gândirea, judecata, o inhibă, acţio-

nează asupra ei ca un stupefiant. Spectacolele
pe care, în decursul unei vieţi, le vedem, la
care participăm, ne interesează în realitatea
lor afectivă. Amintirea, în teatru, este sau
un album cu poze şi tăieturi din ziare, sau
o carte cu întâmplări para-teatrale, glume de
scenă, momente de viaţă după cortină, ecouri
din culise.

Am vrut, nu o dată, să compar premiera
recentă cu spectacolul prilejuit de aceeaşi
piesă în urmă cu ani. N-am reuşit, şi vreme
înelungată am crezut că este vorba de inap-
titudinea mea. Imi dau seama, pe măsură ce
exemplele se înmulţesc, de faptul că teatrul
este, prin însăşi condiţia sa, refractar unor
asemenea comparaţii. Masca histrionului a
ascuns întotdeauna chipul său trecător.

Scena şi sala sînt vegheate dintotdeauna
de Cronos.

AL. POPOVICI

Antract

— Vă propun să mai tăiem
din text. Eventual un
tablou întreg.

— Dar ce-o să spună au-
torul ?

— Ei, asta-i, doar nu-i
Shakespeare !

★

— Vă propun să tăiem ta-
bloul VII din „Nevestele ve-
sele“.

— Bine, dar e Shake-
speare !

— Ei, asta-i, doar nu-i un
autor contemporan ca să ne
facă scandal !

★

— Şi ce mai trecem în re-
pertoriu ?

— Trecem un Molière ca
să jucăm un Labiche !

★

— Directore, ne dai sala ?
Venim şi noi din provincie,
în Capitală, cu un spectacol.

— Cu plăcere ! Să vă aju-
tăm la popularizare : afişe,
reclămă...

— Nu, vrem doar sala...
Să nu se ştie : avem un
spectacol pentru copii !

★

— Imi dai şi mie o invi-
taţie de două locuri pe du-

minică dimineaţa ? Trimit bă-
iatul cu taxiul să o ia !

— Păi, locurile te-ar costa
6 lei şi taxiul e un pol !

— Gestul contează !

★

— Problemă aritmetică pen-
tru copilul unui director în
dilemă :

— Avînd 12 autori drama-
tici prieteni, cum poţi să le
joci piesele într-o singură
stagioni în care încap numai
5 titluri. Ce „împarţi“ şi ce
„rămîne“ ?

— 7 duşmani !

★

— Să fim puşi pe progra-
mul la Hamlet în ordinea
salarilor din schemă.

(Primul a apărut interpre-
tul celui de al II-lea „gro-
par“ !)

★

— De ce trebuie aduşi
mereu regizori tineri, direc-
tore ? Bazaţi-vă pe noi. Uite,
am eu o piesă în care am
jucat în '38. O pun eu. Mo-
dern şi economic.

— Cum adică modern ?

— Fără decor !

★

— La vară facem un
turneu de prestigiu...

— Mai bine unul pe lito-
ral. Cu prestigiu rămîn bă-
ieţii nebronzăţi !

★

Referat al „maestrului de
lupte“ : „şi răspunderea pen-
tru eventualele accidente gra-
ve ca tăierea unui nas, a
unei urechi sau ştirbirea să-
biilor luptătorilor vă revine
dumneavoastră ca director,
în piesa ce se joacă la tea-
trul ce conduceţi...“

★

— Pentru economii, să pu-
nem o piesă istorică cu tine-
rii...

— ? ?

— Nu te gîndeşti că am
bărbile gata ?

★

— M-am gîndit că ai drep-
tate. Nu sînt bun pentru
literatură !

— Şi ?

— Îţi scriu o piesă de tea-
tru pentru tine !...

★

Premieră.

— Directore adjunct, cine
e cetăţeanul acela mic, chel,
care are invitaţie în primul
rînd ? E vreun gazetar stră-
in ?

— Nu, e directorul gara-
jului unde-mi fac maşina !



VIITORUL ROL

TAMARA BUCIUCEANU

Tamara Buciuceanu — de necrezut — se apropie de un sfert de veac de teatru ! Biografia ei artistică conține multe itinerarii pe harta scenelor bucureștene.

În 1952, Tamara Buciuceanu, la absolvirea Institutului de Teatru „I. L. Caragiale“, e repartizată la Teatrul „Giulești“, unde debutează în *Makar Dubrava* de Korneiciuk cu rolul Marfa. Aici, la Giulești, își face ucenicia artistică și e consacrată cu primele ei premii : în 1945, la primul Concurs republican al tinerilor actori, unui premiu pentru Beatrice din *Slugă la doi stăpîni* de Goldoni (regizor Lucian Giurchescu), i-a urmat un premiu „pentru cel mai secundar rol“ din *Baia lui Maiakovski* (regizor Horea Popescu) etc. La Teatrul de Comedie — unde se transferă mai tirziu — s-a impus cu rolul aprigei circiumărese Kopecka din *Svejk în cel de-al II-lea război mondial* de Brecht și cu cel al doicii în *Casa inimilor sfărțimate* de B. Shaw. Atrasă de muzică, la un mo-

ment dat, Tamara Buciuceanu a pășit cu mult curaj dincolo de Cheiul Dimboviței, făcînd un popas, de aproape cinci ani de zile, la Teatrul de Operetă, care a făcut-o cunoscută ca actriță lirică și peste hotare. Și azi, Tamara Buciuceanu își aduce aminte cu melancolie de „acea“ perioadă și acele roluri și se emoționează cînd vede un afiș de operetă.

De la Operetă, Tamara Buciuceanu s-a întors din nou la teatrul de proză. De data aceasta, la Teatrul „Bulandra“.

Stagiunea 1974—1975 pare să fie pentru Tamara Buciuceanu o stagiune de vîrf. De la deschidere, din toamnă, repetiții fără întrerupere. *Trei generații* de Lucia Demetrius, *Ivanov* de Cehov, *Azîlul de noapte* de Gorki, *Titanic vals* de Tudor Mușatescu. Așa fiind, aici, pe scenele Teatrului „Bulandra“, Tamara Buciuceanu este, cînd Paula, cocheta din *Joc de pîsici*, cînd Avdotia, duena fără vîrstă din *Ivanov*, fie domnișoara Maeri cea mică, din *Trei generații*, peregrinînd prin trei vîrste : la 25, 50 și 75 de ani, fie, altă dată, o cubaneză tinăra, frumoasă, plină de nerv, în *Lozul cel mic*. De curînd, a apărut în negustoreasa Kvașnia, a doua proprietăreașă a *Azîlului de noapte* de Gorki, și se pregătește asiduu pentru bătrîna cu părul alb din *Titanic vals* de Tudor Mușatescu.

„Comedia veselă“ *Titanic vals* a lui Tudor Mușatescu „se repetă în clipa de față la teatrul nostru, cincisprezece ani după ultima sa premieră pe scena Teatrului Național. Sigur că nu e deloc ușor să reeditezi un personaj imortalizat cu atîta strălucire de marea Sonia Cluceru. Apoi, reluat nu mai puțin memorabil de Silvia Dumitrescu-Timică, de Maria Voluntaru...“ „Un personaj“ cum este Chiriachița, atît de cunoscuta Chiriachița ! Mama Daciei, soacra blindului Spirache, bunica lui Decebal și Traian... „Avidă, ambițioasă, vicleană, abilă, o femeie-jandarm, un zbîr, o parvenită din mica-bunghezic, cu aspirații spre cea mare, «șef de clan» care își impune întotdeauna punctul ei de vedere, cu fermitate și încăpăținare, trezind și cultivînd pofta de parvenire a tuturor celor din familia ei.

Sperăm ca noul nostru spectacol, în regia lui Toma Caragiu, să se bucure de succesul la care aspiră. La făurirea spectacolului contribuie și scenografa Florica Mălureanu, și, printre interpreți : Ștefan Bănică, Ion Caramitru, Dan Nuțu, Mircea Diaconu și încă mulți alții“.

ION MARINESCU

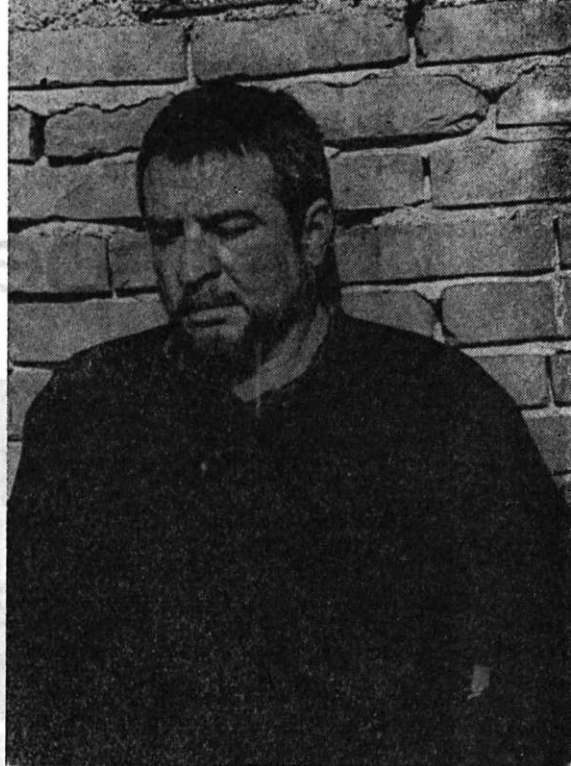
În această stagiune, cunoscutul actor Ion Marinescu poate fi urmărit de public, atât pe scena Teatrului Mic, al cărui vechi „societar” este, cât și pe marea scenă a Teatrului Național (ca invitat); și, desigur, la Radio, la Televiziune, pe ecranele cinematografele, și în foarte, foarte multe recitaluri de poezie (pasiune predilectă). La Teatrul Național intră în „generale” cu o nouă piesă de Iosif Naghiu, *Valiza cu fluturi*, unde interpretează rolul sculptorului Sandru. La Televiziune înregistrează, în serialul de mare amploare despre Mihai Viteazul, rolul titular, după scenariul scriitorului Radu Teodoru, în regia lui N. Motric.

Fișa creațiilor teatrale ale lui Ion Marinescu e, cum se știe, deosebit de bogată, evoluind pe un registru întins de la dramă la comedie, de la tragedia antică la farsă. Să amintim dintre rolurile mai recente măcar pe acelea din piesele lui Arthur Miller: *Leduc (Incident la Vichy)*, *Victor Frantz (Prețul)* și *Quentiu (După cădere)*. A interpretat o gamă variată de personaje, care i-au solicitat talentul și gândirea creatoare, autenticitatea, atitudinea etică și resursele profesionale.

La Teatrul Mic, Ion Marinescu repetă rolul titular din capodopera lui Bertolt Brecht: *Galileo Galilei* (în regia lui D. D. Neleanu și scenografia lui Mihai Mădescu).

„Piesa *Galileo Galilei* nu apare întâmplător în repertoriul Teatrului Mic. Aveam nevoie de *Galileo Galilei*, sau de altă capodoperă de aceeași mare amploare, deoarece noi, cei de la Teatrul Mic, nu vrem să facem un teatru de cameră. Am avut și avem în repertoriu piese de Camil Petrescu, Ibsen, Arthur Miller, Shakespeare ș.a., deci, un repertoriu bogat și greu. E firesc ca ambițiile noastre să fie mari. Dorim să prezentăm publicului toate genurile dramaturgiei universale și, în primul rând, piese de mare anvergură. (De pildă, ne pregătim să atacăm mai intens dramaturgia „shakespeareană. Pauza de la *Richard II* e destul de mare). *Galileo Galilei* face parte dintr-un program pe care teatrul nostru și-l propune, împiedicându-ne să rămânem la un anumit stadiu de lucru.

Au trecut mulți ani de la acel minunat spectacol al teatrului „Berliner Ensemble” și amintirea strălucirii lui n-o să se șteargă multă vreme de acum încolo. Iată încă un argument care ne stimulează. Cred că Teatrul Mic poate rezolva cu brio multiplele probleme și dificultăți pe care le ridică o astfel de montare.



Rolul e covârșitor. Totul e covârșitor, dar sperăm să nu ne lăsăm covârșiți. Evident, nu intenționăm să reedităm spectacolul lui „Berliner Ensemble”. Avem punctul nostru de vedere și, ca întotdeauna, meseria noastră se poate face în mai multe feluri bine și în mai multe feluri prost...

În *Galileo Galilei* există multe coordonate ale actualității. Nu inchiiziția, ca atare, este calul de bătaie în această piesă; esențială e pledoaria împotriva forței oarbe, ignorante și tenace, care de-a lungul secolelor și până azi — și poate încă multă vreme de aci înainte — se opune, prin conformism și prin prejudecăți, progresului omenirii. Orice alte considerații as face despre personajul Galilei ar reprezenta o anticipare a modului cum vreau să-l interpretez. Și nu-mi place să fac mărturisiri „de lucru”. E un rol mult prea complex, pe care trebuie să-l trăiești, un rol pe care nu trebuie să-l discuți prea mult, ci să-l joci intens. Realizarea unui astfel de rol nu ar fi posibilă fără ajutorul neprecupețit al întregului colectiv. Și eu mă bucur de acest ajutor în colectivul Teatrului Mic”.

La Opera Română:

Trei spectacole



„Dreptul la dragoste” de Teodor Bratu în regia lui Hero Lupescu. În prim-plan, Eugenia Moldoveanu și Constantin Iliescu

Dreptul la dragoste de Teodor Bratu

Recent, Opera Română și-a îmbogățit repertoriul cu încă un titlu original, *Dreptul la dragoste* de Teodor Bratu, operă inspirată din perioada de luptă ilegală a Partidului Comunist Român. După *Stejarul din Borzești*, debut în genul liric, și după *Punguța cu doi bani*, dedicată copiilor, *Dreptul la dragoste*

marchează o etapă nouă în evoluția compozitorului, date fiind structura și dimensiunile acestei lucrări, dar și problemele pe care le ridică aducerea pe scenă a unui fapt real — inserat cu delicatețe de Ecaterina Lazăr în romanul său autobiografic „Aveam 18 ani”.

Interesantă ca țesătură armonico-ritmică, cu înclinații mai mult spre genul vocal simfonic (oratoriu cantată), mai puțin melodică, cu mult text vorbit, poate prea mult pentru o operă, lucrarea se încadrează totuși în coordonatele operei contemporane. Mai puțin înclinat spre o simbioză a elementelor noi, moderne, cu melosul specific național, din

care să rezulte firesc, suplețe melodică și substanță armonică, Teodor Bratu, în partiturile sale, lasă să primeze stilul parlando, arhitectura sonoră, dură și rece. M-aș fi așteptat ca ideea atât de nobilă ce stă la baza libretului — dragostea, dragostea de patrie, de omenie, de cel aproape, deci sentimente ce au inspirat oceane de pagini de artă — să fie îmbrăcată cu o muzică ancorată mai adinc în creația corală românească. Noi, românii, ne-am cîntat totdeauna sentimentele, de la cel mai gingaș la cel mai apăsător, de la durerea cea mai adincă, la explozia fericirii. Și toată această sensibilitate, muzicalitate și acuratețe sufletească, proprie spiritualității noastre, se cerea mai mult utilizată. Cred că oricît de modernă ar fi o operă, ca să trăiască, să atragă, să îndemne la ascultare, să cheme la reascultare, nu poate fi stîrbită de elementul ei primordial — melodia. Și noi, care avem muzica în sînge, să lăsăm muzica să cînte.

Opera are totuși monumentalitate. O monumentalitate conferită de Teodor Bratu prin aducerea pe scenă, în rol definitoriu, a poporului și pusă în valoare cu abilitate de realizatorii montării — de scenograful Roland Lamb, cu decorurile sale aerate dar sugestive și simplitatea costumelor, de regizorul Hero Lupescu, cu măiestria cu care a știut „să minuiască” masele de oameni. Firește, aceste calități ale spectacolului nu ar fi fost cu puțință fără efortul creator și talentul celorlalți realizatorii principali, dirijorul Lucian Anca — care a realizat un veritabil tur de forță ținînd în mînă atât scena cît și orchestra, lăsînd pe rînd înțietatea celui care avea de cîntat, reducînd cîteodată, poate în defavoarea partiturii, dar cu siguranță în favoarea spectacolului, aportul orchestrei la rolul de simplu acompaniator — și maestrul Stelian Olaru, care și de data aceasta a integrat perfect corul în stilul muzicii compozitorului. Din colectivul de soliști — numeros de altfel — s-au remarcat în mod deosebit Eugenia Moldoveanu, în rolul titular, retrăind împreună cu eroina, prezentă în sală, drama tinerei comuniste, demonstrîndu-și astfel, încă o dată, bogatele sale resurse vocale și actricești, și Constantin Iliescu în Iulian — convins interpret al rolurilor importante din creația originală lirică, prezentate în ultimii ani pe scena noastră. „Dirz, aspru” și uman, el a fost într-adevăr comunistul și omul ce nu putea sfîrși altfel.



