

AL. MIRODAN:

## „Scene“

Volumul semnat de către Al. Mirodan\*, dramaturg binecunoscut, dar și publicist de talent (vezi cartea sa anterioară, *Replici*), a-malgamează, sub titulatură abil alese (*Scene de scindură... pinză... sticlă... hirtie... gazon etc.*), gânduri deopotrivă interesante, inspirate de cele mai diverse probleme ale spectacolului. În fond, se știe că „lumea întreagă e o scenă”, deci, orice eveniment — mai mult sau mai puțin cotidian — e un spectacol care merită consemnat, ca atare. Teatrul, filmul, emisiunea TV, literatura, sportul, chiar *faptul divers* (alăturat, după cum se poate vedea, spectacolului artistic „consacrat”), își găsesc în Al. Mirodan un exeget rafinat și subtil, un comentator pasionat și spiritual.

Și în publicistică, scrierilor dovedește aceleași calități remarcate în teatrul pe care-l scrie: inteligență, umor, atitudine ironică, sentimentalism, spirit de observație, tendința spre confesiune intelectuală și, în plus, o adevărată vocație critică. Astfel, în articolul intitulat *Spionii umorului*, autorul conchide: „...ridicolul nu mai ucide; din fericire; pentru că, altminteri, pământul ar fi acoperit de cadavre (p. 7). Acest gen de umor amar condimentează în permanență remarcile autorului. Nu mai puțin amare sînt, nu o dată, reflecțiile lui vis-à-vis de condiția scrisului destinat scenei, de responsabilitatea uriașă ce-i revine dramaturgului (pe de o parte) și publicului (pe de altă parte): „Hugo și-a dobîndit gloria prin poeme, romane și pamflete istorice, dar textul său generator de scandal social (și, implicit, politic) a fost să fie o piesă de teatru: *Hernani*. [...] Dacă tipărirea unui roman în două mii de exemplare nu cere sacrificii materiale deosebite, dacă un sonet poate vedea lumina tiparului și-n pagina a doua a ziarului, reprezentarea, adică existența reală a dramei, implică eforturi pe care numai societatea constituită, prin resursele ei disponibile, și le poate asuma. Dacă 'vrea...' (p. 36).

În fine, obligați fiind de spațiul restrîns să amintim doar de existența în volum a unor cugetări interesante, ori a unor file de jurnal captivante, vrem să insistăm asupra vocației de critic a scriitorului, în dublul ei aspect: introspectiv și prospectiv. Prima atitudine, indispensabilă — de acum încolo — exegetilor teatrului lui Mirodan, vizează auto-

analiza, aplicată pieselor *Ziaristii* și *Tovarășul feudal*... subtila disociere Cerchez/Savel (cei doi eroi principali ai textelor), precum și datele (de interes documentar) vizînd nașterea ziarului *Sîrîmbătatea*.

A doua atitudine (prezentă și-n volumul anterior de publicistică, *Replici*) include analiza pertinentă, surprinzătoare, de înaltă forță eseistică, a pieselor lui Caragiale și Camil Petrescu. Considerațiile critice ale lui Mirodan, spre exemplu „personajele lui Caragiale sînt niște actori” (p. 33) sau „parantezele [la Camil, n.n.] sînt mai mult decît un caiet de regie; ele alcătuiesc o extraordinară repetiție generală. Poate cea dintîi repetiție tipărită din istoria teatrului universal” (p. 38), pot da naștere, prin amplificare, unor utile escuri.

Dar, dacă ar fi să depistăm (folosind un termen familiar autorului) *conflictul* acestei cărți, am ajunge la concluzia că el coincide cu lupta desfășurată în mod vizibil, violent, chiar, între rațiunea majoră, supremă, perena a artei și cea ocazională, gratuită, tributară modei. Susceptibil peste măsură în fața inovației, gratuite sau false, Mirodan o desfințează oriunde o întîlnește, cu armele — tăioase — ale maliției, pledînd insistenț pentru spectacolul emoționant, fie el tradițional, clasic, fie nou. Aici s-ar putea descoperi însă și un eusur al cărții; căci, prudent, reticent, din cale afară, față de experimentele artei, autorul cade nu o dată (mai ales atunci cînd își cantonează observațiile în domeniul teatrului) în păcatul refuzului *oricărui* experiment innoitor. Ar fi unicul punct discutabil al volumului.

