

Am adunat în rândurile care urmează câteva puncte de vedere ale unor regizori și animatori, despre trecutele lor succese și mai cu seamă despre perspectivele teatrului nostru. Așa cum se poate citi din confesiunile lor, liniile dezvoltării trebuie apărute; succesele zilei de mâine trebuie construite; într-un cuvânt, ne aflăm într-un moment de răscruce și de responsabilitate. Să avem conștiința acestui moment.

Mira Iosif

IMPERATIVUL COMUNICĂRII

Cel mai interesant lucru din munca mea din ultimii ani a fost, fără îndoială, cel de al doilea spectacol cu *Escorial* pe care l-am prezentat la Nancy. Primul spectacol fusese jucat pe o scenă mare, cu o deschidere de 12 m, față de aceea de 6 m pe care o avem la teatrul „Nottara”. A fost deci nevoie ca actorii să joace altfel, să se adapteze noilor condiții de spațiu. Dar marea surpriză avea să urmeze. La cererea spectatorilor s-a hotărât ca reprezentatia noastră să fie reluată, dar într-un alt loc, într-o suburbie, Laxou. Cînd am venit aici am descoperit că ne aflam într-un teatru cu arenă circulară, un teatru rotund. Spectacolul trebuia deci adaptat la condiții la care nu m-am gîndit niciodată. Eram pus dintr-o dată în fața obligației de a schimba totul, dintr-o montare foarte gîndită. Ar fi fost necesare repetiții de cel puțin două săptămîni pentru ca montarea să fie reconstruită lucid, după normele muncii profesionale. Nu puteam deci decît să cred în puterea improvizației. Singura indicație pe care puteam să o dau actorilor era: „descurcați-vă”. Actorii erau, bineînțeles, speriați și foarte încordați. Singurul lucru pe care l-am obținut, pentru a le ușura într-o anumită măsură condiția de joc, a fost transformarea teatrului circular în amfiteatru, lucru posibil în clădirea dată, să reduc aria de contact cu publicul la numai trei sferturi din desfășurarea scenei.

Seara, înainte de spectacol, mi-am dat seama încă o dată cît de mare era schimbarea pe care actorii trebuiau s-o trăiască; ca să vadă mai bine, foarte mulți spectatori, mai ales dintre tineri, se așezaseră chiar pe marginea scenei, după cele mai bune tradiții populare. Nu mai era nimic de făcut. Actorii au intrat în joc. Erau foarte emotionați, mai ales în primele zece minute. După un timp însă, urmărindu-i, mi-am dat seama că încep să se lase prinși în acest joc uluitor cu publicul, joc pe care nu știu cum să-l numesc, dar căruia aș îndrăzni să-i atribui denumirea de „regăsire a teatrului”. Cred că în acele minute am gîndit cel mai serios la natura intimă a actului teatral. Ideile, liniile mari ale punerii în scenă erau răsturnate, actorii nu aveau cum să regăsească mișcarea dinainte stabilită, orice efect de lumină împrumutat din spectacolul de scenă italiană era exclus, orice sonorizare suna ridicol. Exact toate elementele care țin de normele tradiționale erau îndepărtate. Am avut efectiv sentimentul unei redescoperiri, mi s-a părut că văd pentru prima dată niște lucruri foarte simple, pe care aveam nevoie de mult să le întîlnesc dar care abia acum se limpeziseră. Această nouate, această prospețime s-a născut datorită actorilor. Mai tîrziu ei înșiși mi-au povestit că, după ce au intrat în joc, după ce au început într-adevăr să simtă publicul ca pe un stimulent, au fost ei uimiți de calitatea relației cu spectatorul: Iordache și Radof îmi spuneau că n-au trăit niciodată atît de direct, atît de fascinant comunicarea cu privitorii.