Liliana Cosi și Marinel Ștefănescu

Ceaikovski, rol care, pe rînd, în personificarea fiecăreia din cele trei mari balerine române, capătă o tentă de basm, transformînd spectacolul în visul unei sărbători.

Și iată că, pe aceeași scenă, la numai cîteva zile după evenimentul ce a prilejuit rîndurile de mai sus, am văzut-o evoluînd pe balerina Liliana Cosi, stea a „Scalei” din Milano, în același rol.

După absolvirea școlii de dans a „Scalei” și după terminarea cursurilor de perfecționare urmate la Teatrul Mare din Moscova, Liliana Cosi obține rînd pe rînd distincții și succese în roluri de mare virtuozitate tehnică și artistică: Giselle, Aurora din *Frumoasa din pădurea adormită*, Don Quijote, Julieta, Copelia și în fine Odette-Odile, rol urmărit cu reală plăcere și de noi. Partenerii, ei înșiși reprezentînd capul de afiș pe marile scene ale lumii: Nureev, Richard Crogun, Patrice Bart, Peter Brener, Paola Bortoluzzi, Marinel Ștefănescu au însoțit-o în turnee, oferînd spectatorilor lor frumusețea și rezistența unor cupluri reușite.

Sensibilă, delicată, cu o tehnică bine pusă la punct, vizibil influențată de școala clasică rusă, poate mai puțin muzicală și fără însușiri native deosebite, Liliana Cosi a prezentat o partitură a *Lebedei*, curată, foarte corectă, încadrată perfect în coregrafia clasică. Partenerul ei, excelentul balerin al primei noastre scene lirice, Marinel Ștefănescu, ne-a încîntat din nou ochiul, cu ușurința sa tehnică, cu mișcarea amplă, plină de suplețe, cu eleganța dansului său caracteristic.

Lacul lebedelor

de P. I. Ceaikovski

Mă gîndeam la strălucirea Ilenei Iliescu, la maleabilitatea Magdalenei Popa și sensibilitatea ieșită din comun a Cristinei Hamel, în rolul Odette-Odile din *Lacul lebedelor* de



„Luna“ de Karl Orff în regia lui Hero Lupescu

Luna de Karl Orff

Prezentată în urmă cu câțiva ani, în cadrul fostului studio experimental, lucrarea lui Karl Orff a văzut, în sfârșit, lumina rampei pe scena mare, prevăzută cu tot dichisul: decoruri, costume, lumini, orchestră.

Hero Lupescu, spirit inventiv, neastâmpărat, mereu în căutarea mijloacelor de desprăuire a genului liric, a găsit în *Luna* un câmp vast de desfășurare a fanteziei sale plină de spontaneitate și a sufletului său cu tentă lirică, servindu-și astfel propriile inclinații artistice precum și, mai mult decât în alte montări ale sale, muzica, eterna stăpînă și mamă a opereii din toată lumea. Și aici, în cadrul acestei lucrări-jucărie, unde partitura muzicală este inundată de sonorități comice, grotești, melancolice, dramatice, combinate cu o vorbire cîntată, expresivă, totul brodat pe un fond armonic de o manieră lirică modernă, excelent utilizată de Orff a fi în slujba muzicii, înseamnă, pe lângă restul calităților frecvente la regizorii buni, și multă, foarte multă fantezie creatoare.

Decorurile și costumele semnate de Ion Clapan, scenograf serios și avizat, au fost și ele în sprijinul ideilor ce au animat realizarea spectacolului. Nu mai vorbim de prezențele, „actoricești“ prin excelență, ale cîntăreților, cu frumoasele lor resurse vocale. Tenorii Valentin Teodorian, Cristian Mihăilescu, baritonii Nicolae Constantinescu, Lucian Marinescu și bașii Dumitru Brebenel și Pompei Hărășteanu au „abdicat“ de la convenționalismul și tradiția de rutină, urcînd astfel cîteva trepte în scara creșterii sau disponibilităților lor artistice. Renunțînd la pozele vocalo-scenice, la plasarea în centrul

scenei și al acțiunii, integrîndu-se total în ideea dramaturgică a spectacolului, fără ca vreunul din ei să atragă atenția în mod ostentativ asupra lui, în defavoarea celorlalți, au reușit în acest mod să se detașeze pregnant în ochii spectatorilor și partenerilor, ca realizatori de seamă ai personajelor pe care le interpretau. Asta înseamnă, dacă nu idealul, în orice caz o netă tendință spre perfecționarea și completarea darurilor pe care un cîntăreț de operă al epocii noastre moderne trebuie să le aibă.

Remarcabilă a fost realizarea grupului de 16 balerini, de vîrste, valori și experiențe diferite, care sub îndrumarea coregrafului Vasile Marcu și-au depășit cadrul profesiei; ei au demonstrat însușiri scenice pe care în balet nu le-au putut valorifica. Aici, sînt în permanentă prezenți pe scenă, fac parte integrantă din acțiune, iar prin mișcarea lor sugestivă, prin rostirea replicilor — majoritatea cu o dicție și o expresivitate demnă de invidiat. (cum a fost cazul lui Anatol Dumitrescu și Bojidar Petrov, prin cîntul lor, au creat o imagine plastică dansantă, ce scoate în evidență, mai mult decât orice, culoarea arhitecturii sonore a partiturii. Așadar, baletul, care pînă acum apărea într-un spectacol de operă, sub forma unui divertisment, poate fi personaj principal, excelent realizat.

Ca încheiere, cuvinte de laudă pentru corul opereii, pentru conducătorul său, Stelian Olariu, și pentru tînărul dirijor Lucian Anca.

În aceeași seară am urmărit reluarea opereii într-un act *Gianni Schicchi*, singura lucrare comică a lui Puccini, lucrare care ne-a prilejuit bucuria unei reîntîlniri cu excelentul cîntăreț și actor, baritonul Octav Enigărescu, valoare de necontestat a genului liric.

Doina Moga

Borges și „Teatrul universal”

După cum se știe, una din ideile fundamentale și cu mare circulație în lumea spectacolului „modernist”¹⁾ o constituie teoria (și practica) „teatrului universal”.²⁾ Contestând legile, valorile și tradițiile teatrului obișnuit, „teatrul universal” afirmă că :

a) spre deosebire de teatrul obișnuit (și — deci — desuet), care se întemeiază pe dramaturgie, „teatrul universal” nu mai are nevoie, pentru a se exprima, de text, intrucit orice gest sau vorbă posedă semnificație estetică ;

b) spre deosebire de teatrul obișnuit (și — deci — desuet), care trăiește în anumite cadre (sală, scenă, amfiteatru, cafenea, grădina, castel etc.), „teatrul universal” n-are nevoie pentru a se exprima de nimic ;

c) spre deosebire de teatrul obișnuit (și — deci — desuet), care se bazează pe talentul actoricesc, „teatrul universal” n-are nevoie pentru a se exprima de actori, intrucit orice ne-actor, fără excepție, poate fi actor.

Personal, nu m-am întrebat de unde au izvorit teoriile susamintite (deoarece cred că știu)³⁾ ; alți cercetători însă — nemulțumiți de a cunoaște originile generale ale fenomenului — au căutat amănunte și particularizări : cine, când, unde, cum ? Astfel, J. L. Borges, care în cartea sa „Cronicele lui Bustos Domecq”, scrisă în colaborare cu A. Bioy Casares, a întreprins o analiză exhaustivă a modernismelor (contemporane), formulează concluzia⁴⁾ că cel dintâi actor de „teatrul universal” ar fi un anume elvețian, actor și impresar, Maximilien Longuet. Aflind cu totul întâmplător⁵⁾, în anul 1932, de principiile lui Bluntschli (inovator artistic necunoscut, mort în 1925, într-o joi, la ora 22) Longuet, spune Borges, «a înțeles întreaga lor valoare. Tindărul acesta care obținuse bursa Bretzel, atât de greu de obținut, pentru a studia șahul în Bolivia, a ars, precum Herman Cortes, piesele și tabla și, fără a mai trece măcar Rubiconul tradițional care desparte Lausanne de Ouchy, se lansă cu trup și suflet întru aplicarea principiilor încredințate paternității de Bluntschli. El adună, în odaia din spatele brutăriei sale, un grup ales cu grijă și destul de restrâns de „iluminați”, care nu numai că deveniseră executorii testamentari ai ceea ce numim astăzi „mesajul bluntschlian” dar porniră să-l pună în practică... Această echipă îndrăzneată care, fără îndoială, înscrisese pe stindardul său, în chip de lozincă : „Să curcimeri strada !”⁶⁾ înfruntă pe dată și fără

șovăiri riscurile pe care le implica nepăsarea publică. Evitând, pentru a nu se înjosi, propaganda sau afișele pe ziduri, ea (echipa) se îndreaptă cu pas hotărât (erau o sulă de oameni) spre strada „Beau Séjour”. Bineînțeles, oamenii n-au pornit cu toții buluc, din brutăria sus amintită : unul venea liniștit dinspre sud, altul din Nord-Vest, cutare pe bicicletă, alțiva în tramvai, alțiva, în sfârșit, ducându-și în mină pantofii pingeliți. Nimeni nu bănuia nimic. Orașul se uita la ei ca la niște trecători oarecare. Conspiratorii, stăpâniți de-o disciplină exemplară, nu se salutau între ei și nici măcar nu-și făceau cu ochiul. X se plimbă pe străzi. Y intră în birouri și prăvălii. Z puse o scrisoare la cutie. Charles sau Charlotte cumpără niște tutun și porni să fumeze. Legenda zice că Longuet rămăsese acasă, rozindu-și nervos unghiile și așteptând telefonul care urma să-l încunoștiințeze, în sfârșit, despre rezultatul întreprinderii : succesul de stimă sau eșecul total. Cititorul cunoaște rezultatul. Longuet dăduse o lovitură mortală teatrului cu recuzită și tirade : noul teatru se născuse...”

Unii cunosători într-ale scenei contemporane afirmă că povestirea borgesiană reflectă (în esență, firește) nașterea și realitatea „teatrului universal”.

Alții, dimpotrivă, susțin (chiar cu indignare) că paginile lui Borges și Casares constituie asemeni celorlalte texte din cartea despre care vorbim, o parodie a „modernismului” artistic de tipul T.V. (teatrul universal).

După părerea mea, ambele puncte de vedere sînt deopotrivă de întemeiate : parodia realității în discuție oglindește cu fidelitate realitatea parodiei.

NOTE

1) Noțiune care nu trebuie confundată în nici un chip cu aceea de „modern”.

2) Denumirea aparține lui J. L. Borges. Dar fenomenul e cunoscut și sub alte denumiri.

3) În general.

4) Poate discutabilă.

5) Din ziarul „Le petit Vaudois”.

6) În franceză, gagnons la rue posedă încă un înțeles nu mai puțin semnificativ.

Galați
'75



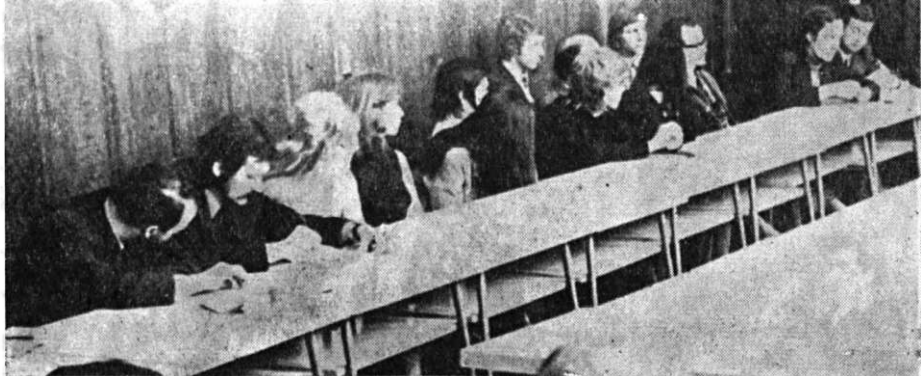
A III-a ediție

FESTIVALUL

din Institutele de artă

Intrat în tradiție, Festivalul național al studenților (fructuoasă colaborare dintre Uniunea studenților comuniști din România și Ministerul Educației și Învățămîntului) și-a trimis mesagerii secției de teatru și film la cea de a III-a ediție — la Galați. Între 4 și 6 aprilie, cei aproape 4.000 de studenți ai Universității gălățene au avut, astfel, prilejul să asiste, în orașul lor, la un moment neobișnuit de efervescență cultural artistică, să se întâlnească cu preocupările și roadele muncii specifice colegilor lor de la cele două institute de artă: „I. L. Caragiale” din București și „Szentgyörgyi Istvan” din Tg. Mureș.

Excelent organizat de reprezentanții gălățeni ai Uniunii Asociației Studenților Comuniști, bucurându-se de sprijinul nemijlocit al forurilor locale de partid și de stat, actualul Festival a depășit cadrul unei pure manifestări studențești. El a stîrnit interesul larg al publicului gălățean de toate vîrstele și de toate categoriile. Sala teatrului în care s-au prezentat spectacolele s-a arătat în adevăr neîncăpătoare. Aceasta, pentru că s-au adus aici, în urma unui concurs de preselecție exigent, cinci reprezentații teatrale de înaltă înținută interpretativă, cu piese bune și variate



NAȚIONAL AL STUDENȚILOR

— secția teatru și film

„O sărbătoare princiară” de Teodor Mazilu, I.A.T.C., clasa Octavian Cotescu

din repertoriul românesc și străin. Juriul a decis să confere distincții spectacolelor: *Simbătă la Veritas* de Mircea Radu Iacoban (prezentat de clasa conferențierei Sanda Manu de la IATC), *Rusticus Imperans* și *Căsătorie cu ghinion* (scenariu-colaj cu fragmente din piese, care au circulat în reprezentațiile școlare din secolele XVII și XVIII), oferite de Institutul de Teatru din Tg. Mureș, clasa lectorului Gergely Geza, și spectacolului-coupé *Procese* (alcătuit din *O sărbătoare princiară* de Teodor Mazilu și *Procesul Ilor* de Al. Voitin), pe care l-a prezentat tot IATC-ul, montarea fiind susținută, de astă dată, de clasa de studenți-actori îndrumată de conferențiarul Octavian Cotescu. Asupra tuturor acestor reprezentații revista noastră și-a spus cuvântul, pe larg, în numere anterioare*).



„Menajeria de sticlă” de Tennessee Williams, Institutul de teatru „Szentgyörgyi István” din Tg. Mureș, regia Gergely Geza

Spectacolele premiate, ca de altfel și *Opera de trei parale* a lui Brecht (IATC) și *Menajeria de sticlă* de Tennessee Williams (Institutul de Teatru din Tg. Mureș), care au fost și ele reprezentate la Galați, cu această ocazie, au relevat cu strălucire dubla lor calitate: de laborator pedagogic și de scenă deschisă publicului. Etaloane ale activității de învățămînt, de cercetare și de producție, aceste spectacole au fost de natură să depună mărturia dezvoltării generale a artei teatrale în lumea noastră. Ele au reușit, în același timp, să afirme apariția unui mănunchi de debutanți cu calități ieșite din obișnuit. Din mulțimea de talente, de chipuri, de expresii, de gesturi pline de grație și spontaneitate, juriul s-a hotărît, cu destulă greutate, să acorde



*) Teatrul nr. 11/1974 și 1, 2/1975.



„Simbătă la Veritas“ de M. R. Iacoban,
I.A.T.C., clasa Sanda Manu

„Opera de trei parale“ de B. Brecht,
I.A.T.C., clasa Octavian Cotescu



distincții celor mai buni dintre cei buni, dintre cei care au reușit să demonstreze saltul peste granițele studiului, care s-au apropiat cu fermecătoarea puritate a debutului de sfera actului creator independent. Amintesc aici, în fugă, câteva din numele acestor promițătoare debuturi: Rosina Cambos, Judith Csoma, Gheorghe Dănilă, Horațiu Mălăele, Andras Györfly, Radu Vaida, Dan Condurache, Maria Ploaie, Romeo Pop, Juja Vaida, Tatiana Olier. Strălucite puncte de plecare pentru acele frumoase ascensiuni profesionale ale tinerilor pe care le vom admira, neîndoișor, în teatre, în stagiunile ce vor veni.

În programul Festivalului de la Galați au fost prezentate și șapte filme scurte, succese ale studenților și profesorilor de la secția Cinematografie a I.A.T.C. S-au detașat: *Helmuth cel mut* (regia și imaginea Daniel Medvedov), *Cutia cu muzică* (regia Claudia Nazoa, imaginea același Daniel Medvedov) și *Păpușa* (regia Grigore Florin, imaginea Florin Paraschiv).

