

teatrul



8

Il teatro è un'arte
che non si può
paragonare a
nessuna altra

www.cimec.ro

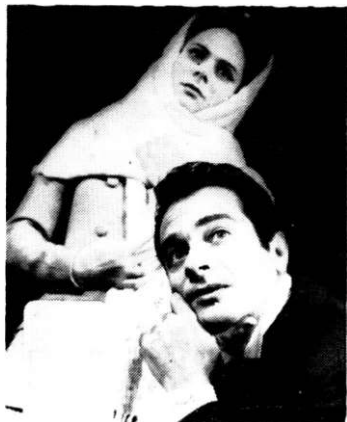
Nr. 8 (anul XIII) august 1968

Revistă lunară editată de
Comitetul de Stat pentru Cultură
și Artă și de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România
REDACTIA ȘI ADMINISTRATIA
Str. Constantin Mille nr. 5-7-9 - București
Telefon 14.35.58.

Abonamentele se fac prin factorii poștali
și prin oficiile poștale din întreaga țară.
Prețul unui abonament: 21 lei pe trei luni,
42 lei pe șase luni 84 lei pe un an

ARTA PREGATIRII SPECTACOLULUI . . .	1
CRITERIUL DISTRIBUTIEI	
Puncte de vedere : <i>Dan Alecsandrescu, Mihai Dimiu, Szombaty Gille Otto, Yannis Veakis</i>	2
<i>Ileana Popovici</i>	
ITINERAR IN PROBLEMATICA ACTORULUI	
Participanți la discuție : <i>George Calboreanu, Irina Răchiteanu-Șirianu, Gina Patrichi, Sanda Toma, Octavian Cotescu, Marin Moraru, Florin Piersic, Ion Caramitru</i> . . .	
<i>Crin Teodorescu</i>	
REPETITIILE : LABORATOR DE VERIFICARE A SOLUTIILOR	20
<i>Cu Lucian Giurchescu</i>	
TOT DESPRE REPETIȚII	25
<i>Ana Maria Nartî</i>	
IGNORATELE FRÎNE ALE SCENOTEHNICII	
La masa rotundă : <i>Paul Bortnovski, Ovidiu Bobulac, Adriana Leonescu, Dan Nemțeanu</i>	27
FĂRĂ CARTUȘ, MAX !	
Piesă de <i>Nelu Ionescu</i>	35
<i>Victor Eftimiu</i>	
DIRECTORATELE MELE	49
<i>Andriana Fianu</i>	
I-AM VĂZUT LUCRÎND	58
<i>Valeria Ducea</i>	
VIRTUȚILE ȘI SERVITUȚILE PROLIXULUI	
„Bufonul” de <i>Vasile Nițulescu</i> la Teatrul Mic	60
ANTRACTE	
Semnează : <i>Mihai Crișan, C. Paraschivescu</i>	65
PRIN TEATRELE DIN ȚARA	
— CLUJ — TG. MUREȘ — TIMIȘOARA	
Semnează : <i>Mira Iosif, B. Elvin</i>	68
MERIDIANE	
Semnează : <i>Ilie Rusu, José Géral</i>	79
CARTEA DE TEATRU	
<i>Călin Căliman</i>	
SIMFONII ȘI SIMFONIETE ALE DESTINULUI	88
<i>Mihai Dimiu</i>	
POȘTA REDACȚIEI	91

Coperta:
Anca Neculce-Maximilian și Dan Herdan, protagoniștii spectacolului „Rosmersholm” de Ibsen, la Teatrul de Stat din Constanța



arta pregătirii spectacolului

Sfârșitul stagiunii 1967-68 a prilejuit vii dezbateri în legătură cu problematica specifică realizării scenice. Teme mai noi și mai vechi ale mișcării teatrale au reintrat în cercul principal de atenție al criticii și oamenilor de teatru. În cadrul acestor preocupări, revista noastră a publicat în numărul trecut opiniile a 11 cronicari dramatici asupra stagiunii încheiate.

Dorind să continuăm și să adâncim discuția profesională, ne-am concentrat atenția asupra aspectelor concrete ale pregătirii spectacolului. Considerăm arta spectacolului ca o artă colectivă, ca un fenomen artistic de sine stătător, și este firesc deci să nu oprim analiza critică la nivelul rezultatelor finite, prezentate pe scenă, ci să încercăm să cunoaștem însuși actul elaborării care condiționează calitatea acestor rezultate. Într-adevăr, dacă vrem să discutăm serios, în profunzime, teatrul, sub toate aspectele care ne preocupă astăzi — calitate ideologic-artistică, atractivitate, eficiență maximă în raport cu publicul, randament economic, ritmicitate în realizarea programului —, sintem obligați să cercetăm în amănunt dinamica tuturor componentelor care determină dinăuntru modul de desfășurare a producției teatrale, din clipa expunerii de principiu asupra viitorului spectacol și pînă la realizarea ultimului detaliu încredințat unui executant. Astfel, procesele artistice și tehnice ale producției teatrale se constituie firesc în prim focar de interes al dezbaterilor actuale.

Este un domeniu pe care critica l-a explorat puțin sau deloc pînă acum. De aceea ne-am adresat creatorilor din toate compartimentele realizării scenice — regizori, actori, scenografi —, rugîndu-i să ne pună la dispoziție cit mai multe informații și puncte de vedere critice asupra dificultăților profesionale cu care se întîlnesc în activitatea lor de fiecare zi. Capitolul privitor la „Arta pregătirii spectacolului” oferă cititorilor rezultatele acestor anchete și convorbiri care au avut ca obiect: criteriul distribuției, munca de repetiții ca etapă specifică și hotărîtoare a realizării teatrale, activitatea profesională a actorului, ca principal subiect și obiect al creației de scenă, procesul realizării decorului în condițiile scenotehnicii noastre actuale.

Rubrica „Arta pregătirii spectacolului” rămîne la dispoziția oamenilor de teatru. Ea inaugurează o tribună deschisă, consacrată dezbaterilor profesionale, dorind să ne păstrăm și de aici înainte în imediata apropiere a problemelor concrete ale muncii teatrale.



Criteriul distribuției *

DAN ALECSANDRESCU

Sînt — prin firea lucrurilor — un practician, mai mult decît un teoretician. Mă declar de la bun început adeptul „triumviratului teatrului”: autor — actor — regizor.

Existența teatrului nu o pot concepe decît cu participarea egală, fără drept de supremație, a fiecăruia din aceste trei elemente constitutive. Nu cred că i se poate răpi actorului dreptul de creație, de personalitate — cu alte cuvinte, de a reprezenta în angrenajul complicat al teatrului un punct de vedere. Sigur că dependența de text — de autor deci — cît și de concepția de spectacol — de regizor deci — este hotărîtoare. Mijloacele de exprimare aparțin însă actorului, iar de foarte multe ori personalitatea lui poate fi determinantă în felul cum gîndurile autorului și ale regizorului ajung la cel pentru care creăm — *publicul*

Dreptul de egală parte în triumviratul de care vorbeam îl obligă pe actor. Îl obligă în primul rînd să fie o *personalitate artistică complexă*. Nu cred să existe un autor, cum nu cred să existe un regizor, care să nu-și dorească întotdeauna întîlnirea cu actori ce pot deveni cei mai fideli și mai direcți mesageri ai gîndului lor.

Așa, și tocmai de aceea, și l-a dorit Alecsandri pe Millo; Caragiale și Gusti pe Brezeanu; Camil Petrescu și Sică Alexandrescu pe Mihai Popescu; Mirodan și Moni Ghelerter pe Radu Beligan.

Nu pledez pentru un teatru al vedetei comerciale. Personalitatea artistică a actorului nu o văd supraviețuind într-un teatru al decalajului valoric, ci numai într-un teatru al multitudinilor de personalități artistice distincte, unite însă de același țel artistic. Din păcate, multă vreme, criteriile de reunire într-un teatru a forțelor artistice au fost cele administrative, ale schemelor-tip și nu cel al crezurilor comune de artă teatrală.

Livada cu vișini la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” este un spectacol exemplar și pentru că reușește să strîngă laolaltă armonios personalități actoricești distincte: Clody Bertola, Fory Etterle, Ștefan Ciobotărașu, Petre Gheorghiu și Virgil Ogășanu. De asemenea, într-un spectacol cu pronunțat caracter solistic, *Baltagul*, alături de

* Vezi în „Teatrul”, nr. 7/1968, punctele de vedere ale regizorilor Dinu Cernescu, Sorana Coroamă, Moni Ghelerter, Lucian Giurchescu, Andrei Șerban.

Olga Tudorache, toți ceilalți actori își aduc individualitatea lor, cu aceeași dăruire, în realizarea gândului unic al spectacolului. Și reversul. De curînd, în turneu la Arad, am văzut spectacolul cu *Omul care a văzut moartea* al Teatrului Giulești, în care decalajul valoric dintre Ștefan Bănică și restul distribuției era la fel de mare cît distanța dintre Arad și București.

Nu se mai pot concepe azi actori fără conștiința deplină a faptului că nu pot exista în teatru decît prin propria lor individualitate artistică, cît și prin capacitatea de a se integra gândului comun de echipă.

Definirea personalității actorului este un drum ce începe de acolo de unde el reușește să se cunoască pe sine, se continuă atunci cînd caută să se completeze și se poate spune că s-a realizat atunci cînd reușește să se autodepășească. Această permanentă febrilitate creatoare asigură actorului o permanentă tinerețe.

Mi-am împărtășit gândurile despre actorul și locul său important în teatru, din dorința pe care o am și, sigur, o *avem* de a găsi în actor pe cel mai de nădejde și sigur colaborator.

MIHAI DIMIU

După ce criterii cred că trebuie distribuit un actor ?

În datele lui personale — datele personajului în energie potențială : echilibrarea cu restul distribuției ; afinități structurale cu universul piesei ; talent ; trăsături psihice speciale, efectiv originale ; cultură ; profesionalism ; perspective de dezvoltare ; spirit de echipă ; etică ; deplinătate fizică ; încredere în regizor. Enumerarea nu e ierarhică, fiecare condiție e indispensabilă și egală. Cum rareori se întîmplă ca un actor să corespundă tuturor acestor cerințe, și creațiile autentice sînt destul de rare.

Din păcate, există și criterii de natură extraartistică. Distribuții „din oficiu”, care par determinate o dată pentru totdeauna ; cite un regizor care nu cutează distribuții fără ca partea... leului să nu fie destinată, aprioric, tovarășei sale de viață.

Sistemul promovării în cupluri conjugale comportă și variante generate de actori : măștri care acceptă să onoreze afișele unui regizor mai puțin celebru, numai dacă propriile soții sînt incluse în aceeași distribuție. Astfel intră în circulație tandemuri în care o singură roată se învîrtește...

Sînt și distribuții în care regizorul nu distribuie decît aparent actorii, iar în fapt încearcă să se distribuie pe sine însuși în atenția cuiva, nu numai a publicului. Bineînțeles că nu am nimic împotriva distribuirii actorilor președinți de sindicat — atunci cînd sînt în distribuții pe meritele lor artistice, și nu pe asocieri combinatorii. Dar atunci cînd e în joc nu propria capacitate artistică, ci o anume funcție laterală...

Cel mai adesea, manifestarea reprobabilă ține de regizorul care distribuie strîmb — nu obligat, nici măcar solicitat, ci preventiv — din proprie inițiativă.

În unele cazuri, inițiativa tranzacției nu aparține regizorului, ci directorului, el e cel care decide distribuția. Cîțiva dintre studenții mei, plecați să monteze piese prin diverse teatre, mi-au relatat, consternați, cum unii directori îi așteptau cu o distribuție gata făcută și obligatorie. Nu puține cazuri sînt acelea în care directorul, printr-o miopie subită, se vede pe sine cap de afiș, numai pentru că s-a obișnuit să se vadă cap de schemă ; și atunci se bălăcește cît poate în această confuzie vizuală, pînă cînd, de pe urma ei, își pierde și capul.

Alte imixtiuni directoriale. Cele prin care se caută o liniște comodă în teatru : toată lumea să joace, indiferent dacă e cazul sau nu. Pe asemenea principii caritabile, se improvizează distribuții în care o parte din roluri se decern în urma întrebării : „cine n-a mai jucat în ultima vreme?”. Și atunci...

Uneori, cazul devine și mai flagrant : nu i se mai asigură unei piese o distribuție, ci unei distribuții — o piesă ! „A, B, C și încă vreo zece ca ei stau degeaba :

hai să le găsim o comedioară, pe care s-o cărăm în afara oraşului; teatrul n-o să se compromită *acasă* cu un spectacol prost, planul de încasări îl asigurăm!"...

O altă problemă: distribuţia a doua şi dublurile. Până acum o măreaţă ipocrizie, menită să potolească actorii inactivi sau năbădăioşi. De obicei, distribuţia a doua beneficiaza de cea de-a douăzeci şi doua parte din timpul afectat primei distribuţii: cel mult câteva repetiţii de mintuială, cu participarea plictisită şi concesivă a partenerilor care au făcut premiera, repetiţii sprijinite doar de câteva indicaţii formale, blazate, ale regizorului (în caz că a binevoit să vină la repetiţie şi nu şi-a trimis asistentul).

În multe cazuri, chiar dacă nu s-a prevăzut dublarea nici unui rol, după premiera oficială rolurile sînt dublate, triplate ş.a.m.d. din ce în ce mai puţin judicios, după necesităţile cuplării cu o nouă piesă intrată în repertoriu în urma plecării cuiva la filmări sau la Paris, datorită unui turneu. Se ajunge ca, după un număr de spectacole, distribuţia să nu mai semene deloc cu cea de la premieră — şi asta nu în beneficiul spectacolului.

* * *

În ce mă priveşte, admir generaţia vîrstnică, dar în distribuţiile altora. Prefer să lucrez cu cei tineri. E drept că adesea sînt insuficient profesionalizaţi, sînt superficiali şi lipsiţi de disciplină, dar sînt mai receptivi, mai neastîmpăraţi, mai adevăraţi — nu au avut timp să devină rutinieri.

Am groaza distribuţiilor mari. În fiecare teatru actorii buni sînt puţini. Cu cît distribuţia e mai numeroasă, cu atît creşte numărul compromisurilor.

SZOMBATY GILLE OTTO

Pentru mine, distribuţia este o parte organică, inseparabilă a concepţiei spectacolului, elementul fundamental care determină soarta şi viitorul spectacolului. A face concesii în acest moment iniţial al actului artistic, adeseori la sugestiile binevoitoare ale directorilor de teatru, e un act de superficialitate. Imixtiunile în acest domeniu (fie ale conducerii teatrului, fie ale actorilor), criteriile minore dependente de „politica cu cadrele“, toate acestea constituie o lezare a muncii regizorului.

Teatrul trebuie să se angajeze în realizarea unor spectacole mari, îndrăzneţe, numai în limitele posibilităţilor şi virtualităţilor actoriceşti. O distribuţie „curajoasă“ nu înseamnă distribuirea în roluri mari a unor actori cu posibilităţi reduse, sau a altora mai tineri, talentaţi fireşte, dar cărora le lipsesc încă elementele, experienţa necesare rolului respectiv. În sarcinile pe care şi le propune, cu atît mai mult în cele foarte pretenţioase, orice teatru trebuie să ţină seamă de posibilităţile maxime ale colectivului artistic de care dispune. Repet însă, orice presiune asupra regizorului vizînd distribuţia, orice hazardare în acest domeniu se repercutează implicit asupra viitorului spectacol.

Nu susţin că regizorul nu poate greşi. Dar cel mai adesea se greşeşte din cauza influenţelor bazate pe criterii arbitrare. Apoi, în altă ordine de idei, zadarnic ţi-ai alcătuit cea mai bună distribuţie dacă nu sînt create condiţiile propice desfăşurării muncii de pregătire a spectacolului. Mă refer la relaţiile dintre regizor şi actorii distribuţi de el. Unii consideră că regizorul este factorul creator primordial, alţii atribuie acest rol actorilor. Unii văd în actor un executor fidel al indicaţiilor regizorale; alţii, dimpotrivă, îl văd pe regizor subordonat concepţiei actorului asupra rolului.

Cred că astfel se trece de la o extremă la alta. Aici discuţiile sînt inutile. Soluţia ideală? Nu există o reţetă sigură. Aceste probleme trebuie rezolvate de fiecare teatru, de fiecare regizor, de fiecare actor în parte şi împreună.

Spectacolul este aidoma plantei mai bine sau mai prost îngrijite. Şi ar fi o neghiobie să pui în discuţie rolul vital al solului, al soarelui sau al precipitaţiilor în viaţa unei plante.

Nu cred că există o problemă, în sine, a distribuțiilor. Știm cu toții că orice distribuție este considerată izbutită în clipa în care — conform punctului de vedere al concepției spectacolului — fiecare personaj își găsește interpretul cel mai adecvat. Cu alte cuvinte, „omul potrivit la locul potrivit“ — și cu asta... discuția ar fi încheiată.

Totuși, realitatea dovedește că problema distribuției există. În mai toate punerile noastre în scenă, ea stârnește nemulțumiri, amărăciuni, fricțiuni, critici de bună și de rea-credință.

De ce? Răspunsul îl știm cu toții. Dar poate că el ar trebui repetat de o mie de ori, pînă ce înșăși evidența lucrurilor va fi luată în considerare.

Punctul nevralgic este organizarea administrativă a colectivelor teatrale. Atîta timp cît teatrele noastre vor continua să funcționeze *pe baza unei structuri administrative întocmite acum aproape un sfert de secol*, contradicțiile lor interne se vor adînci și se vor reflecta tot mai acuzator asupra neaderării unei bune părți a publicului la spectacolele noastre.

Obligativitatea conviețuirii, în cadrul creației colective, a unor actori, regizori și scenografi care se deosebesc fundamental prin concepție, adeziune și temperament nu poate decît să dăuneze unei mișcări teatrale ce se vrea *reînnoitoare și multiplu diversificată*.

Afinitatea spiritual-artistică ar trebui să devină piatră de temelie pentru alcătuirea oricărei trupe teatrale, așa cum criteriul selecției în vederea distribuției este premisa înghetării optime a spectacolului.

Numai astfel s-ar putea ieși din cercul vicios al dificultăților create de actuala stare de lucruri.

E ceea ce ar trebui înțeles și aplicat la cinematografie, la televiziune și la radio, creîndu-se premise necesare pentru realizări din ce în ce mai bune, tocmai datorită posibilităților de opțiune pentru un interpret sau altul în funcție de necesitățile unei piese.

Dacă aceste trei instituții nu răspund încă în întregul așteptărilor noastre, aceasta se datorează nu principiului libertății de selecționare, ci unor deficiențe despre care nu este cazul să discutăm aici.

Se ivește totuși în mod firesc nedumerirea: de ce teatrului nostru i se refuză această legitimă libertate? Dacă cinematograful, televiziunii și radioului li se acordă credit în alcătuirea colectivelor artistice, de la regizor și pînă la ultimul figurant — și e bine că se întîmplă așa — de ce teatrului i se aplică un alt regim?

Un astfel de credit ar fi dus la soluționarea mai multor probleme ale vieții teatrale. Printre ele, și cea a distribuțiilor. Un astfel de credit presupune: a) dărîmarea barierelor nefirești care mai dănuie prin ceea ce am numit: o structură administrativă învechită; b) alcătuirea unor trupe teatrale sub conducerea artistică a unui animator sau a unui colectiv de conducere artistică; c) reînnoirea trupelor prin actori, regizori, scenografi care ar simți nevoia de a schimba mediul creației lor cu altul, după un termen de colaborare acceptat și contractat prin liberă consimțire.

Cred că aceste deziderate nu conțin nimic exagerat. Nimic ce nu s-ar putea încadra în structura sistemului nostru socialist. Dimpotrivă. Se cere *să se facă și în brînză teatrului cotitura decisivă care se afirmă azi în toate domeniile vieții noastre, pentru ca arta teatrală să nu rămînă în urma celorlalte ramuri de activitate națională*.

De aceea am afirmat la început că problema distribuțiilor n-o pot considera o *problemă în sine*, ci una legată de complexul restructurării fundamentale a ființării teatrelor.

ITINERAR ÎN PROBLEMATICA ACTORULUI

Există o viață a teatrului de dincolo de spectacol, care nu conține nimic sărbătoresc și spectaculos și despre care nu se prea vorbește: acea viață zilnică, uneori mai calmă și alteori mai agitată, de studiu, de efort, de repetiții. Experiența acestei munci este extrem de bogată și de diversă; un fond vast de observații, de concluzii, de opinii și metode de elaborare trăiește în marginea fenomenului spectacol, arareori adus în circuitul dezbaterii și activității creatoare comune. Am încercat de aceea — în cadrul general al cercetării procesului de pregătire a spectacolului — o investigație pe teritoriul existenței profesionale a actorului; de data aceasta însă, nu privită din exterior, ci descrisă, explicată, comentată dinăuntru, cu acel coeficient de subiectiv de care este încărcat orice adevăr concret al fenomenului de conștiință. Am rugat deci pe câțiva actori valoroși, din generații și colective diferite, să-și înfrângă fireasca reticență față de caracterul mai puțin obișnuit al anchetei, să facă efortul de a se oferi drept subiect de cercetare, servind cu franchețe drept ghid benevol în problematica profesiei lor. De aici încolo a început un itinerar pasionant, ale cărui etape sînt consemnate aici. N-am respectat nici un protocol. N-am evitat punctele de vedere contradictorii, căutînd cu orice preț armonia; n-am dorit să absolutizez vreo opinie, să netezesc asperitățile. N-am urmărit să elaborez un regulament de ordine interioară pentru uzul actorului ideal. Ci să aduc, în fondul comun al culturii acestei profesii, materialul extrem de interesant al unor experiențe vii. El exprimă neașteptate întîlniri spirituale și conflicte de idei de importanță principală pentru spectacolul nostru teatral.

- GEORGE CALBOREANU
- IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU
- GINA PATRICHI
- SANDA TOMA
- OCTAVIAN COTESCU
- MARIN MORARU
- FLORIN PIERSCIC
- ION CARAMITRU

1: O TENDINȚĂ DE INTEGRARE

În contact cu individualități prin definiție deosebite, discuția refuză îndrăjit încadrarea într-un tipar, stereotipiile explodează mereu: de la una și aceeași întrebare se deschid, în funcție de interlocutor, zeci de piste diferite: am mereu în față o altă planetă, guvernată de altă legitate interioară. Atitudinea-tip nu este posibilă nici măcar într-o relativ banală „discuție introductivă”; cu atât mai puțin în creația comună a spectacolului. Fiecare dintre punctele de vedere își are valoarea absolută între limite relative; ceea ce înseamnă că o cerință principală pentru reușita fiecărei acțiuni este armonizarea individualităților, descoperirea posibilelor puncte de contact, a „limbajului comun”; uneori, rar, se manifestă și incompatibilități, care, subapreciate, pot să dinamiteze întregul edificiu.

Subordonându-se acestei idei a *coerenței interioare* a actului artistic (spectacol, relație de echipă), prima etapă a discuției s-a organizat în jurul întrebării:

— În ce raporturi vă găsiți cu regizorul? Acceptați întotdeauna punctul său de vedere global și concepția asupra personajului, sau, fiind în dezacord, vă păstrați independența?

Răspunsurile, firese deosebite, se întâlnesc într-un anumit loc, unde o constatare marchează un categoric câștig de nivel: a fost depășit, în conștiința actorilor de frunte, momentul disputei sterile dintre primatul regiei și primatul actorului; chiar dacă argumentele diferă prin natură, tendința comună și totodată criteriul ultim este omogenitatea rezultatului. Poziția cea mai intransigentă este, după cum e normal, cea a artistului poporului George Calboreanu — prin formație și personalitate, prin excelență, „solist”; de aceea, domnia-sa așteaptă din partea regizorului un efort de orchestrare, de armonizare în funcție de constanța-actor.

„Actorul e o individualitate «de sine stătătoare, de sine gânditoare», față de care regizorul trebuie să facă neapărat concesii. Pentru mine,

regizorul este cel care-mi creează cadrul viu, care-mi oferă elementele de referință exterioare, care-mi înconjoară personajul și-i creează fundalul; care, în sfârșit, îmi servește de «oglinză» de control.”

Irina Răchiteanu-Șirianu pornește de la interinfluența a două sau mai multe variabile în relație. Actrița prețuiește în mod special frumusețea și bucuria descoperirii comune; rezultatele cele mai bune le obține atunci când se realizează o relație de colaborare:

„Nu accept să mi se impună din prima zi o armură gata încheată în care să intru, să mi se spună, la prima obiecție, «lasă că știu eu mai bine»; să vin la de-a gata. Sint nevoia să parcurg, la rîndul meu, întregul drum, să acumulez, să particip, să ofer; numai atunci cînd regizorul și actorul «cresc» împreună, creația este organică și adevărată.”

Sanda Toma se declară partizana deplinei adeziuni la punctul de vedere al regiei, considerînd-o o chestiune de disciplină a creației; atunci cînd lucrul nu e posibil — ceea ce i s-a întîmplat o singură dată — preferă ruptura, compromisului.

„Nu cred că sint ceea ce se cheamă un actor-instrument” — spune Ion Caramitru. „Ca să pot obține un rezultat măcar onest, care să se lege cu întregul, trebuie neapărat să înțeleg «cu capul meu», să ajung la propria mea explicație și să-mi găsesc locul meu în context. Dacă regizorul îmi deschide lumea lui într-un asemenea mod încît să mă pot integra, atunci ader necondiționat și sint capabil să contribuie eficient la spiritul spectacolului; dacă aceasta îmi rămîne închisă sau nu mi se potrivește structural, oricît m-aș strădui, sint oșac ca o piatră, rămîn un «corp străin».”

Experiența străbătută de Gina Patrichi e diversă și, ca atare, interesantă pentru mulți actori: în funcție de împrejurări, actrița și-a schimbat de cîteva ori atitudinea față de această chestiune crucială:

„În provincie, în primii ani de teatru, nu aveam întotdeauna alături un regizor sigur, de la care să aștept îndrumare; m-am obișnuit atunci să-mi fac singură rolul, de la A la Z, și să țin la părerea mea «pînă-n pinzele albe». N-am să uit niciodată primul rol pe care l-am lucrat cu Liviu Ciulei, cînd am venit în Teatrul „Bulandra”: Kitty Duval. Întreaga mea personalitate de actriță s-a restructurat cu acest prilej, nebănuite perspective asupra propriilor mele posibilități mi s-au deschis; o grămadă de prejudecăți din care mă hrăneam s-au prăbușit. Reconvertită, am trecut cu arme și bagaje pe poziția opusă, și-am început să ascult de regizor cu o supunere desăvîrșită. După un timp, am avut din cauza aceasta un eșec — și regizorul poate să greșescă, nu? mai ales cînd nu-și cunoaște suficient actorii. Abia după aceea, cred că am ajuns la soluția justă: să te pliezi exigențelor conducătorului spectacolului cu maximă dăruire, dar să nu-ți pierzi niciodată discernămintul. Uneori e nevoie tocmai de discernămintul tău...”

2: AUTOCARACTERIZĂRI DE LUCRU

Căutăm împreună, încet, cu răbdare, definirea cîtorva modalități personale de a aborda rolul:

Sanda Toma: „Mă feresc să am «viziunea mea» gata făcută despre piesă cînd începem lucrul, pentru că atunci, chiar dacă aceasta n-ar fi cea mai interesantă, n-aș putea să nu fiu puțin dezamăgită; încerc, de aceea, să fiu o «filă albă», să primesc totul drept nou, odată cu ceilalți și într-o accepție solidară. Efortul creator trebuie să înceapă pe această bază comună. Asta îmi creează un mod de lucru senin, destins; nu văd în elaborarea unui rol de teatru o alchimie misterioasă și tulburătoare, din pricina căreia

actorul să umble pe stradă chinuit, cu o figură răvășită; e mai degrabă un proces de acumulare, care nu se încheie nici pe departe la premieră — dimpotrivă, atunci purtăm o haină sărbătorească, pe care ne grăbim s-o dezbrăcăm, pentru a ne instala în bucuria efortului de desăvîrșire, ce durează încă multă vreme. Acest proces de acumulare se organizează pe două nivele: pe de o parte, elaborarea practică, în repetiții, care seamănă cu munca organizată și ritmică din multe alte meserii; pe de alta, mai în profunzime, o infiltrare în viață, un fel de «pojar intern», care se leagă cu celelalte laturi ale existenței noastre și-și absoarbe seva de peste tot. Dacă încerc să desprind, din întreg acest ansamblu, elementul predominant, cred că acesta este interesul meu pentru psihologia individului: am o curiozitate nestăvilă, o dorință de a înțelege ce se petrece în oameni, de a le simți pulsul interior“.

Florin Piersic: „Un rol e ca o clădire; el are o structură interioară în care elementele se sprijină unele pe celelalte. Esențială e alegerea terenului și punerea temeliei — aici se decide totul, și aici — teatrul fiind pentru mine o meserie de dragoste — prima impresie, adică prima lectură, contează. E un moment cînd las reacției spontane un loc important — cu atît mai rău dacă am greșit și, în loc de beton, am făcut temelia din argilă. Mai sus încep să cizelez, am răbdare, oricît e nevoie, revin.“

Octavian Cotescu: „De la o vreme mă feresc de soluții spontane; e o calitate fermecătoare în tinerețe, dar care, spre maturitate, se poate întoarce împotriva actorului, creîndu-i sentimentul că totul se poate obține cu ușurință, în joacă. Cel mai valoros și mai artistic rezultat e spontaneitatea obținută, ca mijloc de a pune lucid în valoare posibilitățile actoricești. De aceea, cred în acumulări treptate și insesizabile care duc spre momentul împlinirii.“

Irina Răchitanu-Șirianu: „Sînt un actor «de cursă lungă» care încep greu. Avansează în etape, simt nevoia să analizez mult. Îmi place să navighez cît mai îndelung pe apele rolurilor mele. Nu mă satur niciodată de ele. De-a lungul carierei, mi s-au schimbat metodele; cînd ești tînăr, ai un soi de lăcomie, te năpustești la impulsul inspirației; am învățat să nu mă mai reped. Acuma am răbdare, acuma mă cunosc, știu să mă conduc mereu altfel, după cum e piesa, după raportul în care mă găsesc față de ea. E extrem de importantă această autocunoaștere. În general însă, mi-am format o metodă, grație căreia pot să mă încumet să «atac» un rol în minimum de timp. Sînt roluri care se refuză la început, în care trebuie să termini prin a învăța textul, altele te obligă să-l înveți de la început, fiecare cuvînt

GEORGE CALBOREANU: „Actorul e o individualitate de sine stătătoare, de sine gînditoare.“





IRINA RĂCHÎTEANU-ȘIRIANU : „... a gândi asupra teatrului și a locului tău în teatru așa cum ar gândi un om de știință sau un inginer.”

contează, aduce nuanța lui. Citesc foarte mult piesa, mereu și mereu, dincolo de repetiții. Subliniez : piesa, nu numai rolul meu. Actorul trebuie să-și «aproprieze» piesa ca un întreg, să-i înțeleagă toate determinările interioare, să circule familiar prin universul ei.”

George Calboreanu : „Am observat că unii regizori cer actorilor să nu se grăbească să învețe rolul. În ce mă privește, niciodată n-am aflat în altă parte un punct de sprijin mai sigur decât textul ; el reprezintă o entitate, își are propriul său echilibru, din care nimic nu poate fi dislocat. Învățam deci, la perfecțiune, textul și încet-încet mintea mi se angaja pe ideea rolului, începeam să adîncesc, să corectez, să interpretez ceea ce învățasem pe de rost. În felul acesta, diferitele date ale personajului se înlănțuiau logic, structura sa dramatică se traducea pe scenă cu toată pregnanța.”

Ion Caramitru : „N-am ceea ce se cheamă o metodă ; cuvîntul hotărîtor e al piesei, nu al actorului, cred. Poate că greșesc, n-am încă o experiență prea mare. Rolul din Candida am știut din prima clipă cum trebuie să-l fac, și oricît m-am abătut de la această soluție, a trebuit să mă întorc în final la ea — era cea bună. Alte roluri mă obligă la întortocheate călătorii prin spațiile culturii, mă împing spre sinteze care pot să nu spună nimic oricărui alt interpret ; de pildă, una din sarcinile unui rol shakespearian am rezolvat-o prin intermediul unui text din Bacon. O trăsătură comună în abordarea tuturor este că încerc întîi să descopăr lumea interioară a personajului, esența sa umană și filozofică, să-i stabilesc coordonatele proprii : urc dinspre miez spre «exterior», și litera textului este în acest drum ultima etapă ; pentru că reprezintă expresia încheată, definitivă, cristalizată, a tot ceea ce eu, interpret, trebuie să pot transmite chiar dacă, brusc, acesta s-ar topi, s-ar volatiliza — sau dacă, prin absurd, pierzîndu-mi glasul, aș continua totuși să joc ; un rol este «al meu» cînd îl pot «juca», am de unde și cu ce, chiar în absența textului. Atunci abia, cred, textul spune, semnifică pînă la capăt, se creează acel echilibru al operei literare în teatru.”

3 : REPETIȚIA CA METODĂ

Momentul în care actorul își demonstrează calitatea profesională și calitatea atașamentului față de teatru este, în mai mare măsură chiar decât spectacolul, repetiția. Actorii iubesc acest efort cotidian, tensiunea și efervescența lui ; compară stiluri și metode ale regizorilor și partenerilor cu care au prilejul să colaboreze ; mulți dintre ei,

cristalizându-și un mod propriu de lucru, ajung totodată la un barem de exigențe profesionale. Prima dintre acestea este claritatea și consecvența logică a cerințelor regizorului, capacitatea lui de cuprindere și stăpânire a diverselor planuri pe care se desfășoară pregătirea spectacolului. Actorii care au lucrat în direcția de scenă a lui Lucian Pintilie (Gina Patrichi, Octavian Cotescu, Marin Moraru) descriu sentimentul de siguranță și împlinire, starea de maximă „rodnicie a talentului” pe care regizorul i le creează interpretului printr-un sistem de indicații precise, pe care i-l oferă fiecăruia într-un mod particular, foarte nuanțat. Sanda Toma povestește cât de mult au însemnat pentru evoluția ei întâlnirile cu două moduri regizorale diverse: prima colaborare, în *Umbra*, cu D. Esrig — interesind-o prin caracterul nou și neobișnuit al solicitărilor, prin infinita atenție acordată fiecărui amănunt — „*un imens travaliu de bijutier, în care, odată cu rolul, se slefuieste, pe toate fațetele, și actorul*”. La antipod, *Casa inimilor sfărâmate*, condusă de Radu Penciulescu, aproape pe nesimțite, de la distanță, cu gesturi dirijorale largi și line, lăsând actorului impresia că face singur totul, în explozia imensei bucurii de a crea. Irina Răchiteanu-Șirianu evocă finețea și subtilitatea metodei regizorale a lui Moni Gheleter. Florin Piersic apreciază în mod deosebit, la regizori, virtuțile pedagogice, capacitatea de a forma actorii. Exemplele lui favorite sînt Al. Finți și Vlad Mugur. De altfel, actorul consideră că s-a descoperit pe sine și s-a maturizat sub îndrumarea lui Al. Finți :

„*A știut să mă vadă în perspectivă și să mă aștepte, acolo unde eu nu gîndeam să mă caut*” — spune actorul. „*Mi-a trezit curiozitatea față de mine, bucuria de a mă descoperi. M-a învățat ce înseamnă o relație permanentă, întemeiată pe o cunoaștere profundă, pe încredere.*”

„*Îmi place efortul de autoforare, șlefuirea minuțioasă din repetiție*” — spune Gina Patrichi. I se aliază Florin Piersic și Sanda Toma. Aceasta din urmă are un amendament : „*cu condiția să nu se transforme în «scene de institut», cînd în loc să se caute soluția adecvată spectacolului, întreaga distribuție își pierde vremea asistînd la rezolvarea unor chestiuni elementare de meserie.*”

„*Rolul nu crește vizibil în repetiție, atunci sînt pe «recepție», absorb ca un burete tot ce pot să prind din jur ; momentul de salt vine imediat după aceea, cînd, singur, filtrez, combin, însumez*” — spune Ion Caramitru.

Din experiența mai îndelungată a Irinei Răchiteanu-Șirianu se pot extrage și principii practice. Rețin două : unul legat de atmosfera repetiției, celălalt de randamentul de eficiență. Actrița combate fluctuațiile de dispoziție, falsa boemă, obiceiul șuetei în așteptarea inspirației — pierderea de timp ca uzură nervoasă, urmată de ritmul artificial grăbit, în care actorii, oboșiți, își pierd prospețimea, în care atenția scade, iar rezultatele sînt mediocre și superficiale.

OCTAVIAN COTESCU : „*Învățămîntul teatral: nu un tabel de exerciții separate, ci un sistem de studii de teatru perfect coordonat.*”





SANDA TOMA : „.... evoluția actorului prin scara de roluri care i se atribuie.“

„Cred că nu s-a statornicit încă un echilibru just în ceea ce privește economia lăuntrică a timpului de repetiție“ — spune artistul poporului George Calboreanu. „A fost o vreme cînd, indiferent ce spectacol se pregătea, se stătea «la masă», luni întregi. Acum, mulți au trecut în cealaltă extremă, se scoate cite un spectacol și-n trei săptămîni, totul se face în goană. Nu ne păstrăm în pregătirea spectacolului de teatru, așa cum ar fi normal, un timp rezervat meditației.“

Un capitol cu totul special al metodicii repetițiilor deschide Marin Moraru, atunci cînd recapitulează cîteva dintre momentele principale ale carierei sale legate de relația artistică cu D. Esrig. Actorul se simte îmbarcat într-o călătorie fantastică în universul spectacolului; tărîmul pe care se lucra pur și simplu un rol și apoi altul, fără nici o legătură între ele, a rămas departe, în urmă. Analizîndu-și astăzi performanța obținută în *Nepotul lui Rameau*, care i-a adus aprecierea unanimă, Marin Moraru leagă între ele etapele anterioare din *Troilus* și *Cresida* și din *Capul de rățoi* și cele citeva proiecte de viitor, orînduindu-se ca un șir de trepte.

„Repetițiile cu Esrig nu sînt niște repetiții de rodaj, în care să ajungi să execuți corect, «onorabil», un număr de indicații cu o valabilitate strict ocazională; ci un program cuprinzător, care se desfășoară pe mai multe nivele și care-ți impune schimbarea radicală a tuturor obiceiurilor. Nu-i ușor să-ți înfrîngi rezistența inițială, plăcutele comodități ale așa-zisei intuiții și inspirații... Odată însă intrat în horă, acest complex de componente îți devine necesar, lucrul după ureche nu te mai satisface.“

Actorul povestește unele convorbiri cu regizorul și cu partenerul său, Dinică, în care interlocutorii trăiau pe cont propriu voluptatea dialogului filozofic, minuțioasa abordare a sistemului de gîndire investigat. Descrie momentul de salt în care a înțeles ordinea lăuntrică a spiritului didactic al lui Diderot; apoi explică întregul evantai de studii adiacente: de gimnastică, de mișcare de scenă, de ritmică a vorbirii, de frazare, de intonații și accente; pe de altă parte, de muzică, plastică și literatură a vremii, pentru a realiza, din toate, surprinzătoarea sinteză de profunzime, eleganță și rafinament văzută în spectacol.

Cel mai important lucru este însă faptul că cercul unor astfel de experiențe nu se închide „în sine însuși“, adică în spectacolul-scop; există o forță de radiație dincolo de propriile lor cadre concrete, care le transformă în avanpost de maximă însemnătate, pentru experiența întregii mișcări teatrale. Iată un argument „practic“: l-am revăzut pe Marin Moraru în spectacole mai vechi, după ce avusese loc premiera *Nepotului lui Rameau*: jocul său a cîștigat în precizie, actorul obține, cu aparentă detașare și extrem de „economic“, efecte percutante; e un transfer de profesionalitate și experiență asupra

fondului său permanent. Și iată un alt argument de ordinul reacțiilor subiective: „momentul Rameau” există în conștiința unor actori deosebiți între ei, ca unul din punctele de vîrf care prilejuiesc exprimarea unor preocupări și dorințe latente. Poate că e „picătura de apă” de care era nevoie ca să se înfăptuiască o mutație în mentalitatea multora.

„Mi se pare de la sine înțeles că nu se poate face abstracție de acest eveniment și că de aci înainte nu ne mai putem efectiv îngădui să punem alături acte de gîndire teatrală și fleacuri «simpatice». Nu vom izbuti numai capodopere, dar trebuie să înlăturăm autodeprecierea.” (Ion Caramitru.)

Octavian Cotescu — și nu e singurul — are sentimentul că asemenea puncte de vîrf ale teatrului conțin o somație ce i se adresează direct și are tăria sincerității totale:

„Cînd mă gîndesc la evoluția lui Dinică și-i studiez ca profesionist creația din Rameau, mă izbește senzația acută că am pierdut foarte multă vreme și mă simt vinovat în primul rînd față de mine. Sper din toată inima că voi avea prilejul să trec și eu printr-un astfel de purgatoriu și sint dispus să muncesc drăcește pentru asta.”

Mai devreme sau mai tîrziu, în funcție de gradul de autocunoaștere și de luciditatea fiecăruia, mai toți actorii serioși, care-și stimează realmente profesia, procedează la asemenea reconsiderări critice ale mijloacelor proprii, și observă în același timp deficiențele generale ale pregătirii colegilor. Unele dintre acestea provin din institut; pe unele planuri absolvenții intră în teatru cu un handicap — nu sub aspectul firească al minusului de experiență, ci al unei parțiale inadecvări la necesitățile reale ale scenei. Problema e mult prea vastă ca să fie aici mai mult decît semnalată: vorbim despre unele domenii ale tehnicii actoricești — insuficienta aplecare asupra studiului versului (aici sint surprinzător de multe semnale de alarmă); sărăcia exercițiilor speciale de mișcare; lipsa deprinderilor de cultivare a vocii. Se impun două observații de natură mai generală. Una aparține lui Octavian Cotescu, profesor la o clasă de actorie:

„Deficiența predării și însușirii disciplinelor tehnice la Institut nu este o deficiență în sine; dacă ar asista la examenele de specialitate, oamenii de teatru ar fi surprinși de performanțele strălucite — între limite strict date — pe care profesorii știu să le obțină de la studenții lor. Problema este alta: cultivarea științei de a pune aceste mijloace în slujba sensului profund al ideii artistice care trebuie transmisă, în așa fel încît studentul-actor (și mai tîrziu actorul) să nu se afle în situația absurdă de a nu se putea servi de ele, sau de a se servi în mod greșit. Pentru ca actorul să poată fi un instrument inteligent în propriile sale mîini de artist, el trebuie să primească în perioada formării nu un tabel de exerciții separate, ci un sistem de studii de teatru perfect coordonat.”

FLORIN PIERȘIC: „Actorul — purtătorul unei stări de spirit poetice...”



„Profesorul meu în Institut a fost Marietta Sadova — spune Florin Piersic. Poate fiindcă era și regizoare și actriță — formula ideală a profesorului — a fost în stare să ne ofere o viziune «integrală» asupra teatrului și să ne-o și traducă în detalii vii. Tot timpul am avut sentimentul că n-o interesează una sau alta din calitățile noastre, că nu cultivă «date», ci se ocupă de actorul-om, cu întreaga constelație specifică de «daruri» și defecte, cu modul de a gândi, cu preferințele categorice ale acelei vârste, chiar cu ceea ce numim condițiile materiale ale existenței, și că încearcă să-l formeze în cheia adecvată acestui ansamblu, care reprezintă tocmai personalitatea”.

4: PERSONALITATEA, ACEST UNIVERS...

Sosește deci clipa în care, oricât respect ai purta sistematicii, obiectul preocupărilor ți se impune deodată întreg, în plină lumină. Ce înseamnă, în fond, „pregătirea spectacolului”? Poți răspunde la această întrebare studiind, separat, elaborarea rolului, repetiția, diversele procedee tehnice? Toate acestea sînt, și în același timp nu sînt; ca să înceapă să trăiască, trebuie să fie altoite pe o esență, să fie manifestări concret-diverse ale personalității ca unitate. Dar din ce se compune universul personalității? Cu ce capital propriu permanent vine actorul spre fiecare dintre întîlnirile „de-o clipă”, pentru a le insufla viață și culoare?

„Cu tot ce alcătuiește sfera mea de preocupări: pasiunea specială pentru romanele grele, vaste; interesul pentru muzică și pictură; cu ultimul film pe care l-am văzut, cu impresiile adunate într-o plimbare... Studiul pentru teatru înseamnă a fi prezent în viață”. (Sanda Toma).

„Cu experiența, cu emoțiile și sentimentele prin care ai trecut, temeinic sedimentate”. (Gina Patrichi).

„Cu observații lucide și exacte făcute permanent asupra oamenilor și relațiilor lor, asupra valorii de semnificație a amănuntului, asupra raportului dintre fața vizibilă și cea ascunsă a faptului”. (Marin Moraru).

„Cu o nealterată disponibilitate sufletească: sensibilizat, receptiv, păstrîndu-și candoarea și capacitatea de a trăi uimirea, bucuria plenară a existenței, de a se oferi întreg și curat de fiecare dată. Cred că actorul trebuie să fie purtătorul unei stări de spirit poetice...” (Florin Piersic).

