

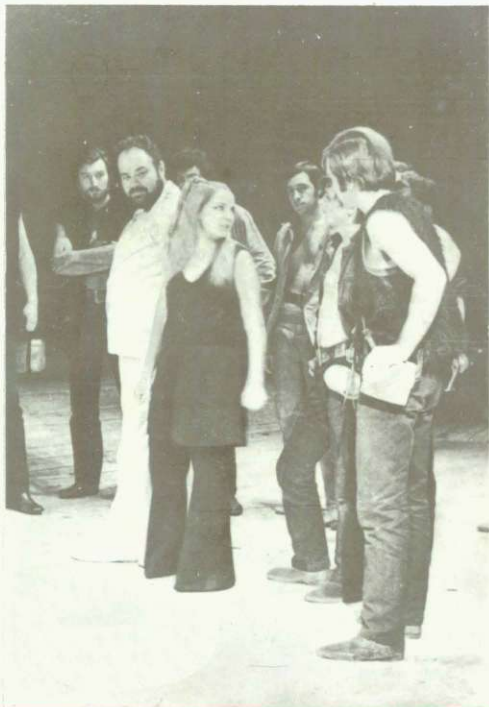
TEATRUL

Nr. 11 noiembrie 1970



VICTOR EFTIMIU

Pasiunea teatrului, grea povară!...



LIVIU CIULEI

Alt tip de teatru



DORA CHERTES

„Dramele Parisului
le-am citit de trei ori”...

LA TEATRUL NAȚIONAL „Regele Lear”

„...unchiule, asta nu e vreme de scădat”



VIRGIL OGĂȘANU

„Nocturna”, Opus III



LA TEATRUL „NOTTARA”

„Rebelul” cu solzii de aur : Constantin Brezeanu, Aimée Iacobescu,

Emil Hossu, Melania Cîrje

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE
COMITETUL DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ
ȘI DE UNIUNEA SCRITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Redactor șef RADU POPESCU

DIN SUMAR:

VICTOR EFTIMIU: Despre „Fetele Didinei” și unele ofuri
MIHNEA GHEORGHIU: Spectacolul de culise sau a fi director
LIVIU CIULEA: E nevoie și de un alt tip de teatru

TUDOR MUȘATESCU

În memoriam: Sica Alexandrescu, Mircea Ștefănescu, Aurel Baranga,
Silvia Dumitrescu-Timică, Damian Crișmaru, Marica Beligan

Masa rotundă a revistei „TEATRUL” cu realizatorii spectacolului „Gluga pe ochi”
(Intinericul”) de Iosif Naghia

150 de ani de la nașterea lui Friedrich Engels

Semnează Ion Pascad și Ileana Berlogea

STUDII DE SOCIOLOGIE A TEATRULUI

PAVEL CIMPEANU: Autori și piese

MIRON RADU PARASCHIVESCU: Despre filmul românesc în general
D. I. SUCHIANU: Cuvinte de teatru pentru filmul mut

NINA CASSIAN: Gizela May

ILEANA POPOVICI: Despre personajul tinăr

B. ELVIN: Cronica la cronică

TEATRUL ÎN LUME

GEORGES SCHLOCKER: Jean-Louis Barrault la 60 de ani

NATALIA STANCU: BITEF — 70

MONICA SĂVULESCU: La Leningrad, pe strada Rossi...

MARGARETA BĂRBUTĂ: La Praga în Octombrie: Caragiale, Krejca
și poezia evului mediu

MARTIN LINZER: Teatrul — document în actualitate

ION OMESCU: Cronica Bistrionului

ANTRACTE

de

Sidonia Drăgușanu și Al. Popovici

CRONICA DRAMATICĂ

Semnează Mira Iosif, Ileana Popovici, Mirela Nedelcu,

Valeria Ducea, Irina Toma, C. Paraschivescu

DUMITRU SOLOMON: Cronica T.V.

Fotografii: J. Naumescu și N. Svalco

Premiile revistei „Teatrul” pe anul 1970

În a doua jumătate a lunii decembrie, revista noastră va acorda premiile de literatură dramatică și de artă teatrală pentru anul 1970, instituite din dorința de a contribui la încurajarea continuă și multilaterală a dramaturgiei originale și a artei spectacolului.

Decernate pentru prima oară în 1969, aceste premii încoronează cele mai bune creații literare și scenice din anul ce se încheie.

Juriul, format din : Aurel Baranga, Radu Beligan, Mihnea Gheorghiu, George Ivașcu, Valeriu Râpeanu, Eugen Barbu, Margareta Bărbuță, Laurențiu Fulga și prezidat de Radu Popescu, redactorul-șef al revistei „Teatrul”, va acorda :

UN PREMIU DE DRAMATURGIE, în valoare de 10.000 lei — pentru cea mai bună operă dramatică originală, reprezentată în premieră sau publicată în cursul anului;

DOUĂ PREMII DE INTERPRETARE (FEMININĂ ȘI MASCULINĂ), în valoare de câte 10.000 lei fiecare ;

UN PREMIU DE REGIE SAU SCENOGRAFIE, în valoare de 10.000 lei.

La aprecierea juriului, premiile pot fi divizate.



Amintim că în 1969 laureații care au inaugurat palmaresul revistei „Teatrul” au fost : **D. R. Popescu**, premiul pentru dramaturgie, **Leopoldina Bălănuță** și **Silvia Ghelan**, premiul pentru in-

terpretare feminină, **Emil Botta** și **George Constantin**, premiul pentru interpretare masculină, **Crin Teodorescu** și **Radu Penciu-lescu**, premiul pentru regie.



În numărul 12 (decembrie 1970) vom prezenta cititorilor pe laureații anului 1970.



Reamintim că premiile revistei „Teatrul” sînt acordate cu sprijinul material generos al Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă și al Uniunii Scriitorilor.

„Teatrul” adresează acestor două mari instituții mulțumiri publice pentru înțelegerea arătată dorinței noastre de a contribui la promovarea creației dramatice și scenice, în cultura și arta românească socialistă.



Spectacolul din culise sau a fi director

Într-o mai veche și tragică „comedie fragmentară” a lui Dürrenmatt, intitulată, pare-mi-se, **Ein Engel kommt nach Babylon** (**Un înger vine la Babilon**), personajul denumit Polițaiul avea o replică memorabilă: „poliția nu are motive oficiale să se îndoiască de existența Îngerului, ba, dimpotrivă, suspectii sînt tocmai ateii, care se îndoiesc de el”...

Ce frumoasă este Tragedia! Dintre toate formele de teatru înșiruite în monologul lui Polonius, e totuși cea mai frumoasă. De aceea, mi se pare că este și va rămîne nemuritoare atîta vreme cît memoriile ei se vor înfrupta din actualitate, ca Făt-Frumos din tristul elixir al vieții fără de moarte. Trist, fiindcă apa letheană, a uitării, nu era în fond decît un banal tranchilizant care acționează asupra efectelor și nu asupra cauzelor tragediei omului. Poate și fiindcă Marx nu se născuse încă, spre a îndruma meditația filozofică înspre acțiunea practică, în scopul **schimbării** condiției umane.

În situația actuală a teatrului românesc, la sfîrșitul acestui an rotund (aniversînd între altele și bicentenarul lui Hegel, din dialectica căruia clasicii filozofiei noastre au extras acel „sîmbure rațional” — teoria lui despre **dezvoltare și schimbare**, despre trecerea schimbărilor cantitative în schimbări calitative etc.) nu ne aflăm mai clarificați asupra dezvoltării sale dialectice, decît eram atunci cînd această revistă („Teatrul” nr. 11, 1969) mi-a făcut onoarea editorialului său despre **A fi actor**, și cînd ne bucuram împreună că: în teatrul contemporan, actorul găsește natural să fie om de cultură, critic, regizor și chiar autor dramatic, tot astfel precum în societatea contemporană i se pare firesc să figureze în nomenclatorul celor mai înalte autorități politice, ca reprezentant al obștii și nu numai al obștii sale strict profesionale.

În definitiv, ce poate însemna „obștea strict profesională” a omului de teatru? În dedicația pe care o oferă tatălui său, odată cu cartea **The Death of Tragedy (Moartea tragediei)** teatrologul și criticul literar George Steiner îi extindea foarte just toate limitele, declarînd „că marea artă nu este privilegiul specialistului sau al eruditului, dar că aceia care trăiesc cel mai intens sînt și cei care o iubesc și o înțeleg cel mai mult și mai bine”.

La noi în țară nu s-a dus niciodată lipsă de trăire intensă, iar dragostea de artă intră de 2000 de ani în specificul nostru național. Prin urmare, după orice definiție am lua-o, viața teatrului românesc interesează pe toată lumea. De altminteri, nici nu mai e o chestiune de breaslă, sau de club, ci face parte din problemele cele mai de seamă ale politicii culturale a statului. De aceea, nici tragediile și comediile ei **interne**, mai mici sau mai mari, nu ne pot lăsa indiferenți.



După un an din care n-au lipsit solemnitățile festivaliere, premiile reciproce și atributele distilate (negreșit și câteva succese autentice) se poate constata că oamenii noștri de teatru n-au găsit încă răgazul și puterea de a-și organiza viața Instituției, pe măsura valorii celor mai buni dintre dînșii.

Am intrat în stagiunea noului deceniu handicapați de o criză directorială. Majoritatea teatrelor noastre sînt încă lipsite de o conducere fermă și calificată. Curios fenomen, lipsa forțelor de muncă pe locurile marcate printr-un scaun. Dar fenomenul există, și cu cele mai triste consecințe, uneori tocmai în centre culturale care au cunoscut vremuri mai bune, și nu cu mult înainte.

Dacă în unele teatre conducerea artistică și administrativă e concentrată într-o singură pereche de palme inabile, în alte teatre haosul e dirijat de niște „consilii artistice” ale căror conciliabule miros a orice în afară de artă, și care se prelungesc la „un pahar” interminabil, în incinta sau în afara templului, stricînd, la propriu, vocea actorilor.

Dezordinea producției se înfățișează ochilor profesioniștilor, străini de năravurile locale, la proporțiile parcă ale sabotajului, sau ale unui spectacol înimaginabil altfel decît într-o casă specială, unde fiecare face ce pofteste, sau nu face pur și simplu nimic. Indisciplina și indolența membrilor unei asemenea conduceri e molipsitoare totdeauna și instantaneu; dar mai apare un simptom: morbul face la „artiști” complicații de altă natură, ei devin brusc Gulliveri în țara piticilor, și nimeni nu le mai ajunge la nas. Atunci se întîmplă că lenea și incultura își dau mina cu aroganța și lipsa de cinste profesională, și începe goana după micul cîștig egoist, într-un „climat” de golănie ordinară și delatiune iresponsabilă, menit să ridice păru-n cap autorităților „de resort”.

În aceste cazuri orice prelegeri despre etică devin la fel de absurde și de ridicole, precum imnurile Armatei Salvării la un spectacol de strip-tease, sau în acele dughene de pseudo-intelectualitate „protestatară”, unde alcoolismul, prostituția și jeful fizic primează.

Tristul nivel intelectual în care se complac multe persoane din colectivele noastre teatrale (patinat, pe-alocurea, de un misticism ieftin, cu talismane, horoscoape, dat în cărți și ghicit în cafea) se măiază perfect cu o pierdere de timp parcă organizată, irecuperabilă, în suete de bucătărie, mode și menaj. Ceea ce-i mai trist decît orice, e însă contactul cu mahalaua noii generații, mai grăbită și de aceea mai „dură” decît a venerabilelor sale înaintașe, și mai fără perdea. E vorba, poate, repet, de excepții, dar mă tem că numai contrariul lor este excepțional, și nimic nu fac cei mai mulți dintre directorii noștri de teatru pentru ca „cele rele să se spele, cele bune să se adune...” Căci, repet de asemenea, dacă există teatre mari și mici, cu directori mici sau fără directori, avem și teatre mai mari cu directori mai puțin anonimi care se preocupă, din păcate, mai mult de propria lor glorie, decît de a instituției ce li s-a încredințat spre conducere și propășire.

Sînt tentat să acuz critica de specialitate că, în elanul ei actual de revitalizare a teatrului românesc, pierdută uneori în superlative nemeritate, sau în negre judecăți sofisticate, nu se amestecă mai mult în „afacerile interne” ale mișcării noastre teatrale, reeditînd stenic una din muncile de semizeu ale lui Herakles, în rezervațiile Thaliei și ale lui Dionysos, printre melpomenade. (Să fim mai exigenți și cu „însoțitorii” publiciști ai unor turnee teatrale, care nu o dată ne-au dezinformat, lăsîndu-ne să aplaudăm furtunos, pe aeroportul București, trupa foarte puțin aplaudată în străinătate.)

Recent, într-o conversație amicală cu un regizor, talentat și tînăr odinioară, l-am întrebat: pentru ce preferă să pună în scenă o piesă străină cam jumulită, în vederea unui voiaj neinteresant peste hotare, în locul uneia românești, căreia să-i ofere șansa succesului, cu drag și dăruire? Și mi-a răspuns, fără menajament: fiecare cu interesul lui! Eu cred că un bun director are datoria să determine și limitele noțiunii de „interes”, între cel personal și general.

În această atmosferă și în acest mediu, care e soarta rezervată tinereții, noilor promoții de actori și regizori de la I.A.T.C.? Și se ocupă cineva, îndeajuns de consecvent, de „soarta” lor? Am făcut pe tema asta și un colocviu la Piatra Neamț. Un oficial se plîngea că ei „se încadrează foarte greu în viața colectivelor”. Un personaj al lui Victor Ion Popa ar putea să-i replice: „așa o viață!”...

Se pregătește de la o vreme legea teatrelor, și mi se pare că se are în vedere și temeiul „cointeresării materiale” în anumite condiții. Eu continui să cred, ca strămoșii păstori, că banul e ochiul dracului; „elogiul” aurului l-a făcut și Timon al lui Shakespear, citat mai apoi cu avertisment în „Capitalul”.

De o altfel de cointerese bănuiesc că are nevoie teatrul nostru, ca să ajute cinstea și geniul creator și să-și scuture de pe frontoane zgura interesului privat și-a bunului plac al nechemărilor. Estetica și etica socialistă o știu foarte bine, de peste o jumătate de veac; căci teatrul, ca și lumea, e o scenă. Dar ce trist e spectacolul pe care-l mai dăm în culise, citeodată.

Nu sînt dintre cei ce cred că Îngerul a vestit-o pe Maria, ceea ce nu m-a împiedicat niciodată să admir iconografia strălucită care i-a perpetuat legenda. Presupun că tot mîna Lui invizibilă a scris: „numărat, cîntărit, împărțit” pe zidurile sălii în care Balthazar se deda unei năpraznice petreceri. Dar nu văd de ce să nu-l contrazic pe Polițaiul lui Dürrenmatt, rudă bună cu Pristanda, de la care a învățat să respecte secretele patronilor.

Îngerul a mai strigat (în deșert). Și poate că nici nu există. Dați-mi voie să mă îndoiesc, ca trestia gînditoare, crezînd mai departe în oamenii potriviți, sau în omul potrivit, fiindcă de fotolii nu duce lipsă teatrul românesc.



c r o n i c a h i s t r i o n u l u i

STROHSCHNEIDER

Nu știu cum s-o fi numit de-adevăratelea. I se spunea Strohschneider. Și oridecîteori aflu că va veni. noi copiii orașului. intram în rezonanță. Apoi, într-o bună zi, în listul sulitei antice sau al stindardului vestitor, apărea deasupra străzii — la înălțimea acoperișurilor — un cablu de sîrmă. În sfîrșit, acrobatul. Niciodată nu se stringea, în centrul Aradului, atîta lume și atîta tăcere.

Strohschneider evolua pe sîrmă, între cer și asfalt, ținînd în mîini bara de echilibru. Umbla pe bicicletă, lu — chipurile — masa, îndrăznea cîțiva pași ritmici de dans. Făcea, acolo sus, pe firul metalic, cam tot ceea ce își

îngăduie un cetățean onorabil pe stradă sau pe dușumele, sub privirile celorlalți.

Poate că în aceeași zi Strohschneider primise o veste foarte proastă. Ii murise un prieten sau îl părăsea iubita pentru un dresor. Poate că, pur și simplu, era mahmur. Dar virtuozul, din respect pentru viața sa, nu-și îngăduia nici o neglijență. Cutremurătoare meserie, la care prima greșală se plătește cu moartea.

Nu știu ce i s-a mai întîmplat acrobatului. Dar îmi reamintesc de el, oridecîteori aud pe cîte un coleg (sau mă aud) spunînd: „astăzi n-am chef, nu sînt în formă, o să joc mai prost, nu moare nimeni”.

Intr-adevăr, după spectacol, printre obiectele recuzitei, nu rămîne pe covorul de scenă nici un craniu spart. Dezastrul se consumă fără fracturi. Dar imaginea rară pe care privitorul o avusese despre noi s-a făcut fîndări. Murirăm, așa zicînd, în efegie.

Ion Omescu

Victor Eftimiu

despre

„Fetele Didinei“ și unele... ofuri

Nestorul teatrului românesc își petrece mai tot timpul în somptuoasa și evocatoare intimitate a apartamentului său de lângă Cismigiu. Aici îl vizitează neîncetat prieteni, cunoscuți, gazetari, actori, editori. Aici, cu o exemplară voință și rigurozitate, maestrul scrie zilnic, citește, comentează evenimentele, și, din când în când, organizează lecturi colective cu actori, din scrierile sale. Intimitatea activă a maestrului iradiază măreție. Important, cu privire ageră, când și când malitios, Victor Eftimiu domină din fotoliu întreg interiorul. Cu harul aparte al marilor oameni de spirit, el știe să se lase antrenat în voia amintirilor care-l animă patetic. Am profitat de apropiata premieră a piesei Fetele Didinei, de emoțiile pe care i le-a stîrnit evenimentul și pe care le-a trăit cu fervoarea și neastîmpărul unui începător în ale teatrului, cu prilejul repetiției generale.

I-am cerut în această stare sentimentală să ne vorbească :

Fetele Didinei e o scriere vioaie despre trecuta burghezie bucureșteană. Am scris-o în preajma naționalizării. Am încercat să dau unor tare ale lumii burgheze — afacerismul, rapacitatea, — un caracter evident polemic nu de mare suprafață sau de mare violență, dar, cred eu, suficient de categoric. Morala labilă, relațiile de familie bazate pe ipocrizie și falsitate au fost ținta principală a satirei mele. Didina este, în primul rînd, așa cum arată și titlul, un mare rol. Rolul unei mame autoritare, nevastă de colonel pensionar care a adunat — furînd de la intendență — o avere frumusică, pe care Didina, „cam rea de muscă”, i-a „administrat-o” și i-a păpat-o. Chipul Didinei ca și al celor două fete mai mari ale ei, una măritată cu un provincial moldovean, primar la Tecuci, alta cu un soi de parazit bucureștean, sînt creionate după observații autentice, strîse din mediul ambiant al vremii. Era o lume

urită, în care circulau exclusiv interesul, ipocrizia, prejudecățile; am introdus în ea, în chip deliberat, un personaj net, aproape ostentativ, pozitiv: pe fata cea mică a Didinei — gazetăriță conștientă de ce se petrece în jur, cu inima bună și gîndurile curate, dornică, în numele lealității, să-și mute colegii în vila mult disputată a măică-sii. Am insistat mult asupra finalului, pe care l-am schimbat de vreo cîteva ori. Vroiam să constituie și o surpriză, să aibă și haz, și o morală adecuată.

Fetele Didinei e una din cele 12 piese inedite, care nu mi-au fost niciodată jucate. Am trimis, cu mulți ani în urmă, cîteva din aceste piese la diferite teatre; am așteptat, de atunci — și aștept încă — un răspuns. Iată, după vreo două decenii, că s-a găsit un secretar literar, inteligent și înimos, care să-mi cîtească una din ele și s-o și propună în repertoriu. Firește, am fost cît se poate



de bucuros, de această veste. Teatrul „Ion Vasilescu” merită toată considerația mea, nu numai pentru faptul că s-a apropiat de textul meu, dar și pentru că l-a distribuit unei foarte bune echipe de interpreți, — de la rolul principal pînă la rolul cel mai neînsemnat. Sînt sigur că regizorul va izbui, cu asemenea distribuție, să pună în valoare momentele de efect și hazul lucrării mele.

Pasiunea teatrului, această grea povară pe care o port în spate de peste o jumătate de secol — da, pare de necrezut, dar de 60 de ani păstrez ca un dulce blestem legătura cu teatrul românesc — nu-și găsește alinare și împlinire decît pe scenă. Oricîte manuscrise și oricîte volume de teatru ai avea adunate și tipărite, nu te poți bucura cu adevărat de ele decît dacă le și vezi și le știi reprezentate. Multă vreme m-a descumpănit faptul că nimeni nu s-a încumetat să joace vreuna din cele 12 piese. S-or afla printre ele, cred, cîteva vrednice de interes. *Fără patrie*, de exemplu, drama din viața fugarilor noștri, care trăiesc prin marile capitale ale Europei și o sfîrșesc rău, deși scrisă mai de mult, o socotesc încă foarte actuală. Mi-a fost prețuită cu ani în urmă de Teatrul Național, dar de jucat... Mai am apoi o dramă din viața rurală: *Ilie Sămîntă*; apoi una din viața medicilor: *Halatul alb*, un elogiu adus vrednicilor noștri medici. Am vrut să reconsider acest simbolic halat alb, care mi se pare a fi mai scump decît odăjdiiile. După acestea, *Fiecare la locul lui*, o comedie din viața politicianilor de altă dată, poate fi tratată ca o satiră la adresa demagogiei în ge-

nerie, a promisiunilor niciodată ținute. După cum satira-parabolă *Scamatorii*, scrisă împotriva capitalismului, poartă un mesaj de loc învechit. Trag nădejde că mai curînd, sau mai tîrziu (dar nu prea tîrziu!) careva din secretarii literari sau măcar din directorii instituțiilor noastre de mare prestigiu se vor apleca asupra vreunuia din aceste manuscrise și-mi vor trimite răspunsul ce mi-l datorează.

Știu, acum se acordă și bine se face, o mare atenție tinerilor, textelor noi, sau așa-zis înnoitoare. E important, e foarte important schimbul de mîine, iar efortul de a asigura dramaturgia viitorului e demn de stimă. Vreau să spun doar că nu trebuie neglijată, în acest efort, „bunii bătrîni”; ca să nu fim puși, mîine poimîine, în situația de a ni-i cumpăra. O parte a publicului — o mare parte — vrea un teatru normal, cu cap și coadă; el respinge experimental la stadiul de experiment și mai ales atunci cînd nu dă semne de vreo valoare reală, ci, pur și simplu, se înfățișează ca o sterilă imitație a preținselor avangărzi de aiurea. Din păcate, se scriu și se așază pe asemenea calapoade multe aberații cu pretenții de literatură nouă. De aceea înfrunt zîmbetele prețioase și declar că dintre toți „tinerii”, îl prefer pe Baranga. Degeaba îl invidiază alții, dar Baranga face piese normale; lumea vine și rîde la el și nu de el. E un autor care scrie „ca la carte” în tiparul tradiției și iată că scrie bine de vreme ce publicul vine buluc. Baranga respectă tradiția și tradiția — prin care vorbește masa de spectatori — îl respectă pe el. Goana după originalitate, cu orice preț, nu

duce departe. Nimeni n-a inventat cu adevărat ceva nou în materie de teatru. Toți autorii dramatici sînt tributari unul altuia, de la antici la Shakespeare. Cocteau, trecut cîndva printre innoitori, nu numai că n-a inventat, dar nici n-a vrut, cu orice preț, să reformeze teatrul. Asta nu înseamnă că eu aș vrea ca teatrele noastre să joace piese învechite. Doamne ferește! Eu care am îmbătrînit în „rele“, aș vrea numai să reamintesc că teatrul modern și ultramodern nu poate exista ca atare, rupt de esență și structura tradiției din care, conștient sau inconștient, porcede.

Deși mina mă ajută din ce în ce mai greu, nu renunț la marea pasiune a vieții mele, la ale scrisului și ale teatrului în special. Lucrez la o nouă piesă, de vreo patru ani, o tragicomedie cu personaje reale și simbolice, *Femeia de departe*. Am profilat destinul amar al unei actrițe veleitare dar fără talent, tot în cadrul lumii capitaliste, pe care o cunosc, al afacerismului și al presei burgheze corupte. Printre personaje pămîntene, am introdus, la un moment dat, și personaje cerești — pe Dumnezeu-tatăl și pe

Sfîntu Petru care comentează ironic acțiunea. M-am gîndit și la actrița care ar putea interpreta pe eroină: Leopoldina Bălanuță. Este o mare actriță de tragedie care ar putea să dea personajului meu un contur ideal. Sper că cineva se va interesa de „șantierul“ meu de acum, și mă va ajuta să urc cu succes piesa pe scenă. Mai sper să nu aștept tot atît de mult cit am așteptat cu *Fetele Didinei*...

Am fost la o repetiție generală cu *Fetele Didinei* și am văzut că a ieșit foarte bine. Ce să-i faci? Autorul jucat e totdeauna mulțumit. Nu sînt un optimist de felul lui Dui-liu Zamfirescu, care la una din premierele sale se plimba prin sala goală, spunîndu-și cu voce tare: „E lume! E destulă lume!“ și nici sentimental de felul lui Barbu Delavrancea, care plîngea la fiecare spectacol al său. M-am învățat de mult să privesc lucrurile așa cum sînt. Am ris și eu, din toată inima, cu toți ceilalți din sală, de interpretările pline de haz pe care le-au realizat pe textul meu Al. Giugaru, Draga Olteanu, Mihaela Dumbravă, Marieta Luca, Sorin Gheorghiu, St. Cremenciuc, Maria Bernacki, Virginia Stîngaciu. Tuturora le mulțumesc.



În prim plan: *Draga Olteanu, Al. Giugaru, Maria Bernacki.*

În plan secund: *Mihaela Dumbravă, Stelian Cremenciuc, Sorin Gheorghiu, Marieta Luca.*

Sus: *Virginia Stîngaciu.*



LIVIU CIULEI

—E nevoie și de un alt tip de teatru

Sîntem martorii unei literaturi dramatice de tip nou, care pretinde un alt tip de teatru, cere o nouă formă teatrală. Caracterizarea acestei dramaturgii nu formează obiectul articolului nostru, nici nu pretind că aș avea competența necesară s-o fac. Să lăsăm așadar aceasta pe seama criticilor literari. Ar fi interesant de analizat și motivele nașterii, premisele apariției acestui nou scris dramatic; ele, bineînțeles, trebuie căutate și vor fi găsite, în primul rînd, în complexitatea fenomenelor istorico-sociale actuale, din care ele rezultă ca o necesitate organică de necontestat. Ca orice **act viu**, această literatură nouă se impune, se auto-legiferează. Ea își afirmă dreptul ca o realitate existentă, indiferent de voința, dorința sau prejudecățile noastre cultural-artistice, indiferent de formația noastră. Ba mai mult, în clipa în care înțelegem această literatură, actul adeziunii modelează și ne „remodelează” formația. Lucian Blaga spune în „Filozofia stilului”: „Să nu

uităm că receptivitatea noastră estetică nu e în stare de nativitate curată, ci e totdeauna alterată de o anumită școală care o îngrădește. Pregătirea gustului pentru opera revoluționară se impune, dacă nu pozitiv, cel puțin negativ, pentru a înlătura o teorie estetică existentă prin operele de artă de până aici”.

E limpede că aceste rinduri nu formează un studiu al dialecticii dezvoltării unei noi literaturi de teatru — care ar merita însă să fie analizată cu receptivitatea necesară. Doresc, în schimb, să subliniez că această nouă literatură **există** și, în mod fericit, pentru noi, ea se exprimă cu forță în dramaturgia originală, nouă, românească, marcind un moment de importantă revitalizare, așa cum de atîta vreme așteptam. Mă gîndesc la piesele lui Mazilu, Sorescu, Naghiu și, desigur, și la alții. O dramaturgie în care primează textul, cuvîntul. O literatură care și în spectacol primează **prin cuvînt**, iar cuvîntul exprimă plenar ideile. Acest primat al textului este o cerință nu întotdeauna legitim reclamată de unii cronicari dramatici, care o susțin fără discernămint în toate cazurile, fără a ține seama de diferențierile de structură și de modalități dramaturgice ale lucrărilor pe care ei le iau în considerație.

Reprezentarea acestei dramaturgii noi, necesită o formulă scenică corespunzătoare, un nou tip de sală de teatru. Există acum o flagrantă contradicție între sălile noastre, construcția lor tradițională și această dramaturgie modernă. Mă refer la piese cu puține personaje, cerind o realizare strînsă, de echipă, fără soliști care să domine ansamblul, fără decor, piese care nu-și găsesc translația propice în teatrul obișnuit. De aceea semnalez necesitatea imperioasă a unor teatre experimentale, ca dimensiune și ca arhitectură, adecvate acestui alt tip de text și, mai ales, unui alt tip de receptivitate apărută în rîndul publicului nostru.

Literatura aceasta nu are nevoie de întreg aparatul de iluzie scenică, de ambalajul decorativ, de adausurile regizorale. Dimpotrivă. Soluțiile regizorale sînt cuprinse în cuvînt, în replică, și acest gen dramatic trăiește teatral prin el însuși. Am să dau un singur exemplu: spectacolul **Tandrețe și abjecție**, jucat de noi la Regensburg în Republica Federală a Germaniei, pe un podium fără decor, într-o sală de 200 de locuri, și-a demonstrat integral virtuțile și forța de a capta sala, entuziasmînd spectatorii prezenți, care au răsplătit pe actori nu numai cu tradiționalele aplauze, ci și — prin ceea ce exprimă acolo o maximă adeviziune — insistente și îndelungate bătăi din picior. Spectacolul a produs astfel, în condiții scenice care erau propice textului, un ecou mai bogat și mai eficace decît dacă ar fi fost jucat pe o scenă normală, adică pe o scenă de iluzie, într-o sală de peste 600 de locuri, cum e sala noastră de la grădina Icoanei, unde a avut loc premiera.

Acest teatru, care se afirmă tot mai puternic în cîmpul literaturii noastre dramatice, reprezintă o mentalitate de viață, rezultată nemijlocit din fenomenele prezentului. Dar, mai mult, apare ca o necesitate și o cerință legitimă a celor care sînt reprezentați prin acest scris, a celor care au generat această dramaturgie prin însăși existența lor, adică noul public, în special tînăr, căruia piesele, la care mă refer, i se adresează. Avem nevoie de un cadru de tip nou, în concordanță cu ceremonia teatrală nouă, care nu mai suportă ambianța obișnuită, oferită de sălile noastre.

Dacă nu ne conformăm acestui imperativ, în ciuda celor mai nobile intenții, riscăm să rămînem pe loc!





În redacție: Mira Iosif, Dan Jitianu, Ileana Popovici, Iosif Naghiu, Valeriu Moiescu, Grigore Popa, Corneliu Coman.

**masa rotundă a revistei „Teatrul”
cu realizatorii spectacolului
„GLUGA PE OCHI” („INTUNERICUL”)
de Iosif Naghiu,
la Teatrul „Bulandra”**

In ce cheie jucați?

Am convocat la redacție pe creatorii spectacolului Intunericul de Iosif Naghiu cu câteva săptămîni înainte de premieră, propunîndu-le să pătrundem împreună în laboratorul de lucru al montării, să dezvăluim cititorilor unele etape din procesul de construire a reprezentației considerînd asemenea dezbateri deosebit de utile pentru un viitor dosar de fișe al montărilor cu piesa originală.

Au participat la discuția noastră: Iosif Naghiu (autorul), Valeriu Moiescu (regizorul), Dan Jitianu (arhitect scenograf), Grigore Popa (asistent de regie) și actorii: Toma Caragiu, Virgil Ogășanu, Cornel Coman, Marius Pepino.

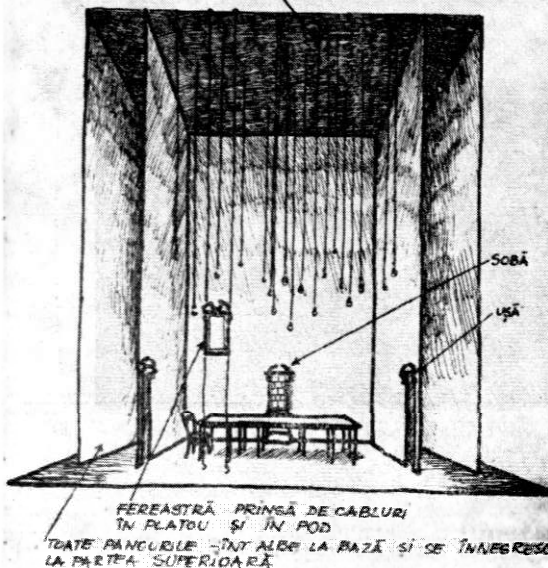
REDAȚIA: — Fiind vorba despre o piesă deschisă mai multor interpretări, un text pretabil la multiple soluții scenice, ne-ar interesa în ce „cheie” urmează să montați spectacolul pe scena Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra”?

VALERIU MOIESCU: — E foarte greu să transpui o piesă nouă pentru prima oară, este desigur mai simplu s-o interpretezi a doua sau a treia dată. Cu o piesă cunoscută îți poți permite multe jocuri și ex-

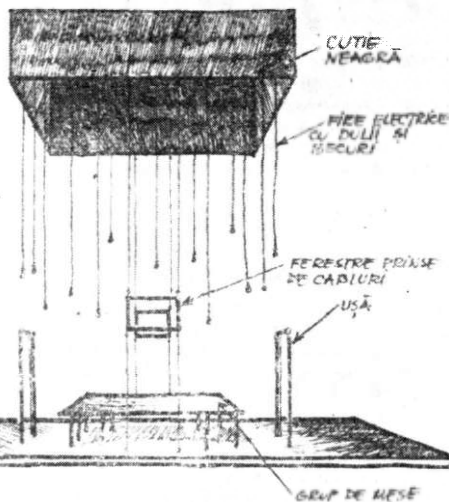
perimente, dar un text inedit trebuie redat publicului cît mai aproape de spiritul operei, cît mai departe de jocul diverselor interpretări posibile. Mi se pare că este o chestiune de onestitate față de scriitor și față de opera literară, dacă o consideri valoroasă.

REDAȚIA: — Caracterul metaforic al piesei vă trimite la o tratare simbolică sau la o interpretare realistă, aptă să sugereze publicului concluziile prin generalizare?

FIRE ELECTRICE CU DULII ȘI BECURI



Dan Jitianu: schițe de decor pentru „Gluga pe ochi”.



VALERIU MOISESCU: — O cheie nu deschide de obicei decît o singură ușă. Cred că o piesă valoroasă are mai multe uși; de aici, întrega dificultate a spectacolului nostru. Am vrea să găsim aceea cheie care să ne deschidă toate ușile. Dar piesa nu este scrisă într-o singură cheie. Ea trece foarte simplu de la glumă la parodie, de la momentul grav la cel de dramă sau de farsă, și eu nu pot să impun reprezentății o singură cheie. Interpretii acestei piese sînt cu toții actori extrem de valoroși pe care îi iubesc și pe care îi stimez, dar nu sînt foarte apropiați între ei din punct de vedere stilistic. În acest spectacol adoptarea stilului reprezintă însă un mare pericol. E primejdios să-ți propui un anume stil și să mergi pe urmele lui pînă la capăt. S-ar putea desfășura — de pildă — o parodie a unui spectacol de operetă cu hoți și polițiști de operetă; dar am minimaliza textul. Am putea proceda altfel: teorema cu agresorii și victima; dar nici această soluție nu e bună, pentru că victima există ca atare, e victimă prin condiția ei, indiferent de apariția hoților-agresori. Apoi mai intervine o linie de forță a textului: hoții sînt conștienți că întunericul ține un timp limitat, că noaptea se termină, că mîine se va lumina de ziuă. Aici piesa se apropie cumva de dramaturgia lui Maiakovski prin ideea perspectivei, extrem de importantă în această piesă-incident.

REDACȚIA: — Cum transpare această perspectivă în spectacol?

VALERIU MOISESCU: — Rămîne de văzut. Să nu uităm că acești hoți-agresori care profită de un moment de incertitudine a profesorului, sînt și ei victime. Polițistul la fel — este o victimă — victima propriei sale mărginiri, cel care este obligat să execute mecanic, fiindu-i interzisă gîndirea. Important este faptul că toate personajele sînt conștiente că trăiesc o stare falsă, care nu poate dura mult. Toate personajele sînt terorizate de ideea timpului, iar timpul spectacolului se extinde, se dilată pe nervi și tensiune. Piesa neagă, afirmînd. Ea preia motivul lumii întoarse pe dos. Nu întîmplător toate acțiunile sînt anormale; totdeauna cînd este întuneric asistăm la confuzii, la o răsturnare de valori.

TOMA CARAGIU: — Mi se pare că acuzarea, condamnarea, pe care o poartă piesa, reprezintă combustia ei pozitivă. Este acuzația care se aduce profesorului, adică intelectualului laș, pervers, oportun, capabil de orice. Condamnarea fără echivoc a acestui tip de intelectual mi se pare supratema piesei, și ea trebuie să se impună cu pregnanță în spectacol. Piesa lui Iosif Naghiu mi-a plăcut de la prima lectură. M-am bucurat că joc în ea, m-a ten-

tat s-o pun chiar eu în scenă. Mi se pare că acest text merită să fie ascultat integral, și nu are nevoie de artificii, de incidente regizorale, care nu fac altceva decât să periclitizeze relația dintre actor și public.

IOSIF NAGHIU : — Piesa este o parabolă și tot ceea ce propune o face prin intermediul unei convenții. Nu trebuie căutate în ea similitudini cu realitatea sau localizări; n-am intenționat aceasta, fiindcă acest gen de piese nu-și propune să decupeze felii de viață ca atare. În spectacol nimic nu pare forțat, de la basmul spargerii unei case de bani pînă la situația limită-violentă, sau hazul altor episoade, totul seamănă cu mișcarea firească a vieții, și aceste neconvenite schimbări de situații sînt logice, normale.

TOMA CARAGIU : — Totuși, nu este un text de factură realistă obișnuită. Piesa ne propune o lume nouă cu care nu ne întîlnim în fiecare zi. Să nu uităm că asistăm la o continuă interferență între planul real, sugestia metaforică sau parabolică și retrospectiva fiecărui personaj. Aceste diferențe de stări apar de la o replică la alta, și publicul trebuie pregătit să le primească. Principala sarcină a actorilor care joacă stă în redarea cît mai accesibilă a parabolei, în expunerea ei cu credință și autenticitate.

REDACTIA : — Înainte de a vă solicita expunerea unor soluții de joc și desigur de scenografie, poate ar fi util să încercăm o oarecare caracterizare a personajelor.

MARIUS PEPINO : — Triunghiul piesei se sprijină pe profesor, hoții și polițistul. Desigur, un triunghi care nu trebuie înțeles în raporturile lui cotidiene, imediate, aparente. Eu am înțeles că fiecare personaj are o semnificație specială, care contribuie la înțelegerea piesei. Trăsătura dominantă a polițistului este incapacitatea lui de a vedea dincolo de ordine, raport, proces-verbal. El nu trebuie să apară ca un nerod comic de teatru tradițional. Obuzitatea lui vine dintr-o supunere organică, față de dispozițiile și regulamentele în vigoare, de aceea se insistă asupra elementului „glugă” (el nu privește mai departe decît îi permite croiala normală a glugii, special tăiată pe măsura capului său). E clar că sub această glugă se află un total întuneric.

VIRGIL OGĂȘANU : — Cuplul hoților, Lem și Sem, trebuie analizat ca atare. Diferența dintre ei este în primul rînd de vîrstă și de experiență. Totuși Lem are cîteva particularități bine conturate: în primul rînd un anume soi de romantism, aspirația spre o poezie a străzii, radiația unei mitologii a gangului, pe de altă parte isteriile sale, furiile țîsnite din orgollii refuzate care, după mine, duc cumva la o pre-



...Variante de mișcare :
Corneliu Coman (Max), Marius Pepino
(Polițistul)

figurare a unui personaj fascist, ura lui iconoclastă, nihilismul protestatar.

TOMA CARAGIU : — Personajul meu de pildă, pare descris cu minuție realistă. E un spărgător bătrîn, posesorul unei foarte mari experiențe de viață. Așa cum spune, el „a trecut prin foarte multe caiete”, dar ascunde un simbul din aceeași mitologie a romantismului de gangsteri. Să nu uităm că Sem, care toată noaptea se chinuie să spargă casa de bani, în momentul în care a reușit să deschidă seiful, spune: „Ce nevoie avem de bani. Lasă-i acolo. Și apoi unde să-i cărăm? Nu vezi că afară e întuneric?”

IOSIF NAGHIU : — Personajul principal al piesei mi se pare întunericul. El creează situațiile, el creează relațiile. Piesa nu are caractere, pentru că atunci cînd ești în întuneric dispăre personalitatea.

Principala este situația și nu actorii sau eroii.

REDACTIA : — Totuși, profesorul Max este mecanismul care declanșează toate mișcările din piesă. El propagă reacțiile celorlalți. Max este intelectualul care pentru a-și justifica propria-i ticăloșie are nevoie de complicitatea agresorilor săi. Cum apare acest personaj?

CORNEL COMAN : — În această fază de lucru încă nu am elucidat complet schema personajului. Ca înfățișare, sper să nu am neajutorarea fizică pe care la prima

lectură, poate, o sugerează personajul. Poate că ar fi interesant chiar dacă s-ar face abstracție de slăbiciunea lui fizică: slăbiciunile, spaimele, complexe, sînt dinlăuntrul lui și ele îl împiedică să ridice mîna asupra agresorilor...

VALERIU MOISESCU : — La una din repetiții, propuneam o variantă, ca profesorul Max să apară de fiecare dată sub altă înfățișare, sub alt chip. M-ar amuza ca el să schimbe neconștient măștile, să capete tot timpul alte înfrumusețări. Scenic e realizabil, dar refuz această ipoteză — și o refuz deliberat: totuși profesorul se metamorfozează vizibil. În final, în acel hamac, — care-l obsedează pe toți eroii piesei — se instalează profesorul cu faimosul caiet al tinărului hoț și Max devine fiara, începînd să-i terorizeze pe ceilalți cu inteligența sa. Deci, conformismul terorizează prin înfrumusețare. Spun conformismul pentru că Max este oricînd gata să facă orice: el poate fi profesor universitar, poate ține cele mai senzaționale prelegeri și după asta să sară într-un picior, să se dea peste cap, să fie saltimbanc, să fie responsabil cu haznaua, orice, fiindcă el nu este **nimeni**. El reprezintă compromisul general — și ca victimă — este victima propriei sale neputințe.

IOSIF NAGHIU : — Caracterizarea personajelor nu este foarte simplă. Într-o poveste simplă cu hoți și cu victime, reacțiile intelectualului și ale brutelor s-ar delimita în mod firesc. Socot că un autor dramatic care scrie o piesă de factura aceasta seamănă pe undeva cu un om bătrîn care povestește un basm moralizator copiilor, avertizîndu-i ca ei să nu procedeze la fel. Hoții, aparținînd unui asemenea basm, au momentele lor de candoare, de violență, au momentele lor de meditație încît îl derutează total pe profesor și atunci nici reacțiile acestuia nu pot fi uniforme. Totul se modifică la fiecare mișcare, totul este în neconștientă transformare.

REDACTIA : — **Ne interesează cum ați construit cadrul de joc al spectacolului. Cum ați conceput „sentimentul” vizual al reprezentației?**

GRIGORE POPA : — Îmi pare rău că n-am aici toate schițele și însemnările pe care le-am făcut ca asistent de regie în numeroasele noastre ședințe de lucru și repetiții. Pentru scenografie s-a trecut prin toate stilurile și prin toate epocile, s-a trecut prin localizări și abstractizări, s-a ajuns pînă la soluțiile extreme ale unui spectacol de groază și apoi ale unui spectacol buf. S-au perindat vreo 30—40 de soluții, pînă s-a ajuns la rezolvarea actuală a decorului. Toate aceste personaje în concepția lui Moiescu țin de un principiu de

teatru afirmat de Liviu Ciulei și anume că înțelegerea unui personaj, a relațiilor lui, nu poate fi decît o cufundare în tine însuți. „între ceilalți”. Cred că de aici se poate porni și se poate avertiza „sentimentul” publicului, așa cum ați spus...