Bogdan Ulmu

I. D. SÎRBU:

## „Teatru“

Recent au apărut, reunite într-un volum\*, la editura craioveană *Scrisul românesc*, patru dintre lucrările dramaturgului Ion. D. Sirbu. Volumul îngăduie cititorului iubitor de teatru să cunoască o parte din creația unui autor serios, vădit preocupat de problemele de actualitate, scormonitor în universul moral al contemporanilor noștri, care, convins de semnificația faptelor de viață concrete, nu-și refuză nici ispita incursiunii de tipul parabolei în conștiința epocii.

\* Al. Mirodan. *Scene*. București, Editura „Cartea românească”, 1975.

\* I. D. Sirbu. *Teatru*. Craiova, Editura „Scrisul românesc”, 1976.

Volumul se deschide cu *Arca bunei speranțe*, ce și-a văzut mai de mult confirmate calitățile la prezentarea scenică și în împrejurările în care montarea s-a arătat stinghace. Dincolo de pretextul biblic, de fapt, armătură pentru parabolă, drama călătorilor solitari de pe „arcă” este un apel emoționant la o conștiință trează, la trăire lucidă, într-o epocă plină de violență, în care pacea și viitorul lumii sînt mereu și direct amenințate de inconștiența agresivă a unor promotori ai atitudinii egoiste și egocentrice. Prin fiecare personaj din piesă, autorul ne propune o atitudine simbolică, din păcate, temîndu-se, poate, că nu va fi deplin înțeles. Icn D. Sîrbu deslușește, în lungi explicații, mai toate propunerile simbolice (Noe, Noah, chiar promotorii violenței) și însăși parabola textului, sfîrșind în acest chip prin a dilua substanța dramatică.

Deosebit de interesant mi se pare autorul atunci cînd apelează la formula comunicării directe, cînd compoziția tragică este orînduită din fapte de viață, nu doar din propuneri ideatice. Sub acest raport, cea mai consistent dramatică se înfățișează piesa *Frunze care ard*, a cărei acțiune este situată în Valea Jiului, în anul 1941. Lumea aceasta pare familiară autorului (dealtfel, este un spațiu geografic și uman ce revine ades în creația sa), durerile oamenilor de pe meleagurile bazinului carbonifer, de pe piscurile Paringului sînt, evident, cunoscute și apropiate sensibilității sale. Așa se explică și faptul că eroii piesei au, mai toți, forță sau poezie, sînt entități umane inteligent particularizate. Exploatarea și sărăcia sînt, pentru acești oameni ai demnității strămoșești, forme dureroase ale umilinței. Ea apare la dramaturg ca o trăire de nesuportat; împotriva ei se revoltă pînă la ultima fibră oamenii vâii și munților. Cel ce acceptă umilința acceptă și trădarea. Iar pentru trădători nu există iertare. Tragismul piesei nu vine atît din șirul cumplitelor dispariții acumulate într-un restrîns timp dramatic, cit din ipostazele durerii și revoltei. Replica reținută, fără emfază, ades cu muzicalitate baladescă, împlinește portretele, dintre care unele (Baci Toma, de pildă) au o poezie gravă ce se desprinde prin imagini de referință.

Dintre cele două piese situate în zilele noastre — *A doua față a medaliei* și *Amurgul acela violet* — cea dintîi, și ea de esență realistă, urmărește o mai strictă demonstrație decît piesa ce încheie volumul, investigație laterală în conștiința socială. Nu toate personajele ce servesc demonstrația depășesc stadiul unor schițe de portret. Atenția cu care este construită, însă, eroina (servind ca replică dură dată trăirii egocentrice) și, mai ales, capacitatea autorului de a desființa, pe rînd și cu abilitate, aparența, pentru a

descoperi realitatea și a restabili adevărurile, împrumută piesei *A doua față a medaliei* un viguros dramatism.

Varietatea tematică și stilistică a volumului vorbește, dincolo de însușirile scriitoricești ale lui Ion D. Sîrbu, și despre dreptul, pe care acesta ar putea să-l revendice, de a se afla mai des pe afișele teatrelor.