Dezbateră cu participanții pe tema *Rolul artei în promovarea umanismului socialist* a integrat Festivalului aspecte din preocupările teoretice ale studenților de la institutele de artă. S-au afirmat, încă o dată, principiile fundamentale ale ideologice și estetice partidului nostru, ale educației comuniste, necesare viitoarelor cadre de actori și regizori, în fața marilor idealuri politice, artistice și umaniste ale epocii noastre.

Valeria Ducaa

PAUL CORNEL
CHITIC

Obiectele —multiplu al realului (I)

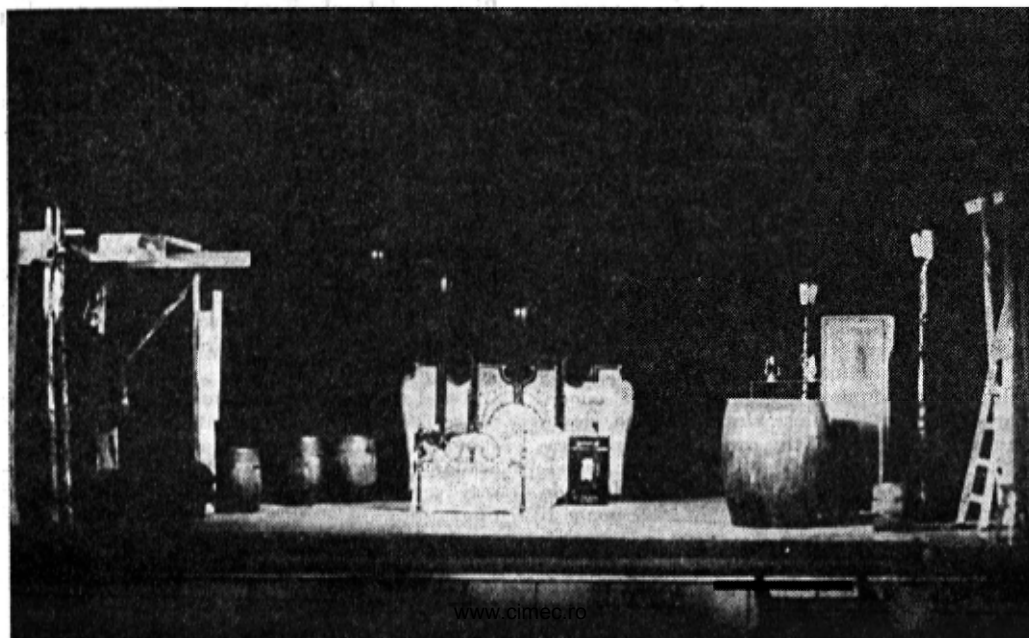
Dan Nemțeanu: două decoruri

Embleme în „O noapte furtunoasă”

Iată o altă tipologie pentru reprezentarea pe scena italiană a unui spațiu social: decorul lui Dan Nemțeanu la *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale (Teatrul de Comedie). Nimic mai lesne de citit și înțeles pentru spectator decît acest amalgam de butoaie de murături, pat conjugal, paravan pentru pro-

tejarea pudorilor consoartei, dulap de haine și binalele unei case ridicate la roșu: un amalgam aproape insolit, șocant printr-un burlesc de aparentă sorginte suprarrealistă. Obiectele enumerate fac, desigur, parte din *realul concret, fizic* — inventar de referințe vizuale la epocă — dar nu posedă valoare autonomă de figurare, nu se standardizează — a posteriori — drept cadru al spectacolului dedus din text și devenit, pentru spectatori, unică viziune a *locului de acțiune*. Dimpotrivă: cu puține adaosuri sau eliminări, acest decor ar permite și montarea *Conului*

Dan Nemțeanu: decorul la „O noapte furtunoasă”



Ușoara față cu reacțiunea, sau a oricărei farse din epocă.

Așadar, ne aflăm în fața unui decor al improvizației, tipice teatrului popular, cu lungi și obositoare turnee prin târguri și bîlciuri prăfuite ale căror posibilități de însăilare scenografică rareori depășeau, cantitativ, clasică perdea dintre actori și gloata asistenței.

Din acest punct de vedere, decorul lui Dan Nemțeanu nu este reconstituirea spațiului social la care se referă textul, ci a uzanței de reprezentare teatrală, scenică, a socialului — *uzanță proprie duratei sociale cuprinse de text*. Spectacolul și decorul bănuim că au intenționat să reediteze, nu prima reprezentare în epocă a piesei lui Caragiale, ci, cu siguranță, o „didactică” reîntoarcere a spectatorului în epoca în care textul se putea numi inspirat din realitățile contemporane.

În adevăr, decorul nu conține nici un liant narativ, nici o explicație vizuală a prezenței butoaielor între patul conjugal și dulapul de haine, întrucît, intențional, decorul presupune o conformitate între ceea ce este pe scenă și ceea ce este în lumea din afara scenei, o familiaritate între spectator și utilitățile obiectelor de pe podium. Desigur, familiaritatea presupusă de decor și spectacol este falsă; între cele două durate sociale — cea cuprinsă de text și aceea proprie publicului contemporan — este un decalaj nu numai temporal, ci și structural. Nici n-a stat în intenția realizatorilor spectacolului să „facă” o astfel de voită și malițioasă confuzie: amintita premisă conține tot un sens „diactic”: presupunînd existența fizică și socială a unui public contemporan cu Jupin Dumitrache, spectacol și decor se inscriu în ceea ce Peter Brook numește *teatru brut*, tînd să reediteze primitivitatea spectacolului în care pedalarea pe șarjă și comic, accentul pe vulgaritatea situațiilor și relațiilor dintre indivizi sau dintre păturile avute sînt singurele mijloace de a lua atitudine critică din interiorul corpului social; „cu aceste elemente, spectacolul dobîndește un rol socialmente eliberator, întrucît teatrul popular e prin constituția sa, antiautoritar, antitraditional, antipompos, antipretențios”. Realizarea unui astfel de spectacol și decor, în prezența spectatorului contemporan, constituie un act de „re-traditionalizare” a reprezentăției cu textul lui Caragiale. În această ordine de idei, scenografia lui Dan Nemțeanu este o scenografie de reconstituire. Dar nu o reconstituire a imaginii colective și contemporane despre epocă, ci a uzanței de vizualizare, proprie contemporanilor lui Titircă-Inimă-Rea, și a spectacolelor de la „Junion”.

Față de scenografia lui Liviu Ciulei la *O scrisoare pierdută*, în care „separat, obiectele din scenă sînt, verist, accesoriile epocii, dar asamblate în chioșc sînt tranzitive, devin cadru de referință între conflict și semnificație”, scenografia lui Dan Nemțeanu se situează evident la polul opus. Procedul de figurare scenografică, și în acest caz, poate fi

descrieră tot din obiectele care compun decorul.

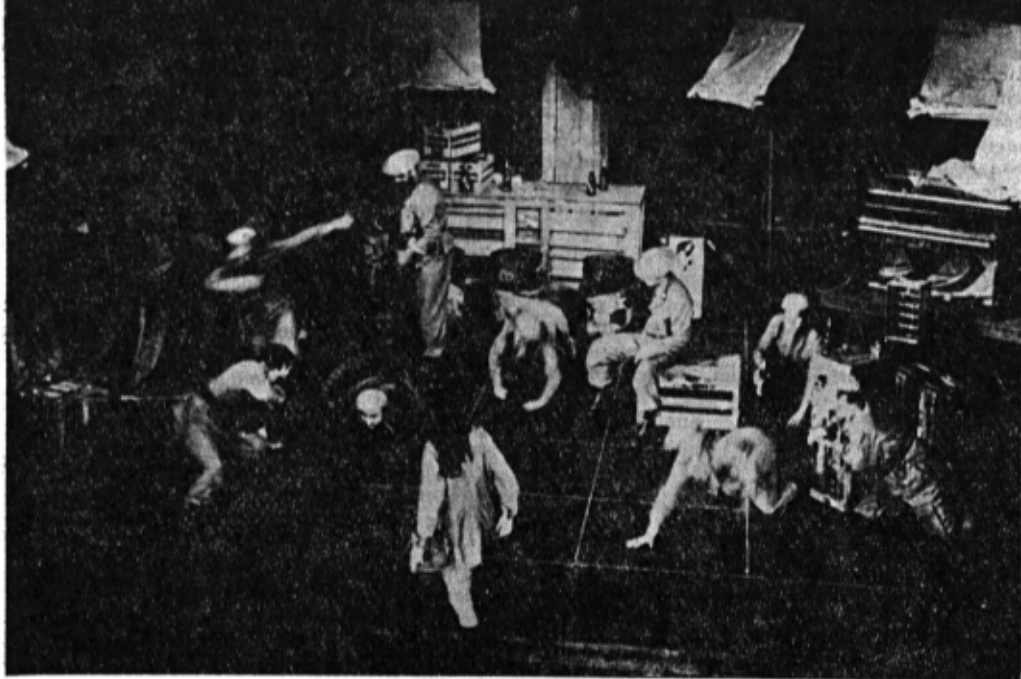
Dacă prezumtivul decor al *Noptii furtunoase* era pentru publicul secolului XIX un decupaj al realului ușor de identificat, pentru spectatorul din zilele noastre, acel decupaj încetează să mai fie accesibil. Motiv pentru care, decorul la prima vedere, și în absența personajelor, șochează și amuză ca un veritabil bazar burlesc și suprarealist. Obiectele, pe scenă, nu pot fi numai substitutul unor lucruri, unor obiecte civile (calitate în care „nu au în sine decît valoare de releu”); ele trebuie să denoteze o funcție sau să aparțină unor conotații aduse textului.

Trebuia, deci, să existe în spectacol și decor o schemă, o asociere de elemente ale spectacolului care să funcționeze ca un cifru, alfabet al spectacolului, și în afara jaloanelor conflictuale.

Semnificativ este faptul că aparentul bazar suprarealist se ordonează într-o suită de imagini în care devine extrem de ușor de recunoscut starea civilă, socială, ideologică a personajelor și conflictului. Prezența ipistatului Titircă, în butoiul de murături, îmbrăcat într-o izmană-cămașă — „dessous” cu care va intra și în uniformă-guardiei civile; prezența aceluiași ipistat în mondar și înarmat, printre butoaie și bînale; uniformă în minile consoarte; Rică intrat, de frică, în dulap și, mai apoi, dominînd adunarea de la înălțimea dulapului-tribună etc.; toate aceste alăturări dintre personaje și obiecte limpezesc decorul și îl transformă într-o succesiune de prilejuri pentru vizualizare. Indiscutabil, actorul-personaj este cel care transformă obiectul în element al unei imagini-relevu. (Excelentă și fructuasă simbioză între regie — Lucian Giurghescu și scenograf.) Butoiul și Titircă în izmene constituie o emblemă de uz public a negustorului de mahala; Titircă în uniformă printre butoaie este emblema clară a provenienței așa-zisei ordini publice; Rică în dulap — emblemă a moralității epocii; Rică pe dulapul-tribună — emblemă a statutului politic și ideologic al cîtorva pături și clase sociale ș.a.m.d.

Procedul de talonare emblematică a decorului este similar cu acela al „inventării” emblemelor unor bresle sau confrerii meșteșugărești. Diferența între cele două categorii de embleme constă în aceea că spectacolul alătură o unealtă, un utilaj caracteristic, tipic — prezent în decor — cu un personaj tipic: așadar, este vorba de o emblemare socială și nu de una „administrativă”. Desigur, o emblemare șarjată, brutală, defaimătoare, acuzatoare. (Tipul de emblemare amintește de cel folosit de Breugel în figurarea celor zece — sau mai puține — păcate.)

Astfel că „bazarul”, grămada de obiecte de pe scenă sînt semne derivate dintr-o suită de standardizări imagistice ale socialului, sînt așadar, obiecte selectate dintr-un anume — real sau presupus — limbaj de figurare a unor atitudini critice, practicate cîndva din-



„Un om = un om“ de B. Brecht, la Teatrul de Comedie. Regia, Lucian Giurchescu : scenografia, Dan Nemțeanu

lăuntru și la adresa corpului social, moral și politic de către artiști.

Procedeu abreviat, eliptic, de figurare scenografică este propriu scenografului Dan Nemțeanu. Urmărindu-l, vom constata, în decoriile viitoare, diferențieri generatoare de alte tipuri de asamblare scenografică.

Un decor pentru Brecht

La *Un om = un om*, Dan Nemțeanu utilizează un procedeu abreviat, eliptic, de figurare scenografică. Decorul se compune aici din obiecte care, practic, din punct de vedere scenografic, sînt recuzite, accesorii. Este izbitor „apartenența” acestui decor la tipul de scenă centrală față de care spectatorul are o înțelegere direcționată, accesorii pe care le vede fi sînt suficiente, căci ele sînt legate „aprioric” față de spectacol, aflat într-o relație de identitate cu spațiul social, politic, ur-

ban etc. Astfel, publicul a putut deduce din ansamblul de reziduuri ale unei civilizații, și sursa lor de proveniență : necesarul spațiu social, politic etc.

În fața acestui decor se pune imperios întrebarea în ce măsură scena centrală poate fi socotită mai aptă de reprezentare teatrală față de scena italiană.

Desigur nu există o mărturie iconografică, fotografică, care să ateste că trupele ocupante ale unei zone din teritoriul asiatic ar fi îngmădit acele „gunoaie”, ambalaje etc. într-un același perimetru. Prin acest fapt, însă, decorul a intenționat să instituie sever o anumită relație între cele două lumi, între cele două civilizații care se confruntă conflictual în textul lui Brecht : teritoriul ocupat este transformat de către ocupanți în azil al ejecțiilor civilizației invadatoare, întrucît dispariția lui Galy Gay se produce printre și datorită fascinației și declasării umane generate de aceste reziduuri. Cauciucul de camion, navele pentru transportul băuturilor, teigheaua de bar încropită din scinduri de ambalaje, butoaiile de benzină și băutură transformate în scaune de bar, pianina rufoasă, se adună pe scenă într-un sărăcăcios și improvizat simbol al modului de viață occidental — figurare a unei anume stări de lucruri.

Pentru spectator, ca și pentru Galy Gay, primele evenimente ale unei alte civilizații sînt obiectele (de consum public, social etc.) Reziduu unei civilizații (dispărute, depășite, înlăturate) după care aceasta poate fi recunoscută îl constituie, desigur, ansamblul — niciodată complet — de obiecte din care dorim să putem să deducem, să reconstituim ordinea socială, morală care a generat și a folosit aceste obiecte. Posibilitatea, șansa de recunoaștere, reconstituire sau identificare a civilizației, care beneficiază de obiectele aduse pe scenă de Dan Nemțeanu, este numai apănajul publicului; Galy Gay rămîne pentru public un uimit, o victimă a obiectelor și a beneficiarilor lor. Obiectele creează un iluzionism, excitant al imaginației, care umilește pe însuși neputincios de a le „nega” prin utilizare: acest mecanism al consumului, străin lui Galy Gay, este cunoscut de către spectator: „puține obiecte — spune Baudrillard referindu-se la lumea occidentală — sînt oferite azi, singure, fără un context de obiecte care să vorbească despre ele. Iar relația de la consumator la obiect s-a schimbat: el nu se mai referă la cutare obiect în lumina utilității intrinsece a acestuia, ci se referă la un ansamblu de obiecte în semnificația lor de „împreună...”

Între soldații și bunurile aduse de civilizația lor există aceeași stare de dependență pe care, singular și vizibil, o resimte și Galy Gay. Singura deosebire constă în aceea că pentru Gay nu a fost legalizat dreptul de a fi tributari obiectelor.

Pentru spectator vor fi echidistante și reacția lui Galy Gay și acțiunile ocupanților — posesori de obiecte-bunuri. Ceea ce rămîne de urmărit este rețeaua demersurilor de captivare a unui ins străin de mecanismele sociale, apte să producă „dispariția” unui om, transformarea lui într-un „obiect mișcător și înarmat”, reificarea, înscrierea lui în lanțul de obiecte de utilitate politică și „civilizatoare”. În acest caz se pune întrebarea: inteligibilitatea unui astfel de decor se datorează faptului că „servește” un text brechtian, sau acest tip abreviat de figurare scenografică este oportun și unor alte texte dramatice? Și, dat fiind faptul că multe din decorurile semnate de Dan Nemțeanu sînt ansambluri de obiecte „civile”, deci, substituții ale unor obiecte din realitatea „uzuală”, întrebarea se reformulează astfel: pot obiectele „civile” — accesoriile, recuzita — constitui un decor?