DAN JITIANU : — Am mai lucrat cu Valeriu Moiescu la **Meteorul** și întotdeauna cînd lucrez cu el, date fiind calitățile lui de a face și scenografie, te izbești de prea multe soluții și invenții propuse. Să vă expun cîteva din soluțiile la care am renunțat: la un moment dat ne-am propus să introducem culisante; întregul spectacol era montat pe culisante pe care apăreau și dispăreau obiectele. Această convenție, concorda cu cealaltă convenție care mi s-a părut bună și anume: păstrarea întregii reprezentări pe o lumină egală. Problema rezolvării metaforei **întunericului** nu o puteam rezolva decît cu această lumină egală, ținînd seama că spectatorul nostru a fost educat să accepte convențiile și să le înțeleagă. Ideea culisantelor — simplistă — ne rezolva jocul cu obiectele, care în mîna agresorilor se revoltă împotriva profesorului: ochelarii, mașina de scris etc. O altă soluție interesantă, la care de asemenea am renunțat, o construim pe ideea următoare: nebunia acestei piese este faptul că nimeni nu intervine în conflictul dintre profesor și hoți. Doi spărgători intră într-o cameră, în plină lumină, și nimeni nu sare în ajutorul celui atacat, polițistul reacționează ca un idiot etc. Dar ceilalți oameni ce fac? De ce nu intervin? Ne-am gîndit să aducem în scenă niște prieteni în care să doarmă o sumedenie de oameni. În mijlocul careului de prieteni este biroul profesorului, el strigă după ajutor, dar oamenii se întorc pe partea cealaltă, fiindcă nu-i interesează nimic. În sfîrșit, ca să nu vă mai înșir alte soluții, am ajuns la concluzia că trebuie să construim o cameră clasică, cu trei pereți, două uși și cu o sobă — o cameră în care să nu existe decît biroul — fiindcă se știe că Max doarme în hamac.

REDACTIA : — **Deci decorul propune o tratare realistă a cadrului?**

IOSIF NAGHIU : — Camera pare doar normală, însă cînd începi să descumpi lucrurile, îți dai seama că se petrece ceva insolit. În această cameră aparent normală sînt tot felul de uși și birouri, mese, mese labirintice, miriapodale...

VIRGIL OGAȘANU : — Mie mi se pare că și ultima soluție de decor ne creează prea multe probleme. Personal, mă deranjează jocul pe mese și între mese. Preferăm o cameră realistă, în care noi să putem juca sincer și adevărat, fără artificii regi-



*Principala sarcină a actorilor : expunerea parabolei cu autenticitate.
Regizorul Valeriu Moisescu, Toma Caragiu (Sem) Valeria Marian (Fiica)
Virgil Ogășanu (Lem).*

zorate, scenografice și actoricești. Piesa are trei gaguri și noi ne-am propus zece. E prea mult. Mie îmi place foarte mult această piesă a lui Naghiu ; de la **Nu sînt turnul Eiffel** n-am mai întîlnit un text original care să-mi producă o atît de mare plăcere de joc. Vreau să precizez că este a doua mea întîlnire cu o piesă a lui Naghiu, prima fiind **Autostop** pentru televiziune. Naghiu propune un anumit stil, un joc cu reguli pe care trebuie să le accepți de la început, dar totul cu o maximă sinceritate, cu un maxim adevăr. Cred că reușita spectacolului depinde de credința, de cantitatea de autenticitate, cu care vom interpreta personajele. Mi se pare că n-ai voie să faci, în acest spectacol, compoziție.

VALERIU MOISESCU : — Ceea ce se întîmplă acum pe scenă este doar o propunere de spectacol. Acum, în luna octombrie, spectacolul este încă deschis, poate în noiembrie va fi altfel. Vreau să subliniez modul în care se desfășoară repetițiile noastre. La noi repetițiile reprezintă o joacă colectivă. Actorul, care stă tot timpul lângă mine, nu este numai un autor, ci și un coparticipant al montării.

REDACȚIA : — Iată un caz fericit de colaborare între un autor și regizor.

VALERIU MOISESCU : — Eu nu mă consider conducătorul acestui spectacol, cu toții îl descoperim ; cu toții (adică și Caragiu și Ogășanu, și Coman, sîntem și regizorii lui). Important este că avem un text pe care îl descifrăm la fiecare repetiție ; important este că încercăm tot timpul să analizăm situațiile și să ne propunem diverse soluții : pe unele le păstrăm, la altele renunțăm. Eu personal mă rezum să le arăt situația așa cum am înțeles-o ; nu indic, și nu fixează, nu oblig o anumită mișcare de scenă, fiindcă la acest spectacol nu mă interesează mizanscena. — deși ea ar putea fi spectaculoasă — ci jocul nostru conține în forarea straturilor textului. Subliniez că eu nu propun decît ideea jocului, dar actorii sînt coautori ai spectacolului, în aceeași măsură cu mine, și știm cu toții cît de prodigioasă este fantezia lui Ogășanu și fantezia lui Caragiu. Eu doresc doar să-i incit.

REDACȚIA : — Dincolo de calitatea realizării spectacolului asupra căreia ne vom pronunța în cronică, ni se pare foarte interesantă această incursiune în laboratorul de lucru al montării dumneavoastră.

Cuvintele lui Engels

Personalitate complexă și impresionantă, marele revoluționar apare astăzi în fața noastră ca un adevărat uriaș într-o epocă și într-o lume în care se fărimău caracterele și dispăreau monoliții.

Nimic din originea sau educația primită de Friedrich Engels în copilărie nu părea să-l îndrepte către cea mai radicală revoluție socială a tuturor epocilor, către revoluția socialistă. Și totuși la vârsta de 24 de ani, atunci când alții abia își încheie studiile, prelungind cu voluptate sărbătoarea tineretii, fiul bogatului industriei renan, adept al lui Hegel și socialist convins, își descoperă profunde afinități cu Karl Marx, se avintă în elaborarea unor studii sociale de mare anvergură cu dorința fătășă de a contribui la schimbarea lumii. Lucrările din această perioadă, **Umriss zu einer Kritik der Nationalökonomie** și **Die Lage der arbeitenden Klasse in England** unesc patosul militanțului cu soliditatea omului de știință și cu capacitatea de a descifra liniile de desfășurare ale viitorului.

„Incendiul” lui 1848 îl găsește pe Karl Marx alături de Friedrich Engels ca autori ai **Manifestului Partidului Comunist**, carte de răscruce în istoria omenirii.

De acum încolo, pînă la moarte, în Londra anului 1895, neobositul revoluționar va întrebuința cuvîntul în toate împrejurările pentru a-și clarifica ideile, pentru a aduce limpezime în gîndirea lumii. Cele mai diferite probleme: sociale, politice, filozofice, sociologice, literare, artistice vor fi prezente în preocupările, cercetările și concluziile sale.

Și arta — literatura, pictura — a ocupat la el un loc de seamă, a întîlnit în el o inteligență în măsură să descifreze cele mai subtile secrete ale procesului de creație, un îndrumător sigur, competent, și totuși discret, sensibil la toate meandrele psihologice ale unui creator.

De neuitat rămîne mai cu seamă definiția dată de el Renașterii, epocii titanilor, a eroilor legendari, a spiritelor deschise aventurii și depărtărilor. În egală măsură, prețioase sînt și sfaturile date lui Lassalle în legătură cu construcția eroului și a conflictului tragic sau cele date Minnei Kautski, ori Margarettei Harkness. A dorit întotdeauna o artă bogată în idei, pătrunsă de frumusețe, în care viața să pulseze energic, variat, tumultuos ca la Shakespeare, în care oamenii să lupte pentru viață, rupînd furtunos toate zăgăzurile, impunîndu-se cu îndrăzneala mesagerilor legendari, a deschizătorilor de drumuri, încă nebătătorite.

Dar să-i ascultăm din nou — fără parafraze inutile — propriile lui cuvinte, să le lăsăm să ne pătrundă încă o dată sensul lor și astăzi încă viguros și tînăr.

Indiferent cînd au fost scrise, în inflăcărarea nezăgăzuită a tineretii, în cumpătarea înțeleaptă a virstei, în vîltoarea luptei sau liniștea cabinetului, cuvintele lui Engels sînt și rămîn încă un îndrumar pentru artiști, un indemn către cunoașterea vieții, către descoperirea adevăratelor izvoare ale creației, către descoperirea marelui mesaj al artei — în generoasa și neistovita realitate — dragostea de oameni, de libertate, de adevăr.

Ileana Berlocea

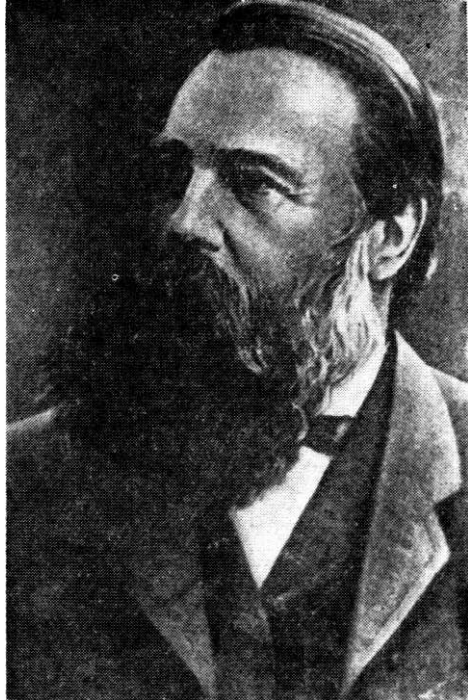
...Oamenilor care au pus bazele dominației moderne a burgheziei li se poate reproșa orice, numai că ar fi fost niște burgezi mărginiți, nu. Dimpotrivă, erau mai mult sau mai puțin contaminați de spiritul de aventură, caracteristic epocii lor... Leonardo da Vinci n-a fost numai un mare pictor, ci și un mare matematician.

mecanician și inginer, căruia cele mai variate ramuri ale fizicii îi datorează descoperiri importante... Machiavelli a fost om de stat, istoric, poet și, totodată, primul scriitor militar al timpurilor moderne... Eroii acelei epoci nu erau încă sclavi ai diviziunii

(Continuare în pag. 18)

Destinul artei

de
Ion Pascadi



E ciudat dar, deși toate istoriile consemnează existența ei din cele mai vechi timpuri și aproape nu există gânditor care să nu fi reflectat despre rostul și soarta sa viitoare, arta a continuat să reprezinte obiectul îndoielilor și reazemul scepticismului multora. Când au fost descoperite excepționalele desene din peșteri, ele au stîrnit uimirea și pentru că nu se putea concepe că ele au fost făcute pur și simplu pentru satisfacția estetică, a rămas în picioare doar explicația materialist-istorică a funcției lor sociale, izvoită din muncă. Când s-a încercat să se explice farmecul pe care îl exercită asupra noastră capodoperele spiritului elin, într-o lume care avea cu totul alte structuri, Marx arăta că acesta este indisolubil legat de condițiile sociale necoapte care i-au dat naștere și nu mai pot reveni niciodată.

Neîncrederea în arta prezentă și mai ales în cea viitoare fusese însă semănată încă din vremea vestitei certe dintre antici și moderni, opinia dominantă fiind că cei dinții nu vor putea fi egalați niciodată. În cuprinzătorul său sistem Hegel sintetizează întreaga istorie a artei în cunoscutele forme: simbolică, clasică și romantică, pentru a prezice apoi moartea lentă a acestora. Scopul artei nu se află — spunea el — nici în imitarea naturii, nici în domolirea violenței dorințelor, purificarea pasiunilor, instruire, ameliorare, câștig bănesc, ci trebuie căutat și statuat în el însuși, și totuși, cu toată independența ei, viitorul părea să nu-i aducă

nimic bun. Gînditorul german reușise să surprindă într-o formulă concentrată un drum nesfîrșit de lung, de la sincretismul antic la autonomia artei, care devenise propriul ei scop, pentru ca apoi orizontul ei să se închidă.

Atunci cînd Marx și Engels legaseră destinul artei de structura socială și de diviziunea muncii, mulți au clamat împotriva unei asemenea „terfeliri” și au trebuit perseverențe și scrupuloase eforturi din partea lui Engels pentru a preciza că ei au considerat factorul economic doar în *ultimă instanță* drept dominant. Evoluția ulterioară a artei moderne n-a încetat să producă surprize și nedumeriri, nu numai pentru că venea în contradicție cu sensibilitatea tradițională, dar și pentru că părea să se apropie de știință, de structurile teoretice. Pe de altă parte, au apărut manifestările anti-teatru, anti-muzică, anti-artă, care sfidau în mod absolutist vechile canoane, nu fără a introduce altele, unele destul de îndepărtate de vechile noastre reprezentări, ceea ce nu a împiedicat realizările valoroase ale acestor domenii să *funcționeze ca artă*. Nelinistește pe unii și posibilitatea realizării artei cu ajutorul mașinilor, considerîndu-se că „programarea” ar răpi tocmai ceea ce era imprevizibil și, ca atare, conducea la surpriză. Lipsa intenției artistice, în sensul vechi al cuvîntului, a dus automat la excluderea unor asemenea produse din sfera artisticului, deci destinul social al operei n-a fost niciodată dependent de dorințele și voința creatorului, ci au fost întotdeauna definite de practica

muncii, care duce la mărginire și unilateralitate... trăiesc aproape cu toții în plină viltoare a timpului lor, participă direct la lupta practică... De aici acea plenitudine și tărie a caracterului care face din ei oameni în ade-văratul înțeles al cuvântului¹.

(Dialectica Naturii)

...Sint... de părere că un personaj nu este caracterizat numai prin ceea ce face, ci și prin felul cum o face: și sub acest aspect cred că conținutul de idei al dramei nu ar fi avut de suferit dacă unele caractere ar fi fost despărțite de altele într-un mod mai net și mai categoric. Caracterizarea după manifestarea anticilor nu mai este astăzi suficientă, și cred că aici ai fi putut, fără nici un neajuns, să îți cont ceva mai mult de însemnătatea lui Shakespeare pentru istoria dezvoltării dramei.

...Dar nu vreau, nicidecum, să-ți contest dreptul de a-i concepe pe Sickingen și pe Hutten, ca și când ei ar fi intenționat să-i emancipeze pe țărani. Prin aceasta ai găsi imediat contradicția tragică: cei doi s-au văzut situați între nobilime care, categoric, nu voia asta, pe de o parte, și țărănime, pe de altă parte. Aici trebuie căutată, după părerea mea, coliziunea tragică dintre postulatul istoricește necesar și imposibilitatea înfăptuirii sale practice.

(Către Ferdinand Lassalle, Manchester, 18 mai 1859).

...Părintele tragediei, Eschil, și părintele comediei, Aristofan, au fost amândoi adevărați poeți cu tendință, nu mai puțin Dante și Cervantes, și cea mai de seamă calitate a dramei lui Schiller, Intrigă și iubire, stă în faptul că reprezintă prima dramă germană cu tendință politică.

(26 noiembrie 1885. Către Minna Kautski, Londra.)

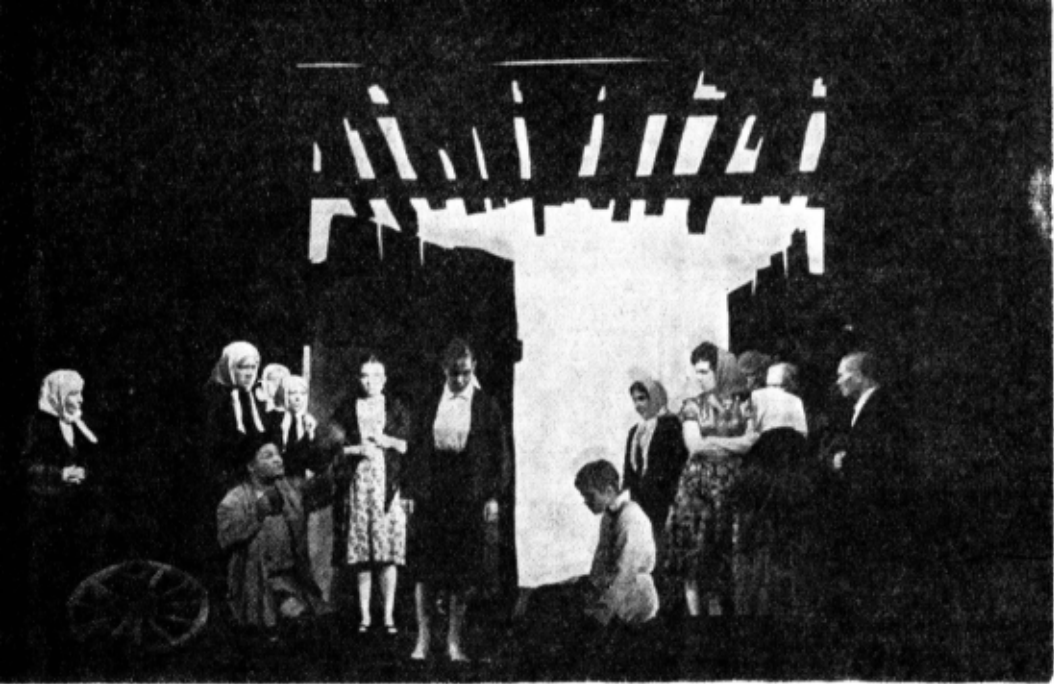
¹ Citatele sint luate din „Marx-Engels Despre artă“, București, Editura Politică, 1966, vol. I și II.

artistică. Să căutam singura explicație a noilor tendințe artistice în uriașa revoluție tehnico-științifică, în noua mentalitate pe care o formează civilizația modernă? Atunci, de ce o bună parte din publicul larg s-a întors la arta secolului al XIX-lea, ba mai mult, în muzică gustă și pe preclasiți? Și cum au apărut în muzeul imaginărilor al lui Malraux, chiar și măștile africane, produs al unei străvechi gândiri magice?

S-ar părea că spiritul refuză să înainteze în domeniul esteticului și preferă să se refugieze în trecut, în timp ce arta contemporană s-ar adresa tot mai mult unui cerc de specialiști, realizând — cum se exprima recent cineva — un dialog iluzoriu, o înțelegere doar cu sine însuși. Se uită mereu că, la vremea lor nici Shakespeare, Beethoven sau Manet n-au fost înțeleși și primii cu brațele deschise, că este într-un fel firesc ca interesul artistic să se îndrepte spre ceea ce poate întui, și nu spre ceea ce ar putea consuma sau asimila cu ideile și conceptele generale. Nu spunea chiar scepticul Hegel că „interesul artistic se deosebește de interesul practic al dorinței prin faptul că el își lasă obiectul să subziste liber pentru sine, în timp ce dorința îl întrebuințează în folosul ei, distrugându-l; de considerarea teoretică a inteligenței științifice, dimpotrivă, contemplarea artistică se deosebește, în sens invers, întrucât ea are interes pentru obiect, așa cum există el ca obiect individual, și nu caută să-l transforme în ideea lui generală sau în concept“. De ce n-am recunoaște atunci că, în lunga ei istorie, arta a făcut pași uriași tocmai spre această libertate și neafirmare, cerind să fie gustată pentru ea însăși și să nu fie asimilată cu alte activități oricât de importante ar fi ele? De ce să ni se pară o nenorocire sau un semn al pierzaniei că nu toți ne recunoaștem la fel în oglinda artei, și s-o facem **numai pe ea vinovată** când nu ne recunoaștem deloc?

Sintem încă sclavii diviziunii sociale a muncii, după cum observau în corespondența lor Marx și Engels, și o eliberare de această situație o va aduce abia comunismul, când — după cum spuneau ei, exprimându-se metaforic — fiecare va putea fi nu numai vinător, pescar sau agricultor, dar și pictor, compozitor sau poet. Destinul artei nu va fi oare tocmai acela de a exprima acele valențe ale esenței umane, pe care nici un fel de activitate practică sau teoretică nu le poate cuprinde?





TURNEUL TEATRULUI „SOVREMENNİK“

Două momente din spectacolele prezentate publicului românesc : sus, „Fără cruce“ de U. Tendricov ; jos, „O poveste obișnuită“, dramatizare de U. Rozov, după Gonțarov





La Leningrad pe strada Rossi

de **MONICA SĂVULESCU**

Leningrad, 1970. Fațada teatrului „Puşkin”, grafică clasică în alb, pe Nevskii Prospekt. Statuia Ecaterinei a II-a: de jur împrejur parcul, copii hrănind porumbeii, strada. Imediat în spatele teatrului, renumita Bibliotecă de teatru Lunacearski. Deasupra ei, la etaj, muzeul teatral.

Părăsești zgomotosul bulevard și, la numai câțiva pași, în clădirea veche de pe strada Rossi, ai sentimentul că treci dintr-odată dincolo de tot tumultul lumii. Bibliotecare tinere, mergînd pe virfuri, te primesc binevoitoare în liniștea sălilor. Ele își împart la repezeală sarcina pe etape, pe obiective, uimitor de specializate profesional, și... în numai cîteva minute, din tipărituri, din manuscrise, din afișe, din fotografii, din stenograme, te inconjoară, te copleșește tumultul fără precedent al unei epoci.

În haosul spiritual din Rusia începutului de veac, Revoluția din Octombrie devine pentru toți intelectualii și toate orientările de avangardă un punct sigur de referință. Scriitorii decadenți, alături de poeți bleșmați, refractari de toate nuanțele și grupările, anarhiști sau extremiști sectari, simbolisti, constructiviști, supremațiști, raioniști, productiviști, alături de artiști de formație profund realistă, formează acum, în numele libertății, o uniune. Gorki, Block, Pasternak,

Esenin, Maiakovski, Babel, Oleșa, Meyerhold, Andreiev, Kandinsky, Tatlin, Chagall, Eisenstein, Stanislavski, Dziga Vertov, Tairov, Larionov, Malevici, Nemirovici-Dancenco... toți slujesc Revoluția. Epoca este modernă și arta ei se clădește firesc pe același tereu al modernismului. Valori expresive noi, autentice, apar în această etapă de plină fervoare creatoare. Poeți, regizori, critici, filozofi, pictori, atacă problemele vieții, ale politicii și ale artei, cu o libertate lipsită



Maiakovski: schițe de costume pentru „Misterul buf” (Leningrad, 1919).

de orice prejudecăți. Numitorul lor comun: spiritul polemic, poezia anticipării, patosul construcției. Încălcările lor contradicții, divergențele lor de program, se estompează în entuziasmul general al epocii.

Guvernul încurajează tendințele de avangardă. Lenin menține — în limitele intransigenței politice — un climat de libertate, de polemică culturală. Lunacearski, Comisarul pentru instrucțiune publică, care printr-decrete și proiecte mai are timp să scrie piese despre Oliwer Cromwell și despre Don Quijote, sprijină prin articole și studii aceste tendințe. Artiștii de toate orientările dobândesc, imediat după revoluție, posturi oficiale. Gorki împreună cu simbolistul Blok preia conducerea Teatrului Academic din Petrograd; suprematistul Malevici devine profesor de scenografie la Academia de Belle Arte din Moscova, apoi director al Institutului pentru studii artistice din Leningrad. Chagall, comisarul din Vitebsk, își plectează la Moscova, în interiorare de teatru, oropsiții lui, înălțați acum pe cerul albastru, cîntînd dumnezeiește la vioară; Maiakovski conduce la Petrograd, în cartierul muncitoresc Viborg, nucleul revoluției, un grup de „comuniști-futuriști”, împreună cu care organizează recitaluri în fabrici și uzine. Tatlin creează scenografia spectacolelor moscovite; Meyerhold preia conducerea unui teatru din Petrograd. Presa publică programe estetice tranșante. În 1920 apare „Manifestul realismului” prin care Gabo și Pevsner se delimitează de constructivismul lui Tatlin; Rodcenko publică „Manifestul productivismului” („sarcina grupului constructivist este expresia comunistă a muncii”); în 1923 apare, semnată de Ma-

iakovski, platforma „Lef-ului” (frontul de stînga al artelor), la care aderă futuriști, constructiviști, realiști. Printre co-semnatarii: Eisenstein, Meyerhold, Babel. În același an Dziga Vertov semna „Noi — proiect de manifest pentru cine-adevăr”.

Dar în 1920 în Rusia e frig, e foamete, e război civil; la Teatrul Mare dansează Isadora Duncan „Internațională” și, la sfîrșitul spectacolului, Lunacearski urcă pe scenă și roagă sala — plină pînă la refuz — să cînte cu interpretii, în timp ce Lenin strigă din loja guvernamentală:

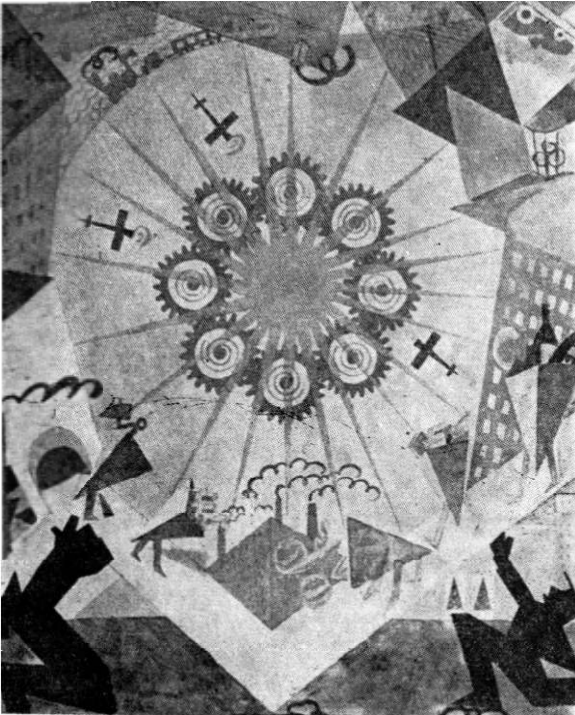
— Bravo Miss Duncan!

Iar Maiakovski recită la Petrograd în fabrici: „Astăzi pe unghia degetului mic al unui copil / E atîta soare / Cît era pe întregul pămînt înainte”.

Printre documentele lui Meyerhold se găsește un bilet. Textul lui este următorul: „Frate conducător! Ai noștri au diseară premiera. Ar fi foarte bucușoși dacă ai veni să-i vezi. Dacă nu ai timp diseară, poate vii cu Lunacearski mîine sau poimîine. Al tău Meyerhold”.

Textul de trei rînduri al acestui bilet caracterizează epoca. Îi caracterizează pe intelectualii vremii și relațiile dintre ei; îl caracterizează pe Lenin și relațiile lui cu intelectualii. Și caracterizează de asemenea relațiile lui Lenin cu teatrul.

La numai două zile după revoluție, printr-decrete emise de Sovietul Suprem, se numără un decret privind teatrul. În august 1918, cu prilejul înființării Comisariatului Poporului pentru Instrucțiune, ia ființă o secție a teatrelor. În 1919 Lenin semnează o decizie a Sovietului Muncii și Apărării, potrivit căreia „toate teatrele sînt mobili-



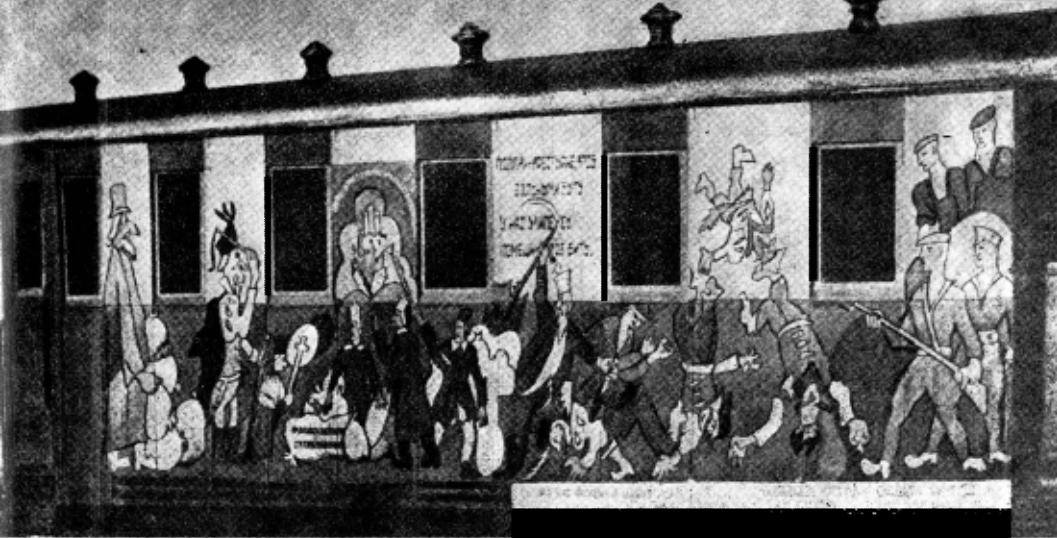
Maiakovski: schiță de decor pentru „Misterul bui” (Leningrad, 1919).

zate pentru cauza apărării Patriei”. Cei mai buni actori ai țării, constituiți în teatre ambulante, întreprind turnee în spatele frontului. Spectacolele se dau în trenuri pentru soldați. În stații mărunte, pierdute în stepă, artiștii și spectatorii se fotografiază. Cîți dintre ei vor mai fi rămas oare în viață? La muzeul de pe strada Rossi se găsesc asemenea fotografii. Tot aici se găsesc imagini din spectacolele desfășurate în vagoane. Soldați cu fețele supte stau în jurul pereților. Pe ușa vagonului — ca fundal scenic probabil — este întinsă o pînză albă. Alte grupuri de actori, profesioniști sau amatori, străbat fabricile în așa numitele „reviste vii”. Piesele au un caracter polemic absolut. Uneori eroii lor se luptă cu Kolceak, cu Iudenici, cu asasinii Rosei Luxemburg sau ai lui Karl Liebknecht. Alteori, cu greutățile imediate ale acelor ani grei. Personajul înfierat devine Păduchele, Tifosul, Analfabetismul, Huliganismul (și explicat în acest cadru, expresionismul personajelor-grup din dramaturgia lui Meyerhold devine real și necesar). Formele noi de viață cer noi formule artistice. Teatrul reunește acum coregrafia, muzica, arhitectura, arta declama-

torie, plastica, afișajul, acrobația. Stenografele muzeului leningrădean consemnează participarea unor artiști — răspinși acum în toată Rusia — la un colocviu organizat cu prilejul semicentenarului revoluției, despre teatrul anilor 1918—1926. Aflăm astfel despre așa-numitul „studio al lui Șimanovski”, despre experiențele Teatrului de stat Agitatoric (Gosagitteatr). Vorbitorii demarează greu, plini de reticențe față de așa-zisele aspecte „formale” ale activității acestui teatru. Dar își aduc aminte că n-aveau lemne, că n-aveau alimente, că fabricile nu aveau materie primă, că bărbații mureau pe front. În această situație disperată, actorii „studio-ului experimental” jucau teatru prin uzine și prin trenuri, în spatele frontului. Libertatea utilizării noilor formule teatrale atinge uneori culmi amețitoare. Este suficient să cităm spectacolul de pantomimă Manifestul comunist, jucat la Petrograd în această perioadă.

Fenomene absolut inedite în istoria mișcării teatrale moderne, sînt acum serbările de masă. Ele se datează în funcție de „calendarul roșu” și numără mii de realizatori și zeci de mii de participanți.

La 1 mai, la 7 noiembrie, la 18 martie — data Comunei din Paris — poporul simte nevoia să-și serbeze eliberarea. Cadrul acestor serbări: ansamblurile arhitecturale ale orașului, Titlurile lor: „Poveste despre Internaționala a III-a”; „Către Comuna din Paris”; „Blocada Rusiei”; „Pantomima Marii Revoluții”; „Misterul muncii eliberate”; „Cucerirea Palatului de Iarnă”. Principala lor caracteristică: monumentalitatea. Pasiunea revoluționară nu cunoaște timp și nu cunoaște spațiu. Spectacolele care începeau la ora 10 dimineața și luau sfîrșit la miezul nopții, numără printre personaje sultani și papi, alături de gladiatorii conduși de Spartacus, regi ai bursei occidentale și țărani de-ai lui Stenka Razin, negustori speculanți și soldați ai Armatei Roșii. Fotografiile muzeului ni-i înfățișează, în cele mai pestrițe costume, în jurul focurilor care nu se stingeau niciodată, desfășurînd pancarte, ca în teatrul brechtian, susținînd numere de acrobație și pantomimă. La 7 noiembrie 1920, la Petrograd se montează „Cucerirea Palatului de Iarnă”. Spectacolul numără 8000 de interpreți și 100000 de spectatori. La muzeul de pe strada Rossi descoperim un plan al spectacolului, un „caiet de regie”. Pe o coală de hîrtie fără parafe și fără semnături, sînt indicate, într-un sumar scenariu scris de mînă, intră-



I. A. Maliutin : desene pe vagonul în care aveau loc spectacolele pe front (1919)

rile și ieșirile celor 8 000 de actori, studenți și soldați. Privirea descoperă impresionată, următoarea notație: „mișcarea 57 — intră aviația și flota de pe Neva”.

În acest climat de încredere, de forță și de pasiune apar primele elemente dramatice revoluționare, determinate ca entități estetice: piesele lui Vladimir Maiakovski, piese despre care Lunacearski scrie că „reprezintă un drum: drumul revoluției”. La 7 noiembrie 1918, Teatrul Comunal de dramă muzicală din Petrograd montează *Misterul buf*. Interpretii sunt actori voluntari din diversele teatre ale orașului. La realizarea spectacolului colaborează Maikovski, Meyerhold și Malevici. Afișul premierei consemnează: „noi poeții, pictorii, regizorii și actorii sărbătorim aniversarea Revoluției din Octombrie printr-un spectacol revoluționar”. Prin simplitate, prin monumentalitate, prin calitatea personajelor, prin patos, spectacolul se aseamănă cu serbările populare. Apare aici însă mai clar conștiința greutăților inerente revoluției; germenii filistinismului, gândirea îngustă, mediocritatea, birocratismul. Autorul și generația lui știau că revoluția nu înseamnă o comodă și binefăcătoare răsplată, ci o

probă de rezistență și de credință. Iar idealurile erau atât de înalte, încât lupta nu putea fi dusă decât deschis. Dramaturgul scrie chiar într-o adnotație la o piesă: „În ceea ce privește indicarea directă a celor care sînt vinovați și a celor care nu sînt, eu am o înclinație agitarică, mie nu-mi place ca lucrul acesta să nu fie priceput. Mie îmi place să spun pînă la capăt cine e ticălos”. Piesele *Ploșnița* și *Baia*, publicate cîteva ani mai tîrziu, aplică parcă aceste principii și mai concret, și mai tranșant.

Acum, ca niciodată parcă, se probează teza marxistă despre raportul dintre evoluția social-politică și cea spirituală a unei societăți. Căci nu există problemă reală în artele moderne, în teatru, în scenografie, în pictură, în poezie, care să nu fi fost pusă de generația de creatori a anilor 20—30. Această „generație de aur” nu poate fi trecută în revistă într-un articol, în bibliotecile și muzeele leningrădene mai există de altfel multe rafturi goale, multe locuri destinate unor monografii încă nescrise. Cert este însă, că generație după generație vom simți nevoia să venim aici, pe strada Rossi, pentru a ne umple de bărbăție și pentru a dobîndi rezistență.



22 februarie 1903 — 4 noiembrie 1970

Tudor Mușatescu

S-a stins pe cerul literelor române, o stea de mărimea întâi : Tudor Mușatescu.

Afirmația nu conține nici o exagerare. Când toate valorile își vor dobîndi adevărata lor dimensiune, se va vedea că opera lui Tudor Mușatescu se echivalează cu cele mai ilustre ale umorului universal. Nu mă gîndesc numai la opera lui dramatică originală — **Titanic vals, Escu...**, **Visul unei nopți de iarnă** sau **Sosesc diseară** — ci și la cele peste trei sute de localizări și adaptări, cărora Tudor Mușatescu, numai din modestie și probitate literară, le-a adăugat semnătura unui titular, depășit în carat artistic. Le-a socotit el însuși lucrări fără pretenții. O lectură atentă descoperă însă în aceste localizări subumile o risipă de umor irezistibil și de fantezie creatoare, de o profundă originalitate.

Și nu pot să nu mă gîndesc în această clipă îndoliată la opera lui lirică, de o inefabilă grație — **Vitrinele toamnei** — la uriașa lui operă de proză, adunată în volume, sau răspîdită prin diverse publicații, în care explodează același umor generos.

De la Caragiale încoace, a fost singurul scriitor care a îmbogățit dicționarul limbii române cu un substantiv : „mușatisme”, cuvîntul semnificînd logodna inteligenții cu zîmbetul, sub sigiliul unui haz fără pereche, de o demonică invenție, de o cuceritoare ingenuitate. Despre Oscar Wilde, mi se pare, s-a spus că și-a cheltuit în scris doar talentul, și în viață, geniul. Tudorică și-a risipit geniul și în viață și în scris, cu o egală, nesecată, dărnicie.

A făcut peste patruzeci de ani bucuria acestui popor și este pentru prima dată cînd pronunțăm numele Tudor Mușatescu, asociindu-l cu o lacrimă amară.

În clipa grea în care ne despărțim de un mare scriitor și de un încîntător prieten, ne rămîne doar răscumpărarea unei opere de o caldă umanitate, așezată la loc de cinste în inimile recunoscătoare ale milioanei și milioanei de spectatori și de lectori, pentru care scrisul lui Tudor Mușatescu a însemnat un dar de preț și de neuitat.

A murit Tudor Mușatescu, acest mare prieten al OMULUI, și dacă ar ști cît ne doare, și cît ne tremură mîna scriind aceste rînduri, sînt sigur c-ar spune, ca de-atîtea ori cînd ne risipa tristețea :

— Nu sînt de acord.

AUREL BARANGA

MAESTRUL CUVÎNTULUI

Cel care a dat viață umorului, cel care ne-a descoperit frunțile în repetate rînduri, cel care, cu o pasiune și o perseverență rar întâlnite, a făcut din fiecare vorbă pe care o rostea „o vorbă de duh” — Tudor Mușatescu nu mai este printre noi.

El a fost mai mult decît un dramaturg, mai mult decît un scriitor de mare talent, a fost un înăestru al cuvîntului.

Pentru noi artiștii care în repetate rînduri am dat viață personajelor create de Tudor Mușatescu, moartea lui înseamnă o grea pierdere. Pe care personal o resimt cu atît mai apăsătoare, cu cît acest moment panegiric coincide, cu o, din păcate, cernită aniversare: zece ani de cînd am intru-chipat, în Titanic-Uals, pe Chiriachița.

Personalitate complexă, multilaterală, adînc înrădăcinată în spiritualitatea vieții noastre contemporane, Tudor Mușatescu lasă, prin moartea sa, un gol, care, pentru multă vreme, nu va putea fi împlinit.

SILVIA DUMITRESCU-TIMICĂ

PRIETENUL ACTORILOR

A plecat dintre noi acela pe care l-am iubit și ne-a iubit atît de mult pe noi actorii, maestrul Tudor Mușatescu. Era fericit cu noi, și îi ferea pe toți cei din jurul lui. Eram fericiți că un om ca el dăruia teatrului și nouă, actorilor, tot ce avea mai de preț în el.

Spiritul său pătrunzător, ironia subțire dar tăioasă, căldura sufletească, duioșia, veșnicul său zîmbet și generozitatea sa, făceau din maestrul Tudor Mușatescu, cel mai căutat și iubit prieten al nostru. Iar pana sa miraculoasă care a servit teatrul românesc cu atîtea creații dramatice, a făcut din slujitorii Thaliei, interpreți, admiratori și prieteni devotați, ai operei maestrului Tudor Mușatescu.

Ca unul care fac parte dintre aceștia, îmi mărturisesc durerea pierderii unui prieten mare al teatrului și al nostru, al actorilor.

În fața mormintului său ne prosternăm cu modestie în amintirea celui ce a fost și va rămîne veșnic pentru teatrul românesc, Tudor Mușatescu.

DAMIAN CRÎȘMARU

MULȚI VOR SCRIE DESPRE EL

Generația mea — scriitori și artiști — își scutură ultimele frunze. Ne aflăm în toamnă înaintată ; iarna bate la ușă — lîntoliul alb al zăpezii se apropie...

Da — dar nimeni nu se aștepta ca tocmai frunza asta — cea mai viu și cu mai multă fantezie colorată — să se desprindă așa, deodată, răpind cu ea tot ce are uneori viața mai de preț : gluma, risul, veselia !

Cum poți să scrii un necrolog despre Tudor Mușatescu ? Cum poți să-ți închipui că ochii lui de veveriță nu-i mai joacă în cap și nu mai aruncă miriadele de scînteii ale inteligenței ; că fascinanta lui vervă a amuțit ; că duhul lui nu mai stăruie aici între noi, ca să-i simțim, mereu uimiți, nepotolita efervescență ?

Nu ! pentru asemenea oameni, nu poți să așezi alături acele cinci litere, cu care să anunți resemnat lumea că au murit. Fiindcă e neverosimil ; și fiindcă — în primele clipe cînd se încheagă grăbit aceste rînduri — amintirile se aglomerează cu sulele unele peste altele, adunate în lacrimile prin care străbat luminile unei prietenii de o jumătate de veac...

Vor crește aceste amintiri, se va limpezi trecutul și atunci mulți vor scrie despre Tudor. Se va vorbi desigur că nici un dramaturg român, de la Caragiale pînă azi, n-a mai adus în teatru un accent atît de personal de umor. Se va scrie despre spiritul lui de observație, despre tipurile create de el, despre delicatul lui lirism, despre proza și versurile lui, ca și despre acele surprinzătoare cugetări săptămînale din **Contemporanul**, care deschid perspective pentru analizarea mai atentă a operei lui.

Însă acei care l-am cunoscut mai de aproape vom adăuga pagini emoționate despre sufletul lui. Ne vom aminti atunci de promptitudinea cu care sărea Tudor să ocrotească și să ajute pe oricine se afla la vreo cumpănă a vieții ; de generozitatea lui colegială, cînd ca director de teatru, înfruntînd diverse opuneri, își deschidea stagiunea cu piese românești — sau cînd, asistînd la vreo premieră originală, în loc să birfească, era primul



care sărea cu aplauzele, cerînd ca autorul să apară la rampă...

...La acea rampă, ale cărei lumini desfăta atîtea orgolii și la care el, cel mai ovaționat dintre toți, n-a apărut niciodată.

MIRCEA ȘTEFĂNESCU



VOCALELE ȘI CONSOANELE...

Pierdem, odată cu plecarea din această lume a lui Tudor Mușatescu, unul din spiritele cele mai vii și mai fermecătoare pe care le-au cunoscut teatrul, literatura și presa noastră, pe care l-au admirat spectatorii și cititorii lui. Iar în rîndul prietenilor, al număraților prieteni care-i invadeau casa la orice oră din zi și din noapte, atrași de verva și hazul risipit neîncetat — cu o dărnicie de nabab al umorului — golul lăsat de moartea lui este imens.

Dacă cineva ar fi putut să adune, pe și-ragul amintirilor perlele de spirit ce ieșeau din gura lui Tudorică în ritm de mitralieră, volumul care le-ar cuprinde ar rivaliza în număr de pagini cu întreaga lui operă scrisă. Ca și Oscar Wilde, Mușatescu și-a folosit o mare parte din talent, în viață, în spumoase cozerii zilnice.

Un destin profesional ne-a apropiat de cînd eram foarte tineri și ne-a unit în colaborări fructuoase, care au durat pînă în preajma ultimului război. Aceste colaborări au culminat cu o piesă originală, Block-haus, jucată la Teatrul Național din București. Destinul de care vorbeam ne-a împărțit egal — frățește — cu ocările și laudele ce însoțesc firesc asemenea manifestări publice.