Florica Ichim

## DUMITRU SOLOMON:

### „Teatrul ca metaforă”

Experiența dramaturgică de pînă acum a lui Dumitru Solomon a fixat profilul unui analist experimentat care reușește să demonstreze, în teatrul cu „filosofi”, de exemplu, evoluția „ideii”, dramaturgul declarîndu-se total de partea aceluia teatru în care chiar „ideea” devine dramatică. Această valoroasă experiență cuprinde acum o altă carte despre teatru — „Teatrul ca metaforă” \*. Autorul încearcă, în capitolul I („Între extreme”), să caracterizeze exact una din trăsăturile frecvent întîlnite ale teatrului contemporan, și anume, reîntoarcerea la poezie, la metaforă. Acesteia, autorul îi dă definiția de „comparație în care unul din termeni este întotdeauna mai sus” (p. 10). Pledoaria autorului este făcută în favoarea aceluia teatru care spune „aceasta e mai mult decît viața” și al cărui spectator „nu e obligat să compare cu un model, ci să mediteze, să treacă dincolo de percepțiune, să dea el însuși o nouă materie esențelor vieții. Teatrul-metaforă încarcă mințile, încordează conștiințele, oferă ecuații umane și nu simple echivalente” (p. 9). Delimitarea față de teatrul care nu conține idei este foarte justă, acesta din urmă nefiind un teatru de actualitate, generator de semnificații și corespondențe. Sînt apoi făcute o serie de observații, și ele interesante, asupra vocației morale a teatrului, asupra substanței dramatice care trebuie comunicată publicului, asupra necesității ideilor în opera dramatică. Dumitru Solomon este adeptul aceluia teatru în care există o veritabilă confruntare de idei și în care problemele epocii contemporane sînt analizate la un înalt nivel al exprimării dramatice. Impresionează, în această parte a cărții, exprimarea tranșantă și bine argumentată a opțiunii sale ca dramaturg.

\* Dumitru Solomon. *Teatrul ca metaforă*. București, Editura „Eminescu”, col. „Rampa”, 1976.

În partea a doua („Excelențe”), remarcăm (după un colaj de fișe-notații în jurul lui Molière), densul studiu-profil consacrat lui Cehov. Este analizat cu competență rolul dramaturgiei cehoviene în resurecția produsă în substanța și tehnica dramatică („Pentru prima oară o mare parte din înecărcătura dramatică rămâne în afara vizibilului și auzibilului scenic, șocind violent principiul teatral al acțiunii deschise”). Dramaturgia cehoviană este văzută prin prisma simbolurilor care conferă o poezie aparte lumii personajelor sale.

Urmează conturarea unei serii de figuri consacrate în istoria teatrului, dar proiectate într-un „teatru fără scenă” — Chirița, Trahanache, Andrei Pițaru și Gelu Ruscanu, Ion Anapoda, Labiche, Beckett etc. Personaje și piese sînt analizate aici prin prisma unui eseu bogat cultural și, mai ales, cu bogata experiență a omului de teatru care știe să gîndească ceea ce a văzut pe scenă.

„Din însemnările unui telefob”, ultimul capitol, valorifică experiența de telecronicar a lui Dumitru Solomon, calitate în care spectacole memorabile de la TV sînt, pentru o clipă, puse sub „luminile” criticii. În aceste cronici, eseistul insistă asupra statutului spectacolului de teatru TV, relevînd diverse aspecte ale relației piesă-regizor-actor, în condițiile teatrului și filmului TV.

Caracterul eterogen și multipla perspectivă din care face să apară trăsături definitorii ale operei și spectacolului dramatic nu răpesc cărții lui Dumitru Solomon calitatea unei analize atente a fenomenului teatral. Iar observațiile subtile care-i conferă, deopotrivă, farmec (la lectură) și greutate teoretică sfîrșesc nu doar prin a delimita și valorifica judicios diversele aspecte ale teatrului, dar și, întrunite, a reliefa viziunea — de artă completă — pe care autorul o are despre teatru.