O atare întrebare pune din capul locului la îndoielă capacitatea unui obiect util de a li semnificativ, deci de a poseda un grad de utilizabilitate dincolo de serviciile pentru care a fost creat. Dar, „orice produs uman... este locul în care se interferează activități materiale și imaginative”. În fața unui obiect de consum, de întrebuințare curentă, aflat pe scenă, activitatea imaginativă a spectatorului, în acest caz, nu mai proiectează obiecte pentru utilități, ci reconstituie cerințele, motivațiile apariției aceluși obiect concret. Iar cerința

unui obiect nu poate fi presupusă decît reconstituind imaginar ansamblul de obiecte și uzaje de care aparține obiectul văzut. Acest proces de reconstituire imaginativă poate fi realizat și față de un obiect dispărut din viața curentă (și extrateatrală) a obiectului. Ceea ce contează, în acest caz, sînt celelalte obiecte de pe scenă și utilizările date lor în spectacol. (vezi cazul obiectelor din decorul la *O noapte furtunoasă*).

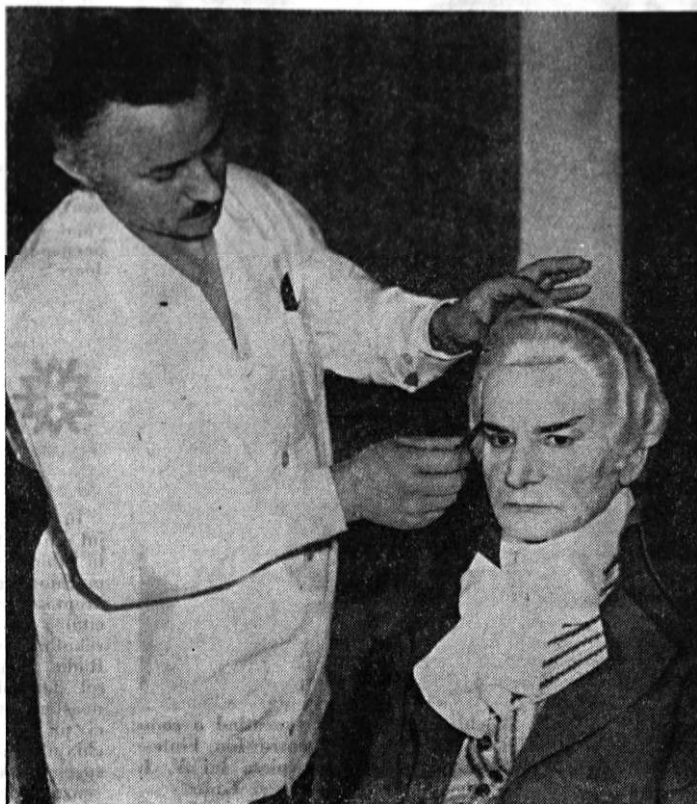
Obiectele, ca elemente ale decorului, permit mai multă complexitate datorită faptului că ele sînt răspîndite în spațiu și se pot articula între ele, pe durata spectacolului, în funcție de mai multe și mai diverse cerințe reprezentative decît numărul de utilizări practice. Obiectul uzual, pe scenă, își diminuează funcția pe care o are în calitate de obiect concret. Însăși funcția lui „concretă” devine semn odată cu obiectul. Figurarea scenografică a identității spațiului social, politic, ideologic etc. nu se poate realiza decît tot prin obiecte și prin utilitățile căpătate de acestea pe durata spectacolului.

Tocmai în aceasta constă diferența dintre decorul lui Dan Nemțeanu la *Dispariția lui Galy Gay* (decor într-o scenă italiană) și un decor propriu scenei centrale: „accesoriile” folosite de Nemțeanu sînt accesoriile unei civilizații, accesoriile realului extraspectacol și nu ale unor gesturi, mișcări, acțiuni săvîșite de actori; recuzita „civilă” din decorul la Brecht devine jalon al imaginarii, al activității de fabulație, reconstituire sau invenție a unui spațiu social; acesta nu se rezumă, ca în cazul scenei centrale, la a deveni, prin actori, „modulul reprezentării vizuale a acțiunilor acestuia”.

În decorul lui Dan Nemțeanu „mișcările actorului se grupează în jurul unor obiecte diferențiate”, fapt care pe scena centrală nu poate fi practicat decît renunțînd la „avan-tajul” de a avea public de jur împrejurul scenei. Pe scena centrală actorul este desprins într-o covîrșitoare măsură de obiecte. Gestul, mișcarea lui, însăși prezența lui devin „obiect de figurare”, simulare a concretului, fiind astfel „obiect” al globalei atenții din partea publicului.

Utilizarea de către Dan Nemțeanu a obiectelor — recuzită și accesorii — nici nu a urmărit contestarea valorilor de reprezentare teatrală pe scena centrală. Motivul funciar al apelului la această categorie de elemente scenografice a fost determinat, în cazul *Dispariției lui Galy Gay*, de necesitatea unui acord vizual cu mesajul textului: *decorul este spațiu constituit — spațiu ideologic al reprezentăției*: un spațiu care nu se modifică pe durata spectacolului, ci devine el însuși, ca imagine a unei lumi, element modificador, alienant, al unui om: Galy Gay. (Cele două recente scenografii ale lui Dan Nemțeanu la *Profesiunea doamnei Warren* și *Noapte la Madrid* vor constitui obiectul de analiză în a doua parte a studiului nostru).

Oameni care schimbă fizionomiile



Machiorul Vladimir Antoci — unul dintre cei care au preluat ștafeta de la Jean Romaniță — lucrind la masca pe care o va „purta” Radu Beligan în rolul Robespierre din „Danton”

În ultimul caiet-program al Teatrului Național, sub semnătura lui Radu Beligan, aflăm câteva rânduri pline de adâncă semnificație cu privire la o profesie veche ca și arta teatrală: machiajul. Rîndurile au fost scrise cu prilejul retragerii lui Jean Romaniță, acest alchimist modern, care de șase decenii a îmbătrînit și întinerit pe alții, fiind cel mai de vază exponent al profesiei sale, făuritor al școlii de machiori, la I.A.T.C. și în teatre. „Procesul de creație nu constă la Jean Romaniță în execuția măiastră a unei peruci sau a unui machiaj, ci în studiul profund și inteligent al epocii, al operei, al autorului, al personajului. El gîndește personajul odată cu actorul și uneori, de ce să n-o mărturisim, gîndește pentru actor, în

locul actorului”. Aceste cuvinte scrise de Radu Beligan sintetizează, cum nu se poate mai bine, nu numai ceea ce a făcut Jean Romaniță, dar și ceea ce trebuie înțeles prin arta machiajului.

„Începe, că termini”

La Teatrul Național din București, urmașii lui Jean Romaniță, cei care au preluat descoperirile și experiența maestrului lor, care



Machiorul Ion Radu executind o compoziție de machiaj pentru Ion Fintescu (spectacolul cu piesa lui V. I. Popa, „Tache, Ianke și Cadir“)

și-au însușit tainele meseriei, sînt Vladimir Antoci și Ion Radu. Timp de 27 de ani au lucrat zi de zi cu Jean Romaniță și azi duc mai departe arta și știința lui. I-am urmărit deseori în atelierul unde pregătesc chipurile personajelor viitoarelor premiere și apoi, seara, înaintea și în timpul spectacolelor, cînd munca lor nu cunoaște răgaz. Discuțiile cu acești doi făuritori de fizionomii noi le-am purtat în plin proces de creație, de muncă. „Încă de la citirea textului și a distribuției îmi formez imaginea plastică asupra personajului” — îmi spune Vladimir Antoci. Uneori pare greu de găsit reprezentarea cea mai bună, dar de la maestrul nostru am reținut o expresie favorită lui : „Începe, că termin”, și mereu începem, pînă găsim soluția cea mai bună”.

Într-una din seri, cînd mă aflu în cabinele Naționalului, la sala mare se juca *Danton*, iar la sala mică *Tache, Ianke și Cadir*. Tot ce are mai valoros prima scenă a țării se afla în teatru. Activitatea la cabine cunoaște acea febrilitate specifică marilor împliniri și răspunderi. Lui Al. Giugaru, care în cei 60 de ani de teatru a creat o galerie de tipuri de o irezistibilă autenticitate, i se dezlipise o parte din mustață, și Vladimir Antoci refăcea totul cu acea îndemnare specifică omului care-și știe bine meseria. „Împreună cu maestrul meu, am făcut nenumărate compoziții de machiaj pentru marele Giugaru. De un lucru esențial am ținut seama întotdeauna : ochii, acești ochi mari, de o expresivitate neasemuită. Am învățat de la Jean Romaniță că prin machiaj personalitatea actorului trebuie pusă în valoare”.



În altă cabină, Ion Radu termina machiajul lui Victor Moldovan, care urma să apară în tabloul următor din *Danton*. Relația actor-machior era directă, discuțiile, părerile îndreptate spre unul și același scop : autenticitatea personajului. „Noi nu avem voie să rebutăm în meseria noastră — spune Ion Radu. Sigur, intuiția și instinctul joacă un rol determinant în machiaj, dar fără o cunoaștere științifică a meseriei și a scopului ei nu se poate face mai nimic. Dacă machiajul nu-i bine făcut este sustrasă atenția spectatorului de la acțiune. Trebuie să-i dăm senzația de natural spectatorului”.

Este cazul să subliniem că machiorii de la Național, asemeni profesorului lor, privesc machiajul ca o artă complexă, nu ca o operație de retușare. Chiar Radu Beligan scrie în însemnările sale sus-amintite că deseori i s-a întîmplat să aibă revelația personajului în clipa în care i s-a realizat masca acestuia. Mai de mult, cînd se repeta piesa *Vizita bătrînei doamne*, au avut loc discuții în legătură cu aderarea Aurei Buzescu la rolul principal. Uneori, repetițiile mergeau greoi ; se simțea că ceva nu este în regulă. În asemenea momente au intervenit Jean Romaniță și cele două ajutoare ale sale ; din proprie inițiativă au machiat-o pe Aura Buzescu potrivit cu viziunea lor asupra personajului interpretat. Surpriză și înfăntare generală. Masca realizată a fost revelatorie în primul rînd pentru Aura Buzescu și, imediat, prețuită de regizor, Moni Ghelerter. În toate spectacolele cu *Vizita bătrînei doamne*, Aura Buzescu a jucat sub înfățișarea creată de machiorii : o doamnă mult întinerită, avînd

întipărite pe chip semnele unei vieți de des-
fătare, precum și trăsăturile cinice ale răzbu-
nării. Fiindcă, cum pe bună dreptate se
afirmă la Național, procesul de creare a
machiajului, a măștii, pornește de la starea
psihică pe care este chemat să-o redea perso-
najul. Creația actoricească se întregeste prin
machiaj: „Machiajul m-a ajutat să rezolv
psihologie personajul”, a spus atunci Aura
Buzescu, și aceste cuvinte au rămas adine
întipărite în memoria celor ce duc mai de-
parte „știința vrăjită” a machiajului.

În lumea minunată a basmelor

Teatrul „Ion Creangă”, cu repertoriul său
specific și cu publicul său format în cea
mai mare parte din copii, determină pentru
cei ce se ocupă de machiaj o creație de un
fel deosebit. De foarte mulți ani, această
treabă este în seama lui Fabian Coșeriu. De
la zine și feți-frumoși până la vrăjitoare și
zmei, de la păsări până la balauri cu șapte
capete, o imensitate de fizionomii umane și
animale, tot ceea ce constituie lumea basme-
lor, a imaginației înflăcărate, a bucuriei cop-
iilor, se cere făcut în micul atelier de
machiaj și găști al teatrului. Pereții atelie-
rului, sint împovărați de măști, bărbile și
perucile a sute de personaje din minunata
lume a basmelor; în culise se află capetele
armăsarilor ce mănincă jar și ale fioroșilor
balauri a căror apariție în scenă emoționează
pe micii spectatori, și, de ce să n-o spunem,
uneori chiar și pe cei mari.

Mai mult decât în alte teatre, corelația
regizor-scenograf-machior are aici o impor-
tanță deosebită. „La noi, munca mea începe
chiar înainte de citirea piesei de către actori
— ne spune Fabian Coșeriu. Ne sfătuim
asupra înfățișării personajelor în spiritul
creației autorului: pictorul-scenograf face
schitele personajelor și apoi discutăm cum
și din ce materiale să realizăm fizionomiile.
Materialele joacă un rol important în mese-
ria noastră. Actorul apare pe scenă sub în-
fățișarea personajului pe care-l interpretează,
uneori degizat chiar în animal. Important
este ca el să aibă o mască ușoară, ca să
poată vorbi și să se poată mișca ușor”.

De la cele mai vii și diferite culori, până
la burete, sfoară, rafie, fire de pelon, tot
felul de materiale constituie materia primă
pentru a realiza pe Harap-alb, Ochilă, Vasi-
lache, Zmeul-zmeilor, Zina pădurii, Pepelea
și atâtea alte personaje de basm. Dar la Tea-
trul „Ion Creangă” nu se joacă numai piese
cu subiecte din lumea basmelor. Se află în
repertoriu piese istorice: (Lancu Jianu), piese



Fabian Coșeriu, machior la Teatrul
„Ion Creangă”: „La noi munca începe
chiar înainte de citirea piesei de către
actori”

cu tematică actuală din lumea copiilor (Nota
zero la purtare) și altele. În asemenea spec-
tacole actorii apar sub înfățișarea lor, iar
machiajul lui Fabian Coșeriu (și el, unul
din elevii lui Jean Romaniță, pe vremea cînd
era profesor la I.A.T.C.) este chemat să cre-
eze personaje autentice, pline de naturalețe,
care să-i convingă pe micii spectatori, uneori
mai curioși și mai exigenți decât cei mari.
Din citeva trăsături și culori trebuie să creezi
o fizionomie de om rău sau de om bun, de
tînăr sau bătrîn. Mai mult, am urmărit într-o
seară, cum, pentru spectacolul *Pinocchio*, în-
fățișarea vulpii și a motanului erau realizate
direct pe chipurile actorilor interpreți. Și
trebuie să spunem că este mult mai ușor să
realizezi asemenea înfățișări pe hirtie decât
pe chipuri vii de oameni. Talentul, meșteșu-
gul lui Fabian Coșeriu sînt de neîntrecut în
a crea tipuri atât de diverse la un teatru el
însuși foarte divers ca repertoriu. De aici,
solicitarea, stima și recunoștința actorilor,
care, atunci cînd primesc roatele de aplauze
ale copiilor, știu că o parte din acestea sînt
adresate și lui Fabian Coșeriu, aflat oră de
oră în micuța cabină din spatele scenei.

Stan Vlad



Pe primul loc, filmul

Vrem sau nu, televiziunea trăiește un moment al filmului. S-au rărit premierele teatrale, iar acelea câte sînt au un aer de amatorism pretențios, cu personaje, situații și decururi care seamănă de la o piesă la alta de parcă ar fi emanații ale unui singur autor inepuizabil, mișcînd, cu dezinvoltură și obstinație de copil bolnav de pojar și reținut astfel de la alte îndeletniciri, mereu aceleași figurine reci și greoaie de plumb. Urmărirea emisiunilor teatrale tinde să devină o treabă din ce în ce mai plictisitoare. Oricum, însă, nu prea avem ce urmări.

Astfel că filmul, care beneficiază de două emisiuni respectabile (*File de dicționar* și *Telecinemateca*) și de alte cîteva posturi prioritare în program, a devenit un punct de interes major al după-amiezilor și serilor noastre de televiziune. Pe locul întîi, indiscutabil, rămîne acea emisiune de pe programul 2, făcută cu știință, convingere și simț al măsurii: *File de dicționar*. Aici l-am întîlnit pe Akio Kurosawa, acest extraordinar creator de univers, care vede în cinema o uriașă forță de recompunere, în termeni moderni, a conflictului dintre Bine și Rău, socotit de filosofia veche asiatică a fi baza lumii și conținutul dinamicii ei. *Sanjuro* are simplitatea clasică, matematică, a basmelor; lupta dintre cele două forțe nu poate fi decît

decisă și definitivă. Nu știm ce conținut concret poartă Binele reprezentat de Șambelan, dar știm, ca pe o axiomă, că e bun și frumos. Nu știm ce conținut concret ascunde Răul pe care îl reprezintă Prefectul și oamenii săi, dar sîntem pătrunși de convingerea că trebuie stîrpit. Între aceste forțe elementare și aproape abstracte intervine forța activă, conștientă, lucidă, Făt-Frumosul tuturor basmelor, la Kurosawa un samurai răătăcitor, bizarul Sanjuro, venind de nu se știe unde și mergînd nu se știe încotro. Ca în orice basm, Făt-Frumos este omul riscului și al aventurii, al dăruirii totale. În această eternă structură de cristal a basmului, înobilată cinematografic de experiența westernului, Binele învinge — după multiple încercări, hărțuiri, sacrificii și înfrîngerii — ca o proiecție în planul ideal a sentimentului justițiar. Samuraiul lui Kurosawa este un singuratic și un neînțeles. El trebuie mai întîi să înfrîngă neîncrederea celorlalți față de el, apoi nepriceperea, inabilitatea și superficialitatea lor. Sanjuro este tipul de erou fără biografie și fără glorie; odată îndeplinit actul de dreptate, el se retrage, din nou nepăsător la grațitudini și onoruri, în misteriosul său anonim. Admirabila secvență finală a filmului, lucrată cu o mină de mare maestru, ni-l arată pe samurai față-n față cu prietenii săi, care-l roagă să rămînă cu ei, iar samuraiul îi privește de departe, ca și cum ar fi fost de mult plecat, și le strigă: Nu mă urmăriți, că vă ucid! Iar ei, tovarășii de drum, naivii, cei care l-au bănuț de attea ori de necredință, cei care l-au urmat tot de attea ori cu credință, îngenunchează înaintea lui, ca înaintea unui zeu viu al Binelui, și zeul pleacă, pierzîndu-se în nesfîrșirea cîmpului. Sanjuro, ca și Kurosawa, știe că binele nu se poate plăti cu nimic, nici cu avere, nici cu onoruri, nici cu vorbe. Poate doar cu o aplecare a frunții.