Îmi amintesc cu mult drag și cu o duioșie azi îndurerată, de zilele lucrului nostru — zile petrecute niciodată la București, ci totdeauna fie la mare, fie la Rucăr, fie la Poiana Brașov, dar mai ales la Cîmpulung.

Mai ales acolo, în casa patriarhală și atît de larg primitoare a părinților lui, cu pri-

veliștea prin geamlîcul provincial a ogrăzii pline de păsări și cu cafelele pe care ni le servea — totdeauna cu o vorbă de duh pe buze — chiar coana Elena Mușatescu, adorabila lui mamă, de la care Tudorică a moștenit înclinarea de a privi viața prin prisma umorului.

Colaborarea noastră — peste o sută de prelucrări și localizări — nu s-a mulțumit niciodată cu simple tălmăciri și cu înlocuirea numelor străine prin nume indigene, ci scuturînd praful de pe texte îmbătrînite, ne sileam să le întinerim și să le redăm succesul de altă dată. În majoritatea cazurilor, de pe la jumătatea acestor piese începeam să părăsim matca originară, și ce urma era invenție proprie.

Am fost întrebați uneori cum colaborăm. Tudor făcea haz de naivitatea unei asemenea indiscreții și o dată — oprindu-mă pe mine, care voiam să răspund și să recunosc meritele deosebite ale tovarășului meu de lucru, „să dea Cezarului ce era al Cezarului”, — Tudorică mi-a spus:

— Lasă că-l lămuresc eu cum colaborăm.

Și adresîndu-se tînărului reporter a adăugat:

— Află, dragul meu că Sică a scris vocalele și eu consoanele.

Cine va putea să redea vreodată portretul spiritual al lui Tudor Mușatescu?

SICĂ ALEXANDRESCU

ULTIMUL DIALOG

Sînt numai cîteva săptămîni, de cînd scriitoarea și ziarista Marica Beligan, a avut o lungă convorbire cu Tudor Mușatescu, sortită a trece, de pe banda de magnetofon și din notițele reportericești, într-un volum de dialoguri confesive și ample, cu diferiți scriitori, și oameni de teatru, contemporani. Dialogul care urmează e numai un extras dintr-o lungă și mult mai cuprinzătoare conversație.

E, în orice caz, unul dintre ultimele documente directe ale vieții, cu-vîntului, și spiritului lui Tudor Mușatescu. Ceva din prezența morții se lasă întrevăzut, prin formulările atît de vii, atît de ascuțite, atît de amuzante, ale lui „Nenea Tudorică“, făcînd să plutească asupra lor o diafană și întristătoare ceață. Sîntem, cu melancolie, bucuroși că am putut obține aceste pagini, pentru a da cititorilor noștri și a ne da nouă înșine, iluzia de a auzi glasul lui Tudor Mușatescu, încă de lingă noi.

— Tudor Mușatescu, un mare scriitor, un strălucit om de teatru, un spirit viu, ales, pătrunzător. Dar dumneavoastră știți mai bine decît mine cine-i Tudor Mușatescu, nu-i așa?

— Pseudonimul meu.

— Iată un excelent mușatism. N-ați vrea să-l completați?

— Ba da. Dar abia am început. Uite ce e: eu cred că fiecare om este geamănul unui anonim. Personal am trăit mai multe vieți, unele din ele îmi aparțineau numai mie, altele le-am împrumutat numele. Ce-i foarte curios, e că cele cărora le-am dat numele meu sînt cele mai cunoscute.

— Există o vîrstă a înțelepciunii. Ați pășit în această vîrstă?

— A înțelepciunii? „Pentru“ înțelepciune.

— Dacă vreți dv., „pentru“.

— Dacă-i vorba pe așa, nici nu m-am născut încă.

— Ce înseamnă pentru dv. înțelepciunea: resemnarea, indiferența, entuziasmul?

— În nici un caz abandonul.

— Dar entuziasmul?

— Entuziasm și înțelepciune sînt noțiuni incompatibile. Cît privește înțelepciunea, ea nu există în stare pură. Fiecare trebuie să fie propriul său bijutier. Vrajitorul care scoate dintr-un cărbune mort, stîns, o piatră

prețioasă, e un înțelept. Și cei care fac cultura lumii sînt înțelepți. Din păcate, cei ce iau în mînă o carte, nu se gîndesc la munca meșterului.

— Ce înseamnă pentru dv. anii de bătrînețe: o povară, un privilegiu ori o posteritate anticipată?

— Pot să mă exprim mai liber?

— Vă rog, vă rog...

— Povară, privilegiu, posteritate? Nu. Pur și simplu o măgărie.

— Vi se întîmplă vreodată seara, înainte de a adormi, să vă gîndiți la ce a fost? Să re trăiți trecutul?

— Eu nu re trăiesc trecutul. Mă menajez.

— Și atunci la ce vă gîndiți înainte de a vă culca?

— Citesc. Și mă gîndesc la ce va fi după noaptea aceea. Cel mult îmi amintesc. Dar refuz din toată ființa mea să revin pe unde am mai trecut.

— Dacă ar fi ca miracolul să se împlinească și să puteți reîncepe totul din nou, de la capăt, ce drum v-ați alege?

— Poate răspunsul meu să fie surprinzător. Dar în orice caz e sincer și nedeliberat. Aș fi vrut să fiu mamă.

— Bine, dar, după informațiile mele, un tată nu poate fi o mamă.

— Mai întrebă din ce-și fi vrut să fie. Dacă c pe ce sint, n-aș vrea să fi fost altceva decât ce am devenit.

— Viața dv. e una din cele mai bogate, mai pline. Ați cunoscut succesul în literatură, ați făcut una din cele mai frumoase și mai sigure ascensiuni în teatrul românesc, aveți o familie, un copil... Vă socotiți un om împlinit?

— Până la copil... Aș fi vrut doi.

— Care din concesiile, pe care le-ați făcut de-a lungul anilor, a fost obligatorie, necesară? Care din concesiile s-au dovedit de prisos?

— În principiu, concesiile nu sint obligatorii. Sint uneori capitulări, alteori expresia bunăcreșterii, a prieteniei, a iubirii. Dar concesiile a aproape totdeauna o abdicare.

— Deci e un lucru zadarnic. Ați făcut zadărnicii?

— N-am păr în cap cite concesiile am făcut. În fiecare zi cel puțin una.

— Așadar, existența dv. a fost o suită de abandonuri, așadar ați obținut victoria prin capitulări?

— N-am zis asta. Socot concesiile — în esența ei — o capitulare. Dar trebuie să-mi completez ideea ca să mă înțeleg exact. E nevoie, dacă vrei să fii o ființă vie, să abdică, din cînd în cînd, de la rigorile abstracte, să cedezi. Toate concesiile mele au izvorit din dragoste, și apoi însăși dragostea e o concesiile și anume cea mai mare pe care o face ceea ce e aprig, egoist în noi. Pînă și ofițerul stării civile, cînd dăruiește oficial un om altuia, le face o concesiile...

— Ați însoțit totdeauna umorul de duioșie. E o chestiune de temperament sau ați dorit să răspundeți astfel gustului public?

— E transpunerea orizontală, adică pe foaia albă a manuscrisului, a lumii verticale care sint. Oricum, eu mă consider un romantic — mă flatez puțin — oricum eu sint un liric. Și apoi mi-e drag publicul. Deci amindouă tendințele s-au îmbinat. Am să-ți dau un exemplu. La prepararea acidului sulfuric, în camera de plumb există o substanță care contribuie la realizarea acestui acid. După ce această substanță și-a jucat rolul de catalizator, ea poate fi despărțită de acidul sulfuric. Și în scrierile mele, duioșia care intră în componența satirei poate fi ulterior reținută. Iar eu o păstrez fiindcă fără ea nu pot continua.

— V-au interesat vreodată problemele bănești? Ați avut această patimă?

— Am fost totdeauna cel mai bogat om din jume. Dacă am avut cei cinci lei care-mi trebuiau, eram fericit. Niciodată nimeni n-a știut că eram sărac, sărac. Am ținut să-mi păstrez demnitatea „lipsei” și să-mi asigur un cavalierism al mizeriei.

— V-a umilit cineva vreodată în viață? I-ați iertat-o?

— Nu! Nu! Pentru că nu suport umilința! Am replicat contondent. Nimeni nu bănuia, într-un omuleț oarecare, forța și dorința de a răspunde imediat, pe loc. Dar eu așa eram. Cît privește celelalte umilințe — de alt ordin — am încercat să le plătesc exact pe limba în care au fost rostite. Numai cînd nu mă ajutau mijloacele a trebuit, vai, să le iert.

— Cine v-a ajutat? Și cum?

— Talentul. Eu n-am dat telefoane, n-am ciocănit la uși. Mai sint o grămadă de oameni în viață care pot s-o confirme.

— Dar nimeni nu a venit din propria sa inițiativă să vă dea un sprijin?

— Niciodată. Cînd după 24 de piese scrise și păstrate în sertar am prezentat pe cea de a 25-a Asociației Criticii Dramatice care acorda un premiu (pe care nu l-am primit niciodată), piesa a fost jucată de Teatrul Național. Totdeauna unica mea carte de vizită a fost pagina scrisă de mine. Nu dătoresc *nimănui, nimic*.

— Citiți mult?

— Enorm!

— Ce cărți ați citit în ultima vreme?

— În special literatură românească. Orice apariție nouă. Și ca să fiu mai sigur că nu-mi scapă nici o carte (asta nu înseamnă că le citesc pînă la capăt), m-am abonat la o librărie și mi le aduce acasă un băiat care se recomandă ziarist, însoțindu-le de un fel de prezentare.

— Literatură străină nu citiți?

— Ba da. Dar vreau să precizez că, adineaori, mă refeream la roman. În poezie lucrurile stau altfel. Aici sint realmente valori, dar lăsînd la o parte cîteva excepții fericite, dăm peste nenumărate caraghioslicuri. Firește, autorii lor sint la fel de stăruitori în a-și obține un post, un credit la Fondul Literar, o bursă în străinătate, o situație în cultură, utilizînd arsenalul anticultural îngăduit în asemenea cazuri. Scandalul, revendicarea impertinentă, atacul huliganic sint cîteodată fundamentul unor cariere artistice. Plachetele de versuri de care vorbesc nu spun nimic, nu se adresează nimănui, se scriu pentru un cerc închis, pentru un cerc de lăudători care-și trec elogiul unul altuia într-un dute-vino infernal.

— Și după opinia dv., cărui fapt se datorează această invazie de mediocrități?

— Îngăduințele acordate unei — cum să-i zic — cirezi, nu, pardon, cirezi nu-i bine zis, că mie-mi plac viteii, unor duzini de poeți de duzină.

— Dar dacă printr-acești poeți, astăzi respinși de dv., sau de gustul public, se află talente care miine vor face gloria literaturii românești?

— În așteptarea lui Godot trăim cu toții, dar nu e nevoie pentru asta de 450 de volume tipărite deodată. Decît să-mi pierd vremea ca să descopăr un vers bun într-o tonă de hîrtie, mai bine-mi scriu memoriile. Evident, din cînd în cînd, apariția unui poet (ca Sorescu) sare în ochi, mai ales lingă atîtea delicate și cartonate comprimate de tăcere. Eu nu scriu cronică literară fiindcă mi-e milă de acești poeți de rînd, dar în memoriile mele, care sînt cea mai sinceră cronică (alături de elogiile către Marin Sorescu sau Nichita Stănescu sau Ana Blandiana) mă ridic contra tuturor făcătorilor și agramăților care țin afîșul zilei.

— Care este piesa pe care n-ați scris-o, și ați dori s-o așterneți urgent pe hîrtie?

— Prima care mi se va cere de către primul dintre teatre.

— Trebuie să trag de aici concluzia, nu-i așa, că orice ansamblu v-ar cere un text, veți scrie același text și anume cel pe care-l purtați în inimă. Dar să trecem la altă chestiune: Povestiți-mi, vă rog, o întîmplare care v-a zguduit în ultimul timp.

— Au fost multe. Cred că m-a impresionat deosebit moartea prietenului meu, Adrian Maniu. A fost o foarte grea lovitură. Apoi, Ion Iancovescu a avut grijă să-mi facă o plăcere identică.

— Dv. sînteți autorul multor adaptări și prelucrări. Din ce motive s-au născut ele?

— În momentul cînd începeam cu amicului și colaboratorul meu Sică Alexandrescu această muncă, teatrul se găsea într-un moment de dificultate. Deci, țelul a fost să antrenăm marele public.

— Care este prima piesă pe care ați văzut-o și care v-a impresionat?

— *Înșir-te mărgărite*. Aveam 13 ani și venisem să-mi iau premiul de la „Tinerimea Română”. Îmi amintesc că la spectacol se găsea și Victor Eftimiu. Mi-am dorit atunci, pe loc, definitiv, să devin autor dramatic. Să ies la final să culeg aplauze, și să mi se zică „maestre”. Dar de ieșit la aplauze n-am ieșit niciodată. Consider că publicul trebuie să-și imagineze autorul piesei pe care o vede, să-i poată face portretul după propria lui fantezie, și că nu sade frumos să-i spulberi iluziile.

— Cîte pagini cuprinde opera dv.?

— N-aș putea preciza. 1.000 de acte și vreo 30.000 de pagini. În plus articole de jurnal, scenarii și interviuri.

— Toate piesele dv. au fost jucate?

— Aproape toate.

— Despre critică ce părere aveți?

— Nu rostul ei trebuie pus în discuție, asta-i clar, clar ca lumina zilei pentru oricine, dar rostul unora în critică e îndoicnic.



Tablouri de familie

N-au competență. Și apoi a devenit detestabil obiceiul ca fiecare scriitor să-și ia cite un critic, îndeplinind, public, funcția de servitor și, intim, cea de camerist intelectuală, amîndouă slujbele fiind retribuite din statul de salariu al revistei ori editurii pe care o conduce cu eleganța arendașilor de pe vremuri.

— Ce opinie aveți despre colegii dv., dramaturgii?

— Îi numeri pe degete. Eu am zece degete și nu vreau să fiu nedrept cu miinile mele.

— Ați fost animator de teatru și regizor. V-a plăcut mai mult să fiți scriitor?

— Cine vrea să facă teatru, acela trebuie să știe totul despre această artă.

— Ați avut prieteni foarte buni. Mai aveți și acum?

— Mai am... Dar cei mai mulți au dispărut. Arghezi a fost ultima mea cînstire în materie de prietenie. Și Adrian Maniu. Și Camil Petrescu. Oameni care, deși aveau firi dificile, nu au izbutit niciodată să mă supere.

— Ce credeți despre umor?

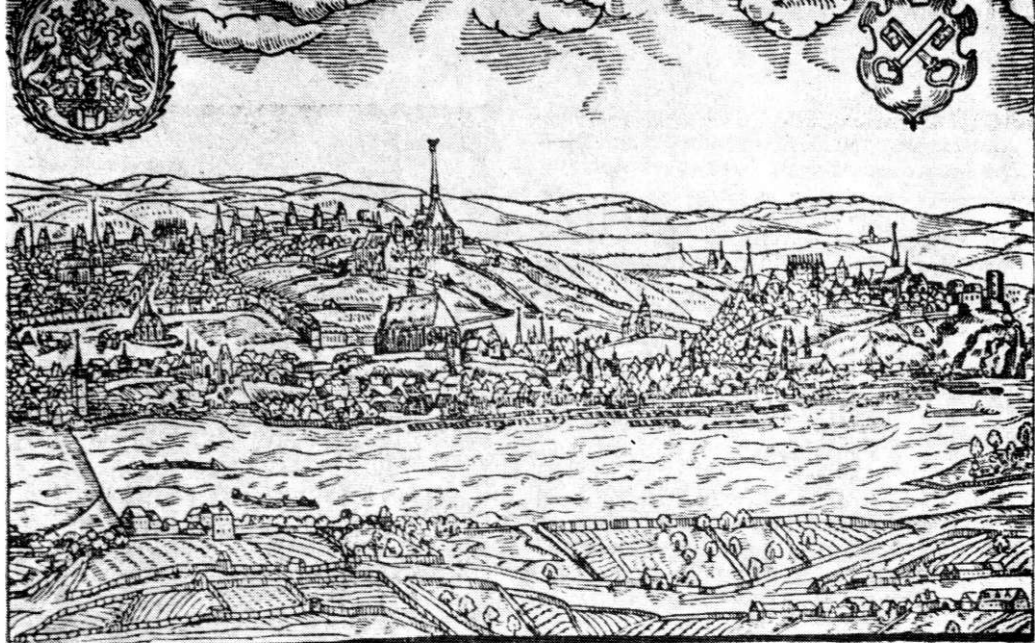
— Umorel adevărat este haz cu studii universitare. A nu se confunda cu mitocănia veselă.

— Cum o ducem cu umorul?

— Cît mai trăiesc eu, bine.

Interviu luat de

MARICA BELIGAN



Vedere panoramică a oraşului Praga, 1602

LA PRAGA ÎN OCTOMBRIE

CARAGIALE, KREJKA ŞI POEZIA EVULUI MEDIU

DE MARGARETA BĂRBUŢĂ

În octombrie, cînd nu plouă, Praga îşi poartă cu cinste numele: Oraşul e de aur. Nu atît prin clopotniţele şi turlile aurite, cît prin nemăipomenita revărsare a frunzişului poleit în toate nuanţele solare, de la galbenul lămiios pînă la arămiul înfocat, care coboară din treaptă în treaptă din înălţimea Hradului dominînd străzile, podurile peste Vltava, clădirile de felurite stiluri.

În această ambianţă, în care strada înşăşi devine spectacol, sălile teatrelor de curînd redeschise nu rămîn fără spectatori. Nu ştiu care o fi fost situaţia în teatrele la care n-am reuşit să mă duc în cele şase zile ale scurtei mele vizite, dar cele opt spectacole pe care le-am văzut, s-au desfăşurat, toate, în săli pline. Şi nu erau toate premiere, şi era abia început de stagiune. Ceea ce înseamnă că praguezii îşi iubesc teatrul, iar teatrul face tot ce poate pentru a nu-i dezamăgi şi a răspunde tuturor gusturilor.

KREJKA ŞI UNIVERSUL SCENEI

Despre unele spectacole ale lui Otomar Krejka am mai avut prilejul să vorbesc, pri-

ma mea întîlnire cu acest regizor-filozof avînd loc acum doisprezece ani, la spectacolul *Hamlet* pus în scenă la Teatrul Naţional. Cele două montări văzute acum la Teatrul Za Branou (Teatrul de dincolo de poartă) reprezintă, cred, un stadiu avansat al procesului de cristalizare a unei concepţii de teatru de o mare profunzime şi expresivitate. Mai mult încă, de la *Lorenzaccio* la *Ivanov* pare că regizorul a mai făcut un pas, conştind din limpezire, eliminare a balastului baroc, forare în adînc.

În ambele spectacole se remarcă ideea unui teatru-sinteză, a unui teatru capabil a recrea pe scenă un întreg univers, universul piesei autorului, prezent pe scenă în totalitatea părţilor sale componente, de la începutul pînă la sfîrşitul spectacolului. Krejka îşi îngăduie o mare libertate faţă de textul dramatic, dar libertatea sa nu este a unui iconoclast, ci a unui artist responsabil, plin de respect faţă de publicul contemporan, căruia îi tălmăceşte opera, apropiînd-o de sen-

săbilitatea sa, integrând-o fondului spiritual al epocii noastre. Mișcarea spectacolelor lui Krejca este aceea a unor simfonii, în care unele teme răsună cu putere, unele momente devin leitmotiv, în care toate instrumentele sînt pe scenă, chiar dacă nu cîntă toate în același timp.

Decorul spectacolelor sale, realizat de celălalt mare artist al teatrului cehoslovac, Josef Svoboda, exprimă într-o imagine sintetică ideea spectacolului, variațiile de la act la act fiind adesea minime.

La *Lorenzaccio*, decorul extrem de convențional — simplă combinare de practicabile și fundaluri de oglinzi — exprimă ideea lumii ca teatru (de altfel, printr-un procedeu de loc nou, actorii intră în scenă în maiouri și se costumează, devenind personaje, sub ochii noștri), dar și a teatrului ca oglindă a lumii contemporane. Publicul se vede în oglinzile scenei alături de personajele dramei și are impresia că scena se află în mijlocul sălii, înconjurată de spectatori. Krejca folosește aici măști, de două feluri: măști imense, grotești, care umplu scena de la început creînd o impresie de carnaval, pe fundalul căruia se joacă toată drama. Însăși lupta împotriva tiraniei devine un joc de carnaval, care se încheie în spectacol, cu suirea pe tronul Florenței a noului duce, Cosimo dei Medici, interpretat de același actor ca și primul duce, ucis de Lorenzo, Alexandru (actorul, foarte bun, era Milan Richs). Al doilea fel de măști, măști translucide, menite a închide chipurile personajelor în momentul cînd acestea, deși se află în scenă, nu reprezintă o prezență fizică, ci proiectarea unor gânduri ale personajelor efectiv prezente. Un întreg univers de gânduri, astfel materializate, circulă prin scenă, îmbogățind și clarificînd, și subliniind sensurile dramei, cu o mare forță de gândire artistică. I se poate reproșa aici lui Krejca o anumită lipsă de măsură, încărcarea exagerată a scenei cu simboluri, cu imagini, cu mișcare, astfel încît e greu să se cuprindă totul într-o privire. Dar calitatea interpretării actoricești e maximă, iar actorul care-l joacă pe Lorenzo, Jan Triska, are o asemenea putere de fascinație, o forță de concentrare, subtilitate și ascuțime a gândirii, sensibilitate și vibrație dramatică, încît, urmărindu-l pe el, părți ale tabloului general se șterg. Nu însă și alteregoul său, pe care, după ce-l descoperi și-l identifici, îl urmărești odată cu eroul, dezvăluindu-i acestuia gândurile și intențiile. Ideea aceasta, a dedublării eroului, materializată într-un actor, e excelentă.

Aceeași idee, altfel rezolvată, o găsim și în *Ivanov*. Aici, decorul înfățișează un țărîm, împrejmuit de un gard de scinduri negeluite și dispuse dezordonat, în care lumea personajelor lui Cehov apare închisă, fără ieșire. Ivanov e interpretat de Milan Richs, care-l jucase pe Duce în *Lorenzaccio*, ceea ce m-a surprins la început, deoarece înfățișarea actorului, masivă și cam plinuță, contrazicea imaginea pe care o aveam eu

despre personaj. Treptat m-am obișnuit, gîndindu-mă mai ales că distribuirea lui a avut un tîlc: aparența înfloritoare a lui Ivanov, contrazisă de mizeria lăuntrică a personajului, materializată în figura unui vagabond, trențaros și cu priviri rătăcite, care colindă tot timpul scena într-o mișcare bezmetică și scoțînd din gîtlej un fel de sunete stranie, sfîșietoare. În *Ivanov*, darul lui Krejca de a crea atmosferă, de a cuprinde într-o imagine sintetizantă întregul univers al piesei, făcînd să trăiască lumea de dincolo de pereții camerei în care s-ar petrece acțiunea, atinge un grad superior. Regizorul nu mai folosește aici nici un fel de măști. Încercătura de prișos a dispărut. Apare în schimb „comentariul”, reprezentat prin lumea servitorilor, pe care Krejca o însuflețește, o dezvoltă, dîndu-i o funcție activă, de comentator critic al personajelor. O mare libertate de invenție, o mare sobrietate de gîndire și darul de a sugera gînduri, situații, relații între personaje, fac din Krejca un poet și un compozitor. Căci spectacolele sale, deși nu aparțin genului muzical, au în ele o sugestie muzicală discretă, uneori abia auzită, dar incorporată organic imaginii scenice. Sub bagheta unui asemenea dirijor, fiecare partitură actoricească devine o creație.

Nae Girimea devine Pepa Gimera

În ambianța teatrală pragheză, Caragiale și-a găsit cu demnitate locul, prin spectacolul *D-ale carnavalului* realizat de Dinu Cernescu și Adriana Leonescu, pe scena Teatrului de Comedie.

Am asistat la spectacol cu emoția redescoperirii virtuților expresive ale unui text bine cunoscut, auzit într-o altă limbă. Traducerea semnată de Maria Kavkova și Jitka Lukešová

Alena Uranova (Mița Baston), Carmen Mayerova (Didina Mazu) și Václav Postranecký (Nae Girimea)





Un „Ivanov“ văzut de Krejca și Svoboda

a izbutit, se pare, să transpună în limba cehă poantele și întreaga savoare a limbajului caragialean, căci hohotele de râs și reacțiile publicului la pasajele de efect au funcționat cu o precizie matematică. Bineînțeles, unele nume cu o rezonanță comică în românește au fost ușor adaptate pentru a suna comic în cehă. Așa s-a făcut că Nae Girimea a devenit Pepa Gimera, Iordache a primit numele de Ferda, iar Mița Baston pe acela de Zofka Bastonova.

Decorul Adrianiei Leonescu, construit pe un fundal unic cenușiu — sordid, exprima mizeria morală a personajelor, pe care se suprapuneau pete vii de culoare sugerând aspirațiile acestora, neîmplinite, către un frumos înțeles în aceleași limite ale mizeriei. Patul apărut în ultimul act ca element central al decorului — nici artiștii noștri nu duc lipsă de fantezie — surprindea în prima clipă prin insolitul său, dar apoi își justifica prezența devenind un teatru de război, frecventat cu asiduitate și cu bune efecte comice de cele două aspirante la grațiile lui Nae-Pepa.

Dinu Cernescu a lucrat cu sîrg și cu o concepție limpede asupra lumii piesei lui Caragiale, îndrumînd actorii spre un joc de temperament focos, strecurînd ici colo și cite o notă de autoironie. Pasiunile apar, de aceea, ușor caricaturizate. Mița-Zofka își clamează disperarea și revolta legănîndu-și șoldurile provocator (actrița Alena Vranova a fost admirabilă), Nae-Pepa merge țanțos și insinuant totodată, Iancu-Pampon (Janek Cocardu), furios de „traducerea“ Didinei, e gata s-o „agațe“ pe Mița. Singurul sincer în disperarea lui la descoperirea trădării e Crăcănel — aici Šmajda), care stîrnește aplauze la scena jalnicei confesiuni, spre lauda actorului Jaroslav Cmiral. Sublinieri comice ale poantelor din text, surprize reușite (Pampon apare la bal costumat, în... cadîină), un ritm

alert, rezolvarea fericită a actului carnava-lului printr-o sarabandă de figuri grotești care străbat scena la anumite intervale punctînd etapele „dramei“, toate acestea au contribuit la definirea stilului spectacolului și la conturarea, în pastă viguroasă, a lumii comediei lui Caragiale, o lume care vrea să guste viața din plin, tinzînd către o treaptă superioară, dar care e împiedicată de propriile ei limite.

Succesul din seara premierei a fost marcat de numeroase aplauze, de atmosfera însuflețită din sala plină. Cronicile, ca și la noi, apar mai târziu.

Și în acest timp, la Viola...

...un grup de patru inși, două femei și doi bărbați, ofereau o seară de aleasă reculegere întru artă, recitînd și cîntînd din poezia și muzica secolelor XII-XV. Avea atîta puritate și gingășie actrița Consuela Moravkova, care recita, cînta, dansa, făcînd totodată să sune diverse instrumente, avea atîta devotament, seriozitate și precizie Pavel Jurkovič, realizatorul părții muzicale a spectacolului, în același timp recitînd și cîntînd și el, și împreună se armonizau atît de plăcut cu ceilalți doi participanți la acest delicat recital-spectacol, încît simțai că orice crispare, orice iritare, orice încordare dispare, rămînînd doar să plutească asupra sălii un aer de profundă omenie și poezie. În pahare strălucea un vin cu reflexe rubinii. Ne aflam la cafeneaua Viola, devenită templu al poeziei și muzicii. După ora 10, aici, se cîntă jazz. Pînă atunci însă, evul mediu își trimitea spre noi mesajul — nu de întuneric, cum în mod unilateral, îngust, a fost o vreme interpretată această epocă — ci, de lumină și meditație asupra rosturilor omului, asupra dragostei și tristeților și bucuriilor vieții.

Personajul tînăr

În dramaturgia contemporană, personajul tînăr nu îndeplinește simpla funcție decorativă a elementului de culoare, pitoresc și grație, ci aspiră la un rol esențial: el devine „virful de atac” al temei celei mai îndrăznețe, revelatorul de sinceritate al dramei, indicele ei de adevăr. Chiar atunci cînd nu se numără printre protagoniști, personajul tînăr concentrează investiția etică a operei, exprimă planul ei cel mai înalt de angajare. Iată de ce merită să ne întrebăm: *cine este personajul tînăr al piesei noastre de actualitate?*

Chipul său de azi se înscrie într-o genealogie. Cîndva, în anii de început ai noii literaturi, tinerii, cu pletele fluturînd în vînt, năvăleau în scenă spre finalul piesei, deschideau larg ferestrele și debitau pe nerăsuflăte fraze înaripate și romantice menite să descopere orizonturile. Sarcina lor era exclusiv de a însemna atmosfera. Erau o prevestire, o speranță...

Le-a urmat o generație de tinere personaje cu un destin aparte; poate că nu erau făcuți chiar din carne și sînge, ci erau mai degrabă o proiecție a idealurilor epocii, acești visători însetați de puritate, cu gustul absolutului, eroici, intransigenți pînă la fanatism, gata de sacrificiu, uneori înduioșător de naivi, din piesele lui Dorel Dorian, Al. Mirodan, Sergiu Fărcășan. Frazele lor erau patetice, grandilocvente, încărcate de făgăduinți, conjugate la viitor. Voiau, cu întreaga energie a tineretii, să schimbe lumea din temelii, își asumau toate răspunderile, respingeau îndărjit compromisul, cultivau cu pasiune „cazul de conștiință”. Dacă n-au reușit să schimbe lumea, au reușit, în orice caz, să dea tonul unei dramaturgii limpezi și stenică. Acest val de credință, de ardoare, de austeritate adolescențină, a făcut mult bine teatrului, ajutîndu-l să se curețe de sentimentalismul minor, de moralismul plat al așa-zisei arte educative, deschizîndu-i perspectiva asupra

vieții; dar i-a și dăunat intrucîtva, printr-un soi de opacitate la destine complicate, printr-o răceală puritană, printr-un refuz trufaș al rezonanțelor dramatice care nu încăpeau în perimetrul de principii și precepte dat. Firesc, înseși limitele acestei optici au provocat reacția; dramaturgii au simțit necesitatea să înlăture paravanele de protecție și climatul de seră, să pătrundă în miezul realității, să-și descopere eroii trăind la timpul prezent, încheștați în conflicte care să le angajeze existența. În *Iertarea* lui Ion Băieșu, în *Scurt program de bossanove* de Radu Cosașu, tinerii nu mai sînt „schimbul” cu miinile nepătate, care preia ștafeta istoriei, îndreptînd-o spre altă matcă; ei sînt *impli-cați*, participanți cu drepturi egale la bine și la rău, cu meritele, vinovățiile și răspunderile unei generații precis definite. George și Lia, Simona Levescu și Sorin Procopiu sînt ființe sociale istoric determinate de propriile lor acțiuni, deliberat săvîrșite, nu destine asumate pasiv, roțițe inerte în jocul hazardului; partea lor de suferință și de ispășire e preț pentru accesul la cunoașterea și înțelegerea omenescului esențial. Eroii acestor piese sînt poate singurii care *fac politică*, și astfel devin prin excelență reprezentativi pentru epocă; de aceea, destinul lor este pasionant.

Cîteva piese recente (sau recent afirmate) privesc personajul tînăr în altă lumină. Nu mai e vorba acum de a reconstrui totul din temelii; teatrul caută ritmul și pulsul unei societăți statornicite, echilibrate, cu o dinamică ordonată, și observă că ființa neliniștită, tumultuoasă, a tînărului întîmpină dificultăți de integrare. Schematic vorbind, eroul stă față în față cu „lumea adultă” (adică lumea resemnă, alienată prin renunțare), evident nu într-un tradițional conflict de generație, ci într-unul de natură etică. *Ingerii triști* ai lui D. R. Popescu rămîn prototipul

întregii serii, pentru că aci se polarizau fără echivoc termenii: neconformismul agresiv și blajina inerție, inocența pedepsită și compromisiul conștințit, aspirația spre marile elanuri ale inimii și îmbieșeala micilor minciuni de fiecare zi. Ion și Silvia au fost pe drept cuvânt favoriții stagiunii trecute: asprilor sinceritate, autentică nevoie de adevăr și demnitate, rănile și izbitorile căpătate în matchul violent și dezordonat cu „lumea” — totul se leagă laolaltă pe structura unor caractere vii. Importanță în cazul lor este experiența străbătută cinstită, cu toate riscurile și consecințele, o ucenicie a vieții, la capătul căreia se află „mîntuirea”, meritată și dobîndită. O astfel de descătușare sufletească nu poate fi obținută la adăpost de furtuni și încercări, cu gulerașul scrobit, nota zece la purtare și „nu ne duce pe noi în ispită”...

„Reciproca” nu e însă, din păcate, la fel de adevărată, deși *ispita* în sine îi fascinează acum pe dramaturgi. Personajul la modă e ingerul căzut, protestatarul, rebelul; sau cel puțin copilul teribil, ultimul golan. Înainte de a avea „o dramă”, eroul arborează însemnele ei distinctive: păhărelul de coniac (whisky, gin, șampanie, orice), și mica psihofilozofie. E egocentric, subiectivitatea lui se dilată patologic. În piesele cu tineri se bea și se discută fără întrerupere, și cea mai crîncenă e beția cu vorbe. Nu rezistă contagiunii nici condeiele consacrate: printre adulții adevărați, simpli, umani, nefericiți, juna electronistă Mira (*Camera de alături* de Paul Everac) încearcă să atingă „autenticul” îmbătîndu-se criță și făcînd amor pe acoperișuri. Verbiajul delirant, mai mult decît faptele, este artisticeste impudic. Paradoxal, vibrația ei tragică are temeiul real intuit de scriitor. Acesta nu și-a filtrat însă observațiile prin prisma unui caracter, ci a trecut asupra personajului tînăr obsesiile și culpa celor maturi, l-a transformat într-un instrument de rezonanță solicitat pînă la paroxism. N-am dat exemplul la întîmplare; iată alte două piese, de astă dată centrate chiar asupra însinguraților, neînțeleșilor, a celor „altfel” decît toată lumea — tocmai pentru că ei reflectă, preiau și plătesc o dezordine originară în alcătuirea lumii: *Tango la Nisa* de Mircea Radu Iacoban și *Rebelul* de Ion Omescu. Neîndoindu-ne, interesul dramaturgilor țîntește către zone mai greu de cercetat, năzuind să smulgă personajul tînăr din schemele și formulele uzate, să-i acorde creditul unui univers sufletește deosebit.

Tango la Nisa este însă demonstrația modului cum poate fi irosită o inspirație fertilă. Mircea Radu Iacoban își alesese bine mediul și momentul dramatic — cel al confruntării tînărului intelectual cu realitatea viitoare sale existențe, la sat. Dar drama este imediat deviată de la sursă. Pe scriitor nu-l interesează ciocnirea cu asprimile acestor noi existențe, încercarea puterilor, acomodarea, înfrîngerile, tentația mediocrității; de fapt, el nici nu are în vedere satul ca loc

al realității concrete, ci satul ca metaforă: ograda cu rațe și iazul cu pește la discreție pentru chiolhanuri de burlaci, spațiul meditațiilor calme din care se nasc uluitoare studii pe teme înimaginabile („Gugustiucul în România” — ca „Alexandru cel Mare în Media”!). Acțiunea e plasată într-o circumstanță; dar nu o circumstanță banală, cu tuică și vin, ci una unde strălucesc etichetele multicolore ale alcoolurilor scumpe din străinătate, cele care stimulează crizele metafizice și divagațiile livrești. Intelectualii „așezați” nu sînt de față, ei trăiesc parcă de pe acum în comunism — e destul o fantezie și, din fundul Moldovei, dau în corpore o fugă să-și petreacă revelionul pe Coasta de Azur. În paradisul acestei pastorale tip secolul XX, singurii ce nu-și găsesc locul sînt cei ce poartă nemulțumirea în suflet: pe pragul de jos, licheaua patentată, Relu, pe cel de sus, Corneliu, profesor de română prin forța împrejurărilor; acesta trăiește psihoga victimei, se alcoolizează metodic și-și descarcă furia în scurte crize de impertinență. Stilul „blouson noir” nu-i îmbogățește însă personalitatea; singularizarea ca atare nu creează valoare.

Evident „complexul de ratare” poate fi și el o premisă dramatică excelentă; dar cu condiția să fie proiectat pe ecranul unor cauze și consecințe reale, chiar dacă mai puțin decorative. Din nou însă, Mircea Radu Iacoban preferă să eludeze. El își scoate eroii din dilemă, oferindu-le soluții din afara cadrelor conflictului: merituosul ornitolog va fi recompensat printr-o plecare la Roma (ministerul de resort are suprema delicatețe să-l anunțe despre aceasta telefonic, în noaptea Anului Nou), iar turbulentului filolog i se deschid zărilor afirmării intelectuale printr-un concurs de traduceri. Convenție, bineînțeles; dar recursul la trucurile din arsenalul vodevilului într-o problemă ale cărei necunoscuturi se revendică de la tragicomedia realistă echivalează cu o renunțare. Inutilă e drama, inutili sînt protagoniștii ei, cu toate răsurile lor de conștiință, dacă acceptăm ideea — implicită — că în sat oricum nu se pot realiza, uman și profesional; dar, pentru cine e cîminte, harnic și răbdător, răsplata evadării vine în cele din urmă.

Neîncrederea scriitorului în potențialul dramatic al cotidianului, al mediului normal, al personajului „om ca toți oamenii” devine cu atît mai evidentă în *Rebelul* lui Ion Omescu cu cît meșteșugul său literar e mai rafinat și el își abordează lumea ovasi-interlopă de pe o poziție programatic intelectualistă. Avem de-a face cu o fată care, fascinată de orbatoarele străluciri ale olimpulii vedetelor de cinema, încearcă să-și atingă visul de lux și celebritate practicînd foarte vechea meserie a vinzării trupului; și cu fratele ei, hoț, abia ieșit din pușcărie. Dar scriitorul nu le îngăduie să-și asume condiția căreia îi aparțin, ci le impune o normă psihică elevată, prin care-i scindează; deci, fata își face liniștitul comerț cu gîndul la o mare iubire, iar băia-

tul își compune o atitudine de out-sider poetic și misterios. Dacă Mimi, totuși mai simplă, se înscrie în categoria verosimilului, accentele calde și pasajele strident vulgare umanizînd-o deopotrivă, Dan, în ciuda partituri incontestabil frumoase, e o ficțiune sofisticată. Aura de simpatie cu care Ion Omescu împodobește, generos, „delicvenții cu suflute de copil”, nu e suficientă pentru a le da consistență. Ca personaje dramatice, n-au structură, sînt alcătuiți din trăsături și reacții disparate; iar în planul mai general al creației de artă, nu semnifică — ceea ce le e fatal, oricît efort de elaborare s-ar fi investit în discursul lor.

E de la sine înțeles că amîndouă aceste piese, diferind prin ambiții, izvorăsc dintr-o nedeghizată intenție educativă și că scriitorii și-au extras problematica din viață, din faptul divers la ordinea zilei. Cu atît mai bizară e preferința lor comună pentru acest mod de a privi printr-un ochean întors, care îndepărtează amețitor ceva ce poate fi atins cu mîna. În această ordine de idei, e interesant de observat că scena e traversată și de alți tineri, pe care raza reflectorului nu-i conturează însă. Eleva Silvia (*Rebelul*) e numai un termen de referință: ea e candoarea. Olga, doctorița comprehensivă și săritoare (tot o doctoriță, cu o soartă artistică asemănătoare, e simbolul salubrității morale și în *Tango la Nisa*) răspunde la telefon și la sonerie, îi hrănește și-i consolează pe cei din jur, iar la un moment dat se mărită cu un

pacient. Dar, literar, n-are dreptul la viață, nimeni nu are timp de pierdut cu ea, pentru că lumina ei fără umbră presupune banalitate. De unde această prejudecată? Departe de mine gîndul de a relinva vechea dispută simplistă despre eroii pozitivi și cei negativi și despre procentul în care sînt reprezentați. E vorba despre altceva: despre puterea revelatoare a personajului, despre adevărul său lăuntric. În jurul nostru se plimbă din totdeauna tot soiul de ființe ciudate, pito-rești, extravagante; dar se știe că, transplan-tate aidoma pe scenă, ele pot comunica cea mai iritantă senzație de fals. Așa încît întrebarea rămîne: de ce acreditează teatrul acum o imagine atît de artificios problemati-zată a tînărului, în vreme ce dramele sale, uneori zguduitoare, sînt liniarizate? E de vină neîncrederea snoabă în resursele de surpriză și mister ascunse în adîncimile celei mai modeste existențe? Sau, mai grav, e neputința de a le descoperi și revela scenei? Poate că e doar un mic capriciu al modei, infiltrînd pe nesimțite gătelile adunate din filme și piese cu „furioși” și „mîncinoși”, care creează atît de ieftin iluzia spectaculosului, a imprevizibilului... Poate că e un impas real, provocat de o stagnare a investigației, de o criză de cunoaștere artistică. În definitiv, cine este personajul tînăr al piesei noastre de actualitate? Spuneam despre el că e purtătorul a ceea ce numim, chiar dacă termenul s-a demonetizat, *mesaj*. Obiectul ar merita osteneala unui schimb de opinii; drept care, lansăm cuvenita invitație.



Carmen Galin (*Petra*) și Viorel Comănici (*Corneliu*) în „*Tango la Nisa*” de Mircea Radu Iacoban la Teatrul Național din Cluj. Regia: Victor Tudor Popa. Scenografia: T. Th. Ciupe.

B I T E F ' 7 0

scene de spectacol

Epidaur, Cezareea, Avignon, Veneția... Orașe ale Festivalurilor.

Judecînd prin analogie, un distrat om de teatru, organizator al Festivalului de la Nancy, a crezut că Bitef e și el un oraș. Și, după nu știu ce judecată fantezistă, l-a situat pe undeva prin Croația; a coborît din avion la Zagreb și s-a adresat unei agenții de voiaj...

Din fericire, funcționarul de la agenție a știut că Bitef e un Festival anual, autumnal, care se desfășoară la Belgrad. (Beogradski internacionalni teatarski festival). Un Festival prestigios care a reunit, la fiecare ediție a sa, echipele cele mai interesante din lume. Un Festival căruia forurile culturale oficiale iugoslave îi acordă o deosebită atenție (precum, să zicem, „Cerbului de aur“ sau „Festivalului Enescu“ la noi) și — la fel de important! — însemnate fonduri.

Dacă nu este oraș, *Biteful* este, în schimb, teatru; și — prin teatru — o lume. Un teatru — cîndva protagonist și mentor artistic, de data aceasta numai organizator: Teatrul „Atelier 212“. Condus de Mira Trailovici, instituția a făcut unele din cele mai îndrăznețe experimente artistice din Serbia și, acum — prilejuind nesperate întîlniri internaționale — cumulează, reflectează, își creează o nouă conștiință teoretică în vederea unor realizări viitoare.

Ca niciodată, ediția de anul acesta — cea de a patra — a avut o temă și anume: „Clasicii, văzuți cu ochii anului 1970“. O temă care, cu certitudine, pornește de la o realitate: interesul de care se bucură azi clasicii, pretutindeni în lume. O realitate surprinzătoare pentru unii, firească pentru alții. Firească, deși „non idem est si duo dicunt idem“.