Încerc să depășesc acest prag al „formulei armonioase”, prea evident marcată de atitudinea spontană, cumva pasivă, ca să ajung la miezul personalităților concepute ca proces conștient dirijat, la contradicțiile interioare reale ale unui teren pe care-l știu accidentat. Prima descoperire este dramatică: avînd în etapele concrete ale unei munci date siguranța și libertatea interioară a talentului și personalității, actorii suferă totuși — cu rare excepții — de pe urma imposibilității de autodeterminare în perspectivă. Chiar în timp ce lucrează, mulți nu se pot elibera de o anumită îngrijorare latentă; dependența de o mulțime de factori le paralizează cîteodată energia, le creează o atitudine de falsă resemnare, în care patetismul se amestecă cu nostalgii secrete. Atac frontal problema. De aci încolo, părerile se precipită:

— Este actorul o „rotiță” așteptînd în sertărașul său să fie (sau nu) chemat la asamblarea unui mecanism?

Gina Patrichi și Marin Moraru — parcă înțelegeți:

„Doar nu poți să te autodistribui... Așa că, în meseria asta, contează mult și norocul. Dacă ai fost «văzut», dacă ești potrivit, dacă ți-ai găsit regizorul...”

— Principalul e să joci mult?

Sanda Toma: „E principalul, la un moment dat, dar nu e — cum să spun? — de ordinul esențialului. Personal, lucrez cel mai bine „în tensiune”, aș putea să dau o premieră pe lună, dar bineînțeles că nu se poate, activitatea unui teatru trebuie să se conducă după o mulțime de criterii. Din punctul ăsta de vedere, nu mă pot plînge, joc mult. Cred că alta e treapta care trebuie atinsă, și anume încetățenirea preocupării pentru conducerea evoluției actorului prin scara de roluri care i se atribuie. Există momente cruciale în dezvoltarea sa, cînd, după o sarcină artistică, e absolută nevoie să urmeze o anume altă; e o idee care nu și-a făcut loc cu suficientă autoritate”.

— Există o problemă specială a actorului foarte ocupat? Cum poate fi evitată „uzura” automatizarea?

Florin Piersic: „Trebuie să te desprinzi complet din toate „legăturile” cotidiene, să te eliberezi de tracasări și necazuri în clipa când intri în teatru. E un fel de baie de concentrare care nu se obține prin iluminări și inspirații, ci devine o tehnică psihologică precisă, pe care fiecare și-o alcătuiește în funcție de temperament. Când joc, de pildă, Oameni și șoareci, mă opresc îndelung și amănunțit asupra machiajului; în momentul când am învățat să mi-l fac singur, mi-am dat seama că asta va însemna ceva și pentru aprofundarea rolului.”

— Rolul ca atare nu se mecanizează?

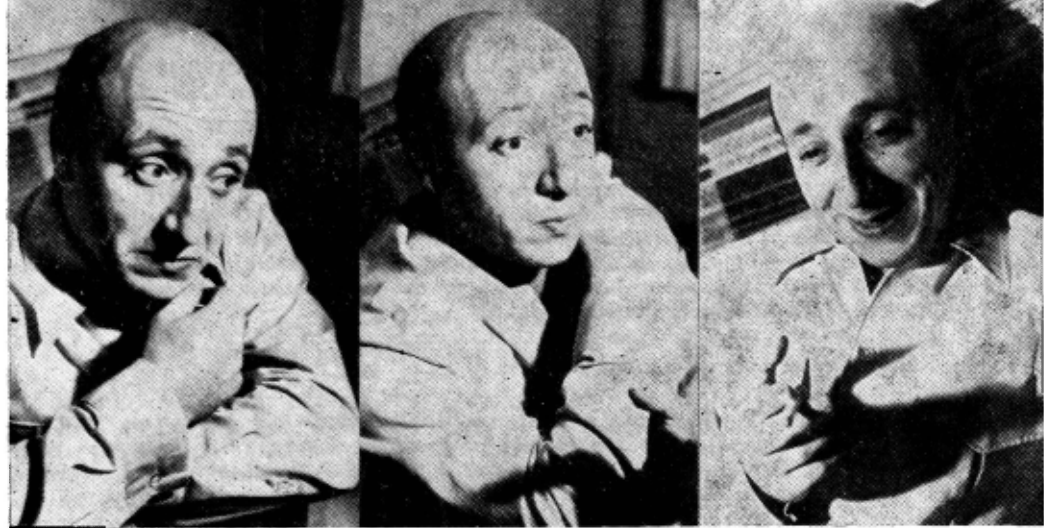
Gina Patrichi: „Orice rol mult jucat poate trece prin acest pericol: simți cum cuvintele îți „curg” din gură parcă singure, fără să le mai gîndești, să le mai simți, să le mai treci prin tine. Atunci părăsesc unele din vechile soluții, caut noi centre de interes, redistribui accentele în structura întregului, în așa fel încît să-mi stîrnesc din nou propria curiozitate și bucurie. Desfac replicile, schimb pauzele după cerințele unei noi dispoziții sufletești.”

— Să revenim. Și dacă nu ai „noroc”? Nu poate actorul să facă nimic pentru a evita „rugina”? Pentru a nu se simți la cheremul „hazardului”? Nu există și posibilitatea „autodirijării”?

Irina Răchițeanu-Șirianu: „Aceasta e marea problemă a conștiinței actorului-artist: să se elibereze de doza de infantilism, de inconștiență, în relația cu profesia lui, să depășească traiul de azi pe mâine și să se obișnuiască a gîndi asupra teatrului și a locului său în teatru, așa cum ar gîndi un om de știință sau un inginer. E o încercare care cere sacrificii, care-ți impune un regim de viață uneori aspru, cu renunțări, cu părți aride. „A fi în formă” e o obligație sportivă: trebuie să renunți uneori la mîncare, dacă riști să te îngrași; la o țigară — sau la mai multe — pentru că îți alterează vocea; la îndelungile șuete la un pahar — pentru că asta molește viața, îți macină timpul, îți coboară cota internă. Într-un cuvînt, o permanentă gimnastică fizică și spirituală. Autolaborator. Gimnastica mea intelectuală preferată este poezia: din '46 n-a trecut an să nu lucrez un recital, e o excelentă metodă de investigație profesională, de autocunoaștere.”



GINA PATRICHI: „...să te pliezi exigențelor conducătorului spectacolului cu maximă dăruire, dar să nu-ți pierzi niciodată discernămintul.”



MARIN MORARU: „Nu-i ușor să-ți înfrângi rezistența inițială, plăcutele comodități ale așa-zisei intuiții și inspirații.”

Pentru exemplificare, un sondaj rapid asupra diferitelor formule personale de antrenament și menținere în formă, din care rețin, pentru dinamism, „fișa tehnică” a lui Florin Piersic: înălțimea — 1.91 m. Greutatea — 86 kg. (— Am avut 95 ! — Și ce-ai făcut ? — Am ținut regim ! — Fumezi ? — Rar, în glumă, aș putea renunța oricând. — Câtă cafea bei pe zi ? — Nu beau. — Ai un program zilnic ? — Destul de variabil, în funcție de filmări, sau de repetiții. Mă scol devreme, fac duș rece, măninc puțin, plec la Buftea sau la teatru. — Ce faci când ai timp liber ? — Citesc poezie și literatură de fantastic poetic — povești. Văd multe filme : îmi plac cele de acțiune, energice, de aventuri. — Sporturi ? — Fac gimnastică. Tir. Călărie. Conduc mașina. Joc tenis, fotbal, basket. Înot și schiez ; acum am încercat și schi nautic. — E greu să faci toate astea ? — Doamne ferește ! E o plăcere imensă, o bucurie a trupului și a sufletului imposibil de descris, ce-ți comunică energie pentru toate celelalte ocupații ale zilei !).

Nu trăim însă în cea mai senină și mai edenică profesie cu putință, nu totul e bucurie și succes. Insuși faptul că exemplul de mai sus e cam o excepție o dovedește. Cum arată „clișeele negre” ? Ce e mai cu seamă greu de învins ? Unde se ascund pericolele ? Poate că e surprinzător, dar actorii nu se simt primejduiți atât de eșecul într-un spectacol — „cupe amare” există în orice carieră artistică, durerea reală se consumă pînă la capăt, dar de aici nu rămîn reziduuri care să otrăvească dezvoltarea —, cît de un fel de eroziune ; de măcinarea subterană, care poate să apară ca incontrollabilă, a talentului și posibilităților ; de curgerea timpului. Irina Răchițeanu-Șirianu vorbește, în această ordine de idei, de sentimentul de incertitudine pe care-l trăiește actorul în raport cu confirmarea valorii reale a creației sale. O interpretare nouă a unui rol cu o anumită tradiție, gîndirea investită aci, curajul de a răsturna o schemă consacrată trec cîteodată neobservate, nu sînt analizate în critică cu aceea competență și minuțiozitate profesională care să-i permită actorului să conchidă asupra propriului său efort intelectual și să pășească mai departe ; el rămîne cumva derutat, se simte irosit.

„O anumită importanță în «tonusul vital» al acestei profesii delicate o au și modele artificiale create — spune Florin Piersic. Un actor care a realizat o creație ieșită din comun trăiește cîțva timp parcă în centrul unui vârtej, toată lumea vorbește despre el, e decretat genial. După aceea, se dovedește, poate, că mai multe roluri le va rezolva la fel, că nu se poate desprinde din propria lui mască ; dar, în virtutea inerției, lumea, presa îl laudă ; e tot «mare». Trăim, de exemplu, o vreme cînd se poartă «absconșii». Ualul acestui interes se poate retrage brusc și reversul medaliei,

plictiseala, poate să apară tocmai când actorul are mai mare nevoie de sprijin și prețuire reală”.

„Să căutăm originea «clipelor negre» în primul rînd în noi. Există și lucruri despre care avem obiceiul să nu vorbim niciodată — spune Octavian Cotescu — și probabil că greșim, căci creăm o atmosferă prea trandafirie. Așa se dezvoltă generații după generații, fără capacitatea de a privi în față un adevăr care poate să fie crunt, dar care nu e prin aceasta mai puțin adevăr. Actoria e o profesiune «neasigurată» în fața eternității; ca orice profesie artistică, ea conține o cotă de risc de 1/1. Se poate întîmpla să fi greșit. Se poate întîmpla ca ceea ce ai avut de dat să se fi epuizat. Trebuie să știm să discernem în legătură cu propria noastră situație. Asta poate chiar ajuta la prevenirea unor mici catastrofe”.

Un pas mai departe.

— Actorii înțeleg cu toții, principal, „teoretic“, necesitatea lucidității și a atitudinii active în autodirijare, uneori o simt acut, senzorial aproape. Totuși, cei mai harnici depășesc rar nivelul simplelor deprinderi de igienă profesională: ora de gimnastică, de exemplu; nu izbutesc să se ridice pînă la elaborarea unui program de dezvoltare cu cît mai multe valențe. De ce ?

Octavian Cotescu : *„Pentru că autodirijarea în această meserie are o dublă condiționare : e adevărat, e o chestiune de conștiință proprie, de mentalitate — dar e, în aceeași măsură, o chestiune de climat. Climatul nu se poate obține decît prin unirea mai multor conștiințe. În istoria teatrului nostru au fost asemenea momente, toți le știm : echipa de la Galați, condusă de Crin Teodorescu, cea de la Naționalul din Craiova, de sub bagheta lui Ulad Mugur, unele scripuri la Sibiu, datorate lui Mihai Dimiu...”* Cînd se lucrează în acest fel, important este nu spectacolul izolat, ci «paralelogramul de forțe», pe care-l creează capacitatea particulară a animatorului. Și acum există încercări, și observăm că ele produc de fiecare dată o explozie creatoare pe tărîmul personalității. Partea mai puțin «luminoasă» este că aceste «celule» sînt prea fragile și se sfărîmă la prima ciocnire sau doar la prima șansă de succes răzleț care i se oferă unuia sau altuia“.

Iată cum, aparent, se încheie un ciclu : am pornit de la problemele actorului existînd în context, integrat „universului spectacolului“, ca să ajungem din nou la considerarea lui într-un univers. De astă dată însă e un univers mai cuprinzător. „Planeta”-actor nu poate trăi în autocontemplare, are nevoie vitală de comunicare. Conștiința acestei necesități și-a făcut drum și a deschis multor actori, obișnuiți altădată să se intereseze strict de propriul lor destin artistic, perspective mai largi, le-a creat tendința de a gândi asupra ansamblului teatrului românesc. O asemenea transformare structurală.

ION CARAMITRU : „Încerc întîii să descopăr lumea interioară a personajului, esența sa umană și filozofică...”



care-l ridică pe actor la înălțimea artistului complex, nu se înfăptuiește fără dificultăți. Astăzi, însă, discuția se poate susține cu unele câștiguri de profunzime; și dacă fiecare opinie în parte mai suferă de subiectivism și unilateralitate, sinteza lor furnizează observații prețioase pentru problematica generală a actorului în spectacolul românesc.

Un astfel de punct de plecare oferă de pildă observația artistului poporului George Calboreanu :

„Nu prea pot să-mi explic de ce azi, avînd regizori și actori atît de talentați, multe spectacole n-au totuși claritatea și forța marilor spectacole de altădată, nu transmit acel fior de noblețe și grandoare. Teatrul își pierde astfel o prerogativă de putere spirituală pe care o realiza tocmai prin atributele sale de cult”.

Găsim împreună un obiect de analiză foarte potrivit ca exemplu: *Romeo și Julieta* la Teatrul Național, instituție care, prin monumentalitatea și elevația creației, se dorește profilată — după expresia maestrului Calboreanu — ca „o mitropolie a teatrului”. Dar de ce oare actorii distribuiți (chiar dacă și-au dovedit altădată, izolat, calitățile) par, în majoritate, terni, prozaici, față de dimensiunea majoră a textului shakespearian? Dacă e adevărat că teatrul de soliști e o formulă perimată și că marile forțe, temperamentele ieșite din comun au fost întotdeauna excepții, înseamnă oare aceasta că se reduc pretențiile față de calitatea, strălucirea, forța prezenței actricești? Transformările de structură în spectacolul modern par, dimpotrivă, să investească această prezență cu o paletă de sarcini mult mai complexă, ridicînd fiecare rol la înălțimea protagoniștilor. În acest final de stagiune, analiza mai multor spectacole a ridicat totuși problema unei anumite inadecvări a mijloacelor actricești tocmai față de exigențele speciale ale unei gândiri spectacologice înnoite. De ce nu sînt actorii pregătiți pentru saltul la care-i obligă fireasca redimensionare a gândirii teatrale?

Explicațiile sînt mai multe; iată cîteva dintre cele mai acut-concrete, care invită la acțiune.

REPERTORIUL :

„Mulți actori, jucînd numai în piese de ultimă oră, se obișnuiesc să se descurce cu aproximații psihologice, cu resurse individuale de farmec și spontaneitate, și nu mai pot depăși această zonă. Mai în adînc, simțim încă efectele negative ale unor ani în care teatrele își făceau repertoriul strict pe dramaturgie contemporană, ocolind teatrul clasic; s-au făcut admiteri în Institut după criteriul îngust al tipologiei acestor piese și sînt actori care plătesc cu întreaga lor carieră această greșală”. (Irina Răchițeanu-Șirianu).

CARACTERUL INVĂȚĂMÎNTULUI TEATRAL :

„Cîndva, de mult, baza programei analitice a Conservatorului era teatrul clasic; dimineața, studenții învățau cu maestrul lor, seara își continuau studiul în Teatrul Național, unde aveau loja lor permanentă. Aci comunicau permanent cu actorii mari, se îmbibau de tradiția acelor roluri pe care le joci o viață și care se leagă de numele interpretului, devin istorie vie. De multe ori jucau în rolurile mai mici — acesta era un drept al lor, o formă a relației în care se aflau cu teatrul. Viața studentului actor nu era artificial compartimentată, ci era în întregime absorbită de teatru, subordonată acestuia. Astăzi ne mișcăm în cerc vicios: teatrul nu le oferă începătorilor această înaltă școală, nici ei nu au de unde oferi teatrului.” (George Calboreanu)

„Redimensionarea gândirii teatrale a fost și continuă să fie un proces foarte complicat, în care anumite componente ale spectacolului au luat-o uneori mult înainte; altele au fost nevoite apoi să parcurgă drumul în lungi salturi, ca să recupereze rămânerea în urmă. Cel mai spectaculos aspect al acestui proces este evidentă și incontestabilă maturizare a regiei tinere. Iată-i acum pe unii din acești colegi ai noștri privind-ne de pe treapta superioară unde au ajuns și spunându-ne: iată, cerem de la voi un lucru cum n-ați mai făcut niciodată! Practic, la Teatrul „Bulandra”, anul acesta, câteva spectacole de mare importanță au propus fiecare o estetică proprie, urmînd să fie «insuflețită» de către actori. Unii s-au poticnit în această încercare și fenomenul e pe deplin firesc. Problema e acum ca regizorul să nu meargă singur înainte, să găsească în el resursele de animator de teatru, ca să-și antreneze actorii în procesul general de maturizare. Mă tem că prea puțini regizori, dintre cei care știu să gîndească și să creeze spectacole admirabile, sînt dispuși să dea mai mult echipei cu care lucrează. Asta înseamnă — printre altele — că uneori ar trebui să renunțe la o ambiție sau la o dorință, să-și subordoneze cariera personală exigențelor foarte «strînse» ale unei dezvoltări de grup”. (Octavian Cotescu).

E greu să pui punctul final unei asemenea călătorii interioare; de fapt, ea nu se încheie niciodată, spirala parcursă ne lasă într-un nou punct de plecare și nici privind în urmă, spre teritoriile străbătute, nimic nu pare să-și fi epuizat sursele.

Pe primul arc al acestei spirale se deslușesc parcă trei momente :

1. **Actorul în spectacol** — aici problemele sînt întrucîtva mai simple, terenul a mai fost defrișat, profesia trasează jaloane după care ne putem călăuzi.

2. **Actorul în raport cu sine însuși** — prospecția devine mai dificilă, afirmațiile, mai vagi, parcă împiclite de abstracții, ne lovim de peretele cîteodată opac al cunoașterii de sine, de lipsa exercițiului autoanalizei, de predominanța unei atitudini existențiale extraverbite.

3. În sfîrșit, ca o necesitate a dialecticii întîme a relației sale cu arta, **actorul, din nou „integrat”** — de astă dată într-un context mult mai larg, în care se mișcă spontan, uneori cu elanuri inspirate, alteori șovăielnic, mai rar metodic. Dar nimic n-a fost spus o dată pentru totdeauna, în legătură cu această substanță fluidă, avînd, în mobilitatea sa imprevizibilă, ceva din caracteristicile mercurului.

Repetițiile:

LABORATOR DE VERIFICARE A SOLUȚIILOR

După cîte înțeleg, discuția organizată de dumneavoastră urmărește îmbunătățirea activității de bază a teatrului: munca de pregătire a spectacolelor. Eu aș dori să insist asupra problemei repetițiilor. Și aici — ca în orice domeniu de activitate — pentru ca discuția să aibă un randament, trebuie pornit de la cunoașterea realităților, de la numirea și analizarea racilelor existente. Pentru că dacă pornim de la deziderate, oricît de nobile și de mărețe ar fi ele, nu vom putea realiza prea mult. De aceea, lucrurilor trebuie să li se spună pe nume.

Munca de repetiții este la noi, în genere, defectuoasă. Cea mai bună parte din timpul afectat pregătirii unui spectacol se consumă pentru memorizarea textului (care se învață în repetiții după suflor) și a mișcării (în mare, nu în detalii, și în-deoște fără precizie și fără preocupări deosebite pentru sporirea expresivității și a vocabularului teatral). Adesea, studiul rolului este limitat la timpul de repetiție: circa patru ore pe zi, de cinci ori pe săptămînă. Adesea, interpretul vine aici cu totul străin de problemele rolului și — în spațiul de timp fatalmente limitat, acordat lui din cele patru ore — abia poate să-și rezolve sarcinile minimale. Arareori se observă că a depus eforturi și înafara repetiției pentru a depăși anumite dificultăți, defecte sau sarcini puse de regizor și nerezolvate pe loc.

Toate acestea obligă la ținerea pe loc și a partenerilor mai muncitori sau mai înzeștrați și la lungirea mai mult decît ar fi normal a timpului de repetiții afectat unui spectacol.

Cum s-a ajuns aici? Printr-un complex de împrejurări care au favorizat o desprofesionalizare, mai exact o lene profesională a interpreților (a actorilor, dar chiar și a regizorilor). În perioada greșelilor din trecut s-a preconizat — ca o măsură uniformizatoare și care nu ținea seama de particularitățile concrete — aplicarea în toate teatrele a metodei de repetiții a lui Stanislavski. Nimeni nu s-a întregat însă atunci dacă există și oamenii necesari care să cunoască în practica efectivă aplicarea acestui sistem. Și s-a întregat un fenomen — din păcate, generalizat — care a dus lent și sigur la deteriorarea procesului de muncă din teatre. Dar voi lăsa talentului penci lui Camil Petrescu să vă prezinte el fenomenul:

„Sistemul marelui Stanislavski n-a fost cunoscut la noi în forma lui cea mai indicată, ci a fost dintii apanajul unor preținși bine informați și atotștiutori, care s-au oferit să facă, prețindeau ei, operă de pionieri, mai mult după ureche și după crîmpeie de articole, traduse și cunoscute la întregire... Săli întregi de auditori, plini de bunăvoință, ascultau uimiți și fără să priceapă mare lucru, parada de paragrafe înădite și pasiunea înnoitoare a erudiților improvizăți. Cum se întregă adesea, un sistem atît de bogat ca al strălucitului creator al MHAT-ului a ajuns la noi prin ceea ce avea mai puțin esențial și caracteristic, ba chiar prin unele laturi ale lui discutabile și efectiv generatoare de interminabile discuții. În modul acesta lăutăresc, „lucrul la masă“, munca de explicație, chiar și a celui mai neînsemnat rol, condusă fără o vedere clară, de oameni greșit orientați, îngîmfați ca niște vrăbioi savanți pe ramuri periferice, au

devenit plictisitoare, obositoare, fără rost. În modul acesta, și-a pierdut din interese la noi una din cele mai rodnice școli din istoria teatrului. Rîșnițe de vorbe goale, analize puerile, reveniri plictisitoare, încăpățînări prelungite au dus la desgust pentru repetiție și studiu, la spectacole neconcludente, precare... Repetițiile au devenit tot mai plictisitoare, tot mai obositoare, uneori de-a dreptul penibile, exasperante... La numeroase repetiții bîntuie o pisălogală cruntă, aducînd un plus de oboseală nejustificată, inutilă, datorită lipsei de orientare, de autoritate, de aptitudini și de personalitate creatoare a regizorilor respectivi, care pierd luni întregi pornind pe un drum greșit, ca să se întoarcă mofluzi de unde au plecat, silindu-i pe interpreți s-o ia de la început." (Camil Petrescu — „Repetiții plicticoase, obositoare“, „Teatrul“, nr. 2/1957).

S-au scurs ani, dar roadele celor semănate atunci se mai văd și azi. Căci chiar dacă toată lumea a obosit și s-a plictisit, dacă disputele s-au stins și spiritele s-au calmat, dacă la „sistem“ s-a renunțat, „lipsa de orientare, de autoritate, de aptitudini și de personalitate“ a rămas și a generat nefericita obișnuință că irosirea timpului în lungi repetiții, terne și fără nici un profit — fără atenție, fără concentrare și fără participare —, e cel mai normal lucru din lume. Aceasta a creat niște reflexe nefaste în psihologia interpreților, un ritm intelectual lent, o lenie profesională, o continuă ezitare în fața efortului și a muncii încordate, care se fac simțite și azi.¹

De la aceste date trebuie să pornim atunci cînd vrem să aplicăm dezideratul lui Liviu Ciulei de a limita timpul de repetiții la 30—45 de zile.

Dacă vom trece însă la aplicarea acestui deziderat înainte de a stîrpi racilele amintite, de a schimba deci radical stilul de muncă al repetițiilor, nu vom reuși decît să ne furăm singuri căciula, adică să scoatem în premieră spectacole neîmplinite, care ne vor trăda gîndirea artistică, chiar cea mai originală și îndrăzneță (mai ales aceasta, cea banală avînd mai multe șanse de reușită, în virtutea inerției).

Care sînt condițiile minimale care se cer împlinite pentru a schimba actualul stil defectuos de muncă?²

1. Defalcarea riguroasă a *timpului de elaborare* de *timpul de execuție*. Repetițiile nu trebuie să înceapă pînă ce regizorul nu a ajuns nu numai la *cristalizarea concepției* (a unui punct de vedere propriu asupra piesei), dar și la *configurarea viziunii* (imaginaarea desfășurării concrete — vizual, auditiv și emoțional — a noului spectacol). Aceasta include și munca cu decoratorul, costumierul etc. și fixarea, cel puțin pentru momentele-cheie, a detaliilor de mizanscenă. Numai *după ce știe bine ce vrea*, regizorul trebuie să dea ochi cu actorii.³ Astăzi, de multe ori, elaborarea merge *paralel* cu execuția, atît din lenea regizorilor, dar și din diletantismul muncii de conducere, care nu repartizează din timp piesele spre studiu. Din aceleași cauze, de multe ori se începe punerea în scenă fără a se cunoaște exact viitorul decor (pentru că mi-e penibil să scriu că se încep repetiții, fără să se știe ce vrea piesa și ce se vrea cu ea). Efectele acestor practici sînt prea cunoscute pentru a mai insista.

2. Distribuirea rolurilor actorilor cu circa 30—45 de zile înainte de începerea repetițiilor.⁴ Odată cu distribuția, actorii trebuie să cunoască și liniile directe pe care regizorul va urma să le conducă rolurile și să clădească viitorul spectacol. Dacă le vom acorda aceasta, vom putea și pretinde ca ei să vină la repetiții cu roluri studiate. Atunci repetiția nu se va mai pierde cu învățarea după suflor, ci își va afla adevărata ei menire.

3. Dar, dacă se presupune că actorul va veni cu rolul studiat, cu textul știut, că nu are defecte de „corijat“ sau „estompat“, că stăpînește gramatica profesiei și e stăpîn pe plastica sa interioară (psihologică) și exterioară (vocală și corporală), că toți actorii distribuți vor fi capabili să joace în același stil și nu va mai fi nevoie de „omogenizare“, cu ce ne vom mai ocupa atunci în repetiții?

Răspundem: cu problemele efective ale CREAȚIEI SCENICE.

Munca de repetiții — în acest caz fericit — devine o muncă de explorare și de punere în valoare a noi și nebanuite mijloace, capabile să ducă la o sporire a expresivității, la ineditul ei, la o adevărată *inventie scenică*. Ea poate să ducă la un prilej de afirmare a unor modalități noi, încă necunoscute, ale unor actori foarte cunoscuți: sau chiar poate face ca spectacolul pregătit astfel să devină un jalon în defrișarea unor căi nemaibătute încă în teatru. Repetiția devine astfel laboratorul de *verificare a diverselor ipoteze posibile în interpretarea unui moment, a unei scene, unui rol, unei piese*. Înțeasă și organizată astfel, repetiția va oferi răgazul necesar pentru cumpănirea — între atîtea variante posibile — a valorii fiecărui element expresiv, judecat în funcție de puterea lui de comunicare a ideii, de eficacitatea și de forța lui șocantă în climatul contemporan etc., etc.

Astăzi, din păcate, sîntem în repetiții prea mult solicitate de probleme colaterale actului creator propriu-zis, mai toate provenind din profesionalismul scăzut și din lipsa de disciplină interioară: actorul X n-a învățat, actorul Y e absent (fizic sau numai cu spiritul), aici trebuie „corijat“, dincolo „estompat“, „omogenizat“ etc., etc. Și acestea nici măcar nu sînt niște operații care să se facă o dată pentru totdeauna: pentru că mereu trebuie să lucrezi cu oameni noi, care nu te cunosc și nu știu ce țeluri mai îndepărtate urmărești, pe care nu-i cunoști și trebuie mereu să-i „depistezi“ în calitățile și defectele lor...

De aceea, arareori ni s-a oferit răgazul necesar invenției (autentice, nu copierii) unui vocabular teatral într-adevăr nou și personal, a unor căi într-adevăr nedefrișate încă. Și poate din pricina asta, dincolo de talentul sau de inteligența unuia și altuia, dincolo de succesele izolate, mai mari sau mai mici ale unuia sau altuia, nimeni dintre noi (în afară poate de — singur — Esrig cu perseverența lui de fanatic) nu se poate mîndri că a spus ceva într-adevăr inedit și personal în teatrul contemporan, creind curente și școli de răsunet și deschidere universală.

Dar pentru aceasta e nevoie de ceva mai mult decît de restructurarea muncii de repetiții. E nevoie de o regîndire a structurilor teatrului nostru însuși. E necesar ca în locul muncii disparate cu oameni adunați întîmplător, după criterii administrative sau de pur hazard, să se închege o muncă în echipă, al cărei spirit să-l dea oameni legați între ei nu prin apartenența la aceeași schemă de salarii, sau prin posedarea acelorași diplome, ci prin adevărată și profundă la aceeași SCARĂ DE VALORI, etice și estetice. Numai așa cîștigurile rezultate din conlucrarea actorilor cu un regizor creator (pentru că este evident că asta nu e la îndemîna tuturor) se pot acumula într-o rezervă de energie, capabilă să fie investită în inventarea unor modalități proprii. Numai verificarea cu aceiași oameni și sub aceeași conducere, pe un anumit spațiu continuu de timp, a formulelor descoperite în comun poate genera cîndva curente, stiluri și școli naționale de teatru cu rezonanță și valabilitate internaționale. Toate exemplele de reușită în acest domeniu — oferite de istoria teatrului, de la Stanislavski și Meyerhold pînă la Brecht, Strehler, Brook, Grotowski sau Living-Theather — arată că acesta e singurul drum posibil. Restul e demagogie ocazională.

Crin Teodorescu

NOTA 1

„Metoda“ de a lăsa mereu de pe o zi pe alta rezolvarea problemelor rolului (după binecunoscuta formulă moștenită din edec în edec: „lasă, n-avea mata nici o grijă... cînd o să-mi dau eu drumul...“) are consecințe din cele mai rele. Dintre toate, poate cea mai rea este aceea că, „dîndu-și drumul“ în ultimul moment, ești nevoit să te mulțumești cu „ce-a ieșit“ și să renunți la exigențele inițiale. Urînd-nevrînd, regizorul trebuie să se mulțumească cu aceste rezolvări de ultimă oră, adesea primitive, „de la prima mînă“, pentru că nu mai are timp să le rafineze, să le facă mai adecvate semnificațiilor urmărite, mai subtile, mai puțin bătute (aceasta, în cazul că nu se trezește la premieră — cînd, în sfîrșit, interpretul „și-a dat drumul“ — cu surprize grave, ca schimbări de sensuri, de ritm, sau de atmosferă, ceea ce se mai întîmplă cîteodată). Din toată această tactică a amînării — provocată fie conștient pentru a forța un rabat de exigență, fie involuntar, din ezitări, timidități și complexe reale ale interpretului, sau pur și simplu dintr-o obișnuință defectuoasă — actorul iese cel păcălit. Tot amînînd „să-și dea drumul“, actorul nu folosește munca de repetiții pentru a-și depista și exercita toate posibilitățile și resursele, chiar cele nevădute, pentru a-și înnoi vocabularul scenic, pentru a mai găsi și alte drumuri decît cele care i-au oferit succes pînă acum.

Spectacolul devine, în asemenea cazuri, un element de surpriză, reușita unui moment, a unei scene sau chiar a piesei întregi devenind funcție de variabile necunoscute: „înspirația“ (sau lipsa de inspirație) din ultima oră.

Dacă eu am oroare de asemenea „metode“, nu înseamnă însă că am aici și dreptate absolută; pentru că sînt regizori care mizează tocmai

pe „surpriza pe care i-o fac actorii în seara premierei“. Fără să neg avantajele aduse de farmecul spontaneității neprevăzute, rămân partizanul spectacolului ca operă de artă unitară, expresie a unei gândiri riguroase și a unei viziuni determinate. Altminteri, el devine rezultanta hazardată a conjugării — fericite sau nu — a unor străluciri disperate și tributare momentului.

NOTA 2

Mulți cred încă și azi că repetiții în teatru înseamnă folosirea timpului pentru învățarea rolului, adică mecanizarea prin repetiție de zeci de ori a vorbelor pe care le au de spus și a trecerilor „de la fereastră la masă“ și „de la masă la fereastră“. Sau cu corijarea diverselor defecte de dicțiune, cu estomparea tonurilor false, cu atenuarea discrepanțelor de stil și de școală de teatru ale interpreților.

S-a făcut frecvent comparația între actor și muzician, spunându-se că actorul e în același timp și instrumentistul și instrumentul, că el e adică un interpret al cărui instrument e propria sa ființă. Este exact. Dar cu deosebirea că, în teatru, gradul de profesionalitate e mult mai scăzut decât în muzică, pentru că nici un dirijor — atunci când repetă un concert — nu trebuie să mai învețe pe un orchestrant pozițiile la vioară, de pildă. Ceea ce în teatru — datorită invaziei diletantismului — se întâmplă adesea...

NOTA 3

Poziția mea personală, ca regizor, comportă aici o nuanțare în plus. De la „știe ce vrea“ la „știm ce vrem“. Anume, cred că esența muncii de repetiție mai stă încă în ceva. Configurarea definitivă a viziunii este, după mine, în funcție de persoana — unică și nerepetabilă — a actorului. De aceea, nu cred că se poate gândi și imagina un spectacol pentru îndiferent care actor. Cred că — în repetiții — regizorul trebuie să vadă care dintre variantele soluțiilor posibile este servită cu mai mult relief și strălucire de actorul cu care repetă, care soluție îl servește mai bine pe acest actor. Pentru că nu trebuie să uităm totuși că singur actorul este cel care, pe scenă, în fața publicului întruchipează (sau „reprezintă“, sau „transmite“) ideea. Cele mai ingenioase gândiri regizorale, neservite bine de actori, rămân literă moartă. Și neconsiderarea suficientă a factorului actor nu-i poate aduce regizorului decât eșecuri și amărăciuni. Cred că spectacolele shakespeareene din ultima vreme, care nu au adus satisfacțiile meritare celor care le-au conceput, au suferit tocmai din pricina carențelor factorului actori. Începând cu distribuția și cu munca în repetiții. Este neadevărat că aceste spectacole au suferit de pe urma gândirii regizorale sau scenografice (prilej de altfel pentru cele mai răuvoitoare condeie să bage zădărnici între actori și animator).*

Această gândire a fost impecabilă în îndrăzneala și originalitatea ei creatoare. Actorii însă — dintr-un întreg complex de cauze, unele din ele semnalate și în notele de față — nu au fost la înălțimea acestei gândiri. Autorii spectacolelor au trebuit să cînte cu o orchestră care nu le răs-

* Campion al unei asemenea cauze a devenit de la o vreme publicistul N. Carandino. Zelos de a se impune, pe orice cale, în centrul atenției, s-ar părea că d-sa urmărește — cu o perseverență demnă, cum se spune, de o cauză mai bună — să provoace cât mai multe dezordini în ierarhia valorilor actuale și să învrăjbească pe toate căile oamenii de teatru. Aceasta pesemne în speranța de a se salva de la neantul uitării la care meritele sale efective de mult l-au menit. Singura șansă a d-sale de supraviețuire rămîne însă tot portretul pe care i l-a făcut Camil Petrescu, unde e definitiv fixat la dimensiunile sale reale. De altfel, disproporția flagrantă dintre vehemențele sale veleități de a-și asuma — azi — o direcție spirituală în teatrul românesc și paupertatea mijloacelor dovedite cu acest prilej a reușit ca, într-un timp relativ scurt, să-l acopere de ridicol. Pentru că nimeni nu a izbutit ca d-sa, într-un timp atît de scurt, atîtea recorduri în a fi dezmințit de realitate. Ar fi destul pentru asta numai întocmirea listei spectacolelor înjurate sau ridicale în slăvi de d-sa în ultima vreme.

pundea, pe anumite compartimente, la toate exigențele partiturii. De aceea, simfonia a apărut trunchiată. Dar sînt convinși că, cu o bună orchestră, și Ciulea și Șerban ar fi realizat o muzică de răsunset internațional.

De aceea sînt într-un dezacord total cu poziția acelor regizori care afirmă cu seninătate că „puțin îi importă” ce actori le vor susține „viziunea”. O stranie hipertrofie de orgoliu îi face să creadă că „viziunea” lor e atât de suficientă în sine încît pot renunța la talent, farmec, organcitate, sensibilitate, inteligență, personalitate...

Dimpotrivă, ca regizor am nevoie de actori foarte talentați, cu multă sensibilitate, inteligență și cultură, pentru că numai ei îmi pot traduce scenic — în tonuri cît mai complexe, mai nuanțate, mai inedite și mai personale — gîndirea regizorală. Poate e aici o preferință de gust. Eu vin la teatru să văd un peisaj uman, și nu acrobațiile unor maimuțe dresate. Cu cît un astfel de peisaj îmi este dezvăluit mai bogat de actor, cu atît plec mai satisfăcut. Și această satisfacție este cu atît mai mare cu cît mi se oferă spectacolul unor „personalități puternice, capabile de o amplă și deci dialectică reflectare a lumii în conștiință”, „personalități la care „intensitatea dramatică este în funcție de amploarea sferei conștiinței și orizontul ei în cunoaștere” (cuvintele între ghilimele aparțin lui Camil Petrescu). Dimpotrivă, această satisfacție scade la spectacolul unor „indivizi de serie”, chiar dacă sînt bine dresați. De aceea, nu pot concepe munca cu actorii decît ca o **CONLUCRARE** în care regizorul vine cu rigizarea unei gîndiri (rezultatul unei lecturi personale, „infidele”, a textului) și așteaptă ca actorii să muleze în această rigoare toată spontaneitatea și imprevizibilitatea fanteziei lor creatoare. (Și de aceea, pesemne, mă îndispune „colaborarea” cu interpreți care nu aduc nici o „participație” spirituală la efortul construirii spectacolului.)

Numai în aceste condiții am cunoscut bucurii ca regizor: cînd actorul mi-a dăruit în trama abstractă a „imaginarului” și a „posibilului”, gîndite de mine, prezența fantastă a concreteței sale. Așa s-au născut Sinești (George Constantîn), Penciulescu (Ion Marinescu), Benedict Soveja (Dorin Uarga), Lavinia Mannon și Ersilia Drei (Elena Bartok), Franco Laspiga (Costel Constantîn), Conte Jancovich (Valentino Dain), Mary Tyrone (Silvia Ghelan)... creaturi care, prin prezența lor fantastă și concretă în același timp, rămîn gravate în conștiința epocii.

NOTA 4

Dacă un spectacol este un organism viu înseamnă că aici fiecare component își are rostul său, că el nu poate fi scos sau schimbat fără vătămarea întregului. Într-o grămadă de cartofi, poți schimba un cartof cu celălalt fără prea multă pagubă, dar la un chip omenesc nu poți schimba un ochi cu altul, fără să mutilezi figura respectivului. Iată însă că sînt unii conducători de teatre care își închipuie cu seninătate că acesta e lucrul cel mai firesc din lume. Și ca să nu rămînem la generalități, voi relata un caz recent: am pus în scenă anul acesta, la Iași, Îmbrăcați pe cei goi de Pirandello. Critica a relevat originalitatea tratării unor personaje — cu totul diferită de cea pe care o reconstituie memoria din spectacolele anterioare, sau pe care ne-ar oferi-o o primă lectură. S-a remarcat îndeosebi creația actorului Costel Constantîn, care, cu un farmec spontan, foarte organic și foarte personal, satirizează patetismul personajului central Franco Laspiga. Personal, am considerat această muncă cu actorul una din cele mai fericite întîlniri din carieră — pentru că rar mi-a fost dat să văd o idee regizorală (destul de paradoxală) realizată atât de firesc, de natural, fără să simți (ca în multe spectacole „de regie”) ostentația și făcătura. Ei bine, ce credeți că mi-a cerut conducerea teatrului printr-o adresă oficială? Înlocuirea actorului Constantîn în turneul care va reprezenta teatrul, autorul (și la urma urmei și regizorul) în întreaga țară. Și trebuie spus că nu există nici un cadru legal de a ataca această decizie administrativă.

Trebuie deci — acum cînd se discută înlocuirea actualei legislații teatrale, de mult perimate — să se aibă în vedere ocrotirea dreptului de proprietate intelectuală asupra spectacolului, operă de artă distinctă, la fel de demnă de a fi ocrotită ca și o statuie, o bucată muzicală sau un text literar. Fără această investire legală acordată creatorilor operelor de artă numite spectacole, toată munca asupra distribuției rămîne apă de ploaie.

TOT DESPRE REPETIȚII

— Prima condiție a eficienței repetițiilor este foarte buna pregătire a regizorului. Regizorul trebuie să știe precis ce vrea, bineînțeles dacă vrea ceva, și în acest fel poate câștiga colectivul, poate impune de la început o notă de exigență și de seriozitate muncii. Pregătirea regizorului este o condiție sine qua non a randamentului, a organizării muncii pe parcurs. Știu că foarte mulți oameni de specialitate consideră caietul de regie ca o formalitate cvasiscolară, un lucru inutil, apreciind în primul rând roadele muncii spontane. Personal, cred că desconsiderarea caietului de regie e o greșeală fundamentală. Indiferent de rezultatele uneori excelente ale unor repetiții improvizate, excepții firești la orice reguli, caietul de regie constituie baza muncii regizorului. Desigur, un caiet ce nu trebuie privit rigid, în rame fixe, după un tipic rutinier, ci în funcție de temperamentul și memoria fiecăruia. Repet, poate că noțiunea de caiet de regie s-a demonetizat. Din experiența mea însă, pot afirma că, de câte ori am știut exact ce vreau, repetițiile au avut un randament real. Un corectiv: important e să nu fii robul caietului, să-ți păstrezi maleabilitatea necesară în fața sugestiilor actorilor, să te autocenzurezi în acceptarea și respingerea lor, ca sugestiile să nu te abată de la linia inițială, dar în același timp să permită actorilor să se desfășoare cu adevărat creator.

— *Care ar trebui să fie coeficientul de aport al interpreților în repetiții?*

— Sînt regizori ce pretind că lasă actorilor întreaga libertate. Mă întreb însă dacă, nu de puține ori, această „concepție” nu maschează propria lor lipsă de idei. Alții regizori, deplin edificați asupra concepției „tehnice” — decor, sonorizare etc. — sînt nesiguri în fața actorilor, neștiind ce să le ceară sau pe ce cale să obțină efectele dorite.

— *Oare în primul caz, nu se poate presupune existența unei concepții a spectacolului expuse inițial și în cadrul căreia actorii sînt lăsați să se desfășoare liber și cooperativ?*

— Nu neg necesitatea unei pregătiri multilaterale a unui fundament teoretic, dar cred că regizorul nu este în primul rînd un teoretician, ci un om capabil să transpună ideile în imagini teatrale.

— *Vorbeați despre prima condiție în randamentul repetițiilor. Care ar fi celelalte?*

— A doua condiție este actorul. Totuși, nu mă pot împiedica să reamintesc că principalul responsabil de randamentul actorului în repetiții este regizorul. Directorul de scenă, stăpîn pe meserie, sigur pe cerințele sale, poate convinge interpretul să se muleze acestor cerințe. Insuccesele unor spectacole, căderile, de obicei mi le atribui mie. Recunosc că în acele împrejurări ori am greșit distribuția, ori n-am știut să solicit actorii. Dar randamentul actorului depinde în mare măsură de climatul exterior și interior al teatrului. Aș spune că „obiceiul pămîntului” contează foarte mult în formarea deprinderilor actorului. Sînt colective ce acceptă de ani de zile un soi de „rabat” la calitate, la disciplină; sînt actori cărora li se admit mofturile, cărora li se justifică, chiar de cei care ar trebui să-i oblige, refuzul rolurilor secundare. Tara principală a majorității colectivelor este pierderea de timp, combinată cu atmosfera de delăsare, cu neglijența studiului. Un exemplu: în repetiții (uneori se ajunge și pînă la spectacol), actorii nu știu rolurile. S-a înrădăcinat o mentalitate complet greșită, și anume că nu trebuie să înveți rolul, că dacă îl memorizezi, nu te mai poți modela după cerințele regizorului. O asemenea teorie e cel puțin ridicolă. Imaginați-vă o orchestră ce ia cunostință de partitură doar la repetiție sau la concert. Stăpînirea deplină a textului duce la înțelegerea concepției regizorale, la o execuție liberă, nestînjinită, suplă. Este o mare diferență între a ști textul și a construi rolul: prima determină realizarea celeilalte. Din experiența cîștigată în Germania, unde, fără excepție, de la a treia repetiție, toți actorii cunoșteau textul, am constatat că, datorită acestui fapt, o piesă care la noi se repetă trei luni e realizată acolo în 4—5 săptămîni, deși „talentul” actorilor nu e cu nimic superior alor noștri.

— *Există un climat al repetițiilor care condiționează randamentul lor?*

— Desigur. El poate fi împiedicînd sau factor stimulator. Am abandonat un spectacol, fiindcă actorii, pe parcurs, se autoconvingeau, sau erau convinși de către alții, străini de treaba noastră, că ceea ce facem nu e interesant, că nu va stîrni interes sau nu va avea succes la public. Cei care susțineau acest punct de vedere nici măcar nu

cunoșteau textele respective, ci doar interesele lor personale pe care, nu știu de ce, le vedeau lezate de montarea unui anume spectacol. Actori blazați, neîncrezători în textul pe care-l joacă sau în regizorul cu care lucrează (din păcate, în unele cazuri au și dreptate), actori care se împotrivesc tot timpul, fățiș sau în ascuns, indicațiilor, nu pot, firește, să fie factori determinanți ai unui viitor succes. Important în reușită este ca interpretul să fie sincer convins de adevărul propriei sale realizări.