Tot la *File de dicționar*, o altă întîlnire semnificativă, de data aceasta cu piesa excelentă a lui Richard Nash, *Omul care aduce ploaie*, în versiunea cinematografică a regizorului Joseph Anthony și în interpretarea a doi mari actori: Burt Lancaster și Katherine Hepburn. Un alt basm despre bine și rău, adevăr și minciună, realitate și vis. Omul care aduce ploaie, vagabondul, escrocul și visătorul, omul fără biografie, despre care nu se știe de unde vine și încotro merge (întocmai ca samuraiul lui Kurosawa), este, și aici, vrăjitorul cel bun. El dezleagă ploile, redă oamenilor credința, îi învață să viseze, îi face mai buni, mai frumoși, mai încrezători în viață și în ei înșiși. Nu e bine să trăiești numai cu visuri, spune Lizzie. Dar nici fără ele, răspunde omul care aduce ploaie. Prin vis, oamenii se eliberează de singurătate și de complexe, de apăsare și rutină. Există în această piesă și în acest film un moment, un momentel care merită să figureze în orice antologie dramatică. Am avut un cîine, spune ajutorul de șerif File. Cum îl cheama? Întrebă șeriful bătrîn. Ciîne, răs-

punde File, omul singur, omul pentru care o ființă alături, fie și fără nume, înseamnă enorm.

Și pentru că filmul e pe locul întâi, nu pot să tac asupra remarcabilei interpretări cinematografice a romanului *Concert de muzică de Bach* de Hortensia Papadat Bengescu, creație remarcabilă (ținând cont și de mijloacele specifice televiziunii) datorată, scenariu și regie, unuia din cei mai talentați operatori de cinema, Dinu Tănase.

Dumitru Solomon

P.S. După încheierea însemnărilor de mai sus, s-a petrecut un nou episod din amplul serial dedicat istoriei comediei: *Evantaiul* lui Goldoni. Aici, improvizația, timpul scurt de montare și eterogenitatea distribuției s-au simțit. Actorii, căutându-și personajele fie în

commedia dell'arte, fie în farsa medievală franceză, fie în De Filippo, fie în teatrul de distanțare, au jucat independent, neunitar, nu întotdeauna știind ce să facă exact cu vocea, cu mâinile și cu picioarele. Vocea au supus-o cînd tonurilor înalte, de cap, cînd celor albe, neutre, miinile s-au înfipt și cînd trebuia și cînd nu trebuia în părul partenerilor, iar picioarele au lovit de prea multe ori, cu haz sau fără, fundurile parcă anume puse la bătaie.

În acest context cam lejer, un interpret s-a făcut remarcant prin relieful și culoarea compoziției: Florin Vasiliu, un actor bun, de comedie, pe care de multă vreme și pe nedrept televiziunea nu l-a mai întrebuințat.

Fără a diminua din meritele regizorului Cornel Popa, care, se știe, realizează aceste spectacole în condiții de campanie, e nevoie să insistăm asupra necesității jocului unitar, a stilului.

NOTE

Cînd nu devenise încă triumfala Calc a Victoriei, în zorii veacului pașoptist, istorica arteră a capitalei, cititoria, pentru prestigiul său și pentru nemurirea luminatului Iancu Văcărescu, teatrul de la Cîșmeaua Roșie. Primul teatru al principatului muntean. Istoria sa e fragmentar cunoscută, chiar contradictorie. Dar cîți din cei care trec azi pe trotuarul opus Bisericii Albe, în vecinătatea cofetăriei Athénée Palace, știu că acolo a fost scena unor prime aventuri dramatice? Se mai zăresc, într-un fund de curte, intrări de vechi grajduri și potcovări unde se reparau caretele celor ce înginau luxul fanariot cu subțirimea parfumată a Apusului... O inscripție

care să amintească importanța locului ar fi binevenită, surpriza plăcută a cititorilor ci justificînd-o.

★

Laborioasa activitate a istoriografilor transilvăneni a restituit și teatrului, temeinic, trecutul său de glorie. Întemeiate pe tradiția viguroasă cu rădăcini în școala latinistă, contribuțiile documentare ale cercetătorilor de aici au arătat nu o dată viçoarea culturală a unui popor deșteptat la viață națională. Un tînăr istoric orădean, Viorel Faur, ne-a încredințat ultime lucrări însumînd „Contribuții la cunoașterea istoriei Bihorului”.

Două volume și extrase în care studiile privind teatrul ardelean sînt numeroase, încercuind momente decisive ale acestei arte în locurile Crîșurilor, ne-au îndreptățit să vedem în persoana autorului un harnic și modest scormonitor de arhive, cu pasiunea vechimii în datele ei de propășire. Reținem mai ales știrile despre „Fondul de teatru român”, societatea impulsionată de Iosif Vulcan, precum și „Manifestări teatrale la Beiuș în primul deceniu al perioadei interbelice”. Dorim tînărului istoric așezarea lui în seria unor Bogdan-Duică, Ion Breazul, Șt. Mărcuș, A. Buteanu...

I. N.

Direcțiile de afirmare ale criticii noastre dramatice în perspectivă istorică trimit la o similitudine cu cele ale vieții literare. Răspunzând aceluiași comandament politic și estetic ivite în condițiile specifice ale nașterii și consolidării statului român modern, critica dramatică, paralel cu cea literară, a desfășurat de-a lungul secolului trecut, după cum bine se știe, campaniile răsunătoare pentru ridicarea limbii române literare pe scena unui teatru național, pentru un repertoriu original inspirator de sentimente înalte, pentru o școală românească de teatru cu timbru autohton. O teorie a teatrului, sub toate aspectele posibile, se configurează în operele marilor slujitori de la Eliade, Asachi, Kogălniceanu, Alecsandri până la Eminescu, Caragiale, Odobescu. Oameni de teatru de direcție, lor le datorăm preciziunea obiectivelor făcută cu pătrundere analitică în justă fixare istorică. Dar alături de ei trebuie înregistrați „criticii foiletoniști”, cei care practică la cotidienne cronica dramatică și scriu sub impresia premierelor, cu nerăbdare gazetărească, ceea ce de multe ori înseamnă vervă intelectuală și stilistică de bună calitate. Ei sînt mai ales cultivatori de gust — G. Ionescu-Gion, Racovitza-Sphinx, Gr. Ventura, Fr. Dămă, I. Bacalbașa etc. — și dau ca atare publicului obișnuința unor astfel de lecturi specializate. Lor le consacram aceste spicuri eseistice, pentru a le preciza, în efigii cit mai atente, o importanță de epocă și uneori o importanță dincolo de epocă.

G. Ionescu-Gion



În G. Ionescu-Gion (1857–1904) contemporanii au văzut „profesorul” și memoria postumă l-a reținut în latura didactică impusă de o prezență într-adevăr catedratică și de tonul vindicativ, cu prețiozități neologice. Studii temeinice la Paris și Bruxelles, un doctorat strălucit în litere păreau a-l rezerva nu pentru catedra de la Matei Basarab, slujită cu o rară abnegație, ci pentru universitate. Hasdeu și l-a apropiat, i-a cultivat pasiunea pentru istorie (din care va ieși inegalata „Istoria Bucureștilor” — 1899), l-a cooptat în Colegiul „Revistei noi”, socotindu-l și un vrednic soț pentru Iulia. În fond, Gion se manifesta ca un spirit flexibil, cu pulsul actualității. Și nicăieri ca în cronica dramatică nu pune atita aplicație de luptător, într-un spirit galic, de cozerie, pentru a face difuziunea ideilor agreabilă. Repede găsiindu-și stilul, Gion face operă de vulgarizare superioară destinată unui public puțin

familii cu impersonalitatea artistică. Anii de zile cronicarul „Românului” disecă epoca teatrală, dezideratele ei devenind campanii. În plin romantism interpretativ și dramaturgie, cu exteriorizări de efect emoțional, Gion pledează pentru armonia clasică, în sensul apropiării teatrului de firescul vieții. „Seninătatea inspirației, linia neasemuit de dreaptă în conducerea acțiunii, logica matematică în desfășurarea unui caracter cirmuit de o pasiune ce merge crescând, legătura unei scene cu alta...” dădeau, după cronicarul nostru, un specific artei teatrale eliberată de artificii străine. Paralel cu problema textului, el vede pe cea a publicului, raportul fiind de interdependență. Aproape nu este cronică în care etica spectatorului să nu fie atinsă. „Publicul dă viață vie artistului, acesta-i marele adevăr, pe care, dacă într-una l-am fi priceput și recunoscut, teatrul nostru putea să fie azi mult mai departe decât unde se găsește...” Situația precară a Naționalului, cosmopolitismul manifestat ucigător prin seducția scenelor occidentale mobilizează în Gion un mare apărător al Thaliei românești. Ridiculizând folosirea ca termeni de comparație pentru artiștii noștri pe Talma, Irving, Rossi, arată, în fraze de pitoresc polemic, condițiile grele de la noi: „Rossi creează în toată viața lui de Hamlet macearonic, cum îi zic francezii, vreo 12 roluri, Ristori vreo 8, Patti vreo 6 și dumneavoastră cereți actorilor români (...) creațiunea a trei ba chiar a patru roluri pe lună, ceea ce ar reveni la cel puțin 15, la cel mult 20 pe stagionă”. Ținuta sa de profesionist este impecabilă și mersul repetat la teatru pentru a urmări „până în și cele mai mici ale lor amănunte studiul și jocul” unui actor, devine obișnuință. Grigore Manolescu în Hamlet i se pare desăvârșit căci „această admirabilă creațiune (nu-i) decât un studiu de mai mulți ani de zile, condus eu o stăruință și o răbdare ce un artist poate să aibă când vrea să mai mult decât un alt muritor (...). Talentul însoțit de artă, adică de studiu, face minuni ca Hamlet”.

Profesorul se face simțit deseori. Corectează accente, amendează vocative (abuzive în tragedii) obținând efecte parodistice. În „Messalina” de Wilbrandt, lui Gusti i-a scăpat o pronunție defectuoasă pentru Leteu, fluviul uitării. Gion se repede: „Nu se zice... Letea, căci atunci ducem pe Messalina la fabrica de hirtie de la Letea”. Căutare tragedie „ne-a muncit până la 1 după miezul nopții”, costumul unuia „este un nonsens... toga albă și cu mânui este toga de dolu”. Așa se scria cronică atunci, aceste maliții intrau în arsenalul obișnuit al comentariului fiind cultivate de toți. Nici nu s-ar fi putut altfel, recenzia critică însemnând mai mult pedagogie pentru o artă în ascensiune. Iar pentru noi, în plus, tablou de epocă, atunci când scrisul unui teatrolog de fibra lui Gion are inteligența fixației momentului dintr-un conștient simț al tensiunii istorice, al etapei de evoluție. Iată o splendidă mostră exemplificând cele spuse, extrasă din cronică la Nă-

pasta: „Nottara apare în ușa circumei cu o mască înfiorătoare. Această aparițiune va rămâne în teatru legendară (i.). De la aparițiune și până la moarte, Nottara ne-a făcut să simțim în gradul cel mai intens teroarea tragică. La prima intrare, între el și galerie a început lupta, idioată de o parte, îndrăjită de alta, lupta artistului ce vrea să-și ingenuche publicul. Galeria a ris înții, dar pe urmă a tăcut și a ascultat gîfîind. Tot ce Nottara are ca bogăție în notele vocii, ca contracțiuni dureroase în mască, ca expresiuni și tragedie în ochi au intrat rînd pe rînd în serviciul patimilor nebune ce săltau sau doborau pe Ion Nebunul”. Sint marginalii la o reprezentație al cărui autor „devine cel dintîi autor dramatic român, autor dramatic cu tot ce înțelesul modern al acestui cuvînt comportă ca talent, analiză, cunoștințe și ficelles, adică convențiune necesară artei teatrale de azi”.

Exponent al unui timp determinat, Ionescu-Gion lasă în scrierile sale teatrale destule mărturii ale unei sensibilități implinite, conform cu imperativele timpului său, sensibilitate care trăiește, cînd imperativele sînt consumate, drama intrării într-o eră nouă. La nivelul intuiției, se trădează rasa cronicarului. La Ibsen, în pragul secolului nostru, Gion citea „scene de o frumusețe uimitoare” și găsea că dramaturgii scandinavi în frunte cu marele norvegian „fac studiu de adîncă psihologie și nu știu că cei din stăle începe să se impacienteze și să creadă că poetul vrea să ridă de dinșii”. Mi se pare tulburătoare această consternare care va deveni documentară pentru generația sa.

Ionuț Niculescu



Acum 234 de ani:

Molière la Bucureşti

Revista „THEATRO”, pe care o conduce cunoscutul om de literă şi publicist Kostas Nitsos, reapărută la Atena după cîţiva ani de suspendare, a publicat în ultimul ei număr (37) o interesantă comunicare ştiinţifică susţinută de filologul Lukia Drulia, rămasă pînă azi inedită. Revista „THEATRO” publică această comunicare sub titlul Cel dintîi Molière în limba greacă — acum 233 de ani, la Bucureşti.

Redăm mai jos fragmente din această comunicare :

Dacă, cum s-a scris, „tălmăcirea este una din cuceririle paşnice a unei naţiuni de către alta, cucerire căreia este plăcut să-i urmăreşti structurarea în decursul istoriei omenirii”⁽¹⁾, s-ar mai putea spune că merită să fie studiată în acelaşi timp disponibilitatea celui „cucerit” de a accepta şi asimila radiţia spirituală a „cuceritorului”.

Aşadar, pe cît secolul 17 poartă amprenta influenţei italiene asupra literelor greceşti — stăpînirea Venetienilor şi vecinătatea imediată cu peninsula italiană înlesnesc comunicarea cu produsul spiritual al Italiei — secolul 18 va fi mai mult caracterizat prin cotitura spre cultura franceză. Printre principalii promotori în orientarea voievodatelor dunărene către iluminismul francez, încă înainte de mijlocul secolului 18, Konstantîn Mavrocordat va cuprinde, între celelalte reforme iniţiate, şi strădaniile sale culturalizatoare, grija pentru tălmăcirea şi popularizarea unor opere clasice meritorii ale occidentului.

...În 1784 Dimitrios Katartzis, în prefaţa sa la traducerea *Istoriei* lui Real scrie că „...cele mai bune tălmăciri sînt cîteva comedii de Molière şi de Metastasio...” Dar cele dintîi traduceri tipărite din comediiile lui Molière

nu vor apărea decît la începutul secolului 19... În aceeaşi perioadă societatea română îşi arată interesul faţă de opera lui Molière : Un tînar elev român încearcă să tălmăcească *Avarul*...²⁾

...Două codice ce se află la British Museum şi care conţin respectiv două comedii tălmăcite în greceşte în 1741 vin în sprijinul plasării celei dintîi apariţii a lui Molière în viaţa socială grecească în prima jumătate a secolului 18...

...Adiţionalul 8282 poartă titlul (în greceşte n. tr) „Comedii de francezul Molière, excelent făcător de comedii, tălmăcite din graiul italian în cel simplu grecesc, de către Ioannis Rallis vătaf de aprozi, la ordinul înălţimei sale şi respectuosului faţă de dumnezeu, Arhonte şi Vodă întregii Ungrovlahiiei, domnului Konstantinos Nicolae Voevod Mavrokordatos, în anul zece al hegemoniei înălţimei sale, În Bucureşti 1741”.

Foile 1 b şi 2 a conţin o „scurtă biografie” a autorului în care se subliniază că printre piesele lui Molière „noi şi nostime”, cele mai bune sînt *Mizantropul* şi *Falsul cucernic* sau *Ipocritul*. Şi că aceste „poeme” sînt tipărite la Paris în opt volume. Iar notiţa

biografică se încheie cu o poezie intitulată „Epitaf pentru Molière, faimosul făcător de comedii”.