Știm, nu puțini esteticieni contemporani consideră reîntoarcerea la clasici drept o confirmare a „caracterului deschis“ al operelor lor. Pentru domnul Jean Darcante, secretarul general I.T.I., care a onorat cu prezența sa deschiderea Festivalului — acest „înapoi la clasici“ este mai ales o confirmare a eternității valorii lor — așa cum am învățat-o la școală. Pentru Jovan Cirilov, directorul adjunct al *Bitefului*, aceeași reîn-

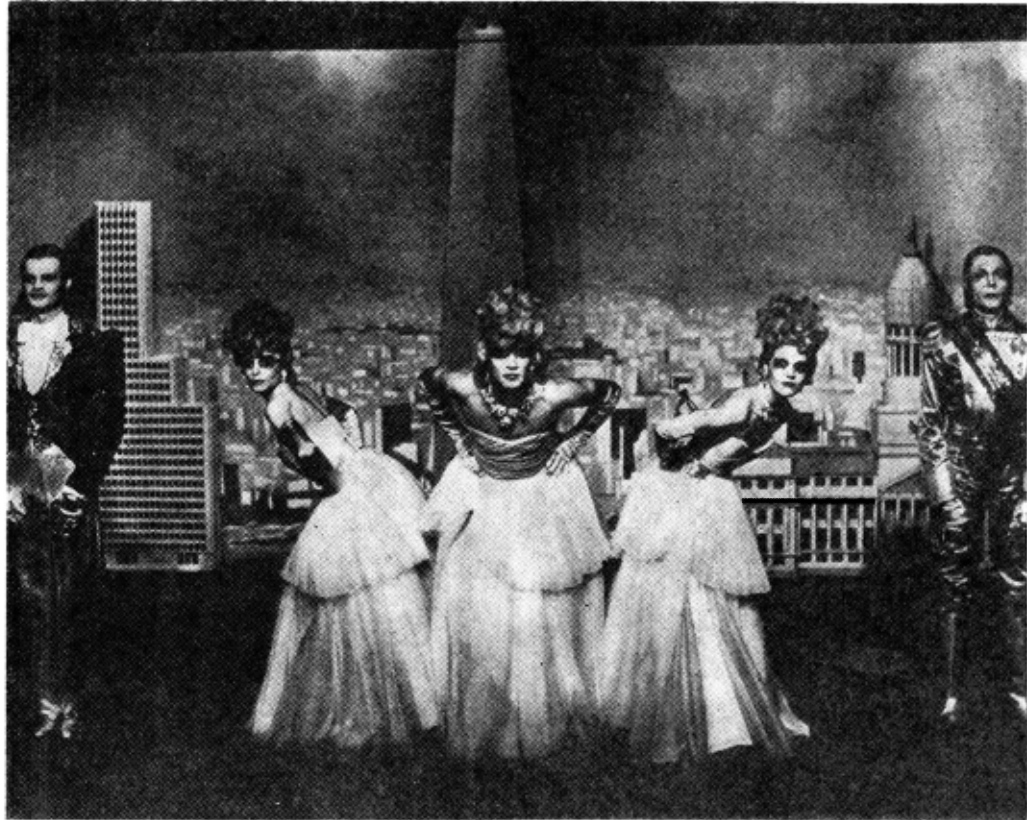
toarcere este în primul rînd un revers de moment al crizei dramaturgiei contemporane. Iar pentru Jan Kott — o căutare sinuoasă a drumului Shakespeare — tragiciei greci, adică a unui drum în care, pornindu-se de la o convenție, se depășește convenția. Un drum în care actul scenic, traducînd cu pregnanță un gest social refutat, se încarcă cu valoarea excepțională a comiterii acestuia. Altfel spus, teatrul devine locul justiției sociale, pe scenă îndeplinindu-se acțiuni eliberatoare. Și Jan Kott își susține teoria cu *Bacantele* lui Euripide într-o mînă și cu *Negrii* lui Jean Gênet în alta — referindu-se de fapt la viitorul literaturii dramatice. Aceasta — deși a părăsit *Biteful*, la cîteva zile după deschidere, pentru a-l reîntîlni la Paris pe Peter Brook și a-i urmări montările de la Londra și Stratford-on-Avon.

Un cer fără stele.

...Undeva, abia bănuite, apele liniștite ale Dunării și Savei intrate în confluență... Zidurile vechilor pivnițe-grote de la Kalemegdan...

Reflectoare.

Aici, în acest spațiu de joc improvizat, actorii vor juca pe o platformă centrală, lipsită de recuzită, înaintea privirilor, dar și în spatele spectatorilor, situați în trei laturi.



„Eva Peron și personajele vieții ei”, în interpretarea trupei lui Alfredo Rodriguez Arias. În centru (într-un șocant travesti) actorul Facundo Bo.

...Mai întâi o sugestie a presiunii timpului: un metronom așezat pe jos, în mijlocul scenei, începe să-l marcheze necruțător; bătaile lui se amplifică fantastic în urechile noastre... Apoi — eroii fiind așezați în cerc — începe un straniu joc al complicităților, tradus prin bătăi de palmă, ritmate diferit, într-un continuu crescendo.

Biciuind podeaua, Arden — înaltul, firavul hippy blond, cu o imensă chică circlionată, Lou Zeldis — începe să-și spună rolul pe un ton șfșietor — fără parodie — cu înduioșătoare bunăvoință.

Ucis și măcelărit, Arden va fi scos din scenă învelit într-o imensă pătură de celofan alb — reintegrat parcă în plasma originală. Îl va duce pe acest drum, masivă, uriașă, învâluindu-l, înfășurată într-o blană — simbol al himeneului și mai ales al puterii sale — soția sa Alice, interpretată de, cu mult mai talentată, Michele Collison.

În montarea lui Andrei Șerban și a Teatrului „La Mama”, elementele violent naturaliste, de mare cruzime, tind să se articuleze într-un teatru de ritual. Spectacolul — și așa foarte scurt — te reține prin momente și prin câteva soluții de mișcare, executate de membrii trupei, în ciuda dificultății, cu

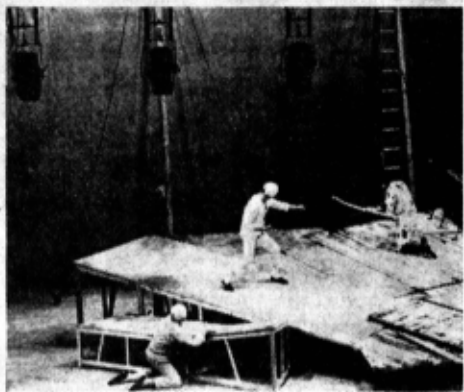
o credință de fanatici. Detaliile șochează uneori în sine fără a te conduce către un dorit „altceva”.

Și totuși, atât noi care îl cunoaștem și îl prețuim pe Andrei Șerban din montările sale anterioare, cât mai ales cei care vorbesc despre o condiție semi-profesionistă a teatrului american „off” sau „off-off”, putem vorbi de o adevărată „performance”.

Performanțe ale ediției de anul acesta la *Bitef*, au fost și spectacolele prezentate de alte două trupe: una din America Latină, alta din Asia.



„Karagane Namayeche” din Teheran, condusă de tânărul Arby Ovanessian, ne-a propus, printre altele, o cam prea căutată, prețioasă încercare de actualizare a unor modalități ale dramei persane pe un text modern. Deocamdată doar o nobilă intenție! — lungile monoloage, nenumăratele teme, idei filozofice nearticulându-se prea convingător în imagine scenică. Dar începutul e făcut... Actorii iranieni vor lucra stagiunea viitoare la Paris — într-un fel de centru



„Filoktet“ de Sofocle, în interpretarea trupei „Deutsche Schauspielhaus“ din Hamburg.

de „recherches“... sub supravegherea lui Peter Brook.

Trupa lui Alfredo Rodriguez Arias, care a jucat o seară sub drapel francez (întrucât lucrează de mai multă vreme în *Théâtre de l'Épée de bois* din Paris, iar o a doua sub drapel argentinian (fiindcă animatorii ei, reuniți în *Grupo Tse*, se numesc Facundo Bo, Marucha Bo, Christa Balaygul etc., iar autorii jucați: Copi, Arias, Javier Arroyuelo) a adus în Festival un aer proaspăt, cu parfumuri exotice, nu atât sud-americane, cât deloc terestre. Un exotism al fantasticului.

...Frecvente interpretări în travesti de un grotesc apăsător. (Personajele-mituri: Eva Peron și Maria Felix — temperamente monstruoase, hermafrodite cu apetituri animalice și vocații dictatoriale au fost jucate de un bărbat — Facundo Bo. Scene de film mut — anii '20. Frecvente alunecări lente, mișcări mecanice și poziții hieratice de o grație indelicabilă. Costume fanteziste (mini și maxi), simple ca o rasă de călugăr, încărcate ca pentru carnaval; peruci uriașe-verzi, roșii. Lumi de vis și de coșmar, în care răsună cuvinte melodioase și scîșnete, în care ciudate sonorități vocale (voci

neutre, voci calde, șoapte, tipete de tot felul, duiosase cîntece ritmate sud-americane) alternează cu lungi tăceri.



Sînt aceste spectacole ale argentinienilor care înțeleg lumea ca pe o farsă, opere de copii savanți ai teatrului, mai fericiți în splendide gratuități estetice decît în angajare — de fapt pretext; opere de decadență, spectacole „qui auraient plu à Baudelaire”, cum zice Guy Dumur. Sustinută de un joc excelent al actorilor, arta lor esteticizantă, parodică, satirică — o satiră făcută mai mult viziunilor teatrale ale vieții — a reușit să propună un nou limbaj de o coerență surprinzătoare, un limbaj încîntător în sine, dar destul de puțin fertil, în extraordinară sa unicitate, în deplina sa inutilitate.

O rafinată artă de decadență, specifică perioadelor de pace și calm din istoria omenirii — spunea cineva. Oare? Mă aflu la *Bitef* '70. Un festival internațional în care oameni din cîteva continente încearcă să ajungă la un limbaj, dacă nu comun, oricum universal, reciproc inteligibil. Și am în mînă un „Le Monde” cu știri despre conflictul din Iordania și despre războiul din Vietnam...

O uzanță devenită lege a *Bitefului* a fost aceea — extrem de utilă mai ales pentru oamenii de teatru iugoslavi — a organizării unor mese rotunde cu o tematică precisă, dinainte stabilită, cu participarea tuturor autorilor spectacolelor.

Din interes profesional, sau din spirit de ordine, întreaga, numeroasa trupă suedeză a lui Kungliga Dramatiska Teatern din Stockholm, condusă în realizarea *Visului* lui Strindberg de către Ingmar Bergman, a fost de față la masa rotundă ce le-a fost dedicată. Discuția, care a demarat cu un „cuvînt” cam didactic al directorului Erland Josephson, părea să fie destul de plicticoasă. Și deodată, o întrebare a animat-o brusc: cineva se interesa dacă trupa improvizează.

— În timpul spectacolului?

Cîteva zîmbete sceptice, alte cîteva încurcate. Mai multe hohote de rîs. Cîteva oftături...

— A, la repetiții, desigur...

Spectacolul lui Bergman a fost o montare de atență, minuțioasă elaborare și de execuție precisă. O montare care a sacrificat poezia pe altarul ideii centrale a piesei — definitorie pentru gîndirea proprie lui Strindberg. O montare care a estompat pasajele de comentariu liric și de profetie sumbră, patetică, accentuînd și dilatănd (prin decupaj) pînă la suprarealism sau mai exact pînă la un straniu fantastic al realului, detaliile naturaliste. Acestea capătă nu o dată valori simbolice pentru mizeriile și suferințele ce

îi sînt destinate omului — ființă neputincioasă, damnată, într-o societate nedrept înțocmită, la singura fericire a nefericirii.

Deși cu cîteva scene memorabile *O viață*, ni s-a părut totuși cam „rece”, cam prea „rece”, acest spectacol al unui maestru și al unei trupe care zîmbesc la ideea de improvizație.

O lumină bătînd în verde umple scena, dă o notă de ireal uriașelor candelabre pe care Piotr — aici beat, delirant, nebun — un fel de personificare a suferinței înnebunitoare a lui Ivanov — le „aprinde”, antrenîndu-se într-un balans rău prevestitor.

În montarea lui Krejca, lumea de pe scenă este deopotrivă cea de afară — mediul social — și cea dinăuntrul omului.

Pentru a face acută presiunea celei dintii, regizorul ceh ține toate personajele pe scenă — de la început și pînă la sfîrșit — cînd obligîndu-le să participe indiscrete la conflict, cînd lăsîndu-le într-o la fel de semnificativă nepăsare. Pentru a face perceptibilă prezența obsesivă a lumii din noi el o materializează în personaje. Ana Petrovna moare. Moartea ca și viața ei apasă greu conștiința lui Ivanov. În spectacolul lui Krejca, Ana Petrovna rămîne în scenă, privindu-l blînd sau necruțător pe Ivanov, intrînd cu alaiul nunții lui cu Sașa.

Nici actorii de la Teatrul „Za Branou” din Praga, conduși de Otomar Krejca, nu știu ce este improvizația specifică teatrului de avangardă. Știu însă magistral să creeze și să transmită, să facă prezență continuu în scenă o atmosferă dominantă, o stare — limită a personajelor. Partiturile lor — care

Actorul iugoslav Ivica Vidovici în „Kaspar”.





Cițiva dintre actorii trupei americane „La Mama” surprinși într-o pauză.

le facilitează un joc de vie participare, joc cu o forță de șoc care trece rampa și taie respirația — de o bogăție și varietate ieșite din comun, sînt stabilite cu o deosebită precizie.

Totuși improvizația nu este întotdeauna cheia emoției; și nici a autenticității experienței scenice (ceea ce, notabil, a reprezentat o exigență constantă în judecățile de valoare pe marginea *Bitefului*). Cert — nu are asemenea virtuți acea improvizație practică cu deliberare intelectuală; cu privirea îndreptată către... să zicem, Living Theatre.

Este adevărul pe care mi l-a confirmat, prin spectacolul său cu *Antigona*, foarte tână trupă a lui „The Freehold Theatre” din Londra, condusă de la fel de tinăra Nancy Meckler. O succesiune de episoade — apte să releve căutările stilistice ale trupei — care și-au propus să creeze o imagine a tensiunii dintre putere și curajul individual al încălcării ei. Un moment de culme: celebrul cor — imn închinat omului; un tablou mobil compus din numeroase acțiuni fizice — în care actorii au mimat aspecte și gesturi fundamentale ale vieții (nașterea — munca — dragostea — lupta — moartea).

Inaugurat de un regizor și o trupă tinăra, *Bitef '70* a fost încheiat de spectacolul lui Roger Planchon și al trupei sale *Théâtre de la Cité de Villeurbanne*. Un spectacol solid, de factură tradițională, în care, cu bunăvoință, remarcă o deplasare a centrului

de greutate către personajul Antioh, o atent supravegheată explozie a temperamentului omului contemporan în cadrul cam rigid al nobilelor sentimente și al frumoaselor versuri raciniene.

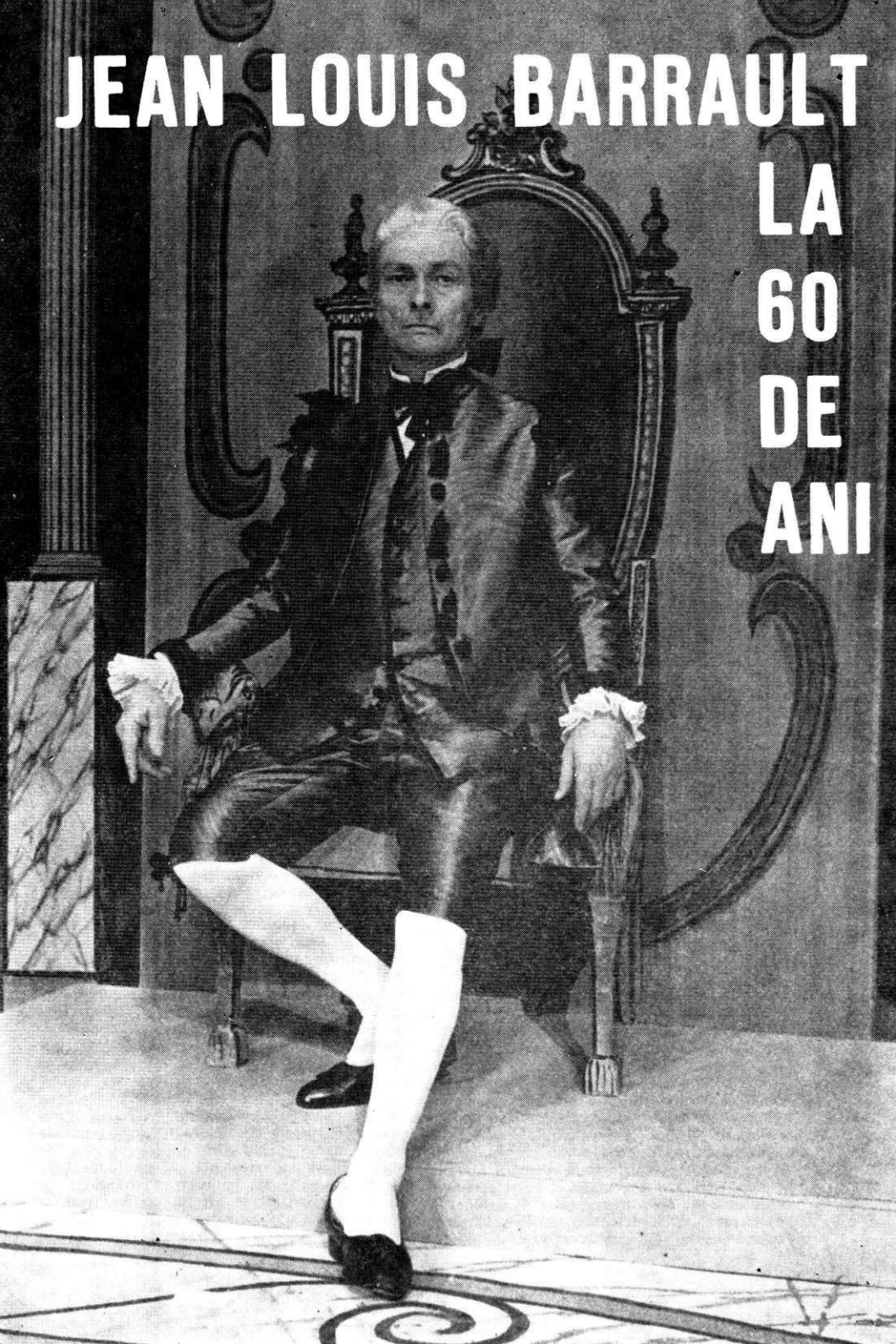
Biteful ne-a făcut și surpriza de a ne prezenta, alături de clasici, și cițiva contemporani care încă nu au dobîndit clasicitatea. Printre aceștia: Cocteau (*Mașina infernală*) și Arrabal (*Grădina deliciilor*) — (interpretați cu dăruire, fără suficientă adevăare, de către „Teatrul iugoslav de dramă” din Belgrad și de Teatrul „Kripta '70” din Split); apoi Heiner Muller cu *Filoktet* și Peter Handke cu *Kaspar* — piese de surprinzătoare calitate, care au prilejuit excelente spectacole și performanțe solistice actoricești. „Deutsche Schauspielhaus”, din Hamburg, a realizat cu *Filoktet*, în regia lui Hans Lietzau, un spectacol de simplitate clasică cu măști, cu o scenă de pantomimă de cea mai înaltă clasă, cu ingenioase soluții de mișcare — executate cu sacrificiu de fanatic de către inteligentul actor Helmut Griem.

Cu o echipă de calitate, și ea cu marcate însușiri pentru pantomimă, cu un strălucit actor de comedie, în rolul lui Kaspar, Teatrul „I.T.D.” din Zagreb a prezentat unul dintre spectacolele cele mai aplaudate ale festivalului (regia, Vlado Gesić).

Nu mai viu aplaudat însă, decît spectacolele românești — cele ale Teatrului „Bulandra”.

JEAN LOUIS BARRAULT

**LA
60
DE
ANI**



NU E NEVOIE DE PEA MULTĂ AȘTEPTARE

ca să ți

se răspundă la întrebarea : care este cel mai reprezentativ actor al Franței ? — cu alte cuvinte, actorul în care se întrunesc însușirile temperamentale și corporale, îndeobște atribuite francezului. Răspunsul este : Jean-Louis Barrault. El trece în lume drept cel mai cunoscut om de teatru al Franței. Faima mondială de care se bucură a atins-o, tocmai pentru că a apărut în ochii lumii ca prototip al spiritului francez. E curios, totuși, că în limba țării sale, nu i-a fost închinată acestui celebru om de teatru, nici măcar o singură monografie. Se poate găsi, e drept, într-o seamă de publicații, cite ceva despre opera lui, dar nicăieri, în vreo carte, nu există măcar o urmă, despre aventura vieții sale.

Epoca de creație a lui Barrault nu a conferit scenei mai mult decât un rol de transmisie, de slujire, autonomia ei artistică fiind nicăieri postulată. Barrault se socotește și azi slujitor al cuvântului, nu regizorul autoritar, pornit să remodeleze și să dea semnificații noi unei lucrări teatrale, atunci când o pune în scenă. Regizor, de-a lungul vieții sale, al unor mari dramaturgi, el ne apare de două ori sacrificat creatorilor de cuvânt care i-au elogiat arta, pentru că, în luminile rampei, el situa, în definitiv, arta lor. Citim în lista repertorială a lui Barrault numele celor mai însemnați reprezentanți ai literaturii franceze : Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Paul Claudel, Georges Schéhade, Jean Vauthier, ca preluător (dar și ca autori), André Gide. Aceștia sînt clasicii modernilor, cum îi numim astăzi : marii poeți care începuseră să strălucească în anii treizeci, ai căror urmași sau epigoni (ar fi de adăugat, pentru completare, un André Aubey, sau un Maurice Clavel) au mai cerut cuvîntul și în anii cincizeci. Niciunul dintre ei nu i-a dedicat însă interpretului Barrault, mai mult decât unele scrisori sau note de jurnal.



Ceea ce îl caracterizează mai cu seamă pe Jean-Louis Barrault este dezinteresarea, deopotrivă în cele lumești ca și în cele ale artei. Gîndirea sa, temperamentul său artistic se alimentează din trei izvoare, la care vom ajunge îndată. Se cuvine însă a fixa, într-o constelație de istorie a spiritului, faptul că niciodată Barrault nu s-a refuzat, în gustul și preferințele sale, și altor înrîuriri. O egală disponibilitate spre orice eforturi artistice, vrednice a fi socotite serioase, îl marchează pe Barrault și la vîrsta de douăzeci de ani, ca și acum, la șazeci.

Diversele etape ale evoluției sale nu trebuie însă privite fragmentar, ci ca urmare a unei vieți peregrine, evident predestinate. Să începem cu prima. Cu intrarea tînărului de douăzeci și unu de ani, pedagog la gimnaziul Chaptal, în trupa lui Charles Dullin, primul său părinte și model în ale artei.

Dullin nu era un spirit reformator de felul lui Copeau. Dar acțiunea lui desenează totuși, a doua etapă, după Copeau pe drumul spre puritatea artei care se găsea permanent amenințată de teatrul de divertisment, suficient și lipsit de har. Și Dullin era însă pătruns de aspra vocație pentru probitate, a lui Copeau. Iar, după criza economică mondială, cînd, treptat, se vedea reînstaurîndu-se o lume plat-materialistă, el se angajă împreună cu ceilalți membri ai „Cartel”-ului (Jouvet, Gaston Baty, Georges Pitoëff) împotriva acestui spirit materialist, pentru a așeza din nou pe locul întîi, în viața omului, orizonturile spiritului, ale visului, ale frumuseții.

Această tendință antinaturalistă nu trebuie s-o scăpăm din vedere. Zguduirile resimțite de artiști de pe urma primului război mondial, se domolesc. Un prim val de critică socială dinamitară intrase de mult în amin-tire. Rănile pricinuite de război se cicatrizară încetul cu încetul ; teatrul începe să stîr-nească mai puțin neliniștea, să întretină din nou societatea cu divertismente. Totuși teatrul psihologic al unui Lenormand și al unui Pirandello nu poate fi uitat. Artă care demontase pe om, strat cu strat, se străduie, în momentul în care Barrault se produce în fața lui Dullin, să-l recomună, fără a umple însă abisul, acum evident tuturor. Tradiția și modernul încheie, în această năzuință spre sinteză, un pact : în loc de a se război, se vor încrucia, ba se vor și mixa între ele. Așadar, epoca însăși este eclectică, nu numai Barrault, acela care avea să devină, de-a lungul anilor, unul dintre cei mai de frunte reprezentanți ai ei în teatru.

Barrault și-a concentrat programul său artistic în primul volum al „Reflecțiilor despre teatru”, scrise de el în 1949. Dar el nu-și va împlini programul doar prin cuvînt. Dim potrivă. Abia după trecerea citorva ani de la primele sale succese, tehnica vorbirii îi va sta în așa măsură la îndemînă, precum, în epoca începuturilor de la „Atelier”-ul lui Dullin, i se supusese mișcarea mimică, limbajul întregului corp. Printre discipolii necunoscuți ai maestrului se numără Étienne Decroux, care, cu școala sa mimică, avea să exercite o anumită înrîurire asupra teatrului francez al sfîrșitului de secol. Decroux îl introduce în arta mimului, și Barrault recunoaște cîrînd cit de multe daruri posedă el pe acest tîrim. Cel dintîi exercițiu de aprofundare independentă, în stagiunea 1934—35, îl duce la înbinarea cuvîntului cu gestul. Tema îi este oferită de lucrarea lui Faulkner, „Cînd eram pe moarte”. Ceea ce îl captiva mai cu deosebire, ceea ce îl de-



Jean-Louis Barrault în Béranger din „Rhinocerii” de Eugen Ionesco

termina să pună în lucru moștenirea abia dobândită, a fost sarcina de a domestici, în chip mimic, un cal sălbatic. El își construie spectacolul în jurul acestui act de dresaj. Faptul că, în cele din urmă, nu avea să joace doar acest singur rol, ci și pe acela al mamei, a fost desigur mai mult decât o duplicitate a întâmplărilor. Dar mai bine să vedem cum s-a ajuns la aceasta:

«În dimineața premierii, m-a trezit portăreasa cu o telegramă: actrița, distribuită în rolul mamei, se îmbolnăvise subit și nu mai era în stare să joace diseară. N-am vrut însă să știu nimic de boala ei; în ochii mei nu exista decât reprezentația. La o adică, nici măcar asta, ci voința mea de a salva reprezentația, oricum — cu ajutorul diavolului ori cu cel al papei — dar s-o salvez. M-am dus și l-am trezit pe Labisse, scenograful, și l-am pus la curent cu situația. Am citit, timp de o clipă, pe fața lui, că totul era la pământ. «Ce vrei să faci?» «Voi juca, la nevoie, singur.» Apoi: «Joc totul singur, singurel, dacă nu va mai fi nimeni.» «De ce nu joci tu, atunci, și rolul mamei?» Îmi replică el. «Mama, și apoi fiul? Dar au aceeași intrare.» «Exact», spune Labisse. «Cît e ceasul? Zece. Mai e vreme să rescriu

unele scene.» «Și ai să te costumezi așa», continuă Labisse. Pieptul gol, pe obraz, o mască pe care e fixată o coamă mare de cal. Iar rochia mamei o s-o facem larg-revărsată.

Ne despărțirăm: trimisei fiecăruia dintre interpreți o telegramă și mă așternui pe rescrierea scenelor. După amiază, toți camarazii erau descumpăniți și mă tratau ca pe un scos din minți. Eu însă am stăruit în ale mele și a trebuit, ca să-i conving, să le joc toată piesa în noua ei formă.»

Nu întârziem inutil asupra acestei reprezentații. Tot ceea ce urma să însemne Barrault pentru teatru, poate fi desprins de aci. El a folosit aci toate mijloacele sale, cu mai multă sau mai puțină iscusință. Barrault povestește că în St. Germain, spectacolul său începuse de îndată a fi luat în târbacă. În ochii presei și al colegilor, era ceva trăznit, de care se putea ride în voie. Se întrevedea căderea unui începător, dornic să împlinească pe scenă nu se știa ce idei rătăcite. Se mai zvonise că din motive stilistice și din lipsă de fonduri bănești, actorii nu prea vor fi îmbrăcați... Totuși lupta împotriva de tractorilor fu câștigată. Două personalități ce aveau să exercite asupra lui Barrault o anu-

mită influență îl luaseră în seamă. Paul Claudel auzise despre experiența lui, prin care omul era instituit ca mijloc unic al artei teatrale. Antonin Artaud, tovarășul de generație al lui Barrault, care sperase pe Dullin și pe toți regizorii vremii cu turbatul său antinaturalism, scrisese despre reprezentatie. Descoperise în această reprezentatie ceea ce îi stătea la inimă: magia.

Epoca cerea căutarea unui drum spre „lumea adevărată”, în care se deschid oamenilor izvoarele vieții și cunoașterea vizionară. Acolo unde arta nu era burgheză, ea se îndrepta spre acest drum. La Claudel, el prinsese culoarea religioasă, la Artaud — cum văzurăm — pe cea magică. Copeau și-a exprimat pe atunci dorința de a se întoarce la o primordialitate pe care o numea romantică. Albert Béguin care strângea pe atunci material pentru studiul său, fundamental pentru Franța, despre romantismul german, ar fi fost ultimul care să nu fie de acord.



Să rămânem însă la Antonin Artaud. În montarea lucrării lui Faulkner, Artaud văzu realizat ceva ce nu-i fusese dat să izbutească el însuși, pe scena propriului său teatru „Alfred Jarry”. Merită de aceea să recitim comentariul lui Artaud despre opera amicului său:

„Reprezentatie aceasta e magică, precum descintecul vrăjitorului negru, a cărui limbă, izbind cerul guri, face să cadă ploaia pe ogoare... Din rigoarea mișcărilor, dintr-un limbaj al gesturilor, stilizat și matematic, precum cîntul păsărilor în colonadele de arbori dintr-o pădure magic rînduită, respiră o dragoste tinăra, viforoasă, o forță tinăra, o efervescentă nemijlocită, plină de viață. În această atmosferă sacră, Barrault improvizează mișcările unui cal sălbatic și, dintr-o lovitură, aduce dovada caracterului irezistibil al gesticeii, întărește victorios importanța gestului și mișcării în spațiu. Se restituie perspectivei teatrale o semnificație pe care n-ar fi trebuit niciodată s-o piardă. Se conferă, în sfîrșit, scenei, puterea emoției și a vieții. Această reprezentatie este concepută cu gîndul la scenă, și numai pe scenă este viabilă. Nu există nici un punct pe suprafața de joc care să nu dobîndească un sens fascinant.»

Ceea ce se spune aci nu se potrivește doar stilului lui Barrault, care desigur, s-a adîncit de atunci, îmbogățindu-se deopotrivă în mijloace, fără a se fi schimbat de fel în țelurile sale. Cuvintele se potrivesc și celor ce Artaud însuși aștepta de la arta teatrală, și pentru care abia de exact zece ani am prins să avem înțelegere.

În această angrenare a psihologicului — a moștenirii burgheze din prima treime a secolului — și a incipientei neliniști existen-

țială, putem înțelege cu justete vocația artistică a lui Barrault. **Numancia** lui Cervantes, drama pe care a studiat-o patru ani mai tîrziu, pentru a o pune în scenă, în 1962, la „Odeon”, e îmbibată de toate acestea. Sînt acolo conjurate puterile răului, ale iluziilor colective. Nu-i de mirare că, în zilele suprarealismului revizuit, această reprezentatie a cunoscut un ecou atît de puternic.

Să nu trecem însă cu vederea, cu această ocazie, și insuccesul reluării acestei lucrări. André Masson, prototipul suprarealistului de a doua manieră, priceput în unificarea mitologiei, visului și decorativului, a fost, în amîndouă montările, scenograful spectacolului. Ceea ce se arată în 1937 ca presimțire a catastrofei, (apărarea unei cetăți asediate, în care masa pătrunsă de amăgiri și ură sfîrșeste prin a se autodecima), nu a mai atins, un **sfert de veac mai tîrziu, realitatea**. Și totuși abia după al doilea război ne-a apărut cu deosebire familiară tema neîndurătoarei măcinări a individului de către societate. Spectacolul lui Barrault rotunjise însă toate asperitățile, se complăcea în evocarea unor voci de vis, adică într-o poezie care-și avea punctul de plecare în ea însăși, nu în realitate. Se vădea astfel latura întîrziată, să zicem, mai puțin pejorativ, latura temporar limitată a artei sale. Dar, să ne ferim de neînțelegeri. Nu vrem să micșorăm realizarea lui Barrault, nici concepția sa artistică. Vrem doar s-o privim cu claritate, în lumina istoriei spirituale. Răsunetul artei sale își află sorgintea în scoaterea în evidență a omului. El însuși definise teatrul ca „o artă a omului”. Artă pentru om, am putea noi adăuga interpretînd; iar Barrault întregeste propriul său cuvînt prin deviza: „despre om, prin om, pentru om”.

Dar ce semnificație are această explicare a intențiilor în munca artistică? Ne îngăduie să înțelegem selecția autorilor reprezentați de dinsul. De asemenea, aparentul eclectism pe care i-l pusesem în seamă. Marivaux, Racine, Claudel, Giraudoux, Montherlant, toți aceștia ni-l înfățișează pe om ca neputînd fi scos — nici prin spaime, nici prin bucurii — din condiția mediocrității, statornicul său centru gravitațional. De aceea, în cercetarea acestui mister, pe urmele căruia a fost pus de Artaud, el se și află în căutarea, prin excelență franceză, a esenței constitutive a omului.

Nu lipsesc desigur contradicțiile, nici abateri de la această linie de mijloc nivelatoare. Cum să ne explicăm bunăoară, prezența în repertoriul lui Barrault a **Zilelor frumoase** de Beckett, ba chiar al lui **Godot**, care, din momentul în care Barrault a fost nevoit să se dedea din nou peregrinării, îi ajută trupa, redusă la maximum, să se bucure de succes la public?

Să nu dăm atenție însă fenomenului pe care critica franceză l-a relevat de multă vreme, anume forței consacratore a lui Barrault. De la obținerea premiului Nobel, imaginea ruinei existențiale în care perso-



„Rabelais” — una din montările de mare răsunet ale lui Jean-Louis Barrault

najele lui Beckett se străduie zadarnic să afle un sens, a fost eliminat din orice dezbatere. Beckett aparține unei lumi recunoscute, care nu mai șochează, ci neliniștește tacit. Omul decăzut rămâne, chiar în punctul zero al lui Beckett, mereu om. Chestiunea sensului său, însă, Barrault nu încetează s-o pună.

Să păstrăm permanent în ochi această dublă structură: pe omul de teatru care, dacă nu este un descoperitor, este în orice caz, pentru publicul internațional, un verificator, pe directorul de mai tirziu al scenei de la „Théâtre de France”. Acesta și-a dobândit elanul la Comedia Franceză. Acolo se simțise fericit într-o echipă plină de un fanatic zel de muncă, mereu în centrul aprecierilor, într-o lume, spirituală, așadar, care pendulează între extreme. Alături însă, de aceasta, pe omul care-și pune neliniștit întrebări, care în forul său intim este în neîncetată agitație și care, în afară, își vede cariera traversată de eșecuri, lunecușuri, de elanuri.

Să privim mai îndeaproape viața lui Barrault. Mobilizat ca „genist”, întrebuințat ca supraveghetor al unor vagoane cu cai, Jean-Louis Barrault se găsește undeva, în Dor-

dogne, nu mult după ce a fost demobilizat, în momentul în care Franța se vedea invadată de armata germană...

„La 28 iulie 1940, mi-am redobândit libertatea, — povestește el în „Reflecțiile unui actor”, — și am ajuns la Toulouse cu 800 de franci în buzunar, drept indemnizație de demobilizare. Nimeni nu poate să se întoarcă la Paris. Așa că, iată-mă rătăcind, două-trei zile, încolo și înapoi, fără nici un rost. Într-o dimineață, îl întâlnesc pe domnul Fleury, casierul Comediei Franceze. „Ce tot învirești dumneata pe aici, — mă întreabă el, — în timp ce toată lumea te caută pretutindeni?” „Pe mine?” „Da, mi-a scris Copeau că te caută. Vrea să te angajeze la Comedia Franceză”. — „Pe mine?” — „Da, cum ai auzit”. Copeau pusese să fiu căutat ca să mă angajeze la Comedia Franceză! „Caută un Rodrigue pentru *Cidul*!”.

Așa a ajuns Barrault înapoi la Paris, cu un contract de angajare în buzunar și cu misiuni artistice care, la început, îl cam speriaseră, dar care mai apoi îl entuziasmaseră. Avea să spună mai tirziu o vorbă dreaptă: „Cînd am intrat la Comedia Franceză, mi-am început viața din nou. Nu o a doua viață, ci viața mea cea veche, într-un chip nou. O

a doua ediție a unei piese, cam așa ceva”.

Madeleine Renaud, cu care se căsătorise cu ani în urmă, era de mult la „Comédie” Aveau să joace pentru întâia oară în același teatru. A doua sa inițiere decurse, așa cum și-o dorise Barrault. Comedia Franceză, ca unic teatru al Capitalei, oferea un repertoriu zilnic schimbat. Iar lui Barrault îi era dat, așadar, să joace în fiecare seară alt rol. Nu lipseau nici spectacolele de turneu. În timpul ocupației germane, jucau, în afara Parisului, prea puține teatre. Golul trebuia să-l umple Comedia Franceză.

În analele „Comediei” prezența lui Barrault în teatru este legată de premiera absolută a operei lui Claudel, **Pantoful de mătase**. Claudel arătase dintru-nceput interes pentru arta lui Barrault. Mai cu seamă **Numancia** îl fermecase. Iar Barrault părea făcut pentru **Pantoful de mătase**. Trebuia închipuit un teatru de dimensiuni universale; trebuia pusă în mișcare o puzderie de personaje secundare și de figuranți. Spațiul scenic era chemat să devină reflexul unui spațiu spiritual, întreprindere, cu deosebire potrivită, creatorului **Numanciei** și prelucrătorului lui Faulkner. În însemnările sale zilnice, Claudel notează, la data de 10 ianuarie 1942: „Mă vizitează Jean-Louis Barrault care-mi cere sfaturi pentru **Pantoful de mătase**, și cu care răscolesc felurite proiecte: **Cap de aur**, **Proteu**, mai cu seamă, **Cristof Columb**. El nu vede ca spațiu de joc valabil decât o sală rotundă de teatru, aceasta fiind singura în măsură să sudeze spectatoriilor. O conversație lungă, palpitantă”.

La Claudel găsește Barrault sursa celuiui joc inițiat care vrea să extindă peste întreaga lume cazul izolat, suflut în veșnică căutare. Faptul că, în ochii lui Barrault, Claudel trece drept un om și un poet de primă mărime, poate fi tocmai de aici dedus. Teatrul său îngăduie o înscenare întinsă, în măsură să includă orice formă de expresie. El năzuie, la urma urmelor, să întrupeze omul întreg, creatură, deopotrivă carnală și spirituală.

Prin calitatea sa de desăvârșit pilot al jocului în spiritul verității, de mim care știe să scoată la iveală valorile spiritului prin mijlocirea corpului, și de artist al rostirii care nu e niciodată dispus să renunțe la cuvânt, Barrault este predestinat teatrului total, în care gestică, mișcarea, lumina, devin parteneri egali cuvântului poetic. Invențiile sale regizorale sînt determinate de această reciprocă servitute. În cazul **Pantofului de mătase**, ca și, mai târziu, (1953), în cazul lui **Cristof Columb**, ele au dus la lichidarea convențiilor scenice, la o lărgire a spațiului imaginativ al teatrului. Dramaturgie a simbolurilor, dramaturgia lui Claudel permite tocmai de aceea structurarea cea mai liberă a realității, pretinde, în expresia mișcării, surprinderea și dislocarea inertului. Este o

dialectică fecundă, care a inspirat deiece dată în alt chip geniul artistic al lui Barrault.

Și spunînd aceasta, să nu uităm filmul. Fără el, mai precis fără **Les enfants du paradis**, în care Barrault a înfruntat, jucînd rolul mimului Baptiste, o masă insensibilă, desigur că el n-ar fi ajuns, doar în cîteva luni, unul din cei mai mari actori, putem s-o spunem, ai lumii.



Cu **Les enfants du paradis** a avut posibilitatea de a aborda problemele pe care le adulmecase și în teatru. Baptiste, eroul filmului, cel izgonit, genialul mim, pe care ceilalți îl împing în gerul unei existențe fără nădejde, exprimă în așa măsură conștiința epocii, încît filmul devine un succes mondial, iar Barrault, în toamna anului 1946, face, dintr-o partitură mimată, un spectacol teatral propriu. Firește, titlul spectacolului a fost **Baptiste**. Există oare acum un reprezentant mai bun al teatrului francez, în lume? A ieșit de la Comedia Franceză în anul în care ministerul pregătea un nou statut acestei instituții. Cîteva săptămîni mai târziu el întemeiază „Compania Madeleine Renaud—Jean-Louis Barrault”; o echipă teatrală fără teatru. Urmează perioada teatrului Marigny: Barrault joacă pentru societatea avută care-l caută în Champs-Élysées. Pe lîngă aceasta însă, el întreprinde și nenumărate călătorii prin lumea largă.

Nu există continent în care să nu fi făcut vreun turneu. Pretutindeni, lumea voia să-l vadă pe celebrul Baptiste și, odată cu el, pe regizorul lui Marivaux (în care excellează Madeleine Renaud), al lui Molière, Claudel, Giraudoux, dar și al lui Feydeau. Toate aceste călătorii — în America Latină ca și în America de nord, în Japonia ca și în Orientul Apropiat — sînt însă doar un mijloc de a ieși din situația precară în care-l pusese Parisul. După zece ani la Théâtre Marigny, de-a lungul cărora a reprezentat cîtiva autori străini, care, în cartierul acelei lumi „fashionable”, mai bine zis tradiționaliste, nu prea păreau tocmai la locul lor, trupa este nevoită să-și facă bagajele, contractul nu se mai înnoiește. Barrault devine astfel, fără voie, ambasadorul artei teatrale a țării sale. Care e în toate țările, aplaudat, dar e indezirabil, la Paris. Soluții pentru ieșirea din încurcătură se ivesc în 1957, după înapoiere: întîi, Teatrul „Sarah Bernhardt” care, de atunci a fost reclădit și rebotezat „Théâtre de la Ville”; un an mai târziu, chiar aceea cu adevărat „bombonieră a vodevilului” care e Théâtre



Printre actorii săi la Elysées-Montmartre

du Palais-Royal. **Madame Sans-Gêne** trebuie să țină trupa pe linie de plutire luni în șir. Iar la Palais-Royal, Barrault se dedică aceleleași muze, cu **Viața pariziană**.

În 1959, a doua cotitură. André Malraux, devenit ministru al culturii în cea de a 5-a republică, îl cheamă pe Barrault la Odéon, decenii în șir a doua sală a Comediei Franceze. Aici, în inima cartierului latin, urmează să-și găsească, el și trupa sa, un nou câmp de activitate. Rătăcitorul fără voie este astfel consacrat drept personaj oficial al artei teatrale franceze, așa cum sala în care se va produce, capătă numele de „Théâtre de France”. Poetul care o inaugurează este Claudel. Cu opera sa de tinerete, **Cap de aur**, îmbibată de un lirism somptuos. Spectacolul inaugural este aplaudat de generalul De Gaulle, de André Malraux, de toți demnitarii statului.