— *Care e categoria de actori cu care preferați să lucrați și, invers, pe care ați dori să-i evitați?*

— Răspunsul e axiomatic: evident că prefer actorii care, dincolo de talentul lor remarcabil, manifestă conștiinciozitate profesională, disciplină și rigoare etică, fiind în acest fel un ajutor real în repetiții, și mi-e greu să colaborez cu cei care, în loc de cultură profesională, au prejudecăți, manifestă suficiență, orgolii nejustificate — într-un cuvânt, sint semidocti în meserie.

— *Considerați unele piese inaccesibile pentru momentul actual de pregătire a unor colective?*

— E o întrebare dificilă. Uneori, în alcătuirea repertoriului, teatrele sint sfătuite să renunțe la o anumită piesă, invocându-se pretextul unui colectiv neantrenat pentru asemenea performanțe. Nu o dată mi-a fost dat să aud că piesa X trebuie jucată numai de teatrul X și nu de teatrul Y, deși aveam de-a face cu colective de valoare sensibil egală. Bunul plac, prejudecățile jucau un rol foarte important în elaborarea acestor sfaturi și, nu de puține ori, artiști de valoare au fost privați în acest fel de posibilitatea abordării unor texte de valoare, a unor roluri pe care le meritau pe deplin. Desi colectivele noastre sint eterogene ca formație și nivel, montarea unui text vădit dificil și aparent neconform posibilităților reale nu poate fi decât salutară. Sint texte apte să scoată actorii din obișnuința și rutina cotidiană, capabile să solicite la maximum potențialul colectivului, chiar dacă reușita nu va fi totală. Personal, sint partizanul unor texte dintre cele mai dificile. Numeroși tineri absolvenți capabili, elemente promițătoare, se ratează pe unele scene din cauza unor concepții de repertoriu cantonate în preocupări minore și mediocre, lipsite de căutări și aspirații creatoare. Îmi permit să dau un exemplu personal: în activitatea mea la I.A.T.C., nu numai că nu i-am împiedicat pe studenții-regizori să abordeze texte dificile, ci, dimpotrivă, le-am pretins acest lucru, și producțiile lor din acest an — cu toate lipsurile inerente tinereții și inexperienței — mi-au dat dreptate.

Sint colective în țară cu oameni tineri și mai puțin tineri, cu mari și reale calități artistice, care ar putea juca un teatru excelent. Pentru creșterea nivelului unui ansamblu și a unui public se cere, în primul rînd, piesa dificilă, ea nu poate fi exclusă din repertoriu. Este absolut necesar să se monteze texte de prestigiu, clasice și moderne, să se abordeze o dramaturgie contemporană care folosește un limbaj nou, pentru că numai în acest mod actorii tineri sau în vîrstă pot să se autodepășească, sau să se convingă că nu se mai pot depăși.

— *Există anumite norme de timp în montarea unui spectacol?*

— Norme există, dar nu trebuie aplicate în mod rigid. Oricît nu ne-ar plăcea, teatrul este și o mică industrie cu legile sale de productivitate și ritm. Cu excepția unor cazuri ce pretind o remodelare a actorului, imensa majoritate a spectacolelor experimentale sau clasicizante pot fi pregătite într-un timp ce n-ar trebui să depășească două-trei luni. În realitate, avem spectacole-excepții — care însă au cam devenit reguli — și care au nevoie de o perioadă de gestație imensă. Mai mult chiar, unii cronicari dramatici acordă circumstanțe atenuante sau merite inexistente în funcție de durata calendaristică a repetițiilor. Nu o dată am auzit că un regizor sau un colectiv ar fi mai valoros în proporție directă cu durata biblielilor ce preced găsirea unei soluții. În acest mod se acreditează ideea inutilității muncii anterioare repetițiilor, muncă necunoscută de vreun program sau vreo condiție. Suspectăm de superficialitate pe cei operativi (nu includ în această noțiune spectacolele pregătite în 8—10 repetiții efective) și sintem tentați să acordăm laurii profunzimii celor lenți. Cred că nimeni de la noi din țară nu neagă valoarea regizorului Giorgio Strehler sau al ansamblului *Piccolo Teatro*, și cu toate acestea — vai! — realizatorul italian mi-a mărturisit că este practic incapabil să repete mai mult de două luni o piesă. Desigur, exemplul lui nu trebuie transformat în regulă, deoarece experiența unui alt colectiv de prestigiu, cum ar fi *Berliner Ensemble*, acreditează ideea unor repetiții mai mult decât îndelungate. Numai că eu personal am impresia că între valoarea și talentul lui Strehler și valoarea și talentul actualilor regizori de la *Berliner Ensemble* există o oarecare diferență în favoarea primului.

IGNORATELE FRÎNE ALE SCENOTEHNICII

LA MASA ROTUNDĂ

PAUL BORTNOVSKI
OVIDIU BUBULAC
ADRIANA LEONESCU
DAN NEMŢEANU

Pentru privirea dinafară, scenografia este meseria cea mai sigură, cea mai limpede din teatru. Când priveşti un proiect scenografic, ai impresia certitudinii, convingerea că nimic nu se mai poate schimba. Până şi cele mai mărunte amănunte ale execuţiei sînt însemnate pe diferite planşe: unde apare tulpul şi unde apare broderia engleză pe faţa de masă destinată banchetului, cum se face îmbucarea dintre stîlpii de susţinere ai dispozitivului scenografic, care sînt subtilităţile de ornament de pe picioarele unui fotoliu.

Acest sentiment de securitate, de linişte, pe care ţi-l dă proiectarea minuţioasă a fiecărui obiect, este deosebit de plăcut în teatru, unde lucrul cu oamenii presupune aproape întotdeauna atîtea aproximaţii, atîtea schimbări neprevăzute de la o zi la alta, atîtea posibile surprize derutante. Dacă urmăreşti însă modul în care se realizează proiectul de scenografie, toate certitudinile începutului se spulberă. Pe întreg parcursul execuţiei decorului şi costumelor te loveşti neîncetat de tot atîtea necunosute necontrolabile, ca în munca de repetiţii. În loc să asişti, aşa cum te aşteptai, la procesul elegant şi precis al unei realizări materiale stăpînite din toate punctele de vedere, adică la o adevărată muncă profesională, iei parte cu uimire la desfăşurarea haotică a unui şir obositor de improvizaţii. De unde şi cum apar aceste necunoscute, care este izvorul tuturor incertitudinilor semănate pe drumul dintre proiect şi realizare?

Schitez deocamdată în linii mari explicaţia acestei situaţii paradoxale. Gîndirea scenografică, creaţia vizuală destinată scenei, a parcurs, la noi, în anii următori celui de-al doilea război mondial o creştere uluitoare, înaintînd de la nivelul unor realizări meşteşugăreşti stereotipe pînă la punctele cele mai înalte ale plasticii moderne de teatru. În tot acest timp însă, nu

s-a dezvoltat paralel și un sistem de producție capabil să susțină concret și cu profesionalitate sigură noile cuceriri ale plasticității de scenă. Mai mult încă: datorită lărgirii foarte mari a rețelei de teatre și în lipsa preocupărilor pentru acest sector al muncii scenice, s-a pierdut chiar o bună parte din experiența veche, pur meșteșugărească, care se adunase înainte în acest domeniu.

Lată cum descriu scenografiile această situație :

PAUL BORTNOVSKI : „Teatrul nu a avut niciodată nevoie de o industrie a sa. Totdeauna, el și-a asimilat cu suplete tot ce putea folosi din tehnica timpului său. Așa s-a întâmplat în antichitate, așa a făcut Sabbatini... Este tocmai ce ne lipsește astăzi. Lucrăm pe o bază tehnică absolut întâmplătoare, care nu are nici măcar calitățile vechiului meșteșug de teatru și care posedă și mai puțin virtuțile pe care i le-ar putea conferi asimilarea inteligentă și mobilă a procedeelor moderne.“

DAN NEMȚEANU : „Scenografia modernă abordează mijloace de expresie din ce în ce mai diverse, scenotehnica actuală impune cunoașterea unor domenii de activitate științifică și tehnică pe care numai o colaborare cu anumite prezențe specializate o poate asigura. Intervențiile inginerului Dorin Manolescu în spectacolele românești din ultimii ani sînt o mărturie pozitivă în acest sens. Importantă ar fi însă nu apariția întâmplătoare a unor asemenea colaboratori, veniți și ei întâmplător în teatru, ci crearea unor institute de studii scenografice (cum este cel de la Praga), care să permită coordonarea științifică și organizarea logică a disciplinelor scenografice, ca și experimentarea continuă în diferite compartimente — tehnologia materialelor, coloranții, materiale plastice, produse sintetice, optică, acustică, aparataj electric.“

ADRIANA LEONESCU : „Momentul cel mai greu în munca noastră începe în clipa în care toate proiectele sînt încheiate și noi ne vedem obligați să transmitem și să explicăm, atît din punct de vedere artistic cît și din punct de vedere tehnic, intenția plastică a spectacolului — cu toate subtilitățile ei, cu toate dozajele ei fragile — oamenilor de meserie care urmează să o transforme în realizare finită. În clipa aceasta, noi nu lucrăm nici măcar așa cum lucrează un regizor cînd înțelege niște actori prosti, pentru că, de bine de rău, chiar și actorii slab pregătiți știu să vorbească românește și știu să se miște pe scenă. De foarte multe ori, noi lucrăm cu niște oameni care nu au nici o pregătire pentru ceea ce urmează să facă, ne aflăm în situația regizorului silit să conducă niște actori care nu știu deloc să vorbească. Ne vedem deci nevoiți să descompunem atît dispozitivul general al montării, cît și fiecare costum și obiect în parte, pînă la scheletul său elementar, explicîndu-l la nivelul celei mai scăzute înțelegeri. De fapt, execuția obiectului, costumului, ansamblului de decor în teatru ar trebui să fie ea însăși creație, interpretare manuală inspirată: dar putem noi să sperăm să ajungem aici cînd trebuie să ducem o luptă înverșunată pentru respectarea execuției elementare a ideii plastice?“

OVIDIU BUBULAC : „În ceea ce privește realizarea decorului, noi izbutim foarte rar să facem o muncă artistică. Resorturile administrative și resorturile tehnice sînt atît de slabe încît trebuie, de fiecare dată, să ne substituim achizitorului și șefilor de atelier. Devenim niște intermediari buni la toate, facem un dispecerat exasperant. Trebuie să repetăm de cîteva ori fiecare indicație. Nu știm niciodată ce se găsește pe piață și ce nu mai există. Pînă la sfîrșit, cînd ajungem la capătul acestei epoei organizatorice și tehnice, nu mai avem energie pentru supravegherea nuanțelor în realizare. Aproape toate puterile noastre se irosesc în această bătălie mărunță care ar trebui să fie purtată, în condiții mult mai destinate și mai firești, de către specialiștii din teatre. Cauzele sînt : lipsa de informare și lipsa oamenilor de specialitate.“

Să ne oprim amănunțit asupra celor mai însemnate etape și aspecte ale muncii de pregătire a decorului.

VALOAREA MATERIALULUI

Scenografia modernă a adus în teatru o adevărată revoluție a materialelor de scenă. Materialele de imitație și de strălucire exterioară sînt înlocuite cu materiale care „joacă“ prin însăși expresia plastică a prezenței

lor directe, sau cu materiale de imitație de o factură cu totul nouă, ușoare, maleabile și cu o semnificație vizuală net deosebită de butaforia tradițională. Este deci ușor de înțeles de ce scenografiile noastre se luptă atât de mult pentru a obține materialele de care au nevoie.

ADRIANA LEONESCU: „Întregul sistem al achiziționării de materiale este deficitar. Noi sîntem obligați, fie să apelăm la un centru de achiziții care ne pune la dispoziție materiale puține și neinteresante, fie să cumpărăm numai de la anumite magazine. Avînd deci o arie de aprovizionare îngustă, ne găsim de multe ori în situația de a face o adevărată echilibristică pentru a obține materialele de care avem nevoie. Nu putem, nu avem dreptul să aducem pe scenă țesături și obiecte banale din comerțul la care fiecare om de pe stradă are acces; înții, fiindcă imaginea scenică presupune forme și substanțe selectate, care nu se pot confunda cu aspectele triviale ale realității cotidieni (chiar cînd nu este vorba de piese istorice sau de spectacole inspirate din viața altor popoare); apoi, pentru că apariția pe scenă a obiectului uzual și a țesăturii știute de toată lumea distrage atenția spectatorului, îl trimite brutal într-o zonă a realității care nu are nici o legătură cu spectacolul, și astfel produce un moment neadevărat (în raport cu ideea artistică) în spectacol; și, în sfîrșit, pentru că, în majoritatea cazurilor, materialele care se găsesc pe piață sînt, ca și obiectele pe care le vedem de obicei în vitrine, de o foarte discutabilă calitate plastică. Încercați să vă imaginați cum se desfășoară alegerea materialului în condițiile date. Negăsind ceea ce dorim la baza de aprovizionare, trebuie să hotărîm soarta spectacolului în magazine supraaglomerate, pentru care sîntem clienți foarte puțin interesanți. Și nu uitați: fiecare țesătură pe care o achiziționăm trebuie să se armonizeze cu toate celelalte materiale prezente în scenă, fiecare obiect la care ne oprim trebuie să se integreze viziunii de ansamblu”.

DAN NEMȚEANU: „Cînd am lucrat, pentru operetă, scenografia pentru *Secretul lui Marco Polo*, a trebuit să caut aproape trei luni materia de bază a decorului: arama din care urmau să se construiască panourile decorului.”

PAUL BORTNOVSKI: „Pentru *Livada cu vișini* aveam nevoie de o pînză albă cu țesătură evidentă, pe care nu aș fi putut-o găsi în nici unul din centrele noastre obișnuite de aprovizionare. A fost un noroc că această dificultate s-a rezolvat. Întîmplător, am descoperit la una din fabrici un stoc de pînză (mi se pare, de filtru) rebutat, care a fost foarte potrivit pentru decor.”

Care ar putea să fie soluțiile?

PAUL BORTNOVSKI: „Avem nevoie, fie de o mult mai mare libertate în achizițiile directe de pe piață, fie de o bază de aprovizionare foarte bine condusă și organizată. Această bază ar trebui să manifeste inițiativă și suplețe, interceptînd din industrie tot ce poate fi util teatrului, conspectînd neîncetat tot ce se produce în acest sens în diferite fabrici și ateliere. Ajungem astfel din nou la ideea, veche și de multe ori demonstrată, a necesității unui centru de cercetări scenografice. Baza de aprovizionare a teatrelor ar trebui să țină de acest centru și să fie îndeaproape condusă, în recensămîntul permanent de materiale și în organizarea programului său, de scenografii de la centrul de cercetare. Nu contabilii sînt cei care vor ști care sînt materialele utile scenei și cum pot fi ele depistate și verificate. În condițiile actuale, cerințele elementare ale profesiei noastre par capricii și răsfațuri de neînțeles, pentru că noi lucrăm cu oameni care nu au cum să înțeleagă aceste cerințe (contabili, șefi de producție). De altminteri, existența unei asemenea conspectări continue a pieței ar scădea foarte mult și prețul de cost al decorurilor. Am să dau cîteva exemple: actuala bază de aprovizionare a teatrelor nu a atacat deloc problema coloranților care nu acționează pe bază de apă, cînd, în străinătate, teatrul nu mai folosește deloc vechiul arsenal de coloranți, ci apelează numai la culorile plastice. Un alt domeniu în care sîntem dezarmați este domeniul materialelor plastice: modenitul, latexurile și rășinile

sintetice fixate pe armătură de fibră de sticlă dau niște posibilități nelimitate tehnicii de teatru. Cehii le folosesc pe scară largă, și de aceea decorurile lor sînt mai ieftine, mai ușor de minuit, mai expresive decît decorurile noastre. Parțial, aceste materiale sînt produse și în țară și ele ar putea fi ușor adaptate cerințelor teatrului dacă ar exista centrul de cercetare capabil să organizeze o asemenea acțiune. Alt exemplu: înlocuirea lemnului cu materialele de suprafață care îl imită perfect, furnire lipite pe pînză, care au o mare putere de sugestie. Dacă în realizarea decorurilor noastre intervin atîtea accidente și atîtea întîrzieri — fapt interpretat de obicei ca o vinovăție a scenografilor —, asta se datorește faptului că însăși producția materială este în teatru un mecanism care nu funcționează, care trebuie mereu reinventat. Și el nici nu poate să funcționeze, atîta vreme cît este lipsit de creier, adică de un centru de gîndire organizat și condus de scenografi, pentru că scenografi sînt singurii în stare să știe care sînt necesitățile profesiei lor și singurii în stare să planifice rațional această muncă.“

CALITATEA OBIECTULUI

Unul din punctele de program estetic, esențiale pentru scenografia modernă, este calitatea obiectului adus în scenă. Teatrul de astăzi nu se mai mulțumește cu mobilă și recuzită aproximativă, mereu aceeași, ci își bazează o mare parte a forței sale de sugestie și expresivitate pe valoarea fiecărui obiect în parte și pe relațiile vii care se creează între obiect, om, ansamblul ambianței. De aceea, de foarte multe ori sînt folosite obiecte autentice. Piesa de valoare, exemplarul prețios de mobilier, a devenit o componentă a decorului modern. Foarte multe din realizările noastre scenografice de prima mînă s-au întemeiat pe subtilitatea combinațiilor dintre mobilierul autentic și întregul compoziției vizuale. Asta impune, bineînțeles, și o ridicare de calitate în execuția mobilierului și recuzitei confecționate în teatru. Să analizăm situația creată în această privință.

ADRIANA LEONESCU: „Cel puțin jumătate din puterea de sugestie a decorului de la *Tango* se întemeiază pe prezența mobilierului și recuzitei originale. Există asemenea piese și spectacole în care obiectul autentic este absolut necesar, pentru factura lui, pentru patina lui. Lemnul, sticla, porțelanul, calitatea prelucrării lor acționează scenic datorită unor valori care nu pot fi imitate. Ele pun în lumină metafora, creează atmosfera, climatul poetic și dramatic necesar acțiunii. Ca să realizez nebunia de obiecte îngrămădite din *Tango* a trebuit să muncesc mult. Întîi a trebuit să conving teatrul de necesitatea obiectelor reale (veșnica problemă a devizului!). Apoi, timp de cîteva luni, am prospectat mobilierul și obiectele care se găsesc în tot Bucureștiul. Am triat, am căutat alăturările cele mai expresive. Două din achizițiile mele sînt chiar foarte prețioase: toaleta de bambus și paravanul cu lebede. În clipa de față însă, mă întreb cît timp va rezista acest decor. Pentru că personalul de scenă nu numai că nu are nici un fel de cunoștințe de specialitate în ceea ce privește conservarea mobilierului, dar este cu totul lipsit de respect profesional față de obiectele pe care le mînuiește.“

DAN NEMTEANU: „Sensul viu al obiectului constituie un important cîștig al imaginii moderne în teatru. Obiectul, fie autentic, fie excelent proiectat și realizat cu o minuțiozitate receptivă, aduce în scenă un plus de sensibilitate, o nouă funcție sugestivă. De pildă, în *Ucișag fără simbrie*, am simțit foarte mult nevoia unor piese autentice de mobilier. În această privință trebuie să discutăm despre neprofesionalismul lucrătorilor și tehnicienilor din teatru. Prin neglijența lor, aceștia contribuie, seară de seară, la degradarea obiectelor prețioase din colecțiile diferitelor teatre. Aș îndrăzni să susțin că în 10—15 ani, jumătate din mobilierul și recuzita de preț pe care teatrele au izbutit să le adune nu va mai exista. Asta se întîmplă și pentru că, în majoritatea

cazurilor, condițiile de păstrare sînt foarte proaste : magaziiile sînt mici, igrasioase, uneori nu există decît niște depozite improvizate.“

PAUL BORTNOVSKI : „Unele teatre dispun astăzi de un prețios inventar autentic și confecționat. Această zestre inestimabilă se pierde datorită condițiilor nesatisfăcătoare de depozitare și din lipsa spiritului de conservare științific a obiectelor de preț. Este necesară organizarea unei acțiuni sistematice de păstrare și valorificare a obiectelor de preț. În această privință teatrele ar trebui să respecte unele norme de conservare existente în muzee, de multe ori obiectele utilizate în scenă fiind, într-adevăr, piese de artă de prima valoare. Fiecare teatru ar trebui să-și creeze un fel de „Garde-meubles“, care să constituie fondul de stil, colecția de piese autentice, constant folosită de scenografie. Normal ar fi ca obiectele păstrate aici să se bucure de astfel de condiții încît să poată fi refolosite după ani și ani fără rabat de exigență. Mai mult, aceste obiecte ar putea să devină modele în acțiunea de formare a personalului din ateliere și a personalului de scenă, care ar putea să învețe, studiind sub conducerea scenografilor aceste obiecte de stil, să recunoască datele specifice unei anumite epoci și să copieze mobilele și elementele de recuzită care presupun o execuție de înaltă calificare. Pentru elementele de mare preț ar fi normal să se creeze duplicate care să intre în spectacol după premieră. Dar, deocamdată, aceasta este o dorință de ne-realizat, pentru că lipsa de calificare a executanților face imposibilă replica fidelă, riguroasă. În această privință, cred că este necesară o politică mult mai largă a *copiei de artă* (problema nu privește numai teatrul, ci ansamblul esteticii obiectului). Avem nevoie de o industrie de copii de artă. Cooperația ar trebui să-și specializeze o serie de ateliere în reproducerea fidelă a obiectelor de preț, în așa fel încît în copie să nu intervină nici un fel de simili-interpretări. Mobila săsească, diferitele obiecte de folclor românesc ar putea fi astfel apărute de denaturările atît de frecvente în artizanat ; ele ar putea să capete o largă difuzare, propagînd valorile de care dispunem, sub garanția unei firme de incontestabilă corectitudine în reproducere. Este o acțiune care ar trebui să preocupe Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și Cartimex-ul, o acțiune care ar putea să pună capăt exportului irațional de mobilier de valoare și de piese folclorice autentice, operînd în același timp o selecție de înaltă intransigență și apărînd gustul public de invazia ieftinătăților artizanale.“

MÎNA CARE EXECUTĂ

Din tot ce s-a spus pînă aici reiese limpede cît de mare însemnătate capătă în teatrul modern execuția materială. Iată cîteva puncte de vedere :

OVIDIU BUBULAC : „Executantul — tîmplar, tapițer, pictor, imprimeur, croitor, creator de bijuterii, pălării, broderii, cizmar — trebuie să îndeplinească în teatrul modern două condiții : el trebuie să fie înzestrat cu o capacitate absolută de subordonare față de ideea artistică mare a decorului ; în același timp, el trebuie să posede calitățile de talent și sensibilitate proprii interpretului bun. Cu alte cuvinte, el trebuie să creeze obiecte de artă, așa cum un bun orchestrant realizează o participare artistică în desfășurarea unui concert, chiar dacă partitura lui este de foarte mică întindere. Ce se întîmplă în realitate ? Nici condiția fidelității, nici condiția calității interpretative nu sînt respectate. Între desenul meu și obiectul care apare pe scenă intervin atîtea aproximații, neînțelegeri, rezolvări facile, șabloane pretins personale, încît lucrul pe care l-am proiectat devine de foarte multe ori de nerecunoscut pentru mine. Ceea ce iese din atelier are cu totul alt caracter decît schița și este, în majoritatea cazurilor, foarte grosolan. De aceea nu apelez aproape niciodată la anumite resorturi ale muncii de scenă, care nu-mi mai lasă nici o speranță. Sînt totdeauna în conflict cu pictorii de teatru, care rezolvă totul otova, în aceeași obositoare manieră pseudoacademistă. Evit întotdeauna colaborarea cu pictorul de teatru, fie că folosesc fotografia și montajul de fotografii pe care-l realizez singur, fie că-mi pictez singur decorul sau că repetiez niște fotografii pentru a obține efectele urmărite (în *Tramvaiul numit dorință*, la București, și în *Rosmersholm*, la Constanța). De asemeni, am nenumărate conflicte cu cei răspunzători de artele ajutătoare ale costumului : cei care fac bijuterii, flori, accesorii. Ca să obțin bijuteriile de care aveam nevoie în *Regele moare*, la Teatrul Național, a

trebuie să dau o adevărată luptă : pină la urmă tot singur le-am făcut. Un lucru care mă duce, de obicei, la disperare este vopsitoria : țin atât de mult nu numai la culoare și la nuanță, dar la fiecare din valorile prezente într-un costum sau pe un panou de decor, și am de înfrînt în această privință atîtea stîngăcii și neînțelegeri !"

ADRIANA LEONESCU : „Trebuie să fii și tîmplar și mecanic și electrician și croitor, ca s-o scoți la capăt. Ceea ce ne mai salvează din cînd în cînd este pasiunea izolată a cîte unui tehnician sau muncitor îndrăgostit de teatru. Dar de cîte ori nu avem de-a face cu niște executanți care pun la un loc cea mai adîncă diferență și cea mai deplină incompetență ! S-au lucrat, de curînd, la Teatrul Mic, trei spectacole de epocă : *Richard II*, *Tango*, *Bufonul*. Deși avem în ateliere și unii meseriași îndrăgostiți de munca lor și foarte pricepuți (cum este Petruța Niculescu), realizarea costumelor s-a lovit mereu de foarte mari greutăți. Așa-numiții croitori de teatru sînt de fapt niște croitori ca oricare alții. Ei nu dispun de nici un fel de cunoștințe de istoria costumului. Pentru ei, croiala elementară a unui costum din altă epocă, scheletul unei rochii sau al unei haine de acum 200 sau 300 de ani constituie o necunoscută. Și atunci, trebuie să știi tu să croiești, ca să poți să obții măcar linia generală de care ai nevoie. Ce să mai vorbim despre ornamente, despre gust în așezarea podoabelor, despre știința de a valorifica o linie caracteristică, despre nuanțarea detaliilor ? Și ce să mai vorbim despre capacitatea de a descifra o schiță artistică ? Eu am renunțat de mult să lucrez în ateliere cu schițe artistice. Fac pentru fiecare costum un proiect de execuție cît mai clar, un fel de proiect tehnic echivalent cu proiectele de detalii de la decoruri. Astfel, avînd de realizat pentru *Bufonul* 80 de costume, am desenat 600 de schițe — 600 de schițe ! Nimeni nu ține seamă de această muncă neștiută a noastră și nimic, în afara bucuriilor efortului, nu o plătește. Fiecare detaliu, fiecare croială ceva mai complicată a trebuit să fie explicitată în desen“.

DAN NEMȚEANU : „Există în cîteva teatre profesioniști care-și iubesc foarte mult meseria și care ne ajută mult. Întîlnirile de acest fel sînt rare, și tocmai de aceea ar trebui să fie valorificate pe deplin. Fostul tapiter de la Teatrul Național, Sălceanu, și-a format singur o echipă de tapiterie cum nu mai există în alt teatru. Dar asta s-a întîmplat pentru că el era un îndrăgostit de teatru și pentru că s-a războit cît a putut cu toată lumea. Oamenii de acest fel ar trebui să facă școală. Un șef de lumini ca Titu Constantinescu de la Teatrul Mic, o peruchieră ca Elena Popa-Mijea de la Piatra Neamț, o modistă ca doamna Tăun de la Teatrul „Bulandra“ ar trebui neapărat să-și formeze echipe, să comunice tinerilor acele experiențe directe, concrete, care altfel se pierd odată cu ieșirea din meserie a maestrului. În același sens ar trebui să atragem spre teatru unii meseriași de înaltă calificare. Mai există în țară cîteva tîmplari de mobilă de lux, cum este celebrul Șoancă ; ei ar putea să devină excelenți profesori-restauratori. Foarte greu o ducem în privința cizmăriei. O singură cizmărie lucrează pentru toate teatrele din București, și aceasta fiind tot timpul bombardată cu comenzi care-i depășesc posibilitățile, se ajunge inevitabil la lucru de mîntuială. O problemă dureroasă este aceea a mașiniștilor de scenă care (și în virtutea încadrării lor, ca salarizare) nu au nimic de-a face cu teatrul ; sînt numai niște salahori care cară obiecte. Ne mai mirăm că mobila se deteriorează și că mișcările dispozitivelor scenografice sînt greoaie și inexpresive ! Trebuie să ne gîndim la muncitorii și tehnicienii de mîine. În cadrul sistemului de învățămînt mediu, școlile tehnice de teatru și-ar găsi foarte ușor locul. Cele peste treizeci de teatre din țară au nevoie de mașiniști, tîmplari, croitori, electricieni, mecanici, sculptori, pictori-executanți. Cursurile improvizate nu vor putea rezolva nimic. În momentul de față, toate teatrele suferă de pe urma neprimirii cadrelor. Cu trecerea anilor, vechii meseriași sînt pensionați. Angajarea elementelor tinere este foarte dificilă și aproape totdeauna ea aduce în teatru oameni fără o pregătire specială și chiar fără chemare. Susțin că toți tehnicienii de teatru trebuie să fie artiști. Diferența dintre munca lor și aceeași activitate purtată în alte condiții trebuie să dea tocmai acel caracter propriu, expresiv și semnificativ, care deosebește meseria ridicată la rangul de artă de producția de fiecare zi“.

PAUL BORTNOVSKI : „Nu cred că se poate realiza ceva în cursuri de calificare care pretind să parcurgă istoria artelor în zece ședințe și să epuizeze istoria dramaturgiei în două săptămîni. În această privință s-ar putea realiza mult mai mult prin alte metode. De pildă, oamenii de teatru din Cehoslovacia, care au ajuns la un rafinament înalt în domeniul calificării scenice, sînt foarte dispuși să inițieze schimburi cu teatrele din alte țări. Meseriași care ar pleca de la noi în Cehoslovacia ar în-

văta să cunoască unele aspecte ale profesiei în condiții de înaltă tehnicitate, în timp ce profesioniștii veniți de la Praga și Bratislava la București ar cunoaște performanțele scenografiei românești, instruindu-și în același timp colegii de ateliere și de scenă. Nu știu dacă tinerii viitori tehnicieni de teatru nu ar trebui recrutați din școlile medii de artă plastică (bineînțelese, asta presupune alte condiții de retribuire). Un recuziter ar trebui, de pildă, să fie un regizor al inventarului de obiecte din teatru“.

ECHIPAMENTUL TEHNIC

Ansamblul de probleme legate de munca scenografului încadrează și aspectele care țin de echipamentul tehnic.

DAN NEMTEANU: „Prin diversitatea experimentelor scenografice, teatrele simt din ce în ce mai acut nevoia unor colaborări din cele mai diverse ramuri de producție. Ar trebui conceput un sistem de relații care să faciliteze demersurile dintre teatre și industrie, pentru ca noua concepție scenografică să se poată realiza cu noi mijloace de expresie“.

PAUL BORTNOVSKI: „Ținând seama de foarte marea întârziere tehnică în care lucrăm, trebuie să programăm de aici înainte o acțiune inteligentă de redresare a echipamentului în toate teatrele. Se știe că și echipamentele mecanice sînt subdezvoltate și echipamentele electrice nu răspund necesităților; în ateliere există numai mașini vechi de care industria nu mai are nevoie. Sînt foarte puține teatre care au un strung de lemn, iar strungurile pentru metal sînt vechi și funcționează foarte prost. Ce cred că trebuie făcut? Revin la ideea centrului de cercetări și studii scenografice. Ar trebui elaborat un studiu economic și tehnic asupra situației din toate teatrele din țară, și numai un organism profesional central poate să realizeze acest deziderat. S-ar stabili exact care este inventarul existent, ce trebuie să se adauge acestui inventar, și s-ar putea proceda la o reamenajare maximală a tuturor teatrelor din țară. Planificată pe o lungă perioadă și sprijinită de o continuă informare asupra tehnicii mondiale, această acțiune de modernizare efectivă a producției mi se pare singura soluție pentru depășirea dificultăților actuale. Care ar fi punctele de program ale unei asemenea acțiuni? Echiparea ateliereilor cu un utilaj care, chiar dacă este vechi, să poată fi recondiționat și adaptat necesităților muncii teatrale: distribuirea rațională a instalațiilor electrice (nu așa cum se împart astăzi proiectoarele, cîte unul-două la fiecare teatru, fără nici o eficiență, ci procedînd la repartiții masive, chiar dacă mult mai rar, în timp); crearea plafonului tehnic scenă-sală cerut de estetica iluminării moderne; echiparea platourilor. Acest punct din urmă mi se pare foarte important. Echipamentele depășite, masive, trebuie evitate de aici înainte (marile turnante, marile culisante). Cu bagajul de cunoștințe pe care l-am acumulat în profesie, am putea iniția o producție proprie de echipament scenic mobil, suplu, ușor adaptabil la orice condiții. Din nou, în această privință Centrul de cercetare ar putea să aducă servicii inestimabile. Cred că dispunem de forțele necesare pentru a crea utilajul teatral modern, ușor și divers, care ar putea nu numai să intervină eficient în munca teatrelor noastre, dînd noi posibilități și celor mai elementare scene, dar s-ar putea și constitui în material de export. În scenografia românească s-a adunat o experiență pe care noi nu o valorificăm în nici un fel. Și este păcat, pentru că și în tehnica de teatru, și în arhitectura de teatru, am putea aduce elemente originale, moderne, de prim interes nu numai pentru viața scenică a țării noastre, dar și pentru dezvoltarea generală a teatrului mondial“.

ÎNSEMNĂRI FINALE

Cerem de la teatru ritmicitate, producție riguroasă eficientă în timp, predare corectă și precisă a decorului, randament și conștiințozitate în respectarea termenelor de lucru. Toate astea sînt bune și frumoase, dar nimeni, nici unul dintre înverșunații campioni ai rentabilității și ai timpu-

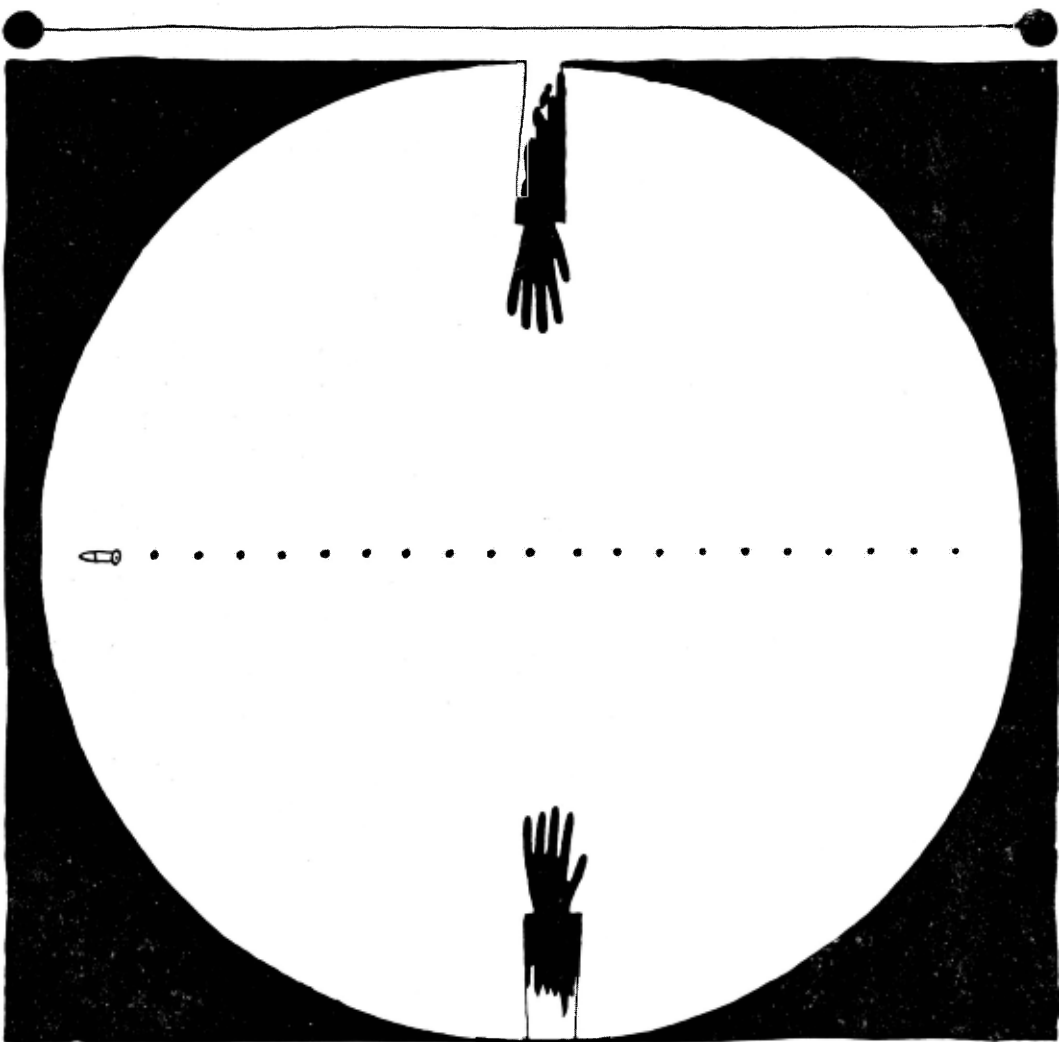
lui scurt în munca teatrală nu discută primul aspect al acestei probleme : condițiile concrete, materiale, de lucru. Fără o revoluționare a întregului sistem administrativ, organizatoric și tehnic, nu vom izbuti să ieșim din regimul improvizațiilor și încropelilor de moment. Scenografia este una din ariile cele mai puternic înarmate ale creației noastre de teatru ; ea trebuie eliberată de servituțurile producției haotice. Depășirea momentului actual este un imperativ impus pe de-o parte de necesitățile economice ale teatrului, necesități care nu pot fi sistematic acoperite atita vreme cât producția materială nu capătă o organizare corespunzătoare lor ; pe de altă parte este vorba de satisfacerea unor imperative estetice hotărâtoare pentru calitatea spectacolului. În această privință, însuși punctul de vedere al scenografilor furnizează concluziile cele mai juste.

OVIDIU BUBULAC : „Nu are rost să ducem mai departe discuția de amănunt. Minimalizăm întreaga problematică a profesiei. Răul nu stă atât în ansamblul de greutăți de care ne lovim la fiecare montare, cât în climatul general care există în teatre în raport cu plastica de scenă. Și când spun climatul general, mă refer și la regizori și la actori. Având scenografi de incontestabilă valoare, teatrul românesc nu are încă încredere în ei, nu le dă încă posibilitatea de a-și realiza puterea de creație pînă la capăt. În ultimă instanță, este vorba de *înțelegerea plastică a teatrului*. Rolul nou al vizualului și al creatorului de vizual în teatru este rar înțeles și numai pe jumătate acceptat la noi. În epoca noastră, în care foarte mulți artiști plastici consideră munca de șevalet depășită și încearcă modalități cu totul inedite de compoziții vizuale, scenograful constituie o prezență deplin cristalizată, un creator plastic ce realizează imagini vii cu oameni, obiecte, materiale, pe baza unui libret dat. Această creație vizuală concretă și dinamică — scenografia modernă — are o trăire a ei, care se realizează numai în și prin spectacol. Ea ilustrează pregnant conștiința plastică a secolului 20, o ilustrează în fiecare amănunt pe care-l propune spectatorului și în întregul pe care-l clădește. Scena nu este o vitrină a gustului plastic modern, ci o școală a lui. Ea are o funcție amplă de estetică vizuală. Scenograful nu este numai un „pintre de dimanche“, un om care ne înfrumusețează, din cînd în cînd, în momentele festive, viața. Scenografia modernă constituie o activitate artistică foarte strîns legată de realitate, foarte generoasă, care descoperă și lansează mereu noi forme de artă“.

NELU IONESCU

FĂRĂ CARTUȘE, MAX!

COMEDIE TRAGICĂ ÎNTR-UN ACT



Totul se petrece între două personaje — Actorul și Soldatul. Totul se petrece într-o noapte ceoasă. Cu alte cuvinte, lumină scăzută. În sfârșit, totul se petrece în fața unui grilaj magnific, un gard care traversează scena paralel cu rampa. Într-o extremă a lui, o mică poartă. Iar după el, se zăresc, mai mult se ghicesc, încontinuu, formele unei clădiri. În jocul valurilor de ceață, unele detalii apar, altele dispar, provocând fundalului o adevărată dinamică. După ridicarea cortinei, câteva momente prelungite, scena rămâne goală. Atit doar cît să se nască senzația de așteptare. Apoi, intră Actorul. Pășește rar de-a lungul rampei. Ține mîinile la spate și capul plecat înainte, cu bărbia apăsată în piept. Face impresia unui om care se plimbă gînditor, absent. În urma lui, din culise, imperativ, se aude glasul Soldatului.

SOLDATUL : Oprește-te !

(Actorul tresare, își înalță capul, se oprește și se întoarce pe jumătate cu spatele spre sală. De-abia acum, îi apar mîinile în lumină. Sînt legate între ele.)

ACTORUL : Aici ? !

SOLDATUL (tot din culise, mormăit) :
Mda !

ACTORUL (se întoarce complet cu fața spre arlechinul dinspre care a apărut, cu vioiciune) : Pentru numele lui dumnezeu, Max, lasă-ți ciinele acolo ! (Se pare că nu-i ascultat, continuă cu un ton care se vrea din ce în ce mai convîngător.) Crede-mă, e deplasat să vii cu el aici. De cînd mă știu, mi-a fost frică de animalele care mușcă. Asta mi-ar mai trebui acum, să-mi sfîșie pantalonii ! Destul că am venit gol pe lume, vrei să și plec gol ? Leagă-l de unul din stîlpii gardului, unul mai gros ! Nu ți-ajunge pușca ? Chiar dacă îl lași acolo, tot nu pot fugi ; tu, Max, ești un țințaș prea prost să pot risca ! (A descoperit supremul argument.) Și-n definitiv, nu poți face atîta lucru pentru mine ?

(După un moment de așteptare, fața i se înseninează, zîmbește. În scenă intră și Soldatul, om de o talie uriașă, impresionantă. Este îmbrăcat în uniformă militară a celui de-al treilea Reich. Într-o mîină ține în cumpănă o pușcă. Nu e însoțit de ciine.)

ACTORUL (jovial) : Mulțumesc, Max, știam eu că ești un om detreabă ! Ți-aș stringe mîna, dacă...

(Își agită mîinile legate. Soldatul nu scoate o vorbă, își reazemă însă pușca de grilaj și-și dezleagă mîinile. După aceea, tot fără să spună ceva, își ia pușca și se așază, rezemat de grilaj, cu picioarele adunate lîngă trup, cu pușca pe genunchi. Nu-și va schimba poziția

aceasta decît arareori, în clipele de maximă nedumerire, neliniște sau furie. Dar, imediat, va reveni la ea. În contrast cu imobilitatea lui, Actorul se va mișca mereu. Sînt două stări opuse, definitorii pentru cele două personaje.)

ACTORUL, (frecîndu-și încheieturile mîinilor, cu ton fals solemn) : Max, m-ai copleșit ! Tu, pur și simplu, îți risipești generozitatea. (Alt ton.) De ce ne-am cprît ?

SOLDATUL (răspunde cu întîrziere — după o pauză în care, vădit, chibzuiește — și cu silă) : Să ne ajungă preotul.

ACTORUL : A, da, așa-i procedura !

SOLDATUL (neliniștit) : Nu înțeleg de ce întîrzie !

ACTORUL : Și de ce îl așteptăm tocmai aici ?

SOLDATUL : Intrăm după aceea... (Gest în urmă, spre grilaj.)

ACTORUL : Și de ce nu-l așteptăm pe sfinția-sa înăuntru, doar n-o să mă spovedesc în stradă ?

(Întrebarea îl irită în mare măsură pe Soldat, se referă la o idee a lui. Își întinde un picior, îl aduce înapoi, îl întinde și aduce înapoi pe celălalt, revine la imobilitatea lui, și-abia acum, aruncă un răspuns.)

SOLDATUL : Așa !

ACTORUL : „Așa !” Max, îmi îngădui să observ : răspunsul tău e inteligent, însă neeficac. Și de ce tocmai în casa asta ?

SOLDATUL : N-am spus nimic de casă. (Cu o bruscă suspiciune.) Chiar nu știți ?

ACTORUL (cu seninătate) : Nu.

SOLDATUL (stă un timp la îndoială, dar siguranța răspunsului Actorului se pare că i-a dizolvat bănuiala : se hotărăște și mormăie) : În spatele ei este o vale.

ACTORUL : Asta știu. M-am născut aici, am copilărit și crescut aici și, după

toate probabilitățile, tot aici... O vale, spuneai!

SOLDATUL : Apoi se înalță un deal...

ACTORUL (*îi continuă vorba*) : Însă brusc, cu un mal aproape vertical ! O ripă ! Max, mă îngrijorează capul meu. Înțeleg foarte greu lucrurile foarte simple ! (*După o scurtă pauză.*) Și, după ce vine părintele și-mi termin dialogul cu el, noi doi coborim în vale ?

SOLDATUL (*trage puternic cer în plămîni, apoi îi dă drumul odată cu replica, lungit, oftat*) : În vale...

ACTORUL : Și... imediat ?

SOLDATUL : Nu, în zori.

ACTORUL : Și pînă atunci ?

SOLDATUL (*ușor enervat*) : Și, și, și... ?
-Răbdare ! Aveți răbdare ! Să vină și să plece preotul. După aceea...

ACTORUL : Max, numai o singură întrebare ! Tu singur, sau... ?

SOLDATUL : Nu, un pluton de pușcași. plutonul meu. La patru treizeci va fi aici.

ACTORUL : Ooo, cît deranj ! Va trebui să-mi țin firea, să n-am trac. Cu o asistență atît de bogată, și cel mai încercat actor... (*Fără să se întrerupă.*)
Ce număr are plutonul tău, Max ?