„Oare-i mort cu adevărat cel ce aicea zace sau se spune doar așa și amicu’ somn își face?”

Nu cred că-i cu puțință boala închipuită moartea să-i fi adus atât de neașteptat. Vreun joc o fi acesta pe care mimul nostru de dragul actoriei, și ca să ne distreze, ca mare comediant, acum ni-l oferă.

Și izbutește bine cred, de mort el se preface. Oricum ar fi, Molière, chiar el, aicea zace?”

Fila 3 b are ca titlu „Comediilor lui Molière volumul A’ — comedia Nesimțitului”⁽³⁾ Traducerea acestui text este în proză. Iar Adіționalul 8243... scris de aceeași mână, poartă pe foaia 1 a titlul „Incoronatul închipuit — Comedie de Molière...”⁽⁴⁾

...Aceste manuscrise trebuie să fi aparținut bibliotecii Mavrokordatilor, dar care a fost vîndută cînd încă trăia Konstantinos Mavrokordatos ca să acopere datoriile ale voevodului. Cărți, manuscrise și tipărituri au fost împrăștiate astfel la diferite biblioteci sau minăstiri. Despre traducătorul Ioannis Rallis nu sînt destule mărturii. Titlul său de vîtaf al aprozilor îl situează printre demnitari de gradul trei, fiind un inspector al celor ce încasau dările.⁽⁵⁾ Ariadna-Camariano-Cioran propune identificarea lui cu Ioannis Rallis, fost mare stolnic din insula Mitilene, care tradusese, din franțuzește însă, „El Criticon” al spaniolului Balthasar Gracián în 1754⁽⁶⁾. Dar de ce Ioannis Rallis a ales să traducă comediele „Sganarelle sau Incoronatul închipuit” (1660) și Zăpăciul (1663) care sînt dintre primele piese ale lui Molière și dintre cele mai puțin cunoscute? Din notița biografică „ce precede Codicele Adіțional 8242 se vede că el cunoștea care erau considerate drept cele mai bune comedii ale autorului francez. Poate că totul să fie întimplător. Poate că nu i-a parvenit decît primul volum al „Operelor complete” — unde se găseau și cele dintîi comedii. Dar e mai probabil că (Rallis) avea drept țel, începînd cu cele dintîi, să meargă mai departe, traducînd și celelalte. De aici și indicația din manuscrisul Adіționalul 8242 : „Comedii, vol. A”.

Această părere este întărită și prin prezența în Codicele nr. 1030 al Academiei Române (foile 194—224) a încă uneia din primele comedii de Molière (1661) tradusă și ea din italianește. Este vorba, cum notează N. Camariano,⁽⁷⁾ de o traducere în proză a comediei „L’Ecole des maris”, copiată într-un volum mixt din secolele 18—19, împreună cu alte texte ale lui Alexandros Mavrokordatos, Nicolaos Mavrokordatos și ale altora. Mai multe informații nu avem despre această tălmăcire și deci nu cunoaștem dacă a fost efectuată de același traducător. Iar lectura textului și criteriile intrin-

sece nu sînt de ajuns pentru a sprijini o astfel de presupunere. Totuși, intrucît codicele este scris cu diferite scrieri, se poate presupune că este vorba de o copiere de mai tîrziu dintr-un codice al lui Rallis, care nu a fost însă găsit pînă azi. Astfel se adaugă încă o traducere din comediele lui Molière, îndreptățind în același timp și cele notate de Katartzis despre „cîteva comedii”.

O operă de pionierat

Dar dacă, cum mai spus, momentul este caracterizat printr-o orientare spre cultura franceză, dacă limba franceză, limba diplomației, începe să predomină, devenind un instrument de proliferare a gândirii europene — sînt cunoscute cele ce scrie abatele Desfontaines despre Konstantinos Mavrokordatos⁽⁸⁾ — pare-se că acest rol, acum în mijlocul secolului 18, îl mai joacă încă limba italiană. De aceea și unul din marii clasici francezi, Molière, este tradus după un text italian...

...Examinînd, în sfîrșit, disponibilitatea celui „cucerit” — în speță națiunea greacă — ne putem întreba care fusesse deschiderea ei față de opera teatrală a lui Molière. Că ea circula în voevodatele dunărene este indiscutabil. Nicolae Iorga⁽⁹⁾ indică o ediție Molière din anul 1722, într-o bibliotecă bucovineană sau ieșeană. Oricum, despre o înriurire a traducătorilor din Molière asupra vieții culturale grecești nu poate fi vorba, din moment ce ele rămăseseră de fapt necunoscute de publicul mai larg. O dovedește de altfel și lipsa mai multor manuscrise cu piese molieresti sau alte pomeniri în texte ale erudiților din epoca respectivă, în afară de cea a lui Katartzis.

Dar un fenomen spiritual nu pornește dintr-odată. Își are rădăcinile sale și începuturile pînă să ajungă la plenitudine. Așadar acolo, la începuturi, ca o operă de pionierat, trebuie situate aceste tălmăciri. Aducînd acest *post quem* al mișcării de traduceri ale pieselor teatrale din 1741, putem observa că, dacă datorită lor nu au fost influențate direct literatura greacă și română, ele ocupă totuși pe tăcute locul lor în istoria culturii. După Molière se vor traduce Cervantes, Voltaire, Torquato Tasso și alții. Erudiția e cea care îi conduce pe Fanarioți în alegerea operelor respective. Și este firesc ca ei să prefere pe reprezentanții clasici ai culturii apusene.

Paralel trebuie subliniat, încă o dată, contribuția lui Konstantinos Mavrokordatos, celui cu adevărat „cucerit” de cultura apuseană, din moment ce „din ordinul” său au

fost redat în grecește comediei lui Molière. Putem deduce că strădania sa avea drept țel să propage larg această cultură în toate păturile sociale... De altfel, o asemenea traducere nu se adresa doar grecilor ci și românilor, care în secolul 18 erau cunoscători ai limbii grecești.

Destinația traducerilor nu era pentru scenă. Nu avem mărturie despre spectacole teatrale

cu un public mai larg în anii aceia. Nici nu se pomenesc spectacole particulare la curțile domnești. Deci scopul lor era luarea de cunoștință a operelor clasice ale culturii franceze și totodată era și unul etic: educarea moravurilor prin comedie...

În românește de Yannis Veakis

1) *Queux de St. Hilaire* „Des traductions et des imitations en grec moderne” în „Annuaire de l'Association pour l'encouragement des études grecques en France” anul 7, 1873, pag. 332.

2) *Pompiliu Eliade*: „De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie” Paris 1898, p. 349 — N. Iorga „Molière et les Roumains” — Commemoration à l'Académie Roumaine” în „Bulletin de la Section historique de l'Académie Roumaine”, vol. X, 1923, p. 191; vezi de asemenea „Revista istorică”, vol. X, 1923, p. 1 ș.m.d.

3) Este vorba de comedia „L Etourdi” (Zăpăci-tul) n. tr.

4) Este vorba de comedia „Sganarelle ou le Cocu imaginaire” n. tr.

5) Vezi L. Galdi: „Les mots d'origine néo-grecque en Roumanie à l'époque des Phanariotes”, Budapest 1939, p. 18—19 și I. L. Carra: „His-

toire de la Moldavie et de la Valachie”, nouvelle édition Neuchâtel 1781, p. 291.

6) *Ariadna-Camariano-Cioran*: „Spiritul revolu-tionar francez în literatura greacă” Bucu-rești 1946, p. 123.

Despre Ioannis Rallis și traducerea operelor lui Balhasar Gracian, vezi N. Iorga: „Etudes roumaines II-Idees et formes litteraires fran-caises dans le Sud-Est de l'Europe. Paris 1924, p. 22, ca și observațiile Ariadnei Cama-riano-Cioran.

7) „Catalogul manuscriptelor grecești”, Bucu-rești, 1940, vol. II, p. 163.

8) Vezi textul dedicat lui K. Mavrokordatos cu care abatele Desfontaines a prefațat tradu-cerea sa în franceză a operelor lui Virgiliu (1743). De asemenea, E. Legrand: „Biblio-graphie hellénique... 18-e siècle, Paris, 1918, vol. 1, p. 309 și K. T. Dimar: „Istoria lte-raturii neo-grecești” ediția a 4-a, Atena, 1968, p. 103.

9) Vezi „Etudes roumaines”, vol. II, p. 23.

NOTE

Iată că au trecut cîțiva ani de la primul număr al caietului program al Teatrului Național din București, fără ca dezideratele începutului să fie dezmîșite. O cronică a primei noastre scene se constituie astfel documen-tar și iconografic sub presiunea unor emoții care dau culoare vieții artistice. Inter-viuri consemnate înaintea bă-tăilor de gong, victorii și in-certitudini mărturisite în a-vîntul generos spre culmile perfecțiunii, note de atelier familiarizînd cu lumea stranie a culiselor tehnice, învă-țate și oportune observații de estetică teatrală, trase din-tr-o interpretare ce devine antologică etc., închid în for-matul de buzunar al pian-

tului, un univers al biruinței. Mi-am făcut, în cîteva serii de spectator, obișnuința observa-ției. Antratele se umplu cu lectura caietului și cititorul descoperă cu surpriză simi-litudini de gust în paginile în-citante. Imaginile îl fac să zîmbească tandru preferaților actori...



Un dramaturg încă plin de surprize este... Tudor Ar-ghezi! Cu intermitențe, apar scilpitoare piese vîdînd o substanță a replicii de auten-tică avangardă. În primul număr pe 1975 al prestigi-oasei reviste „Manuscriptum” se tipărește un pamflet dialo-

gat numit — cu aluzie stră-vezie — Carac. Exemplu tipic de deformare grotescă a ca-racterului sub imperiul șar-jei, eroul devine un monstru al abjecției și cunoscutul uni-versitar de acum cîteva de-cenii, care a servit ca model, este înghițit în mlaștina su-blime imbecilității. Un teribil exercițiu de virtuozitate ar-gheziană care, dincolo de sa-voarea literară în cadrul anecdotică, are meritul mo-dalității teatrului încercat sub tutela urmuziană. Bănuim în Tudor Argezi — cînd se va tipări toată opera dramatică inedită — o figură centrală a dramaturgiei interbelice.

I. N.



Din dramaturgia japoneză

Chikamatsu Monzaemon

Dintre dramaturgii al căror nume s-a înscris în istoria teatrului nipon, se relevă celebrul Chikamatsu Monzaemon (1653—1724), comemorat pe plan mondial prin UNESCO, cu ocazia împlinirii a 250 de ani de la moartea lui.

Opera sa dramatică se reprezintă și actualmente pe scenele japoneze cu aceeași strălucire și prosepțime ca și odinioară.

Fiu al unui samurai de rang inferior, din cauza unor circumstanțe nefavorabile, Monzaemon este nevoit să exerceze mai multe ocupații, pentru că la 30 de ani și-a făcut debutul în lumea teatrală, mai întâi într-o trupă de teatru de marionete — așa-numite „joruri” (astăzi *Bunraku*) — pentru care scrie o serie de piese istorice, apoi își îndreaptă creația spre stilul *Kabuki* (nume propriu, n.n.).

În momentul cînd el intra în „scenă”, acest stil descria mai ales obiceiurile și moravurile timpului și atrăgea publicul grație comportării scenice a actorilor. Nesatisfăcut de această stare, Monzaemon introduce în stilul *Kabuki* elementele unei „drame” reale, în accepțiunea modernă a termenului. Una dintre inovațiile întreprinse de el a fost să facă din *Kabuki* un teatru de dialoguri, în care să se descrie, de o manieră realistă, tragedia și comedia vieții, conflictul dintre indivizi și societate, mergînd adesea pînă la călcarea moralei sociale.

El a încercat și a reușit să-și prezinte eroii, nu ca pe ființe excepționale, ci asemenea unor creaturi cu adevărat omenești.

În cei 250 de ani scurși de la moartea lui Monzaemon, atât *Kabuki*, cît și teatrul de marionete *Bunraku* și-au urmat fiecare drumul lor de dezvoltare, înglobînd pe parcurs și elemente din afară.

Pentru comemorarea morții marelui dramaturg, multe din piesele sale au fost jucate pe scena Teatrului Național din Tokyo, ca și pe scenele marilor teatre *Kabuki* sau ale altor diverse teatre japoneze.

O trupă dramatică modernă numită *Teatrul Bungaku-za* a montat una din piesele lui Monzaemon într-o versiune nouă; de asemenea, la Teatrul Imperial, consacrat pieselor cu cîntece și dansuri, una dintre piesele originale s-a jucat într-o adaptare modernă.

Datorită faptului că Monzaemon descrie omul în esență, conferindu-i astfel un caracter universal, adaptabil la toate timpurile, operele lui atrag încă nenumărați spectatori și, pentru contribuția adusă la dezvoltarea stilului *Kabuki*, lui Monzaemon, ca și europeanului William Shakespeare, i s-a acordat de japonezi titlul de „Maestru al literaturii dramatice”.

În mai 1972, la București, publicul a urmărit două reprezentații date de un ansamblu nipon, condus de Akira Wakabayashi, actor și regizor la teatrul *Bungaku-za* din Tokyo, director al Centrului japonez de teatru pentru tineret.

Piesa jucată — *Ucigașul de fecioare, Zăpadă albă pătată cu sînge* — o adaptare după o operă a dramaturgului flamand Michel de Ghelderode — a fost reprezentată în stilul *Kabuki*, cu costume confecționate după modelul celor din perioada războaielor civile din secolul XVI, însă cu femei în rolurile feminine.

„Această montare — ne-a declarat Wakabayashi — reprezintă unul din experimentele pe care Centrul nostru l-a pus în practică. În afară de stilul *Kabuki*, am folosit în acest spectacol și stilul *Nô*. Spectacolul este unul dintre eforturile noastre de a realiza unitatea și, uneori, chiar confruntarea dintre tradițional și modern, oriental și occidental, în scopul creării unui nou teatru experimental” sau — după cum tot el ne-a mai declarat — „în dorința de a apropia Orientul cu Occidentul într-o unitate estetică”.

Față de asemenea încercări novatoare, manifeste în ambele stiluri teatrale, s-a inițiat o acțiune de revenire la străvechile lor forme și exponentul principal al acestui curent — paradoxal — este un tînăr dar apreciat actor — *Suzuki Shuji* — care, cu tot elanul său tînăresc, activează intens pentru păstrarea vechilor tradiții nipone și redarea elanurilor într-un spirit cît mai autentic.

Constantin Simionescu

BUERO VALLEJO — dramaturg al misterului existenței

În 1949, Antonio Buero Vallejo abandona de mult studiile de pictură. Trecuse prin experiența războiului civil, a luptei în rindul trupelor republicane. Cunoscuse situația limită a unei condamnări la moarte, comutate — după opt luni de așteptare — în 6 ani și jumătate de închisoare. Executase și această sentință, transferat dintr-o temniță în alta. Trăia, de trei ani, într-un regim de libertate condiționată.

Partea cea mai dramatică și spectaculoasă a biografiei lui A. Buero Vallejo se încheia atunci, în 1949, când lua naștere (urmare a reflecției asupra vieții pe care o trăia și o cunoscuse, asupra realităților umane și sociale ale țării sale, asupra condiției de luptător pentru libertate) opera sa. Că o vocație (pictura) era schimbată cu alta (teatrul) era cu mult mai puțin important decât faptul că un instrument al acțiunii fizice era înlocuit cu unul al trezirii spirituale. A. B. Vallejo avea atunci, în acel moment în care începea să urce golgota creației — cu acel sentiment de responsabilitate pe care avea să-l sugereze în piesele sale despre Goya, Velasquez ori Esquilache — vârsta fatidică de 33 de ani.

Lucrarea de debut a scriitorului, apreciat în unanimitate drept cea mai importantă personalitate a teatrului spaniol contemporan (intrucît restituie dramei „capacitatea sa reflexivă”, resursele sale de „corectare și organizare justă a societății contemporane”), se numea *Istoria unei scări*. În chip surprinzător, această scriere, care primea premiul Lope de Vega al municipalității din Madrid, conținea multe dintre caracteristicile întregii creații a lui Buero Vallejo: realismul acuzat al problematicei umane și sociale (aici și al tratării ei); legătura strinsă cu actualitatea; ardența unor întrebări grave asupra sensului vieții și misterului existenței; forța unei viziuni profund dramatice, chiar tragice; și, în sfârșit, dar nu printre cele din urmă: ingenio-

zitatea construcției (rod al căutării unei „expresii proprii”, al unui limbaj prin excelență teatral). *Istoria unei scări* gravita în jurul uneia din ideile ce revin obsesiv în multe din scrierile (variate ca temă și paradoxale ca structură) care formează opera autorului spaniol. Era o tentativă de „demistificare a realității”, era piesa „durerii umane”, a des-trămării iluziilor, urmărită la colocatarea unei case modeste. Ea „anunța” și o altă temă predilectă a autorului *Somnului rațiunii*: cea a nevoii de libertate și fericire care izbucnește, vital, chiar în climatul deprimant al unui univers concentraționar, în care omul se simte neconținut în pericol. Atestind unitatea unei opere care numără peste 20 de drame (Antonio Buero Vallejo a intrat în conștiința publicului nostru prin *Somnul rațiunii*, jucată la Teatrul din Baia Mare, și *Cu cărțile pe față*, pusă în scenă la Teatrul Mic, precum și prin drama sa *Las Meninas*, publicată în revista „Secolul 20”), nenumărate fire leagă prima piesă a lui Buero Vallejo de ultima, din 1974, intitulată *Fundația* (și tradusă în românește de Palmira Arnăuz și Victor Ivanovici).