Barrault folosește cei nouă ani de activitate directorială, nu numai pentru a reprezenta opere înalt apreciate ale repertoriului autohton, dar și pentru a se familiariza cu repertoriul străin. El aduse astfel pe scena Odéonului **Ostăteac** de Brendan Behan, **Cuvintele Domnului** de Valle Inclán sau **America** lui Kafka și le prilejuiește un

răsunet mult mai larg decât s-ar putea preținde de la un teatru particular oarecare. Dintre lucrările autorilor contemporani a pus în scenă **Pietonul aerului** și mai cu seamă **Rinocerii**; a reprezentat însă și pe încă nu pe deplin afirmatul Billetdoux și a deschis Margaretei Duras porțile scenei. În sfârșit, a avut de trăit cel mai mare scandal cu **Paravanele** de Gênet, pe care a pus-o în scenă nu el, ci Roger Blin. Piesa a ajuns, de altfel abia cîțiva ani după premiera mondială, pe Sena, într-un moment, în care emoțiile stîrnite de războiul din Algeria începuseră a se stinge. Totuși blasfemiile lui Gênet nu încetaseră să producă efecte politice. Publicul de dreapta surprindea în spatele piesei nu jocul în jurul existenței destinate morții, a omului, ci luarea în tărbață a armatei. Malraux urcă la tribuna Adunării naționale și trebui să-și pună în joc tot prestigiul său pentru a calma spiritele întărite ale trădătorilor de patrie.

Cine s-ar încumeta, privind retrospectiv perioada de directorat a lui Barrault, să desconsidere caracterul eclectic al repertoriului său? El aparține, cum am văzut, de la bun început eficienței lui Barrault. El arătase odată că dorința lui era să creeze

un teatru viu; aceasta presupunea însă că nimic nu trebuia să fie trecut cu vederea sau respins.

În războiul egoist al pieselor și al poeziilor, Barrault s-a aflat în cele din urmă, în postul de mijlocitor, nu numai ca director al unui teatru parizian. Din 1966 i se încredințase și conducerea Teatrului Naționalilor, focar al schimbului internațional, în care disponibilitatea lui de a auzi și voci ce-i stăteau împotriva, i-a adus roade dintre cele mai frumoase. O superioară linie directoare a posibilității lui artistice se desena. Talentul său începu a se desfășura din plin. Francezul numește animator pe acela care se află în fruntea unei acțiuni culturale colective. Altfel zis: o persoană care însuflețește. Și aceasta se potrivește lui Barrault cum nu s-ar potrivea oricărui altuia. El caută să însuflețească tot ce înțilnește în cale, în jurul său. Cu o respirație fierbinte a dragostei de teatru și, precum văzurăm, pentru a împlini omul. O singură pildă în această privință: cu Grotowski și dezvoltarea dată de el teatrului cruzimii, Barrault nu prea are nimic comun; ceea ce nu l-a împiedicat să-l invite și să fie cel dintâi care să facă, la Paris, cunoscut stilul său.

Acum, ca și cu decenii în urmă, Jean-Louis Barrault se caracterizează prin disponibilitate și printr-o nealterabilă bucurie a experimentului. O nouă trupă, un nou teatru („Recamier”): o nouă viață de pelerin — aceasta e ursita lui, după mult comentata eliberare. În iunie 1968, din strălucitoarea lui funcție. Ne amintim: în timp ce în luna mai a aceluia agitat an, studenți și alți protestatari țineau Odéonul ocupat.

transformat într-un forum de dezbatiri deschis fiecăruia, ministrul cere lui Barrault să deșurubeze siguranța electrică principală, socotind că bezna va izgoni pe ocupanți afară, în stradă. Barrault, prevăzând panica ce s-ar isca, șovăie să dea urmare dispoziției. De aci concediere, pe nepusă masă.

Încercat în întreruperi bruște ale carierei sale, Barrault își amintește de străvechile condiții de viață ale oamenilor de teatru. Iată-l din nou nomad, seara aplaudat, în timpul zilei așteptând să fie alungat. În ringul de box din Montmartre, află provizoriu un refugiu. Aici montează el pe **Rabelais**. Cu mijloacele de expresie de azi, cu spasmuri, cu elan coloristic și mișcări stilizate, el redeșteaptă o epocă a trecutului, caracterizată prin criză de conștiință și prin rebeliunea spiritelor. El înfățișează, pe o punte, în formă de cruce, care se mișcă printre spectatori, o sinteză a tuturor stilurilor actuale ale teatrului. Aici prezintă el acum dramatizarea lui după operele lui Jarry. Rabelais... Jarry... E evident felul în care Barrault, ca propriul său dramaturg și regizor, se dedică trezirii la viață a figurilor aflate la coticuri ale istoriei spirituale și care trimit, după împrejurări, în perspective deschise ale viitorului. Amîndoi, pe deasupra, poeți ai hazului, care s-au priceput să reducă la tăcere pe adversari și pe proști prin batjocură și hohote de ris. Acest fost director al unui teatru de stat, acum în vîrstă de șaizeci de ani, se leagă de spiritele deschizătoare de drumuri de altă dată și așa, captivează pe cele de azi. În chipul acesta devine el însuși o forță deschizătoare de drumuri în teatrul mondial.

Correspondență din Paris de la

Georges Schlocker



CRONICA DRAMATICA

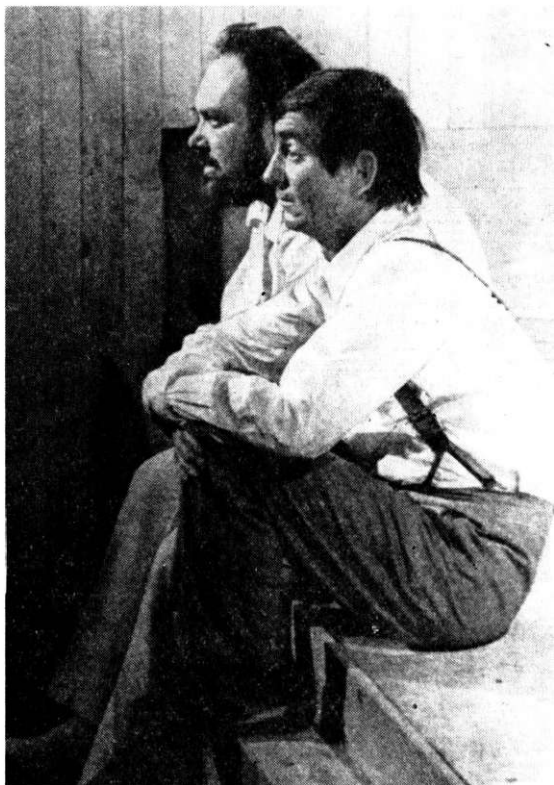
Teatrul Național

„I. L. Caragiale”

REGELE LEAR

de Shakespeare

Ca în mai toate spectacolele lui Radu Penciulescu reprezentatia n-are cortina, scena însăși e decor. Scena cu arlechinii, rivalta, reflectoarele, stângile, la vedere. Ca și în *Woyzeck* în părțile laterale și în fund, pe bănci lungi și înguste de lemn stau actorii, suflleurul, asistenții de regie, chiar regizorul, într-un cuvânt: echipa. În momentul ieșirii lor „din scenă”, protagoniștii se așează pe aceste bănci, asistând la jocul celorlalți. Se respectă o lege fundamentală a teatrului „de grup”, un comandament al participării colective. Decorul Floricăi Mălureanu tinde să se apropie de cerințele unui teatru „sărac”, ce se bazează doar pe materialul uman și potențele sale. Practicabilul circular, de scinduri, împrejmuț de o pantă înclinată sugerează vag, dar obsesiv, scena elisabethană (the inner stage) principalul loc de joc. Aici se desfășoară scenele-cheie, marile momente ale reprezentației. În planul doi o pasarelă metalică, linie orizontală întretăiată de verticale subțiri se constituie ca al doilea loc de joc. Aici e spațiul lumii ordonate, instituționale unde se mișcă Goneril, Albany, Oswald și tot aici, din cînd în cînd în atitudine „relaxate” dar pline de semnificații stau participanții, membrii „grupului”. Tot de pe această pasarelă, după ce-și va fi schimbat înfățișarea, va sări Edgar în „scenă” devenind Sărmanul Tom. În sfîrșit, al treilea loc de joc — (se respectă pe undeva, metamorfozate, cele trei nivele ale teatrului elisabethan) se obține prin acoperirea lojilor laterale ale sălii, cu scinduri, alcătuiindu-se două platforme înguste: aici dialoghează Lear și Bufonul; aici se înfruntă Edgar și Edmund. De lingă avanscenă aruncă Lear publicului imprecăția despre nerușinarea lumii, și tot de aici își rostește rechi-zitoriul la adresa atotputerniciei și a vanei autorități: „Eu zic că nimeni, nu-i nimeni



George Constantin (Lear) și Constantin Rautki (Bufonul)

vinovat cu adevărat. I-am grațiat pe toți”. Cuvintele se constituie într-o replică-cheie, sînt subliniate, se obține punctul de fierbere. Provocator, luminile se aprind în sală. Am ajuns pe cea mai înaltă spirală a „roții de foc” de care este legat Lear, și George Constantin exprimă marea, uluitoarea revelație a lumii dobîndită de fostul conducător, de stăpînul care intolerant și absolut, dezmostenea și pedepsea în nemărginita trufie a puterii. Acum, după cumplita-i aventură existențială, la capătul spinosului drum al



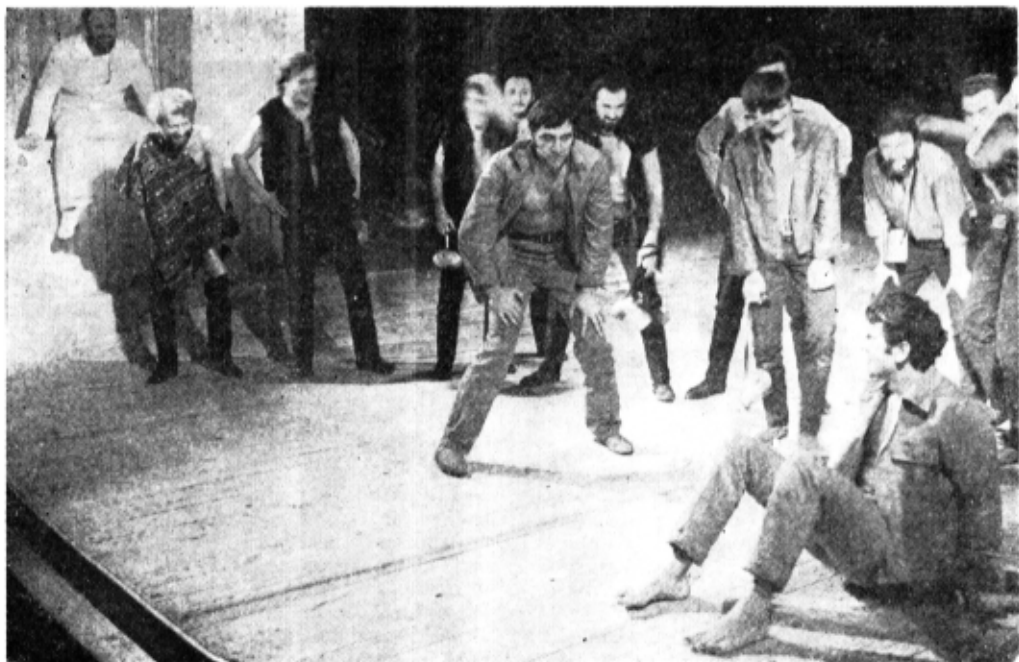
Interpreții, prezenți în scenă, asistă la „deschiderea” spectacolului

cunoașterii, intoleranța lui Lear a cedat locul înțelegerii. Cu simplitate șoapta lui George Constantin exprimă cumplita amărăciune a acestei înțelegeri.

„Cît am să mai tot fiu bufonul soartei”? hohotește Lear în preajma încheierii ciclului demențial al dobîndirii lucidității. Soarta, adică timpul încorporat în istorie este punctul fix de referință al spectacolului. Istoria creată de Lear, de autoritatea sa absolută, și care-și rîde de cel care crede că se poate sustrage imperativelor puterii alegînd libertatea individuală sau cosmică, factori ce se echivalează în cazul arhetipului Lear. Rîsul este un element motor, un vector al reprezentației. Tragismul shakespearian nu poate fi receptat azi de spectatorul curentat de experiențele secolului 20 și mai ales a ultimilor 30 de ani, altfel decît prin prisma grotescului. Demonstrația teoretică s-a făcut; jocul actorilor o confirmă. Rîsul are nenumărate cadente, tonuri, nuanțe, e folosit în spectacol cu o funcție dramatică marcantă. Mai întîi, hohotul ne-bunesc, besmetic, înspăimîntător al lui Goneril și Regan (Silvia Popovici și Eliza Plopeanu), ris care parcă țîșnește din măruntăile celor două „lupoalice” ce se rostogolesc cu veselie frenetică pe podea. O veselie dezgustătoare, viscerală. Apoi zîmbetul cînd lat, cînd pieziș, lipit pe fața lui Oswald (Ovidiu Iuliu Moldovan), zîmbet șiret, echivoc, mărturisind o tainică complicitate cu concupiscenta Gonerilei, dispreț față de slăbiciunea lui Regan, frică lășă în fața lui Kent, zîmbet ce se preschimbă într-un geamăt, scîncet urît în clipa morții; risul isteric, ațîțat, în care izbucnește Regan în

scena smulgerii ochilor lui Gloucester; rîsul sacadat, batjocoritor, pămuitor al lui Lear, hohotul lui plin, trufaș la început, apoi disperat, răgușit și suav, topit în șoapta „ne-bune, înnebunesc”. Și ultima hohotire a lui Edmund (Traian Stănescu) lovit de moarte, zvîrcolindu-se și strîmbîndu-se de ris și de durere la gîndul că era „cu amîndouă logodit”. Pe rîsul lui Edmund se suprapune muzica tristă a flautului, tema muzicală a Bufonului și de fapt aici se sfîrșește spectacolul. Finalul propriu zis — apariția lui Lear purtînd-o pe Cordelia, nu marchează decît sfîrșitul acțiunii. Demonstrația zădărnicea pasiunilor dezlănțuite, a neputinței spiritului și trupului în fața dezordinii lumii, — hohotul soartei, al universului în care domnește contradicția — s-a terminat. Singurul care nu rîde niciodată este Bufonul și chipul plin de o tristețe dostoevskiană al lui Rautchi, privirea care îndurerează, glasul spart și răgușit, cutele chinuite ale gurii exprimă mai mult decît glumele, snoavele și îndeobște tot textul său elaborat, — să recunoaștem, — fără eforturi deosebite pentru dicție.

Reprezentăția stă sub semnul vizualului; de aici forța provocatoare a textului, forța ideilor plasticizate, violența relației cu spectatorul. Penciulescu a exploatat cu maximă fervoare — capacitatea de impresionare a semnelui teatral, dinamizînd vechi clișee teatrale și convenții dramatice, propunînd semne noi pentru estetica teatrului nostru, în consensul căutărilor actuale ale teatrului contemporan. Semnele trimis oarecum la recuzita fostului Living Theatre. Laboratorul lui Grotowsky, sau experiențele unor mici com-



Luptele puntează reprezentăția. Grupul le urmărește cu pasiune, participând ca la o gală de box

panii „de grup” americane, să subliniem trupe independente de presiunile teatrului comercial. Importantă mi se pare incorporarea diferitelor și disparatelor elemente din acest catalog al teatrului contemporan, în desfășurarea organică și cel mai adesea motivată a acestui spectacol: obligarea actorului și a spectatorului la revizuirea unor norme acceptate, a unor principii de lucru și de recepție comode și confortabile. Violenta, brutalitatea relațiilor, conținută în versuri, *le vedem* pe scenă, nu ne mai mărginim să le auzim. Textul shakespearian conține toate indicațiile (frumoasă traducerea lui Mihnea Gheorghiu, de o maximă fidelitate și expresivitate verbală) și spectacolul le traduce ca atare. Un singur exemplu — invectivele pe care și le adresează reciproc Oswald și Kent actorii le debitează gîfîind și bătîndu-se „de-adevărat”.

Ca idee, aceste propuneri de joc nu sînt foarte noi. În *Mitul lui Sisif*, deci în urmă cu 80 de ani, Camus se referea la „destinul fizic” al actorului „obligatoriu în teatrul shakespearian unde „personajele se lasă pradă primei porniri. — totul este determinat de impulsurile violente ale trupului”... „cunoașterea devine posibilă prin trup” într-un cuvînt „trupul e rege”. Pe acest drum au fost solicitați actorii, antrenați într-un ceremonial de expresie fizică colectivă. Deslușim întîi în planul general geometria spațială a textului, „figura” care însoțește teorema fiecărei scene. Încît am putea alcătui diagrama, schița vizuală a spectacolului. Apoi, în plan detaliu, gesturile fiecărui protagonist. În sfîrșit, mișcarea din fundal, ambianța, grupul,

alcătuit deopotrivă de figurație și protagoniști, personaj colectiv, martor și inculpat al acțiunii, catalizator și creator de stări ce funcționează ca element vizual permanent, îndeplinind uneori și funcție de decor (coliba, tronul) și cu un rol covîrșitor în scena furtunii.

Să exemplificăm cîteva din aceste semne-metamore. Cînd „intră” Curtea și începe ceremonialul „abdicării” lui Lear, actorii îmbracă la vedere mantale albe, lucioase, de plastic, marcînd prin această convenție protocolul instituțional, marca autorității. Albul lucios, neted, sugerează ordinea calmă a unei lumi suficiente. În momentul înfruntării Cordeliei, în scena dezmoștenirii cînd se conturează eroarea lui Lear, figurația începe să plesnească cu lovituri sacadate, ritmice în aceste mantale; însemnele se degradează, începe dezordinea, începutul haosului. În final peste costumul lor obișnuit (pantaloni și pulover negru) actorii îmbracă iarăși la vedere niște „mantale” — de altă dată niște pături aspre, cenușii. Albul lunecos a cedat locul cenușului murdar, sărac, culoarea tranșelor și cîmpurilor de bătălie. Cu mișcări grave, lente, interpretii, scot apoi aceste mantale și le depun pe podeaua de scînduri a scenei. Mici morminte sure răsar de peste tot, împrejmuid pe cei puțini rămași în viață. Prinderea Cordeliei și a lui Lear se face din cele patru colțuri ale scenei cu frînghii și sfori, încercuire într-un laț, adus din cele patru vînturi. Goneril și Regan au gesturi elementare, instinctuale, urfite, un mers lăbărțat, mîini hrăpărete. Ființa lor e concentrată în jurul măruntaielor. Cînd Lear

o blestemă pe Goneril. Silvia Popovici se încovoiaie lovită mortal în pînțele. În scena judecării lui Edmund, femeile se învîrtesc ca două fiare într-o rotire buimacă. Pentru a obține scrisoarea trimisă de sora ei lui Edmund, Elisa Ploeanu (Regan) se tîrăște pe jos ca un animal rănit, se răsucește cu o șiretenie felină. Lovit, Cornwall e susținut de trupul lui Regan și ca într-o alegorie biblică femeia sprijină și duce povara bărbatului legiuitor, opintindu-se, încind, împiedicîndu-se. Sînt gesturi-semne, proiecții musculare ale vîrtejului patimilor lăuntrice. Bătăile punctează reprezentația. Aici ieșim din matca gesturilor general umane, pentru a intra în ceea ce putem numi *Lear* „versiunea 70”. Gesturile „grupului” sînt tipice străzii care ne înconjoară. Băieții îmbrăcați în pantaloni strîmți de doc au atitudinea proprie „tineretului”, gesturi din mitologia filmelor „dure”. Se bat ca în „West-Side Story” și urmăresc lupta cu băte dintre Edgar și Edmund, pasionați, ca la o gală de box. Cornwall gata să smulgă ochii lui Gloucester are gesturile unui tip dur din romanul non-fictional al lui Truman Capote. Edgar, anunțîndu-și preschimbarea în sărmanul Tom, se dezbracă cu gesturile precise de prim-plan din filmele „noului val”. Scena cea mai semnificativă pentru concepția acestui spectacol „de angajare și expresie colectivă” cum îl denumește regizorul, este furtuna. Trupul exprimă aici nebunia, haosul, incoerența lumii. Trupurile contorsionate, legănate amenințător, semnifică dacă vrem, și vechile Erinii dezlănțuite, revolta și durerea cărnii lipsite de lumina spiritului. Ritualul corpurilor ce se frîng, se încovoiaie, se chircesc, se împletesc în hora nebunească a elementelor dezlănțuite, sugerează cu violență armonia acestei dezordini cosmice. Plesnetele de bici, sunetul gongului cu reverberații multiple, scrișnetul tablei, tăcerile, impactul auditiv se topește în cel vizual; se obține unghiul de interferență al percepțiilor.

Discutabile sînt costumele care ocupă un loc important în acest alfabet semantic. Intenția, punctul de pornire sînt vizibile: regizorul și scenografa au preluat opinia „Livingului” care preconizează anularea costumului de teatru, înlocuirea lui cu haina de toate zilele a actorului „ca interpretul să n-aibă senzația că joacă povestea altcuiva”. Este un comandament al teatrului de auto-exprimare, asociat însă, unei dramaturgii specifice, proprii, îndeobște creație colectivă, acordată cu întregul mesaj al „teatrului sărac”. Pe scenă fiecare interpret poartă așa dar, costumul lui „de acasă” adaptat sau stilizat la convenția dramatică. Prin această convenție Penciulescu obține o imagine derivată din prezentul imediat, un „Lear '70” care dinamitează pînă și noutatea imaginii de neuitat lansată de Peter Brook. Precum ne amintim, acel *Rege Lear* se pretindea unei epoci primitive și brutale, era plasat în istorie, pe scenă se etalau pieile bătucite de vînturi, lemnul ros de ploii, arama coridă. În costumul „de azi” protagoniștii extrag cu desăvîrșire piesa din timpul trecut plasînd-o pe orbita situației-limită existențiale. Acest costum ca și absența machiajului reliefează o altă viziune a spectacolului, și anume anularea problemei generațiilor. Totuși *Regele Lear* constituie și expunerea acestei teme:

„Bătrînii au suferit, că te cutremuri,

„Noi tinerii trăi-vom altă viață”. Această replică finală a lui Edgar pe care regizorul a suprimat-o printre puținele tăieturi operate în text, reprezintă o operație consecventă în structura *acestei montări*. În spectacol, lipsește cu desăvîrșire opoziția dintre tineri și bătrîni, sau stratificarea istorico-socială dintre tipul de feudal *inclusiv* și *exclusiv*; nu această problemă l-a preocupat pe Radu Penciulescu și din acest punct de vedere costumul i-a fost argument în demonstrație. Așadar, Gloucester (Gh. Cozorici)

Mantale albe, lucioase — protocolul instituțional, „Curtea”





Silvia Popovici (Goneril) și Eliza Ploceanu (Regan). risul celor două „lupoaițe“

poartă o haină obișnuită „de birou“ cu pullover pe gât, Albany (Constantin Dinulescu) se înfățișează în ținută corectă, cămașă albă și cravată, Cordelia (Valeria Seciu) într-un costum de adolescentă „en vogue“ dar sugerînd pe undeva și silueta Fecioarei din Orléans, Goneril și Regan în frumoase tunici cu pantaloni evazați. Lear într-un costum alb, comod, — așa cum îi place lui George Constantin, — iar grupul, „băieții“ (curtenii) în obișnuiții blue-geans cu care ei pot fi întîlniți pe stradă. Această diversitate voit simplă e însă frapantă, pare excentrică și acoperă elementul de neutralitate al vestimentației, obligator în acest tip de reprezentare. Costumele ridică spectatorului semne de întrebare ce rămîn fără răspuns. În costume intervine cu funcție simbolică și culoarea (element de asemeni preluat din recuzita Livingului) ce ordonează în chip maniheist protagoniștii, contraziind în primul rînd o idee mare a textului, valorificată în spectacol: „*nu-i nimeni vinovat cu adevărat*“, apoi, contraziind însăși concepția de costum și actor din spectacol. Opoziția Edgar-Edmund se face prin albul și negrul cămășilor, la fel cum în final „nevinovații“ Lear, Cordelia, Gloucester apar înveșmîntați în albul martirilor. Găsim și alte elemente de prisos, sau pur și simplu neinspirate, precum bandajul alb pe chipul lui Gloucester, sugerînd naiv, desigur voit naiv, orbirea, vopsea roșie pe fața lui Edmund... rănit, floarea oferită de Oswald lui Goneril.

Experiența propusă și impusă de Radu Penciulescu echipei care a realizat *Regele Lear* este ambițioasă și dificilă. O expe-

riență impusă, fiindcă, limpede, actorii nu au aderat cu toții spontan și total la aceste reguli ale jocului, chiar dacă execută conștiințios indicațiile, sau compun uneori improvizații pe mișcare (bătăile). În aliajul dintre idei și execuție transpar fisuri. Fisuri fi-rești, antrenarea actorului pentru acest teatru presupunînd un proces îndelungat, o adaptare complexă, o pregătire specială, ce nu a putut fi consumată în întregime în perioada repetițiilor. Din această breșă în adeziune vin neîmpliniri, momente ratate, mișcări ce par de prisos. Fiindcă întreprinderea asumată de Radu Penciulescu presupune mai mult ca orice altă montare o coeziune de echipă, o comuniune profesională, o relație incandescentă între parteneri, o angajare totală. Reușita spectacolului depinde de această condiție etică, de atitudinea comună. *Regele Lear* al lui Penciulescu se vrea un colectiv strigăt de protest al celor striviți de un destin implacabil, destin pus în mișcare de propria lor eroare, dar nu e ușor ca toți partenerii să împărtășească acest protest. *Regele Lear* se vrea un spectacol violent, imagine-șoc a unei lumi dislocate de patimi, dar nu toți coechipierii sînt convinși de necesitatea adoptării acestei atitudini violente. De aceea, simțim uneori în locul participării necondiționate, mimarea, falsul artistic ce riscă să mineze coeziunea. Excelent de pildă, răspunde imperativelor acestui teatru Ovidiu Iuliu Moldovan. În Oswald, gestul, mișcarea, mimica și cuvîntul se contopesc într-o imagine unică, exemplară. Oswald personifică fătărnicia, nemernicia, perversitatea slugii, amoralitatea,



Gh. Cozorici (Gloucester) și Ștefan Velniciuc (Edgar) în abisul imaginar din Dover și cel real al suferinței.

Valeria Seciu (Cordelia) și cavalerii săi francezi.



prin ceea ce spune, prin mers, privire, înclinarea capului și mlădirea ipocrită a trupului. Cu aceeași credință față de regulile jocului interpretează Costel Constantin pe Kent, într-o compoziție de mare reușită. Kent este camaradul devotat, credincios până la moarte și totodată un „defazat”, cum îl caracterizează un poet englez prin „totala lealitate socotită conaturală rolului pe care-l joacă”. În Gloucester, Cozorici demonstrează exersatul său profesionalism. Acest „vechi” interpret de roluri shakespeareene atacă cu gravitate o partitură într-o cheie nouă, aducând mai ales în partea întâia a spectacolului, puternice accente meditative, lansând cu inteligență câteva mari întrebări. În rolul lui Edmund, Traian Stănescu compune un fanatic al delațiunii, un agent al viciului, disimulat cu farmec. Tinărul actor Ștefan Velniciuc nu acoperă întru totul multiplele fațete, uluitoarele nuanțe ale acestui mare dublu personaj — Edgar-Tom, dar cu extremă conștiinciozitate execută desenul regizoral. Constantin Dinulescu conturează un Albany firesc, ponderat și mediocru. Răducu Itcuș (Cornwall) sugestiv ca prezență fizică aduce o cruzime „plină de sînge rece”. Silvia Popovici compune o remarcabilă creație în Goneril; în galeria rolurilor sale „specializate” pe ingenuitate și elevație tragică dar aeriană. Goneril dezvăluie un surprinzător nou registru de disponibilități și resurse dramatice, capacitatea expresiei groțesti, forța de plasticizare corporală. Eliza Plopeanu concentrează în Regan ființa eliberată de sfera moralei, jalnica mărginire a unui trup. Rolul Cordeliei, Valeria Seciu îl construiește pe voce. Actrița aruncă cuvintele în țipete isterice, modulează ascuțit cu semitonuri vibrante. Mai puțin expresivă în prima scenă, cea de a doua, din final, conține o pură intensitate a sentimentului reprimat cu forță și acoperit într-o destindere chinuită, într-o relaxare dureroasă. În acest spectacol de coparticipare, evident, centrul de greutate stă pe umerii masivi ai lui George Constantin. Lear este în primul rînd George Constantin și nu o compoziție; de altfel, în acest teatru al autoexprimării, compozițiile nu au ce căuta, sună fals și strident. Așadar, George Constantin și uriașa lui forță de explozie teatrală pe care o cunoaștem, pusă în slujba unei demonstrații teoretice: ideea că *Lear* e sinonim cu tragedia dar și grotesca experiență a renunțării la putere și acceptării riscurilor condiției de simplu muritor.

Mira Iosif

Teatrul „Ion Vasilescu“

FETELE DIDINEI

de Victor Eftimiu

Teatrul „Ion Vasilescu“ ne-a oferit, inaugurându-și stagiunea cu *Fetele Didinei*, o demonstrație. O demonstrație de atașament față de o lucrare inedită, pe nedrept uitată sau părăsită, a dramaturgiei românești; o demonstrație a puterii de pătrundere a valorilor noastre teatrale.

Piesa (un vizibil efort de a transplanta pe vechea și solida ramură tradițională a dramaturgiei noastre, elemente înnoitoare), fixează cu o anumită candoare, naivitate dacă vrem, dar foarte pregnant, un aspect caracteristic al realităților noastre din preajma anilor '50: momentul de derută a burgheziei românești în fața ofensivei irezistibile a schimbărilor revoluționare. Adevărat document de epocă, *Fetele Didinei* capătă azi o mare forță evocatoare. Plasată pe pragul dintre două epoci, susținută cu vervă satirică, cu ironie, cu detalii amuzante, cu gustul efectului scenic, acțiunea și intrigă simple din *Fetele Didinei* — (manevra disperată a unei vajnice matroane, Didina, de a-și salva de la naționalizare averea acumulată prin furt), reflectă atitudinea autorului, față de convenționalismul relațiilor de familie burgheze bazate pe ipocrie și falsitate, dezgustul față de practicile meschine și triviale ale individualismului. Construită pe tehnica contrastelor dintre aparentă și esență, comedia lui Eftimiu face să defileze în fața noastră o serie de tipuri caracteristice din societatea vremii: colonei pensionari, cocote, mici moșieri provinciali, cu psihologia și mentalitatea lor specifică. Conflictul violent dintre cele două fete mai mari ale Didinei, care, instalate și apoi alungate din casa bătrânei, sînt puse în situația de a-și arunca una altea în față, cu o brutalitate dezgustătoare, mari adevăruri, pentru ca, în cele din urmă să se împace ca și cînd nimic nu s-ar fi întîmplat, acuză cu remarcabilă vigoare artistică falsitatea sentimentelor, descompunerea raporturilor familiale, bazate pe interes. Cu deosebire interesantă și autentică, în această lume, este Didina. Ea reprezintă prototipul feminin al mediului burghez, redus la expresia sa esențială. În concepția Didinei, banii justifică toate infamiile, cu bani se sfîntesc toate păcatele. Simțind că-i fuge pămîntul de sub picioare și nepricîpînd mare lucru din ceea ce se petrece în afara vilei sale, cu un instinct feroce, Didina încearcă să transmită copiilor și ginerilor ei, sentimentul acaparator, șiretenia, puterea de a se strecura în lumea nouă, cu orice chip:

„dați bani cu dobînda, așa veți intra și voi în cîmpul muncii; vindeți brichete, stilouri. Într-un cuvînt, faceți orice să supraviețuiți!“ Pătrunsă și ordonată de semnificații etice și morale, piesa lui Eftimiu subliniază nu numai pe calea mijlocită a risului batjocoritor ideea că a te realiza ca om nu înseamnă *avere*, că valoarea aparține celor ce o creează și nu celor ce o posedă, dar introduce — chiar dacă sfios, țesătura piesei aici neputînd să-i îngăduie mai mult — și o voce firavă, mai puțin ferm configurată, chemată să transmită această idee.

Spectacolul Teatrului „Ion Vasilescu“ are meritul de a fi crezut în rezistența acestui material dramatic. Regizorul Călin Florian și actorii au contribuit la valorificarea fără artificii a calităților lui: veridicitatea tipurilor și a situațiilor dramatice. Personajele respiră pe scenă adevărul vieții, nu sînt caricaturizate, își trăiesc efectiv pe scenă, destulul comic. La calitățile spectacolului și la puterea lui de sugestie se cuvine a face o mențiune subliniată decorului, conceput de Mihai Tofan, construit dintr-un edificator amestec de opulență și prost gust, caracteristic, precum și ilustrației muzicale expresive a lui Carmen Păsculescu. Înainte de toate însă, o distribuție adecvată integral. Forța comicului izvorăște aici dintr-o evidentă cunoaștere directă a tipurilor reprezentate: Draga Olteanu și Alexandru Giurgu știu să le mimeze cu o savoare și o personalitate unice. Didina și soțul său, Săche Alboteanu, au căpătat prin ei, o vigoasă prezentă, substanță și conturul dorit de autor. Marieta Luca, în Aglaia, a fost o păpușă frivolă, plină de farmec și haz. Sorin Gheorghiu a exploatat din plin, cu aplomb și precizie scenică, situațiile și replicele comice ale „marchizului“ State Voileanu, ginerelul parazit al familiei. Pitoresc și ridicol a apărut în interpretarea dată de Stelian Cremlencu, tembelul primar de la Tecuci. Fănică Stănescu, al doilea ginere al Didinei. Puținele replici ale Mariei Bernacki, în numele gazetăreței Pica, sînt rostite cu naturalețe și credință, cu bun simț, reușind să încadreze organic și acest personaj, cam schematic, în rîndul celorlalte care s-au bucurat de partituri mult mai generoase. Amuzantă este și apariția Virginiei Stîngăciu în Gherghina. Surpriza spectacolului este, însă, Mihaela Dumbravă. Actrița reușește în fiica cea mare a Didinei, Zoe, să fie de-a dreptul de nerecunoscut, dacă ținem seama de cochetele în care excela pînă acum. Compoziția ei de mare forță și virtuozitate actoricească, o inscrie în rîndurile celor mai promițătoare actrițe „fără gen“ sau „pentru toate genurile“, ale teatrului nostru. O dovadă mai mult că textele românești pot oferi actorilor prilejul unor creații deosebite. Să avem mai multă încredere în autorii noștri.

Valeria Ducea

TRIPTIC MAZILU :

- Don Juan moare ca toți ceilalți
- Treziți-vă în fiecare dimineață
- Inundația

Teodor Mazilu e un caz special pentru teatrul nostru : dintre autorii de dramaturgie românească modernă, a fost poate cel mai jucat, disputat, comentat. Volumul exegezei critice depășește considerabil pe cel al operei, cronica orală e o chestiune de domeniu public, toată lumea are câte o teorie și ote o definiție (Mazilu-moralistul, Mazilu-mizantropul, Mazilu-naivul, Mazilu-cinicul, Mazilu-timidul etc. etc.); iar scriitorul se amuză încercând toate aceste măști și înlăturându-le apoi, cu același zîmbet fin și discret. Ceea ce nu simplifică lucrurile, pentru că, totuși, fiecare dintre interpretări e, pînă la un punct, adevărată, dar nici una nu-l poate fixa, „descifrîndu-l“ odată pentru totdeauna. Poate că definitorie e tocmai această polivalență, care deschide spre literatura lui tot atîtea uși cît cititori (și virtuali spectatori) există.

Alegîndu-l, teatrul a intuit în orice caz esențialul : că piesele lui conțin fundamentale resurse inovatoare, a căror explorare e de natură să-i îngăduie o înnoire în sens integral — tematică, a limbajului de spectacol, a eternei actorii însăși. După patru premiere, în pragul celei de-a cincea (nu desconspirăm nici un secret : *Acești nebuni fătarnici*, publicată în revista noastră, anunțată de Teatrul „Bulandra“, e așteptată, datorită calității aparte a textului, a un veritabil eveniment teatral), Teodor Mazilu își confirmă statutul de unicat ; experiența pe care o propune teatrului nu seamănă cu nimic altceva și poartă de fiecare dată o pecete de neconfundat.

O lectură grăbită poate lua această pecete drept autopastișă ; Mazilu are o tehnică literară cam univocă, nu face prea des efortul să imagineze o construcție aptă de automișcare, păstrîndu-și în desfășurare surpriza inițială ; și uneori plătește acest dispreț printr-o formă artistică rebarbativă. Dar asemănarea dintre piesele lui se oprește la suprafață. Ceea ce se schimbă este însuși orizontul ; obiectul analizei este mereu, cum s-a spus de atîtea ori, *prostia*, însă înțelesul noțiunii se lărgeste. Literatura lui Teodor Mazilu își are propria ei dialectică. Scriitorul a pomit de la disoluția caracterului în accepțiunea clasică ; acidul picurat decurgea esența de aparență, dar reacția nu decurgea conform tradiționalei operații a demascării și rușinării viciului. Aparența liberă, lustruită de bu-

nele uzanțe ale convenției sociale, tinjete după altă esență, inaccesibilă. Personajele din *Proștii sub clar de lună*, din *Somnoroasa aventură*, din unele schițe dramatice ale ciclului *Tandrețe și abjecție* revendicau un sentiment omenesc, o suferință, un regret, drep-tul la un gest spontan, la o eroare sinceră ; dar înlăuntrul lor, sub înfățișarea cea mai prosperă, mecanismul de ceasornic al vieții era oprit. Indivizii aparținînd acestei umanități degradate l-au condus pe scriitor la examinarea resorturilor procesului de degradare însuși. Mazilu e preocupat de înstrăinarea omului de sine, de alienarea substanței sensibile, receptive, mobile, a spiritului ; de tot ce deviază ființa vie de la normal, „prostind-o“, adică luîndu-i mințile, orbind-o, înfîgîndu-i în creier *ideea fixă* ce-i falsifică existența. Ideea fixă materializează obsesia comună devenită acută, e rezultatul unei presiuni exterioare ce depășește rezistența insului, acesta e prins într-un angrenaj, face atîtea eforturi ca să se mîlădieze după ce i se pare a fi norma socială favorabilă, încît se rupe de ființa sa autentică și n-o mai poate regăsi. Din moralist autor de satire, cum era categorisit nu de mult, Mazilu se deplasează spre o viziune filozofică proprie, de coloratură tragică.

Teatrului, Teodor Mazilu îi pune o problemă cu totul nouă : de tonalitate. El nu povestește întâmplări, după rețeta cea mai veche, dar nici nu propune dezbateri teoretice, cum pretinde dramaturgia de idei *dernier cri*. Ipostazele sale dramatice sînt, pe de o parte, abstracțiuni, pe de alta, sînt îmbibate de o concretețe sesizantă. Din miezul platitudinii voluptuos examinate pe toate fețele ținește un nu știu ce fantasc și îngrijorător, care descoperă răului acceptat, intrat în obișnuință, dimensiuni monstruoase. Pentru că m-are nici un fel de tabu-uri, pentru că nu acceptă nimic ca demonstrat, el scrutează totul cu ingenuitatea dezarmantă și necrutătoare a copilului, iar privirea acesteia neuzată, ca a altui Mic Prinț dintr-o îndepărtată planetă, face să explodeze banalul în revelație. O lume ciudată se deschide, cu vocația absurdului, a zadarnicului, a confuziei. Timbrul particular provine din amestecul de înghețat și fierbinte, de observație realistă fidelă și de joc intelectual subtil, detașat. Trei condiții sînt obligatorii pentru înscenarea acestui fel de teatru, și toate trei îl împing spre înnoire : clarviziunea, simțul justeii măsuri și densitatea.

Tripticul de la Teatrul Mic (regia Emil Mandric ; scenografia Ștefan Hablinski) reunește într-un arc larg momente diferite pe spirala creației scriitorului ; de aici dificultatea, dar și interesul special al unei reprezentări notînd deosebirile, dar dezvăluînd unitatea de structură. Poate că ar fi fost de preferat un montaj ascendent, începînd cu *Inundația* ; s-ar fi evidențiat astfel de-venirea ideii. Întrucît nu avem de-a face



Tatiana Ieckel (Maria Magdalena) și Ion Marinescu (Don Juan) în „Don Juan moare ca toți ceilalți”

cu un spectacol unitar, ci cu trei piese și spectacole separate, discuția poate începe de oriunde.

INUNDAȚIA e ipoteza cea mai simplă: prostii mai sînt considerați ca indivizi, iar prostia incriminată e una din cele mai răspîndite, iluzia, ca să zicem așa, de rangul întâi — aceea că poți avea, dobîndi, stăpîni totul, și reușind, poți accede astfel la fericire. Se disecă deci alienarea prin materie, din alt unghi însă decît al reprezentării comune. De obicei, victimele setei de înavuțire se abrutizează alergînd după cît mai multe obiecte, viața lor e o goană istovitoare, în care nu mai rămîne vreme și energie pentru bucuria sufletului. Eroare, spune Mazilu, această imagine satisface nevoia de compensație, dar e o prejudecată: eroii săi sînt odihniți și senini, ei huzuresc într-un prea-plin de „bunuri materiale și spirituale”, își îmbuibă spiritul la fel cum și-ar îmbuibă trupul. Prețul plătit e altul — îndepărtarea de realitate, un soi de suspendare în vid, anestezia plăcerii. Escalada satisfacțiilor e inutilă, ea nu mai stimulează nimic. Există o dezumanizare prin abuz de frumos și de bine. Spectacolul e aici cel mai aproape de text; personajele își vorbesc ca printr-un snat de vată, nu se pot atinge. Dacă balansoarul și papagalii uriași, imagine prea vulgară a idealului burghez de confort și opulență, contrazic propria intenție a creatorilor, invazia baloanelor albe e o soluție inspirată, care plasticizează asfixia

cu „vesti bune”, lipsa de sens a reușitei în sine, fără necesitate.

DON JUAN MOARE CA TOTI CEILALȚI e nucleul care decide soarta întregului, fiindcă e piesa cea mai complicată, cu ambițiile cele mai mari și cu cele mai primejdioase capcane. Ipoteza, schematic vorbind, e alienarea concretului uman prin abstracție — dogmă, mit etc.: mitul sacrificială ființa vie, și-o înglobează, pentru că omenirea are nevoie de mit ca să-și echilibreze spaimele și neputința. Fără a-și fi părăsit vechile unelte, Mazilu tentează saltul în alte zone: de la individul-reflex al ideii false urcă spre treptele superioare de generalitate, se interesează de mutațiile care duc la falsificarea ideii, la transformarea ei în monument în care tensiunea vieții s-a stins. Piesa e o ecuație — Don Juan și Maria Magdalena sînt termeni polari ai aceleiași enunț, ei avansează unul spre altul, își intersectează traiectoriile și se despart iar, spre a-și împlini destinul. Capcana care înghețe spectacolul se deschide în chiar substanța literară: o teoremă de o superbă și tăioasă răceală matematică e susținută de-a valma cu argumente amuzant ingenioase, cu scăpărări de cremene ale adevărului, cu giumbușlucuri. Autorul a riscat și a pierdut: distanța pînă la miză e prea mare ca să fie acoperită cu glume de calibrul inteligenței facile. De dragul mizei însă, o regie riguroasă și sobră, știind să evite micile voluptăți ale gratuitului, creionînd cu de-

tașare pasajele minore, ar fi avut șansa să arunce o punte spre palierul de sus al scenei. Dar, mai vitală și mai terestră, gluma e aceea care dă tonul în spectacol; regia îi pune pedala, scenografia supralicitează, actorii diluează și încarcă. Avem deci o comedie groasă, cu un seducător pedepsit, o prostituată răscumpărată în sfîntenie și o regină frivolă, tratată cu toții în manieră modernist-fantezist-parodistică, cum se purta acum patru-cinci ani. Paradoxul e că excesul de invenție comică nu amuză și spectacolul trenează. Acțiunile-gag descriu insistent, greoi și plat un Don Juan obosit, a cărui formă periclitată trebuie întreținută printr-o tenace igienă a cochetăriei, o Marie Magdalenă-star de cinema. Caricatura nu aderă deloc la sens. Ceea ce era menit să servească doar drept suport și tentatie pentru spectator, introducîndu-l, cu un pretext prin excelență teatral, în lumea esențelor, devine, printr-o răsturnare de planuri, predominant. La senzația de împovărat și fad contribuie din plin cadrul scenografic, excesiv de familiar, de aluziv, de „vorbăreț”.