Marian Popescu

tice realiste, pentru care arta, în toate formele ei, este înțeleasă ca mijlocire între viață și morală, cuprinzînd, așadar, miezul vieții, cu demnitatea eticului și politicului, cîștig sigur al literaturii mari din toate veacurile. De pe aceste poziții, autorul reformulează comandamentele — etice, politice, estetice — cărora trebuie să le răspundă teatrul românesc, refuzînd, astfel, programatic, tot ceea ce ține de exterioritate, în relevarea valorilor etice și estetice existente într-un text dramatic. În disputa dintre dramaturg și interpret, dintre text și spectacol, Paul Everac este partizanul pozițiilor celor dintîi. Polemist de mare vigoare și vervă, Paul Everac are un discurs sensibil marcat de o fină argumentație, care sprijină o atitudine intransigentă, fără a fi dogmatică. Argumentele dau aparența spontaneității, într-o scriere lejeră, orală, limpede frazată, cu armonii retorice de pledoarie sobră sau patetică, uneori persuasivă, întotdeauna convingătoare.

Problematika este, prin forța lucrurilor, expusă mozaicată. Sînt cuprinse în volum cuvîntări rostite cu diverse prilejuri (care au tîns, la momentele respective, să fie expuneri analitice ale fenomenului teatral), precum și intervenții (în general, polemice) tipărite prin reviste, fie sub forma unor scrisori deschise, fie sub forma unor articole-tablete, și în care fermitatea afirmării crezurilor cultural-politice se împletește cu malitia critică față de o seamă de modalități artistice considerate a fi sterile de idei, apolitice sau anticulturale.

Cartea se vrea o viziune sintetică a mișcării noastre teatrale din anii '69—'73, în principalele ei compartimente: dramaturgie, spectacologie, critică de teatru, organizare a repertoriului, chestiuni de politică teatrală, problemele publicului etc.

Din expunerile sale se desprinde ideea necesității unui teatru politic constructiv-educativ, în stare să contribuie la ridicarea spirituală a publicului, să-l orienteze și să-l îndemne spre o progresivă civilizare a conștiinței, în spiritul ideologiei umanist-socialiste, punîndu-i în față atît căile de dezvoltare a societății, cît și barierele care-i pot împiedica dezvoltarea.

Datoria scriitorului de teatru, relevă Paul Everac, e de a da publicului nu clișee de cazuistică factice, meschin moralizatoare, și nici artificii estetizante, ci o dramaturgie puternic ancorată în realitatea deopotrivă a ideii și a vieții, interesînd marile probleme ale omului în continuă edificare de sine, o dramaturgie capabilă de a crea spectatorului acea „apercepție a sublimului”, făcîndu-l părtaș la „bătălia morală” care se dă în lumea contemporană.

## PAUL EVERAC: „Încotro merge teatrul românesc?”

*Încotro merge teatrul românesc? \** este cartea unui autor păstrător al normelor este-

\* Paul Everac. *Încotro merge teatrul românesc? Atitudini și polemici din viața de teatru.* Buc., Editura „Eminescu”, 1975.

În privința spectacolului, interesantă ni s-a părut parafrizarea unei cunoscute legi fizice mutată în domeniul esteticii artelor interpretative. Cităm: „O poezie de substanță prinsă în mijlocul acestui carusel (al spectacolului, *n.n.*) dislocă din substanța sa o parte egală cu cantitatea de mișcare înlocuită”\*\*. Argumentația continuă pentru supremația textului; spectacolul, față de text, ținând de ordinea aparentei. Spectaculozitatea ca cerință a regizorului modern este, după Paul Everac, fie o expresie a neîncrederii față de substanțialitatea textului, fie nepuțință de a o realiza. Spectaculozitatea reflectă, dar, o formă de inadecvare a interpretului la text, de inaderență la valoarea acestuia, dată întotdeauna de substanța sa și niciodată de forma în sine. Autorul identifică substanțialul — *ethosul*, conținutului de idee și atitudine, iar autenticitatea e definită ca o potrivire între ce se spune și cum se spune, va să zică, în spirit clasic, ca adecvare a formei la conținut. Această potrivire pretinde și o înrudită între *ethosul* personajului și cel al interpretului. „Condiția conștiinței actorului va hotărî condiția conștiinței personajului”. Aceasta presupune o cunoaștere și o distribuire adecvate a interpretului de către regizor. Paul Everac se arată hotărât împotriva tuturor reinterpretărilor prin parafrază spectacologice, datorate, după el, neînțelegerii textului în autenticitatea sa.