În general, relația cu acești spectatori cu totul necunoscuți pentru noi a fost foarte instructivă. Înainte de a pleca la festival citeam în presa franceză reportaje și articole care prezentau pe viitorii participanți. Aproape toate trupele erau descrise senzational, în relatări care accentuau mereu atribuțele de nouate, inovație, experiment ale spectacolelor. Și trebuie să recunosc că eram intimidat, știind că trebuie să apar în acest context cu un spectacol „clasic”, din toate punctele de vedere. La Nancy am intrat într-o atmosferă tinerească și de fantastică emulație. Obișnuit oarecum



La Nancy cu „Escorialul”: „am înțeles că spectacolul lucrat cu credință nu se poate să nu învingă”

Ștefan Iordache în „Escorial” de Ghelderode,
regia Dinu Cernescu (Teatrul „C. I. Nottara”)

cu atmosfera snobă din lumea artistică franceză, continuam să descopăr în fiecare oră spontaneitatea și ingeniozitatea unor atitudini dictate evident de un contact neîntrerupt cu realizările de ultimă oră ale culturii artistice. Publicul acesta, care nu este publicul obișnuit al Parisului, mă intimidă și el. La primul spectacol la care am luat parte, am avut posibilitatea să contempļu splendidul contrast creat între sala veche, împodobită, în atmosfera căreia autoritățile locale — domnul primar — și intelectualii „avangardiști” ai orașului se integrau foarte bine, și masa tinerilor participanți care se așezaseră cu cea mai mare libertate oriunde le venea la îndemână și care, dacă le plăcea foarte mult ceva, sau dacă nu le plăcea un moment, intrau în dialog direct cu actorii. Eram într-adevăr îngrozit gândindu-mă la momentul în care *Escorialul* va apare la rampă. Și nu este atât de important faptul că am avut succes, cât de însemnată a fost întâlnirea cu această mare necunoscută a reacțiilor imprevizibile.

Povestesc toate acestea pentru a explica, limpede, acea nevoie de comunicare, de contact nou, de rupere din obișnuință, pe care am cunoscut-o în timpul turneului la Nancy. Am înțeles atunci foarte multe lucruri. Am înțeles, de pildă, că spectacolul care este lucrat cu credință, nu se poate să nu învingă. Dacă cineva ar fi izbutit să prezinte la Nancy o piesă de Victor Hugo interpretată de o actriță de tipul Sarah-ei Bernhardt în decorul cu păduri de mucava, cu frunzulițe și flori, și dacă acest spectacol s-ar fi întemeiat pe un crez real, el ar fi avut succes, și ar fi izbutit să creeze în sală emoții adevărate. Întâlnirile de acest fel, schimbarea totală de public, sint lucruri necesare pentru că ele dovedesc imediat ce este autentic și ce este modă. Am simțit acest lucru, de altminteri, și în timpul săptămânii I.T.I. de la București. Această trecere într-un registru cu totul nou este utilă și pentru că ne creează o conștiință clară și activă a condiției noastre de lucru. Trăind un timp în mijlocul oamenilor de teatru din Franța, am înțeles că felul în care muncim noi, condiția noastră de teatru este într-adevăr o condiție profesională și socială superioară. În primul rînd ne bucurăm de o garanție economică pe temeiul căreia putem să lucrăm în liniște. În al doilea rînd datorită contextului creat în teatrul românesc spectacolul gândit și pregătit cu conștiinciozitate și cu talent poate prilejui ușor întâlnirea dintre multe personalități interesante.

Atunci când regizori ca : Pintilie, Ciulei, Penciulescu se întîlnesc cu actori ca : Ciubotărașu, Clody Bertola, George Constantin, Leopoldina Bălănuță, Ogășanu, cu scenografi ca : Paul Bortnovski și Ion Popescu Udriște, cu compozitori ca Ștefan Zorzor și Aurel Stroe, se creează în spectacol un climat de artă deosebit de bogat. Condiția inițială a spectacolului românesc este efectiv o condiție de artă — și este bine să fim deplin și lucid conștienți de acest fapt.