Abia cu TREZIȚI-VĂ ÎN FIECARE DIMINEAȚĂ ne aflăm la altitudinea caracteristică pentru arta de azi a lui Teodor Mazilu. Bucata e concisă, severă, limpede și strălucitoare ca un diamant, tensiunea tragică nu suportă sincope. Scriitorul contemplă înfiorat granița subțire dintre echilibru și încremenire. „Caracterul”, această primă măsură de ordine în existență, i se descoperă concomitent ca primă formă de moarte. Neputința omului de a se desface din crisalida care, odată ce l-a structurat, a devenit rigidă, ținîndu-l prizonier, determinîndu-l, face parte din complicata dialectică a binelui și răului. Trezindu-se dimineata, insul nu e liber, intact și nou, fiecare gest și act al său s-a copt în căldura embrionară a gesturilor sau actelor de ieri sau de anul trecut, trebuie înseriat ordinii logice a acestora; revolta e imposibilă. Cît de adînc în sine poate el urmări rădăcina ultimă a libertății sale originare, unde începe servitutea față de propria structură? În spectacol străbate ceva din aerul neliniștitor al acestor întrebări. Dialogul dintre Maximilian și Eugen — măștile aceleiași personalități, cea vie, predispusă la iluzie, pierind odată cu trecerea clipei, trecînd la activul tiparului, într-un neînterupt proces de degenerare — e sec, mordant, încărcat de amenințări nerostite. Unele arabescuri de mișcare superflue pot fi ușor trecute cu vederea.

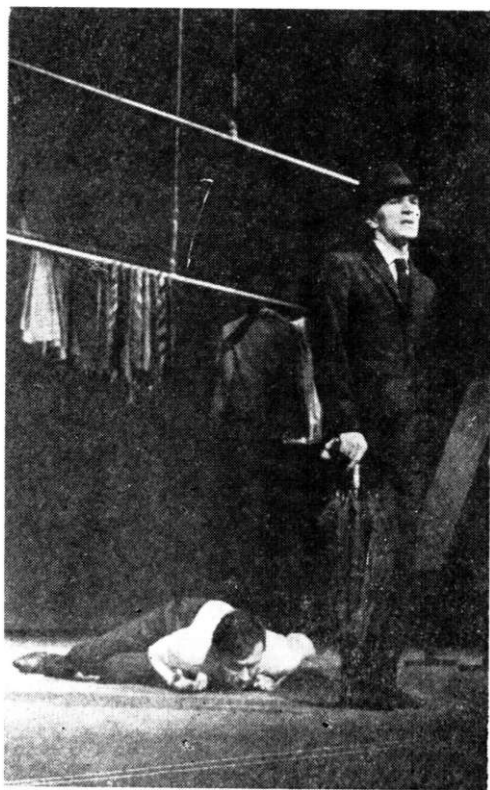
Actricește, întreaga „seară Mazilu” deschide problema specială a adecvării stilului interpretativ la obiect. De astă dată, reușita nu măsoară nici talentul, nici efortul de elaborare; pur și simplu, actorul iradiază — sau nu. Or, puterea de radiație e aici hotărîtoare, greșeala de distribuție schimbă sensul ideii, o transformă în contrariul său. Dan Nuțu și Vasile Nițulescu nu întîmpină dificultăți, ei pot asimila atmosfera operei cu liniște, în ritmul propriei

respirații, pentru că ființa lor creatoare poartă la rîndul ei un mister, o aură poetică stranie, făcută din candoare și cruzime. O tușă fină de grijă profesională în plus i-ar fi dus la desăvîrșire; și, poate, norocul de a fi distribuiți împreună, cum s-a întîmplat în *Îngrijitorul*, ca fluidul ce-i leagă să circule nestînjinit prin scenă. Amîndoi au avut parteneri buni, atenți, concentrați; Doina Tuțescu și N. Pomoje au acceptat condiția și s-au străduit să fie transparente pentru sarcina artistică înedită. Mai greu a fost pentru actorii puternic definiți, deprinși să-și afirme rolurile prin date de psihologie, explozii de temperament și atu-uri de farmec. Pe Ion Marinescu, toate acestea l-au trimis în extrema opusă, și tot ce a făcut, cu obișnuita lui siguranță, a fost opac, surd și mut. Tatiana Iekel i s-a subordonat o parte din timp, apoi a încercat o evadare pe cont propriu, parțial reușită. Între secvența Monicăi Ghiuță și cea a lui Arcadie Donos nu se află nici o cale de acces, de asemenea nici între ei și interpretul lui Don Juan.

Tonul potrivit rămîne o speranță pentru viitoarea premieră Mazilu.

I. P.

Dan Nuțu (Eugen) și N. Pomoje (Maximilian) în „Trezii-vă în fiecare dimineată”.



CERCUL MORTII

de Ștefan Berciu

Un podium circular pe care se mișcă șapte personaje: foarte repede la început; apoi, din ce în ce mai încet, până când se aude o împușcătură — Ana Zotescu trage asupra inginerului Ion Dudaș; acesta se prăbușește odată cu oprirea — bruscă — a tuturor personajelor. Giani Vero se repede cu revolverul întins spre Ana Zotescu; o voce: „...Greșești domnișoară... Din cercul ăsta, cine nu și-a făcut treaba până la capăt... nu iese viu“; altă voce: „...Așadar, un cerc al morții... (ceva mai tare) cercul morții...“ (se dă înapoi, pas cu pas, strigând) „Cercul morții! Cercul morții!“; apoi din nou o împușcătură și întunericul este sfîșiat de urletul unei femei; urmează câteva clipe de liniște; apoi un motiv sonor în tonalități medii, scena se luminează treptat, muzica încetează și...

Nu! Nu voi continua. Din motive lesne de înțeles — dizolvarea elementului surpriză, a suspensului — sarea și piperul acestui gen de scriere — mă obligă să renunț la tentația de a povesti piesa și las spectatorilor posibilitatea de a-și verifica perspicacitatea. Fiind vorba de Ștefan Berciu — cunoscut și apreciat minutor al intrigii polițiste — vă asigur, că veți fi puși la grea încercare.

Scenele construite cu rigoare logică, replicile, din ce în ce mai derutante, mișcarea scenică, luminile, fundalul muzical, totul tensionează atmosfera. Conținutul de idei, acțiuni și implicații, cu o vădită semnificație etică, privind fapte din viața de toate zilele, fac din spectator partenerul autorului. Remarcăm la acest consecvent autor de literatură dramatică polițistă, surprinderea realității, și nu inventarea unor ficțiuni de univers abstract, așa cum se întâmplă în scrierile care abordează aventura de dragul aventurii. Prim-planul, în piesele lui Ștefan Berciu, e „autenticul“; de aici și viabilitatea lor.

Piesa al cărei titlu poate fi considerat simbol al acțiunii, ne mijlocește, în fond, cunoașterea muncii pline de abnegație a lucrătorilor din securitate; de altă parte, ne demonstrează că activitatea de spionaj nu poate fi comparată „decît cu un cerc din care nimeni — o dată intrat — nu mai scapă nevătămat“.

Toate acestea sînt demonstrate în acțiune, de un colectiv actoricesc sub conducerea regizorală a lui Mircea Avram, la obiect și dovedind o reală înțelegere a factorului psihologic, necesar genului abordat. Interpreții — ordinea nu implică judecăți de valoare —: Ion Siminie (Giani Vero), Liă Șahighian



Lucia Mureșan (Ana Zotescu) și Radu Dunăreanu (Ion Dudaș)

(Maria Găvan), Florin Stroe (Valeriu Florescu), Radu Dunăreanu (Ion Dudaș), Lucia Mureșan (Ana Zotescu), Tamara Vasilache (Rîta Mănăilă), Valeriu Arnăutu (Căpitanul), au desfășurat un joc sobru, izbutind în situațiile-limită momente de adevărată tensiune. Lucia Mureșan a avut o partitură mai dificilă ca structură și i-a pretins o continuă prezență în scenă. Rolul Anei Zotescu, generos ca problematică, i-a oferit însă ocazia de a-și dezvălui încă o dată bunele însușiri actoricești. Pe aceeași linie, a unei interpretări de bună intuiție a „datelor“ personajelor, se înscriu și ceilalți actori menționați în distribuție. Scenografia — (Lidia Radian) — zgircită voit în detalii — imprimă și ea spectacolului o notă utilă de sobrietate.

Irina Toma





Lucia Doroftei (Miranda) și Florin Măcelaru (Ferdinand)

Teatrul „Matei Millo“ din Timișoara

FURTUNA de Shakespeare

Înscenarea *Furtunii* lui Shakespeare devine prin însăși actul opțiunii repertoriale un fapt vrednic de prețuire, mai cu seamă că în teatrul românesc această capodoperă n-a fost montată decât o singură dată, în 1957, la Teatrul Național din București, într-un spectacol lipsit de urmări.

Teatrul „Matei Millo“ a cutezat această întreprindere plină de riscuri, și ca semn de omagiu pentru a 25-a aniversare a existenței sale, a adus la rampă această operă, încă o ilustrare programatică a repertoriului său de reală cultură.

Dintre multiplele căi de acces spre insula magică a lui Prospero, acel spațiu straniu și neliniștitor, prea puțin încă explorat în scenă, regizorul Ion Taub a ales un drum simplu, care asigură accesibilitatea operei la o

arie largă de spectatori, prin explicitarea evidentă a intrigii. „Cheia“ montării o găsim în scena deschiderii spectacolului, moment ilustrativ, jucat cu multă expresivitate și tratat deopotrivă în spiritul unei parabole brechtiene, dar și al moralităților medievale. Într-un vădit joc de „distanțare“, ni se prezintă toate personajele piesei; asistăm la o alegorie, pantomimă strictă, în care cei „răi“ execută gestul revelator (trădare fratricid etc) rezumind la vedere, una dintre temele *Furtunii* — răzbunarea. Dacă vrem, „moralitatea“ sugerează și rădăcinile preelisabetane ale operei shakespeareene, amintind, de pildă, de *Tragedia spaniolă*, facilitind precum spunem, intrarea în lumea lui Prospero. Dar aici, „e labirintul cel mai încilcit în care a rătăcit vreodată omul“, precum zice Gonzalo, și protagoniștii n-au prea izbutit să se descurce în acest labirint. Compartimentele cele mai realizate ale montării, rămân scenografia, muzica, mișcarea; cu alte cuvinte elementele ajutătoare, funcționale, care asigură exterioritatea spectacolului, nu și fluidul immanent al piesei, pe care numai actorii îl puteau transmite. Reprezentăția se desfășoară pe scena goală, dispusă în trei mari practicabile, ușor etajate în trepte, singurul element mobil (scenografia Mircea Matcaboji) fiind un plan înclinat ce vine din podul scenei: o rețea metalică, un păienjenis de fire, un „labirint“ centrat în jurul unui soare de zodiac, cer al acțiunii care coboară apăsător în scena „furtunii“, pătrat „magic“ al puterilor magului. Mișcarea a constituit o preocupare evidentă a regiei, și trebuie să remarcăm caligrafia frumoasă în răsuciri frunte ale baletului care încorporează spiritele din slujba lui Prospero și unde recunoaștem și unele bune influențe din tendințele la zi ale baletelor americane ale lui Alvin Nicholaș; în egală măsură se impune și muzica de scenă (Remus Georges-cu), o muzică minuțios elaborată ce comentează și colorează neconținut toate scenele și toate personajele. Întregul joc al piesei e dirijat de Prospero, prim-regizor și coregraf al „spectacolului“ de pe insulă. Într-o lungă cămașă, aspră, cenușie, acest Prospero interpretat de Gheorghe Leahu fără fărâșmă și băgățel exprimă reținut tristetea și scepticismul celui care știe să prețuiască și să discearnă între autoritatea puterii ducale și a celei imaginare. Gheorghe Leahu este un Prospero lucid, rece, ce nu-și părăsește nici o clipă zîmbetul amar de pe chip, un organizator „la vedere“ al jocului, „satisfăcut“ de punerea în scenă. I-am reproșat poate monotonia în rostirea versului și insuficiența punctare a accentelor dramatice, dar vina este a întregii montări, care nu urmărește în primul rînd, demonstrația sensurilor *Furtunii*, ci a acțiunilor la vedere. Evident este înlăturată din spectacol interpretarea feeriei romanțioasă, am spune chiar că predomină ironia și comicul burlesc. De pildă cu un accentuat relief lirico-grotesc, este tratat cuplul Ferdinand-Miranda, îndrăgostiți edenici, neprihăniți: Lucia Doroftei și Florin Măcelaru au

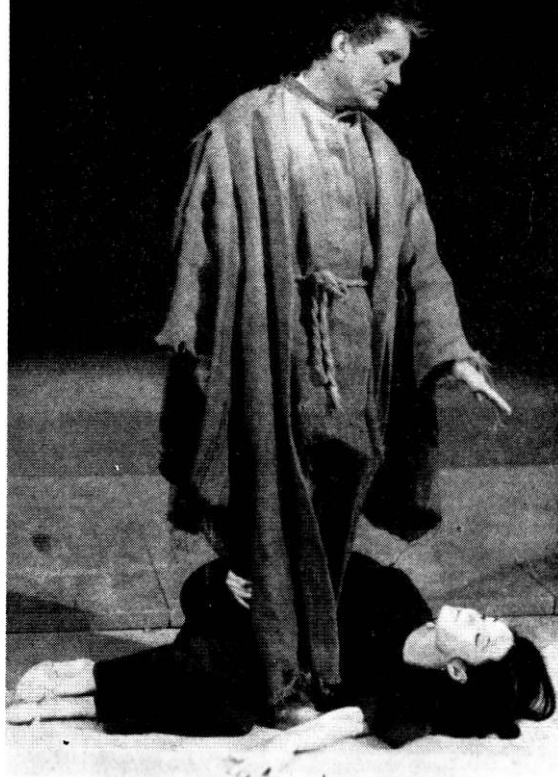
jucat cu plasticitate și rigoare profesională alianța dintre pasiunea plină de candoare și avânt liric caraghios; alt element de comic dilatat l-au constituit intermezzo-urile burlești, Trinculo-Stephano (Alexandru Terno-
vici — Traian Buzoianu). În jocul actorilor s-a obținut o parțială omogenitate și mai ales s-a izbutit alungarea intențiilor declamatorii, grandilocvența. Totuși, efortul spre o rostire sinceră, neafectată a versului shakespearean, ca și coordonarea dintre vers și mișcare, a împins pe unii interpreți fie la o tratare neglijentă, „cotidiană” a textului, fie la acoperirea lui prin gest. Un exemplu ni-l dă Ariel în interpretarea Mihaelei Buta. Tinăra actriță, cu o plastică corporală expresivă, execută nenumărate contorsiuni și gesturi complicate, adesea, alături de poezia textului. Am mai semnalat în concepția spectacolului asupra acestui personaj (care se bucură într-o bogată exegeză critică, de disonante interpretări teoretice), o descifrare oarecum insolită a relației Ariel-Prospero: intervine aici aluzia unor legături erotice mai mult decît discutabile, care deplasează cîmpul magic spre zone neavenite.

Caliban rămîne de asemenea în zona umbrită a reprezentației. Gheorghe Pătru se menține la înfățișarea primitivă și la aparența sălbatică și brutală, răpind acestei uluitoare și originale creații shakespeareene, întreaga ei aură de magie și mister. E semnificativ cît de exact îi putem aplica lui Caliban o pătrunzătoare observație a profesorului canadian Marshall McLuhan care deschide interesante sugestii de joc personajului, de aceea ne și îngăduim să o reproducem: „Omul preliterat și tribal care trăiește sub un stress intens de organizare auditivă, grupînd aici întregul cîmp al experienței sale, își duce existența într-un anume sens sub semnul vrajei”. Am regretat că nu a ajuns la noi această superbă vrajă a zgomotelor și foșnetelor lumii, dizarmoniile din acest mare teatrum mundi al oropsiților, printre care îl găsim și pe Caliban.

În jurul insulei lui Prospero nu circulă puternicii curenți subterani ai piesei, nu tălăzuiesc valurile adînci care ar permite personajelor să convingă spectatorii că așa cum spunea Shakespeare „sîntem făcuți din plămada visurilor noastre”.

Ceea ce nu înseamnă că montarea nu reprezintă un autentic cîștig în experiența profesională a colectivului timișorean, o experiență fructuoasă de lucru în confruntarea cu un text mare și dificil, experiență de care a beneficiat întreaga echipă și am nedreptăți-o dacă n-am cita numele tuturor. Adăugăm deci: Radu Avram (Alonso), Florin Tănase (Sebastian), Ion Cocieru (Antonio), Camil Georgescu (Gonzalo), Ștefan Sasu, Viorel Ilescu (nobili), Elena Simionescu, Coca Ionescu (Ceres, Junona); și să nu uităm contribuția costumelor sobre, neutre, expresive ale Emiliei Jivanov.

M. I.



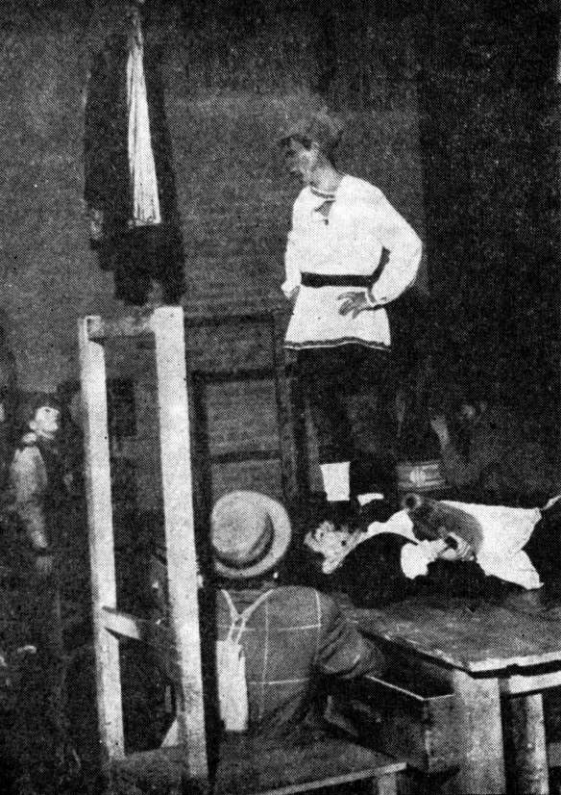
Gheorghe Leahu (Prospero) și Mihaela Buta (Ariel) în „Furtuna” de Shakespeare la Teatrul „Matei Millo” din Timișoara

Teatrul de stat din Sibiu

O COMEDIE FEERICĂ ȘI UN „POST-SCRIPTUM” LA „CIBINIUM”

Poet al revoluției și comediograf al NEP-ului, Maiakovski, devenit astăzi ceea ce se cheamă un clasic, avea, mai presus de toate, pasiunea, mai mult, vocația contemporaneității.

Interpret, regizor, pictor, scenograf — deci adesea autor total al pieselor sale — el știa să pretuiască viața pe care îndrăzneala și spiritul creator al unei direcții de scenă puteau să le dea unui text scris. De aceea, referindu-se la una din piesele sale scria: „În viitor, cei care veți expune, veți pune în scenă, veți tipări *Misterul buf*, schimbați-i



Constantin Stănescu (Prisîpkin) în „Ploșnița” de Maiakovski

conținutul, faceti-l contemporan, consonant cu ziua respectivă, cu minuta respectivă”.

Indemn, pe care, bineînțeles, nu luat ad litteram, l-am recunoscut în spectacolul tânărului regizor Andrei Zaharia de la Sibiu. Regizorul a eliminat un întreg act — cel al confruntării lui Prisîpkin cu fostii săi tovarăși de luptă, muncitori, căci, în linia gîndită de actualul spectacol, bufonada enormă și tristă — schimbarea de ton și chiar de decor cerute de acest tablou — ar fi contrastat în spectacol, ar fi adus o incomodare de ritm.

Decorul lui Helmuth Stürmer, etajat pe două planuri poate sugera ca siluetă, o imensă masă de scris, din sertarele căreia apar, evoluează, cîntă și dansează personajele piesei. Tipător colorată, diformă, se mișcă greoi pe scenă, pestrița lume a NEPlui — vînzători ambulănți, foști proprietari, foști luptători ademeniți de „farmecele capitalului doborât, dar atît de seducător”.

„Nunta roșie” din frizeria doamnei Renaissance, incendiul, baletul și cupletele pom-pierilor sînt pentru regizor momente de dez-lănțuită fantezie cvasi-operetistică. Musafirii au mișcări mecanice, ticuri verbale și reacții auditive stereotipe. Cuvinte, fragmente de discursuri le dictează emoțiile, un entuziasm

prost mimat pe un fond de animalică indiferență. Lumea albă, perfectă, a viitorului, cu care e confruntat eroul — nu e scutită nici ea în această tratare scenică de unele ironii regizorale. Aici, relațiile par idilice, personajele se exprimă prin „recitative” și „belcanto-uri”, jocurile par naive și copilărești.

Dar, oare, pare să ne întrebe spectacolul sibian — noi oamenii anului 1970 — perfectibili, dar nu perfecți — în competiție cu cibernetica și alte cuceriri antisepice ale secolului, nu riscăm să devenim automate docile apte să caute în dicționar cuvinte uitate ca „brambureală”, „birocratism”, dar și „romanță”, „iubire”?

De aceea, momentul reînvierii lui Prisîpkin (profesorul își caută cu reflectorul printre spectatori pacientul și-l descoperă firește în ultimul rînd al sălii) sau finalul piesei — (fanfară veselă, ce acoperă cuvintele pacientului reînviat care-și descoperă semenii), subliniază, credem, spiritul viu angajat, în care regia a știut să citească satira lui Maiakovski. Așadar, nimic îndulcit, poetizat, rotunjit, „lupa” regizorului, de astă dată, a știut să aleagă și să ne aducă în „gros-plan”, imagini de arhivă fantastică și de ironică ficțiune științifică.

Mai puțin omogenă și exersată, în aceste prime spectacole, de „rodaj”, echipa actoricească a prilejuit însă cîteva creații bine integrate viziunii regizorale. Am cita aici pe Constantin Stănescu (Prisîpkin), Livia Baba, C. Rădulescu, Mircea Hindoreanu, Avram Besoiu, Eugenia Papaiani, Ovidiu Stoichiță.

Anul acesta, „Cibiniumul”, festival de proaspătă tradiție sibiană, din care am des-prins cu precădere reprezentarea comediei lui Maiakovski, a fost rezervat în mare parte muzicienilor, deși atenția ne-a mai fost reținută și de alte două spectacole: *Răzbunarea suflleurului* de Victor Ion Popa și, la secția germană, *Mori und andere Taten*, montaj literar, datorat actorului și poetului Cristian Maurer.

Cuplețul baladesc, ce ilustrează în spectacol o savantă și oportună discuție între doi interlocutori (Skurilius — un buchinist, și un elegant trecător), e o specie poetică ce nu-și află un corespondent exact în nici o altă literatură europeană. Germanii îl practicau în tîrgurile Evului Mediu, prin poezii săi anonimi și îl păstrează în paginile unor Erich Kästner, G. Kreisler, Dietlef von Lilienscron, Thomas Mann, ori capătă o prospețime specifică în filmele moderne ale lui Kurt Hoffman. Sînt „songuri”, adesea „crude”, cu gustul poantei groteste și cu un sfîrșit, cel mai adesea, moralizator.

Scenariul lui Cristian Maurer a selectat poeziile dintr-o mai amplă listă de inspirație, într-o gradație cronologică a genului și într-o evoluție dramatică în crescendo a emoțiilor.

Un spectacol „de cuvînt”, „de poezie” în primul rînd, dar ale cărui însușiri vizuale

scenice nu au fost lipsite de pitoresc plastic, de oarecare elocvență proprie. Am recunoscut în decor tușa sigură a lui Erwin Kuttler, am aplaudat profesionalismul întregii trupe din care s-au detașat prin inteligență și farmecul personajului său, Cristian Maurer (semnatarul regiei, totodată), Kurt Conradt prin ironia și plăcerea jocului în multiplele sale apariții, Wolfgang Ernst, printr-o forță și deosebită expresivitate. În celelalte seri, ne-a plăcut desigur să urmărim în decorul schimbat al scenei, devenită în noii săi pereți de lemn, cameră de rezonanță, cunoscuta formație italiană de muzică preclasică „Gaspard di Salo” (prezentă de altfel și la Festivalul George Enescu). Solicitându-i dirijorului formației, Agostino Orizio, un interviu, am avut comoda îndeletnicire să notez un unic și deosebit de concentrat răspuns tuturor întrebărilor mele: „Tutto e meraviglioso!” *Acis und Galathea* de Haendel, cu concursul sopranei bucureștene Emilia Petrescu, concertul de orgă de la Catedrala Evanghelică, susținut de profesorul H. Xavier Dressler. Concerte pe care cronicarul teatral a preferat să le asculte în întregime, dar să le consemneze doar prin titlurile lor cât mai exacte.

Ne-au mai reținut prin Sibiu o expoziție de instrumente muzicale populare și tradiționalul Tîrg al olarilor, în ziua de deschidere a Festivalului.

Deci în ansamblu, la cea de a treia sa ediție, „Cibimiumul”, adresat cu precădere celor cu gust și ureche muzicală, nu ne-a putut dezamăgi. E o prezentă ce continuă să se impună prin personalitate și seriozitate, chiar dacă entuziasmul unor parteneri de Festival a mai slăbit, după abia trei ani de tinăra tradiție!

Mirela Nedeleu

Teatrul de stat din Arad

... ÎNTRE POSIBILITĂȚI ȘI AMBIȚII

La Arad stagiunea s-a deschis cu *Despot Vodă*. Nimic surprinzător. De ani de zile trupa arădeană se dedică cu exemplară dăruire valorificării dramei istorice naționale. După *Răzvan și Vidra*, *Rachierita*, *Procesul Horia*, *Ulaicu Vodă*, *Uiteazul*, regizorul Dan Alecsandrescu montează acum, la Arad, *Despot*. Ne place să vedem în acest fapt manifestarea unei profesii de credință, a unui atașament programatic față de piesa istorică, fie ea clasică sau contemporană. Este un atașament care se răsfringe binefăcător în acti-



Alex. Fierăscu și Ovidiu Grigorescu
în „Moartea ultimului golan” de Virgil
Stoenescu

vitatea educativ patriotică a teatrului și desigur în conștiința publicului.

Marcată astfel solemn, stagiunea arădeană — după un mic răgaz de respirație cu *Bărbăți fără neveste*, de Neil Simon — urmează să se desfășoare ambițios cu un șir de reprezentatii, menite printre altele să ofere și actorilor posibilitatea unei utilizări diverse, de natură să le pună la încercare calificarea. Pe această coordonată se așează *Măsură pentru măsură*, *Crimă și pedeapsă*, *Mincinosul* lui Goldoni, lucrări selecționate și pentru evidența lor însușire de a cuceri publicul. Pe afișul săptăminal, *Camera de alături* de Paul Everac și *Moartea ultimului golan* de Virgil Stoenescu, reluate, completează înțelept lista titlurilor din repertoriu. Dar acțiunea de promovare a dramaturgiei de actualitate, se va concentra, în acest an în cocheta sală a Studioului, loc rezervat mai ale experimentărilor. O asemenea încercare este pusă pe umerii tinărului regizor Alexa Visarion, chemat să pună în scenă *Paracლისerul* lui Marin Sorescu. Un prim și dificil pas pe treptele înalt-poetice ale creației autohtone. Să sperăm că teatrul va reuși să scoată această experiență din anonimul laboratorului și să o înscrie ca pe o realizare de valoare în cadrul festivalului tradițional „Primăvara arădeană”, la care colectivul teatrului visează să înfruncească faptele de artă ale tuturor studiourilor teatrale din țară.

Teatrul din Arad, cu programul său interesant, ambițios, precis eșalonat, tinde să spargă limitele „judetului”, să intre în competiție cu bunele colective din țară. Aspiratia aceasta este însă condiționată de măsura în care investiția de energie și perseverență se va face mai mult decât pînă acum în direcția *calității*, în ridicării nivelului de măiestrie

în rîndul actorilor. Este problema ce pare, la ora actuală, a fi problema-cheie a echipei de la Arad.

Despot și Moartea ultimului golan se disting, aici, la Arad prin acuratețea desenului regizoral și scenografic, prin expresivitatea detaliilor. Decorurile și costumele lui Sever Frentiu — inspirate, stilizate cu gust și rafinament — atribuie montărilor arădene ținută intelectuală, noblețe, eleganță. Deosebit de izbitut prin simplitatea liniilor și volumelor, prin armonia culorilor, cadrul plastic a fost, în spectacolul *Despot*, un factor care a pus nemijlocit în evidență viziunea modernă, liberă de fastul exterior al textului lui Alecsandri, în care regizorul Dan Alecsandrescu și-a vrut edificat spectacolul. Despovărat de aura legendei, tratat cu sobrietate lucidă, fără exaltări patetice, textul romantic a fost descifrat regizoral, mai ales în trimiterile sale actuale și a fost ca atare servit și de o seamă de interpreți. (Constantin Adamovici în Ciubăr Vodă; Liviu Mărtinuș în Comșa și Zoe Muscan în Ana; distribuit cu curaj, în rolul titular, tînărul Ion Petrancea a ajuns să acopere datele contradictoriului și dificilului său personaj, dar merită o mențiune aparte pentru rîvna, ținuta și capacitatea lui de interiorizare). Spectacolul, în rest, se resimte, însă, de o anume ritmică prea lentă, și mai ales de o tonalitate ștearsă, de o lipsă de relief, și una și cealaltă datorate unei plafonări vizibile a actorilor, al căror efort interpretativ se arată văduvit de mijloacele expresive necesare pentru a rodi pe terenul cerințelor *moderne* ale teatrului. Se ajunge astfel, într-un același spectacol, la nedorite pete albe, la personaje inexpressive, incapabile de a transmite ideile și sentimentele investite în ele de autor.

Că trupa arădeană e înzestrată însă și cu elemente de calitate, în stare să exprime spontaneitate, să emoționeze, să creeze atmosferă, tensiune, s-a văzut în *Moartea ultimului golan*, care se bazează mai ales pe buna îndrumare și coordonare (de către același regizor) a actorilor. Ovidiu Grigorescu (Dinu) și Alexandru Fierăscu (Fony) au fost un tandem plin de haz, de farmec, de sensibilitate, savoare. Foarte bună Viorica Popescu în Laura, în plină dezvoltare și îmbogățire a zestrei sale profesionale.

Liniștit în privința:

- condițiilor materiale, excelente;
- a publicului care vine cu drag la reprezentațiile teatrului (există aici, asigurați prin abonament, 4 000 de spectatori la fiecare nou spectacol; teatrul în general nu trăiește din deplasări, ca în alte părți, ci din spectacolele la sediu);
- a întregului personal de serviciu care se îngrijește cu pasiune de buna întreținere a instituției și care știe să învâluie, seară de seară, incinta teatrului într-o atmosferă caldă, civilizată, sărbătorească;
- a secretarului literar E. Roșcovicici care desfășoară în sectorul său o muncă temeinică

(pe lîngă programele frumoș și edificator concepute și redactate, a prevăzut o serie de manifestări extrateatrale, care vor lărgi aria de influență a teatrului: conferințe lunare și matinee literare gratuite, de proză și poezie, destinate tineretului; o bună propagandă în jurul teatrului);

Regizorul Dan Alecsandrescu, proaspăt numit în postul de director al teatrului, își propune — ca o primă etapă — să acorde atenție, în special, procesului de îmbunătățire a muncii actorului, factor ce determină, în ansamblu, buna activitate și dezvoltare a teatrului. Consiliul artistic își centrează și el activitatea în această direcție: actorii sînt, fiecare în parte, obiectul analizelor, a unei critici colective, obiective și colegiale, care nu întîrzie să-și arate neașteptate rezultatele. Cu aceleași obiective s-au inițiat cursurile gimnastice obligatorii, menite unei bune și statornice întrețineri a condiției fizice și a supleței corporale a actorului. „Săptămîna”, minusculul ziar intern al teatrului, pe lîngă analiza activității săptămînale a celorlalți factori, se ocupă îndeosebi de aportul zilnic, bun sau rău, al actorilor. Se încurajează inițiativa acelor membri ai colectivului dispuși la efort metodic în numele creației, eforturile spre maturizarea profesională. Unul din stimulentele destinate să anime forțele colectivului, este invitarea din București a unor actori de prestigiu, să joace (în rolurile ce dețin în Capitală), alături de protagoniștii arădeni. Sînt astfel așteptați Ion Lucian sau Ion Marinescu să joace în *Camera de alături*. Schimbul de spectacole cu Naționalele din Cluj și Craiova este și el preconizat în vederea stimulării profesionale, mult doritului salt spre calitate, în stare să impună teatrul din Arad, dincolo de granițele județului.

V. D.

Teatrul din Petroșani

DOUĂ PREMIERE

Deschiderea stagiunii la Petroșani s-a făcut cu două premiere la scurt interval: *Avarul* de Molière și *Părinții teribili* de Jean Cocteau. O a treia premieră va urma, se pare, foarte curînd: e vorba de piesa lui Calderon de la Barca *Doamna nevăzută*, anunțată aici cu titlul mai „ademenitor” *Doamna spiriduş*. — (Iată, s-au putut pregăti în două luni trei spectacole în premieră. Nu e cu atît mai regretabil că nici una n-a fost consacrată unei piese românești?)

Așadar, un prim capitol cuprinde clasici universali. Capitulul doi, urmînd și el o tendință de succesiune, aduce pe afiș numele unor clasici români, printr-o piesă nerepre-



Aurora Novăcescu, Costin Iliescu, Roxandra Petru, Mihai Clita și Elisabeta Belba în „Părinții teribili” de Jean Cocteau

zentată încă a lui Ion Minulescu, *Pleacă berzele*, și un spectacol alcătuit din momente, schițe și versuri aparținând lui Ion Luca Caragiale și George Topîrceanu. Intenția teatrului este de a facilita pe această cale cunoașterea și înțelegerea operei scriitorilor pomeniți, de către generațiile de elevi care n-au luat încă act de valoarea acestor opere, decît prin intermediul manualelor. Dar, dincolo de rațiunea educativă care trebuie să stea permanent la baza alcătuirii programului de lucru, e de presupus că tinerii învățăcei ar putea acumula mai multe și mai bune cunoștințe dacă li s-ar oferi să vadă *ceea ce e mai reprezentativ* din opera unui scriitor — cu atît mai mult din opera unui scriitor celebru de teatru. De ce nu o *operă dramatică* de Caragiale? De ce, neapărat, *Minunile sfîntului Sisoe*, o pagină evident mai slabă și mai nesemnificativă din literatura lui Topîrceanu, în locul unui recital semnificativ din poeziile lui, programat, de pildă, în cadrul „spectacolelor de miercuri” pe care teatrul își propune să le prezinte, cu intrare gratuită, în primul rînd sub această formă? Inițiativa, firește, nu e rea — se prevăd aici recitaluri din opera lui Eminescu, Răbindranathi Tagore, Ion Budai-Deleanu, un montaj literar-dramatic închinat aniversării republicii — dar această inițiativă, s-ar cuveni parcă, articulată pe argumentele unui program tematic, care să-i dea continuitate și orizont.

În fine, un capitol trei care are în vedere piesele originale contemporane. Acestea urmează să fie prezentate în partea a doua a stagiunii și să se încadreze, ca atare, în programul general de spectacole consacrat aniversării Partidului. Ce se preconizează aici? Probabil premiera piesei lui Gheorghe Vlad *Un tron pentru Goace*, lucrarea unui debutant, Radu Bădilă, *Patru oameni fără nume*; în continuare, un spectacol Marin Sorescu și unul cu o piesă pentru copii semnată de Marin Iorda, cu care colectivul intenționează să se prezinte la festivalul de piese pentru copii și tineret din iunie, de la Piatra Neamț.

Nu lipsesc, așadar, inițiativele: lipsește fermitatea în alcătuirea repertoriului propriu, nu e clară o intenție de program artistic și de continuitate în armonizarea titlurilor de la o premieră la alta, de la o stagiune la alta. Teatrul continuă să fie victima unui complex care-l face să privească timid și orbit la strălucirea piscurilor, deciziile sale sînt oscilante și oarecum sub semnul provizoratului, ceea ce face ca deprinderea minimei rezistențe să domine și să-și pună nestîngerită pecetea chiar pe fapte de artă ce pornesc hotărît din afara acestei deprinderi.

Cine ar susține, de pildă, că o regizoare ca Marietta Sadova, s-ar lăsa ispîtită de asemenea deprinderi în montarea unui spectacol? Membrii colectivului au lucrat timp

de două luni, de dimineată pînă seara, sub îndrumarea intransigentă, neobosită și dusă pînă la minutele a acestei regizoare, care și-a sărbătorit aici cîincizeci și cinci de ani de activitate teatrală. Protagonistii a două dificile piese din literatura universală — *Avarul* de Molière și *Părinții teribili* de Jean Cocteau — au simțit ce înseamnă și ce solicitare presupune pregătirea unui fapt artistic, inițiat și pornit hotărît de la alte principii decît cel al minimei rezistențe. Și, totuși, rezultatul final e umbrat de urmele viciului rutinier, lucrurile nu se încheagă într-o clară imagine sintetică, comunicarea, pe scenă, și între scenă și sală, e nesigură, superficială. Se resimt în neîmplinirile celor două spectacole, tocmai tendințele — și frînele — minimei rezistențe practicate de-a lungul anilor, oînd nimeni nu și-a propus să riște aici un salt peste stacheta actului de rînd. Neajunsurile surprind mai cu seamă pe planul actoricesc; mai puțin în *Avarul*, mai mult în *Părinții teribili*, personajele sînt sovăielnice schitate, nu ajung a se configura în caractere, sînt nepăsătoare, parcă, față de universul lor de gînduri și sentimente, nu transmit o reală vibrație sau intensitate dramatică. Dumitru Drăcea este un Harpagon anonim, o umbră tremurîndă și nedecisă, care trece neangajat, marionetistic, prin scenă; conceput pe trăsături comice, dar totuși străin de *drama* lui lăuntrică, de umanitatea lui. Un singur interesant moment (regizoral) scoate pentru o clipă din anonimat imaginea lui Harpagon: În monologul casetei pierdute, fugărirea și încolțirea eroului de către o sarabandă de măști. O

anumită eleganță și distincție scenică au tinerii eroi — Cleante-Marcel Popa, Elise-Ruxandra Petru, Valère-Mihai Clita.

În *Părinții teribili* se conturează cu forță dramatică numai Michel, interpretat de Mihai Clita cu vigoare, cu bucuria vitală a generației eroului; și, deși uneori prea pricipit, altelei prea gălăgios, cu ținută remarcabilă și cu sinceritate. Alături de el, prezente corecte, cu posibilități de a da mai mult și mai elocvent, Ruxandra Petru (Madeleine) și Aurora Novăcescu (Leonie); Costin Iliescu ni s-a părut a fi greșit distribuit în Georges, actorul nedisponind nici fizic, nici temperamental, de datele rolului. Elisabeta Belba în Yvonne, are momente de trăire intensă; în general însă își pierde eroina în zone patologice, ceea ce face ca evoluția ei să fie pindită de nonsens. Spectacolul coboară în melodramă și pierde multe

din tălcurile textului, tocmai pentru că, în ansamblu, nu e relevant din punctul de vedere al înfruntării destinului.

Elena Pătrășcanu-Veakis creează un decor ușor manevrabil, ingenios, pentru a sugera prin dominanta galbenă în care e colorat, ambianța casei lui Harpagon: ceea ce ne-a oferit în schimb, scenograful Aurel Florea, pentru *Părinții teribili* e neartistice, dacă nu de-a dreptul urit.

Poate că bunii regizori-pedagogi ar trebui invitați pentru o întreagă stagiune la acest teatru. Invitați, nu numai ca să pună în scenă, ci să redreseze și să readucă la un nivel ceva mai ridicat de profesionalitate echipa, să o curețe de maniere, prejudecăți, complexe și comoditățile încetățenite și dominante, deocamdată, aici.

C. Paraschivescu

TURNEE... TURNEE... TURNEE...

Prompt, la deschiderea stagiunii teatrale, Teatrul piteștean „Al. Davila” a inaugurat în București turneele teatrelor din țară. (La câteva zile distanță, Piteștiul, i-a urmat Teatrul „Fantasio” din Constanța și altele). Inițiativa deplasării în Capitală e stimulatorie pentru colectivele respective, dar ne-am fi bucurat mai mult dacă pe afișele turneului ar fi figurat cel puțin un spectacol „în premieră” din repertoriul acestei stagiuni.

Așadar, Teatrul „Davila” ne-a prezentat două din spectacolele sale, nu foarte vechi, totuși, reluări, cum s-ar spune: *Căruta cu paiațe* de Mircea Ștefănescu și *Miorița* de Valeriu Anania.

Este un merit al regizorului Constantin Dinischiotu că nu s-a sfiit să reia și să monteze o piesă „veche” care la ora actuală putem spune că a devenit clasică, o piesă care a fost jucată cu mulți ani în urmă de „garnitura de aur” a primei noastre scene: *Căruta cu paiațe* de Mircea Ștefănescu, care ne prezintă sevențe din viața unor cititori ai teatrului nostru ca Millo și Pascaly și începuturile teatrului româ-

nesc. Regizorul a conturat cu relief lumea pitorească a piesei, care cuprinde o distribuție atât de numeroasă. Pentru frumoasa lor evoluție amintim pe Ion Focea (Bădia), Dora Cherșes (Catrina), Julieta Strimbeanu (Pulheria), Angela Radoslavescu (Subreta), Hamdi Cerchez (Sufleurul) și Vistrian Roman (Pascaly).

Miorița de Valeriu Anania, a fost cea de a doua reprezentație a turneului piteștean, de asemenea în regia lui Constantin Dinischiotu. Cu acest poem dramatic cu motive de legendă, regizorul a reușit să dea viață unui spectacol viu, colorat, nuanțat, într-o amplă și omogenă desfășurare scenică. În plus, el a creat unor tineri actori posibilitatea să-și dovedească din plin talentul. Vistrian Roman, în tinărul cioban Moldan, impune un personaj autentic. Adina Rațiu este o Mioară frumoasă, suplă, răsărită parcă din flori de câmp și baladă: Elena Gurgulescu, o Roiniță cu mult temperament, gata de orice sacrificiu, ca să-și dobândească iubitul; Ileana Zărnescu (Bălușca), a fost o petitoare plină de pitoresc. O men-

țiune specială pentru compoziția lui Dem Niculescu, în bătrînul baci Novac. Prea studiată, compoziția Ioanei Citta Baci.

Păpuși premiate la Zagreb

În luna octombrie a.c. la Zagreb, capitala Croației, a avut loc cel de al III-lea Festival Internațional de Păpuși în limba esperanto. Printre cele șapte țări care și-au disputat laurii artei „pe sfori”, țara noastră a fost reprezentată de Teatrul de Păpuși din Constanța cu spectacolul *Șoricelul și păpușa* realizat pe textul piesei *Să reparăm păpușa* de Alecu Popovici, în regia lui Ștefan Lenkeș cu decorurile lui Dan Nemțeanu și păpușile Ioanei Constantinescu.

Spectacolul a fost distins cu *Premiul I de aur* — pentru cea mai bună reprezentație din festival în limba esperanto, — iar actriței-minuitoare Aneta Forna Christu (interpreta Șoricelului) i-a fost acordat un premiu deosebit, pentru cea mai bună interpretare.

Bravo, Constanța!

Maria Marin



CARNET I.A.T.C.

Timp de trei zile — respectiv 23, 24 și 25 oct. 1970 — s-a desfășurat la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică, un binevenit colocviu, schimb de opinii asupra unor probleme și metode actuale ale teatrului și pedagogiei artistice. Au fost astfel dezbătute, printre altele, probleme privind raportul dintre teatru și literatura dramatică, funcția actorului și regizorului în spectacol, relația dintre scenă și public, toate probleme fundamentale ale artei scenice, privite nu în afara implicațiilor lor — de la structura limbajului artistic al reprezentanței dramatice, până la arhitectura edificiului teatral.