SOLDATUL : De ce ? !

ACTORUL : Vreau să știu și eu, de pe acum, un viitor amănunt istoric. Unu ? Doi ? Trei ?

SOLDATUL (*plictisit*) : Opt !

ACTORUL : Mulțumesc ! (*Continuă, aparent numai pentru el, s-a întors chiar cu spatele spre Soldat, dar rostește vorbele suficient de tare ca acesta să-l audă.*) În rezumat ! Preotul, poarta, ocolim casa, coborim panta, zorile, grupa de pușcași, malul dealului prăbușit...

SOLDATUL (*exasperat*) : Destul ! Ce rost are ?

ACTORUL (*liniștit*) : Îmi recapitulez itinerarul, Max. Încerc să stabilesc locul și momentul unde și cînd, eventual, aș putea s-o șterg. Oricum, înaintea venirii plutonului tău. Cîinele e legat. Ai rămas doar tu. Îți găsesc un moment de neatenție, îți trag un pumn zdravăn în bîrbie, tu leșini și eu... (*Soldatul ricănează.*) Max, să nu mă mai întrerupi ! (*Cu alt ton, parcă își comandă lui.*) Reluăm ! (*Cu un calm și o monotonie enervante.*) Zorile, grupa de pușcași, malul dealului prăbușit... Aici a-junsesem. Apoi, Max ? (*Soldatul nu răspunde.*) Împușcăturile ! Și, mai departe, Max ?

SOLDATUL (*furios*) : Nimic ! Nimic !

ACTORUL (*triumfător, cu putere, cuprins de o bucurie surprinzătoare*) :

Inexact ! Inexact, Max ! De-abia atunci se va petrece ceva ! Ceva extraordinar !

SOLDATUL (*surprins, captivat*) : Ce ? !

ACTORUL : Ai răbdare, ai să vezi atunci. (*Deodată, grav.*) Ai avut dreptate să rizi, n-am cum s-o șterg. Ești prea puternic, prea voinic, prea mușchiulos. Și parcă atît n-ar fi destul, mai ai și-o pușcă. Cam inegal, Max ! Cam necinstit, Max ! Cam nedrept. Max ! Da, nu, zău, în situația asta cum aș putea să te înving eu pe tine ? ! (*Așteaptă cîteva clipe, însă Soldatul nu-i dă vreau răspuns.*) Ar mai fi o alternativă ! Pînă în zori, să încerc să mă obișnuiesc cu lipsa de independență. Dacă este posibil. Înseamnă să mă obișnuiesc cu moartea, nu ? Max, prietene, ai remarcat, eu, de pe acum, sînt mort într-o proporție îngrijorătoare ! (*Hotărît.*) Nu, e o alternativă care-mi displace !

(*Soldatul își lasă capul în piept. Urmează o tăcere mai îndelungată, în timpul căreia acesta stă nemișcat, iar Actorul face pași de-a lungul scenei. Deodată, atenția acestuia din urmă pare captată de gardul care străbate scena. Se îndepărtează, merge paralel cu el, se apropie, îl pipăie, îl mîngîie. Apoi reîncepe vorba, cu un ton energic, de parcă ar fi rupt orice legătură cu tot ce s-a discutat, cu tot ce s-a petrecut pînă acum.*)

De reținut : pauzele urmate de reluări încărcate de energie îi sînt specifice, atît în privința vorbirii și gesticii, cît și, în general, a întregului său comportament. Este un indiciu de vitalitate, o manifestare care descoperă în el omul incapabil structural să renunțe, omul care găsește mereu energia necesară reluărilor de la capăt, omul Phoenix.)

ACTORUL : Max, tu îți dai seama ce lucrătură minunată e în gardul ăsta ?

SOLDATUL : Nu mai este mult și se luminează. (*Privirea îl trădează că urmărește ceva — pentru o clipă, în general, este mai vioi.*) Poate ar trebui altceva de făcut decît de admirat un gard !

ACTORUL : De ce, Max ? De ce să nu fii pînă la sfîrșit același ? Execuția s-a hotărît pentru mine dimineață, de ce să mă omor mai devreme ? (*Cu bruschețe.*) Max, în cîte e azi ?

SOLDATUL : 12, 12 august 1944. De ce întrebi ?

ACTORUL : O simplă curiozitate. Să știu ce dată o să poarte certificatul meu de

deces. (Rizînd.) Ce coincidentă, miine e ziua mea de naștere!

SOLDATUL: V-ați născut pe 13?

ACTORUL: Întocmai! Miine mă nasc și mor. (Mormăie doar pentru el.) Și poate, mor și mă nasc!

SOLDATUL: Vă poartă noroc data, n-am ce spune!

ACTORUL (rîzînd): Bravo, Max! (Pe fața Soldatului apare un început de zîmbet.) Îți prieste contactul cu mine, capeți umor. Îmi închipui că așa ceva nu s-a găsit niciodată în familia ta!

(Paradoxal, Soldatul nu se supără. Împotriva — acum și ori de cîte ori Actorul va glumi pe socoteala lui — el, Soldatul, va zîmbi și-l va privi pe Actor cu simpatie. Cu toate că, în definitiv, este jignit, batjocorit, acestea vor fi momentele în care Soldatul va fi oarecum relaxat, va scăpa de sub imperiul gândurilor care îl frămîntă, îl persecută. Sînt momentele cînd, împotriva aparenței, Soldatul este, într-un fel, deasupra Actorului.)

ACTORUL (de data asta, cu năduf): 1944, iată un an pe care am să-l țin minte cît voi trăi! (Tot cu bruschete.) Și ceasul, Max?! Cît e ceasul?

SOLDATUL (monoton și cu precizie): 2 și 48. Soarele răsare la 5 și 14 minute.

ACTORUL: Deci, am cîteva ore. Pentru un adio politicos. Cîteva ore în care să-mi iau rămas bun de la respirație, de la gard, de la prieteni, de la femei. Cîteva ore să-mi fac bilanțul. Să stabilesc dacă merită sau nu să mă înduioșez pentru ce o să mi se întîmple miine în vale. (După tipica lui pauză, continuă cu o afectare ironică.) Max, de ce folosești pluralul cînd vorbești cu mine? Doar ne leagă atitea. Și pînă acum, n-o făceai! Chiar de cît timp durează excursia ta pe aici, pe la mine? Ai cîțiva ani buni. (Precizează.) Tu! Fiindcă a venit vorba, felicitări pentru felul în care mi-ai luat și limba! Vorbești aproape ca mine. (Coboară tonul.) Mă refer la vocabular și acorduri, nu la inteligență. Îmi creează senzația că pălăvrălesc cu un frate bun de-al meu. Fără îndoială, sînt destule motive care să mă împiedice să înțeleg de ce raportul actual dintre noi trebuie să excludă o prietenie! Unul este raportul oficial și altul cel personal dintre noi, ca simpli oameni.

(Soldatul s-a luminat iar la față. Se ridică, se apropie de Actor, îl întreabă cu o bucurie abia disimulată.)

SOLDATUL: Nu-i așa? (Deodată, suspicios.) Vrei să spui că nu-mi porți pică?!

ACTORUL: Nu-s în stare, Max, nu-s în stare! Și-apoi, nu cu tine am eu ce am. Să te urască pe tine ar însemna ceva la fel de nepotrivit, ca și cum m-aș înverșuna împotriva puștii ăștea pentru glonțul pe care o să mi-l descarce miine în cap. Și dacă mai fac apel și la memorie, Max, s-ar părea că tu ești cel îndreptățit să-mi porți pică!

SOLDATUL: Am crezut atunci că, între noi doi, conflict mai mare, situație mai încordată nu pot exista. Și totuși, uite unde am ajuns!

ACTORUL: De rîndul ăsta, ai ieșit tu bine, ar trebui să fii mulțumit, în definitiv, viața ți-a oferit o revanșă. Nu poți spune că nu ți-ai dorit-o.

SOLDATUL (după un moment de gîndire): Știi, nu mă prea supără ideea că trebuie să omor — în general — un om, m-am obișnuit cu asta. Trebuie însă să te ucid tocmai pe tine! Toți vor spune c-am făcut-o din răzbunare! Pentru ce s-a întîmplat atunci. Și cînd mă gîndesc la privilegiile lor ascunse, simt că înnebunesc!

ACTORUL: De ce nu le-ai spus povestea, poate îl puneau pe altul? Eu unul, n-aș fi avut nimic împotriva.

SOLDATUL: Chiar dacă-mi dădeau dreptate, crezi că s-ar fi găsit vreunul dispus să-mi ia locul?

ACTORUL: Nu-ți fă sînge rău, Max! Nu ești unicul în situația asta. Nici eu n-aș fi găsit înlocuitor pentru mine. Și-apoi, n-ai să fii decît unul dintr-un întreg pluton.

SOLDATUL (ridică din umeri): Și? Situația e aceeași!

ACTORUL: Lasă, Max, războiul nu s-a terminat; poate ai norocul să fii omorît și scapi de clevetelile lumii!

SOLDATUL (răutăcios): Oricum, eu am două posibilități. Fiecare cu avantajele și dezavantajele ei, dar le am! Pentru tine însă... (Gest semnificativ.)

ACTORUL (îi face un semn să se apropie, apoi îi șoptește): Am să-ți destăinui un secret: pînă miine se mai pot petrece multe!

SOLDATUL (sincer admirativ): Grozav tip ești, dacă și-acum mai poți spera! (Brusc, iese din imobilitatea lui, îl prinde de braț pe Actor și, zgîlfîindu-l la fiecare vorbă, izbucnește cu violență.) Totul e numai din vina ta! Din pricina gîndirii tale veșnic pe dos. Vrei să-ți spun, fără ocolișuri, ce cred? Ei au procedat bine cînd te-au condam-

nat! Nici nu trebuia să te aștepti la altceva; pretutindeni unde ai fost, ai lăsat după tine numai nelinește. Tu ai provocat nelineștea! Tu, cu întrebările tale! Ai ris mereu de toți. (*Apăsător, sen-tențios.*) E drept să plîngi acum pen-
tru tine!

ACTORUL (*îl cîntărește din priviri un timp, așteaptă să se liniștească apoi*): Să plîng?! Nici gînd, Max! Hai să ne înțelegem! Tu, Max, ești un uriaș posomorît. Mie însă, nu-mi place să mă vaiet. Dacă în clipele grele n-ai simțul umorului, înseamnă că nu prea ești înțelept! (*Rîzînd.*) Acum, eu unul mă distrez grozav. Tu?

SOLDATUL: Și eu. Tot grozav!

(*Începe să rîdă și el. Se țin unul de altul, se lovesc reciproc cu palmele în piept și rîd din ce în ce mai tare, dez-lănțuit. Risul Soldatului are însă o notă falsă. Brusc, se oprește. Face un pas îna-
poi și se uită scrutător la Actor, care continuă să rîdă cu poftă, autentic. Îi ascultă, îi cercetează risul. Actorul își dă seama și, încetul cu încetul, își potolește și el risul.*)

ACTORUL: Ei, ce s-a mai întîmplat?!
SOLDATUL (*grav, chiar solemn*): Eu n-am să te pot înțelege niciodată! (*Iz-
bucnește deodată cu disperare, chiar is-
teric.*) Doamne, de ce ne-am certat noi azi, tocmai azi, cînd ar fi trebuit... Și doar îmi promisese!

ACTORUL (*și el grav, îl întrerupe*): Max, mai avem cîteva ore înaintea noastră, îți propun să nu înnebunim. Să jude-căm lucid și să hotărîm cum să le folo-sim mai bine!

SOLDATUL (*deodată însufleșit*): Asta voiam să-ți spun și eu. Știi, aș vrea să fac ceva pentru tine!

ACTORUL: Excelent, Max! Și eu voiam să-ți cer un serviciu. Ezitam, dar dacă te-ai oferit singur... (*Pentru prima dată pare încurcat, vorbește cu întreruperi.*) Max, eu țin să-mi spun povestea! N-am timp să-mi înșir — potrivit obiceiui — amintirile trucate, pe hîrtie, și asta nu-i ceva tocmai rău. Mai rău e că, pînă acum, viața mea n-a fost interesantă. Poate va fi în clipa morții, dar atunci, toate viețile sînt interesante. De aceea, mă văd obligat să-ți pove-tesc nu ceea ce a fost. Am să-ți pove-tesc visul meu, ceva ce o să fie! Sin-tem în 1944. Cele ce ți le voi povesti eu, Max, se vor petrece mai tirziu, cînd se va sfîrși războiul. Acum e destul de greu să stabilem cu precizie clipa. Cert este că ele se vor petrece! Incertă este

doar participarea mea în desfășurarea lor. Dar asta, crede-mă, este un fapt absolut nesemnificativ. (*Cu amărăciune.*) A, da, este necesar să-ți atrag atenția! Eu, Max, povestesc foarte frumos. Nu întotdeauna, doar cînd e vorba de mine. Fiind eroul principal al propriei mele povestiri, am să-ți vorbesc coplesitor de frumos despre mine. Asta voiam să-ți spun! (*Răspicat.*) Să nu te lași furat de povestire! Să nu te lași cucerit de eroul ei! Nu merită! (*Cu alt ton.*) Ei ce zici, faci asta pentru mine? Mă lași să-mi povestesc viața, așa cum aș fi vrut să-mi fie? (*Soldatul nu răspunde, Actorul insistă.*) Spune, Max, ai răbda-re să ascuți cîteva ore?

(*Soldatul l-a ascultat furat, parcă vră-jit, întrebarea asta însă îl transformă. De-vine violent, furios. Pentru înțelegerea reacțiilor Soldatului, este locul unei preci-zări: Soldatul nu-l înțelege, încă, pe Ac-tor. Personalitatea acestuia însă, complet opusă lui, îl fascinează. Soldatul e con-știent de această influență și, ca urmare, e persecutat de ideea eliberării, se ambi-ționează să-și impună punctul lui de ve-dere.*)

SOLDATUL: Nu, nici într-un caz! Mă-car acum, în ultimele clipe, trebuie să revii cu picioarele pe pămînt!

ACTORUL (*grav*): Știu bine, Max, ce ți-am cerut eu pare foarte caraghios. Totuși, încearcă să mă înțelegi! (*Cu intensitate, crescendo.*) Ascultă-mi po-vestea, Max! Dă-mi posibilitatea să mă laud pentru ultima oară, să dispar cu iluzia că am fost cineva!

SOLDATUL (*surprins*): Dar, bine, dum-neata ești cineva! N-ai nevoie de o amăgire.

ACTORUL (*aproape țipă*): Aparente, Max! Aparente! Nu-mi cunoști bio-grafia, de aceea!

(*Pentru Soldat, tonul grav și totodată nervos al Actorului este o mare surpriză. Este impresionat și gata să cedeze cere-rii acestuia, dar intuiește că, în sfîrșit, el este deasupra Actorului, că, cerînd o fa-voare, Actorul s-a recunoscut, într-un fel, înfrînt. Soldatul oscilează între înțelegere și satisfacție. Începe șovăitor, repetă re-fuzul pentru a se convinge întii pe el.*)

SOLDATUL: Nu! De data asta, nu! De data asta, am eu dreptate! Am să fac ceva pentru dumneata, dar nu ce mi-ai cerut! (*Precipitat, parcă temîn-du-se să nu renunțe singur la propria hotărîre.*) Dumitale, da, dumitale ți-au

plăcut în totdeauna femeile ! (Actorul ri-
dică surprinzând capul. *Gestul îl încura-
jează pe Soldat, îl degajează.*) Da, așa
a fost întotdeauna, ți-au plăcut femeie-
le ! Tot ce pot face acum, e să te în-
chid, până mine dimineață, într-o încă-
pere în care este o femeie. E în casa
din spatele grilajului. Uite cheia ! In-
tră ! Încearcă să uiți ce-o să se în-
timple în zori și... (Ulăguit, epuizat.) E
tot ce mai pot face !

ACTORUL : Max, tu mă instigi la un
viol ! Mă îndemni să procedez eu cu
femeia aceea, la fel cum ați procedat
voi cu mine ! Mi-ai oferit o femeie,
pentru asta ar trebui să-ți mulțumesc.
Îmi propui un viol — pentru asta, Max,
ar trebui să te pocnesc ! Ce soartă am
și eu ! Cu câteva ceasuri înainte de
moarte, tot s-a mai găsit o încurcătură
pentru mine ! Lasă, scap eu dincolo :
am să dorm, am să dorm, am să dorm !

SOLDATUL : Ascultă, nu glumi și nu te
pripici cu răspunsul ! O viață te-ai repe-
zit și-ai mers numai după capul du-
mitale. Și vezi unde ai ajuns ! Încearcă
să mă ascuți. Ia-te măcar acum după
mine. Măcar acum ! E război, toate sint
pe dos, totul e posibil și, mai ales, nu
uita : ești cu câteva ore înaintea mor-
ții ! Ar fi păcat să ți le irosești isto-
riscind visuri. Fii și dumneata o dată
practic !

ACTORUL : Când dai sfaturi, Max, ești
sigur de tine !

SOLDATUL (cu îndrăjire) : Oricum, am
ieșit mai bine !

ACTORUL (cu duritate) : Minți, Max !
N-ai ieșit mai bine. Și nici nu ești mul-
țumit de tine ! Am să te vād mine
dimineață cum ai să te descurci ! Pentru
mine o să fie mai simplu, mă las omor-
rit, și gata. Eu am ales ! Pentru tine
însă, va fi al dracului de greu ! Cre-
de-mă, n-aș vrea să fiu în pielea ta.

SOLDATUL (iar învins) : Mi-ar fi aju-
tat gândul că am făcut ceva pentru
dumneata. (Aproape șoptit.) Am încer-
cat să-ți fac o surpriză. Intră fără gri-
jă, înăuntru nu-i o străină !

ACTORUL (surprins) : Maria ? !

SOLDATUL : Maria.

ACTORUL (realizează drama Soldatului) :
Max, tu ești un uriaș care are neca-
zuri ! Sărmanul de tine și idiotul de
mine ! M-am apucat să te dezumflu !
(Brusc.) Hai, dă-mi cheia !

(Soldatul i-o aruncă. Actorul o prinde
cu îndemănare, se întoarce și se îndreaptă
spre poarta din gard. O deschide, se în-
toarce.)

ACTORUL : Mi-ai refuzat povestirea,
Max, am să-ți dau în loc un sfat !
Până mine dimineață, ce-ar fi să te
îmbeți ? Știu eu unul care vinde pe sub
mină o țuică strașnică. E aproape. (A-
rată.) Din capătul străzii, a șasea casă
pe stînga. Este la demisol, o fereastră
cu un oblon de lemn. Bați acolo. Nu
dă la oricine, îi spui că te-am reco-
mandat eu ! (Soldatul deschide gura,
vrea să spună ceva. Actorul nu-l lasă.)
Du-te liniștit, să nu-ți fie teamă, n-am
să fug ! Pentru nefericitul de mine, o
femeie e cea mai eficientă ancoră. Și
încă ceva, dacă-l înlînești pe sfinția-sa,
roagă-l să revină, pentru spovedanie,
mine dimineață. Să mă lase să-mi să-
virșesc în liniște ultimul păcat ! Pe
mine, Max !

(Un zîmbet, un gest de adio cu mina
și Actorul a dispărut în întunericul de
dincolo de poartă. Soldatul privește o cli-
pă în urma lui, apoi se așază la locul
său și în felul său : rezemat de gard, cu
picioarele strînse lîngă piept, cu pușca
pe genunchi. Abia s-a așezat și poarta
se întredeschide din nou, iar Actorul re-
apare.)

SOLDATUL (sare în picioare, țipă) : De
ce naiba te-ai întors ? !

ACTORUL : De ce naiba n-ai plecat ? !
(Se așază el lîngă grilaj, în locul și
poziția Soldatului. Continuă cu un calm
desăvîrșit.) M-am întors să-ți mulțu-
mesc, Max ! Mi-ai făcut un bine și eu
plecam, ca un măgar, fără să-ți mulțu-
mesc.

SOLDATUL : Am avut dreptate, ești ne-
bun !

ACTORUL : Poate, Max, însă unul bine
educat.

SOLDATUL (mai mult decît iritat) :
Pierzi timpul, timpul tău !

ACTORUL (împerturbabil) : M-am căutat
prin toate buzunarele și n-am găsit ni-
mic care să merite atenție. Ție, Max,
nu-ți pot da orice ! Am dat peste o
batistă, însă asta înseamnă despărțire.
Și-atunci, m-am gândit iar la visul meu.
E un adevărat noroc pentru tine, se
putea să uit de el !

SOLDATUL (literalmente urlă) : Du-te
dracului cu visul tău, cu tot ! Ți-am
spus (răspicat), nu mă interesea...

(Nu-și isprăvește vorba. Din spatele gri-
lajului, izbucnește un bocet prelung, în-
fiorător. Se întrerupe la fel de brusc cum
a început, făcînd loc unei tăceri totale.)

SOLDATUL. (gîfîind) : Ai auzit ? !

ACTORUL (liniștit, fără să se cintească de lingă piciorul grilajului): Bineînțele.

SOLDATUL: E nebună, de ce n-o alungă?

ACTORUL: Nebună?!

SOLDATUL (tipă): O femeie care se îmbracă în negru, numai în negru, se tot învîrte în fiecare noapte în jurul grădinii așteia și urlă, ce-i altceva?

ACTORUL (tot liniștit): Nici vorbă, Max! Ce-am auzit noi e un bocet de durere. După obiceiul pămîntului: femeia căreia i-a murit bărbatul, geme și tipă roată spre orizont. Să se știe că este cineva care l-a pretuit pe mort. I-ai sesizat nuanțele, Max? Sînt de neconfundat. După ce-l auzi, parcă îți vine să răstorni lumea. Mi-ar plăcea să aud bocetul unei femei la înmormîntarea mea. Este singura datină de care aș vrea să am parte! Nu-i nebună, Max, e numai tristă!

(Soldatul se așază, se ghemuiește lingă grilaj; Actorul, în schimb, s-a ridicat și și-a reluat plimbarea lui paralelă cu gardul. Se mai oprește să admire, să se extazieze, să mîngîie cîte un detaliu al grilajului. Totul, de-a lungul unei tăceri depline.)

SOLDATUL (pe neașteptate): Ai avut succes în capitală?

ACTORUL (surprins): În capitală?!! Succes?! Max, m-ai văzut de cîteva ori jucînd, fii sincer, ai avut vreun moment sentimental că te afli în fața unui mare actor? Care să fie solicitat de capitală?

SOLDATUL: Așa ai spus!

ACTORUL: Un simplu pretext! Îmi justifică plecarea, absența din oraș. După barieră, am luat-o direct spre munți.

SOLDATUL: Vrei să mă lămurești: de ce te-ai întors?

ACTORUL (are o mică ezitare, răspunsul însă îl dă firesc): Sînt o ființă urbană. Max! Nu puteam sta o veșnicie în sinul naturii. Așa se face că am coborît de pe munte. Vrei să spui c-a fost o prostie, nu te sfii, dă-i drumul!

SOLDATUL: Nu, te cunosc, despică firul în patru înainte de a face ceva!

ACTORUL: Îmi plac vitrinele, restaurantele, oamenii mulți, care se mișcă mult. Am cultul spectacolului, Max! Chiar dacă al meu e prost, îl admir pe al celorlalți.

SOLDATUL: Nu, nu! De altceva ai coborît!

ACTORUL: Ascultă, Max, dacă știi mai bine decît mine, de ce mă mai întrebă?

SOLDATUL (înașușit, parcă n-ar vrea să fie auzit): O iubești mult?

ACTORUL: A, asta era! Max, nu cred că-i bine, nu cred că-i potrivit, să discutăm despre ea.

SOLDATUL (violent): De ce nu?!

ACTORUL: Am putea ajunge foarte ușor la o ceartă. Fii prudent, Max! De cînd m-au condamnat, mă simt periculos.

SOLDATUL (ridicînd pușca „la vedere”): Între noi doi, nu există decît o singură pușcă. Și aceea e în mîna mea!

ACTORUL (calm, batjocoritor): Max, nu fi prost! Pușca ta nu mai este un argument pentru mine. Peste 3—4 ore, oricum voi fi mort. Mai bine, dă-mi o țigară! Ai? Războiul e un mare vicios. Fumează, fumează în neștire! Tutun și praf de pușcă. Pentru nervi și oase. Mulțumesc! Îmi dai și un chibrit? Mulțumesc!

SOLDATUL (după o tăcere, întrebă tot soptit): Te-a chemat ea, de aceea te-ai întors? (Ridicînd tonul, agresiv.) Spune-mi, de aceea?!

ACTORUL (în șoaptă, liniștit, chiar vișător): Nu știu, Max! Poate! De cîteva ori mi s-a părut că o aud strigîndu-mă. M-am uitat în jur. Eram singur. Cu stîncile, cu copacii, cîteva păsări... Cu mine, Max!

SOLDATUL (răsuflă adînc): În clipele acelea, se gîndea la tine!

ACTORUL: Așa mi-am spus și eu, Max. Așa mi-a plăcut să-mi spun!

SOLDATUL (după o șovăială): Cum te-a primit?

ACTORUL: N-am avut cînd s-o văd. Abia am intrat în oraș și m-au și arestat.

SOLDATUL (sare în picioare, strigă): Minți! Erai venit cu o zi înainte!

ACTORUL (moale): Nu, Max.

SOLDATUL (forte): Ba da!

ACTORUL (cercetător): De unde știi, Max? M-ai văzut tu?

SOLDATUL (dezorientat, șovăitor): Nu, mi s-a spus.

ACTORUL (după o tăcere): Ai dreptate, Max, am venit cu o zi înainte.

SOLDATUL (cu exasperare, tipă): Și cum ai putut să nu treci pe la ea?!

(Actorul nu-i răspunde. Pare preocupat de țigara lui. Soldatul se trîntește lingă gard. Se lasă o tăcere prelungită. Pe neașteptate, din spatele grilajului, se aude pentru a doua oară bocetul.)

SOLDATUL (sare iar în picioare, tipă isteric): Iaar!

ACTORUL (autoritar): Max!

SOLDATUL (*se întoarce spre el; ton jos, dar intens*): Spune-i să tacă! Du-te și-i spune! Să te asculte, altfel vin eu și-o fac să tacă! De ce ai înțepenit? Nu vrei? Ar fi fost mai bine!

(*Se îndreaptă spre poartă. Actorul a-largă înaintea lui, încearcă să-l oprească. Cu o singură mină, Soldatul îl izbește, îl înlătură, își continuă drumul, a ajuns la poartă, o deschide. Actorul se repede, ia pușca uitată de Soldat, rezemată de gard, și-o îndreaptă spre acesta.*)

ACTORUL (*tipă*): Max! (*Soldatul se întoarce.*) Hai, liniștește-te! Și lămurește-mă ce se petrece cu tine!

SOLDATUL (*tipă*): N-o mai fă pe idiotul, pe neștiutorul!

ACTORUL (*calm*): Mulțumesc pentru credit, Max, dar nu mă prefac.

(*În ciuda pustiilor îndreptate spre el, Soldatul înaintează amenințător spre Actor. Îl acoperă cu statura lui, îl domină. Este atît de aproape, încît s-ar părea că Actorul n-are altă alternativă decît să apese pe trăgaci. El însă, cu o naturalețe desăvîrșită, întoarce arma, oferindu-i-o Soldatului.*)

ACTORUL: Ia-o, Max, e a ta! Ai semnat de primire, bănuiesc.

(*Pe Soldat, gestul Actorului l-a calmat, dar l-a și dezorientat. Îl privește cîteva clipe, în tăcere, înainte de a-și reveni.*)

SOLDATUL: Vrei să spui că nu știi ce știe tot orașul ăsta blestemat?!

ACTORUL: Ei, ce te miri!? Am fost în munți.

SOLDATUL: „În munți“! Și?! Cînd plecau convoaiele, știai! Amplasarea depozitului de muniții și schema schimbării gărzilor, le-ai știut! Ziua, ora și minutul transferului deținuților, le-ai știut! Iar despre ceea ce s-a petrecut în vale și despre nebună, nu știi nimic!

ACTORUL (*crescendo*): Excelent, Max! Ai crescut în ochii mei, Max! Ai o logică de fier, Max! Mă întreb, ce și cît știi, Max! Ce descoperiri senzaționale ai făcut, Max! Continuă, Max! (*Izbuște extrem de violent.*) Demonstrează că nu prea semăn eu a erou, chiar dacă mă salt pe vîrfurile picioarelor! Dar mai întîi, lasă-mă să-ți fac o propunere cinstită! (*Aproape tipă.*) Dacă nu sînt erou, dacă sînt doar un farsor, înseamnă că nu sînt periculos. (*Soptit.*) Și-atunci, dă-mi drumul, Max! (*Iar tipă.*) Lasă-mă liber!

SOLDATUL (*surprins de ieșirea Actorului*): Glumești, nici prin gînd nu mi-a trecut să nu recunosc ce-i al dumitale! Ești cu adevărat un erou. Iar dacă ai fi german, aș aclama pentru dumneata. Mi s-a părut doar nelogic să nu știi împlinirea cu femeia nebună.

ACTORUL (*deodată înveselit*): Splendid, Max! Splendid! Aici am vrut să ajung. Deci, hotărîrea este convingătoare! Mă speriașezi cu raționamentele tale! Să te lași ciuruit ca o sită și pînă la urmă să-ți se conteste titlul — trebuie să recunoști — este cam dezolant! Cît despre împlinirea cu femeia care bocește nopțile în grădina de aici, presupunînd că aș fi știut-o, de ce n-aș recunoaște, Max?!

SOLDATUL (*e rîndul lui să izbuștească furios*): Fiindcă vrei să mă forțezi s-o spun eu! Vrei s-o auzi din gura unui neamț!

ACTORUL (*e rîndul lui să rămînă calm*): Max, am să-ți mărturisesc ceva! Nu-mi mai doresc nimic! Nu mă mai interesează nimic! Mă simt pe culme! Mă simt învingător! Mă simt bine! În timpul cît îl mai am, nu vreau decît să mă delectez cu senzațiile astea neobișnuite pentru mine, dorite de mine!

SOLDATUL: Ori ești nebun, ori un actor desăvîrșit!

ACTORUL: Nu-mi zgîndări rănilor vechi, Max! Nu-s decît un nebun! Un nebun desăvîrșit. Care, într-adevăr, n-are habar de nimic. Nici măcar de ce ai vrut tu să faci ceva pentru el. Chiar, Max, de ce mi-ai organizat tu întîlnirea cu Maria?! E un risc pentru tine! Din simplă omenie? Din interes? Urmărești ceva? Sau te simți vinovat? Și dacă-i așa, pentru faptele voastre în general? (*Accentuat.*) Sau pentru ale tale?!

SOLDATUL: Ce vrei să spui?!

ACTORUL: Aș vrea să știu cui trebuie să-i mulțumesc pentru arestarea mea! Totul s-a petrecut prea simplu. Abia am venit în oraș și...

SOLDATUL: O știe oricine, serviciile noastre sînt bine organizate.

ACTORUL (*ironic*): Și informate, Max!

SOLDATUL (*încă nesigur ce urmărește Actorul*): Și informate.

ACTORUL: Numai așa se explică de ce știau mai multe despre neînsemnata mea persoană, chiar decît mine. Sînt un cadavru original — nu, Max? Conduc singur ancheta pentru descoperirea propriului meu ucigaș!

SOLDATUL (*nervos, aproape tipă*): Unde vrei să ajungi?!

ACTORUL : Nu te simți jenat, Max ! În-
totdeauna, războaiele au constituit un
excellent prilej pentru rezolvarea mici-
lor răfuieli personale.

SOLDATUL : Aaa, acum înțeleg, înțeleg.
Crei că eu te-am denunțat. Mă bănu-
ie canalie, numai fiindcă port o unifor-
mă, sînt în țara ta și... *(Cu un vădit
efort de voință, se autoliniștește.)* Am
adus-o pe Maria în casa de aici. E tot
ce-am putut să fac. Îți mai spun o dată
să intri și!...

*(Glasul i se sugrumă. Se întoarce, se
prinde cu mâinile de grilaj, își reazămă
fruntea de el. Trec câteva clipe de tăcere.
Din cînd în cînd, ureii lui enormi sînt
zguduți de convulsii scurte. Intrigat, Ac-
torul se apropie de el, se lipește de gri-
laj, în așa fel încît să-i vadă fața.)*

ACTORUL *(cu reală surprindere, ames-
tecată cu regret, cu durere)* : Max ! *(Îl
prinde de un umăr, îl zgîlție, fără să
reușească să-l întoarcă. Cu bună știință
adoptă tonul lui de zeflemist.)* Cum îți
permiți, Max ? ! Cum îți permiți să în-
calci obiceiurile uriașilor ? ! Ai uitat că
ei nu plîng niciodată ? Nici chiar în
fața grilajului care ne desparte de dra-
goste ? *(Mormăit, doar pentru el.)* Sau
de moarte ?

SOLDATUL *(fără să se întoarcă, își mal-
ță doar capul ; rostește vorbele răspicat,
cu intensitate, cu un fel de sentiment
al ultimului cuvînt care mai poate fi
spus)* : Crede-mă, aș vrea să fiu eu
în locul tău !

ACTORUL : Max, sărmane Max ! *(Deo-
dată, pare că se scutură de atmosfera
care i-a cuprins, și cu vioiciunea lui
caracteristică, începe să improvizeze.)*
Tu te-ai înșelat într-o privință ! Ai exa-
gerat sentimentele mele pentru Maria !
Și-n general, toată relația eu-ea !
M-am încăpăținat și m-am străduit să
ți-o iau, dintr-un fel de răzbunare.
Știam că o iubești. Mi-a produs o sa-
tisfacție să jignesc și să înfrîng — ori-
cum — pe unul dintre voi. Ai fost
tocmai tu acela. Acum îmi pare rău !

SOLDATUL : Înțeleg ! „Obrăznicia acesor-
ilor nemi cantonați în Parisul meu m-a
scos din sărite !” Am citit undeva și
mă obsedează.

ACTORUL : Vai de sufletul tău, Max,
dacă și vorbele din cărți te fac să su-
feri !

SOLDATUL *(după o tăcere)* : Și-a dat
seama că n-o iubești ?

ACTORUL : Maria ? *(Iar improvizează.)*
Pînă la urmă, cred că da.

SOLDATUL : Atunci, de ce a acceptat
să vină să te aștepte aici ? !

ACTORUL *(o șovăire, dar găsește o ex-
plicație)* : Probabil, puțină exaltare și
puțin sacrificiu, de sex feminin, pentru
eroii din tabăra ei. În ceea ce mă pri-
vește, culeg avantajele acestui titlu, a-
tît ! Îți dai seama, Max, prietene, ce
bine aș duce-o dacă aș fi erou și aș
scăpa și cu viață ! ? *(Ride scurt, apoi.)*
Ca actor, ar trebui să fiu mulțumit,
te-am înșelat bine, Max !

SOLDATUL : Înșelat ? !

ACTORUL : Da, da ! Acum pot să-ți
spun, oricum zarurile sînt aruncate. Max,
în zori, vei împușca un lăudăros ! N-am
aruncat în aer convoiul 212 ! N-am
amorsat cele trei grenade în subsolul
clădirii popotei ofițerilor voștri !
N-am... De ce să mai înșir ? ! N-am
făcut nimic din ce mi s-a pus în sar-
cină. Dimpotrivă ! Cînd au început mo-
bilizările, pentru ochii lumii, am pre-
textat că sînt solicitat să particip la
un turneu de spectacole în capitală și
am plecat. *(Se întrerupe, răsuflă adînc.)*
Max, eu nici n-am trecut prin capi-
tală ! M-am dus direct într-un cătun
din munți. Între oameni care nu mă
cunoșteau. Le-am spus că-s bolnav, a-
proape de moarte, și-am venit acolo să
salvez ce mai putea fi salvat cu aerul
lor.

SOLDATUL *(ride fals)* : Iar o glumă
de-a ta ! Iar vrei să demonstrezi că ai
umor !

ACTORUL : Ar fi bine, Max ! Ar fi
bine !

SOLDATUL *(grav)* : Nu înțeleg atunci
de ce ai recunoscut ? !

ACTORUL : Fiindcă vești veneau și-n că-
tunul acela, Max ! Și ziare, Max ! Cu
listele morților, Max ! Unii erau de
aici, copilarisem cu ei. Și m-am întors,
Max.

SOLDATUL : Și de ce trebuia să vii
tocmai aici ? Oriunde, dacă asta ți-era
intenția, te puteai răfui cu noi !

ACTORUL : Din cabotinism, Max ! Aici
mă cunosc toți. Inima păcătoasă a ac-
torului i-a cerut să dea reprezentarea
supremă, acolo unde-i cunoscut ! Max,
cred că-i momentul să-ți prezint scuze.
Nu m-a denunțat nimeni : nici tu, nici
alții. M-am purtat eu ca un așezat.
Cum am coborît din tren, am început
să mă interesez de băieții noștri din
munți care vă făceau vouă mizerii.
Pentru cei de la Gestapo a fost o joacă
să mă înșfăce.

SOLDATUL *(după o tăcere)* : Ai recu-
noscut faptele altora. Și ce-ai obți-
nut ? ! Un nume ?

ACTORUL : Mda, însă nu firma-i esențialul. Ceva demnitate, Max !

SOLDATUL : Uneori îmi pari venit din altă lume ! Te interesează ce va mai spune lumea după ce-ai murit ?

ACTORUL : Mă interesează, Max. Dacă vrei tu să vezi lucrurile așa, într-adevăr, duc o bătaie pentru amintire. Este plăcut și liniștitor să știi că trimiți în viitor amintirea unui fapt de care — în sfârșit — nu ți-e rușine. Este un gând care te îmbată, Max ! Tu, fiindcă ai să depășești războiul, ai să lași în urmă unul sau mai mulți copii. De care ai să fii mândru. Eu...

SOLDATUL : Iartă-mă că-ți stric visul, iartă-mă că-ți spun adevărul : cadavrul pe care îl oferi compatrioților dumitale nu valorează prea mult ! Este o chestiune doar de statistică. În loc de, să zicem, 6.654.324 de morți, războiul actual va produce cu o unitate în plus. *(Fără întrerupere, imperativ.)* Hai !

ACTORUL : Unde, Max ?

SOLDATUL : Să le explic !

ACTORUL : Să știi, Max, la asta nu mă așteptam din partea ta ! *(După o scurtă întrerupere.)* Max, viața mi-a oferit priлеjul unui rol principal. Nici un actor adevărat nu i-ar da cu piciorul. Iar tu îmi pretinzi să renunț la el ! La cel mai frumos rol al meu ! Max, sintem prieteni, dar te întinzi prea mult !

SOLDATUL *(tipă)* : Visuri ! Visuri ! Ți-ai burdușit capul cu visuri ! *(Calm, cu hotărâre)* În definitiv, pot s-o fac și singur !

ACTORUL : Adică ? !

SOLDATUL : Îi informez⁹, obțin eliberarea și, după aceea, poți să te duci dracului să visezi pînă vor rîde și copiii de tine !

ACTORUL : Max, pînă una-alta, te-ai desprins tu de sol. În primul rînd, fiindcă n-ai băgat de seamă că mașina voastră juridică are o dinamică în sens unic. Pe cel pe care l-a expediat în valea din spatele casei, acolo îl lasă ! Chiar dacă revine și retractează o recunoaștere. În al doilea rînd, fiindcă n-ai sesizat că tu nu poți fi de nimeni crezut, dacă eu te contrazic. Or, eu mă conving din ce în ce mai mult... *(bine-înțeles, cu tonul lui zeflemist)* că-s erou, Max ! *(Izbucește în rîs.)*

SOLDATUL *(ricanează)* : Un erou care mi-a cerut să-mi leg cîinele cît mai departe ! Nebun !

ACTORUL : Aparent, Max ! Acum a înnebunit toată lumea și cînd un om se încapățînează să rămînă normal, celorlalți li se pare suspect, straniu, și susțin că el e nebun. *(Grav, cald, pune*

mina pe umărul Soldatului.) Ascultă-mă, să lăsăm lucrurile așa cum sînt ! Am să-ți explic, tu ai să mă înțelegi și — pentru mine — ai să le lași așa ! *(Se așază în locul și în poziția Soldatului.)* Max, mie nu mi-a reușit nimic în viață. Absolut nimic ! Iar cei din jur m-au luat așa cum sînt. Uneori simpatice, în general însă neîmsemnat. Pe alții, o asemenea situație nu i-ar fi consumat prea mult. Eu însă, ghinionist, am sufllet de actor. Nu talent, Max ! Numai sufllet. Pentru mine, este de prim ordin să entuziasmez pe ceilalți cu faptele mele. Cu personalitatea mea. Și fiindcă nu s-a întîmplat așa, am suferit. Acum, am priлеjul să-i fac pe toți să-mi fie recunoscători. Să mă aplaude. Max ! Înțelegi de ce nu pot renunța ? Ba mai mult, sînt fericit ! Arestarea și condamnarea m-au făcut fericit. Nu te mira, întotdeauna am fost un om pe dos. În timpul anechetei mi-era teamă. Dar o teamă pe dos ! Să nu descopere adevărul ! Și să-mi dea drumul. Ca nepericulos ! Ca neinteresant ! Mi-era frică, la fel cum îți era ție cînd te gîndeai că unii te vor socoti vinovat de moartea mea. De aceea, nu-i posibil să nu mă înțelegi ! *(Ride scurt.)* M-am destăinuit unui străin și dușman — este în asta ceva ridicol ! De altfel, acum, totul e ridicol. Dacă am trage o linie și am face totalul, n-am mai rămîne cu nimic, Max ! Ne-am uitat chiorș unul la celălalt degeaba. Ne-am bănuit ! Ne-am acuzat ! Ne-am urit ! Am vrut să ne răzbunăm ! Ne închipuiam niște conflicte uriașe între noi doi ! Și pînă la urmă, nu mai avem ce alege !

(Ride molipsitor. Soldatul, pentru prima dată, ride și el sincer, nestăpînit.)

ACTORUL : Caraghioși, Max ! *(Ride.)* Asta am fost, niște caraghioși ! *(Soldatul se posomorăște brusc.)* Ei, acum ce mai ai ? !

SOLDATUL : De-abia de aici înainte ne va fi foarte greu !

ACTORUL : Crezi, Max ? !

SOLDATUL : Acum nu mai putem lăsa lucrurile așa !

ACTORUL : Ba le lăsăm, Max, nu te mai încapățîna ! Ți-am spus că-s hotărît să nu-mi alung norocul. Și-n definitiv, ce te zbuciumi atîta, e decesul meu, nu ?

SOLDATUL : Dacă eu, Max Henkel, trag în tine mîine dimineață, am să mă chinui, am să mă disprețuiesc și am să mă blestem tot restul vieții !

ACTORUL : Isprăvește, Max ! Uite, ai

făcut să-mi se zburlească tot părul în cap. Ce-i cu viziunile astea?! Fii optimist, ce naiba!

SOLDATUL (*febril, țipă*): Cum?! Când vezi că nu ai nici o ieșire? Că ești neputincios? Că vrei să fii om și nu poți? (*Face o pauză, își liniștește răsuflarea, apoi reia cu un ton impus calm.*) Și totuși, există o soluție! Cunoști împrejurimile?

ACTORUL: Ți-am spus, am copilărit pe locurile astea. De ce?

SOLDATUL: S-ar putea ajunge, pe ascuns, în munții tăi?

ACTORUL: Aaa, Max, ți-am prins ideea, dar nu-mi convine! Dau peste băieți și mă iau la rost! De ce m-am lăudat cu isprăvile lor? De ce... Nu, Max, așa ies mai rău!

SOLDATUL: Deloc, rămîne condamna-re!

ACTORUL: Pentru faptele altora!

SOLDATUL: Îți cunosc inteligența, nu încerca să mă faci să cred că nu ești conștient de ce înseamnă recunoașterea ta! Pentru moralul alor tăi! Alor mei! Și chiar pentru derutarea imediată a cercetărilor gestapoului.

ACTORUL: Fără flătări, Max! Sint dispus s-o pornesc spre munți. Înainte însă, vreau să știu: tu ce-ai de gînd să faci?

SOLDATUL: Nu-ți fă griji, mă descurc!

ACTORUL: Nu așa, Max, concret, foarte concret!

SOLDATUL: Cobor în vale. Și, potrivit ordinului, lingă malul dealului prăbușit, aștept! Zorile, grupa de pușcași, împușcăturile... Și, după aceea, ce urmează? Mi-ai rămas dator cu răspunsul!

ACTORUL: Trupul lovit de glonț începe să se topească, să dispară. (*Cu exaltare.*) Fostul om, din simplă și comună entitate biologică, se transformă în noțiune, în idee, în mit, în voință! Intră în legendă, Max!

SOLDATUL: Și-atunci, o fată va geme, va boci și va țipa roată spre orizont, să se știe că este cineva care l-a prețuit pe mort! Nu? (*Se întoarce cu spatele la Actor.*) Eu n-am o voință tocmai puternică, fii bun, te rog, și pleacă! Cît mai repede!

ACTORUL: Max, asta înseamnă să inversăm rolurile! În locul tău, să mă chinui, să mă disprețuiesc și să mă blestem tot restul vieții, eu! Ești cel mai în măsură să-ți dai seama că oferta ta nu-i tocmai convenabilă!

SOLDATUL (*cu violență, încarcă pușca, o îndreaptă spre Actor*): Și totuși, ai să pleci! Te silesc eu să pleci!

ACTORUL (*imposibil*): Iar îți agiți flinta?! Mă dezamăgești, Max! Rămăseam cu impresia că am stabilit un criteriu! (*Se așază lingă grilaj, își așază mîinile în buzunare — un gest care îi e caracteristic.*) Am și eu o propunere! (*Soldatul îl urmărește cu încordare.*) Tot în legătură cu munții. (*După o pauză.*) Hai s-o ștergem amîndoi!