Schimbarea de climat pe care o creează confruntarea directă cu un public nou sau cu oameni de teatru din alte țări este foarte eficientă, cum spuneam înainte, și în ceea ce privește lupta împotriva prejudecăților. În teatru, prejudecata se naște mereu, spontan și uneori ea îmbracă înfățișarea atitudinii îndrăznețe, de avangardă. Mi se pare de pildă că în ultima vreme o serie de oameni de specialitate, și mai ales o serie de critici, s-au molipsit de un anume entuziasm facil față de anumite spectacole. Atitudine care poate să facă și mult rău. Nu mă interesează mecanismul lăuntric al acestei atitudini (poate că cei care au adoptat-o sînt chiar sinceri, poate că ei trăiesc într-adevăr o reîntoarcere de tip „Gerovital“ la tinerețea lor frustrată — după cum ar zice Mazilu); mă interesează însă foarte mult efectele ei. Tînărul poate deveni foarte ușor victima acestei atitudini, atunci cînd i se demonstrează cu tot dinadinsul împotriva evidenței că are talent, că e modern, că a descoperit ceva.

Școala românească de teatru nu va deveni cunoscută, așa cum merită, decît dacă ea va fi mereu prezentă pe arena mondială. Așa s-a întîmplat de altfel cu toate acele școli artistice naționale care au izbutit să se impună : ele și-au creat drum nu prin manifestări izolate, de o calitate excepțională, ci prin prezentări masive, printr-o prezență continuă și mereu repetată, reîmprospătată. Noi avem ce să spunem teatrului mondial și publicului de oriunde. Cred că am putea să aducem servicii foarte mari culturii românești, conștiinței noastre politice, sociale, culturale, artistice din ziua de astăzi. De aceea sîntem datori să creăm climatul dialogului permanent. De altfel și spectacolele bune străine ar trebui să fie mult mai activ prezente pe scenele noastre. Avem nevoie de comunicare, de mișcare, de o dinamică culturală și profesională neîntreruptă. Imobilismul este faptul cel mai grav în cultură și artă ; imobilitatea este specifică mediocrității, ea constituie drapelul cel mai iubit sub care se grupează forțele platitudinii. Și noi putem să ne desprindem cu totul de acele rămășițe de fixitate care ne mai împiedică încă în acțiunile noastre de fiecare zi.

Dinu Cernescu

SPIRITUL REVOLUȚIONAR DE CULTIVARE A NOULUI

Cred în necesitatea și în seriozitatea artistică, în valoarea de creație a teatrului pentru copii. Eu îl fac dintr-o pornire organică ; acum a devenit o necesitate. Nu putem fi tot timpul gravi. De multe ori ne putem pune întrebarea dacă nu cumva natura a orînduit în așa fel lucrurile ca din cînd în cînd să ne părăsim vîrsta reală. Privind animalele cum se joacă cu puii lor, vedem că adulții trec, în modul cel mai firesc, la stările de maximă libertate ale copilăriei. Nu pot înțelege sau practica teatrul pentru copii, ca pe o formă derivată a pedagogiei. Dacă este gîndit ca o formă constructivă, el pierde ca act de creație și de atracție. Dacă însă își dobîndește prin el însuși, prin valoarea conținutului și a expresiei calitatea de a educa, poate deveni util unui proces general de influențare, de îmbogățire spirituală. Personal, însă, îl consider în primul rînd ca pe o necesitate, pentru copil, de a se depăși pe sine ; de a-și depăși vîrsta, de a-și satisface vorănta dar fireasca lui nevoie de fabulos, de fantastic. Copilul are o capacitate extraordinară de a ieși din viața reală, concretă, obiectivă, din care pricină formele, caracteristicile elementelor imaginii scenice nu pot fi judecate în raport cu cele ale realității obiective. Copilul are un alt sistem de referințe, acela al lumii imaginare, în a cărei „realitate fictivă“ crede.