Cuvîntul de deschidere (prof. G. Dem. Loghin) a expus măsurile ce vizează organizarea institutului și metodele de lucru cu viitorul actor. Reținem, din ele, în mod special, că în munca de formare a concepției creatoare a candidatului la arta scenei, se tinde tot mai mult, spre dezvoltarea sensibilității, spre stimularea inventivității și fanteziei creatoare, că se pune accentul pe cunoașterea profundă și multilaterală a vieții sociale, și, mai presus de toate, pe o conștiință civică și artistică avansată; că, în ceea ce privește metodologia prin care aceste deziderate teoretice sînt concretizate, corpul profesoral optează „pentru acele modalități de expresie a căror durabilitate a fost verificată de practica istoriei, permanent înmprospătată de descoperirile solid fundamentate ale spiritului modern, înstituind astfel climatul creator ce asigură relația firească dintre continuitate și noutate în succesiunea generațiilor”.

Au prezentat comunicări prof. univ. dr. docent Mihnea Gheorghiu, dr. Gh. Neacșu, prof. univ. dr. Andrei Strihan și prof. univ. Radu Penculescu. Tematica abordată de ei privește mișcarea de idei din teatrul mondial, noile raporturi create în teatrul contemporan, între scenă și sală. Referitor la raportul scenă-sală, de un real interes s-a arătat a fi comunicarea lui Radu Penculescu: „Tentativă în definirea conceptului de teatru, azi”. El a pus accent pe descifrarea „noului raport între operă și consumator”, pe o nouă sensibilitate a spectatorului, dinamică și creatoare, — care se impune (și trebuie a fi lăsată să se impună) și pe care artistul și opera să o stimuleze. Sîntem deci în fața unei teorii în virtutea căreia spectatorul nu mai e un simplu consumator, ci este invitat să participe la actul creator, poziția sa de element exterior operei fiind modificată. „Consumatorul învață în opera care-l înconjoară din toate părțile, obligîndu-l în ultimă instanță la creație.”

Discuțiile purtate s-au angajat cu deosebire în jurul acestui punct de vedere, marcînd cu claritate existența a două grupuri adverse: un grup susținînd justetea teoriei spectatorul-participant la actul de creație, schimbarea condiției de *spectator* pasiv în *participant*, considerîndu-se a fi evenimentul

cel mai de seamă cu „repercusiuni încă incalculabile asupra dramei, asupra spectacolului, asupra arhitecturii teatrale și a spațiului dedicat locului de joc”; celălalt grup (de reținut că, aici se înscriu mai ales cei care se simt direct implicați în actul creației dramatice — respectiv dramaturgii — Paul Everac, Paul Cornel Chitic), combătînd această nouă relație (operă-consumator) și considerînd că, în acest chip, textul va fi expropriat, că adică prin înlăturarea așa-zisei tiranii a textului, structura dinamică a spectacolului se va pulveriza, ba am ajunge chiar să nu mai credem în cuvînt. Problema participăției publicului la actul de creație, în jurul căreia s-au axat comunicarea și discuțiile respective, solicită însă o adăstare și o reflexie mai îndelungă. Cu atît mai mult, cu cît ni se pare că disputa a fost generată nu atît de datele problemei ca atare, cît mai de grabă de o recepție oarecum confuză a terminologiei cu care a operat în expunere Radu Penculescu. Deoarece, nici vorbă, în punctul său de vedere, de a elimina textul dramatic, ci, de a conferi spectatorului dreptul de a contribui, prin participarea sa la actul teatral — prin excelență deschis, și deci apt să încorporeze orice aport revelator — la descoperirea și reliefaarea adevărilor existențiale.

Dacă prin dezbaterile teoretice din plenum-ul său, colocviul a încercat să se apropie de mișcarea de idei din teatrul mondial, secțiunea consacrată „Metodelor moderne în formarea actorului și regizorului contemporan” a concentrat preocupările profesionale. Obiectivul lucrărilor acestei secțiuni a fost poate cel mai ambițios, aici fiind vorba de sinteza diverselor aspecte ale pregătirii teoretice, metodologice și tehnice într-o unică rezultantă concretă, de demonstrația practică a eficienței artistice a fiecărei metode de studiu propuse. Profesori ai diferitelor clase de actorie și-au argumentat punctele de vedere susținute în comunicări cu ajutorul unor exemplificări practice realizate de studenții lor.

Collectivele didactice conduse de profesorii George Dem. Loghin și Moni Ghelețer au desfășurat amănunțit etapele activității de inițiere a studenților în laboratorul într-

chipării personalului scenic, prezentându-ni-le gradat, de la exerciții elementare de improvizație, cu și fără cuvint, la studii mai complicate, realizate pe dramatizări de proză. Unele exerciții, chiar simple, au fost sugestive și convingătoare; altele (în mod special, trama basmului modernizat), vizibil inspirate de dorința de a stimula fantezia și libertatea interioară a studenților, au fost totuși viciate de căutarea cu orice preț a poantei teatrale cu efect sigur. Dintre studiile de rol și-a atins ținta cel realizat, sub îndrumarea conf. Zoe Stanca Anghel, pe un „decupaj” al nuvelei „Flori sălbatice” de Erskine Caldwell; lucrând într-un micro-studio amenajat ca teatru rotund, la numai doi pași de spectatori, cei doi foarte tineri interpreți au trecut o probă dificilă de concentrare și de sinceritate a jocului.

Mai izbutite sau mai puțin, în funcție în primul rând de calitatea talentului studentului-actor, toate aceste exerciții au avut, atât în bine cât și în rău, o comună măsură. Ele s-au constituit într-un expozu sistematically documentat al metodelor de studiu utilizate la I.A.T.C.; dar nu s-au ridicat la nivelul la care le-ar fi obligat însăși rațiunea de a fi a acestui colocviu științific, fiind mai aproape de o ilustrare a programei analitice decât de o cercetare originală, inovatoare. Neasumându-și riscul de a înfățișa exercițiile „la prima vedere”, în însăși febra actului de improvizație creatoare, profesorii au greșit esențial; imaginea adevărată, crudă poate, a fost înlocuită cu una regizată, elaborată — desigur, mai strălucitoare, dar neautentică și, mai cu seamă, inoperantă în ordinea scontată.

În comunicarea profesoarei Beate Fredanov, care a studiat cu anul II abordarea dramaturgiei clasice, se discern mai clar obiectivele și embrionii unor soluții proprii în acordarea concepției contemporane cu stilul operei. Fragmentul din *Ulcu Vodă*, expus într-o variantă nefinisată, cu stângăciile și naivitățile inerente, a avut darul să surprindă o cale proprie de acces a foarte tinerilor interpreți către mesajul textului respectiv.

Scopul și rezultatele experimentului pedagogic s-au conjugat convingător în cercetarea „Relației epic-dramatic în studiul improvizației”, realizată de conf. Sanda Manu. Ideea i-a fost sugerată profesoarei, de practica didactică; observând că studenții manifestă o tendință exclusivistă către vizualizarea spectacolului, neglijând în schimb potențialul teatral al cuvintului, ea le-a propus un studiu special pe această temă. Din această încercare s-a născut reușita montare *Caragiale... dar nu teatru*; în colocviu au fost prezentate câteva secvențe desfășurate *au valenti*, pentru a demonstra procedeele folosite.

Un moment al colocviului a fost dedicat reorganizării învățământului de regie. Conf.

D. Eșrig a explicat principiul grupării studenților-regizori pe ateliere de creație, însăși alegerea atelierului de către student fiind un prim pas pe calea definirii viitoarei sale personalități. Prin organizarea și programul acestor ateliere se va elimina etapa de asimilare obligatorie a unei orientări estetice la care studentul nu aderă, îngăduindu-i-se în schimb, să se structureze mai rapid și mai profund, pe potriva datelor și preferințelor proprii. Fragmentul din *Tragedia fecioarei* de Beaumont și Fletcher, înscenat de studentul Iulian Vișa, a servit drept argument acestei teze; o singură scenă a fost de ajuns pentru a scoate în evidență cheia lecturii regizorale și a prezenta o primă schiță de profil a autorului ei. Nu e însă nevoie s-o mai spunem: toate aceste idei și demonstrații nu reprezintă altceva decât invitația pe care I.A.T.C. o adresează celor interesați de a urmări o serie de investiții pe termen lung. Scadența reformelor metodologice preconizate e încă departe.

Secțiunea a II-a a urmărit să deschidă o fereastră spre laboratorul de tehnică a profesiei: „Cuvintul și mișcarea, componentele expresiei scenice”. Comunicările prof. univ. Sandina Stan („Rolul frazării în teatru”), conf. Elena Negreanu (despre felurile categorii și funcții ale monologului); asistent Mihai Dogaru („Studiul practic al corului vorbit”); lector Marga Boureanu (în legătură cu dezvoltarea funcției auditive necesare actorului dramatic); Elena Cristea (despre unele metode de corectare a R-ului velar), au fost, firește, de o natură mai specioasă.

Alături de ele, problemele de istorie și teoria spectacolului — discutate în secția a III-a a colocviului (semnalăm mai cu seamă comunicările susținute de prof. univ. dr. Ileana Berlogea, conf. univ. C. Marinescu, prof. univ. dr. M. Mancaș, asist. univ. Adriana Călinescu, lector univ. Gh. Ceașu etc.), au stîrnit interes în măsura în care au putut demonstra că rezultatele cercetărilor cu profil teoretic sînt convergente cu cercetările și problemele care confruntă practic munca I.A.T.C.-ului și duc astfel la o necesară unitate de preocupări și rezultate.

Organizat cu intenția evidentă de a se spori virtuțile școlii naționale de teatru, colocviul Institutului de teatru, la această ediție, a avut mai mult rolul de a expune acțiuni întreprinse în vederea perfecționării și modernizării învățământului teatral; el constituie însă, în același timp, o invitație lansată tuturor oamenilor de teatru, spre conjugarea eforturilor lor, după cum spunea rectorul Institutului, pentru soluționarea imperativelor majore, cu care este astăzi confruntată mișcarea teatrală și cinematografică românească.

I. T.

CRONICA LAG(R)ONICĂ

B. ELVIN

Jocul de-a masacrul

Prin substanță, prin idee, prin perspectivă Jocul de-a masacrul se aliniază celorlalte piese ale lui Eugen Ionesco și dacă ea nu figurează printre cele mai relevante, nu-i mai puțin semnificativă pentru intensitatea cu care acest scriitor este urmărit și ajuns din urmă de obsesia morții, obsesie devenită principal mod de a recepta și trăi viața.

Cei ce așteptau o reînnoire a teatrului său nu sînt entuziasmați de ultima dramă, o imensă hecatombă în care intră rînd pe rînd toate personajele piesei, inclusiv modestele ei surprize și accesibilele ei taine. Moartea — spune iarăși și iarăși Eugen Ionesco — ne scoate din lume fără a putea fi scoasă din lume; numai stupefacția și deznădejdea cu care fiecare descoperă, își ascunde, fuge și sfîrșește prin a se întîlni cu această lege a tuturor e de fiecare dată nouă într-un univers impunînd implacabil celor mai diverse destine, celor mai felurite aventuri același final.

Venită după Regele moare (care-i o capodoperă), Jocul de-a masacrul pare o piesă unde inspirația a fost bruscată, chiar dacă însușirile lui Eugen Ionesco au rămas intacte, iar teatrul continuă să fie sub condeiul său expresia privilegiată a unei puteri de reprezentare plastică a gândului și a poeziei cum puțin e a cunoscut scena.

Revenind pe urmele vechilor probleme (există o unitate lăuntrică și o consecvență din care decurge autenticitatea nescîndată, nemăsluită a unei creații), tragedia a devenit frescă, iar tipătul de suferință, cor funebru.

Așa se explică, cred eu, de ce personajele piesei (și care sînt aceleași epave derizorii ale neputinței și spaimei, aceleași fantoze grotești încercînd să se înșele pe sine și pe ceilalți, căutînd să încheie un pact separat cu inevitabilul și comițînd astfel o inutilă și abjectă trădare) nu reușesc totdeauna să atingă tensiunea pe care o atingea Béranger I din Regele moare.

Este însă interesant de văzut cum a întîmpinat critica franceză piesa lui Eugen Ionesco. În „L'Express“, Robert Kanters reproșează dramaturgului de a fi voit să trateze cu mijloacele pieselor sale scurte, temele pieselor sale lungi. Rezervat se arată și Guy Dumur în „Le Nouvel Observateur“: „Jocul de-a masacrul constituie o piesă în același timp foarte simplă și foarte dificilă. Foarte simplă, pentru că reduce umanitatea la condiția de marionete interșanjabile. Foarte

dificilă, pentru că se întemeiază pe monotonia unei situații... E în acest festival al morții prea mult sentimentalism și prea puțină crușime...“ Plin de elogii e, pentru o dată, severul Poirot-Delpech în „Le Monde“, care vede în piesă demonstrația impresionantă că neliniștea individuală în fața morții nu se atenuează într-o atmosferă de panică generalizată. Criticul consideră că obsesiile lui Ionesco îmbracă în ultima lui dramă cea mai scenică formă ce se poate imagina și că limbajul său artistic ilustrează ca nici un altul deformitățile unei omeniri. Dar și Poirot Delpech e nemulțumit de anumite comodități pe care și le ia autorul cînd își egalizează personajele, reducîndu-le punctele de vedere la aceeași valoare și nivelîndu-i, după cum nesatisfăcut este și de uniformitatea efectelor. Singura cronică din care respiră realmente entuziasmul e cea semnată de vechiul și statornicul admirator al lui Eugen Ionesco care este Jacques Lemarchand. „Teatrul, consideră cronicarul revistei „Figaro Littéraire“, nu ne-a propus niciodată o imagine atît de pură, atît de crudă — vreau să zic atît de exactă — a morții... Aici moartea e inevitabilă, necesară, liniștit victorioasă și absolut indiferentă comentariilor... Bossuet nu spunea altceva, dar Ionesco o spune sfîrșit mai bine pentru că o face fără elocință... Să privești moartea trăgînd cu ochiul spre eternitate e un fel de a trișa... Dar Ionesco are privirea dreaptă... Mai mult decît atît, el are simțul acut, intim, a ceea ce omul a inventat mai bun pentru a da morții o dimensiune umană, smulgînd-o din răceala ei clinică, din absurditatea ei mecanică. Și anume tandrețea. Tandrețea care ne leagă pe unii de ceilalți și care-i mai puternică și mai durabilă decît dragostea și izbucnirile ei“.

Reinterpretarea clasicilor

Mult discutata reinterpretare a clasicilor formează obiectul unei ample dezbateri organizată de „Theater Heute“, și la care participă numeroși oameni de teatru. Numai că dezbaterea nu are un caracter teoretic, ci unul precis, legat direct de cel mai bun spectacol cu un text ilustrat al stagiunii 1969—70. Rezultatul „referendumului“ organizat printre oamenii de teatru din Republica Federală a Germaniei este categoric: operele de artă ale trecutului trebuie reconstruite de fiecare generație, iar reprezentăția cu piesa lui Goethe Clavigo este, în acest sens, exemplară. Creatorul ei, scrie Ivan Nagel,

dovedește curaj, forță și subtilitate. „E un spectacol excelent — subliniază Hellmuth Karessek — tocmai fiindcă nu-i un spectacol clasic”. Regizorul a știut să extragă efecte chiar și din ceea ce azi pare fals, desuet, artificial, căci ori de câte ori personajele se află într-o situație greu acceptabilă, ele o joacă ca pe o minciună obligatorie, ca pe o constrângere, ca pe o necesitate cu care nu se pot acomoda, dar pe care trebuie s-o trăiască, dându-i aparență sincerității”. „Meritul lui Kartner este de a fi descoperit într-o piesă (la prima vedere desuetă) un tablou social precis și de a fi reliefat istoria a doi intelectuali carieriști, care se demască prin vorbe și prin gesturi cu o pregnanță ieri poate mai puțin vizibilă”, observă George Hensel.

Grotowski și „teatrul nudității”

Toată lumea e de acord că ideea de „revoluție teatrală” hipnotizează și hrănește mișcarea artistică de astăzi în care se amestecă disputându-și înțiuțetea, valoarea și rodnicia o serie de experiențe la drept vorbind nu foarte deosebite de vreme ce se vorbește chiar de primejdia unei retorici scenice, iar procedeele, ticurile și tipicurile anumitor formule, în aparență cum nu se poate mai rebele, ies foarte iute la iveală. Dar pe cât e de adevărat că trebuie un efort răbdător și tenace pentru a te opune presiunii diverselor improvizații ori manufacturi artistice împinse înainte de valul snobismului și al publicității, tot pe atât de adevărat e și că există în oamenii de teatru cu practică îndelungată, un soi de rezistență și de imobilism care-i fac adesea opaci la ceea ce e realmente o sursă de nou și un drum de creație încă neumblat. Iritați de numeroasele pagini consacrate inovatorului, de prozelizii repede cuceriiți, de tinerii exegeți gata să facă praf și pulbere câteva perechi de probleme și să decreteze mereu anul I al scenei, acești oameni de teatru riscă să confunde adesea, autenticitatea cu șarlatania, văzind în orice încercare de schimbare un atentat la propria lor persoană. De ce n-am recunoaște-o: numele lui Grotowski a suscitat stagiuni de-a rindul printre unii dintre regizorii noștri consacrați neîncrederea și irascibilitatea, trezind în ei, și nu numai o dată, pierdute resurse de vehemență intelectuală. Ei s-au zorit să-l pună pe Grotowski pe aceeași linie cu profeții și reformatorii care lasă în urma lor mai puțin o operă și mai mult un zgomot, identifiindu-l mai curînd cu o ambiție decît cu o vocație. Am văzut un singur spectacol de Grotowski și mi-e greu să-l judec pe această unică probă (și care de altfel nu mi s-a părut prea convingătoare), dar am citit în ultimele luni o serie de pagini ale sale despre experiențele și eșecurile lui, iar aceste file m-au impresionat. Pentru că răzbătea din ele o sinceritate, care se căuta neliniștită.

O sensibilitate care încerca să se tâlmăcească depășind clișeele expresiei, recunoscîndu-și fără minciună înfrîngerile, dar nerenunșînd să prospecteze mijloacele de a uni într-o emoție acei oameni divizați și izolați care constituie publicul și de a le releva prin intermediul actorilor propriul lor secret. Într-un text publicat mai de mult în *Il Dramma*, el își istorisea itinerariul artistic, cu punctele de ruptură, cu derutele, cu revelațiile lui. Inițial — spunea Grotowski — doream să realizez o formă inedită de participare a spectatorului și chiar o colaborare a sa la acțiunea spectacolului, antrenîndu-l în mișcarea, în textul reprezentației. Dar izbuteam fie o solidaritate rațională (exprimată ironic ori deschis), fie una isterică, în nici un caz una emoțională. Mai tîrziu — continuă Grotowski — tentativa de a împlini cu o reprezentație un ritual laic, evitînd bineînțeles un ceremonial abrutizant, s-a lovit de faptul că nu se putea realiza o comuniune, dată fiind disparitatea idealurilor și a credințelor: ceea ce pentru unii era un apel la apoteoză, era pentru alții o invitație la deriziune. Așa se face că în cele din urmă am preferat să uităm de spectatori și să punem accentul pe interpret. Poate că tocmai aceste succesive înfrîngeri m-au apropiat cu adevărat de aspirațiile mele inițiale, conchide Grotowski. Într-un text tipărit de curînd în *La Quinzaine littéraire* regizorul își precizează încă mai limpede poziția, iar cel care pusese atîta accent pe corpul actorului, polemizează asupra cu teatrul în care nuditatea se asimilează cu obscenitatea, în care goliciunea interpretului e o atracție comercială. Există, scrie Grotowski, pe scenă o nuditate a actorului care are valoarea unei dezvăluiri, a unei intimități și există o nuditate fabricată pentru a fi acceptată de public. În cel de al doilea caz, dincolo de ceea ce-i reprobabil uman e și ceva reprobabil artistic. Fîndcă de astă dată goliciunea nu relevă actorul, funcționînd dimpotrivă cu un alt fel de mască. El este nud, dar nu este sincer, și faptul că-i în pielea goală nu face decît să-i paralizaze reacțiile autentice, lăsînd libere și vii numai cele mecanice. Numele meu a servit cu doi ani în urmă drept alibi pentru aceste producții, dar eu n-am urmărit niciodată o nuditate a epidermei, ci a ființei umane. Iată de ce îmi cer iertare pentru confuziile pe care le-am creat în trecut...

Mai clar nici că se poate. Din exercițiul de comuniune sau din tentativa de a conjura forțele necunoscute (așa cum le practicau cîndva popoarele primitive), din protest și din sfidare a tabu-urilor și a prejudecăților, ori din manifestare exasperată a unor individualități amenințate cu nivelarea (așa cum le propuneau unele curente de avangardă), erotismul a devenit astăzi un bun de consum, iar nuditatea o marfă care se vinde și se cumpără. De acest teatru, Grotowski se desolidarizează răspicat.

— Poți să-mi răspunzi sincer, la o simplă întrebare — i s-a adresat (cred la Katanga) unui confrate dramaturg, un altul, poate, tot dramaturg.

— Pot să-ți răspund sincer, dar răspund sincer, numai cînd consider necesar, și în general, nu consider. Și de ce la o „simplă întrebare” și nu pur și simplu, la o întrebare? Uezi, așa punem și personajele noastre, să vorbească pe scenă, cu fandoseala asta salonardo-intelectuală.

— Știi, fiindcă eu sînt debutant, vreau să mă confrunt. Te întreb: după premiera unei piese semnată de dumneata, aștepti cu emoție, cu neliniște, cu teamă poate chiar, cronicile de specialitate? Eu, unul, am trăit zile și nopți de coșmar pînă au apărut primele cronici. Îmi vor da sau nu îmi vor da viza de trecere?! În ce hal de tensiune nervoasă le așteptam!

— Eu nu le aștept deloc, fiindcă nu le citeșc! Îmi interzic să le citeșc! De altfel am citit undeva, că un mare autor dramatic, francez — mi se pare — contemporan, sigur — procedea așa: cînd trece prin fața chioscurilor cu ziare, după o nouă premieră, zice: sic, sic! Nu vă cumpăr! Nu vă citeșc! Și își vede mai departe de drum.

— Dacă eviți să le citești, e clar că nu te lasă deloc indiferent... Altfel, le-ai citi cu... indiferență.

— Nu! Ar fi o dovadă de slăbiciune... Ar însemna că le dau totuși, o importanță! Cînd eu nu le dau absolut nici cea mai mică importanță! Critica noastră dramatică este făcută cu rea credință și cu incompetență. Și nici nu cred în eficiența ei: nici în puterea ei de a influența publicul, și nici în aportul ei în cultură. Și, și mai puțin, în „ajutorul” pe care îl poate primi un scriitor în munca lui de creație!

— Și toți cronicarii dramatici sînt, după părerea dumitale, maestre — deopotrivă de

pătimași, de rău intenționați, de nepricepuți, de neche-mați? Îmi vine să mă las de dramaturgie.

— Da, cu rare, foarte rare excepții, toți sînt așa cum ai zis... Ca să vezi că sînt obiectiv, recunosc că — de pildă — Dorel Petrescu este un cronicar dramatic, de prima mîină: un bun gust artistic, infailibil, o cultură serioasă.

ANTRACT de SIDONIA DRĂGUȘANU

un spirit analitic, subtil, o eleganță și o precizie a cuvîntului... În treacăt fie spus, el a scris despre penultima mea piesă — că este „o remarcabilă plămădire a unei imaginații fecunde, dirijată de o lăuntrică forță exploziv-dramatică” — Ți-am citat textual! În schimb, o doamnă, o domnișoară, o duduie... o ignorantă — în orice caz — al cărei nume îmi scapă, — cronicară dramatică în titlu la publicația... Uite, că și numele publicației, îmi scapă: am o memorie selectivă, dragul meu! Ei, da, această Silvia Cristoiu — așa o cheamă — nu pierde niciodată ocazia de a mă anula total, de a mă desființa, în cronicile ei, de o stupiditate — crede-mă! — de... o imbecilitate — crede-mă! și de un agramatism, crede-mă, muzeologic, dacă-mi permiți expresia.

— Deci îi citești cronicile!

— Ale lui Dorel? Bineînțeles! Cînd ai stimă pentru un cronicar dramatic — cum e cazul — e normal să... Nu-i așa. Sînt curios, aștept cu nerăbdare, să văd ce a scris despre recenta mea premieră.

— Vasăzică, ești totuși curios, vasăzică totuși aștepti... Te întreb și eu așa... Vreau să mă confrunt...

— Nu sînt curios, nu aștept!

— Vine public la piesa dumitale?

— Abia am avut premiera! Sper că nu va veni public! M-am simțit foarte onorat că toate celelalte piese ale mele s-au jucat cu săli quasi-goale. Cîțiva spectatori, dar îndubitabil, spectatori de elită.

— Sînt dezolat! Piesa mea a avut succes de public.

— Acum n-ai încotro: poartă-ți cu resemnare dezolarea, cu rușine, succesul, și străduiește-te pe viitor să-i cucerești pe cei puțini dar aleși.

Întîlnire — tot întîmplătoare — între aceiași doi, o săptămîină mai tîrziu.

— Maestre, am fost și ți-am văzut piesa... Sala plină, pînă la ultimul loc. Succes, mare succes.

— Formidabil succes, într-adevăr, tinere! Și cînd o piesă place marelui public, e clar — ce să mai vorbim — nu poate fi vorba decît de o piesă foarte reușită. Nu e de conceput — ar fi o aberație, nu? — să admitem că cinci sute de spectatori care te aplaudă cu emoție, cu entuziasm, la fiecare lăsare de cortină, sînt o turmă... de cretini... de imbecili. Publicul este suveran: îți dă sau nu votul! El este singurul critic perfect cînstit, perfect competent și singurul autorizat să-și spună cuvîntul.

— Și cronicile? le-ai citit de data asta?

— Dragul meu... nu le-am prea citit! Mi-a căzut din întîmplare — cu totul din întîmplare! — în mînă, cronică semnată de... nefericitul, de nevolnicul, de... incompetentul ăla, de Dorel Petrescu! Un sfero-doct, mon cher! Sub: orice nivel intelectual! Și unuia ca ăsta, i se permite să distrugă o lucrare dramatică, „de o incontestabilă valoare”, cum scrie în admirabila ei cronică, Silvia Cristoiu. De altminteri, fetișcana asta, este singura din toată cronică noastră dramatică, este singura, — eu nu mă înșel niciodată — care și-a cîștigat o autoritate!

— Îți mulțumesc, maestre... Am întrebă și eu așa... Nu-mai ca să mă confrunt...

de

MIRON RADU PARASCHIVESCU

Despre filmul românesc în general

Deși atît prin structura lui tehnică, prin evoluția limbajului său, prin circulația internațională pe care-o cunoaște, cărora li se adaugă an de an coproducții internaționale, pare aproape un non-sens să vorbim de specificul național al unui film sau al unei cinematografii — astăzi, lucrul acesta e încă posibil. Dar numai astăzi, cînd circulația ideilor și-a artiștilor e încă limitată de bariere artificiale. O dată cu instalarea unei reale și **concrete** destinderi internaționale, filmul va deveni ceea ce el a fost sortit prin chiar natura lui să fie: un limbaj și o tehnică universală, cosmopolită în cel mai bun și riguros înțeles al cuvîntului, adresîndu-se tuturor oamenilor de pe această planetă și făcîndu-i să comunice prin ceea ce au cu toții comun: cei doi ochi, — și reducîndu-le particularitățile, grație unui alfabet accesibil oricărei minți, fie ea din epoca de piatră, sau a electronicei: imaginea plastică mișcată. Dar să nu mă pierd în speculații deșarte și pretențioase, dacă nu cumva și premature.

Cred că pînă prin 1935—1940 se mai putea vorbi de o cinematografie americană, franceză sau sovietică, ca de niște entități specifice. O dată cu dezvoltarea cinematografiei în fiecare țară, a fost iarăși explicabil să i se caute fiecareia trăsătura specifică; ne aflăm încă în vîrsta copilăriei multora din industriile cinematografice — și naivitatea, stîngăciile, dibuilele fiecareia din ele pot însemna încă diferențe specifice, deși, cred, de data asta e vorba de niște diferențe în minus, mai degrabă decît de niște caracteristici pozitive. Domnul Georges Sadoul, dacă ți-u bine minte, spunea de unul din primele noastre filme republicane, că el se situează la nivelul producțiilor germane ale anului 1930. Adică, un numitor comun cinematografiei europene se putea găsi, măcar în întîrzierea istorică, dacă nu într-altă parte, producțiilor noastre.

Fiindcă, într-altă parte vor trebui căutate, poate, cîndva, trăsăturile specifice ale filmului unei țări: în spiritul ce ele-l degajă, în accentul **poeziei** lor, în aura imponderabilă și inefabilă pe care povestirea în imagini filmate o va lăsa-n urma ei și care, ea, această aură, să fie intransmisibilă și ireductibilă.

Deși...

Deși mă-ntreb ce invenție de limbaj din cinematografia unei țări nu va fi automat și inevitabil preluată și prelucrată de viziunea unui regizor dintr-alta. Am ținut foarte mult, acum opt ani, s-o cunosc pe excepționala regizoare bulgară, Binka Jeleazkova, ca s-o întreb dacă dialogul în pădure, purtat printre trunchiurile verticale de copaci, de către eroii unuia din filmele sale, fusese conceput mai întîi de ea, sau de către confratele ei sovietic, Kalatozov, care prezentase niște secvențe aproape identice în faimosul lui film „Cînd zboară cocorii”. Mă interesa cronologia viziunii artistice la cei doi regizori; și artista bulgară mi-a mărturisit că, într-adevăr, filmul său fusese precedent celui al lui Kalatozov.

De către cronicarii de meserie, asemenea coincidențe de viziune pot fi găsite fără greutate în multe producții — și ei pot stabili cu exactitate în ce măsură limbajul

Imagine din filmul „Prea mic pentru un război așa de mare“



imaginii se transmite și se modifică de la un regizor la altul și de la o cinematografie la alta, dovedindu-și prin aceasta chiar internaționalismul lui.



De douăzeci de ani și mai bine, de când există o industrie a filmului în Republica noastră, se vorbește cu îndreptățire și de o cinematografie românească. Dar aceasta își are o vîrstă și o istorie a ei, consemnate și într-o carte cum e aceea a lui Jean Mihail, „Filmul românesc de altădată“, care desigur că nu epuizează subiectul. E destul să spun că marele Nottara apărea și el în primele filme românești de la începutul secolului.

Dar cit a trecut de-atunci! Și cum ar putea să fie definit specificul filmului românesc în ansamblu! Mă tem că în afara citorva — puțini, foarte puțini — regizori de film, cinematografia românească a crescut, firavă și sfîlnică, la umbra și-n urma teatrului românesc. Cinci nume proeminente de regizori români i s-au dedicat exclusiv, și ele patronează începuturile ca și etapele de creștere ale filmului românesc: Jean Mihail, Jean Georgescu, Victor Iliu, Paul Călinescu și Ion Popescu-Gopo. Desigur, experiențe pline de interes a semnat și Marin Iordă care, însă, a fost mai captivat de teatru pînă la urmă.

Or, tocmai asta mi se pare marea înfundătură care-a făcut ca filmul românesc să evolueze extrem de încet spre o artă de sine stătătoare: situarea lui la remorca teatrului. Pînă azi încă, pînă azi, cînd filmul nostru și-a cîștigat, cit de cit, un specific al lui, nu suntem scutiți de producții în distribuția cărora abundă sau, dacă nu abundă, figurează la loc de frunte, printre vedete, actorii de teatru. Filmul românesc rămîne astfel — într-o concepție superficială, desigur — un fel de expedient, socotit probabil lesnicios și de la sine înțeles, al actorului de teatru.

Iar dacă lucrul ăsta mai putea fi înțeles și acceptat la primii ei pași, cum se zice, atunci cînd deabia putea fi vorba la noi de o producție cinematografică, pe vremea cînd filmul era mut, impunîdu-și prin chiar această condiție a lui, de film mut, o caracteristică net distinctivă de arta teatrală, — după nașterea sonorului, iată-l din nou amestecat pe actorul de teatru într-o artă care nu e teatrală, ci, mai înainte de orice, plastică. Năpădit de actori cu o rutină a scenei teatrale, filmul nostru modern și contemporan suferă. Și suferă numai de toate defectele teatrului, fără să fie înrîurit de nici una din calitățile acestuia. Era și firesc. Actorul de film e cu totul altceva decît cel de teatru, și tehnica platoului e străină celei a scenei. Pe cînd prezența unui actor pe scenă presupune o comunicare afectivă, imediată, direct și profund umană cu publicul spectator, această comunicare îi e interzisă și blocată de obiectivul aparatului de filmat. Un actor de film joacă pentru acest ochi străin, rece și impersonal care e aparatul de filmat, și adresîndu-se acestuia, actorul de film își gîndește gestul și mișcarea într-o libertate ce-i rămîne străină actorului scenic.

N-aș vrea să mai intru în amănunte pe care oricine le cunoaște sau și le poate închipui. Vreau să observ numai că actorul de teatru este o prezență, pe cînd cel de

film, un simbol. Și n-am decît să-i las cititorului, atent și pasionat de arta filmului, să ducă mai departe toate consecințele ce derivă dintr-asta. Scriam altădată, tot aici, în această rubrică, temîndu-mă să nu fiu greșit înțeles, că un bun actor de film nu se poate recruta dintre actorii de teatru decît cu o condiție: dintre ratații scenei. Fiindcă aceștia au o disponibilitate pe care n-o cunoaște actorul „realizat” și cu personalitate. Calitățile acestuia din urmă devin aproape automat defecte pentru film. Cît de nefericit, de pildă, sună un text de film rostit cu dicție și intonație teatrală, de către un actor de teatru! Ce ridicul mariaj se naște dintr-o umbră care vociferează sau monologhează, ce stridentă contradicție naște din prezența fizică a unui actor de teatru care încearcă să-nchipuie într-un film ceea ce numai personajul (și interpretul) cinematografic poate exprima: o idee, un gînd traduse în imagine și nu în **fapt**!

Dacă filmul românesc și autorii lui aveau de-nvățat ceva din neorealismul filmului italian, apoi asta era tocmai recursul la omul de pe stradă, la interpretul improvizat (filmul, la urma urmelor, nu este el însuși decît o improvizație imagistică și nu veritabilă punere în scenă, lucru pe care l-a demonstrat atît de strălucit René Clair în „Frumoasele nopții”, unde pînă și decorurile erau ostentativ convenționale), și nu la actorul scenic, rutinat în mișcare și gest, în discuție, în intonație, în respirație chiar, acesta fiind o personalitate magică, născută și instruită să comunice **nemiilocit** sălii de spectacol, compuse din oameni în carne și oase ca și el.

Or, lucrul acesta întîrzie încă să se producă-n filmele noastre. E drept, grație unor tineri regizori-poeti, ca Lucian Pintilie, Blaier, Mihai Iulian, Stîiopul, Gabrea, Marcus și cîțiva alții mai puțin cunoscuți mie, care-au înțeles că secretul filmului stă într-o altfel de comunicare cu sala, o comunicare de la mașină la om, de la **lucru** la **ființă**, cinematograful nostru de ultimă oră a-nceput să se apropie mai mult de esența lui proprie.

Iar în ziua cînd regizorul nostru de film va fi-nțeles că opera sa este, că ea trebuie să fie, în primul rînd **un obiect** de artă inventat de la un capăt la altul numai de el, poate că va înceta să se mai plîngă că-i lipsesc scenariile, interpretii, sau mai știu eu ce. Atuncea el ne va da rodul gîndirii sale artistice realizată cu cele mai moderne mijloace tehnice, rod ce se numește, simplu și banal, filmul.

Dar filmul românesc? Iată o întrebare căreia mă apucasem să-i răspund la începutul acestor însemnări, dar de la care m-am lăsat abătut de alte sirene, deși, mă grăbesc s-o spun, ea-mi fusese sugerată de un film văzut de curînd la TV, și realizat de-o talentată regizoare, Elena Bostan, care-a povestit cu mijloacele artei sale — și nu întotdeauna numai ale sale — vechiul basm al lui Petre Ispirescu, „Tinerețe fără bătrînețe”.

E un material asupra căruia se poate vorbi cu exemplificări despre ceea ce este sau poate fi specific filmului românesc. Cu îngăduința cititorului, voi încerca acest lucru în rubrica de luna viitoare.



Sebastian Papaiani, Carmen Galin și Dan Năuțu în „Dimineața unui băiat cuminte” de Andrei Blaier

Cuvinte de teatru pentru filmul mut

Film mut? Curioasă expresie! Mut, adică fără cuvinte? Dar asta s-ar potrivi numai pentru pantomime. Căci în filmele mute nu numai că există cuvinte, dar ele sînt chiar mai importante decît dialogurile din piesele de teatru. Mai exact, într-o piesă de teatru se pot găsi patru-cinci fraze, de-a lungul poveştii, care să se ridice la importanţa pe care vorbele o au în filmul mut. Vorbe care lovesc, percutază, miră şi, în acelaşi timp, dumiresc. Fraze care călăresc pe mai multe înţelesuri deodată, opuse şi egal de îndreptăţite. Există în terminologia teatrală (şi, metaforic, în vorbirea curentă) expresia „lovitură de teatru“. Sînt vorbele care deranjează sensul a o mulţime de lucruri şi, simultan, le rearanjează altfel. Aceste vorbe de teatru, în filmul zis mut nu se rostesc, ci se citeşc tipărite. Numai ele au onoarea de a sta în mijlocul unui imens ecran negru; stau solemne şi adînci ca o exergă. Faptul că-s litere, în loc să fie sunete, le scade oare puterea? Cred că, dimpotrivă, le-o adaugă. Verbul a tipări nu este aici o metaforă. Cuvintele-cheie se întipăresc, fizic, în mintea noastră, dragînd cu ele toate sunetele, ţîlcurile şi mişcărilor cuprinse într-însele.

Iată cîteva exemple.

În filmul lui Sternberg, *Dezonorata*, Marlene Dietrich este o fostă femeie de stradă, care într-un elan patriotic, se apucă, cu mari primejdii şi extraordinare rezultate, să-şi servească ţara făcînd spionaj de război. Din păcate, se îndrăgosteşte de un ofiţer ţarist pe care tot ea îl demascase, şi, pe care, tot ea, îl lasă să fugă. Pentru care faptă e condamnată la moarte. În logica ei, socotea nedrept să i se impute această singură slăbiciune, în timp ce serviciile aduse

de ea ţării se numărau cu zecile. Cu un amestec de deziluzie, dispreţ şi amărăciune îşi acceptă moartea. Înainte de ziua execuţiei, e întrebată dacă are vreo ultimă dorinţă. Şi atunci, ea zice aşa:

— Doresc să fiu îmbrăcată, aşa cum mă îmbrăcam pe vremea cînd îmi serveam compatrioţii, în loc să-mi servesc patria (...when I served my countrymen instead of serving my country). Şi va muri mîndră în uniformă de prostituată, adică boa de pene, şi pantofi cu fundă lată.

În cuvintele ei este atîta ironică răzbunare, atîta dispreţ, atîta bizar adevăr! Căci binele pe care îl făcea ea odinioară crailor agăţaţi pe stradă era un bine niciodată contestat de beneficiar; pe cînd binele făcut ţării îi fusese plătit (în logica ei) cu ingratitude.

În filmul sovietic *Al patruzeci şi unulea*, femeia-soldat, după ce îşi împuşcă iubitul, se duce după el în mare, îl culege din apă, şi-l lipeşte de trupul ei ca o haină. În mintea ei se alătură două credinţe egal de tari şi perfect compatibile: credinţa că a făcut bine că a tras, şi credinţa că niciodată nu va iubi un om cum l-a iubit pe acesta, şi că nici un om nu merita să fie iubit aşa cum meritase el. Tot acest tumult de sentimente s-au exprimat în trei cuvinte, solemne ca o declaraţie în faţa Istoriei, tandre ca o declaraţie de dragoste. Cuvintele: „Iubitul meu cu ochi albaştri!“

Alt exemplu. În capodopera lui Monicelli *Infidelele*, May Brit încearcă disperat să reabiliteze memoria unei foste cameriste a ei care, acuzată pe nedrept de furt, se sinucisese. Reabilitarea era un act de justiţie sublim şi gratuit, căci moarta nu avea în lumea asta pe nimeni care să se bucure de

acea spălare a rușinii. "Eroina voia să dovedească că furtul fusese săvârșit de un ticălos care mai șantajase și alte persoane din „lumea bună”. Zisele persoane, bineînțeles neagă. Atunci, eroina se sacrifică și declară în fața a douăzeci de martori: „În ziua când m-am culcat cu omul acela aveam colierul la gît; cînd m-am reîmbrăcat (și el plecase), colierul dispăruse”. Soțul ei, acolo de față, ministru plenipotențiar și englez plin de „self-respect”, între coarne și scandal monden alege coarnele, și explică celorlalți că soția lui e cam mitomană, că atunci, cînd vrea ceva, inventă poveștile cele mai fantastice, și că, de altfel, niciodată nu i se furase nici cel mai mic colier.

Comisarul, care primise personal reclamația, la telefon, de la acel domn în legătură cu furtul, e indignat. Dezolat, el explică curajoasei femei:

— Doamnă, sint incredințat că așa stau lucrurile, dar din nefericire n-am dovezi. Așa că, trebuie să opresc ancheta. Dar vă dau cuvîntul meu de onoare că, la prima ocazie, pe care acest ticălos mi-o va oferi, redeschid procesul...

Cu toții pleacă. În curte, din automobil, doamna trage un foc de revolver și ucide pe ticălos. Ca să-l pedepsească, fiindcă justiția oficială nu-și făcuse datoria? Așa s-ar crede. Dar nu e așa. O aflăm dintr-o frază (cu care se termină și filmul). Comisarul traversează curtea și se oprește în fața ferestrei automobilului unde se afla ucigașa. De ce? Ca s-o aresteze? Așa s-ar crede. Dar nu-i așa. Doamna spune atunci, pe un ton poruncitor: „Domnule comisar, cred că e bine să vă respectați cuvîntul dat și să redeschideți ancheta"! Eroina noastră săvîrșise acel omor nu ca să se substituie justiției oficiale, ci tocmai pentru ca această justiție a tribunalelor să-și poată face datoria. Curtea cu juri, cu ocazia procesului intentat ucigașei, o va achita sub o formă

sau alta (de pildă, prin suspendarea pedepsei), sau chiar o va achita pur și simplu (căci juriul e suveran), o va declara nevinovată în mijlocul aplauzelor asistenței emoționate de sacrificiul acestei femei care își distrusese căsnicia, locul în societate, bunăstarea materială, totul, numai pentru ca să spele o calomnie dezonorantă pentru memoria unei moarte, pe care nimeni nu o cunoscuse. Cuvintele spuse de eroină evocă deodată întreaga organizare judecătorească a unei țări întregi, pusă acum sub comanda unei simple persoane particulare, ca însăși pasibilă de pedeapsa capitală!

Iată și un ultim exemplu:

Dacă s-ar face un film din splendidul roman al lui Sadovcanu: Neamul Șoimăreștilor, povestea s-ar termina, (ca și la Sadovcanu), cu următoarea frază a lui Tudor Șoimaru, cînd Magda Orheianu îl întreabă dacă a iertat-o.

— Am făcut mai mult decît să te iert (spune Șoimaru). Te-am uitat!

În mod normal, a uita complet răul pe care ți l-a făcut cineva este mai mult decît a ierta. Aici însă, a uita devine contrariul lui a ierta. Uitarea aci provine din scîrbă, dispreț, din oroare de a te mai gândi măcar cu gîndul la ceva mult prea abject, ca să merite să ți-l mai aduci vreodată aminte; ceva atît de josnic, încît devine nevrednic de onoarea vreunui resentiment.