SOLDATUL (*după o meditație*): Nu! Am și eu obligațiile mele față de ai mei, la fel cum tu le ai pe ale tale față de ai tăi.

ACTORUL (*tot după o pauză*): Mulțumesc, Max! (*Cu alt ton.*) Cu alte cuvinte, nu ne mai rămîne altceva de făcut decît să așteptăm zorile! Potrivit programului. Scoate țigările și așază-te lingă mine! (*El s-a și trîntit la picio-rul gardului.*)

SOLDATUL (*exasperat*): Cum poți rămîne atît de liniștit?! Eu am senzația că mă sufoc! (*Și-a desfăcut gulerul vestonului.*)

ACTORUL (*privindu-l scrutător*): Într-adevăr, n-arăți tocmai bine. Ți-au apărut niște cearcăne grozave sub ochi! Oare de ce?! Noaptea a fost destul de caldă și liniștită.

SOLDATUL: Ai să trăiești 1000 de ani. Faci ce faci și tot bine dispus rămîi!

ACTORUL: Sint conștient de necesitatea eșecurilor aparente, Max! Ai reținut exprimarea academică? (*Soldatul încuviințează mai mult automat, fără voce.*) Foarte bine! Mă caracterizează! (*Alt ton.*) Am înțeles că fumăm o țigară!

(*Soldatul se așază lingă Actor, cu pușca pe genunchi, cu țeava spre el.*)

ACTORUL (*arătînd spre gura țevii*). Max, de obicei, glonțul pe aici iese, nu?

SOLDATUL (*luat prin surprindere*): Da!

ACTORUL: Atunci, fii bun, întoarce-o! Multumesc! Ia spune-mi, Max, dacă pierzi o pușcă de asta, se întîmplă ceva?

SOLDATUL: Ooo! Nici să nu vorbim!

ACTORUL (*cu adevărat străin, se miră sincer*): Zău?! Atunci, nu mai vorbim. (*Cu alt ton.*) Ce faci cu țigările alea?

SOLDATUL (*s-a căutat prin buzunare*). S-au terminat.

ACTORUL: S-ar părea că începe cu adevărat sfîrșitul lumii! Nu-i nimic, stăm de vorbă și fără ele. Ca doi pensionari, porniți pe taclale. Blind, dușios și cu înțelegere! Apropo, Max, încearcă să mă ierți! În noaptea asta,

- tot te-am luat peste picior. Nu-s răutăcios, însă cînd prînd ocazia să potrivesc niște cuvinte, să iasă o poantă, mi-e milă s-o las.
- SOLDATUL** (*zîmbește*): Nu te gîndi, îmi place! Cînd ți-am dezlegat mîinile, ai bănuît că am remușcări fiindcă te-aș fi denunțat. (*Ris scurt.*) Ți-am dat drumul doar pentru că îmi place felul tău de a fi!
- ACTORUL**: Și tu, Max, ești un tip simpatic!
- SOLDATUL** (*după o tăcere*): Lîngă tine, ți se pare că a fi om e ceva foarte ușor.
- ACTORUL** (*mimează indiferența: privește spre cer, răspunde cu neatenție aparentă*): Aiurea! Se luminează. După toate semnele, o să fie o zi frumoasă.
- SOLDATUL** (*după o pauză*): De cînd stăm noi doi aici, n-am făcut altceva decît să pălăvrăgim, să pălăvrăgim și numai să pălăvrăgim! Nu cumva de asta...?
- ACTORUL**: Știu eu, Max! Mie mi se pare plăcut să stai așa, în zorii unei dimineți, cu un prieten, și să pălăvrăgești. Despre vreme, despre situația politică, despre femei. De ce ți-a plăcut ție Maria atît de mult? Dacă n-ai fi cam greoi la dans, eu bănuiesc că, atunci, n-aș fi reușit să ți-o...
- SOLDATUL** (*tresare, sare în picioare, țipă*): Stăm aici liniștiți și ea te așteaptă! De ce?! Aaa, acum înțeleg! Înțeleg foarte bine! N-ai vrut să intri! Deloc! De la început ai fost hotărît să nu intri! Iar pe mine, m-ai dus cu vorba! (*Îl ridică de revere, îl zgîlțuie, îl izbește de gard.*) De de, de ce?!
- ACTORUL**: Calmează-te, Max, mă doare! Ce-ți închipui, că-s de lemn? (*Soldatul îi dă drumul. Actorul răsuflă adînc.*) Ești zdravăn, Max, nu glumă!
- SOLDATUL** (*ridicînd amenințător amîndoi pumnii deasupra capului Actorului*): Intră!
- ACTORUL**: S-a făcut, Max, intru! Nu-mai păstrează-ți mîinile acasă! (*Se îndreaptă spre poartă, o întredeschide, se întoarce.*) Cînd se apropie ăia, aruncă-mi o pietricică în geam! (*A dispărut după poartă.*)
- SOLDATUL** (*țipă*): Stai! (*Actorul reapare. Soldatul își desface ceasul de la mîină, i-l întinde*): Ia-l! Cu 10 minute înainte de patru și jumătate, ieși singur și faci ce vrei! Eu n-am să-ți mai pot arunca cu pietricele în geam.
- ACTORUL** (*izbește poarta, producînd un zgomot metalic, prelungit; cu violență, amenințător*): Nu te apuca de prostii, Max! Nu mi-ar ajuta cu nimic. Dim-
- potrivă. Ascultă! (*Se trîntește iar la piciorul gardului, așteaptă să i se potolească respirația, apoi începe calm ca o povestire.*) Sufletul omului, Max, e sucit și pretențios. După ce m-au condamnat și-am pornit pe drum cu tine, încoace, am simțit nevoia să-mi justific, doar pentru mine, titlul pe care-l dobîndisem. Nu mă simțeam tocmai bine să rămîn un impostor. Dacă aș înfrînge măcar pe unul dintre ei — mi-am spus — problema mi-ar fi rezolvată! (*Parcă regretînd.*) Max, mi-ai fost singurul la îndemînă! Reprezentant al forței și al victoriei! Pentru mine, întreg războiul s-a redus la înfrîngerea ta. Erai voinic, iar eu, pe lîngă tine, cam slăbănog. Apoi, tu aveai pușca și cîinele, iar eu mîinile legate. Îți dai seama, nu-mi mai rămînea decît un singur lucru de făcut: să te înving, într-o luptă fără cartușe! Să te exasperez! Să fac în două ore dintr-un bărbat voinic și multumit de el, un nebulon gata să se sinucidă! Nu-i tocmai ușor! (*Alt ton.*) Ar trebui să-mi mulțumești, Max! Fiindcă s-ar putea, într-o zi, să ajungi în situația mea. Și-atunci, datorită mie, ai să știi cum să te descurci! (*Abandonează tonul ironic.*) Fără să-ți pierzi capul și demnitatea!
- SOLDATUL** (*se așază lîngă Actor; după o tăcere*): Fii mulțumit, ai învins!
- ACTORUL** (*rîndul lui să se ridice*): Max, cum naiba reușești tu să fii prost încontinuu și progresiv?! Am cîștigat amîndoi, Max! Fiecare a cîștigat războiul pe care l-a dus cu el. Tu cu tine, eu cu mine. A fost partea bună a războiului tuturor. În rest, noi doi nu ne-am făcut altceva decît servicii reciproce. Eu ți-am fost un intermediar între tine și tine. Tu mi-ai fost un intermediar între mine și mine. De un singur lucru trebuie să ne jenăm: pentru a ne smulge din tembelism, ne-a fost necesar, nici mai mult, nici mai puțin decît un război mondial! Acum, înțelegi de ce n-are rost să mori? Trebuie salvată din războiul ăsta o cantitate cît mai mare de viață și rațiune. Cu sinuciderea ta, n-ai rezolva nimic. (*Zîmbind.*) Pentru mine, cu sau fără tine în pluton, e indiferent. Totuși, prefer să fii și tu, ne cunoaștem de atîta vreme, va fi mai intim! (*Iar grav.*) Pricepe, Max, este necesar să scapi, să le expui celor de după război dilema noastră! (*Chicotind.*) Să vezi ce figuri buimăcite or să facă! Aș vrea să-i aud și eu ce soluții propun! Și-acum, chiar intru. Nu uita pietriceica!

în fereastră! *(A dispărut prin poartă.)*
SOLDATUL *(se ridică, se repede, deschide larg poarta, strigă imperativ):* Nu! Încă nu! *(Actorul reapare.)* Nu înainte de a-mi spune visul! Visul tău! Pe care nu te-am lăsat să...

ACTORUL *(îi ia vorba din gură):* Să-l visez, Max! *(Se apropie, îi pune mîna pe braț; cu emoție.)* Max, iubitule, chiar vrei tu să mă ascuți?! Te interesează?!

SOLDATUL: Dă-i drumul odată, trece timpul!

ACTORUL: Nu-i nimic, Max, nu-i nimic! Am veșnicia la îndemînă. Așază-te la locul tău! *(Soldatul își reazemă pușca de grilaj și se așază. Actorul îl aprobă.)* Așa! *(Se așază și el, tot la pîciorul zidului.)* Și-acum, ascultă!

(E gata să înceapă, dar se aude, în depărtare, un zgomot confuz, care se apropie, crește, se limpezește.)

SOLDATUL: Ce dracu o mai fi!

ACTORUL *(a ascultat cu încordare, dar răspunde relaxat, de parcă subiectul nu l-ar privi):* Pașii grupeî de pușcași, Max! Cadentat, ritmic! Tobe executiei mele, Max!

SOLDATUL: Imposibil, e prea devreme!
ACTORUL *(îi prinde mîna cu ceasul, îl cercetează):* Într-adevăr! Îi credeam mai punctuali pe ai tăi. Sau îți merge prost ceasul?

SOLDATUL *(ridicînd din umeri):* Alții!
ACTORUL: Mă îndoiesc, Max, zgomotul se îndreaptă spre noi.

SOLDATUL *(ascultă zgomotul care, într-adevăr, se apropie, și deodată, alarmat, sare în pîciorare):* Visul!

(Acum, Actorul va sta nemișcat, rezezat de grilaj și Soldatul se va mișca, agitat, în jurul lui.)

ACTORUL: Visul? Nu mai este timp, Max!

SOLDATUL: Nu, nu! Trebuie. Măcar pe scurt! Începe! Și repede, cît mai repede!

ACTORUL: Înteleg, Max, Blitzkrieg, nu? Ai rămas același om practic și expeditiv dintotdeauna! Pînă și din vise vrei un rezumat.

SOLDATUL *(cu înfrigurare crescîndă):* Lasă dracului aprecierile!

ACTORUL *(aparent calm, în realitate emoționat):* Prea tîrziu, Max! Totul a fost spus. Fabula cu un soldat și un actor, fabula cu un fals soldat și un fals actor se apropie de sfîrșit. Acum, antrenamentele îmi vor fi folositoare! *(îi explică Soldatului, care-i complet*

aiurit.) De cîteva luni, am pus în practică o idee mai veche de-a mea. Să dorm, în fiecare noapte, perfect întins, cu fața în sus și cu mîinile pe piept! În vederea somnului cel lung. Să știi, strămoșii au ales inspirat poziția, e comodă și extrem de odihnitoare!

SOLDATUL *(ridicînd mîinile spre cer, cu exasperare):* Strămoșii! *(Se trîntește în genunchi lingă Actor, fur și simplu imploră.)* Măcar ideea!

ACTORUL: Cînd, Max? Uite-te în spațele tău, la colț! Au apărut! *(Soldatul se întoarce.)* Lasă-i, Max! Întoarce-te! Continuă discuția cu mine! În privința ideii, asta și atît voiam să-ți mai spun, nu mai am nici cea mai mică grijă. O găsești tu singur! *(Alt ton.)* Ia te uită, sînt mai numeroși decît mă așteptam! Mai mult de un pluton, nu, Max? *(Se ridică cu vioiciune, urmat de Soldat.)* Și mașini blindate! Și tancuri! Tunuri! *(Tonul lui zeflemisitor.)* Îmi acordați onoruri speciale, Max? Puteai să-mi spui!

(Zgomotul a ajuns infernal, dar trece, scade, spre partea cealaltă a scenei. Cei doi, cu fața spre sală, l-au „urmărit“ cu privirea.)

ACTORUL: Ne-au depășit, nu mai pricep nimic!

SOLDATUL *(epuizat, ca după o încercare se trîntește lingă grilaj, izbucnește într-un rîs nervos):* Alții, am spus eu! O mare unitate.

ACTORUL: Nu te grăbi, Max! Uite-te din nou la colț! Mai vin! *(Soldatul se ridică iar, se apropie de Actor și așa, unul lingă altul, privesc din nou de-a lungul „străzii“.)* Și-o muzică, Max! Auzi? O muzică! *(Ascultă cu încordare; revelație.)* Max... Cîntecul ăsta... *(Exploziv.)* Sigur, Max! E de-al nostru! *(Cu bucurie, frenetic.)* Ai înțeles? *(Tipînd.)* Fug nemții, Max! Fug nemții!

(Îl îmbrățișează, îl sărută, îl ține de după gît, făcînd pași de horă. Soldatul însă stă incremenit, stupefiat. În sfîrșit, iese din imobilitate și, fredonînd un vals, începe să danseze de unul singur. Bineînțeles, potrivit balansului raportului dintre ei, în clipa cînd Soldatul a început să danseze, Actorul s-a oprit. Întîi îl privește — în sfîrșit și el uluit, apoi, îl apostrofează cu falsă gravitate.

ACTORUL: Max, pînă la tine, eu unul n-am întîlnit o căpătîină mai dubioasă!

Pierzi războiul, cum naiba poți să te mai bucuri?
SOLDATUL (*vesel, ride, țipă*): Plec acasă!

(*Rid amîndoi, se îmbrățișează. Zgomotul pașilor și al motoarelor s-a întetit.*)

SOLDATUL (*șoptit, cu emoție — de-abia acum discerne momentul*): Acasă!

ACTORUL (*deodată grav, chiar revoltat*): Max! Și cu mine ce faci?!

SOLDATUL: Ce să fac?

ACTORUL (*cu o indignare comică*): Cum ce să faci?! Ai doar un ordin! Ia-ți pușca, folosește-o potrivit lui și, după aceea, treaba ta, poți să pleci unde vrei!

SOLDATUL (*rizind*): Era ordin de război! Acum, gata, s-a isprăvit!

ACTORUL: Max, e momentul să fii serios! Destul că ai tăi au pierdut războiul mai devreme cu două ore decît îmi convenea mie și-au uitat să mă servească cu plutonul de pușcași promis. Măcar tu fii om de cuvînt! Nu-mi strica combinația! Dacă ești grăbit, poftim, nu mai coborîm în vale.

SOLDATUL (*ride, îl amenință cu degetul*): Tot glumet, tot glumet!

ACTORUL: Max, de data asta sînt serios!

(*Paradoxal, Actorul este într-adevăr grav, trist, chiar disperat. Soldatul însă rămîne convins că-i vorba doar de-o glumă. Se îndepărtează, rîzind și promițîndu-i zgometos.*)

SOLDATUL: Am să-ți scriu! Am să-ți scriu!

ACTORUL (*moale*): Cînd am să am prilejul, am să spun că tu, Max, ești un băiat bun. Hai, fugi să-i ajungi!

SOLDATUL: Auf Wiedersehen, Herr Ioane! (*Se îndepărtează alergînd, dispare.*)

ACTORUL (*ii strigă în urmă*): Drum bun, Max! (*Mai face cîteva semne cu mîna, apoi renunță. A încetat orice zgomot. Actorul monologhează cu tristețe, cu reală tristețe.*) Și uite, a trecut războiul și, în ceea ce mă privește, nu s-a schimbat nimic! (*Ridică din umeri.*) Poate e mai bine așa! Visele, probabil, trebuie realizate, nu povestite. (*Descoperă.*) Da, bineînțeles! Realizate! (*Izbucnește în ris.*) Și eu, dobitocul, trăgeam de Max să mă împuște! (*Hoho-team iar și, extrem de bine dispus, se întoarce să plece. Rezemată de grilaj, vede pușca Soldatului. O ia.*) Și-a uitat pușca, nătărăul! (*Face cîteva pași în direcția în care a fugit Soldatul, strigă.*) Max! Max! Degeaba! (*Se aude apropiindu-se zgomotul unui autocamion cu șenile. Agitînd pușca, Actorul înaintează spre rampă, „spre stradă”, strigînd.*) Opriți! Opriți! Opriți, domnule ofițer! E arma unuia de-ai voștri! Max Henkel! Plutonul opt, mi se pare! (*Aleargă paralel cu mașina.*) Luați-o dumneavoastră! Să nu aibă neplăceri!

(*Izbucnește răpăitul scurt al unei rafale de pistol automat și Actorul cade.*)

De după grilaj, se revarsă — prelung, înfrîorător, acoperînd vacarmul șenilelor blindate — bocetul de mort al unei femei.)



Directoratele mele

Cu cât am scris mai multe amintiri despre alții, cu atât mai greu îmi vine să vorbesc despre mine însumi.

Dar fiindcă revista „Teatrul” mi-a cerut un articol, a specificat subiectul și mi-a dat chiar titlul acestui articol, *Directoratele mele*, mă execut.

Despre aceste directorate aș putea scrie cărți întregi, cu titluri ale sutelor de piese pe care le-am reprezentat, cu marii și micii actori, cu regizorii, scenografii, tehnicienii cu care am colaborat, cu diferitele valuri de public care s-au perindat de-a lungul generațiilor, cu criticii dramaticei ai epocii, cu tot ce privește dezvoltarea, din ce în ce mai bogată, a mișcării noastre artistice

DIRECTORAT PRECOCE

N-aș putea începe aceste pagini memorialistice fără să pomenesc de primele mele direcții, pe care le-am exercitat pe la vârsta de zece ani, avînd ca parteneri pe colegii de școală și ca scenă pivnița casei părintești din strada Silvestru, apoi grădinile acelei mahalale bucureștene. Îmi spunea, mai tîrziu, bătrînul și marele actor Iancu Petrescu, cel care în tinerețe fusese haiduc, îmi spunea că începuturile lui teatrale tot în mahalaua Silvestru se desfășuraseră, cu mulți ani mai înainte mea.

Cu trupele mele improvizate eu jucam piese proprii, printre care una se chema *Costică și Polux*, un fel de parafrază a lui Hamlet, dramă pe care n-o văzusem încă și pe care o știam din auzite. (Probabil, tot din auzite cunoștea capodopera lui Shakespeare și un regizor „modern”, care, în ajunul premierei pe care o montase la București mai acum cîțiva ani, declara într-un interviu că *Hamlet* este lupta poporului împotriva regelui Claudius, pe care vrea să-l detroneze.)

În *Hamlet*-ul meu nu ajunsesem încă la imaginara revoluție populară a sus-pomenitului regizor. Costică, eroul piesei, vrea să-și răzbune tatăl, asasinat de propriul lui frate, Polux, care i-a luat și tronul și nevasta.

Castelul de la Elsinor era înfățișat de două fotolii, coborîte din salon în lipsa părinților mei și acoperite cu două broboade ale mamei. Fotoliile erau din lemn negru, răsucit și învelit cu pluș roșu. Aceste scaune-castel există și azi și pot fi reproduse într-o istorie a decorului dramelor elisabetane, prezentate într-o suburbie a Bucureștilor. Numitul castel era înconjurat de un parc alcătuit din ramuri de pomișori tăiați din

grădină, ramuri care începeau să se usuce și răspindeau un nostalgic parfum de foi ofilite, amestecat cu mirosul răcoros al mucegaului umed, perlat de zidurile subterane.

Micii spectatori ședeau pe treptele de cărămidă ale scării de la intrarea pivniței. Costul biletului era un nasture, o peniță sau o bilă.

Sînt șaptezeci de ani de cînd mireasma de frunze ofilite îmi stăruie în nări cu amintirea primelor mele spectacole, tot așa precum mirosul cleiului de decor îmi amintește de prima mea incursiune în culisele scumpului nostru *Teatru Național* de odinioară.

Simțind nevoia să-mi largesc centrul de activitate scenică, am luat la rînd grădinile mahalalei Silvestru, unde, inspirat de atmosfera lor haiducească, jucam în *Iancu Jianu*, pe circ-serdarul Stoica, a cărui moarte o interpretam, cu mare succes, în stil verist.

În agonia șefului de poterași improvizasem o serie de salturi și de zvîrcoliri impresionante, atît de impresionante încît trebuia să le bisez. Conform tradiției marilor „capocomico“, un Novelli sau Zacconi, în calitatea și cu autoritatea mea de autor, director, regizor și interpret al unui rol important, încheiam drama căpitanului de haiduci cu moartea circ-serdarului, bucata mea de rezistență.

* * *

Al doilea directorat al meu a fost, peste vreo zece-doisprezece ani, la Teatrul Comedia, unde funcționează astăzi prima noastră scenă și care fusese inaugurat chiar în anul acela, 1912.

Aveam printre actori pe Ion Manolescu, Achil Popescu, V. Valentineanu, Ion Armășescu, un cabotin straniu, foarte înzestrat, tipul actorului de provincie, care ar merita un întreg capitol într-o carte de teatru; cu el în rolul titular, am jucat tragicomedia *Akim*, înscălînd-o Anton Cehov, nume prea puțin cunoscut pe-atunci la noi.

Unii critici, care decretaseră că nu sînt bun să scriu decît feeerii pentru copii, cu zîne și vrăjitoare, critici care nu mă socoteau capabil să compun o piesă realistă, ridicară în slavă *Akim*-ul lui Cehov... Într-un articol publicat mai tîrziu în revista „Flacăra“ am dezvăluit procedeul, răzbunîndu-mă astfel pe severii mei judecători. În vremea aceea, luam toate în serios, credeam că publicul nu vorbește decît de opurile noastre teatrale și de polemicele dintre autori și cronicari.

Cu același actor, Armășescu, am jucat, la Comedia, o piesă de Pușkin, în care el realiza un rol de mare clasă.

Temerar, prezumțios, voiam să reformez scena românească la repezeală, reprezentînd opere grave, perfect învățate, fără suflour. Dar m-am poticnit de la primul spectacol. Lipsiți de concursul „omului din cușcă“, actorii s-au încurcat, și tot pe mine s-au revoltat (cu drept cuvînt). Se juca *Cobzarul*, un act de Elena Văcărescu, tradus în versuri de poetul D. Nanu. După cîteva zile am scos întîia oară la rampă pe Mihail Sorbul cu un act: *Poveste banală*. Dar toate mergeau schiopătînd. Fără un colectiv satisfăcător, fără subvenții, trupa mea era amenințată cu falimentul. Am renunțat la repertoriul olimpiian și am dat drumul la vodeviluri cu cîntece, ba și la o revistă (*Nu te superi*), care mi-au mai înviorat puțin bugetul.

În această revistă apărea, întîia oară pe scenă, admirabilul artist care a devenit V. Valentineanu și care ar fi trebuit sărbătorit pentru cei 80 de ani ce i-a împlinit de curînd.

El interpreta pe Ovidiu — adică statuia, de la Constanța, a poetului — și spunea cu mult lirism versurile în care bardul latin dorea să plece de la malul mării, unde era statuificat, spre Roma tinereții sale.

Afară de *Akim*, pe această scenă a Teatrului Național de azi, mi-au fost jucate, mai tîrziu, de către compania Bulandra-Storin-Maximilian, piesele *Prometeu*, o reluare a *Cocoșului negru*, *Don Juan*, *Omul care a văzut moartea* și, mai tîrziu, în anii puterii populare, de către ansamblul primei noastre scene, *Haiducii*, *Doctor Faust vrăjitor* și *Parada*, precum și, în reluare, primul meu poem dramatic, *Înșir-te mărgărite*.

LA CONDUCEREA TEATRULUI NAȚIONAL

În 1920 am fost numit director general al teatrelor și directorul Teatrului Național din București.

A fost al treilea directorat al meu și cel mai fecund. Mai tîrziu, am mai ocupat acest post de două ori, dar am stat prea puțin vreme și n-am putut să realizez mare lucru. Dar în 1920 și 1921... Dați-mi voie să amintesc de aceste două stagioni. Fiindcă atunci am adus o sumedenie de reforme în lumea teatrală. N-am loc în această revistă și n-am la îndemină nici materialul necesar, ziarele și programele de atunci, ca să pot recapitula, să-mi pot măcar reaminti activitatea mea din acei ani. N-am la îndemină

nici măcar actor de regretatului și mult talentatului confrate, pictor și sculptor Ion Anestin, nepotul marelui actor de la Craiova, o trecere în revistă a trecutului primei noastre scene. În volumul lui Anestin sînt cuprinse parte din înfăptuirile mele, imediat după primul război mondial.

Realizări de ordin artistic, administrativ și tehnic. Despre care să vorbesc întii? Bineînțeles, despre repertoriu — cea dintîi preocupare a unui director. Am căutat, în primul rînd, să suprim piesele străine, „bulevardiere“, și să joc din literatura universală opere de valoare dramatică, dar și literară: *Rața sălbatică* și *Nora* de Ibsen, *Noaptea regilor*, *Macbeth*, *Hamlet* și *Regele Lear* de Shakespeare, *Falimentul* de scriitorul norvegian Bjørnsterne Bjørnson, *Avarul* și *Tartuffe* de Molière, *Uălul fericirii* de Georges Clemenceau, *Domnișoara Julia* de August Strindberg, *Electra* de Hugo von Hoffmannstahl, *Oedip-rege* de Sofocle, *Ruy Blas* de Victor Hugo, *Puterea întunericului* de Tolstoi.

Dar „partea leului“ am făcut-o dramaturgiei originale, punînd în scenă scriitori care, cei mai mulți, nu văzuseră încă lumina rampei. Hortensia Papadat-Bengescu (*Bătrînul*), I. G. Aslan (*Odinioară*), Ion Minulescu (*Pleacă berzele* și *Lulu Popescu*), Ignea Floru (*Fără reazăm*), Al. Sabaru (*Cain*), A. Dominic (*Sonata umbrelor*), Valjean (*Nodul gordian*), Camil Petrescu (*Suflete tari*), M. Pașcanu (*Moartea Cleopatrei*), N. Iorga (*Tudor Vladimirescu*, *Moartea lui Dante* și *Molière se răzbună*), M. Săulescu (*Săptămîna luminată*), Condora (*Noi, oamenii*), Mircea Dem. Rădulescu (*Serenada din trecut*).

Am reluat piese consacrate din marele repertoriu național: *Vișorul* lui Barbu Delavrancea, *Ulaicu-Uodă* de Al. Davila, *Domnul Notar* de Octavian Goga.

Profitînd de prezența în țară a pictorului rus George Podjedaef, i-am comandat decoruri pentru *Electra* lui Hugo von Hoffmannstahl, *Macbeth*, *Cyrano de Bergerac* și *Înșir-te mărgărite*. Era director tehnic talentat și devotatul Teatrului Național, Traian Cornescu, venit în această funcție după arhitectul Victor Ștefănescu, fiul muzicantului George Ștefănescu.

Cînd Podjedaef mi-a adus primele schițe de decoruri și costume, am fost surprins de bogăția, de exuberanța culorilor.

I-am spus :

— Nu e *Macbeth*; e un balet rus. Dar fie, execută-le, fiindcă sînt foarte frumoase !

După George Podjedaef am angajat pentru o serie de reprezentații din repertoriul nordic pe marele regizor expresionist Karl Heinz Martin de la Berlin. Dar plecînd de la direcția Teatrului Național, succesorul meu, tradiționalist exagerat, a reziliat contractul cu Karl Heinz Martin, care a fost angajat de Compania Bulandra, pe scena căreia a pus spectacolul *Nju* de Osip Dimov. În această piesă a debutat tînărul actor George Calboreanu. S-a mai jucat *Bestia* lui Strindberg cu Agepsina Macri în rolul principal feminin și *Pelicanul*, în care nu mai țin minte numele interpreților.

Aceste reprezentații au avut loc la Teatrul Comedia, unde a activat destui ani valoroasa companie a lui Tony Bulandra, G. Storin, Ion Manolescu, V. Maximilian și Lucia Sturduza Bulandra.

În toate directoratele mele, am fost preocupat de situația materială a personalului artistic și tehnic. Am căutat să măresc cît am putut veniturile actorilor. Pe C. I. Nottara și Paul Gusti i-am găsit înglobați în datorii. Le-am plătit datoriile. Cum teatrul mergea bine, aveam la îndemînă fonduri ca să ajut pe actorii tineri. Ba am avut și norocul de-a mai îndulci bătrînețile amărîte ale unor scriitori ca Alexandru Macedonsky și Ion Slavici. (De acest lucru mă simt onorat și mîndru, mîndru ca de-o faptă glorioasă, și recunoscător mie însumi, recunoscător pentru un dar făcut mai mult decît pentru unul primit.) Țin minte și sînt fericit că am trimis cinci mii de lei și văduvei la strîmtoare a bardului de la Mircești, Paulina Alecsandri.

Un lucru pentru care actorii ar trebui să-mi fie recunoscători și azi, e succesul pe care l-am avut obținînd de la direcția căilor ferate vagoane speciale pentru turneele lor — și nu numai ale acelor de la Teatrul Național. De atunci, oamenii nu mai pleacă în vagoane de clasa a treia, ajungînd dintr-o localitate în alta în toilă noapții, găsind sau negăsind camere la hotel, plecînd pe ploaie și zăpadă în alt oraș, în trenuri aglomerate. Acum călătoresc în vagoane cu paturi, încălzite, dormind pînă ajung la destinație, joacă odihniți, fără panica plecărilor și sosirilor la ore neverosimile.

Am desființat apoi balurile în incinta teatrului, baluri care ajunseseră săptămînale și degradau primul telur al culturii noastre. Numai că, pentru această inițiativă și pentru aducerea ei la îndeplinire am dus luptă grea, cu foruri foarte înalte.

De la început am fost salutat prin articole elogioase de către N. Iorga și Tudor Arghezi, fără să mai pomenesc de alte nume mai puțin prestigioase.

Mi-a fost greu să obișnuiesc publicul să nu mai intre în sală după începerea spectacolului. Astăzi, măsura luată acum patruzeci și opt de ani se aplică la toate concerte și reprezentațiile teatrale și pare un lucru foarte firesc. Întrebați-mă însă pe mine câtă diplomatie și încăpăținare mi-au trebuit ca să birui încăpăținarea celor ce binevoiau să întârzie și să deranjeze câteva bănci de spectatori, ca să-și ocupe locul.

Decorul se punea pe scenă în seara premierei. Reprezentația se prelungea pînă spre ora trei dimineața. Ca să remediez acest nărav, pe care astăzi nu l-ar mai crede posibil nimeni, am început prin a confecționa decorurile, mobilele și recuzitele înainte ca repetițiile cu actorii să înceapă în foaiere. În felul acesta, interpreții aveau avantajul să se miște liberi pe scenă, să se familiarizeze cu peisajul și costumele în care evoluau, mașiniștii să schimbe cu mai multă siguranță zidurile de scindură și de pînză vopsită.

Spectacolele nu treceau de miezul nopții.

Am înființat și repetițiile generale cu public. Am reușit, în felul acesta, să scap pe actori de nesiguranță, de emoția care le usca gîtlejul, de palpițiile care îi împiedicau să-și dea, în seara premierei, întreaga măsură a temperamentului lor.

Am redeschis foaierea de sus, care stătea de multă vreme încuiată și pe a cărui terasă de multe decenii nu mai intrase nimeni.

Foaierul de jos al publicului era plin de reclame pentru șampanie, muștar și cremă de ghet. Am înlocuit aceste cartoane și oglinzi de anunțuri cu portretele celor mai de seamă actori ai noștri, în rolurile lor de căpetenie, pictate de primii noștri pictori ai epocii. Pe pedestale înalte am așezat busturile marilor dramaturgi universali și români. Din aceste portrete în ulei sau în bronz au mai rămas unele, scăpate de incendiul aruncat din cer de bombele naziste, la 24 august 1944, și mai pot fi văzute la muzeul sau în foaierele celor două săli în care joacă trupa Teatrului Național.

Sculpturile au avut mai mult noroc. Bronzul e mai dur decît pînza. N-au ars.

Răspîndite pe la diferite instituții, operele lui D. Paciurea, Oskar Späthe, Fritz Stork, Corneliu Medrea, Bombă. Oskar Han, restituindu-ne pe Eschil, Sofocle, Euripide, Dante, Shakespeare, Goethe, Schiller, Victor Hugo, Ibsen, Tolstoi, Heliade-Rădulescu, Vasile Alecsandri, B. P. Hasdeu, I. L. Caragiale, Barbu Delavrancea, executate într-o singură iarnă, au suscitât ani întregi admirația spectatorului în foaierea de jos al Teatrului Național, apoi al sălii de la Sfîntul Sava, mărturisind talentul artiștilor noștri plastici, care nu mai interpretaseră pînă atunci chipurile marilor scriitori ai țării, ai omenirii.

Acest capitol — costumele, sculpturile, portretele — n-a fost ușor de scris. Într-o zi poate că voi povesti necazurile pe care le-am avut, opozițiile pe care le-am încercat la înfăptuirea lor.

În locul cortinei cu îngerași și zeița Fortuna sunînd din trîmbiță, a lui Romeo Girolamo, am proiectat zugrăvirea unor scene din folclorul românesc, lucrări de proporții gigantice, din care am realizat două: una a lui Camil Ressu și alta a lui Traian Cornescu.

Supraviețuitorii acelor epoci își mai aduc aminte de scandalul iscat în jurul cortinei lui Camil Ressu, pe care cîțiva takiști zeloși, care tînjeau de dorul zeiței Fortuna, a bravului Romeo Girolamo, n-o admiteau în rîptul capului.

Pentru ulciuri și bronzuri, piedicile au pornit de la actorii înșiși, ai căror reprezentanți mai colțoși au venit în cabinetul directorial să protesteze împotriva acestor cheltuieli ce le micșorau veniturile de societari.

— Domnilor, le-am răspuns, aceste tablouri tot pentru dumneavoastră le fac, să fiți imortalizați pe pînza de cei mai mari pictori ai noștri; nu le fac pentru unchii și mătușile mele! Cît despre beneficiile dumneavoastră de societari, n-aveți nici o grijă! Am dispus ca matineurile de duminică și de sărbători să nu mai fie cu jumătate de preț, ca pîn-acum, ci cu prețuri de seară. Vom juca și simbăta în matineu, cu bilete ieftine, așa că veniturile teatrului nu vor fi micșorate!

Aceiași (doi) reprezentanți ai actorilor veniseră cîteva zile după instalarea mea la direcție, cu aere conspirative, ca să obțină, personal, un plus de o mie de lei lunar drept gratificație.

— Domnule director general, noi doi ținem teatrul în mînă. Dacă vrem noi, e liniște; dacă nu vrem, se întîmplă neînțelegeri, tulburări, greve.

Eu le-am răspuns calm:

— Uite ce e, maștrilor, eu nu vin ca Ion Ghica de la președinția Consiliului de Miniștri, nici de la universitate, ca Pompiliu Eliade. Eu vin de la cafenea, ca și dumneavoastră, și vă știu pe toți ce aveți în burtă. Cu mine nu merge așa!

Și am început să urlu tot felul de invective juvenile, cu o voce de stentor, care a rămas și astăzi colosală! Cei doi maștri au ieșit cu coada între picioare.

Pentru lămurirea cititorilor, ca să nu se iște vreo bănuială nedreaptă, voi spune că nu e nici un moment vorba de C. I. Nottara sau Aristide Demetriade, care erau doi oameni foarte delicăți, foarte fini și cu care m-am înțeles totdeauna foarte bine.

Nottara era un om blind, politicos. Singurele vorbe grele pe care le-am auzit din gura lui — și foarte rar — erau în paroxismul supărării:

— Hei, blestemăția dracului!

A avut totuși, pe vremuri, un conflict cu Al. Davila, în prima direcție a acestui excelent om de teatru, conflict de pe urma căruia a ieșit din teatru, deși toată lumea era de partea lui. Au fost și interpelări în parlament. Dar Davila era susținut de oameni foarte sus-puși și nu s-a clintit pînă nu s-a schimbat guvernul și a venit ministru la Instrucție și culte Spiru Haret, care a avertizat pe regele Carol că-și dă demisia dacă nu-i iscălește decretul de numire a lui Pompiliu Eliade. Vodă s-a supus. Actul lui Spiru Haret a avut două binefaceri: a adus în fruntea primei noastre scene pe marile director care a fost Pompiliu Eliade și a prilejuit lui Al. Davila să alcătuiască a doua trupă importantă a Bucureștilor. Decanul scenei românești a revenit în teatru sub direcția lui Pompiliu Eliade și a realizat cele mai frumoase creații din glorioasa lui carieră: Regele Lear, Ștefan cel Mare (*Apus de soare*) și Luca Arbore (*Uiforul*).

Davila plecase de la direcție, venise Pompiliu Eliade, apoi Iancu Bacalbașa, apoi din nou, în 1912, Davila.

Scrisesem *Cocoșul negru*, al cărui personaj principal îl destinase lui Nottara. Davila nu părea încântat. Ostilitatea împotriva maestrului continua. Încearca să mă convingă că Aristide Demetriade sau Constantin Radovici ar fi mai potriviți. Eu nu i-am spus nimic meșterului Nottara în legătură cu aceste discuții.

Într-o seară l-am întâlnit pe culoarul lojilor.

Era încovoiat, abătut.

— Eu am să plec din teatrul ăsta! — îmi spuse el cu amărăciune. Ochii îi erau înlăcrimați.

— De ce, maestre?

— Nu vrea directorul să-mi dea rolul Dracului.

— Lasă, coane Costache, n-avea nici o grijă. Fără dumneata nu-l joc.

M-am ținut de vorbă.

Davila nu putea să încalce dreptul autorului de a-și alege interpretii. Și apoi, nu-i mai ardea de noi conflicte în teatru.

Îmbătrînise cu șase ani, trecuse prin experiența propriei sale trupe, la Modern, se mai uzase și el, protectori puternici nu mai avea.

După neînțelegerile iscate în prima direcție cu Nottara, Petre Liciu, Petrache Sturdza și Lucia Sturdza, care plecase și ea cu răzvrătiții de la Teatrul Național din 1906, conu Alecu mai avusese și scandalul cu *M-me Flint*, în 1907, cînd doamnele din elită, vrînd să joace această piesă în limba franceză la Teatrul Național, au provocat protestul lui Nicolae Iorga și ieșirea studenților de pe băncile universității în stradă,

Victor Eftimiu, în anul 1915, împreună cu Aristiză Romanescu și V. G. Morțun, la Mîrcești, cu prilejul a 25 de ani de la moartea lui Vasile Alecsandri



ca să se adune în fața teatralui și să împiedice reprezentăția într-o limbă străină pe prima scenă oficială românească.

A fost o seară zbuciumată, cu vociferări, lovituri și baricade. Davila a bătut crunt pe unul dintre manifestații.

N-a mai insistat, la începutul lui 1913, să-mi schimbe interpretul principal și am avut impresia că spectacolul *Cocoșului negru* nu-l mai interesează. Nottara a fost un Diavol proteic, dar premiera mi s-a părut cenușie. Niciodată n-am mai avut atât de intens impresia unei căderi.

Cocoșul negru a făcut totuși serie lungă; a adus, totdeauna, la reluări, lume, mai ales un tineret entuziast. Interpretii s-au schimbat, șapte sau opt actori au mai încercat la Teatrul Național să joace rolul Dracului, dar n-am fost niciodată mulțumit de felul cum se desfășurau reprezentațiile acestei piese.

O singură dată m-am împăcat cu ea: în provincie, cu prilejul unui turneu. Trebuia să prindem trenul. Spectacolul urma să fie terminat devreme. În panica aceasta, actorii au debitat versurile cu viteză, decorurile se schimbau foarte repede. Textul s-a strâns, piesa a căpătat o sprinteneală, o emoție și o strălucire pe care nu i le cunoaștem. Am înțeles atunci că dramele acestea romantice, cu acte și personaje numeroase, trebuie să fie jucate într-un suflu dinamic, cu elan, cu încordare. Dacă interpretii fac pauze, își descompun rolul, îl complică, întârzie intrările și ieșirile, așteaptă sfârșitul replicii partenerului și fac o pauză pînă să-și atace propria replică, spectacolul se lungeste cu o jumătate de oră, ceea ce-l face plictisitor pînă la penibil.

Transmit această experiență personală tinerilor regizori, recomandîndu-le să economisească secunde, să evite golurile, să dea pieselor în versuri un tempo absolut indispensabil comediei moderne.

Actorii, mașiniștii, costumierii, peruchierii, toți cei ce colaborează la un spectacol să-și închipuie că vine trenul și că nu trebuie să-l scape!

DIRECTOR LA CLUJ

Întrînd foarte tînăr în viața teatrală — am fost jucat pe prima noastră scenă la 21 de ani, am fost director general la 31 de ani —, am avut norocul să am interpreți actori din marea generație și chiar să le fiu director: C. I. Nottara, Ion Petrescu, Vasile Leonescu, Ion Brezeanu, Aristide Demetriade, Vasile Toneanu, Petre Sturdza, N. Soreanu, Ion Livescu, Agatha Bîrsescu, Maria Ciucurescu, Constanța Demetriade, Ion Anestin și alții care au creat personaje celebre în piesele lui Vasile Alecsandri și ale lui I. L. Caragiale. Am fost prieten cu ei, cu acești oameni care au murit de mult — de care tineretul abia a auzit, dacă a auzit — și care trăiesc numai prin amintirea noastră și vor înceta să mai trăiască atunci cînd noi înșine, ultimii lor admiratori, nu vom mai fi decît simple amintiri.

O deosebită stimă am avut pentru Paul Gusty, decanul regizorilor noștri, care a stat decenii întregi la datorie și nu și-a pus niciodată numele pe afișul unei piese puse de el în scenă. Era un om foarte cult, care se ducea în fiecare an în străinătate și aducea de acolo ce era mai bun în repertoriu și în sistemul de a regiza o piesă.

Regizorul, mai mult decît actorul însuși, e un nedreptățit: rodul muncii lui se face și se desface în fiecare seară, nici măcar fotografiile nu pot reda peisajul, dinamismul unei înscenări.

Nu știm dacă la Berlin se mai păstrează montările lui Otto Brahm, precursorul lui Antoine, sau Max Reinhardt, așa cum se mențin la Moscova, respectate pînă la cel mai mic amănunt, montările marelui animator rus Stansilavski.

Calde, neuitate amintiri mă leagă de epoca directoratului meu la Teatrul Național și la Opera de Stat din Cluj (1927), cînd am fost, în același timp, și conducător al misiunii teatrale din Ardeal și Banat.

Avînd importante subvenții, am putut să repar somptuoasele edificii consacrate artei dramatice din capitala Transilvaniei și la Oradea. La Cluj, am înlocuit cu perdele sobre vechea cortină pictată cu jupuie figuri alegorice, pe gustul oamenilor de acum o sută de ani; în locul rampei de tînichie, am făcut una din lemn greu, lustruit, care mai funcționează și azi. Am cumpărat cinci rînduri de perdele ca să fie folosite ca decor; am zidit loji pe podeaua unde se aflau acele instrumente de tortură numite „locuri de stat în picioare”.

Ca să întăresc colectivele dramatice și lirice, am adus numeroși actori și cîntăreți de la București.

Cînd era seară de operă la Cluj, trupa de dramă, împărțită în echipe, juca în alte trei sau patru localități transilvănene.



La masa de lucru

Am numit pe Ionel Perlea, care n-avea angajament, diriginte al orchestrei. Am căutat să dau o îngrijire cât mai artistică operelor și comediilor reprezentate, dînd precădere repertoriului original: stagiunea dramatică am inaugurat-o cu drama istorică, nejucată pîn-atunci, *Grigore Ghica-Uodă* de Al. Depărățeanu, iar opera am deschis-o cu lucrările naționale *La șezătoare* de Tiberiu Brediceanu și *Crai nou*, nejucat încă, al lui Ciprian Porumbescu.

Urmînd lui Popovici-Bayreuth la direcția Operei, și lui Zaharia Birsan la teatru, am dat toată cinstirea cuvenită acestor mari înaintași, pe nedrept uitați.

Prea puțini cîntăreți și actori au mai rămas din cei de altădată. Acum străbat frumoasele străzi ale Clujului cu mare melancolie, nemaiîntîlnind în drum nici una din figurile de odinioară. Aceeași singurătate pe care o simt și la București, unde pe bulevarde, în restaurante, în sălile de spectacol și de concert, la cinematograful, rareori mi-e dat să zăresc o figură cunoscută...

DUPĂ RĂZBOI

Veni apoi războiul, a doua mare încercare mondială.

Veni și marea zi a eliberării noastre de sub cizma nazistă, măreața zi de 23 August 1944. Țara era crunt rănită de aventura nebunească în care ne aruncase clica lui Antonescu. Rănila trebuiau vindecate, toate urmau să fie luate de la capăt. Viața teatrală era printre cele mai lovite. Frumosul, scumpul, veneratul nostru lăcaș de artă și cultură, Teatrul Național din București, era la pămînt. Mizerabilii bombardaseră centrul fără apărare al Capitalei. Bombe incendiare, care dădeau foc unde cădeau. În acele grele împrejurări am fost numit director al primei noastre instituții de cultură, Teatrul Național, precum și director al Operei din București și director general al operelor și teatrelor din țară.

M-am pus pe treabă. Nu era ușoară. Localurile Comedia și Studio erau grav rănite. Trebuiau reparate. Și pe cînd începea vindecarea lor, am vrut să joc *Edipos* al lui Sofocle în ruinele auguste ale Teatrului Național. Nu s-a putut; arse se și se prăbușise și podeaua scenei și a sălii.