Cel puțin la fel de fascinantă ca și *Las Meninas*, piesă gravitind în jurul figurii lui Velasquez, mi s-a părut a fi teoria estetică (de domeniul receptării creației dramatice; a relațiilor dintre operă — în chip ideal oglindă a vieții — și spectatorul care caută să se recunoască în, sau să se identifice cu ea), pe care Buero Vallejo o dezvoltă, stimulată de surprinzătorul joc de perspective din celebrul tablou al pictorului de la curtea lui Filip al IV-lea.

Dramaturgul vedea în Velasquez un maestru al sugerării „enigmei optice a realității”, a „arcanelor de care e stăpinită realitatea vizuală”. Admira măiestria sa în relevarea „contradicției ironice” între o oglindă care

reflectă un tablou și senzația că aceeași oglindă ar putea să-l reflecte (pare să-l reflecte, deși nu o face direct — n.n.) pe spectator". (Căci, așa cum s-a dovedit, perechea regală, care se reflectă în celebra oglindă din fundalul tabloului domnișoarelor de onoare ale Infantei, nu era situată — cum s-ar crede, și cum s-a și crezut — în același loc cu noi, privitorii tabloului. Oglinda răsfinge — într-un joc secund — monarhii, așa cum sînt ei zugrăviți pe un șevalet situat în partea stîngă a interiorului din *Las Meninas*.)

A. B. Vallejo invita, prin asemenea considerații, la analogii din domeniul percepției imaginii scenice, a relațiilor teatru-public, fiind destul de sceptic cu privire la posibilitatea unei participări teatrale directe, a unei intercondiționări nemediate între imaginile vieții și metaforele scenice. El pare a conchide, precum Velásquez : „oricît v-ați strădui, niciodată nu veți putea să vă priviți în oglindă". Pare și el a spune spectatorilor din sala de teatru că vor fi animați vesnic de aspirația tragică de „a-și putea găsi eligia în oglinda în care n-o vor găsi niciodată".

Practica teatrală a lui Buero Vallejo a înfirmat însă acest scepticism. Scriitorul a fost preocupat adesea de experimentarea diverselor modalități de realizare a deschiderii operei dramatice reprezentate, și de implicare a spectatorului. Interesat de stimularea participării psihice a acestuia, dramaturgul a apelat — poate doar aparent paradoxal — la „interpretarea", modificarea unor „stimuli" din domeniul percepției fizice : vizuali, auditivi.

În prima din cele trei piese ale sale care au drept personaje niște orbi (*În cel mai negru întuneric*, *Concertul de la San Ovidio*, *Sosirea zeilor*), autorul recomandă, în timpul unei discuții dintre protagoniști despre drama cecității, ca un întuneric compact să învâluie deopotrivă scena și sala. *Somnul rațiunii* cuprinde și scene în care dialogul obișnuit este dublat sau prelungit de un altul, mimat, (conform unui limbaj al surzilor) și reproduce adesea — pentru spectatori — sunete și zgomote interioare, create de conștiința zbuciumată, urmărită de teroare și îndrăgă de revoltă, a lui Goya. În *Sosirea zeilor*, multe din personaje ne apar așa cum „le vede", imaginativ, protagonistul piesei, un pictor orb.

În sfîrșit, *Fundația*, piesă la care ne vom referi mai pe larg, atestă continuarea superioară a unor asemenea preocupări.

Fundația este o metaforă de un puternic dramatism care concentrează — mai exact deschide — o meditație asupra condiției libertății, într-o lume alienată, și totodată asupra funcției cathartice a iluziei. Așa cum vom vedea, *Fundația* (despre care autorul se grăbește să precizeze că e „situată într-o țară recunoscută"), este de fapt o sinistă închisoare, iar locatarii ei (Tomas, Asel, Max, Julio ș.a.) — deținuți politici. Scriitorul ne păstrează însă, pe o mare întindere a piesei, într-un plan imaginat, prezentîndu-ne locul

acțiunii ca pe o confortabilă ambianță pe care o generoasă „fundație" îl pune la dispoziția creatorilor, a inventatorilor. Adică, așa cum apare cu adevărat în conștiința lui Tomas, cel mai tînăr dintre eroi, bulversat de întîmplările tragice prin care a trecut (denunț, tortura, incapacitatea de a fi păstrat „tăcere" deplină — „trădare a cărnii și nu a conștiinței", zice Buero Vallejo. Adică — așa cum se străduiesc, o vreme, tovarășii lui Tomas (dornici să-l ajute să supraviețuiască) să-l facă să creadă. Anticipînd : iluzia lui Tomas că viața e mai frumoasă decît este se va destrăma, iar ea va fi preluată de ceilalți — ca necesară luptei.

Continuînd observația de ordin estetic pe care o făcusem : în *Fundația*, A. B. Vallejo încearcă și reușește să ne atragă în capcana unei (mai largi) perspective înșelătoare. Sesi-zăm ciudățeniile, incongruențele decorului, dar ne lășăm fascinați de rafinamentul interiorului, de frumusețea peisajului din fundal, de armonia pastorală lui Rossini. Credem că reședința lui Tomas aparține, într-adevăr, unei Fundații care patronează opere de binefacere, de stimulare a creativității.

Trăim apoi, odată cu eroul, triumful, cumpălit, al realității. (Nu numai imaginea globală, ci chiar detaliile scenice traduc jocul aparentei și realității — așa cum se răsfîrînge el în conștiința personajului.) Căci, iată, lumina strălucitoare a încăperii devine progresiv crudă și aspră. Imaginea inițială a Fundației se deteriorează sub ochii noștri, așa cum se va destrăma sub privirea lui Tomas, redevenit lucid.

Mobilierul elegant, vesela de cristal ori de porțelan fin, lenjeria imaculată, televizorul etc., tăvile cu mîncăruri delicioase și băuturi alese dispar. Peisajul însoțit ce se zărește undeva în îndepărtare se dovedește a fi fals, ca și fereastra care-l favorizează. „Bolnavul" din încăpere a murit de mult și e lăsat să putrezească, să otrăvească, zile în șir, atmosfera, în schimbul farfuriei lui de mîncare : o porție în plus de zeamă lungă. O închipuire era și vizita Berthei — logodnica lui Tomas.

Totuși, nu relația posibilă a spectatorului cu opera e cea care interesează în primul rînd în *Fundația*, ci relația omului (eroului) cu realitatea, jocul realității și al iluziei. Anticipînd : virtutea celei din urmă de a alimenta puterea de rezistență, capacitatea de acțiune, de intervenție lucidă a omului în ordinea lumii reale.

Preocuparea estetică, în 1960, jocul perspectivelor a devenit premisa unei preocupări de conținut — filozofice și mai ales sociale ; a unei meditații despre legitimitatea iluziei într-o lume dezamăgitoare, mutilatoare.

În *Fundația*, iluzia, chiar imperfectă, reprezintă însăși substanța și sursa existenței.

După o parte — relativ expozitivă — excesiv prelungită, evenimentele se precipită, invitînd la alte meditații pe tema „eroismului autentic" sau pe cea a „suspiciunii". Asel, chemat la interogatoriu, se aruncă peste ba-

lustradă, terorizat că nu va rezista torturilor. Max, care se dovedește a fi un trist delator, este asasinat, în același fel, de Lino. Tomas reintră în vechiul rol — deliberat, de data aceasta — pentru ca, apărut de nebunie, să aibă șanse mai mari în evadarea pusă la cale. Spaima de tortură, de moarte, dispare din conștiința lui ca o fantomă, ca o închipuire. Recăpătarea simțului realității coincide cu redobândirea curajului de a lupta.

Din această perspectivă nouă, finalul piesei redevine luminos. Revedem scena inițială. Reauzim pastorală. „Iluzia” s-a transformat, definitiv, într-o armă lucidă și eficientă. O „fundatie” pentru un viitor mai bun.

★

Urmărind — și din păcate nu cu cel mai mare succes — să se sustragă tezismului, Buero Vallejo alătură unor afirmații opusul lor, examinându-le, de asemenea, legitimitatea.

Întinlim în Fundafia identificarea întregului univers cu o imensă închisoare. Regăsim, desigur, aici, una din cele mai negre viziuni, care țin de limitele scriitorului. Mai mult: înțilim la un moment dat, în câteva pagini dense, dar nu lipsite de accente contradictorii și confuze, tendința negării realității lumii și înlocuirii ei cu ansamblul percepțiilor noastre subiective.

Înclin să cred că opinia lui Tomas (aprobata de Asel) nu exprimă un punct de vedere filozofic, ci are mai degrabă semnificația unui text aluziv și totodată cea a unui semnal de alarmă împotriva iluziilor societății de consum, împotriva „temnițelor” mascate care pot fi ele. Înclin să cred că pasajele la care ne-am referit, ca și întreaga „Fundafia”, au, în ultimă instanță, valoarea unei pledoarii pentru identificarea ființei umane, prin acțiune, cu „realitățile autentice”, cu „adevărurile nemistificate”.

Natalia Stancu-Atanasiu

Kennedy's children sau un spectacol despre America deceniului 7

Evocarea Americii deceniului 7 (anii 60—70), într-o dublă perspectivă, nostalgică și denunțătoare, se conturează ca o temă tot mai frecventă în literatura anglo-saxonă de azi. După romanul *Omul-soare* de John Gardner, o amplă punere în pagină a atmosferei statului New York, imediat după asasinarea lui Kennedy, descriindu-se în viziuni apocaliptice escaladarea războiului din Vietnam, resuscitarea „vinătorii” de vrăjitoare, adincirea segregăției rasiale, reactualizarea problemei indienilor etc., spectacolul *Kennedy's Children*, jucat cu un neobișnuit succes de public în Anglia *) aduce la rampă aceleași probleme.

*) Piesa lui Robert Patrick s-a montat în premieră la King's Head, un faimos teatru „fringe” (marginal), din Londra, în direcția de scenă a cineastului Clive Donner, și aproape concomitent la Citizen's Theatre din Glasgow. Este publicată în „Plays & Players”, februarie—martie, 1975.

Americanul Robert Patrick, autorul piesei care, în traducere, ar suna „Odraslele lui Kennedy”, are la activul creației sale vreo 125 de drame, mai mult sau mai puțin reprezentate, cel mai adesea montate în propria sa regie, în rețeaua de teatre „underground”, din New York; nici una nu și-a adus însă celebritatea, pe care a câștigat-o rapid, la începutul anului 1975, prin lansarea acestei piese la Londra. (Lucrare scrisă în urmă cu doi ani și refuzată de nenumărate teatre și companii din Statele Unite și Europa.)

Cauza fulgerătorului succes nu se datorește, în primul rând, originalității scriiturii, adică absenței oricărui dialog între personaje. Piesa, concepută în două părți, este compusă din cinci monologuri, expuse intermitent într-un montaj plin de dramatism, de către cele cinci personaje. Acțiunea se desfășoară într-o după-amiază de februarie 1974, într-un bar de zi dintr-un cartier mărșălaș din New York. Așa cum mărturisește autorul, într-un interviu acordat revistei „Plays and Players” (nr. 5/256, vol. 22/februarie 1975), „Un bar,

in New York, după-amiază, înseamnă automat singurătate, dezolare, disperare". Și, mai de parte, dramaturgul comentează: „În orice tragedie, în orice dramă au loc întâlniri fatale. Dacă drumurile eroilor nu se intersectează, drama dispare. Totuși, în piesa mea nu se produce nici o întâlnire fatală. Personajele nu se cunosc și nici nu schimbă vreun cuvânt între ele, deși stau în aceeași încăpere, în fața acelorași pahare. Fiecare e conțunat și încâtușat în celula propriei sale disperări din aceleași pricini comune: evenimente, elanurile și căderile, din „anii '60". În spatele lor rămâne epoca speranțelor distruse, în fața lor se conturează doar — și îl citez pe Scott Fitzgerald — „drumul amenințător, de rău augur, al unui nou deceniu“.

Cine sînt, de fapt, acești „copii ai lui John Fitzgerald Kennedy"? Autorul ne spune: „Ei pot fi la fel de bine copiii lui Gandhi, Martin Luther King, Marilyn Monroe, James Dean, John Lennon, Bob Dylan sau Jackson Pollock...". Cu alte cuvinte, o întreagă promoție, o generație precis identificabilă. „Părinții", factorii spirituali, formativi, politic, social, etic, responsabili, sînt nume celebre, sînt zeii din Olimpul „visului american", sînt idoli unei mitologii cu o ierarhie specifică, care amestecă de-a valma lideri politici, cîntăreți, boxeri, vedete de Hollywood și luptători pentru drepturile civile. Numele părinților au puterea semantică de a defini o epocă. Epoca marilor contestații, a mișcărilor „noi stîngi" din universități și campusuri, a marșurilor pentru pace, a protestelor spectaculoase împotriva războaielor din Vietnam, a impunerii unei „contra-culturi" în rîndurile tineretului; și, totodată, epoca asasinatelor politice, a derutei mișcării „hippy", a invaziei drogurilor și artei psihedelice, a escaladării sexului și violenței...

Piesa lui Robert Patrick se vrea un recviem al acestei epoci, constituindu-se ca un original oratoriu pe 5 voci, a cărui tonalitate dominantă este nostalgia. Fiecare personaj monologînd, se expune și devine purtătorul de cuvînt al unor realități, evenimente, tendințe, situații-exacte, de aici și caracterul de „teatru-document", de reportaj nemijlocit și totodată simbolul poetic al unei lumi iremediabil apuse.

Așadar, în ordinea declanșării monologurilor, „copiii" sînt: Wanda, o fostă secretară în redacția unui jurnal de modă, azi educatoare la un centru de copii handicapați; o femeie singură între două vîrste, pentru care ziua asasinatului din Dallas a însemnat sfîrșitul unor nelămurite speranțe, anularea unui ideal de progres social și, ferice, prăbușirea unui erou iubit, a cărui imagine pentru ea și „americanul mijlociu" va rămîne veșnic cea modelată de mass-media și campaniile publicitare, o „Kennedy-Saga" idealizată și naivă în perimetrul căreia își proiectase întreaga sa existență. Sparger, un actor fără angajament, care recapitulează cu o amară ironie „mărirea și decăderea" teatrului

rimental off-off și off... Broadway, realizînd zădărnici și efemeritatea unor aventuri „artistice" minate de impostură, snobism, exhibiționism și nevroză.

Rona este „activista socială", tînără intelectuală — care se angajase în toate cauzele radicale, urmîndu-l pe Luther King în lupta pentru drepturile civile și pe liderii mișcărilor studentești din California; participă la toate marșurile anti-Pentagonului și la toate demonstrațiile împotriva războiului din Vietnam, membră a unei comune „hippie", oficianță a festivalului de muzică-pop de la Woodstock și victimă a nenumăratelor agresiuni ale poliției împotriva tinerilor contestatari.

Frumoasa Carla reprezintă victimele „star-sistemului", personaj frecvent în piesele ce demontează „visul american": o refugiată din lumea de miraje a filmului, o hipnotizată de imaginea-standard a lui Marilyn Monroe, căreia neizbitînd să-i succeadă, ca alte mii de fete ce și-au propus același lucru, eșuează în mică prostituție și alcool.

În sfîrșit, Mark, tînărul veteran întors din Vietnam, șocat de ororile văzute și comise, excedat de droguri și teorii, și care în ajunul internării într-un sanatoriu de boli mintale, pentru asasinarea unui camarad de arme într-o criză paranoică, își recitește scrisorile scrise mamei pe front și niciodată expediate, de frica cenzurii.

În sociologia dramei americane, barul apare ca un loc frecvent, cadru al acțiunii, colorat de semnificații precise, infuzînd ideea „destinelor paralele" și a „oamenilor singuri" și, firește, nu întîmplător criticii s-au referit la Tennessee Williams, la Saroyan și chiar la O'Neill în comentariile asupra piesei lui Robert Patrick, apreciînd „tradiționalele calități ale scriiturii, în ciuda inovării în arta dialogului".