Teatrul este o școală de formare etică și de gust a publicului; de aceea, orice experimente demitizatoare și demistificatoare privind stilurile și școlile de teatru (scris sau înscenat) i se par autorului deopotrivă derutante pentru public. Îi repugnă, de asemenea — pe planul scrisului dramatic —, imitațiile, fie în substanță, fie în formă, după opere în vogă, de aiurea; astfel de imitații, autorul le socotește nu numai inadecvate *ethosului* național, dar chiar periculoase, de natură să îndepărteze publicul de la cunoașterea de sine, de la adâncirea și nuanțarea problematicii sociale specifice.

În mare parte, cartea este o pledoarie împotriva hipertrofiei spectacologice; ea repune în lumina conștiinței, cu o bogată armătură de argumente, substanța idealică și literară, artistică, în sine, a textului. Pentru Paul Everac, textul este scop, iar spectacolul, mijloc estetic de punere în evidență a conținutului de semnificații și sensuri ale textului, singurul rezistent schimbării. „Iată paradoxul textului; asinați textul și veți da față cu o servitute pe care nu o veți putea suporta. Căci spectacolul trece și ideea rămâne”\*\*\*.

\*\* p. 12.

\*\*\* p. 65.

Pentru a fi la înălțimea sarcinilor etice și estetice care îi incumbă, teatrul scris trebuie ferit, însă, de câteva neajunsuri — „boli” — care-i minează statutul de artă politică. Dintre acestea, autorul are în vedere, cu deosebire: ilustrativismul, negativismul, aluzivismul (? !), epigonismul, vulgaritatea. (Desigur, autorul nu a intenționat să le epuizeze, ci doar să enunțe câteva tare de care dramaturgia noastră a suferit și mai suferă încă.) La rindul ei, spectacologia modernă i se pare bolnavă de formalism, ascuns sub cunoscute lozinci estetizante etc. Formalizarea teatrului presupune cultivarea și realizarea unor efecte estetice, în sine, care escamotează sau trădează semnificațiile reale ale textului, lăsând o impresie de arbitrarie, eclecticism sau mecanicism. Dealtfel, ultimele părți ale volumului (*Intervenții și scrisori. Schițe și tablete*) cuprind intervenții critice, direct legate de câteva spectacole marcate de tarele condamnate de autor. Nu este uitată nici lipsa de măsură în judecățile de valoare ale unei părți a criticii de teatru, care păcătuiește prin așezarea pe poziții formalist-estetizante sau dogmatice.

Serisă cu ascuțit polemic, cartea nu e mai puțin actuală, astăzi, deși, în teatrul românesc, multe din vechile neajunsuri semnalate au fost reparate, cum remarcă autorul însuși. Noi o citim ca pe o mărturie a unei conștiințe de o înaltă ținută etică și profesională și ca pe o contribuție la dezvoltarea esteticii teatrului nostru socialist.

Constantin Radu-Maria

**ANDREI BĂLEANU și  
CONST. BĂLTĂREȚU:**

**„Cultura spectacolului  
teatral”**

S-a observat, în repetate rânduri, că, în mișcarea teatrală contemporană, mai mult decît în alte domenii de creație, se impune un fenomen nou — schimbul permanent de informații și opinii, consensuarea și sintetizarea experiențelor, confruntarea de idei, aprofundată, la nivel național, în jurul activității fiecărei stagiuni. Oamenii de teatru se simt solicitați la o meditație mai gravă asupra rosturilor muncii lor, poate nu atât făcînd un bilanț de succese, cît o reexaminare critică a sensurilor fundamentale ale

artei spectacolului în context național și european.