Fiare încolăcite, moloz și cărămizi fumegau încă în subteranele edificiului distrus. Am jucat *Edipos* la Cinematograful „Aro” pentru strîngerea fondurilor necesare reconstruirii templului ucis: apăreau în acel *Edipos* Ion Manolescu, George Vraca, A. Pop-Mărțian, Agepsina Macri, Marioara Voiculescu, Aura Buzescu, Cleo Pan.

Publicul a primit cu mare simpatie acest spectacol, subscriind sume importante. Arhitecții, în frunte cu Emil Prager, inspectaseră fundațiile și zidurile venerabilei clădiri și le găsiseră apte a suporta un nou palat al Thalicii și al Melpomenei, a cărui

reeditare ar fi costat 120 de milioane lei. Aproape o jumătate din această sumă o realizasem cu spectacolul de la „Aro“. Urma să mai joc în sala acestui cinematograful *Eumenidele* lui Eschil, cu concursul corului și baletului de la Operă. Dar am fost scos de la direcție și au început în viteză lucrările de dărîmarea a puternicelor ziduri din fața hotelului „Continental“. „Misterioasă“ operație a costat două miliarde de lei, cînd reconstrucția n-ar fi cerut decît o sută douăzeci de milioane. Cît eram încă în funcțiune, concomitent cu căutarea de adăpost pentru trupa primei noastre scene, am pus o mină la repararea teatrului Comedia și Studio din Piața Amzei, am trimis să joace la Sibiu colectivul împotmolit la Drăgășani al Teatrului Național din Iași.

În vremea aceasta căutam în București o sală sau mai multe pentru începerea stagiunii. Pentru un nou local, provizoriu, al primei noastre scene, am cercetat mai multe săli susceptibile de a fi amenajate pentru spectacole: sala liceului „Matei Basarab“ și cea de la „Sfîntul Sava“, fosta sală „Liedertafel“, și cea a Școlii Centrale de Fete.

Am început, repede, transformarea sălii de gimnastică a liceului „Sfîntul Sava“ și am prefăcut-o radical. Acolo s-a jucat vreme de cincisprezece ani, cu săli pline, și nu înțeleg nici azi de ce s-a renunțat la acest teatru din inima Capitalei, teatru cu cîteva sute de locuri (aproape 700), cu foaiere spațioase, împodobite cu picturi și cu busturile marilor dramaturgi autohtoni și universali, teatru care a înregistrat mari succese. Acel teatru n-a costat nici un ban statul. Ca director general al operelor, din fondul de 170 de milioane adunate pentru construirea unui local de teatru liric, am împrumutat 50 de milioane, ca să construiesc teatrul de la „Sfîntul Sava“.

Leul scădea vertiginos. În cîteva luni, nu mai puteai cumpăra cu el o nucă. Am luat dispoziția ca, din cele 120 de milioane rămase, să se cumpere la repezeală scînduri, vopsele, pinză, covoare, clei, pensule și alte obiecte de recuzită, care au folosit ani întregi.

Din milioanele care s-ar fi topit în cîteva luni, ne-am ales cu două noi teatre bucureștene: cel de la „Sfîntul Sava“ și cel de la liceul „Matei Basarab“, care a cunoscut de asemenea o epocă de înflorire, dar a fost părăsit și el, fiindcă probabil încurca socotelile contabilității și cerea un surplus de muncă funcționarilor administrativi.

PUBLICUL TEATRAL

Artă dramaturgilor e în funcție de publicul căruia i se adresează, de latitudinea, de altitudinea, climatul, evoluția culturală a țării respective, de temperamentul spectatorilor, calmul sau nervozitatea lor, gustul evoluat sau nu, entuziasmul sau blazarea lor. Fiecare compun colectivul unei săli — publicul obișnuit și repetat al cutărui oraș — dictează scriitorului de teatru cum să-și organizeze dramaturgia, ca să nu contravină mulțimilor poftite la un „festin“ al muzelor tragediei și comediei.

Popoarele mediteraneene, care ne-au dat pe clasicii greci, romani și francezi, scriu un teatru luminos, dinamic, de o arhitectură perfectă.

Nordicii merg în adînc, rareori practică replica scurtă, vioaie, în crescendo a acțiunii. Spectatorii lor sînt oameni liniștiți, capabili de o atenție infinită, interesați de o problemă sufletească sau cerebrală, fără urmă de nervozitate, fără grabă.

Marele scriitor ceh Capek îmi spunea, odată, la Praga:

— Dumneavoastră (voia să înțeleagă prin noi pe autorii latini) sînteți fericiți: puteți scrie piese de pasiune. Publicul nostru vrea probleme, idei — și genul acesta e arid, nu te duce la marele succes!

Germanii au anumite lucrări numite „piese de conversație“, în care nu se întîmplă nimic, în care actorii dialoghează în fața unui public atent, recules, care se duce la teatru ca la concert; îi ajung cuvîntul și gîndul autorului, muzica frazelor și conținutul lor.

Spectatorul sudic n-ar putea rezista unor asemenea lucrări statice. Neliniștit din fire, așteptînd senzația puternică, surpriza acțiunii, un joc frenetic al actorilor, el începe să caște, să se răsucescă în scaun și să aștepte cu nerăbdare lăsarea cortinei.

Totuși, pe indiferent ce meridian, dramaturgia include toate genurile. Și dacă autorul e înzestrat, fie că scrie tragedii, comedii, dramă sufletească, piesă de idei sau generoasă melodramă, romantică, eroică — el îl va interesa pe spectator, îl va captiva, dacă ține seamă că un singur gen e detestabil: genul plictisitor. Pe acesta, în primul rînd, trebuie să-l evite dramaturgul.

Cinematograful a avut o mare înrîurire asupra publicului spectator. I-a oferit schimbări vertiginoase de decor, acțiune directă, dialog scurt, esențial, și l-a dezvățat,

astfel, de așteptarea calmă, de savurarea unui text poetic, abundent, de acte lungi într-un singur peisaj, de numeroasele antracte care îi agrementau seara. La cinematograf, antract nu mai există. Schimbările de decor nu țin nici a zecea parte dintr-o secundă, fiindcă se succedea vertiginos, cu zecile, cu sutele, adăugînd un interes variat, permanent, chiar dacă acțiunea lîncezește.

Care ar putea fi arta dramaturgului de azi? În vechime, în aer liber, într-un cadru de verdeață, sub un cer divin, poetul tragic — un Eschil, un Sofocle, un Euripide, un Menandru, un Plaut, un Seneca — scria trilogii care se reprezentau în întregime o zi întreagă, de la răsăritul soarelui pînă tîrziu după-amiază. Un singur reflector: *Helios*, Soarele. Trei piese în cîte cinci acte fiecare, cu comentariul static al corului. Uneori, se mai juca la sfîrșit și o scurtă comedie, numită *fleac*, și în care autorul își parodia propria lui tragedie. Eschil adăugase suitei sale *Prometeu*, compusă din trei tragedii, un act satiric, numit *Prometeu incendiatorul*, în care titanul care a furat scînteia dumnezeiască din cer și a adus-o oamenilor dădea foc unde trebuia și unde nu trebuia, aprinzînd clăi de paie și casele oamenilor. Șaisprezece acte la o singură reprezentație! Ce autor și-ar mai îngădui astăzi să țină lumea la teatru atîta amar de vreme?

Vremea nouă a redus spectacolul de cinci, sau patru, sau trei ore, la o sută douăzeci de minute. Publicul vrea spectacole din ce în ce mai scurte. Timpul său e măsurat.

Iată dar, măsurată și arta dramaturgului. El e obligat să condenseze în maximum o sută sau o sută cincizeci de minute, fapte a căror desfășurare ținea înainte de două ori, dacă nu de cinci ori pe atîta.

Monoloagele, mai scurte sau mai lungi, au fost suprimate. Replica tinde să fie redusă la minimum, consistentă și scăpărătoare; expunerea piesei, adică primul act, să nu se mai întindă, prelungind prezentarea personajelor. El va să cuprindă în el însuși o parte din acțiunea piesei. Atenție la actul final! Fie o tragedie de Racine, fie o dramă a lui Bernstein, opera teatrală se mărginează să schițeze personajele, la prima ridicare de cortină, să dezvolte, la mijlocul piesei, o scenă puternică și să aranjeze, în bine sau în rău, sfîrșitul. Și Molière proceda tot așa. Deznodămîntul, fie în tragedie, dramă sau comedie, era prevăzut. Actul final venea să încheie piesa, fără contribuția unor noi evenimente. „Scena tare“ era apogeul, dar și încheierea opului teatral. Acum, autorul trebuie să întărească actul de încheiere cu noi lovituri, cu o acțiune nouă, cu noi surprize.

De la o vreme, se scriu piese în două părți, cu un singur antract. Aceste două părți nu se mai petrec într-un singur decor, ci sînt bogate în tablouri, fie că se lasă cortina, fie că nu se lasă. Un loc important îl joacă reflectoarele, care luminează un colț al scenei, lăsînd pe celelalte în umbră.

Procedul filmului s-a insinuat și aici.

O fascie de lumină cade pe eroi, care își trăiesc crîmpeul de viață în fața ochilor. În cinci, în trei acte sau în două părți, drama care vrea să prindă, trebuie să intereseze mereu. Altminteri, spectatorul se uită în tavan și-și consultă ceasornicul.

Regizorii moderni, simplificînd decorul și mobilierul, au reușit să scurteze spectacolul, economisind timpul prin schimbarea în viteză a tablourilor, prin construirea decorului în panouri și perdele. N-au inventat nimic, desigur. Ba, uneori, au rămas și în urmă.

În prologul idilei tragice *Romeo și Julieta*, Shakespeare se adresează publicului, avertizîndu-l că, timp de două ore, va desfășura în fața lui drama tinerilor amânți tragici din Verona. Două ore cerea Shakespeare publicului său. Noi am avut pe vremuri o versiune scenică a lui *Romeo și Julieta*, care ne-a fixat în fotolii un răstimp de cinci ore.

Cer încă o dată iertare cititorilor că am vorbit atîta despre mine, dar ar fi păcat, ar fi o nedreptate, să nu se știe aceste lucruri, pe care ziaristii de pe vremuri le-au consemnat cu fidelitate și elogii, dar pe care generațiile noi nu le mai știu.

Le-am amintit, pe cît am putut, în limita modestiei, cu toate că în ce privește modestia, mă cam tem de această mironosiță, fiică a ipocriziei. Modestul e un om care te ascultă cu mîna pe inimă, cu ochii în pămînt, șters, și care pune pe alții să-l laude. În taințele sufletului său el practică principiul:

Înțeleg să fiu modest, dar cu o condiție: să se știe!

Adesea, în seri de destindere, asistăm, instalați comod în fotolii, la un spectacol, aplaudăm actorii care ne-au plăcut, poate uneori venim la teatru ca să vedem actorul favorit, ale cărui creații îți desfată mintea și sufletul, și totuși, uneori, poate trecem pe lângă el fără să-l observăm. Fiindcă una din însușirile marilor personalități este și modestia. Pe cine au frapat în viața particulară cu argumente exterioare, de „vedetă”, pe cine au frapat — repet — vedete — ca Sonia Cluceru, Maria Filotti, Nicolae Bălățeanu, Mihai Popescu sau G. Timică, deși prin talentul lor prindeau viață, seară de seară, eroi ai literaturii dramatice clasice sau contemporane? Răspuns: pe nimeni. Aceste mari vedete, fiindcă au fost mari vedete, nu aduceau nimic din apanajul comercial, de modă, exterior și exagerat al sensului în care foarte des este folosit acest apelativ. Au fost mari vedete, adică, mari personalități artistice, care și-au dăruit talentul cu pricepere, cu noblețe și devotament profesiei pe care au slujit-o.

Am avut cîntea, a fost realmente o cînte, să-mi petrec cîțiva ani în preajma acestor mari dispăruți și a altor culmi ale artei teatrale românești. Fără a putea fi bănuită de „poleire”, idealizare a realităților, îmi amintesc cu venerație (cuvintele pot părea mari, fastuoase, dar ele trebuie luate în sensul lor grav) de orele repetițiilor, de serile în care le urmăream creațiile, din fundul sălii de spectacol. Faptul că îi cunoșteam, că participasem zi de zi, minut cu minut, la elaborarea spectacolului nu reducea elementul de surpriză, de încîntare pe care-l încercam, privindu-i, admirîndu-le talentul, nebănuitele nuanțe, sensibilitatea și vibrația pe care le transmiteau spectatorilor, acelora care nu pot bănuî cîtă migală, cîtă pricepere, cîtă osteneală și cîtă disciplină sînt necesare actorului. Chiar și la primele lecturi, repetiții de familiarizare cu textul, lecturi la care regizorul își detaliază concepția asupra viitorului spectacol, iar actorii încep să-și fixeze momentele cele mai importante, mai semnificative, se încingeau discuții asupra piesei și sensurilor ei, asupra ideilor care trebuiau valorificate — discuții creatoare, în care aportul fiecăruia era binevenit, fiecare idee nouă era receptată, totul avînd un singur țel, o interpretare cît mai exactă, cît mai contemporană, cît mai relevantă. Atît pentru interpreți cît și pentru publicul căruia îi era dedicat spectacolul. Nu poate fi uitată niciodată efervescența acestor repetiții, interferențe de gânduri, după cum n-am să uit niciodată — repet — efervescența unor repetiții-discuții, repetiții-laborator, ele putînd fi numite oricum, a unor repetiții prilej de îmbogățire a minții — ca acele în care Mihai Popescu, actorul ce urma să reînvie pe scenă figura eroică a lui Nicolae Bălcescu, discuta cu scriitorul Camil Petrescu. Actorul cunoștea, alături de scriitor și împreună cu el, din cercetările pe care le făcuse, asupra eroului său, iconografia epocii, era familiarizat cu ceea ce gîndeau contemporanii despre Bălcescu, actorul (și nu numai Mihai Popescu, modalitatea investigativă aparținea majorității participanților la spectacol) diseca, în amănunțime, momente, relații, fapte, atitudini, mărunte sau revelatoare, pe care urma să le sintetizeze în laboratorul său intim, pentru a deveni înflăcăratul gînditor și luptător pentru dreptate socială și eliberare națională. Ore și ore de schimburi de păreri, de convorbiri, adesea contradictorii, dar cu atît mai eficiente pentru opera artistică finită. Acestea toate acolo, pe scenă, sau în foaiere fără a socoti ceasurile trudei personale, de acasă. Atunci era prezent și Camil Petrescu, cu benecunoscuta sa personalitate, cu mintea sa ardentă și necruțătoare. Dar nu numai spectacolul *Bălcescu* s-a lucrat așa. *Romeo și Julieta*, *Trei surori*, *Egor Buliciov* sînt numai cîteva titluri care-mi vin acum în minte. Fiecare din ele, și altele au constituit un laborator. Pentru fiecare nou rol, pentru fiecare nouă piesă, aceste mari personalități actoricești erau preocupate, începînd de la concepție și ajungînd la cele mai mici detalii, neobservabile de public, dar necesare întregului, de caracterizările fizice și morale ale eroului interpretat. Nu succesul personal, egoist, păstrat harpagonic într-un sipet ferecat, neținînd seamă de ceilalți, de munca lor,

sfidându-i prin dezinteres, i-a caracterizat, ci, dimpotrivă, o generozitate specifică marilor spirite, emulația reciprocă, reușita tuturor, a lor și a spectacolului, progresul artei românești. Elocvente erau relațiile care se creau între ei, marile vedete, și colegii mai tineri. În majoritate, aceste nume evocate erau sau fuseseră și nume de profesori, și toți puteau fi laolaltă profesori în eternitate prin experiența și cunoștințele pe care le aveau, fără a le mai socoti talentul, autoritatea personalității lor. Marii actori Maria Filotti, Nicolae Bălățeanu, G. Timică sau Mihai Popescu chemau alături de ei pe cei tineri. Nu rareori o vedeai pe Sonia Cluceru, „coana Sonia”, cu vocea domoală, povățuind pe câte un proaspăt slujitor al Thaliei, explicându-i tainele meseriei. Ceea ce spun nu se referă numai la procesul ideatic, de pregătire a unui rol, ci și la nenumeratele acțiuni adiacente (repetiții de scrimă, de dans, probe de costume etc.). Se vor găsi unii care să ridice din umeri cu neînțelegere sau plictiseală, considerând asemenea „îndeletniciri” drept pisălogeli sau curiozități ale unuia sau altuia din cei pomeniți, escamotându-se importanța decisivă a aspectului exterior în definirea eroului interpretat. A studia un rol, a-l învăța, a-l trăi nu este totul, sau aproape totul. Cu ajutorul costumului, al machiajului, al coafurii, personajul capătă ființa fizică prin care se face, la simpla apariție în scenă, cunoștința directă cu publicul. Desigur că este oboseitor, a te ocupa atent de toate mărunțișurile, dar câtă dreptate au avut și au toți cei care s-au cheltuit și se cheltuiesc cu aceste detalii. Timpul este numai aparent irosit, câștigul aparține actorului. Se poate spune că acestor înaintași și altor actori contemporani le dădea mîna să se consume și astfel, fiindcă în cariera lor s-au bucurat de roluri importante, au fost răsfățați de regizori sau de soartă. Inexact. Nu este o șagă afirmația că pentru un actor nu există roluri mari și roluri mici, ci numai roluri. Mi-o amintesc pe Maria Filotti și grija ce o stăpînea pentru înfățișarea exterioră a tipului pe care îl crea, fie că juca monumentală staretă Melania din piesa lui Gorki *Egor Buliciov*, sau una din bătrînele satului strînse la hora din actul III al *Fericii furate* a clasicului ucrainean Ivan Franko. Sau pe G. Timică, ca să nu-l amintesc decît în rolul din *Ziua cea mare* de Maria Banuș. Căciula pusă într-un anumit fel, pantaloni groși, de dimie, bastonul și bocancii pe care și-i alesese îl ajutau să-și completeze personajul; mersul, atitudinile îl întregeau, îi dădeau savoare. Textul pe care-l spunea însuma o pagină bătută la mașină, restul era prezența pregnantă a actorului în rolul pe care-l modelase. Îmbrăcarea costumului, machiajul constituiau un ritual (lesne de constatat încă și azi la actorii generațiilor mai vîrstnice), actorul se despărțea de sine, devenind eroul său, preluîndu-i nu numai înfățișarea, atitudinile, ci și preocupările, frământările. Și toate acestea pe îndelete, cu atenție și mîgală, nu în grabă, fie cum o fi, date peste cap. Nu l-am întîlnit niciodată pe nici unul alergînd pe scările ce duceau spre cabine, cu suflul la gură, gîfîind în ultimul moment. Nu. Totdeauna își împărțeau timpul astfel — nu știu cum reușeau, că, slavă Domnului, solicitați erau din plin — încît se aflau în cabină cu o oră înainte de ridicarea cortinei. Nu este vorba de o disciplină de cazarmă, de o înțelegere didactică sau conformistă a „regulilor de bună purtare”, ci de rigurozitatea cu care își priveau meseria, de respectul pe care i-l dădeau, respect și prețuire care, ca într-un joc de oglinzi, se răsfrîngeau din nou asupra lor, din partea colegilor și publicului. Decorul pus în scenă, îi vedeai apărînd și așezîndu-se pe scaune. Adesea privindu-l pe Nicolae Bălățeanu, aveai impresia că somnolează, că gîndurile îi fug aiurea. Nu, actorul parcurgea un dialog interior, profund cu rolul, dialog care se continua, pe alte coordonate, în scenă, în momentul cînd se ridica de pe scaun, își revizuia ținută și se îndrepta spre ușa „pe care trebuia să intre. Înainte de a pune mîna pe clanță, în fața celor din culise apărea nu actorul Bălățeanu, ci locotenent-colonelul Verșinin din Moscova, cu aura lui de mister și obișnuit, care avea să fie prezentat în curînd celor... trei surori. Sau Sonia Cluceru, imbatabila „Gaiță” Aneta Duduleanu, cea care a știut cu înfinită bogăție de nuanțe să fie cînd doica duioasă și sarcastică a Julietei, cînd doica celor trei surori, ființa a cărei viață a fost închinată acestei familii, alungată de arivismul și cupiditatea Natașei.

Acestate rînduri au dorit să evoce cîteva momente și preocupări ale unora din figurile luminoase ale teatrului românesc contemporan, a căror viață omenească s-a frînt prea devreme, figuri care ar fi putut, prin talentul, cultura și experiența lor să-și continue încă multă vreme drumul pe culmi. Actorii, oameni — și nu numai acești cîțiva, exemplele se pot multiplica — a căror existență a fost închinată fără precupețire dezvoltării artei românești.

Virtutile și servitutile prolixului

„BUFONUL”

de Vasile Nițulescu
LA TEATRUL MIC *

„Azi nu mai sînt la modă lucrurile prea bine conturate”... Fie că autorul recunoaște, fie că nu, ne place să credem că în această afirmație a lui Jacquinet, eroul piesei lui Vasile Nițulescu, s-ar găsi și una din cheile pentru descifrarea acestei scrieri, foarte amănunțit și gongoric intitulată** și parcă în mod voit elaborată într-un fel alambicat, imprecis, haotic. Programatic sau nu, factura dramatică a piesei *Bufonul*, care, așa cum s-a mai observat, oscilează indecis între parodie și poem, și care prezintă într-o lumină difuză epoci și stiluri diferite, modalități, procedee foarte diverse de teatru, trădează „secretul” laboratorului de creație al autorului. În mod cert, nu de dragul de a fi la modă s-a scris această piesă într-o manieră atît de „specifică”. Cunoscut actor, Vasile Nițulescu nu s-a putut desprinde ușor de ceea ce constituie a doua natură a ființei sale. În mod firesc și aproape imposibil de evitat, ecouri ale unor nenumărate lecturi de texte interpretate sau dorite a fi interpretate au pătruns în țesătura lucrării. Se simte limpede în *Bufonul* influența lui Shakespeare. Se pot face asociații cu Anouilh și Shaw, cu Ghelderode; reminiscențe din *Bertoldo la curte* și *De Pretore Vincenzo*, cu întreg cortegiul de atitudini și mijloace caracteristice satirei și parodiei sociale promovate de acești scriitori, și-au pus amprenta pe viziunea de ansamblu a piesei, pe situații, pe construcția personajelor și, mai ales, pe limbașul piesei, care dezvăluie gustul pentru ornamentația debordantă de cuvinte, de imagini, pentru spectaculos, pentru teatralitate.

Dincolo de această povară de influențe și reminiscențe în expresia literar-artistică a textului, trebuie să recunoaștem însă că încercarea lui Nițulescu aduce în dramaturgia noastră un ton mai puțin întilnit, o înclinație spre reflecția poeticofilozofică, ambiția de a face loc meditațiilor privind, dincolo de timp, de loc și spațiu, condiția existențială a omului, dar și de a participa astfel la foarte actuale dezbateri...

Situată pe pămînt și în cer, localizată în evul mediu, parabola dramatică a *Bufonului* reprezintă, în esență, o înfruntare a adevărilor omului de rînd cu problemele puterii sociale. Omul e nevoit să trăiască într-o atmosferă a adevărilor false, impuse, conforme. Adevărul este ascuns. Luciditatea, spiritul rațional, eliberat de prejudecăți și iluzii, e în măsură să descopere, dincolo de aparente, adevărata față a lucrurilor, adevărul real, și anume forța care stăpînește și care este lipsită de temei, despotică, antiumană, coruptă, descompusă, crudă și ridicolă. Din climatul întunecat și sinistru al evului mediu, cu regi și prinți — tată și fiu — care seucid pentru

* Regia: Valeriu Moisescu. Scenografia: Adriana Leonescu. Distribuția: Ion Marinescu (Jacquinet); Eliza Plopeanu (Acla); Matei Alexandru și Constantin Dinescu (Colinnet); Constantin Codrescu (Regele și Dumnezeu); Traian Stănescu (Prințul); Tatiana Iekel și Doina Șerban (Orsita); Dinu Ianculescu (Cardinalul); Jean Lorin (Marele Maestru); Tudorel Popa (Tirontel); Arcadie Donos (Priquet). În alte roluri: Vasile Gheorghiu, Laurențiu Azimioară, Ilie Iliescu, Mihai Dogaru, Virgil Marsellos și Ion Sabău (Dansatorul).

** Titlul integral: „Nemaipomenitele mășcări / de pe pămînt și din cer / ale prea umilului sfînt / Jacquinet — Bufonul / făcute una după alta / în timpul vieții și după / moartea sa pînă în zilele noastre.”



Eliza Plopcanu (Aela) și Ion Marinescu (Jacquinot)

stăpînirea tronului, cu demnitari vicioși, lingușitori, criminali, cu acea cîrdășie întru afaceri veroase și meschinării a reprezentanților bisericii cu cei ce slujesc interesele puterii, autorul face trimiteri demascatoare la anumite regimuri contemporane în care mai stăruie puterea despotică, alienarea omului.

Din textul *Bușonului* se desprinde cu pregnanță privirea ironică asupra miturilor, a confecționării de legende de care *puterea* are nevoie și se slujește pentru captarea, prostirea și stăpînirea maselor. Sanctificarea lui Jacquinot, acrobatul, și a iubitei sale, „cuvioasa” Aela, de către niște demnitari contemporani dezvăluie astfel, din capul

locului, cu mijloacele ironiei și ale satirei, o asemenea modalitate de eludare a adevărului și a idealurilor umane, prin mituri și transcendență; așa cum prezentarea în final a lumii mai-marilor „de dincolo“, construită aidoma cu cea de pe pământ (ignorantă și imorală, cu aceleași abuzuri, cu aceleași distracții și rele apucături), este o încheiere a aceleiași linii satirice.

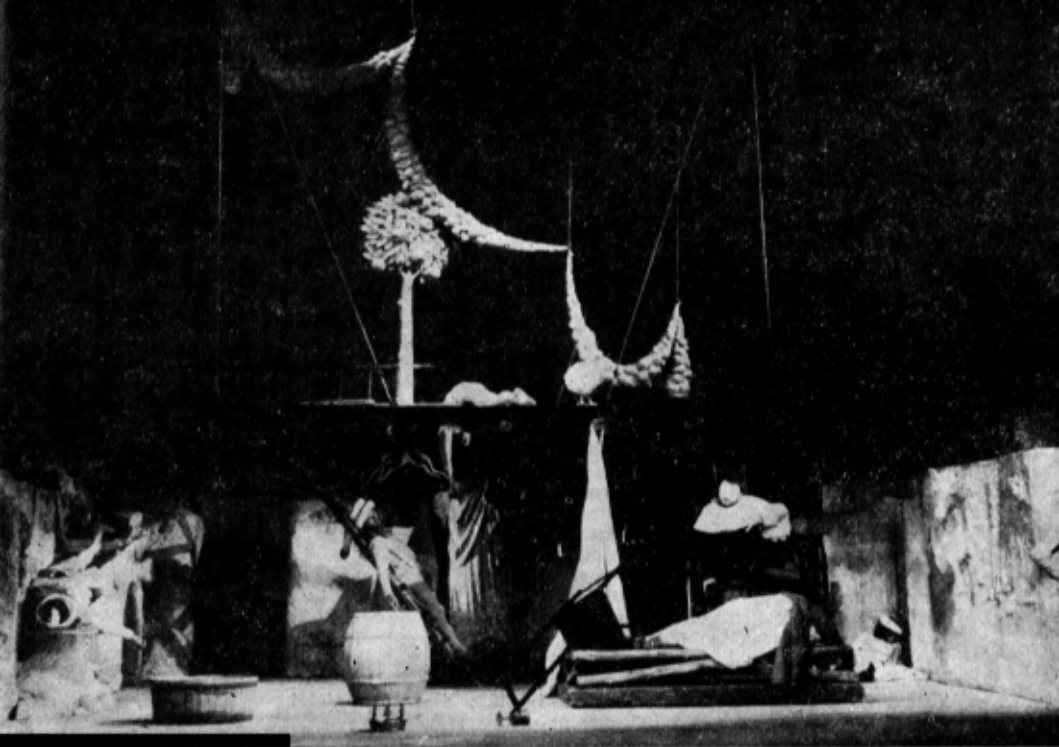
Mesager al aspirațiilor și al idealurilor omului de rînd, croul lui Nițulescu, prea umilul „sfînt“ Jacquinot, calfă, soldat, spion, cavalier și... bufon, vine să demonstreze în numele rațiunii, direct, anticonformist (și prin mîngîierea poeziei), necesitatea luptei împotriva minciunii, a împilării, a tot ceea ce este retrograd, ceea ce înjosește condiția umană, ceea ce împiedică dreptul omului la libertate, la fericire. Condamnat la moarte pentru atitudinea sa de frondă, dusă dincolo de limitele îngăduite de „legile“ societății sale, pentru că „a dat glas dorului de a lua din lucruri firea lor ascunsă“ și de a dezvălui astfel „neplăcute“ adevăruri, „drăcosul pezevenghi și măscărici“ Jacquinot lasă totuși în urma sa nostalgia plină de tîlc, visuri către o lume cu oameni mărunți și fericți, conduși fără pumnale și fără coroane.

Cu ținută literară, bogată în fantezie și în sclipiri de vervă și ironie, lucrarea lui Nițulescu este, din păcate, prea stufoasă și discontinuă, cu lungimi și multe digresiuni, cu prea multe acțiuni începute și neduse la capăt, pentru a nu face greu receptibilă comunicarea ideilor.

Așa „păcătoasă“, dezordonată și încilcită, piesa trăiește prin noblețea ideilor integrate, cu bună tehnică scenică, în momente dramatice teatrale și spectaculoase, prin

În prim-plan: **Matei Alexandru (Colinnet)**. În planul al doilea: **Traian Stănescu (Prințul)**, **Tatiana Iekel (Orsita)**, **Dinu Ianculescu (Arhiepiscopul)** și **Ion Marinescu (Jacquinot)**





Scenă din actul al doilea

cîteva roluri interesant și viguros conturate. Acesta a fost, cred, alături de adresa parabolei, punctul de atracție cu care textul *Buonului* s-a oferit colectivului Teatrului Mic și regizorului Valeriu Moiescu. Ei au îmbrățișat piesa, cu dorința de a pune cît mai evident în valoare rodul meditațiilor colegului lor, care nu se află pentru prima oară în postura de autor dramatic (în *Ultima generație* și *Mormolocul*, lucrări mai vechi pe scenele noastre, numele lui Vasile Nițulescu figura ca autor și coautor), dar care abia acum se recomandă deplin ca un talent cu deosebite însușiri poetice.

Ceea ce definește mai mult decît favorabil spectacolul Teatrului Mic este unitatea sa, echilibrarea elementelor de satiră și de poezie, limpezirea și evidențierea semnificațiilor tragico-groteschi ale textului. Urmărind cu atenție, în labirintul stufoasă al acțiunii, destinul dramatic al lui Jacquinot, regizorul a reușit să marcheze etapele dezbaterii și să confere părții anecdotice a parabolei, densitatea actualității. Momentele izbucnite, numeroase în spectacol — parodia luptelor intestinale ale familiei regale, parodia mitului războinic, prezentarea idilic-comică a lumii raiului, cu sfîșieri ironice sau de-a dreptul incisive la adresa universului pămîntean (cu îngeri fonfi și cu un dumnezeu senil, neputincios, de o ilară naivitate), parodia maniei sanctificării etc., etc. — se disting prin greutatea semnificațiilor materializate și dinamizate de jocul actorilor. De apreciat în mod deosebit autoexigența lui Valeriu Moiescu, care a cenzurat cu multă grijă și în spiritul textului efectele comice, a filtrat subtil lirismul, dînd astfel întregii montări echilibru și armonie. Tablourile „condamnarea lui Jacquinot”, „confruntarea lui Jacquinot cu prințul” sînt, în privința acestei atitudini critice a regizorului, de o deosebită valoare spectaculară.

Expresia modernă a montării se sprijină, în izbitoare măsură, pe scenografia deosebit de frumoasă a Adrianei Leonescu. Un cadru fix compus dintr-un pătrat de zid gros, calcio-vecchio cu basoreliefuri; contururi vagi, neîncheiate, care tocesc tot felul de simboluri și sugestii la un loc: legendarul măr al păcatului originar, o armură medievală, o gură de tun, un cap de cal etc., o platformă suspendată, străbătută de o imensă statuie; butoaie, scări, ghiulele, două jilțuri subțiri și un paravan, cițiva nori în formă de îngerași care se învîrtesc, cîteva fire de crin, o statueta-păun; toate au contribuit la realizarea atmosferei specifice, alb-lăptoasă, densă, materială pentru acțiunea de pe pămînt (care se desfășoară asemenea unei legende medievale), albă, rarefiată, ireală, de o vibrantă transparență pentru acțiunea din cer. Împreună cu costumele croite foarte izbutit, în linii de o eleganță sobră, alternînd albul cu discrete nuanțe de galben și gri, cu cîteva pete violente de culoare — roșu și negru —, întregit de muzica lui Timuș Alexandrescu (componentă activă și sugestivă a jocului) și animat de efectele de lumină ale lui Titi Constantinescu (ploaia de stele, aura ireală de vis și mister care învăluie raiul), decorul contribuie în mod hotărîtor la armonia de ansamblu și la echilibrul spectacolului. Pentru a alunga senzația de oboseală, pe care am surprins-o uneori în desfășurarea acțiunii, regizorul ar trebui totuși să mai „taie” din unele tablouri trenante (în special, în actul II); ritmul ar deveni mai dinamic și spectacolul ar respira mai în voie.

Reușita montării se bazează și pe o bună interpretare. E adevărat, nu toate rolurile piesei se bucură de o caracterizare distinctă, de individualitate. Majoritatea interpreților au căutat să îmbogățescă însă chipul personajelor, să le definească cu amănunte caracterologice semnificative. Încredințat lui Ion Marinescu, rolul lui Jacquinot a căpătat relieful puternicei personalități a actorului. Îmbinînd mișcările vii, spontane, armonioase (nu departe de ale „dublurii” sale, dansatorul Ion Sabău de la Operă, cu care se cerea confundat) cu sprinteneala spirituală, Marinescu-Jacquinot a săvîrșit performanțe de umor, de ironie, inventindu-și personajul cu o mare mobilitate exterioară și cu mult farmec. O scrutare mai profundă în psihologia personajului, pentru a dezvălui cu mai multă forță, mai evident și mai nuanțat arderea interioară, mistuitoarea pasiune amară pentru rostirea adevărului, care înnobilează întreaga ființă a eroului și care pune pe destinul său pecetea tragică a morții, ar fi dat fără îndoială o mai mare strălucire interpretării. Matei Alexandru a susținut cu frenetică bucurie unul din rolurile-cheie ale piesei: Colinet. Actorul a impus, în limitele bufonadei de calitate, cu deosebită savoare populară, diferitele ipostaze ale personajului — paracliser, văcar, soldat, administrator, mareșal. Cunoscut pentru talentul și migala de bijutier cu care și șlefuieste chipul personajelor, Tudorel Popa a realizat și de astă dată, într-o compoziție sugestivă și armonioasă, perfidia fustului bufon Tirontel, marcînd invidia și nemulțumirea, dezgustul amar al celui căruia i s-au răpit favorurile și posibilitatea de a cunoaște și de a interveni în dedesubturile murdare ale vieții la curte. Sensibilă și grațioasă, descoperind de sub suavitățile ei lirică accente de vitalitate, de robustețe sufletească și de energie, Eliza Ploeanu a ironizat cu inteligență mitul femeii-înger, a pus sub semnul îndoielii, cu discret umor, amestecul de credință și dispoziția spre nestatornicie a „prea cuvioasei Aela”. Tatiana Iekel ne-a amuzat, prezentîndu-ne spontan, cu multă sinceritate și vervă, frivolitatea și răsfățul, plictisul și cruzimea „gingașei” domnițe Orsita, care se învîiorează la ivirea noului bufon, pe care începe s-o stăpînescă gîndul înșelării prîntului, și care se distrează nespuse la ideea războaielor și a măcelului între supuși. (În același rol, Doina Șerban este și ea o prezentă vie, distingîndu-se prin naivitate și falsă candoare.) Mai puțin convingător în prima parte a spectacolului, unde în postura regelui bătrîn răzbat nedorite accente manieriste, poze exterioare, teatrale, Constantin Codrescu este cuceritor în senilitatea pitorească cu care ni-l prezintă pe dumnezeu. Liniar și cam monoton, cîștigînd abia în partea a doua siguranță și profunzime, a apărut rolul ambițiosului prinț, interpretat de Traian Stănescu. În nenumărate roluri, mai mult sau mai puțin episodice, s-au remarcat: Dinu Ianculescu (Arhiepiscopul), Jean Lorin (Marele maestru), Arcadie Donos (Prique), Vasile Gheorghiu (Sebastian), Mihai Dogaru (Crainicul), Laurențiu Azimioară (Patelin), Virgil Marsellos (Soldatul, Grefierul).

REDIMENSIONĂRI METAFORICE ALE BANALULUI

La început eclectică, pe parcurs, uneori, cu anumite accente didactice, dar întotdeauna pitorească, plină de vervă, dramaturgia lui Alecu Popovici destinată teatrului de păpuși a câștigat astăzi în profunzime, îmbogățindu-se în sensuri și semnificații. E cazul și al ultimelor două piese ale sale (*O fetiță caută un cîtec* și *Șoricelul și păpușa*), distinse cu premii la ultimele două concursuri de dramaturgie. Deosebite ca structură și fabulație, aceste piese au o trăsătură comună: ambele sînt străbătute de un real fior poetic, în care ritmul interior, concizia, ironia disimulată, împletirea umorului cu filonul liric sînt vădit preluate din tradiția folclorică, dar poartă marcant pecetea personalității autorului.

În ce privește *Șoricelul și păpușa*, pusă recent în scenă la „Tăndărică”, ce poate fi mai banal în teatrul de păpuși decît... o păpușă și un șoricel? Ce subiect poate fi mai uzat decît o jucărie... uzată, stricată de un copil care nu are grijă de lucrurile sale? Și totuși, cu un asemenea subiect și cu aceste personaje, autorul realizează — aș zice demonstrativ — o excelentă piesă. „Personalitatea” personajelor este pregnantă, în înțelesul cel mai strict al cuvîntului. Păpușa are o anume naivitate sinceră, un răscolitor regret pentru înfățișarea sa dinaintea accidentului și o arzătoare dorință de a-și redobîndi această înfățișare. Dar, în același timp, este ființa pe care, văzîndu-i neputința, te simți obligat s-o ajuti, ca un imperativ absolut. Șoricelul Zamfir, păsîrînd toate atributele cu care a apărut de atîtea ori pe mica scenă a păpușilor, și în primul rînd proverbiala sa teamă de curse și de pisici, reușește, printr-un extraordinar efort de voință, să învingă greutățile, să înfrunte dușmanii și, mai ales, să-și învingă propriul sentiment de frică, pentru a fi de ajutor păpușii. Drumul pe care ei îl parcurg de la început și pînă la cortina finală reprezintă, dincolo de captivantele lor aventuri, o amplă desfășurare a caracterelor în ac-

țiune. Desigur, mai apar și alte personaje în piesă: un castor ursuz, dar cu inimă de zahăr, o cioară hrăpăreacă, o bufniță ciudată, a cărei apariție aduce o notă de mister și guignol coborît din basme, etc.

Uneori, personajele își dezvăluie filozofia proprie cu un umor amar, ca și cînd s-ar reflecta în nesfîrșite oglinzi: „viața este o capcană... peste tot sînt capcane... Am auzit că s-a inventat o capcană în formă de șvaiter... Intri într-o găurică și... haț!” — filozofează șoricelul Zamfir. Harnicul castor își drămuiește cu zgîrcenie timpul: „Pînă mă uit... cinci secunde... Cîte nu se pot face în cinci secunde...”. Iar intenția de satiră privind mentalitatea unui anumit tineret este prezentă în cîntecul puilor de cioară: „Tinerete, tinerete / Ah! Ce jale! Ce tristețe!” În chipul acesta, dincolo de mesajul ei imediat, dincolo de recomandarea făcută micilor spectatori de a avea grijă de lucrurile ce le aparțin, personajele se oferă — metaforic — cu niște trimiteri spre cunoașterea și înțelepciunea vieții.

Teatrul „Tăndărică” s-a apropiat cu evidentă înțelegere și însuflețire de sensurile conținute de text. Regizorul Ștefan Lenkisch, atent la valențele lui poetice, a dat în același timp acțiunii un ritm dinamic, subliniind cu grijă, dar fără ostentație, accentele de umor fin, izbutind să construiască un spectacol pentru toate vîrstele cu o piesă destinată intențional (și teoretic) celor mici. În această direcție el a fost ajutat de artiștii plastici Ella Conovici (păpuși) și Mioara Buescu (decoruri), care au adus contribuția unor forme și culori de o deosebită grație, frumos armonizate. Merită să reținem, firește, în primul rînd, cele două personaje principale, dar și chipul, cînd bonom, cînd ursuz, al Castorului, și ironia cu care ne este înfățișată plastic Cioara, și umorul cu care sînt reprezentați „beatnicii” pui de cioară, și pitorescul Bufniței. Simplu, sugestiv, decorul oferă tot

timpul un larg și util spațiu de joc. Muzica lui Vasile Veselovski subliniază acțiunea, oferă bune momente de „respiro” în numerele de virtuoșitate păpușărescă și are calitatea de a fi foarte melodioasă. Spectatorii rețin, fără dificultate, în final, cel puțin trei-patru melodii și pleacă fredonându-le.

Interpreții au jucat și ei cu plăcere și au comunicat cu vervă și suculență sensurile textului. Excelentă, Brîndușa Zaița-Silvestru în șoricelul Zamfir; interpretarea ei completă (mînuire și voce) a excelat deopotrivă pe planul liric și pe cel al ingeniozității în umor. Parteneră de egală valoare, Florentina Lenkisch a dat Păpușii

o duioasă naivitate și o desăvîrșită grație. Frumos mînuită de Gheorghe Fundătură, Cioara a avut accente grotesti și o frumoasă disponibilitate comică în interpretarea vocală a Tamarei Buciuceanu. Bine concepută, mișcarea greoaie a Castorului (mînuitor Elena Pinzaru); acțiunea sa, prezentată cu economie de mijloace, dar de un excelent umor, în interpretarea vocală a lui Toma Caragiu. Din restul distribuției, inteligent alcătuite, mai reținem pe mînuitorii Lucreția Păcurar (Bufnița) și Mihaela Stănescu (Pinguinul), dar și vocea expresivă a actriței Nelly Sterian, cît și vocile celor ce formează Trio Caban.

Mihai Crișan

„MĂȘTI”

Citesc în caietul-program al spectacolului *Regele cerb*: „Penultima versiune a piesei *Regele cerb*, montată în aer liber la Giardini Estensi, în 1967, s-a bucurat de colaborarea muzicală a lui Igor Stravinsky, care a și dirijat orchestra”. Relatarea se referă la versiunea lui Alessandro Brissoni după piesa cu același nume a lui Carlo Gozzi, jucată, cum se spune, cu succes atît în țara de baștină, cît și peste hotarele ei. Cu oarecare succes se joacă și la Teatrul „Ion Creangă”, în montarea semnată de N. Al. Toscani, și dintre puținele spectacole în măsură de a mai înviora nițel atmosfera cam uscată a unei stagiuni estivale, pe acesta îl remarcăm mai întîi, pentru inspirată alegere și prezentare. S-a jucat, cîteva seri, la Teatrul de vară „Herăstrău”. Acolo l-am văzut și noi și, dacă am putut regreta ceva, aceasta a fost doar lipsa unor sprintene refrene muzicale pe care le-am simțit de mai multe ori intercalîndu-se, dar nu le-am auzit. O cerea textul; o cerea montarea; o cerea perspectiva deschisă a teatrului de vară și a acelei serii...

Dar asta e o revendicare strict personală. Poate, mai mult decît muzica propriu-zisă, spectacolului să-i fi lipsit armonia sonoră, muzicalitatea. Era, din cînd în cînd, prea multă gălăgie, dintr-un exces de emisie, și nu întotdeauna determinat de rețeaua specială de microfoane aparținînd scenei de vară. Ceea ce, probabil, s-ar fi echilibrat într-o exprimare melodică. Dincolo de asta însă, am avut de apreciat volubilitatea și eleganța monștrii. Și avînd în vedere o particularitate a textului, fidel categoriilor umane surprinse de *commedia dell'arte*, am distins, cu atît mai mult, inteligența cu care

ne-au fost înfățișate și dinamizate măștile, celebrele măști care au eternizat portretul moral al unor personaje-tip, valabil, cu amendamentele necesare, pînă în zilele noastre. Apropo de măști, trebuie spus că au mai fost vreo două-trei spectacole în ultimul deceniu, și de fiecare dată s-a simțit ceva aproape ostentativ în confecționarea sau utilizarea lor, fie că ele păreau prea rigide, fie că o anume rigiditate pîndea pe purtătorii lor. În *Regele cerb*, rigiditatea măștilor a fost atît cît trebuie: ochiul n-a obosit privindu-le, interpretii, în majoritate, n-au preocupat verva și spontaneitatea slujindu-le. E un bun elogiu ce se poate aduce scenografilor Ion Mitrici și Valeria Patraulea (pentru culoare și expresivitate) și cea mai bună apreciere a muncii regizorale prestate de N. Al. Toscani. Am avut un Truffaldino plin de vitalitate și umor (Gh. Vrînceanu), o Smeraldină de iscusite efecte comice (Magda Popovici), a apărut zglobie ca un clopotel, Clarice (Genoveva Preda) și de o fină duioșie, Angela (Jeannine Stavarache); și-au desenat în culori vii eroii, Șerban Cantacuzino (Leandru), Ion Pavlescu (Durandarte), Nicolae Spudercă (Spaventa), Jean Teodorescu (Mezzetino), Nicolae Luchian (Pantalone), Mișu Andreescu (Crainicul). A făcut același lucru Gheorghe Gîmă (Tartaglia), adăugînd însă și cîteva trăsături foarte îngroșate din ieftinătatea unor poante. A făcut o demonstrație aplaudată Mircea Stroe, personificînd, un moment, cu zeci de măști la brîu, Mulțimea. Și chiar dacă protagonistul poveștii s-a exprimat aici tare afectat (Deramo: Felix Caroly), chiar dacă unele momente

pildă, trecerile dintr-un corp în altul), în fine chiar dacă au mai răsunat uneori intonații stereotipe și gesturi căznite, spectacolul în ansamblu și-a păstrat vitalitatea și a transmis publicului reale argumente de bună dispoziție.