Ceea ce îl desparte însă pe autor de epigonismul literar mi se pare a fi viziunea lui radicalizată. Evocarea nostalgică a acțiunilor „odraslelor lui Kennedy" și a atmosferei timpului se asociază cu o atitudine polemică față de durată lor, față de limitele și ineficiența protestului, cu semnalarea ironică a pericolului „integrării" în sistem. Din întretăierea abil orchestrată a acestor cinci biografii — destul de banale totuși — rezultă un colaj de imagini revelatoare pentru „America anilor 60-70", se compune un tablou peste care plutește un mare semn de întrebare. Întrebarea se adresează spectatorilor, publicului tînăr din deceniul 8, aceluia care — după părerea autorului — oboșit de marșuri și proteste, extenuat de droguri și doctrine înșelătoare, de tot soiul, caută, derutați, adevăratul drum în lupta pentru modelarea unei noi Americi.

A

Ambiguitate

Cuvîntul latin *ambiguus* înseamnă *oscilant, nesigur, cu două înțelesuri, obscur, neclar*. Sensul său a evoluat către un concept negativ moral. O persoană ambiguă este una dubioasă, suspectă de nesinceritate, cu două fețe, al cărei caracter nu prezintă nici o garanție și în care nu te poți încrede.

Fiindcă deslușirile noastre ajung să se raporteze în cele din urmă la fenomenul teatrului, trebuie să consemnăm analogia cu aceeași evoluție în sens negativ a termenului *ipocrit*. La origine, cuvîntul grecesc *hypocritēs* nu însemna altceva decît *actor*. O prejudecată mai tîrzie împotriva teatrului, acuzat de *prefăcătorie*, a decis o asemenea evoluție semantică a termenului respectiv. De fapt, procesul s-a repetat și într-o perioadă mai nouă cu cuvîntul *comedian* sau *comediant*. Vocabula italiană *commediante* nu însemna exclusiv, la început, decît tot *actor*. Cu timpul, însă, din aceeași prejudecată anti-teatrală, a alunecat către accepția de *nesincer, prefăcut*. Spre deosebire de acestea, noțiunea de *ambiguitate* se bucură de un regim intrucitiv distinct. Pe cînd ipocritul sau prefăcutul au un statut precis, ambiguul plutește încă în vag, în zona doar a bănuielii de falsitate, încă nedovedită, ci numai îndoielnic intuită, după unele indicii contradicții ale comportamentului său. Există însă și o altă deosebire, pentru noi, cu mult mai semnificativă: după cum am văzut, termenul *ipocrit* pleacă de la o noțiune a teatrului, și urmează un itinerariu descendent către înțelesul degradat pe care i-l cunoaștem noi astăzi. Dimpotrivă, cuvîntul *ambiguu* vine din altă parte și, pe o cale, de astă dată, ascendentă, intră în sfera teatrului, unde își reabilitează sensul.

Momentul acestei reabilitări poate fi stabilit pe la începuturile mari ale dramei moderne, odată cu barocul. Unele din cele mai

de seamă capodopere dramatice de pe la începutul și mijlocul veacului al XVII-lea, *Hamlet*, *Don Juan*, *Viața este vis*, *Mizanropul*, sînt și ele ambigui. De același regim se bucură și unele mari creații, care nu aparțin, originar, dramei, cum ar fi *Don Quijote*, dar care chiar în acea perioadă s-au văzut dramatizate. Ne gîndim la dramatizarea unui episod din romanul lui Cervantes de către Guillen de Castro. În asemenea creații, destinate scenei, ambiguitatea nu mai este un indiciu al degradării morale, ci, dimpotrivă, al *profunzimii*. Ochiul nu poate pătrunde ușor către fundul acestor ape adînci. Privirea se izbește de obstacolul ambiguității, care arată implicit că sensul lor se află cu mult dincolo de orizontul vizibil al înțelegerii.

Dar, din registrul negativ cu care a intrat în circulație, accepția termenului s-a putut salva numai parțial, pe un delimitat plan estetic și teoretic. În sensul său curent, de natură etică, politică sau socială, ambiguitatea continuă a rămîne compromisă. Faptul ne dirijează către o necesară disociere, pe baza căreia se poate distinge *simplul calcul ambiguu* de specia mai complexă a *structurii ambiguie*.

În primul caz, ambiguitatea constituie o metodă. În mod voit, ea face abstracție de orice principiu ferm, avînd totdeauna în vedere un obiectiv interesat. Pentru atingerea lui, cel ce practică o asemenea metodă folosește un joc neclar, de expectativă, cu caracter mutabil, un comportament din care, pentru partenerul său, rezultă, în aceeași măsură, speranța și îndoiala, dar niciodată certitudinea că nu va fi amăgit sau trădat. Asemenea persoane, a căror activitate se vede dirijată de calculul amînit, sînt identificate negativ ca prezențe *dubioase* sau *suspecte*.

Dar mai există, totodată, și cazul celălalt. De astă dată ambiguitatea nu mai exprimă lipsa de caracter, practică de o metodă perfidă, angajată, fără nici o urmă de scrupul, să servească interese exclusiv egoiste. Ea apare acum ca expresie a unei configurații lăuntrice, a unei structuri. O asemenea structură este accentuat etică, urmîrind să străbată dincolo de mediocritatea unei morale convenționale, și mergînd nu rareori

impotrivă propriilor interese. Purtătorii ei se disting printr-o marcată profunzime a spiritului, de natură intens deliberativă și, în ultimă analiză, de esență *tragică*. Așa apare, bunăoară, ambiguitatea lui Hamlet. Odată cu acest nume ne întoarcem iarăși la fenomenul dramei și al teatrului, așa cum s-a afirmat el încă de la marile sale începuturi moderne.

Aici devine edificatoare vasta lucrare a lui Al. Ciorănescu, apărută în 1957, și intitulată *El Barroco o el descubrimiento del drama (Barocul sau descoperirea dramei)*. Întregul stil al Barocului se modelează după categoriile marii drame moderne, în sensul în care apare ea odată cu acel stil. Prin ce se distinge fondul ei, care va deveni al celei mai reprezentative părți din dramaturgia și din teatrul ultimelor veacuri? Printr-o tensiune strinsă între două porniri antagonice ale conștiinței, care nu se vor împăca niciodată. Optarea pentru una din ele ar distruge unitatea dramei, care se alcătuiește, fără excepție, din această lăuntrică dualitate contradictorie. Ea ia adesea forma conflictului dintre fondul pasional și cel reflectat, meditativ, din adâncurile ființei umane. Faptul se va răsfringe în alcătuirea intimă a celor mai pronunțate naturi dramatice moderne. Ele se vor idealifica invariabil sub semnul *ambiguității*. Este ceea ce a și creat dificultatea comentatorilor, care, timp de secole, au luptat să descifreze constelația lăuntrică nu numai a lui Hamlet, ci și a celorlalte personaje adine reprezentative, ivite în marea dramă, odată cu barocul.

Plecând de la dramaturgie, aceeași ambiguitate se va extinde și pe planul mai general al *trăirii tragice* ca motiv de speculație filosofică. Este obiectul de dezbatere al unei importante părți din gândirea veacului nostru. Vom recunoaște și aici amintita tensiune între cele două porniri lăuntrice cu caracter ireconciliabil. Termenii conflictului pot fi surprinși chiar la unul din promotorii acestui tip de gândire în secolul XX, la Miguel de Unamuno. În celebra sa lucrare, apărută încă în 1913, și intitulată *El sentimiento tragico de la vida (Sentimentul tragic al vieții)*, Unamuno identifică, la baza unei asemenea trăiri, lupta continuă, niciodată soluționată, între „scepticismul rațional” și „exasperarea sentimentală”, luptă ce se dezlănțuie „în fundul abisului conștiinței”. Persoanele grevate de acest conflict interior nu se vor închea nici ele într-un contur bine precizat, în complexitatea lor vor rămâne mereu *ambigue*.

Factura dramei moderne, capabilă să-și extindă tentaculele și într-o filozofie a existenței, se va repercuta cu întregul ei conținut și în domeniul spectacolului, pentru care se și află destinată. Marele actor — vechiul *hypocrites* al grecilor — este și el o ființă ambiguă, asemenea personajelor tragice pe care le interpretează. Aceasta nu înseamnă o identitate cu ele, ceea ce ar fi o naivitate să oredem. Actorul ca om poate avea alt temperament, alt caracter, alte virtuți și alte vicii decît personajul interpretat, dar de-

ține același tipar structural, adică aceeași dispoziție ambiguă a conștiinței. Pendularea sa continuă, adesea sfîșietoare, între două adevăruri, al scenei și al vieții, între iluzie și realitate, între mască și față, va decide și structura ce-l caracterizează. Așa se și explică marea contribuție a femeii în teatrul modern, începînd din perioada barocului, cînd i se deschide mai larg accesul scenic. Cu excepția unor arte minore, a celei textile bunăoară, teatrul este singurul domeniu artistic în care, din primul moment, elementul feminin s-a manifestat cu o necontestată strălucire. De atunci, femeia continuă neîntrerupt să-l egaleze pe bărbat în cadrul scenei.

Cum se explică un asemenea fapt? Prin aceea că femeia este ea însăși o ființă *ambiguă*, în sensul de complexă pînă la nedefinire. Natura feminină se dovedește a fi cu precădere schizoidală, spre deosebire de cea masculină, mai marcat cicloidală. Numai anumiți bărbați aparțin și ei primei categorii tipologice. Între aceștia se numără filozofii, actorii și îndeobște toți cei care, prin vocație, se dedică unor preocupări complexe, care angajează deopotrivă interiorul și exteriorul, psihicul și socialul. În conștiința lor se ciocnesc mai puternic latura trăită cu cea gîndită sau visată. În natura feminină, însă, ambiguitatea apare mai larg generalizată. De aceea, femeia este adesea *actriță* în viață, sub un aspect pur empiric, am spune printr-un instinct necultivat, chiar dacă-i lipsește talentul propriu-zis de *artistă*, pentru a apărea pe scenă. Această conjugare simultană, completă, aproape unică, între contribuția masculină și cea feminină, unite prin liantul comun al *ambiguității*, dar care-i lasă totuși fiecăruia specificul, determină, în bună parte, caracterul de integralitate al teatrului.

În sfîrșit, de la țesătura intimă a dramei și de la structura psihică a actorului, aceeași dispoziție ambiguă trece asupra întregului fenomen al spectacolului. Ea poate fi urmărită de la fundalul destinat să dea iluzia mării sau a unei păduri pînă la costum și machiaj. Toate aceste aspecte, integrate în ansamblul spectacolului, sînt și ele ambigue, fiindcă totodată se acoperă și se și descoperă. Nu mai puțin, așa-zisele *trucuri*, produse în parte de „mașinismul” scenic, intră în aceeași categorie.

În cele mai diverse chipuri ele au îmbogățit aproape neîntrerupt spectacolul din antichitate și pînă astăzi inclusiv, cînd atîtea noi mijloace tehnice contribuie imens să extindă întreaga arie de ambiguități a scenei. Fenomenul este, însă, inerent reprezentației teatrale, oricărei epoci ar aparține ea. Un fundal care poate fi simultan identificat și ca pădure și ca o suprafață de pînză pictată, o persoană pe care o vedem bătrînă după aparență, dar pe care o știm tînără în realitate, un costum care intră în sfera prezentului, fiindcă se înregistrează acum în fața noastră, dar care aparține exclusiv trecutului, fiindcă nu mai există astăzi, alcătuiesc la-

laltă tot atât de intrinsecări ambigue. Ele cuprind într-o unică concretizare două identități contradictorii, adică în aceeași persoană două vîrste opuse, în același obiect două spații ce se exclud unul pe altul, în aceeași apariție, două timpuri istorice, larg depărtate între ele. O sculptură sau un tablou — cu excepția procedeeului tot *teatral* al cunoscutului *trompe l'oeil* — nu sînt ambigue, fiindcă ele își propun doar *reproducerea* vieții, spre deosebire de scenă, care urmărește să dea însăși *iluzia* vieții. Numai ea este, deci, un lucru în același timp *adevărat* și *neadevărat*.

Aceasta relevă și modul în care se cere a fi receptat teatrul ca expresie înaltă de artă. La un asemenea nivel el se adresează unei anumite dispoziții complexe din natura omenească. Cîne nu știe, nu vrea sau nu poate să guste farmecul ambiguității, nu are ce căuta la teatru. Există două categorii complementare de asemenea deficienți sub aspectul receptivității teatrale. Amîndouă, însă, ignorază deopotrivă tocmai sensul fundamental al ambiguității, pe care se întemeiază spectacolul.

Prima categorie, alcătuită din spirite rudimentare, primitive, vede în teatru exclusiv *realitatea*, confundînd reprezentăția cu o desfășurare de evenimente petrecute nu pe scenă, ci direct în viață. Un asemenea „public” atribue actorului însuși gîndurile, cuvintele, acțiunile personajului pe care-l interpretează. Este prea cunoscut, în această privință, exemplul medieval al actorului ucis de spectatorii indignați, fiindcă deținea, în reprezentarea unui „mister”, rolul lui Iuda. Fără a se ajunge la consecințe atît de radicale, există pînă și astăzi cazuri din cele mai groțesti cu „acea care nu pot vedea în teatru decît exclusiv *realitatea*. A doua categorie am spus că se situează pe o poziție complementară față de cea dintîi. Ea este formată din acele spirite grave și ascetice, dispuse să vadă în teatru exclusiv partea de *iluzie*. Și atunci îl neagă, pecetluindu-l ca expresie neserioasă, coruptoare și deșartă, tocmai prin abaterea sa de la *realitate*. Ambele categorii se vîd afectate de o receptivitate mutilată, înregistrînd teatrul numai în cite una din componentele sale, care, luate separat, nu au nici o valoare deosebită. Ceea ce numim artă dramatică se constituie numai prin conjugarea lor. Or, tocmai această conjugare de adevăr și neadevăr, de realitate și iluzie, îi decide, o dată cu ambiguitatea provenită de aici, și validitatea artistică.

La cele discutate ne mai reținem, în sfîrșit, o ultimă problemă. Care este anume modul de atracție al teatrului în virtutea structurii sale ambigue? Ne formulăm o asemenea întrebare pentru a ajunge să înțelegem și diferența specifică față de diferitele căi prin care celelalte arte îi solicită pe aceia ce le frecventează. Modul de atracție al teatrului este seducția, care provine tocmai din calitatea ambiguă a alcătuirii sale. Celelalte arte te conving, fiindcă se sprijină pe o bază fermă. Ambiguitatea, însă, nu te poate convinge, fiindcă nu i se pătrunde rădăcina, adică însuși suportul care fixează aprobarea. Ea numai te cheamă, te seduce. Deși teatrul a servit de atîtea ori ca un excelent mijloc de propagandă, el nu convinge prin însăși structura sa, ci numai prin faptul că scenei i s-a suprapus tribuna. S-a așternut astfel, o altă alcătuire, de natură fermă, peste natura sa ambiguă. Ele pot, de altfel, coopera, fiindcă și puterea de convingere devine mai puternică atunci cînd se vede susținută de farmecul seducției.

Numai aceasta din urmă constituie, însă, modul legitim de atracție, pe care-l exercită teatrul. Persoana care-i absoarbe farmecul specific se vede supusă ea însăși unei stări de ambiguitate. Este, adică, o incertitudine, o frică de decepție a celui sedus față de seducător, incertitudine care, în loc să slăbească atracția, o intensifică nemăsurat. Ni se prezintă aici un proces analog cu acela al îndrăgostirii, unde în special femeia poate să seducă prin ambiguitatea sa. La fel se întîmplă și cu amatorul de teatru, care-i absoarbe vraja iluziei, ce i se intensifică în conștiință concomitent cu teama infuză că i se poate destrăma oriînd această iluzie, și într-un tate dubiu se compensează printr-o participare cu atît mai puternică la clipa spectacolului. Această nuanță erotică pe care o trezește fenomenul scenic în conștiința celor ce i se atașează — cu alte cuvinte această marcată seducție — se datorează tocmai ambiguității sale.

Ea apare nelipsită în toate fazele și aspectele procesului pe care am încercat să-l schițăm. Ambiguitatea este petutindeni prezentă, de unde începe și pînă unde sfîrșește tot ceea ce ține de teatru, în dramă, în structura actorului, în componența spectacolului și, finalmente, în conștiința spectatorului și în modul său de receptivitate.

Edgar Papu

ABONAȚI-VĂ

LA

TEATRUL

ADRESAȚI COMENZILE DUMNEAVOASTRĂ PRIN OFICIILE
POȘTALE ȘI FACTORII POȘTALI

PREȚUL UNUI ABONAMENT :

21 lei pe trei luni ;

42 lei pe șase luni ;

84 lei pe un an

Abonamentele pentru străinătate se fac la : ILEXIM — Departamentul
export-import presă, București, Calea Griviței nr. 64—66 P.O.B. 2001
Telex : 011631