Nu este greu să dovedim astfel utilitatea recentei culegeri de mărturisiri \* (apărută în Editura *Univers*) ale citorva dintre personalitățile marcante ale regiei românești contemporane, precedată de o cercetare istoric-critică a spectacolului, semnată de criticul Andrei Băleanu, cercetare obiectivă, neconcesivă, privind constituirea, în ultimele trei decenii, a unei noi școli de regie, creșterea mișcării teatrale din țară, formarea ansamblurilor organizate pe principiul afinităților artistice, diversificarea modalităților expresive. Interviuurile solicitate de semnatarii volumului reprezentanților generației mature de artiști — Dinu Cernescu, Liviu Ciulei, Ion Cojar, Sorana Coroamă, Mihai Dimiu, Lucian Giurchescu, Moni Ghelelter, Valeriu Moisescu, Sanda Manu, Ion Maximilian, Horea Popescu, Ioan Taub — se concentrează, în pofida discontinuității caleidoscopice a solicitărilor și răspunsurilor, asupra unei probleme de maximă însemnătate: raportul text-spectacol, de unde decurge, aproape ca un leit-motiv, întrebarea privind scopul regiei, obiectivele înnoirii în teatru. Mărturiile, explicând geneza creației, însoțite de relatarea unor experimente, gravează către unul dintre cei doi termeni ai raportului sau tind către un echilibru care anulează contradicția. Astfel, Ion Cojar, Sorana Coroamă, Sanda Manu, Horea Popescu, indiferent de genul predilect (drama istorică sau politică, drama de factură psihologică, piesa destinată copiilor), sint preocupăți să sondeze unicitatea experiențelor de viață, raporturile și evoluția personajelor, surprinzând conflictele specifice momentului istoric și societății în care acestea sint plasate, fără să excludă necesitatea adaptării la exigențele spectacolului contemporan. Moni Ghelelter, Ion Maximilian și Ioan Taub eludează orice „efect“, apreciind valoarea unei puneri în scenă în măsura în care face comunicabilă experiența fundamentală propusă de dramaturg. Profunzimea analizei demonstrează o înclinare spre atitudinea tipică a istoricului, care notează exact evenimentul, în cursul desfășurării lui. Respectul pentru un „realism al ficțiunii“ nu înseamnă o atitudine de subordonare față de text. Se poate vorbi aici de o problemă de conținut și de vibrație umană, în sens clasicist. Un alt grup de creatori, însă, poate mai interiorizați, caută să-și dezvăluie propriile gânduri în raport cu opera dramatică, în explozii vizuale. Liviu Ciulei consideră arta spectacolului ca fiind guvernată de o unică lege obiectivă, al cărei sens este continua

vizualizare a actului teatral, ceremonie la care trebuie să participe, la același grad de intensitate, actor și spectator. În același sens, Dinu Cernescu și Valeriu Moisescu găsesc rațiunea sa de a fi a unui spectacol în calitatea sa de a oferi un punct de vedere inedit al omului de aici și de acum față de orice discurs dramatic. Inovația, plăcerea jocului pur, inventivitatea pot merge, uneori, în contrasens cu litera textului. Lucian Giurchescu aduce în discuție subtila osmoză a planului real cu cel simbolic, iar Mihai Dimiu aplică interesant metoda analizei structuraliste în teatru. După opinia regizorului, orice reprezentație este alcătuită dintr-un sistem de semne, laborios amalgamate, dar nu imuabile, ci în continuă devenire, datorită necesității stringente de obiectivare a unor idei vii.

Sint dezbătute, totodată, problemele legate de colaborarea regizor-dramaturg-scenograf-actor, sint emise interesante puncte de vedere (Sanda Manu, Valeriu Moisescu) pedagogice asupra antrenamentului psihofizic al actorului, asupra educării publicului și a metodelor de atragere a acestuia în sala de spectacol.

Itinerariile irepetabile ale biografiilor artistice, mai mult sau mai puțin detaliate, contrazic, în ultimă instanță, clasificările și delimitările, ducînd la concluzii echilibrate, fundamentate pe convingerea unanimă că regia de teatru nu este un scop, ci un mijloc. Dacă partenerii de dialog, fără reticențe sau autocenzură, spun adevărul pînă la capăt, dînd glas, nu o dată, unor neașteptate contradicții, este meritul celor care, prin întrebări la obiect, modelate în funcție de personalitatea interlocutorului, au declanșat confesiunea, îndreptînd-o nu spre rememorarea nostalgică, ci spre comunicarea unor experiențe, relatate cu obiectivitate documentară.

Punctarea evenimentelor fiecărei etape în evoluția artei scenice contemporane creează o legătură între modelele mai vechi și cercetările actuale, impunînd conștiința continuității, a apartenenței la o cultură teatrală cu tradiție.

Medeea Ionescu



\* Andrei Băleanu, Constantin Băltărețu. *Cultura spectacolului teatral. București, Editura „Univers“, 1976.*