Și pentru că a fost vorba de măști, un adaos; nu cumva unii dintre interpreți sînt pîndiți la Teatrul „Ion Creangă” de o soartă aproximativ apropiată cu a actorilor commediei dell'arte, specializați pentru un singur rol (aici, cu mai multe nume) în toată cariera? Ceea ce am vrea să spunem, adică, e să nu li se lipească, de voie, de nevoie, cite o mască...

PUȚINĂ PEDAGOGIE

Dacă spun că teatrul Național cutare a realizat un spectacol de ținută, aduc, firește, elogiul convenit tuturor realizatorilor acestuia pentru măiestria dovedită, dar las necxprimat, parcă, și un mic regret: acolo s-ar fi putut obține mai mult. Dacă spun însă că un colectiv restrîns, ani de zile anonim și vitregit, a realizat la un moment dat un spectacol de ținută, asta poate să însemne un elogiu maxim pentru acel mănunchi de interpreți care, multă vreme, n-a găsit calea prin care *să se dea în vileag*. La Botoșani a fost invitată în ultima vreme Sorana Coroamă, care a realizat cu echipa de acolo două spectacole de ținută: *Uiforul* și *Luceafărul*. La Reșița, Val. Mugur a reușit un spectacol de ținută cu *Ueac de iarnă*, iar la Birlad regizorul Cristian Nacu izbutește o transpunere artistică de ținută a piesei *Filodendron*. Poate că toate aceste spectacole n-ar obține înțietatea într-o competiție cu alte colective; dar ele nu sînt mai puțin spectacole de ținută ale colectivelor de unde provin, printre altele și datorită faptului că-i fac pe membrii acestora să-și valorifice însușirile, să se dea în vileag cu ceea ce au mai bun în ei. Pentru realizarea unui astfel de spectacol e nevoie de o autoritate pedagogică.

Cînd teatrul din Pitești prezenta *Omul care aduce ploaie* de Richard Nash, nu puține au fost vocile care și-au exprimat îndoiala față de oportunitatea montării și o încăpățînată rezervă față de ceea ce s-a putut realiza, avînd în vedere un strălucit precedent... De ce era neapărată nevoie să se pună în balanță însă acest precedent, înainte de a vedea cum se desfășoară lucrurile acolo? A fost, spre surpriza multora, un spectacol de ținută

care s-a putut ivi datorită faptului că la un moment dat a apărut în colectiv o autoritate pedagogică: regizoarea Lidia Ionescu. Am mai văzut, între timp, și alte spectacole la Pitești, unele, de asemeni, de o indiscutabilă ținută artistică, și iată acum ne întîlnim cu o nouă realizare de prestigiu a aceleiași regizoare, o piesă pentru prima dată jucată la noi, *Yerma*, de Federico Garcia Lorca. Cea mai prețuită însușire a acestui spectacol este aceea că s-au creat premisele necesare pentru ca fiecare să joace la dimensiunea superioară a capacităților sale. Spectacolul o pune în valoare pe Ioana Citta-Baciu. Calitățile deosebite ale actriței s-au manifestat la o înaltă tensiune tragică în *Yerma*, personaj de dimensiuni ample. Ioana Citta-Baciu impresionează prin trăirea dramei de trei ori amplificate — a pasiunii femeii, a maternității refuzate și a soției care refuză compromisul adulterului. Interpretarea are valoare prin superioritatea lucidității, pe care și-o afirmă, prin punctul foarte înalt în jurul căruia s-a cristalizat concepția asupra acestei drame, menținut și impus de-a lungul întregii sale evoluții, prin știința de a-i fi dat acestei femei crescîndoul gîndului său fanatic pînă la dezlegarea paroxistică din final, cînd nu poate evita soluția crimei. Pentru determinarea și încadrarea jocului protagoniste într-o atmosferă specifică, pentru dirijarea accentelor și a plasticii generale, pentru acea tensiune care învăluie fiecare apariție și fiecare gest, trebuie elogiată regizoarea, care n-a pus în scenă numai un spectacol, ci a făcut și yeritabilă pedagogie. De aceea, de pildă, se reține un simplu joc de priviri între protagonistă și tinărul interpret al lui Victor (Sorin Gheorghiu), de aceea scenele de masă care dezvăluie fizionomia și mentalitatea satului au valoare de recital, prin ceea ce se cheamă gradația și sincronizarea ansamblului. Spectacolul mai dă în vileag cîteva nume, dintre care e nevoie să-l menționăm aici măcar pe acela al Telliei Barbu (Bătrîna păgînă), dar, mai mult, pentru colectivul piteștean dă în vileag ceea ce ar trebui să fie întotdeauna, la un nivel elevat, spectacolul propriu-zis.

Satisfăcut de colaborare, directorul teatrului, C. Dinischiotu, și-a propus să facă din fiecare spectacol un prilej de școală: de dicțiune, de mișcare, ș.a.m.d. Adică, nu numai montare propriu-zisă; și puțină pedagogie!

C. P.



Cluj

UN STUDIO DE DRAMATURGIE

Faptul că multe teatre au deschis în acest an studiouri nu este o coincidență: există o reală nevoie de înnoire. mulți artiști simt, fiecare în felul său, dorința de a rupe curgerea lină, câteodată monotona și rutinieră, a unui ciclu normal de lucru, printr-o preocupare absolut înedită; alteleori, intervine necesitatea presantă de a forța și a capta atenția unui public obosit, oferindu-i senzația pătrunderii dincolo de barierele obișnuite, mai aproape de miezul procesului creator, accesul în intimitatea misterului teatral. Aproape toate studiourile inaugurate răspund mai mult sau mai puțin explicit acestor mobiluri; și diversitatea acestor motivații lăuntrice, sintezele specifice care rezultă din îmbinarea lor reprezintă forța și slăbiciunea tuturor rezultatelor pe care le-am văzut pînă acum. Pentru că se așteaptă prea mult și prea multiplu din partea acestor noi formule de teatru: se investește în ele speranța descoperirii unor dramaturgi, se caută modalități de spectacol încă neîncercate, se tatonează și în direcția mijloacelor de expresie în arta actorului... Această supraîncărcare a „cariatidelor de sarcini” face ca obiectul experimentului să fie câteodată supus tensiunii unor solicitări divergente sau, în cel mai bun caz, să nu poată acoperi întreaga suprafață, rămînînd, pe unele laturi, neîmplinit. Problema majoră a activităților

de studio este încă, la ora aceasta, definirea precisă a obiectivului, știința de a discerne, din întreaga serie a tentațiilor și a curiozităților oferite experienței, ceea ce este esențial în momentul dat.

Printre celelalte studiouri, cel al Teatrului Național din Cluj pare a debuta pe o linie mai fermă: aici predomină deocamdată interesul pentru valoarea textului dramatic urcat pe scenă, pentru calitatea filozofică și literară a acestuia; celelalte virtuale subiecte de cercetare în sint principal subordonate. Această orientare este dictată de două mari considerente: pe de o parte, necesitatea urgentă pe care o resimte întreg teatrul românesc de a interveni în procesul de elaborare a dramaturgiei, stimulînd una dintre liniile sale mai dificile, dar mai aptă să ofere așteptatul prilej de salt; pe de alta, puterea de atracție pe care o are față de publicul intelectual și studențesc o dramaturgie „problematizată”, teren de meditație și analiză.

Acesta a fost motivul pentru care primul spectacol a oferit un triptic de piese într-un act, compus cu discernămint: o piesă de rezistență — Visul de D. R. Popescu; un exercițiu de stil, variațiuni pe o temă dată — Rochia de Romulus Vulpescu. Între ele, binecunoscuta glumă ionesciană Lacuna, investită aici cu o pluralitate de funcții: „paranteză” de con-

trast și de destindere, dar și element de referință în ce privește tehnica dramatică a piesei scurte.

Visul e o bună pagină de literatură a cunoscutului prozator clujean; acesta vine din cînd în cînd spre teatru pentru a descoperi noi dimensiuni ale dramei spiritului „deviat” din matca firească, întemnițat într-o armură străină. Piesa e monologul-coșmar (beneficiind de toate licențele acestei formule) al unei femei ce și-a cheltuit toată viața într-un șir de sacrificii care i-au anihilat personalitatea, ea recapitulează prilejurile pierdute ale fericirii, retrăiește oribilul amestec de devotament și ură, de cinism și tandrețe a legăturilor ei de familie. Așteptînd sfîrșitul ultimei ei surori, bolnavă de cancer, Silvia, eroina piesei, e ea însăși la capătul drumului: sufletul ei nu mai cunoaște nici o tresărire de speranță, iar

pentru o nouă durere e cu mult prea istovită; singura reacție, obsesivă aproape, e o imensă nevoie de eliberare cu orice preț — și ea se va sinucide, ca în vis, pășind în moarte ca într-un iluzoriu vals amețitor. Tragicul bilanț al acestei ființe autoclastrate în sacrificii și suferință nu e însă un lamento asupra sufletului feminin; scriitorul își ridică piesa mult mai sus, la nivelul unei meditații severe asupra sensurilor existenței, fericirii și semnificației gestului uman; el realizează aceasta într-o tonalitate aparte, la granița dintre detașare totală și gravitate extremă, ceea ce-i conferă o atmosferă cumva halucinantă.

Într-un decor de cearceafuri albe (Mircea Matcaboji), care transcrie inspirat tocmai transpunerea realului în ireal, ștergînd granița labilă dintre normal și absurd, regizorul Ulad Mugur și actrița Sil-

Silvia Ghelan în „Visul” de D. R. Popescu

Olimpia Arghir, Mariana Popovici, Aurel Giurumia și Al. Munte în „Lacuna” de Eugen Ionescu



Melania Ursu, Fotomontaj din „Rochia” de Romulus Vuipescu, Regia: Vlad Mugur



via Ghelan au creat împreună starea de spirit specială a unui teatru „paroxistic”, fără să folosească nici o clipă mijloacele frapant spectaculoase ale unei asemenea modalități. În scenă nu se află decât un pat și un telefon; multă vreme actrița va sta nemișcată, iar vocea ei va atinge rar limita superioară a registrului. Totul se întâmplă în mintea personajului — dar cu o asemenea „intensitate înghețată” încât ai, fără voie, imaginea marilor furtuni polare, cind imense porțiuni de gheață, dislocându-se în tăcere, se îngrămădesc cu o forță de nezăgăzuit, schimbând configurația unor întregi teritorii. Aceasta

interpretare șterge de pe text orice abur sentimental; i se poate chiar eventual imputa perseverența refuz al înduioșării, absența acelei „umilități comune” care statornicește dimensiunea personajului, dar se câștigă în schimb în acuitate, problematica filozofic-morală afirmându-se cu pregnanță. Spectacolul se desfășoară astfel în cea mai elevată sferă a piesei. Am mai admirat odată știuta inteligență scenică a Silviei Ghelan, prin a cărei prezență de o exemplară distincție se filtrează, concentrat și pur, o „investitură dramatică” neobișnuit de complicată în teatrul nostru.

La antipod, *Rochia de Romulus Ulupescu* e o parabolă calmă, cu un program aproape didactic de sugestii înțelepte, de bun-simț, și cu câteva spirituale aluzii la adresa „locului comun”, demontat cu aparență seriozitate. Două femei, păstrându-și permanent raportul clientă-croitoreasă, parcurg, pe fundalul abia marcat al unor evenimente de epocă, întreaga desfășurare a anotimpurilor vieții. Raportul lor nu e strict social, conține anumite valențe de portretistică morală; reușită e în special dezvăluirea constantei lăuntrice, a modului de a trăi static, senzația timpului care curge degeaba, fără a reuși să înglobeze în torrentul său aceste două fapte încă pășinate izolate în micimea și lipsa de importanță a orizontului lor, acumulina doar, strat peste strat, banalitatea de uz curent a fiecărei vârste.

Spectacolul, lucrat cu agerime și exactitate, se menține între limitele demonstrației intenționate: un ritm just, bună orchestrare, interpretări convergente și complementare. *Melania Ursu* — clienta — își desfășoară mijloacele cele mai izbutite în primele două apariții: ca adolescentă e sprințară, capricioasă, insinuantă și alintată, farmecul ei are un grăunte acid; ca tinără burgheză e severă, ambițioasă, rece, ușor parvenită, secret complexată. Compozițiile de vîrstă, clare, studiate, poartă însă prea frapant amprenta intenției. *Irina Mazanitis* (Croitoreasa) păstrează pe tot spectacolul o atitudine egală, care nu devine totuși niciodată monotona rezolvîndu-și sarcina scenică mai îngrată

fără umbră de ezitare; rolul ei e făcut dintr-o sobrietate „înțepată”, dintr-o demnitate amăruie și tranșantă, din zeci de nostalgii neexprimate.

„*Oesela paranteză*” se află într-o situație paradoxală: ca moment independent în seria celor trei montări, *Lacuna* (regia Ion Taub) a obținut de departe cel mai limpede succes. Motivele nu sînt greu de înțeles: un text mustind de aluzii satirice (mergînd la inimă unui public studentesc aflat în „presesiune”), montat cu o exemplară consecvență stilistică și jucat „cu antren” de întreaga echipă, și cu un plus de virtuozitate de către *Al. Munte* și *A. Giurumia*. O cascadă de poante s-a ordonat pe un eșichier nevăzut, dirijată de fantezie comică a regizorului, care și-a minuit actorii cumva la propriu, desenînd totul, gest cu gest și intonație cu intonație, fără să lase loc improvizăției spontane și știînd în același timp să cîștige pentru această întreprindere actori renumiți tocmai pentru talentul lor spontan. Problema spectacolului este, cred, alta — și anume, dacă jocul clownesc-marionetistic ales, suprapus situației ridicole și grotesci din text, nu anulează pînă la urmă, prin pleonasm artistic, ceea ce se spune, în favoarea unui comic în sine. Dar verificarea unei asemenea intenții este un obiect de studiu la locul său în acest context, iar cei care trebuie să conchidă, după primul spectacol al studioului, sînt înșiși membrii trupei Naționalului clujean.

I. P.

Tg. Mures

DIFICULTĂȚILE „FACILULUI”

Într-un moment în care divertismentul și implicațiile sale în sociologia teatrului și a publicului se discutau cu deosebită aprindere, confruntîndu-se rezultatele platurilor de încasări (adesea dezamăgitoare), reacția spectatorilor și — în funcție de aceasta — liniile viitorului repertoriu, co-

lectivul de tineri din Tg. Mureș a adus la București un mic turneu fătîș „dis-tractiv”, cu o abordare deliberată a genului. Apelul la maeștrii pe cele două canale importante ale acestei operații de destindere — „thriller”-ul și farsa — a adus, odată cu prestigiul unor nume ne-

contestate în clasament, promisiunea unor montări corespunzătoare. Numele Agathe Christie (autoarea piesei *Cursa de șoareci*) a intrat în mitologia „seriei negre” ca un certificat de garanție al produsului autentic. Genul polițist și această venerabilă reprezentantă a lui, deși decănu de vîrstă și oarecum demodată — totuși cu o cotă ridicată pe piața best-sellerului —, au pătruns în zona de preocupări a unor categorii extreme și total diferite de public, reunindu-le sub aceeași acoladă a nevoii de evaziune momentană din problemele unei existențe tensionate. Aparent ușor, genul e dificil prin aplicare, avînd un cod de rigori și norme precise, imposibil de eludat. Cu o construcție impecabilă ca o mașinărie bine pusă la punct, piesa polițistă și, în special, scrierile Agathe Christie pretind organizarea „suspense”-ului, creșterea treptată a coloanei de presiune pînă la instalarea unui climat de groază și iritare, menit să conducă spre catharsisul nelipsit din final.

Îndărățul acestor legi ale genului, descoperim însă o tipologie anumită, familiară romanelor englezești din prima jumătate a secolului, și a cărei creionare ne conduce la cunoașterea unui specific de viață, oameni, moravuri și conflicte, nu lipsit de interes. Segmente din aceste attribute ale piesei găsim în spectacolul lui Gheorghe Harag, dominat de efortul de compoziție și omogenizare stilistică. Decorul Floricăi Mălureanu, care în ultimul an s-a afirmat pe o linie consecvent ascendentă, introduce cu bun-gust, în atmosfera de „cottage” englezesc, o notă de straniu, un accent neliniștitor: cele opt pendule desperecheate, împrăstiate într-o dezordine rafinată, beneficiază de calitatea amuzării și iritării, indispensabile acestei lecturi. Oarecum novice pe ambarcațiunile „suspense”-ului, regizorul a direcționat montarea pe coordonate psihologice, a pretins atmosferă; de aici, o deplasare spre psihologic în dauna ritmului și precipitațiilor scenice. Totuși, cali-

De la stînga la dreapta: Viorel Comănicei (Sergentul Trotter), Cazimir Tănase (Maiorul Metcalf), Iléana Dunăreanu (Mollie Ralston) și Florin Crăciunescu (Christofer Wren) în „Cursa de șoareci” de Agatha Christie





De la stînga la dreapta : Nac Floca Acleni (Landernau), Irène Flaman (Julie), Victor Ștrengaru (Pascal), Ileana Dunăreanu (Martha) și Valentina Iancu (Amandine) în „Cu ochii legați” de Georges Feydeau

tățile de regizor-pedagog ale lui Gh. Harag s-au confirmat din nou, îndeosebi în construirea tipurilor, în onestitatea profesională a comportamentului actoricesc. Deși majoritatea tipurilor se bazează pe o caracterizare monocordă, pe o linie unică de conduită, care le schematizează reacțiile (fata bătrînă, colonelul în retragere, tînărul aiurit etc.), protagoniștii izbutesc să ne convingă, prin mici compoziții, de calitățile lor, acoperindu-și de foarte multe ori defectele. Ileana Dunăreanu (Mollie Ralston) iese din tiparele desenului linjar, adăugînd rolului nuanțe scenice, o alternanță lucrată în tonuri și mimică. Compoziția care se reține — și deține — un relief propriu este a lui

Florin Crăciunescu : adolescent trecut de vîrsta ingrată, dar cantonat în timiditățile, complexe și ticurile ei, tînăr lunatic și generos, zăpăcit și candid, nevinovatul ce prin gafe inocente colectează bănuielele capitale, adevărat personaj al genului polișt, într-un portret lucrat în culori profesionale aplicate. Am fi nedrepti dacă am minimaliza efortul celorlalți interpreți de a se achita pînă la capăt de sarcina scenică. Au izbutit, fără îndoială, Victor Ștrengaru, „meridional” și cu o mască de amabilitate aparent falsă, Mihai Gîngulescu, reținut și întunecat, sobru pînă la derută, Viorel Comănici, dezinvolt și cu un aplomb de calitate, după cum, în rolurile tradiționale ale acestei literaturi,

Lili Mihăilescu-Vladimir (Domnișoara-Boyle) și Cazimir Tănase (Maiorul Met-calf) s-au străduit să aducă ceva din comportamentul de circumstanță al personajelor, dar fără să sesizeze exact calitatea nuanțelor excentrice și pitorești.

Cea de a doua față de cortină a turneului ne-a oferit un nume mai puțin cunoscut poate tinerilor spectatori, dar faimos în istoria risului modern. Numele lui Georges Feydeau a ajuns sinonim cu farsa, și cel care, în epoca sa, părea un prodigios și răsfățat autor de comedii și vodeviluri burlești și-a căpătat azi o greutate estetică importantă, ca precursor al umorului la modă, negru și absurd, ca bunic al personajelor mecanizate ce au circulat prin anii '50—'60 pe scenele multor teatre occidentale. „Georges Feydeau, pare-se cel mai mare scriitor de farse, de oriunde și de oricând, n-a avut urmași pe măsura sa — notează P. de Boisdeffre. Epoca farsei moderne s-a sfârșit odată cu moartea lui, în 1921, exact în momentul în care Charlie Chaplin a început să renunțe la farsă“. După o lungă perioadă de renunțare la farsă, publicul de azi e dispus din nou să ridă în hohote, acceptînd pentru o clipă convențiile pure ale cadrilurilor de personaje încurcate în tot soiul de qui-pro-quo-uri, să se amuze de măștile ce se schimbă neconștient, să creadă în situațiile cele mai năstrușnice și incredibile, prins de aglomerarea lor drăcească. Cu o singură condiție: farsa să fie interpretată, jucată pe măsură, cu toată intensitatea și virtuozitatea dificilă pe care le pretinde. Cu decenii în urmă, Meyerhold spunea că „tot ce e esențial în arta actorului, bazată pe adorarea măștii, a gestului și a mișcării, se leagă inseparabil de ideea farsei“. Chintesență a jocului teatral, farsa este un gen neîndurător cu discipolii ei. În panoplia mijloacelor ei scenice, încărcată cu monologuri, aparté-uri, biletele schimbate la vedere, arma principală este violența, agresivitatea jocului. Iar stil, tipuri și ritm sînt trei porunci esențiale din decalog, care — abandonate — se răzbuună. Dacă principiul se aplică farsei în general, universul pieselor lui Feydeau este și mai intransigent. Am putea spune: cu cît intriga e mai ușoară (ca problematică, bineînțeles), cu cît subiectul mai fals și mai „trăsnit“, e interpretarea mai dificultă. Mi se pare foarte frumoasă observația lui Eric Bentley că „structura închisă a piesei «bine făcute», folosită

Georges Feydeau, ne sugerează un sistem mental închis, un univers cu propria lui lumină cețoasă, venită de la un soare artificial“. Și mai departe: „dacă nu am rîde atît de tare, ne-am îngrozi în fața acestei lumi“. „Tot ce se petrece aici e periculos, căci e acrobatic. Un gest, și simțim că toată această lume poate sări în sus, răsucindu-se în spațiu...“

Directorul de scenă, Emil Mandric, nu s-a apropiat de vodevilul *Cu ochii legați* pe calea de acces ce duce spre teatrul de avangardă, n-a căutat să detecteze punctele de contact cu Eugen Ionescu. Dimpotrivă, s-a cantonat ferm pe terenul vodevilului clasic, în tradiția împămîntenită la noi, și nu numai prin Alecsandri, exploatînd latura cea mai la îndemînă, aș spune, a gagului, ca și conduita tradițională a personajelor-fantoșe. Decorul lui Ștefan Hablinski, mai inspirat prin culori și alăturarea nuanțelor de pastel decît prin linie, a construit ramele în care și-au desfășurat jocul cu horbote și bibiluri tinerii interpreți. Stratul prim al acestui joc, desenul exterior al mișcării, s-a realizat fără efort: Victor Ștengaru (Pacarel) și Nae Floca-Acileni (Landernau) și-au executat cu o veselie destul de candidă obligațiile de soți virtual încorporați. Vizaviurile lor: Ileana Dunăreanu (Martha), cochetă excelentă, cu un simț acut al dansului pe sîrmă ce-l pretinde partitura, și Valentina Iancu (Amandine), într-o compoziție școlărească. În mijlocul cadrilului, Viorel Comănici (Dufosset), din păcate fals direcționat, confundînd rolul de victimă cu cel de agresor, și partenera sa din final, Irène Flaman (Julie), exactă pe cerințe, printr-o îmbinare judicioasă și organică a ingenuității în exprimarea reducăției de inteligență. Repetăm, stratul prim al vodevilului a fost realizat, obținîndu-se arabescurile intrigii, contururile tipologice, porțiuni din ritm. Din păcate, nu s-a forat mai adînc, și din această pricină nu s-a ajuns la zăcămintul prețios al genului. Concluzia care se impune e limpede și se aplică ambelor spectacole. Aparent facil, divertismentul de calitate pretinde studiu aplicat, dexteritate dusă pînă la virtuozitate. Altfel, nu-și îndeplinește menirea și nu reușește să dea spectatorilor senzația de tensiune în dorința evaziunii din problemele cotidiane, pe care ei o pretind venind la acest teatru.

Timisoara

ÎN CIRCUITUL INTERESULUI

Nu încape vorbă că misiunea unei trupe artistice desfășurându-se într-un oraș unde, prin firea lucrurilor, nu pot ființa ansambluri similare constituie o adevărată problemă de strategie: nu ai voie să greșești, nu ai voie să pierzi nici o bătălie, ești condamnat la o victorie perpetuă. Întrebați pe cei ce răspund de soarta unui teatru din țară și veți vedea cât de greu cîntărește pe umerii lor această nobilă, dar irevocabilă sentință. Dictatul e cu atât mai „dramatic” cu cît obligația de a merge din succes în succes, de a se înscrie statornic în sfera adeziunii generale, se asociază cu aceea de a-ți interzice victoriile câștigate prea ușor — cu alte cuvinte, de a ține o dreaptă cumpană între victorie și mijloacele prin care a fost obținută, de a învinge fără abandonul scrupulelor estetice. Pe de altă parte, a nu avea concurență nu este pentru un artist autentic, pentru un artist cu chemare și răspundere, o fericită lesniciozitate, ci strădania — încă mai severă — de a se confrunta cu sine însuși, efortul — încă mai aspru — de obiectivare implicînd o temerară acțiune de supraveghere și sinceritate. Însămînind aceste preliminarii despre statutul echipelor teatrale din țară, am vrut nu numai să reamintesc ceea ce de multe ori uităm, și anume ansamblul de îndatoriri cărora ele trebuie să le facă față, dar mai cu seamă să subliniez primejdia facilității, pericolul de a lucra într-un spirit întîrziat, subaltern, fără acte de curaj, la acel nivel mediu și mediocru pe care-l presupun docilitatea și eficiența imediată față de un public și restrîns și eterogen. Numind încă o dată cadrul de lucru al unui teatru din țară și naufragiile care-l pîndesc, mă bucur să constat cît de bine își duce corabia cel din Timișoara. Un repertoriu echilibrat (cărui i-aș reproșa însă faptul de a nu fi inclus în această stagiune nici unul din textele mării dramaturgii clasice), spectacole îngrijite îl mențin în circuitul interesului și îi asigură — așa cum am constatat trei reprezentații de-a rîndul — săli pline.

Jucînd piesa lui A. Casona, *Doamna Zorilor*, Teatrul „Matei Millo” a avut o

fericită inițiativă. E un text de mare frumusețe și ale cărui valori traducerea lui Lucian Blaga le-a sporit și le-a dat un plus de greutate și de farmec. Să-mi fie îngăduit să mă opresc o clipă asupra acestei alegorii (care se hrănește din motivele comune ale teatrului contemporan și care, sub pana așa-numiților dramaturgi ai absurdului, au devenit obsesii), întrucît exprimă un punct de vedere, astăzi aparte. Tema piesei e cea a morții, pe care însă autorul refuză s-o identifice cu inacceptabilul, cu cea mai atroce crimă a destinaului împotriva omului.

Doamna Zorilor nu consideră existența ca o pantă spre neființă, ca o prelungită și nesfîrșită extincție, expresie a unei anarhii a materiei, prefăcînd omul într-un mecanism al inutilului: osmoza cu viața nu se face prin ultima ei înfățișare, iar imaginile lumii nu sînt dezvoltate în obscuritatea panicii. Dramaturgul vede în moarte o scadență inevitabilă, necesară, o matematică deloc terifiantă și care poate da preț vieții, căci pe de o parte exaltă bucuria de a trăi, iar pe de alta devine una din căile de răscumpărare ale suferinței. Nimic catastrofic, nimic neguros în această piesă, care se încadrează în concepției umaniste și ataractice și care prescrie depășirea tragicului prin înțelegerea necesității. Casona e fără îndoială un poet de tradiție populară, ceea ce reiese nu numai din decorurile în care și-a plasat acțiunea și din personajele pe care și le-a ales, dar mai cu seamă din faptul că moartea nu e văzută în piesă ca o absență înfricoșătoare, ci ca unul din riturile armoniei universale. Ea e transpusă în planul mitic și inclusă în ciclul naturii și al riguroasei ei cauzalități. Om și destin sînt în piesa lui Casona două forțe ale unui echilibru mereu regenerat, mereu fecund, termenii activi ai unui univers creator.

* * *

Doamna Zorilor a fost pusă în scenă de Marietta Sadova, cu un remarcabil simț al atmosferei, cu o știință a mijloacelor



Florina Cercel (Catherina) și Ștefan Moisescu (Lefebvre)

de a crea spațiul solemnului și timpul vrajei. Am văzut spectacolul la un matineu, sala era plină de adolescenți care lăsaseră în urmă nostalgia basmului, fiind mai curînd dornici de aventură, de neprevăzut, și am fost surprins de atenția cu care au urmărit povestea atât de frumos istorisită de regizoare și căreia i-aș obiecta doar că nu a ținut statornic seama de cadrul geografic al piesei lui Casona, identificîndu-l aproape pînă la anulare cu lumea folclorului nostru.

Marietta Sadova semnează și regia la *Opinia publică* de Aurel Baranga, un spectacol viu, alert, adesea întrerupt de aplauzele spectatorilor. Fără îndoială că spectacolul ar fi cîștigat dacă anumite virulențe ale textului nu ar fi fost edulcorate (ceea ce, vai, e numai în beneficiul personajelor vizate de satira lui Baranga), dar această carență nu merge niciodată pînă la teșirea conflictului.

În fine, Teatrul „Matei Millo” datorează aceiași regizoare spectacolul *Madame Sans-Gêne*, în care își spune pe scurt experiența, bunul-gust și măsura, astfel

încît elogiul plebeianismului nu devine nici o clipă erupție a trivialității, ci rîs sănătos, exuberanță, dezinvoltură.

* * *

Emilia Jivanov a realizat pentru *Doamna Zorilor* un decor care se compune și se descompune după cadența lăuntrică a dramei, colaborînd eficient la constituirea climatului de poezie și mister al piesei. Pe scenă sînt cei trei pereți ai unei case de țară și cînd ei se ridică ori se dau în lături, sugestia e a curgerii libere a timpului, iar cînd articulează o încăpere, imaginea e de spațiu închis, izolat, amenințător și amenințat; în asemenea clipe, lumina se încarcă de o densitate ciudată, ca sub povara mai multor oceane suprapuse.

Mai puțin inspirată este scenografia Doinei Almășan Popa la *Opinia publică*. Oglinzile din metal lustruit, care intenționau, probabil, să constituie un fel de proiecție caricaturală și multiplă a personajelor incriminate de autor, nu-și îndeplinesc rostul, fie din cauză că au fost folo-

site cu sfială, neimplicate în joc, fie că au fost astfel plasate încît nu cuprind personaje în raza lor de acțiune.

De o rafinată simplitate sînt decorurile lui Mircea Marosin la *Madame Sans-Gêne*. Impresia de somptuos rezultă dintr-o impecabilă folosire a spațiului scenic, în care sînt dispuse cîteva mobile; și din desenul unui parchet unde alternanțele de mat și strălucitor alcătuiesc un adevărat joc geometric al confluențelor.

Dintre realizările actricești trebuie să vorbesc de cea a lui Gh. Leahu în *Cristinoiu din Opinia publică*, personaj pe care artistul îl creionează din trăsături sigure, ferme și de un haz cert. Cristinoiu, așa cum l-a înfățișat Leahu, e un om cu experiența tuturor loviturilor posibile, personajul culiselor, manevrelor și combinațiilor, adevărată juxtapunere de ritoase ticăloșii: în vindictă și în adulație se află același cinism fără echivoc, care nu cunoaște nuanța și tranziția.

Lui Gh. Leahu replica i-a dat-o în acest spectacol Constantin Anatol. El a subliniat mai puțin umorul lui Chitlaru și a practicat mai curînd un fel de ironie în diagonală, un fel de malițiozitate oblică.

actorul stăruind, cînd cu o revoltă amară, cînd cu un scepticism potolit, asupra flăgrantei nedreptăți căreia îi e victimă personajul său. E o interpretare deosebită de cele de pînă acum.

În *Doamna Zorilor* (unde întruchipează cu o variată gamă de resurse un rol de țăran cumpănit, înțelept și bun, care ne învață cu modestie străvechea lecție a vieții și a morții) și în *Madame Sans-Gêne* (unde e irezistibil în rolul unui profesor de balet), Ștefan Iordănescu a dovedit o dată mai mult ce înseamnă o vocație solidă.

E o remarcă prilejuită și de jocul Angelei Costache, care în *Doamna Zorilor* a desenat cu pitoresc și culoare chipul unei bătrîne țărance.

Foarte bune sînt apoi cele două tinere actrițe: Florina Cercel (interpreta rolului titular din *Madame Sans-Gêne*) și Dora Cherteș (prima, hărăzită rolurilor de comic gras, de vitalitate explozivă, de seducție directă; cea de-a doua, chemată spre un joc mai intelectual, cu ardente și glacialități care sînt ale unui spirit calculat; una, spontană; cealaltă, laborioasă, dar amîndouă deosebit de dotate).

Poate că fac o nedreptate nestăruind asupra jocului unor actori ca Victoria

Dora Cherteș (Gaby Mable) și M. Șuvagău (Al doilea instalator) în „Pădurea împietrită” de R. E. Sherwood





În prim-plan : Ovidiu Moldovan (Alan Squier) în „Pădurea împietrită” de R. E. Sherwood

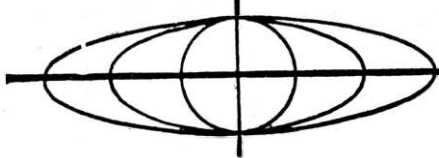
Suhici și Miron Nețea (cuplul de tineri din *Doamna Zorilor*), ori asupra contribuției lui Radu Avram, Coca Ionescu, Emil Reus la reușita spectacolului *Madame Sans-Gêne*, dar sigur e că fac un act de clemență nevorbind, de pildă, de efectele ieftine pe care încearcă să le obțină Al. Ternoviți în rolul lui Manolescu din *Opinia publică*, și de lipsa de relief a interpretării lui Ștefan Mării în aceeași reprezentare.

* * *

Există în cele trei spectacole pe care le-am semnalat o calitate comună, și anume absența unor grave fluctuații de valoare artistică. Diferențele dintre un spectacol și altul nu sînt izbitoare, iar atunci cînd nu se reușește o reprezentare strălucită, nu se decade sub un anume nivel de acuratețe. Ceea ce e — după opinia mea — semnul bun că acest colectiv, lucrînd pe pămîntul tuturor iluziilor care e teatrul, crede mai puțin în miracole și mai mult în virtuțile muncii.

P.S. La Timișoara am asistat și la una din repetițiile cu *Pădurea împietrită* de R. E. Sherwood, iar nu mult timp după aceea am văzut o reprezentare la București. Reîntîlnirea mi-a consolidat primele impresii. *Pădurea împietrită*, în regia lui C. Anatol, e un spectacol sobru, construit cu mîgală, care are atmosferă, poezie, dar și o anume uniformitate rezultînd probabil din ceea ce e șumar, liniar, superficial într-o serie de prezențe actoricești. Marea reușită a spectacolului se află în munca regizorului cu interpreții principali și în primul rînd cu Ovidiu Moldovan, un tînăr dotat cu acea înșușire, pe cît de rară pe atît de indefinisibilă, denumită farmec. Grație acestor eforturi conjugate, drama lui Alan Squier (intelectualul descumpănit, obosit de el însuși, obosit de ceilalți, peregrinînd pe drumurile ratării și ale eșecului într-o lume unde inteligența și sensibilitatea sînt nevoite să se exileze) prinde o realitate dureroasă. Ovidiu Moldovan se recomandă ca un artist de sensibilitate și

B. Elvin nețea și al cărui nume se cuvine reținut.



SUCCESE ROMÂNEȘTI PESTE HOTARE

„NU SÎNT TURNUL EIFFEL” de Ecaterina Oproiu

6 februarie 1967 : „Aplauze multe, aplauze foarte sincere pentru piesă, pentru spectacol, pentru regizor.” („Express”—Viena).

9 octombrie 1967 : „O seară de mare teatru... aplauze furtunoase, strigăte de bravo... două ore de teatru plin de sevă, plin de viață și de acțiune, care a făcut publicul să vibreze, scoțându-l din rezerva lui obișnuită.” („Göttinger Presse”).

12 februarie 1968 : „De multă vreme n-am mai auzit în acest teatru aplauze atât de entuziaste și atât de prelungite.” („Ostsee Zeitung”).

Toate cele trei citate, extrase din paginile unor ziare, se referă la succesul reputat de piesa Ecaterinei Oproiu Nu sînt Turnul Eiffel. Tradusă în zece limbi (maghiară, sîrbă, bulgară, cehă, germană, franceză, engleză, finlandeză, italiană, suedeză), jucată în stagiunea recent încheiată de șapte teatre de peste hotare (Theater der Courage din Viena, Deutsches Theater din Göttingen — R.F.G., Rideau de Brussels din Belgia, Greifswalder Bühne din R.D.G., Teatrul Tineretului din Sofia, Teatrul din Varna, Teatrul din Plsen—Cehoslovacia). Nu sînt Turnul Eiffel este departe de a-și fi epuizat interesul. Teatre din Iugoslavia, Finlanda, Anglia, S.U.A., Franța, Suedia, U.R.S.S., Japonia și Grecia și-au făcut încă de pe acum cunoscută intenția de a monta piesa în stagiunea care va urma.

Cei mai mulți dintre creatorii spectacolelor de pînă acum, regizori, interpreți, decoratori, au declarat că piesa i-a atras prin multiplele ei posibilități scenice, prin problemele noi, inedite, pe care le ridică. De aceea, munca pentru elaborarea spectacolului a fost nouă, neobișnuită și cu adevărat creatoare. Textul a permis utilizarea unor elemente de revistă, de cabaret, de teatru muzical, Pantomima, dansul, acrobația au căpătat pe rînd accente grotesti sau poetice. O comunicare perfectă s-a stabilit între stal și scenă. Actorii au avut posibilitatea să desfășoare o foarte bogată și nuanțată paletă compozițională. Sugestiile autoarei le-au permis o mare libertate de joc, fantezie, satisfacția unor compoziții spirituale, științifice, în care s-au întîlnit bucuria de joc cu vitalitatea comică. Nu întîmplător, așa cum afirma Wilm Gallwitz, cronicarul ziarului „Braunschweiger Zeitung”, protagoniștii au realizat o remarcabilă performanță artistică. La fel de bogat în sugestii s-a dovedit textul și pentru pictorii scenografi. În schițele concepute de aceștia, imaginile caricaturale s-au asociat cu metafora poetică.

Eberhard Pieper, regizorul spectacolului montat la Deutsches Theater, este de părere că piesa oferă noi posibilități dramatice, că prin seriozitatea situațiilor de viață, semnificația ei depășește toate granițele.

„Nu sînt Turnul Eiffel — notează ziarul „Express” din Viena — este o parabolă încîntătoare, nu lipsită de umor, scrisă de o femeie pe care o bănuim că a meditat mult asupra sensului vieții în doi și în colectiv.”; iar

THEATER DER

Courage

LEITUNG: STELLA KADMON

Wien I. Kunst-Josefs-Kai 29 - Tel. Bez. 632434

Kassa: täglich 10 bis 12 Uhr und 16 bis 21 Uhr

Demografie durchsichtbar. Sonstige ab 11 Uhr

Deutschsprachige Erstaufführung

ICH BIN NICHT DER EIFFELTUM

Ein Stück in 2 Teilen

von ECATERINA OPROIU

übersetzt von Josefina Czollek

Judith Bauer, Miriam Gentner, Angelika Ort, Ilona Tibay
Uwe Berend, Josef Hanak, Kurt Radlecker

Regie: August Rieger

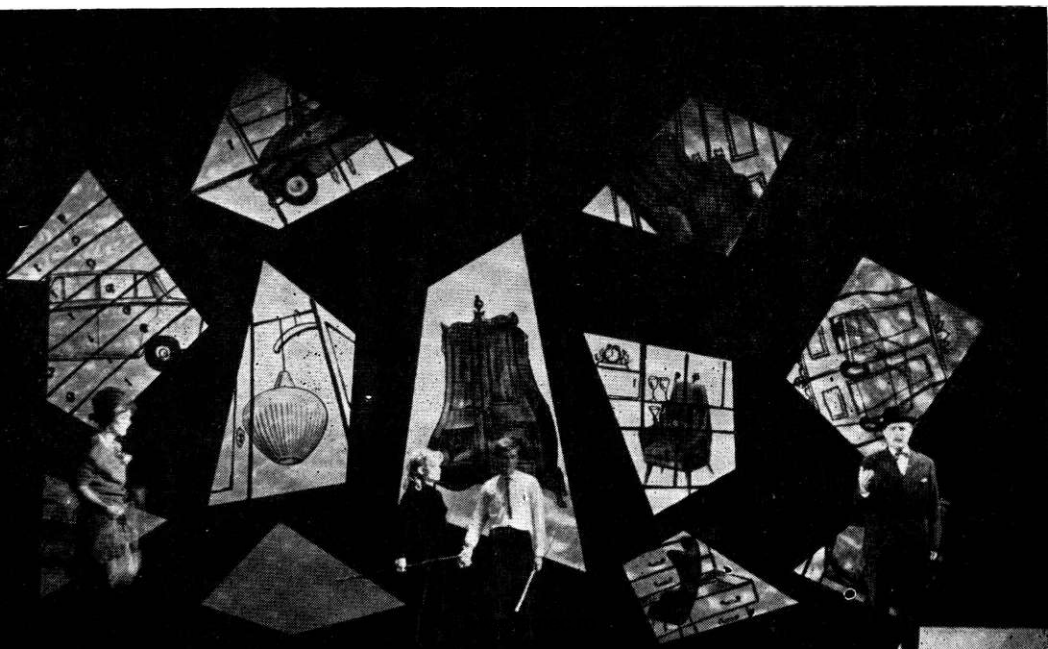
Bühnenbild: Peter Stöger

Kostüme: Lial Regaschek

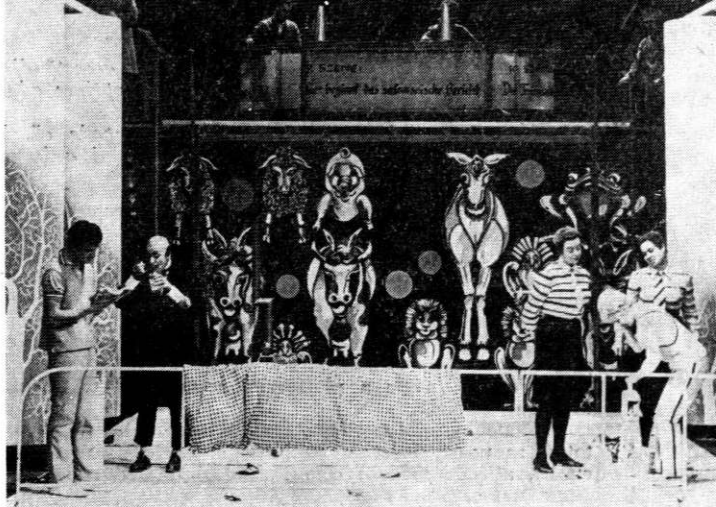
TÄGLICH 20 UHR

Afişul spectacolului „Nu sînt Turnul Eiffel“ de Ecaterina Oproiu, prezentat la Theater der Courage din Viena

Moment din spectacolul prezentat de Teatrul din Pilsen (R. S. Cehoslovacă)



Scenă din spectacolul prezentat la
Deutsches Theater, din Göttingen
(Republica Federală a Germaniei)



„Die Presse“, un alt ziar vienez, notează :

„În pofida sentimentelor noastre de patriotism local, sintem nevoiți să mărturisim că piesa Ecaterinei Oproiu *Nu sînt Turnul Eiffel* este mai bună și mai interesantă decît tot ce s-a scris pînă azi despre îngeri păzitori și despre soarta femeilor (...)

Se pare că Ecaterina Oproiu o cunoaște destul de bine pe Ecaterina Oproiu ca să-și îngăduie să se ocupe de oameni, de suferințele și de fericirea lor, de bătrînețe și de vis, de sușuri și de coborîsuri. Cuvîntul autenticitate este prea des folosit și din cauza asta s-a cam tocit. De data aceasta însă, cuvîntul se află la locul lui... Scene scurte, de black-out, cu multă poezie și cu mult adevăr apar din situațiile tipice ale vieții și ale iubirii. Cu piesa Ecaterinei Oproiu dramaturgia contemporană românească bate la porțile scenelor vieneze. (...) Evenimentul e demn de luat în seamă. Să-i deschidem deci larg porțile.“

TEATRUL DE COMEDIE LA SĂPTĂMÎNILE FESTIVE VIENEZE

SĂPTĂMÎNILE FESTIVE VIENEZE, care pînă nu de mult au fost, în primul rînd, un șir de prestigioase manifestări muzicale, și-au propus anul acesta să devină și centrul de întîlnire a celor mai realizate spectacole de comedie din Europa. Intenția organizatorilor festivalului a fost aceea de a reuni într-o „olimpiadă artistică fără premii și medalii“ pe cei mai buni dintre interpreții lui Molière, Goldoni, Shakespeare, Ionescu. Astfel, pe lângă reputele orchestre, cum e Filarmonica vieneză de sub conducerea lui Otto Klemperer pe lângă dirijori ca Zubin Mehta, sau soliști ca David Oistrach, pe lângă expoziții ale lui Picasso, Fernand Léger, Max Reinhardt, au participat la sărbătorile vieneze ansambluri teatrale din Italia (Piccolo Teatro cu Slugă la doi stăpîni), din U.R.S.S. (Teatrul „Vahtangov“ cu Prințesa Turandot), din România (Teatrul de Comedie cu Troilus și Cressida).

Spectacolele Teatrului de Comedie cu Troilus și Cressida s-au bucurat de atenția susținută a întregii prese austriece, suscitînd o dezbatere cu privire la interpretarea

modernă a clasicilor. Punctele de vedere în această dispută au fost cînd cele ale unei mentalități conservatoare, cînd cele ale unei aprinse adeziuni la ideea regenerării stilului tradițional al montărilor.

Iată cîteva texte din care rezultă limpede că, indiferent de poziția îmbrățișată de un cronicar ori altul, arta actorilor români a însumat elogiile unanime ale presei.

„*Troilus și Cresida* de Shakespeare, prezentat în limba română, îl îndeamnă pe spectator să se ducă sceptic la Theater an der Wien. Totuși, această trupă de excelenți actori a jucat, în strălucita regie a lui David Esrig, cu atîta însuflețire și atît de desăvîrșit, încît aproape că n-a fost nevoie de căști la care să se traducă, pentru a se putea urmări piesa. Ar fi inutil să scoatem în evidență pe fiecare actor în parte; ei sînt fără deosebire extraordinari... Decorul — o construcție asemănătoare unei platforme — își aduce partea sa de contribuție: pentru ideea șanțurilor dintre fiecare parte a platformei scenograful I. Popescu-Udriște merită o mențiune specială.

Este posibil ca adepți conservatori ai teatrului clasic să fi fost șocați, totuși se poate, ba chiar trebuie, în zilele noastre, să-i jucăm modern pe clasici, atît de modern cum i-a înfățișat aici trupa românească.“

Gerda Hacker („*Neue Zeitung*“ — 11/VI, 1968)

„Această piesă nu aparține unui tînăr autor român care l-a citit bine pe Jarry și pe Ionescu, ci lui William Shakespeare și se intitulează *Troilus și Cresida*.

Abia îți vine să crezi! Atît de uimitoare, atît de puțin convențională este interpretarea pe care ne-a prezentat-o Teatrul de Comedie din București, în spectacolul ce a avut loc la sfîrșitul săptămîinii la Theater an der Wien.

Acum trei ani, pusă în scenă de David Esrig, a fost distinsă la Paris la Teatrul Națiunilor, și cel puțin atunci lumea a trebuit să ia cunoștință că nu numai New Yorkul și Londra, nu numai Viena și Parisul, nu numai Milano și Berlinul sînt focare de teatru, ci și Bucureștiul.

Teatrul de Comedie constituie o formație tînără. Actualmente a intrat în al șaptelea an de existență. Este un ansamblu alcătuit din treizeci și șase de actori și avînd în fruntea lui pe Radu Beligan. El și-a fixat un program clar, care făgăduiește, printre altele, „interpretări autentice ale operelor clasice din literatura universală“. Acestui spirit îi răspunde și punerea în scenă a piesei *Troilus și Cresida*.“

Gothard Böhn („*Die Presse*“ — 10/VI, 1968)

„Fascinant în acest spectacol este modul în care românii împletesc o idee gravă, severă, cu fantezia comică. Jocul lor plin de imaginație, de vervă, este pur și simplu indescriptibil: actorii nu se dau îndărăt de la nici un fel de exagerare, dar, datorită unei riguroase discipline a ansamblului, nu fac niciodată impresia că exagerează. Punerea în scenă apare în toată măreția ei în tablourile de bătălie din ultimul act, unde Esrig izbuște să îmbine firul tragediei cu giumbușlucurile grotescului. Nobilul Hector moare ca un erou, chiar dacă mirmidonii, pe care ticălosul Ahile îi pune să-l măcelărească mișelește, sînt înfățișați ca un cor de copii, înarmați cu securi minuscule. Există nenumărate asemenea tablouri de cea mai înaltă forță expresivă, în care se întruchipează tragicomedia.

Bravo oaspeților români!“

(„*Arbeiterzeitung*“ — 11/VI, 1968)

„În spectacolul Teatrului de Comedie din București, care s-a bucurat de succese internaționale și a fost premiat în mai multe rînduri, spectacol prezentat acum și la Theater an der Wien, tragedia lui Shakespeare despre

Troilus și Cresida este, de la un capăt la altul, o farsă antirăzboinică plină de ironie.

...Ni se pare însă că ideile filozofice ale piesei nu reies. Concepțiile noastre tradiționale despre personajele piesei ne satisfăceau mai mult.

...Florin Scărlătescu în rolul mîrșavului, soiosului codoș Pandarus și Sanda Toma în rolul femeiuștii cu minte de copil care este Cresida, dar și Mircea Constantinescu în rolul lui Priam, Iurie Darie în rolul lui Hector, Mircea Albulescu în acela al lui Ahile, Costel Constantinescu în chip de Ulise, și toți ceilalți dovedesc o precizie extraordinară. Shakespeare rămîne în această montare undeva departe, dar întîlnirea cu străluciții actori din estul Europei a fost foarte interesantă.“

F. K. („*Wiener Zeitung*“ — 11/VI, 1968)

„Această concepție desființînd, după opinia noastră, tot ceea ce este invectivă la Shakespeare, deoarece scapă de sub picioare terenul realității și alunecă pe tărîmul glumei, se menține cu o extraordinară consecvență pe aceeași linie. Ea se bazează pe o pantomimă condusă cu multă fantezie scenică. Iar angajarea totală a întregului ansamblu a fost aplaudată cu însuflețire.“

Dr. Jung („*Volksblatt*“ — 10/VI, 1968)

„Reprezentăția a însemnat un punct culminant al acestor bogate săptămîni festive. Protagoniștii sînt măreți. Impunătoare și scenografia (Popescu-Udriște), ca și rezolvarea tehnică a schimbării decorurilor.“

André Müller („*Kronen Zeitung*“ — 8/VI, 1968)

„Actorii Europei au venit de astă dată, la Theater an der Wien, din România. Au luptat în fața Troiei, au învins Troia. Războiul lui Shakespeare la Troia a avut loc ca o persiflare distrugătoare a oricărui eroism prădalnic și generator de moarte. Trebuie să ai parte de acest tînar ansamblu bucureștean, de actorii Teatrului de Comedie, ca să vezi mitul despre eroi măturat de pe podium printr-o lovitură dirijată cu o mină de virtuos.

Cu un sarcasm nestăvilit, cu o agresivitate dezlănțuită, cu tăișul cel mai ascuțit al persiflării și al unui neasemuit umor ireverențios, o forță extraordinară de bine armată din domeniul teatrului duce aici război împotriva războiului.

Regizorul David Esrig lasă libertate trupei sale să realizeze minuni în ce privește precizia, temperamentul și tempoul, în ce privește glumele mușcătoare și impulsul scenic descătușat. Însuși decorul spartan al lui Ion Popescu-Udriște, cu întunecatul firmament înstelat, avînd în față discul metalic supradimensionat, ce reprezintă gongul, soarele și luna totodată, duce la izbînda unei arte scenice rafinate.

Au fost în turneu actorii Europei. Actorii Europei, într-adevăr, ei sînt“.

Paul Blaha („*Morgen-Kurier*“ — 10/VI, 1968)

REGIZORUL JAPONEZ AKIRA WAKAIABASHII

despre:

- PIESE ȘI SPECTACOLE ROMÂNEȘTI
- TEATRUL JAPONEZ MODERN ȘI TRADIȚIONAL

Akira Wakaiabashii, 41 de ani, actor și regizor la Bungakuza (Teatrul literar) din Tokio, aflat într-o călătorie de studii în România, a avut amabilitatea să facă o vizită redacției noastre. Discuția a pornit de la originile teatrului No și Kabuki, de la măști și mituri, de la Zeami și Chikamatsu Monzaemon la Caragiale, Sebastian și *Ultima oră* — piesă pe care d. Akira Wakaiabashii nu numai că o cunoaște, dar a și tradus-o în vederea reprezentării la teatrul la care lucrează.

— Vizita în țara noastră v-a prilejuit întâlnirea și cu un alt autor pe care ați dori să-l reprezentați, în tripla dv. calitate de traducător, regizor și actor?

— *Din dramaturgia clasică românească mi-am oprit atenția asupra piesei Conu Leonida față cu reacțiunea. După cum se știe, în urmă cu câțiva ani, un alt teatru din Tokio a jucat O scrisoare pierdută. Spectacolul a avut „o presă bună”, bucurându-se totodată și de succes de public. Există deci motive pentru un pronostic optimist în ce privește un nou spectacol Caragiale. Din dramaturgia românească contemporană, m-ar interesa să traduc și să pun în scenă piesa Ecaterinei Oproiu. Nu sînt Turnul Eiffel, despre care am auzit multe lucruri bune.*

— Ce spectacole ați văzut în timpul șederii dv. în România?

— *Am văzut la Teatrul de Comedie piesa Nicnic; la Teatrul „Nottara” O casă onorabilă și Atelier '68; D-ale carnavalului și Nepotul lui Rameau la Teatrul Bulandra; Tango la Teatrul Mic și Lunga călătorie a zilei către noapte a lui O'Neill la Teatrul Național din Iași. Spectacolele văzute mi-au lăsat o impresie foarte bună. Mi-a plăcut îndeosebi interpretarea actoricească. Aș putea cita la acest capitol pe actorul Victor Rebengiuc — Arthur din Tango, pentru a cărui creație am avut un termen de comparație: piesa lui Mrozek s-a jucat și la noi, dar a cunoscut o cădere, tocmai din pricină că rolul lui Arthur nu a avut o bună „acoperire”. În ce privește scenografia, mi s-a părut remarcabilă aceea la spectacolul cu piesa Nepotul lui Rameau, semnată de I. Popescu-Udrîște.*

De la Mrozek, discuția a continuat cu repertoriul teatrelor Shingeki (teatru modern de tip occidental).

— *Pentru a realiza o panoramă complexă a repertoriului teatrelor din capitala Japoniei, ar trebui citați aproape toți autorii moderni. S-au jucat și se joacă, pe scenele din Tokio, Ibsen și Gorki, Tennessee Williams și Arthur Miller, Giraudoux și Sartre, Brecht, Arden, Albee, Pinter, Wesker etc. În ce mă privește, am jucat la Teatrul Bungaku în Cyrano de Bergerac, Hedda Gabler, Un tramvai numit dorință, Trei surori, și am pus în scenă piese de Shakespeare, Molière, Racine, Wesker, Osborne.*

La acest capitol, e demn de relevat că, alături de spectacole în care se reproduc cu fidelitate costumele și ambianța ce țin de piesele respective, regizorii japonezi fac uneori adaptări inspirate. Un mare succes a obținut în urmă cu câțiva ani *Slugă la doi stăpîni* de Goldoni într-o adaptare liberă, într-un stil în întregime japonez și cu muzică de scenă apropiată de muzica japoneză tradițională.

În ce privește dramaturgia japoneză modernă, discuția s-a oprit la experimentele dramaturgice ale cunoscutului romancier și nuvelist japonez Yukio Mishima, care a scris aproape treizeci de piese inspirate sau imitate după vechi piese No. În aceste piese, miraculosul este eludat, analizele psihologice și dezbaterile de idei se substituie schemelor și procedeeelor pretinse de tradiția teatrului No.

Se pare că, procedînd astfel, piesele lui Mishima cîștigă în verosimilitate, dar pierd din poezie.

O încercare similară în ce privește însă teatrul Kabuki a constituit-o adaptarea doamnei Fumi Enchi după un roman de Saisei Muro. Este de remarcat că toate aceste

adaptări au fost primite favorabil de public, depășind caracterul experimental și interesul limitat al unor specialiști.

Am trecut apoi în revistă — încercînd să explicăm atracția deosebită pe care a exercitat-o teatrul tradițional japonez asupra oamenilor de teatru occidentali — cîteva opinii și cîteva interferențe.

Este știut că de la începutul secolului poeți și dramaturgi ca Yeats, Claudel, Brecht, regizori și oameni de teatru ca Gordon Craig, Dullin, Gaston Baty, Copeau, Meyerhold și, mai recent, Barrault și Eugen Ionescu s-au apropiat cu interes și pasiune de No și Kabuki. Unii au fost atrași de tehnică, alții de latura ezoterică, alții de poezie, de fastul costumelor, alții de folosirea măștii sau a dansului, de multiplicitatea expresiei actorului, de teatralitate.

Meyerhold, printre altele, va ilumina auditoriul în timpul desfășurării spectacolului, socotind că acest lucru sporește capacitatea de receptare a spectatorului și, în același timp, dă posibilitate actorului să urmărească ca într-o oglindă efectul acțiunii pe care o comunică. Tot Meyerhold va suprima cortina, va lega scena cu sala cu ajutorul unei punți și va recurge la folosirea măștii. Dincolo, și prin aceste procedee tehnice, el va redescoperi — așa cum remarcă Dullin — sinceritatea absolută și puritatea conservate de No-ul tradițional.

Dullin, la rîndul său, mărturisea că a fost totdeauna atras de principiile teatrului vechi japonez. Studiîndu-i originile și istoria, și-a întărit ideile asupra înnoirii spectacolului teatral. Modul în care actorul japonez își folosește corpul, vocea, gesturile — considera el — este o lecție de pe urma căreia ar trebui să profităm.

Plecînd de la realismul cel mai meticolos, actorul japonez ajunge la sinteză printr-o nevoie de adevăr. La noi — susține Dullin — cuvîntul „stilizare” evocă imediat un soi de estetism înțepenit, de ritmică ternă și docilă; la ei, stilizarea este directă, elocventă, mai expresivă decît realitatea însăși.

Yeats, care va cunoaște prin intermediul lui Ezra Pound teatrul No, va învăța cum să îndepărteze din imaginea scenică convențiile și cum să combine muzica și dansul cu cuvîntul, creînd binecunoscutul ciclu de piese „Five plays for dancers”. Brecht va scrie și el două piese inspirate de un No: *Der Jasager* și *Der Neinsager*, total diferite de cele scrise de Yeats, iar italianul Pavolini va elabora la rîndul său trei piese No pentru Compagnia delle Arti din Roma.

Eugen Ionescu vede în No-ul japonez o sursă de sugestii pentru autorii de teatru, întrucît japonezii „știu ce trebuie să fie teatrul, adică plăcere, libertate, acrobație, umor, joc”, restul nefiînd decît literatură, în cel mai fericit caz bună literatură, și atît.

Este de remarcat că foarte mulți dintre oamenii de teatru europeni au fost seduși de teatrul japonez fără a fi avut un contact direct cu stilul acestui teatru. Este vorba — așa cum mărturisea Barrault, unul din cei implicați — de o cunoaștere livrescă sau imaginară.

Oricum, în pofida unei înțelegeri superficiale sau greșite, a unor împrumuturi formale, ceea ce este important de reținut este faptul că teatrul japonez a constituit un prilej de meditație, un ferment de înlăturare a ceea ce era prăfuit, vetust, anchilozat, rutină în teatrul apusean de la începutul secolului. Conștiința adevăratei vocații, obsesia sau cultul perfecțiunii, atmosfera de mare concentrare în care se desfășoară spectacolul, relația indisolubilă dintre actor și sală, poezia inefabilă ce se degajă din tot ceea ce se petrece pe scenă, precizia gesturilor, forța lor de sugestie — toate, lucruri pe care teatrul clasic japonez le pretinde sau presupune — au fost privite ca exemplare în vederea creării unui teatru nou.

S-au făcut apropieri — uneori, e drept, forțate, alteori, justificate — între unele forme ale acestui teatru și commedia dell'arte sau tragedia greacă. Cert este că, oricît de structural deosebit ar fi de mentalitatea spectatorului nostru, teatrul No, ca să ne referim numai la un singur aspect al artei teatrale tradiționale japoneze, poate fi înțeles. (Este destul de cunoscută declarația lui Bernard Shaw: „Chiar cel care nu cunoaște nici un cuvînt japonez poate să înțeleagă teatrul No.”)

Dincolo de simboluri impenetrabile, de jocuri de cuvinte intraductibile, dincolo de chei ce nu le avem la îndemînă, de teme și scheme insolite, de lipsa de coerență pe care o constată unii cercetători europeni, dincolo de moravuri ce ne sînt străine, de legende necunoscute, de eroi ale căror acțiuni și gesturi ni se par stranii, dincolo de perioade de timp, circulă în ceea ce are mai bun teatrul japonez clasic fiorul unei mari arte, o vibrație poetică cu sensuri omenești profunde ce pot să emoționeze.

José Géral este autorul piesei Aventurile lui Plum-Plum, jucată în premieră în această stagiune la Teatrul „Tândărică”. Principala calitate a spectacolului a constat într-o legătură directă, nemijlocită, între scenă și sală. Micii spectatori intervin adesea, sînt solicitați să participe activ la desfășurarea acțiunii, puși uneori să condamne, alții să aprobe comportarea și chiar soarta eroilor. Este, de fapt, una dintre importanțele caracteristici ale teatrului de păpuși, verificate printr-o îndelungată experiență.

Adăugăm la aceasta, pe seama reușitelor regiei (Margareta Niculescu), cursivitatea acțiunii, deosebit de vioaie, plină de lumină și culoare, ca și fericita îmbinare dintre păpuși și personajele-oameni ale căror măști nu contrazic nici o clipă specificul scenei mici, mai toate fiind personaje-metaforă, aflate, deopotrivă cu eroii-păpuși, într-o continuă mișcare, într-o permanență dar organizată agitație a căror principală caracteristică o constituie optimismul și umorul de bună calitate.

Cîțiva talentați artiști mînuitori: Justin Grad (într-o deosebită vervă pentru realizarea personajului titular Plum-Plum), Valeriu Simion și Costel Popovici (interpreții celor doi clovni), Melania Toma („întregită” de vocea Andrei Călugăreanu), Mihael Prujinski și Rita Stoian, au contribuit la rotunjirea plăcută a unui spectacol în care păpușile Ellei Conovici, ca de obicei, au fost deosebit de frumoase și expresive.

M. C.

CĂI ÎN TEATRUL DE PĂPUȘI

„Gama posibilităților ce se oferă astăzi marionetei este atît de întinsă cum nici un păpușar n-ar fi îndrăznit s-o spere la începutul acestui secol” — iată ceea ce am putea răspunde cu ușurință celor care ne-ar cere părerea. Într-adevăr, adesea, presa, radioul, televiziunea, grupări culturale sau amatori izolați pun păpușarilor întrebări privind situația artei lor, care este în același timp și profesiunea lor.

Și acest interes pe care-l nutrește însuși publicul este un prim răspuns la întrebare. Mulți iubesc marionetele. Unii le redescoperă cîteodată. Dar ceea ce este evident, e faptul că această artă, care — la începutul secolului nostru — a cunoscut o decădere indiscutabilă, este pe cale de a recîștiga un loc de frunte în ansamblul artelor și mijloacelor lor de răspîndire, cunoscute astăzi.

Arta marionetei, care-și găsește izvorul, la fel ca arta actorului, într-o nevoie de exprimare veche cît lumea, a cunoscut desigur un destin foarte schimbător. Arse în evul mediu ca instrumente de vrăjitorie, marionetele au intrat odată cu secolul al XIX-lea într-o epocă de mare popularitate.

Ele erau, pe-atunci, singurul mijloc de cultură în marile centre în care populația muncitoare, încă necultivată și neputînd să-și ofere spectacole costisitoare, urmărea cu pasiune programele teatrelor populare de păpuși, care le povesteau, sub o formă atrăgătoare, romanele epice ale marilor scriitori de la începutul secolului al XIX-lea.

Un oraș ca Bruxelles număra către 1900 o sută de teatre de marionete.

Apoi a apărut cinematograful, iar marioneta populară și-a pierdut o mare parte din publicul său, găsindu-și refugiul pe lîngă copii și fiind sprijinită — mai mult sau mai puțin — de cîțiva amatori luminați.

Începu o perioadă de îndelungă răbdare, de dificultăți economice, dar și de cercetări și contacte internaționale.

În fiecare țară, cîteva spirite întrepide își duceau arta mai departe și, în fine, luă ființă o mișcare internațională care urma să fie pentru mulți păpușari o încurajare și o speranță.

Uniunea internațională a marionetiștilor (UNIMA) a contribuit fără îndoială, într-o mare măsură, la ridicarea nivelului multor spectacole, stimulînd și trezind la o conștiință internațională pe artiștii păpușari. În același timp, în țările socialiste, credite importante erau în fine acordate teatrelor de păpuși, permițînd ieșirea definitivă din făgașul rutinei meșteșugărești a unei arte care cerea o largă desfășurare.

Și iată că, tot atunci, noi porți se deschid. Marioneta își face intrarea în școli și în mișcările de tineret.

Valoarea pedagogică a marionetelor începe să fie apreciată de către specialiști, și aceasta pînă la a-i da locul convenit în școli și chiar considerînd-o veritabil material didactic.

Totuși, adulții rămîn mai reticenți, afară de un public cultivat, care redescoperă, pe de-o parte, marioneta populară, pe de alta, marioneta literară, dacă nu chiar pe aceea de varietăți. Căci, într-adevăr, mulți păpușari au găsit refugiu în spectacolele de cabaret. Dar și în cinematograf, unde au apărut de asemenea cîțiva realizatori interesanți.

Teatru, cabaret, școli, cinematograf și, în fine... televiziunea, care este marea șansă a marionetei. Mijloc de difuzare care s-ar crede creat pe măsura marionetei. În cîțiva ani au fost realizate sute de emisiuni.

Neavînd decît un pas de făcut pentru a trece din cadrul micii scene în acela al televizorului, marioneta a trecut fără greutate obstacolul, și se simte la largul său.

Tare pe acest nou mijloc de a se face prețuită, marioneta poate — cu siguranță — să răsfrîngă beneficiul popularității sale pe micul ecran asupra ansamblului activităților sale.

Ar fi păcat să nu se profite cu prisosință de un fenomen atît de pozitiv, numai din cauza lipsei de coordonare a activității păpușarilor. Dacă mai există o problemă a marionetei contemporane, aceasta nu mai este — din fericire — o problemă de renaștere, ci una de coordonare între diferitele ramuri ale unei arte în plină desfășurare.



SIMFONII ȘI SIMFONIETE ALE DESTINULUI *

Piesele lui Lovinescu sînt drame ale unor destine umane, fie că decantează dintr-o epocă destinele unui individ sau ale unei familii (dramele citabile fiind încadrate explicit în contextul istoric dat), fie că pun în dezbatere destinele omenirii... În acest perimetru, care se deschide, ca un evantai, între *Citadela sfărîmată* și o lucrare nejuată, *Paradisul*, se înscriu toate piesele lovinesciene reunite în volumul de față: și acelea care se petrec „odată, într-o țară îndepărtată”, și acelea care se petrec „undeva în Apus”, în anii războiului sau în „zilele noastre”, și acelea care au o precisă trimitere istorică (epoca lui Petru Rareș), și acelea care iau în dezbatere momentele premergătoare sau următoare eliberării țării noastre, și acelea care se desfășoară *acum, aici*, la noi, și — în sfîrșit — acelea care presupun o lume ciudată și diversă într-un univers de viață (și de moarte) simbolic. Teatrul lui Lovinescu este un teatru al destinului umane, și acest volum (cuprinzînd nouă piese din creația sa) este, înainte de toate, un *argument*.

* Horia Lovinescu: „Teatru”, Editura pentru literatură.

Particularul și generalul se întrepătrund și se determină într-o dialectică proprie scrisului lovinescian. Evoluția autorului urmează (și la o analiză mai aprofundată s-ar putea proba cu lux de argumente) traiectoria de la particular spre general, de la concret spre abstract. Dar *sinteza* filozofico-artistică este proprie dramaturgului atît în piesele care-și propun să recompună teatral o epocă anume, cît și în piesele (preponderente, în ultimii ani) de stringentă abstractizare, în care cadrul social-istoric este programatic redus la funcții de pretext. Pretext de dezbatere lucide, dinamice, cu un *atu* decisiv: contemporaneitatea substanței.

Demonstrația, cu nuanțări specifice de la caz la caz, funcționează pe întreg parcursul lecturii acestui volum divers și dens, tocmai pentru că avem de-a face cu un liant estetic pregnant.

Destinată (prin eliminarea unor tentative dramaturgice anterioare) să inaugureze volumul, *Citadela sfărîmată*, piesă a cărei durabilitate în timp s-a verificat în repetate rînduri, simbolizează falimentul unei lumi anacronice. În fața evenimentelor sociale din anii Eliberării, familia burgheză a avocatului Dragomirescu se destramă, se sparge ca un „balon de săpun”, ca un castel (citadelă) din cărți de

joc. Pulsăția noului (simțită în text și prin desenul câtorva personaje, printre care Bunica, deși elementul principal în rezolvarea conflictului rămîne *atitudinea* autorului) face să se prăbușească idealurile sterile și false ale unei lumi îmbătrînite și fără orizont. Destinele acestei „citadele” sînt încărcate de învățăminte. Și îndeosebi destinul tragic, și fără ieșire, al lui Matei. Eroul nu este dinainte condamnat, dinainte sacrificat. Dezechilibrul său intelectual urmează însă o pantă inevitabilă, filozofia sa (care urma să asigure „cheia libertății absolute”) își dezvăluie treptat vulnerabilitatea. Concepțiile sale despre viață sînt sfîrtecate în cleștii propriilor contradicții. Cu aparențe de comedie (senilitatea cu „abțibilduri” a capului familiei), *Citadela sfărîmată* rămîne funciamente dramă, și destinele „victimelor timpului”, cu toate aparențele lor hazlii, ascund tragica imposibilitate a acomodării respectivelor personaje la prezent. Unele elemente ale noului sînt mai schematic redată în text. Faptul era evident încă la vremea premierei. Oricum însă, demonstrația autorului a fost și rămîne viabilă, piesa își relevă obiectivele, finalitatea și acum, la mulți ani după premieră, la și mai mulți ani după scrierea ei.

Recunoaștem o trăsătură de unire, pe care autorul însuși a stabilit-o, între următoarele două texte ale volumului: *O întimplare* și *Hanul de la răscruce*. Problematika responsabilității domină și aceste două lucrări. În prima (de scurt-metraj), trădarea este pedepsită exemplar, fără împotrivire, chiar dacă victima acțiunii de restabilire a adevărului este tocmai fiul personajului central (Mama). În al doilea text, conceput pe simboluri și încadrat într-o situație-limită (aparent, și cum se dovedește, nu numai aparent, fără ieșire), deznodămîntul nu are loc decît după o altă acțiune de restabilire a dreptății. „Libertatea absolută”, preconizată de marele înfrînt al *Citadelei* și propovăduită de acel Luca modern, care îmbracă ținuta Profesorului din *Hanul de la răscruce*, echivalează practic, și în fond, cu lipsa de libertate. Această idee (una din ideile principale ale piesei) polarizează și ea forțele opuse ale conflictului, avînsind acțiunea spre deznodămînt. Structura simbolică a piesei ne determină să consemnăm, aici, caracterul în-solit al conflictului din *Hanul de la răscruce*: ideile se confruntă aproape în stare nudă, eliberate (cel puțin parțial) de „carnea” unor personaje cu biografii și existență aparte. De aici, impresia de elaborare alambicată pe care o poate de-

gaia textul. De aici, ulterioarele ramificații de teatru abstract, dacă ar fi să stabilim relații genealogice interne dramaturgiei lovinesciene. (Și tot de aici, cele mai multe dintre erorile săvîrșite în montarea scenică a *Hanului de la răscruce*, dar această observație, prin natura ei, depășește cadrul însemnărilor de față.)

Ideea opțiunii în fața revoluției, evoluția unor destine umane în raport cu fundamentalele schimbări social-politice petrecute în România, pornită pe drumul socialismului, au continuat să-l preocupe pe Lovinescu și după *Citadela sfărîmată*. *Surorile Boga*, frescă a unei epoci în dinamismul ei înnoitor (de unde, poate, și structura „cinematografică”, pe secvențe, a textului), marchează, în conștiința unor personaje, pentru care sensurile revoluției rămîneau încă nebulos, *momentul înțelegător*. Este preluată și demonstrată, în diferite alte ipostaze, replica-cheie a Bunicii din *Citadela*: „singura libertate a omului este să aleagă: între bine și rău”... Personajele, lui Lovinescu învăț să aleagă. Și aleg, pentru că înțeleg. Înțeleg din ce în ce mai bine rațiunile și sensurile majore ale vieții. Cele trei destine (sugestia cehoviană este transparentă) ale surorilor Boga reprezintă depărtarea de acea plutire indiferentă prin viață, care ținutua, eteric, existența personajelor. Piesa (mai „grăbită”, cu inegalități și schematism în construcție) constituie, pentru prezent, și un document de epocă. Înnoirea spirituală a eroilor aflați în febra unor prefaceri revoluționare determină — cel puțin în intenție — și obiectul altei lucrări lovinesciene: *Febre*. Prospectarea tipologică a dramaturgului rămîne însă, în acest caz, superficială și încărcătura melodramatică a acestei „povești sentimentale” îi mărește textului coeficientul de perisabilitate. *Febre* este, evident, piesa cea mai puțin „rezistentă” dintre cele nouă reunite în acest volum, coroziunea timpului se face, azi, bine și acuzat simțită.

Temele predilecte ale teatrului lovinescian revin constant, „localizate” fiind în alte ipostaze istorice, pe alte coordonate ale dezvoltării spiritualității românești. Dezbateră de idei e, la Lovinescu, de cele mai multe ori, reflexul unor întrebări esențiale. Această ambiție majoră a scrisului lovinescian constituie un alt „numitor comun” al volumului de față, chiar dacă natura stilistică a pieselor ajunge să fie foarte diversă. Din ansamblul preocupărilor de prim-plan ale dramaturgului aproape că nu putea lipsi referirea frontală la condiția artistului în noua societate. În *Moartea unui artist*, omul și

artistic se află în fața unei alte confruntări-limită: confruntarea cu moartea. În acest teatru de destine, pe care-l practică, consecvent și pertinent, Lovinescu își recomandă încă o fațetă. Cu atât mai mult cu cât nu numai destinul *omului* intră de data aceasta în atenția autorului, ci și destinele artei sale. Condiția de om și condiția adevăratului artist se îngemănează, sînt dezbătute într-un dialog de întrebări și răspunsuri fundamentale. Ca și în alte piese ale lui Horia Lovinescu, adevărata libertate spirituală se dovedește a fi nu evadarea individualistă într-un domeniu al arbitrarului, ci integrarea omului în societatea devenită conștientă de țelurile ei. Poate că un oarecare coeficient de retorism al replicilor face ca demonstrația să fie pe alocuri ostentată. Și poate că ostentația tezei nu se împacă tocmai bine cu natura temei alese. Dar simțul scenic, teatral, al lui Horia Lovinescu își spune încă o dată cuvîntul. O lumină particulară — a unui autentic tragism, eoul izbutind să depășească dramatic, înaintea confruntării finale, zădărnicia, iraționalismul și minciuna — domină *Moartea unui artist*. Marx spunea, undeva, că „adevărul este tot atât de puțin modest ca lumina”.

Aparent, „deschiderea” spre o istorie mai îndepărtată, pe care o întreprinde *Petru Rareș*, constituie o prezență singulară în dramaturgia lovinesciană. Dar aparența este, hotărît, infirmată de esențe. De fapt, dincolo de situarea parabolei dramatice în epoca frămîntată a domnitorului moldovean (izbînda dramaturgului pe teritoriile teatrului istoric este reală și remarcabilă), Lovinescu face loc, și (sau mai ales) în *Petru Rareș*, meditațiilor sale privind destinele umane, indiferent de timp, loc și spațiu. „Miezul rațional” al conflictului depășește mult, prin semnificații, evenimentele de referință concrete. Pe de o parte, trimiterile autorului merg spre *contemporaneitate*, și nu ne va fi greu să aflăm, în șirul faptelor expuse, sensuri politice de actualitate imediată, gânduri ale prezentului. Pe de altă parte, în *Petru Rareș*, este sublimată ideea *permanențelor*; prezentul și trecutul sînt direct relaționate, „puntea de legătură” între epoci evidențiază rădăcina și sensurile unor importante deveniri istorice. Responsabilitatea individului, față de sine însuși, față de societate, și — implicit — față de istorie (cu alte cuvinte față de exemplele trecutului, imperativele prezentului și chemările viitorului), îl preocupă atât de intens, www.cimec.ro

text și subtext, pe Lovinescu, încît piesa poate fi considerată cea mai complexă și polifonică dintre toate „simfoniile destinului” pe care le-a scris.

Problematica răspunderii condiționează insistent teatrul lui Lovinescu. După circumstanțierea artistică din *Moartea unui artist*, după cea istorico-politică din *Petru Rareș*, dramaturgul efectuează, în *Omul care și-a pierdut omenia*, un tur de orizont strict principal. Lumea alegorică pe care o închipuie autorul, dincolo de orice timp și spațiu, îi permite o experiență de creație insolită (diversitatea mijloacelor utilizate aici este cu totul și cu totul ieșită din comun), fantezia se dezlănțuie în valuri, repetate, spiritul polemic al autorului este, parcă, mai viu decît oriunde. Poate că avem de-a face cu mai multe piese în una (de aici și unele confuzii, posibile, dar nu neapărat necesare). Finalitatea este însă una și limpede: deși demonstrația în sine nu este foarte originală, se intenționează — evident — referirea la tragedia acelor oameni de știință preocupați exclusiv de cercetarea abstractă și indiferenți față de condițiile (uneori fatale) în care pot fi utilizate descoperirile minții lor. Transpusă în lumea științei și adaptată, legenda Meșterului Manole își află o inedită reluare și aplicare.

Nereprezentată scenic (dar deloc nereprezentabilă, am vrea chiar s-o vedem montată cît mai curînd), ultima piesă a volumului este și poate fi interpretată și ca un corolar al întregului. *Paradisul* constituie un nou elogiu al Omului, un elogiu adus omenescului simplu și cotidian, opus abuzului de putere, dezumanizării, iraționalismului. Extensia spre abstractizare devine maximă. L-am recunoaște, oare, pe același Lovinescu, doar prin prisma „copertilor” acestui volum? Punînd *Citadela sfărîmată* alături de *Paradisul*? Ar fi greu, foarte greu. Ne ajută, desigur, etapele intermediare. Și tot aceste „etape” ne pot edifica în privința modernizării și maturizării experienței artistice a unuia dintre cei mai înzestrați dramaturgi autohtoni.

Lovinescu se înnoiește mereu, îndeosebi ca expresie, și această îmbogățire permanentă constituie aproape o garanție de noi metamorfoze ale scrisului său. Volumul actual este o secțiune „în mers” într-o dramaturgie dinamică și lucidă, capitol important din istoria teatrală a anilor noștri.

Călin Căliman



ȘTEFAN CIOROIANU: *Pagini din istoria neamului* ni s-a impus prin limba sugestivă, dar ne-a trezit rezerve în ceea ce privește specificul dramatic. Personajele nu sînt conturate suficient din punct de vedere teatral (Glogovenii suferă și de discontinuitate), situațiile apar cam diluate, replica nu are concentrarea, nici percuția necesară.

Ținînd seama de relațiile dintre oameni la acea vreme, unele împrejurări se evidențiază ca deficitare. Nu este argumentat cum poate Pătru să-l recomande pe Tudor să fie angajat fecior de casă în locul altora dați afară ca neîndemînatici — odată ce însuși Tudor îi povestise cum, din neîndemînare, vârsase ciorba pe un musafir. Nu e explicabilă pripeala lui Nicolache, ca, după numai trei (puțin semnificative) replici schimbate cu proaspăta slugă, să-i propună ajutor la învățătura de carte. Nu e firească păstrarea de către Glogoveni a unui nevîrstnic servitor, care le aruncă în față premature adevăruri sociale. Nu e plauzibilă *sub această formă* mituirea lui Dionisie și a lui Sachelarie.

Momentul crizei de cord a bătrînului s-ar fi convenit mai mult exploatat, și consumat mai ales în scenă, nu între culise.

Vă urăm spor în munca asupra celorlalte acte și — dacă sînteți de acord cu noi — în munca de reevaluare a acestuia.

CORNELIU POPESCU: *Vitaroza* (titlul nu sună rău, dar nu se leagă cu piesa), nu-i o izbîndă. Dacă ați reuși să ridicați întregul text la verva, la hazul,

la neprevăzutul scenei a doua a actului II, ar fi excelent! Deocamdată, valoarea artistică se înfățișează destul de scăzută: gîndurile nu sînt cele mai interesante, replica e adesea modestă. Episodul tripletei Alexandru — Sanda — Silvia nu face corp comun. Dacă veți reface lucrarea, nu vă mai trădați singur prin felul în care formulați lista personajelor: vă irosiți sîrguința de a ne convinge că Ioniță e inginer, cînd de fapt noi aflăm încă din prima pagină că el e doar tehnician zoo-tehnist; iar dacă ne avertizați, tot din capul locului, că „Dragoș Sanda” (de ce enunțați numele ca la catalog?) e soția lui Alexandru, anihilați tot interesul scenei în care el îi cere mîna.

PETRE GHEORGHIU: *Un tînăr dat uitării* e, în ciuda titlului, memorabil! E o piesă care te duce cu ea. Universul în care am pătruns — întîi ne-a surprins, apoi ne-a captat prin teatralitatea lui. Spre deosebire de cei mai mulți minuitori ai replicii scrise, care au doar noțiunea verbului, dumneavoastră faceți parte din familia celor care au și darul viziunii în spațiul scenic. Intuiți, decorul, nu inert, ci într-o dinamică la fel de promptă ca aceea a personajelor; metamorfozarea continuă a scenei e sugerată ingenios. Personajele sînt surprinse mereu recompunîndu-se față de elementele din jur, iar expresivitatea lor e insolită și nobilă. Simțîți și pulsațiile luminii, și tonalitatea cromatică a bandei sonore (cu toate că la acest capitol nutrim rezerve: compozițiile sugerate — fiecare fiind la locul ei — nu se prea leagă ca ansamblu; în plus, popularitatea lor, bătătorită, le-a cam tocit).

E notabil că evadarea în lumea convenției nu înseamnă pentru dumneavoastră o evadare din real, din viața concretă a zilelor noastre: luîndu-vă zborul, de fapt vă cufundați în adînc. Textul vădește implicațiile cele mai strînse cu problematica actualității. Metafora îi este elevată. O sensibilitate modernă impregnează paginile. Pentru actor, pentru regizor, odată pusă la punct, piesa poate constitui o bază pentru un spectacol, îndrăzneț, de teatru total. Într-adevăr, nu numai necesitățile actoriei „funcționă-

rești" ar solicita actorii, ci și dansul, pantomima, acrobatica... Iar rolul major pe care-l atribuie scenotehnicii consună, o dată în plus, cu ziua de azi, cu ascensiunea impetuoasă a mașinilor de tot soiul.

Acum să părăsim capitolul „laude” și să trecem la obiecții. Credem că toată partitura din actul II a Janinei ar trebui revizuită — în cea mai mare parte, rescrisă. În economia piesei, personajul e util, dar manifestarea lui e săracă și, cel mai adesea, neinteresantă. Nealcătuiind o contrapondere suficientă pentru Doramondo, implicit scade și greutatea lui. Lectura primei scrisori face ca actul să debuteze trenant, searbăd (tabloul 9); tabloul 16 e parazită: doar dacă tinărul ar fi fost Doramondo, atunci portanța lui s-ar fi dovedit mai eficace. Trebuie găsite Janinei elementele care s-o scoată dintr-un decorativism spelb și s-o investească direct în acțiune, iar manifestările ei să fie apte de a justifica afecțiunea lui Doramondo.

„Finis coronat opus”. Aici nu o încoronează. Tablourile 24—25 sînt substanțiale ca idee, au unele sculpturi artistice (de la prezentarea particulară a lui Percy Klopp la „trouvaille”-ul cu „articolele 1799—1812, corelate cu paragrafele 1914—1918 și 1939—1945” etc.), dar nu se ridică la nivelul dorit. După o asemenea desfășurare de mijloace ca aceea a actelor precedente, ar trebui una inedită, supremă; în special replica ar trebui să aducă o argumentație neașteptată, adîncă și strălucitoare, finalul precipitîndu-se la o concentrare maximă; piesa de față păcătuiește printr-o perorație la nivel comun și cu formule uneori previzibile, ratîndu-și sfîrșitul.

Pe măsură ce vă veți apleca din nou asupra textului, vă vor sări în ochi și o mie de detalii cerînd rețușarea; spicuim la întîmplare: „maillou” (pag. 2), „drumuri lungi și fără sfîrșit” (pag. 2), „un fascicul de lumină în zig-zag” (pag. 3), „pornirea rachetei este materializată printr-o sonorizare fonică” (pag. 7), „se va pune accentul în exprimare pe litera p (...)”, „Orbăcăiam într-o peșteră...” (pag. 16) ș.a.m.d. Adjectivul „adecvat” revine inutil în parantezele dumneavoastră; e normal ca regizorul să caute „o muzică instrumentală adecvată” (pag. 5) sau o „sonorizare adecvată” (pag. 7), chiar fără indemnul autorului...

Așteptăm o nouă versiune.

O paranteză (nu numai din considerație pentru ostensiții noștri ochi, dar și pentru că astfel e uzanța editorială): renunțați la dactilografierea la un rînd și practicați pagina standard: 31 rînduri a 65 de semne.

DANIEL TEI : Da. Se pare că ați făcut saltul calitativ. Perseverența, asociată altor calități, începe să-și arate roadele. Pieseta e construită strîns, chibzuit. Vechea dumneavoastră aplecare spre situații exagerate s-a decantat și a rămas simțul (pozitiv) al elementului-șoc. Vă rugăm revizuiți încă o dată vorbirea plată, neglijentă, cîteodată nefirească a personajelor : „ești Paul, inginerul Paul Dobre !” — (pag. 1) ; „Fă-te comod, Paul ! Fac urgent o cafea.” — (pag. 1) ; „Tre’să pice și el” — (pag. 2). „Am cunoscut-o de-abia în ultima iarnă a studenției mele, după ce tu plecaseși deja.” — (pag. 2) ; „Sînt sigură că asta-i fotografia pierdută de Dan pe care acum vreo 5 ani după ce ne-am mutat o căuta cu disperare.” — (pag. 3) ; „O să-i ceri pe asta lui Dan, și Dan cu siguranță ți-o va da, îi spui că n-o ai și cu siguranță ți-o dă.” — (pag. 4) ; „Avem un apartament confortabil, o fetiță în clasa a patra deja — s-o vezi ce dulce e (...), la servici e văzut foarte...” — (pag. 4) ; „Deci de mine putem ieși deja cu...” (pag. 5) ș.a.m.d. Și indicațiile de paranteză ne crispează cu cîte-un „recameu”... În plus, în pasajele rezumate la : „PAUL (*se întuneacă, incet, scoate o fotografie, tăcut i-o întinde*)” și „PAUL (*tace ; ridică neputincios din umeri*)”, notațiile „tăcut” și „tace” sînt inutile, de vreme ce nici o replică a lui Paul nu urmează.

Bineînțeles, solicitîndu-vă revizuirea vorbirii personajelor, nu vă împingem la calofilii : „să vă depănați amintirile tinereții” (pag. 5) sună la fel de rău. Vă amintim doar că vorbirea în teatru, chiar reflectînd viața de zi cu zi, nu trebuie să o reflecte aidoma ca un magnetofon, în deseale ei manifestări sărace și inexpresive, ci potențată, transfigurată artistic.

Așteptăm refacerea piesetei *Lașul*, și vă sfătuim să scrieți și pentru radio și televiziune. Pare-se că veți izbîndi.

Mihai Dimiu



AV UN GUST PLĂCUT,
CARNE SUCULENTĂ ȘI DATORITĂ
CANTITĂȚII MARI DE GRĂSIMI
PE CARE O CONȚINE FURNIZEAZĂ
MULTE CALORII



CON
SER
VE

PESTE

MARINATA DE HERINGI

cutii 205 gr — 4,65 lei
cutii 300 gr — 6 lei

Este un aperitiv plăcut, foarte
consistent (peștele reprezentând
75% din conținut), sosul picant
li conferă un gust excepțional.

MARINATA DE MACROURI

cutii 140 gr — 3,25 lei

Datorită conținutului bogat în
proteine, fosfor și calciu, produsul
este indicat drept fortifiant, tonic,
îndeosebi în excursii.

PRODUS DIN ROSII PROASPETE
DE CEA MAI BUNĂ CALITATE



SUC DE ROȘII

BOGAT
ÎN
VITAMINELE:

A		B		C
	D		K	

UN PRODUS
NATURAL
DIN FRUCTE



Sirup

DE CĂPSUNI

GUSTOASE
AROMATE
HRĂNITOARE



Bombrane

FONDANTE

UN IZVOR DE ENERGIE PENTRU TOATE VÎRSTELE

Până la 31 August 1968

T Î R G U L

DE VARĂ

REDUCERI DE
PREȚURI
PÎNĂ LA

30%

prețuri
noi
reduse

din mii de sortimente, alegeți:

ROCHII • BLUZE • CĂMĂȘI • SACOȘE •
HALATE • IMPERMEABILE • PARDESIE •
COSTUME DE BAIE • CONFEȚII PENTRU
PLAJĂ • PANTALONI DE VARĂ • PĂLĂRII
• BATICURI • ȘEPCI •