Unor asemenea cuvinte, ca și celorlalte din exemplele precedente, li se cuvine o așezare în poveste, astfel încît ele să ni se întîpărească bine în minte. Niște litere mici și albe în mijlocul unui ecran de întuneric și pustiu, aceste litere tipărite sint mijlocul cel mai sigur pentru a face din ele ceea ce sint, adică niște percutante cuvinte de teatru. Există cinești (Godard este unul din ei) care au înțeles că folosirea inserturilor de tip cinematograf nu este o slăbiciune tehnică depășită, ci un puternic mijloc de prezentare a cuvintelor-cheie, a cuvintelor de valoare teatrală.



Gisela May

de
**NINA
CASSIAN**

Se pare că e inevitabil: orice formulă nouă în artă constituie un șoc. Un șoc binefăcător, regenerativ de celule, un stimulent al imaginației, al punctelor de vedere, al sensibilității — pentru publicul deschis, capabil de mișcare, deci, tânăr: un șoc traumatizant, provocator de stinghereală, inconfort și împotrivire surdă sau vehementă — pentru publicul inert, închistat în tabieturi estetice și psihice, deci, bătrîn.

Explozia apariției lui Brecht, în dramaturgie ca și în poezie, a produs șocul pomenit și așteptatele reacții, de la cele mai entuziaste adesiuni, la acceptările nepăsătoare, și pînă la contestările cele mai violente.

Devenit obiect de studiu, el continuă să pulseze într-un prezent activ, opera lui ne-suportînd perimetrul consacării didactice. El însuși teoretician adeseori categoric, e depășit de propria lui operă, una din demonstrațiile cele mai strălucite ale geniului liber care iubește criteriile dar urăște prejudecățile și căruia stringenta dialectică îi garantează deplina suplețe.

Era firesc ca o operă atît de „brutal” nouă să impulsioneze genurile înrudite sau afiliate, concepția de spectacol, scenografia, interpretarea, muzica. Compozitorii Eisler, Weill, Dessau, cu personalitățile lor distincte, fac parte integrantă, cu songurile lor, din stilul și spiritul lui Brecht. Dacă ar fi să caracterizeze această muzică „brechtiană”, aș spune că este un amestec, derutant cu intenție, de



liniaritate melodică și rafinată aproximație armonică, de captare vicleană a complicității spectatorului, urmată de înfruntarea lui polemică, de citate ironice convenționale, cu propuneri inedite, profund tulburătoare; un adevărat „atac” complex de intonații și sensuri.

Interpretă ideală a acestui repertoriu atât de variat și de dificil, este Gisela May. Traducând o parte din songurile și cîntecele lui Brecht, îi cunoșteam vocea și patima din discuri, și împrumutasem multe din accentele ei pentru a da vigoarea cuvenită echivalenței românești. Ascultînd-o „în carne și oase”, mi s-a confirmat impresia că mă aflu în fața unui artist complet, apt pentru ipostazele cele mai diferite și deplin stăpîn pe mijloacele lui expresive. Ceea ce, din punct de vedere sonor, s-a pierdut prin absența minuțioaselor corectări tehnice ale unei imprimări pe disc, a fost înalt compensat de fascinația mimicii și a gestului, de sublima imperfecțiune a trăirii spontane. Pentru că, oricît de exact și de migălos e travaliul ei, oricîtă perseverență, nuanțare și adîncire presupune experiența ei de viață și artă, Gisela May reușește să refacă miracolul creației sub ochii noștri, și să ni-l ofere cu o admirabilă naturalitate și familiaritate. Amintind de forța Edithiei Piaf și de misterul Marlenei Dietrich, Gisela May este, mai ales, una din rarele interprete înarmate cu gîndire, cu facultatea intelectuală de a tutela și de a comenta un sens și o metaforă. Extrema ei rigoare nu numai că nu sărăcește pregnanța comunicării, ci îi conferă dinamică, acuitate și anvergura generalizării.

Gisela May știe să ofere, dar și să impună. Asemeni marelui autor căruia i s-a consacrat, fiecare frazare a ei e o afirmare sau o contestare. Ea ne previne și ne alarmează, ne strigă pe nume, ne indică soluții, cu o combativitate și o cruzime a adevărului care este însăși substanța iubirii de oameni.

Aș putea cita oricare din cîntecele pe care Gisela May le-a interpretat în memorabila seară Brecht. Aș putea aminti subtilul contrast dintre sarcasmul partituriilor despre „Ce-a căpătat nevasta soldatului” și insinuantă delicatețe din „Cîntec despre vîntul cel mic”, unele tonuri sugerînd vulgaritatea interioară și altele de un tragism transparent, povestind înecarea unor pionieri americani, felul în care artista știe să „pronunțe” înțelepciunea, ironia, cochetăria, gravitatea. Nu pot să nu semnalez scena de teatru extrasă din „Teroarea și mizeriile celui de al treilea Reich”, exemplu de artă sobră, concentrată, cu un acut sentiment al dramei contemporane. Și de asemenea, ultimul „bis”, paradoxala anecdotă despre lipsa de nocivitate a alcoolului — de un irezistibil umor.

Asistînd la un astfel de recital, ne gîndim cu nostalgie la perspectiva unor recitaluri asemănătoare, date la noi în țară, de interpreții români, spectacole care să pună în valoare cîntecul de actualitate, puterea de comunicare a cuvîntului, problematica și atitudinea zilelor noastre. Pentru stimularea acestui gînd, îi mulțumesc o dată în plus Giselei May, prezenței ei umane și artistice, capacității ei de a contamina cu frumusețe și semnificații pe toți cei care o ascultă.

Aurel Baranga printre viitorii interpreți ai piesei „Siciliana”, la Teatrul „Ion Vasilescu”





STUDII DE SOCIOLOGIA TEATRULUI

AUTORI și PIESE

de dr. PAVEL CÂMPEANU

Preferință și gust

Conștiința de sine a teatrului nostru contemporan se situează, din multe puncte de vedere, la înălțimea remarcabilelor sale înfăptuiri. Tumultul creației străbate un drum luminat de reflexivitate, confruntări incisive, eforturi de autoînțelegere. În centrul acestor dezbateri, se găsește, cum e și firesc, creația însăși. Mi se pare însă că viața noastră teatrală a izbutit prea puțin să-și integreze în orizontul acestei conștiințe de sine, într-un mod sistematic și fundamentat, acel element vital al finalității sale, care este publicul. Acestui țel cred că ar merita să i se dedice în momentul de față strădaniiile unite ale protagoniștilor vieții teatrale și ale unor cercetători.

Într-o tentativă modestă, atât prin veletăți, cât și prin instrumentele utilizate, mi-am propus să recoltez un stoc de informații despre preferințele teatrale ale publicului bucuștean. Această investigație poate fi consi-

derată cu îndreptățire drept un experiment, o pre-testare a unei viitoare cercetări care, beneficiind de cunoașterea unor neajunsuri incipiente, să ne poată furniza o imagine mai validă și mai nuanțată despre inclinațiile publicului nostru de teatru.

Printre temele urmărite, una dintre cele mai delicate și mai puțin explorate, a fost aceea a formelor durabile pe care le poate dobândi un succes de teatru. Este o banalitate să spui că succesul — în teatru sau în oricare altă ramură de creație artistică — nu poate fi, în genere, separat de public, că el se dezvăluie în ultimă analiză ca un grad ridicat de concordanță între oferta creatorilor și gustul artistic al receptorilor. Este o banalitate, dar cercetarea științifică nu poate trăi fără o anumită doză de banalități: învățând de la geometrie ea se folosește de adevăruri axiomatice ca baze de pornire pentru investigarea a ceea ce nu este sau este insuficient cunoscut.

Gustul artistic este socotit drept un domeniu al individualității. Această opinie se întemeiază pe recunoașterea principală a nenumăratelor variante individuale pe care le poate căpăta orice trăsătură a gustului artistic aflat într-o conexiune, în același timp multi-

laterală și dinamică cu atâtea particularități ale psihicului și intelectului.

Dar, nici aici, individualul nu anihilează particularul sau generalul. În raport cu o ofertă artistică finită — specifică pentru un popor, o epocă, o ramură artistică — o mulțime dată de indivizi își structurează opțiunile sub forma unui proces în care continutul se alătură divergențelor, permițând manifestarea unor tendințe de relativă coerență sau chiar omogenitate, cu durate și profunzimii diferite. Astfel apare așa numitul succes de public în care se pot distinge diferite momente:

— *afluxul de interes spre același obiect artistic*;

— *modalități similare, asemănătoare sau reciproc tolerabile de percepere individuală a obiectului dat*;

— *reacții emoționale de facturi apropiate*;

— *judecări de valoare neantagonice etc.*

Toate acestea sînt momente constante sau dominante, într-un univers de diversități, modificări, contradicții și opoziții care constituie laolaltă atât de fragilul și de anevoie definibilul succes de public. Recunoscînd individualității receptive locul decisiv pe care îl deține în realitate, sociologia caută să descopere tocmai coerența și omogenitatea.

Încercarea de a se elabora și aplica teste semnificative gustului pentru spectacol suscită însă dificultăți al căror inventar poate congela și cel mai incandescent entuziasm. Dar dificilul este un loc situat în aria posibilului. De aceea, nu poate fi vorba de capitulare, ci de angajarea realistă, tenace și modestă a mijloacelor care pot fi obținute, conformîndu-ne reveriile acestor mult prea convingătoare realități. Mi se pare verosimilă speranța că profilarea preferințelor pe o mulțime relativ amplă de cazuri, ar putea oferi o deschidere fertilă spre viitoarele studii de gust. Structurarea preferințelor include cu necesitate apelul la o operație de memorie selectivă — un proces de disociere, decantare și ierarhizare în care gustul îndeplinește, în ultimă instanță, o funcție de catalizator.

Există oameni care au o vocație a gustului, alții care dispun de o aptitudine obișnuită. Și într-un caz și în altul, gustul devine o realitate activă prin educare — iar educarea gustului este, înainte de orice, experiență artistică proprie. În fața unei constelații de obiecte artistice (sau de componente ale lor) preferința — deci opțiunea — apare ca produs sintetic al unui lanț de experiențe estetice anterioare, cristalizate în gust. Cu cît această experiență anterioară va fi mai bogată, iar gustul mai adecvat specificului artistic al obiectelor respective, cu atât opțiunea va fi mai legitimă sub aspect estetic. Dimpotrivă, cu cît această experiență va fi mai pauperă, iar gustul mai puțin adecvat la specificul artistic al obiectelor respective, opțiunea va fi mai autonomă față de calitățile intrinsece ale acestor obiecte, mai puternic influențată de alți factori decît

gustul (conformism, spirit de demitație, informații, dorința de prestigiu social etc.) sau de alte gusturi decît cele adecvate specificului susamintit — și deci mai puțin legitimă.

Orice model reduce realitatea la o schemă și prin urmare o deformează cel puțin prin simplificare. Asumîndu-mi acest risc aș dori să susțin că între gust și preferințe există un raport care se caracterizează sau se poate caracteriza în principal prin cauzalitate. Această aserțiune ar putea fi socotită ca o nouă banalitate. În realitate însă, nu cred inutilă sublinierea faptului că între preferință și gust nu există un raport de identitate sau de analogie — și nici măcar unul de cauzalitate simplă. Căci între gust și preferințe se interpun o serie de factori intermediari sau colaterali: memoria individului, presiunile grupului în care trăiește, simularea unor preferințe socialmente respectabile etc. Dacă admitem totuși că preferința reprezintă, în principal, efectul unui gust mai mult sau mai puțin adecvat, atunci vom putea admite, în continuare, că detectarea preferințelor teatrale ar putea oferi date incipiente asupra gustului teatral, ajutîndu-ne să trecem de la necunoaștere la o cunoaștere parțială (ce-i drept vagă și nediferențiată). Iată cîteva dintre considerațiile care au determinat încercarea de a se aborda preferințele teatrale ale publicului din Capitală.



Inegalități

Conturarea preferințelor mai oferă și alte avantaje dintre care menționez unul de natură metodologică: relativă facilitate de a le investiga și de a le supune unor analize ierarhice — și unul de conținut: în anumite condiții de cercetare preferința sugerează indicii nu numai asupra gustului adecvat, ci și asupra informării specifice. Aceasta se întîmplă atunci cînd mulțimea obiectelor între care trebuie să aibă loc opțiunea nu este desemnată de anchetator, subiectul fiind astfel constrîns să facă apel la depozitul propriilor sale experiențe anterioare. În această privință un exemplu: investigația despre care este vorba a propus persoanelor interviuate să-și precizeze cinci sorturi de preferințe: una de factură obiectivă — privind ora de începere a spectacolelor; una cu implicații artistice — privind teatrele bucureștene; și trei nemijlocit artistice, sau mai exact, teatrale: piesa preferată, autorul și actorul preferat. Fiecare dintre aceste cinci solicitări a fost adresată tuturor celor 392 subiecți ai anchetei. În total s-au obținut aproape 1.500

răspunsuri, dar fiecărei întrebări i-a răspuns un alt număr dintre persoanele solicitate și anume:

- pentru ora preferată — 374 persoane — 96% din total
- pentru teatrul preferat 321 persoane — 80% din total
- pentru actorul preferat 318 persoane — 79% din total
- pentru autorul preferat 250 persoane — 60% din total
- pentru piesa preferată 226 persoane — 57% din total

Cum se explică aceste inegalități?

Prima întrebare — cea referitoare la ora de începere — nu presupune nici un fel de cunoștințe speciale. A doua — privind teatrul preferat — presupune cunoașterea unui număr foarte limitat de repere. Aceste două întrebări obțin și răspunsurile cele mai numeroase. Următoarele trei întrebări au însă o natură mai mult sau mai puțin specifică. Ele suscită dificultăți de opțiune și de memorie relativ similare ca factură. Dacă totuși cele mai pronunțate inegalități apar tocmai între ele, motivul ar putea fi căutat în rigoarea inegală a specificului teatral pe care o conține fiecare. Din acest punct de vedere, succesiunea celor cinci întrebări în ordinea de mai sus, a mărimii numărului de răspunsuri, ar putea fi asemănată cu o pilnie care se îngustează spre bază. Nu este nevoie de prea multe cunoștințe și de o prea bogată experiență specifică pentru a se putea da un răspuns la primele două întrebări. Actorul preferat poate fi ales în virtutea unor cunoștințe și experiențe, specific dar și nespecific, teatrale: filme, televiziune, radio, fotografii din reviste ilustrate, din holerile cinematografelor etc. Aportul surselor nespecifice teatrale se îngustează când ajungem la autori, unii dintre aceștia putând fi totuși cunoscuți din literatură și nu neapărat din creația lor de dramaturgi. În sfârșit, piesa de teatru impune, față de celelalte întrebări, limita cea mai riguroasă, obligând la selectarea unui material informativ specific, cu foarte puține posibilități de utilizare a cunoștințelor și experiențelor nespecifice.

Supoziția transferului unei experiențe și unor informații neteatrale în sfera teatrală, este confirmată de existența unor răspunsuri inadecvate. Or, numărul răspunsurilor inadecvate este cu atât mai mare cu cât mai largi sînt posibilitățile pe care le oferă întrebarea pentru utilizarea unor surse nespecifice. Astfel, la întrebarea despre actori numărul răspunsurilor neadecvate este de 15 (cîntăreți de operetă, de estradă etc.) pe cînd la celelalte două de 3 și, respectiv, 4.

Aceste inegalități și inadecvări ale unor răspunsuri par a sugera că o parte din publicul nostru abordează diferite aspecte ale fenomenului teatral, în virtutea unor experiențe artistice și informații anterioare extra-

teatrale. Persoanele cu acest comportament utilizează criteriile extra-teatrale în judecățile de valoare asupra spectacolului teatral sau a factorilor care îl alcătuiesc.

În memoria publicului, spectacolul de teatru se păstrează cu mai multă forță prin amintirea actorilor, decît prin a piesei sau a autorului. Această disponibilitate se integrează în mod logic într-o tendință mai cuprinzătoare: atît în motivarea deciziei de a viziona un spectacol, cît și în motivarea satisfacției resimțite la un spectacol vizionat, cele mai largi segmente ale publicului indică interpretarea¹. Se poate remarca deci că **INTERPRETAREA DEȚINE UN ROL PREPONDERENT ATÎT ÎN SELECTAREA ȘI PERCEPEREA, CÎT ȘI ÎN MEMORAREA ULTERIOARĂ A SPECTACOLULUI TEATRAL**.

Printre cauzele posibile ale acestei tendințe, s-ar putea lua în considerare:

— calitatea artistică deosebit de înaltă a interpretării în multe sau foarte multe spectacole ale teatrelor bucureștene;

— o experiență spectaculară extra-teatrală a unei părți din public, dominată de interpretare sau de interpreți (film, televiziune, estradă etc.);

— dificultatea pentru unele segmente ale publicului de a deosebi mesajul de mesajer, de unde tendința de confundare a interpretului cu personajul;

— nevoia socială de vedete — proces colectiv de proiecție care produce modele personificate;

— capacitatea superioară a publicului de a sesiza și reține latura cea mai nemijlocit perceptibilă a spectacolului, accesibilă senzorial și convertibilă în termenii unei vaste experiențe personale, extra-teatrale sau chiar extra-artistice.



Concentrări și dispersii

Compararea celor trei grupe de preferințe: față de actori, de piese și de autori, provoacă încă o remarcă de ordin general. Aceasta privește gradul variabil de concentrare sau dispersie a preferințelor în raport cu fiecare dintre cele trei repere. Preferințele se structurează în trei clasamente. Dacă din fiecare clasament reținem numai primele trei nume sau titluri — acelea care au întrunit cele mai numeroase adeviziuni — observăm că pentru acestea optează în total o porțiune

¹ Uezi în acest sens „Contemporanul”, numerele din 28 august și 4 septembrie 1970, „O anchetă sociologică de teatru”.

oarecare dintre cei care și-au declarat preferința respectivă. Astfel.

— pentru primii trei autori optează 60% dintre personajele care au răspuns la întrebarea respectivă;

— pentru primele trei piese 31%;

— pentru primii trei actori 26%.

Mi se pare necesar să dau câteva explicații pe marginea acestor procente. Din totalul de 392 persoane intervievate, 250 și-au exprimat preferințe pentru un autor de teatru. Acumulând răspunsurile primite a reieșit o listă cu 30 de nume dintre care majoritatea au fost indicate de către mai mulți dintre consultanții noștri. Primii trei autori din această listă — devenită clasament prin așezarea numelor în ordinea de mărime a numărului celor care le-au indicat — însumează 60% din totalul răspunsurilor furnizate la această întrebare. Restul de 27 de autori însumează numai 40% din totalul acestor răspunsuri. Media aritmetică a sufragiilor obținute este pentru primii trei autori de 50, iar pentru restul de 3,5. Același calcul elementar a dus și la stabilirea celorlalte două procente: de 31% pentru primele trei piese și de 26% pentru primii trei actori.

PREFERINȚELE PENTRU AUTORII DRAMATICI MARCHEAZĂ O TENDINȚĂ DE CONCENTRARE MAXIMĂ, IAR CELE PENTRU ACTORI DE DISPERSIE MAXIMĂ.

Acest mod diferit de opțiune pare oarecum paradoxal, dată fiind deosebirea cantitativă dintre cele două cimpuri de selecție: numărul total al actorilor bucureșteni, dintre care urma să fie ales unul, este mult mai redus decât numărul autorilor dramatici de circulație, din toate țările și din toate timpurile. Și totuși...

Care ar fi explicația acestor orientări atât de diferite? O ipoteză ar putea fi următoarea: pentru mulți dintre subiecți, contactul cu arta actorului, sau capacitatea de a-l individualiza ca protagonist al actului spectacular, au apărut relativ târziu și în condițiile unei competitivități libere, nesupuse unui proces sistematic și deliberat de influențare. Sau mai precis: nu este posibil să învățăm pe băncile școlii care sînt actorii contemporani de frunte ai scenei românești, pentru ce anume însușiri își merită renumele etc. Cu scriitorii se întâmplă însă dimpotrivă — există un proces de educare extra și ante-teatrală, care ne deprinde să-i cunoaștem, să-i înțelegem și să-i prețuim pe marii autori dramatici. De aceea, s-ar putea ca în opțiunea față de ei să se manifeste cu o anumită forță rezultatele acestei educații timpurii. Căci în ancheta noastră doi dintre primii trei autori dramatici se numesc: primul — Caragiale (el singur preferat de o treime dintre subiecți), iar al treilea — Shakespeare: de o

zecime. Autorul care se află pe poziția a doua din acest clasament recomandă însă prudentă față de această ipoteză, notorietatea lui datorindu-se probabil foarte puțin manualelor și tradiției. Numele lui este Aurel Baranga, iar proporția celor care i-au acordat sufragiile lor este de 20%.



Autori preferați

392 de persoane sînt întrebată care este autorul lor preferat, 142 dintre ele, deci 41% nu dau nici un răspuns. Este greu de evitat sentimentul că ne găsim în fața unei carențe de cultură generală. Restul de 250, cum spuneam, indică în total 30 de nume dintre care 10 sînt desemnate numai de cîte un singur subiect. În această listă de 30 de nume găsim o uriașă varietate de preferințe: de la Shakespeare la Sorescu, de la Goldoni la Lovinescu sau Everac. Ce criterii organizatoare se pot aplica acestui tablou entropic?

Mai întii iată autorii cel mai frecvent citați (primele locuri de clasament):

Poziția în clasament	Autorul	Poziția de sufragiu (în %)
1	Caragiale	30
2	Baranga	20
3	Shakespeare	10
4	Lovinescu	5
5	Delavrancea	4
6—7	Miller	3
6—7	Mirodan	3

În acest grup de frunte atașamentul pentru clasici pare a se îmbina armonios cu interesul față de contemporani. Prioritatea lui Caragiale este asigurată într-o măsură mai mare de bărbați, decât de femei, de vîrstnici și tineri decât de maturi, de muncitori, tehnicieni, maiștri, pensionari, casnice etc. Cei mai tineri subiecți, avînd între 15—24 ani, își împart în mod aproape egal opțiunile între Caragiale și Baranga, într-un mod foarte asemănător cu elevii și studenții, pe cînd persoanele mature de 45—54 ani par să fie mai interesate de Baranga. Aceeași orientare

la grupările persoanelor cu profesii intelectuale și funcționari, pentru care scriitorul cu precădere preferat este de asemeni autorul *Mielului turbat*, urmat de Shakespeare și abia apoi de Caragiale.

Continuând să reflectăm la ipoteza efectelor școlii asupra modului cum sînt apreciați autorii dramatici, am putea, față de aceste variații ale preferințelor în grupările socio-profesionale ale publicului, să presupunem că **INFLUENȚA ȘCOLII ASUPRA ACESTOR PREFERINȚE ESTE CU ATÎT MAI DURABILĂ CU CÎT MAI SCURT A FOST CICLUL DE ȘCOLARIZARE ȘI CU CÎT MAI LIMITATĂ ESTE EXPERIENȚA TEATRALĂ SAU DE LITERATURĂ DRAMATICĂ DOBÎNDITĂ DUPĂ IEȘIREA DIN ȘCOALĂ — ȘI VICEVERSA.**

Revenind la lista de autori preferați constatăm că din totalul celor 30 de nume 9 aparțin unor autori clasici, iar 21 unor contemporani. În genere, răspunsurile sînt adecvate, deși 4 dintre cei 30 de autori sînt scriitori cu o foarte restrînsă activitate dramaturgică (un eseist care a scris o piesă nereprezentată, un poet care a scris 2—3 piese jucate în urmă cu 15—20 ani etc.). Această listă cuprinde valori autentice ale dramaturgiei naționale și universale: Alecsandri, Sebastian, Eftimiu, Băieșu, Mazilu, Mușatescu, Lucia Demetrius — sau Ibsen, Brecht, Shaw, O'Neill, Ionesco etc. Se pot remarca însă și absențe semnificative: din păcate, Camil Petrescu și, din alt punct de vedere, Feydeau. În legătură cu ultimul amintesc că *Puricele în ureche* a fost desemnat de publicul studiat ca spectacolul cel mai agreat al stagiunii trecute. Caracterul conjunctural și relativ limitat al acestei adeziuni pare a fi subliniat de faptul că nici măcar unul singur dintre admiratorii spectacolului nu îl socotește pe Feydeau drept autorul său preferat.



Clasificarea în clasici sau contemporani ar putea fi mai revelatoare sub aspectul proporțiilor de sufragii, decît sub cel al numărului de autori. Într-adevăr, cei 250 de subiecți care au răspuns la această întrebare își împart opțiunile în părți aproape perfect egale: 50% pentru clasici, 50% pentru contemporani.

Din totalul celor 30 de autori preferați, 21 sînt autohtoni și 9 străini. Răspunsurile se împart astfel: 78% pentru scriitori români, 22% pentru străini. Dintre autorii autohtoni 4 sînt clasici, 4 dintre cele două războaie

mondiale și 13 contemporani — dintre străini, 5 clasici și 4 contemporani. Clasificarea autorilor preferați în clasici și contemporani, după proporțiile sufragiilor acordate, este următoarea:

	autori clasici	autori contemporani
autohtoni	36%	42%
universali	14%	8%

Autorii români contemporani nu formează numai cea mai numeroasă grupare, spre ei se îndreaptă și proporția cea mai mare de preferințe — aproape jumătate. În timp ce dintre autorii autohtoni publicul îi preferă în primul rînd pe contemporani, printre scriitorii străini acest raport se inversează — clasici obțin 14% dintre adeziuni, iar contemporanii numai 8%.

Un alt criteriu de organizare a preferințelor ar fi acela al clasificării în autori de dramă și autori de comedie. Dintre cei 30 de autori citați de subiecții anchetei noastre, 13 își bazează notorietatea, mai ales pe comedile scrise, iar 17 sînt autori de drame. S-ar părea că asistăm la o înclinare a balanței spre dramă în defavoarea comediei, dar aceasta este numai o aparență: un joc statistic. Căci cei 13 comedioграфи sînt indicați ca autori preferați de 167 dintre intervievați — deci fiecărui autor îi revin în medie 12 voturi — pe cînd cei 17 autori de dramă întrunesc împreună numai 83 de opțiuni, media fiind de 5 pentru fiecare autor, deci mai puțin decît jumătatea celeilalte.

Dintre autorii de comedie 3 sînt străini și 10 români — iar dintre aceștia din urmă 9 sînt contemporani, ceea ce pare să semnaleze interesul remarcabil al publicului nostru pentru comedioграфия de actualitate.

Dintre autorii de dramă preferați 6 sînt străini și 11 români — iar dintre aceștia din urmă 6 sînt contemporani. Cei 10 autori autohtoni de comedie obțin 153 de opțiuni — 15 pentru fiecare, cea mai ridicată medie aritmetică — pe cînd celor 11 autori români de dramă, consultanții le alocă 45 de sufragii — în medie 4 pentru fiecare. Raportul dintre preferințele publicului pentru autorii de dramă și pentru cei de comedie, autohtoni și universali, este următorul (procentele marchează cantitatea de sufragii dobîndită de fiecare grupare, față de totalul celor 250 de preferințe exprimate):

	autori de comedie	autori de drame
autohtoni	61%	20%
universali	5%	14%

Două treimi dintre persoanele consultate își desemnează ca autor preferat un scriitor autohton de comedii. Superioritatea comedio-grafiei autohtone față de cea străină este mult mai netă decât superioritatea pe care o dețin autorii români de dramă, față de cei străini: numărul persoanelor care preferă un autor autohton de comedie este de 12 ori mai mare decât al celor care preferă un autor străin de comedie, dar numărul persoanelor care preferă un autor român de drame este de numai 1.4 ori mai mare, decât al celor care preferă un autor străin de drame. **PRIORITATEA EVIDENTĂ ACORDATĂ DE PUBLIC SCRITORILOR AUTOHTONI ÎȘI ARE SURSA PRINCIPALĂ ÎN POPULARITATEA CONSIDERABILĂ A AUTORILOR ROMÂNI DE COMEDII.** Interesul pentru comedie — și mai ales pentru cea autohtonă — pare sub acest aspect, mult mai viguros decât cel pentru dramă. Această constatare nu conține nici un element de apreciere, căci de exemplu faptul că nici una dintre cele 75 persoane care-l declară pe Caragiale autorul lor preferat nu menționează *Năpasta*, drept piesa sa preferată, nu constituie în mod necesar un motiv de satisfacție.



Piese preferate

Piesa preferată a fost desemnată de cel mai redus număr dintre intervievați: 226, constituindu-se un clasament care cuprinde 58 de titluri. Patru dintre acestea nu țin de teatru propriu-zis: două operete, un spectacol de estradă și un scenariu radiofonic, așa încît numărul pieselor de teatru din acest clasament este de fapt de 54. Media aritmetică a sufragiilor pentru fiecare titlu din acest clasament este de aproape 4 — aproape cea mai redusă medie rezultată din sondarea celor trei tipuri de preferințe teatrale. **OPȚIUNILE PENTRU PIESELE DE TEATRU INDICĂ UN GRAD ÎNALT DE DISPERSIE A PREFERINTELOR.** Clasamentul pieselor preferate este dominat de următoarele zece titluri:

Poziția în clasament	Titlu	Procentul sufragiilor
1	O scrisoare pierdută	16%
2	Apus de soare	10%
3—4	D-ale carnavalului	
	O noapte furtunoasă	5%
5—10	Opinia publică	
	Romeo și Julieta	
	Gaițele	
	O femeie cu bani	
	Hamlet	
	Puricele în ureche	4%

În această zonă privilegiată, care polarizează două treimi din totalul preferințelor exprimate, remarcăm pozițiile dominante ale dramaturgiei clasice: 6 titluri, apoi 3, din diferite perioade anterioare celui de al doilea război mondial și, în sfârșit, o singură piesă contemporană: comedia lui Baranga. În afara celor două tragedii shakespeareene, toate celelalte opt piese aflate în fruntea clasamentului de preferințe sînt comedii.

Pe ansamblul listei de piese preferate clasificarea în lucrări clasice și contemporane se prezintă astfel:

Clasice	
număr de titluri	sufragii (in %)
27	64%
Contemporane	
număr de titluri	sufragii (in %)
27	36%

Numărul pieselor clasice este egal cu al celorlalte, dar numărul adeziunilor dobîndite de ele este mult mai mare: în medie 5 pentru fiecare lucrare clasică, față de numai 3 pentru fiecare lucrare contemporană. Preferințele față de clasici sînt mai coerente, mai concentrate — celelalte mai eterogene și mai dispersate.

În lista pieselor preferate apar 25 de lucrări originale și 29 universale. Lucrările autohtone sînt preferate însă de mult mai multe persoane — 64% decât cele străine — 36%. Acest atașament pentru dramaturgia originală se datorește în primul rînd clasicilor:

	literatură dramatică originală	literatură dramatică universală
clasică	44%	20%
contemporană	20%	16%

Publicul bucureștean este mult mai interesat de dramaturgia originală decât de cea universală. Acest interes se manifestă cel mai pregnant față de piesele autohtone clasice, 9 la număr, indicate în medie drept lucrări preferate de cîte 10 persoane — față de numai 3 persoane, media celor care indică drept piesă preferată o lucrare originală neclasică.

Indicații ceva mai nete despre atitudinea publicului față de literatura dramatică ori-

ginală rezultă din clasificarea pieselor preferate în comedii și drame (proporții de sufragii):

	comedii	drame
originale	47%	17%
universale	18%	18%

Subiecții care preferă dramele par să se orienteze, într-un număr ceva mai mare, către creația universală decât către cea autohtonă. În schimb acei care preferă comedia originală sînt de două ori și jumătate mai numeroși decât cei care preferă lucrările comice străine.

PRESTIGIUL LITERATURII DRAMATICE ORIGINALE ÎN RÎNDUL PUBLICULUI NOSTRU PARE A SE ÎNTELEA ÎNDEOSEBI PE COMEDIE. Această tendință se constituie pe temelul unei puternice tradiții: Caragiale, singur, cu cele trei mari comedii, întrunește aproape un sfert din totalul preferințelor exprimate. Această tendință privește însă și prezentul: Baranga singur, cu cele cinci comedii — *Mielul turbat*, *Sfîntu Mitică Blajinul*, *Fii cumințe*, *Cristofor*!, *Opinia publică* și *Travesti* — obține exact jumătate din numărul total al opțiunilor acordate comediei originale contemporane.

Această atît de peremptorie ascendență a comediei ar putea avea diverse explicații:

— tradiția comediei satirice în dramaturgia românească;

— o înclinație psihică generală caracteristică poporului nostru;

— forța socială a rîsului într-o epocă al cărei sens istoric este cea mai decisivă despărțire de trecut (Karl Marx despre comic);

— o conjunctură durabilă în care talente deosebite se dedică scrierii și interpretării comediilor;

— o modificare de catharsis în condițiile vieții moderne — descărcarea prin rîs, cu ajutorul virulenței satirice, a unor tensiuni acumulate în activitatea cotidiană;

— perceperea inadecvată a fenomenului teatral de către o parte a publicului — canalizarea spre teatru a nevoii de divertisment printr-un transfer nejustificat sau numai parțial justificat.

În opțiunea publicului pentru piesele preferate, un rol care nu trebuie subevaluat revine memoriei. Majoritatea lucrărilor selectate au fost jucate pe scenele bucureștene în ultimii cîțiva ani sau chiar foarte recent. Există însă și piese care nu au fost jucate de loc — *Faust*, *Electra*, deci selectate pe baza lecturii sau a vizionării filmului — precum și unele care nu au mai văzut de multă vreme

me lumina rampei: *Surorile Boga*, *Omul cu mărtoaga*, *Fintina Blanduziei*, *Domnișoara Nastasia*, *Hamlet*, *Soțul ideal*. Tendința precumpănitoare este însă aceea de uzură a succesului prin trecerea anilor. Rezistența la această coroziune a memoriei teatrale este relativ rară — pentru cei mai mulți subiecți, cîmpul de selectare a preferințelor nu depășește o limită temporală de 3—4 ani.



Corelații

Probleme delicate și anevoioase suscită încercarea de a se corela preferințele față de autori cu preferințele față de piese. În mod firesc, oricine poate presupune că între aceste două seturi de preferințe există o legătură intrinsecă, exteriorizată în probabilitatea ca pe lista pieselor preferate să figureze lucrările autorilor preferați. Mai complicată și mai generoasă în imprevizibil, realitatea nu confirmă această presupunere. Exact jumătate dintre cei 30 de autori preferați nu au nici o lucrare printre cele 54 de piese preferate. Și nu numai atît: peste jumătate dintre piesele preferate aparțin unor autori care nu se găsesc pe lista dramaturgilor preferați. Neliniștitoare prin opoziția ei față de imaginile noastre prefabricate, situația cere, înainte de explicații, o cercetare ceva mai amănunțită. Poate că unele încercări de sistematizare și comparare între porțiunile concordante și cele neconcordante ale celor două repertorii de preferințe ar putea să prefigureze unele sugestii cu ajutorul cărora să trecem de la consternare la meditație și înțelegere.

Cei 15 autori preferați ale căror piese nu figurează printre lucrările dramatice preferate sînt indicați de 46 persoane, iar cele 28 de piese preferate, ai căror autori nu apar printre dramaturgii preferați, sînt notate de 67 persoane. Calculînd procentajele rezultă că

— din totalul persoanelor care își precizează autorii preferați, nu indică și lucrări ale acestor autori — 19%;

— din totalul persoanelor care își precizează piesele preferate, nu indică și autorii acestor piese — 30%.

O primă observație: numele autorilor se uită, sau se neglijează, sau se ignoră într-o măsură mai mare decât titlurile pieselor. Nici una dintre persoanele care declară că piesa lor preferată este *Puricele în ureche*, sau

dintre cele patru grupuri care această piesă este *Gaițele*. Nu notează, la întrebarea despre autorul preferat, numele lui Feydeau sau respectiv al lui Al. Kirilescu. (Am dat acest exemplu pentru că *Gaițele* și *Puricele* în ureche sînt indicate drept piese preferate cu aceeași frecvență, relativ ridicată, de către 4% dintre intervieuați).

Ne găsim, așadar, în fața a patru grupări de preferințe:

1. de autori preferați ale căror lucrări se găsesc printre piesele preferate;

2. de autori preferați, ale căror lucrări nu se găsesc printre piesele preferate;

3. de piese preferate ale căror autori se găsesc printre scriitorii preferați;

4. de piese preferate ale căror autori nu se găsesc printre scriitorii preferați.

Știm pînă în acest moment că:

a) numărul persoanelor la care preferințe pentru autor și pentru piesă concordă, reprezintă majoritatea celor intervieuați;

b) numărul persoanelor care desemnînd piesă preferată nu desemnează și autorul acelei piese este mai mare decît numărul persoanelor care desemnînd autorul preferat nu desemnează și o piesă a celui autor.

Aplicînd celor patru grupări enumerate mai sus aceeași clasificare utilizată în analiza celor două clasamente de preferințe — adică repartizîndu-le în: contemporane și clasice, autohtone și universale, comedie și dramă, ajungem la următoarele constatări:

I. Pentru autori

1. Proporția persoanelor care declarînd ca autor preferat un scriitor autohton nu indică drept piesă preferată o lucrare a celui autor este mai redusă decît proporția persoanelor care indicînd drept autor preferat un scriitor străin nu notează ca piesă preferată o lucrare a celui autor. Aceste proporții sînt:

— în cazul scriitorilor autohtoni — 17%

— în cazul scriitorilor din alte țări — 25%

2. Piese ale autorilor de dramă preferați sînt omise cu o frecvență mult mai mare decît ale celor de comedie. Dacă vom considera gruparea persoanelor care optează pentru un autor preferat de dramă, ca fiind egală cu 100, apoi vom proceda la fel cu gruparea celor care optează pentru un autor preferat de comedie, atunci vom constata că procentajele celor care aleg autorul, dar nu și o piesă a lui vor fi:

— pentru autorii de drame — de 36%

— pentru autorii de comedii — de 10%

3. Repartizarea autorilor în contemporani și clasici nu determină diferențe semnificative din punctul de vedere care ne interesează.

Putem deci reține următoarele observații suplimentare:

— piesele autorilor de dramă sînt omise, proporțional vorbind, cu o frecvență de trei ori și jumătate mai mare, decît piesele autorilor de comedie;

— dintre cele trei cupluri de criterii studiate, înrîurirea cea mai energică asupra gradului de reținere sau de omîtere a pieselor scrise de autorii preferați o exercită genul acestor piese: dramă sau comedie.

II. Pentru piese

Considerînd, ca și în cazul autorilor, fiecare grupare de piese egală cu 100, obținem următoarele proporții:

1. dintre persoanele care preferă piese contemporane 60% (adică majoritatea) nu-i indică și pe autorii acelor piese printre scriitorii lor preferați. În cazul subiecților care preferă piese clasice acest procentaj este de numai 16%;

2. autorii pieselor preferate străine sînt omiși în proporție de 56% (majoritate), iar ai celor autohtone de numai 14%;

3. autorii pieselor preferate de genul dramă sînt ignorați de 37% dintre persoanele care au optat pentru piese de acest gen — ai celor de comedie numai de 25%.

În raport cu aceste criterii de clasificare, memorarea autorilor pare a depinde în principal de alți factori decît memorarea titlului pieselor. Într-adevăr, clasificarea în comedii și drame influențează, cel mai puternic, gradul de reținere cînd este vorba de autori. Cînd este vorba de piese, acționează cu forță maximă calitatea de contemporan sau clasic (în defavoarea inevitabilă a contemporanilor) și cea de autohton sau străin.

Situația lui Mirodan și Miller, care dețin poziții de frunte, printre autorii preferați, dar nu figurează cu mici o lucrare în lista de piese preferate, ne orientează spre supoziția că există autori care produc publicului o impresie mai durabilă prin unele caracteristici generale ale personalității lor creatoare decît prin una sau alta dintre creațiile lor. În privința lui Mirodan o explicație eventuală ar putea-o constitui și faptul că piesele sale din ultimii ani au avut titluri relativ lungi (formate din mai mult de două cuvinte).

Alte corelații relevă că INTERESUL PENTRU AUTORIZI CONTEMPORANI ESTE MAI VIGUROS DECIT PENTRU PIESELE CONTEMPORANE. Proporțiile de opțiuni pentru aceste două grupări de preferințe sînt:

— piese contemporane preferate — 37%

— autori contemporani preferați — 48%

Scriitorii autohtoni dețin o pondere de preferințe superioară pieselor autohtone:

— scriitori români preferați — 78%

— piese românești preferate — 65%

Acest ascendent al autorilor nu e produsul unor denivelări statistice mai mult sau mai puțin întâmplătoare. Dovadă: el se menține și la scară individuală. Iată de exemplu, comparația dintre proporțiile de sufragii dobândite de doi autori și cele obținute de piesele lor:

- I. L. Caragiale — 30%
- cele trei piese ale sale — 25%
- A. Baranga — 20%
- cele cinci piese ale sale — 8%

OPȚIUNEA PENTRU AUTORII ROMANI DE COMEDIE ESTE MAI LARGĂ DECÎT OPȚIUNEA PENTRU COMEDIILE ROMÂNEȘTI.

- autori români de comedie — 61%
- comedii românești — 47%

Cel mai mare decalaj apare între scriitorii autohtoni contemporani și piesele autohtone contemporane:

- autori români contemporani — 42%
- piese românești contemporane — 20%

PONDEREA PREFERINTELOR DE CARE SE BUCURĂ DRAMATURGII ROMÂNI CONTEMPORANI ESTE DUBLĂ FAȚĂ DE CEA PE CARE O AU PIESELE ROMÂNEȘTI CONTEMPORANE.

Dimpotrivă: piesele românești clasice dețin procentaje mai ample decît autorii români clasici (44% față de respectiv 36%), piesele străine decît autorii străini (36% față de 22%), piesele clasice, în ansamblu, decît autorii clasici (64% față de 50%) etc. După cum se vede, avantajul este de partea autorilor contemporani, autohtoni, autohtoni de comedie, autohtoni contemporani față de piesele care aparțin aceluiași categorii — și dimpotrivă, este de partea pieselor clasice, clasice românești, străine, față de autorii aparținînd aceluiași categorii. Într-un singur caz, apare un echilibru aproape perfect: atît autorii de comedie cît și piesele (comedii) întrunesc cîte circa 65% din sufragiile respective. Acest echilibru confirmă încă o dată stabilitatea interesului pe care îl poartă publicul nostru teatrului comic.

Încercarea de a se identifica unele preferințe teatrale ale publicului a relevat cîteva tendințe și posibilități:

1. Publicul manifestă o capacitate inegală de apreciere a unora dintre factorii decisivi care participă la crearea spectacolului teatral;

2. Această capacitate este maximă față de interpretare și minimă față de piese;

3. Această relativă perenitate a factorului interpretare în memoria publicului s-ar putea datora unui mod particular de percepere a spectacolului caracterizat, între altele, prin transferul unor informații și experiențe extra-teatrale în sfera teatrului;

4. Preferințele pentru autori marchează o tendință de concentrare maximă, iar cele pentru actori de dispersie maximă;

5. Această tendință s-ar putea datora într-o anumită măsură influenței durabile a unor cunoștințe căpătate în școală, combinată cu o relativă precaritate a experienței teatrale (pentru o parte a publicului);

6. Atît preferințele pentru autori cît și cele pentru piese vădesc o puternică eterogenitate de cunoștințe, interese și gusturi;

7. Cea mai importantă concentrare de preferințe o constituie persoanele care optează pentru dramaturgii români contemporani;

8. Dintre autorii autohtoni proporția cea mai importantă de sufragii revine celor de comedie;

9. Opțiunile pentru piesele de teatru sînt de două ori mai dispersate decît cele pentru autori;

10. Pondera principală de preferințe o dețin: dramaturgia clasică, cea originală, comedia;

11. Între preferințele față de autori și cele față de piese există o considerabilă incoerență;

12. Ea sugerează că memoria publicului îi reține mai greu pe autori decît lucrările lor;

13. Dintre autori, categoriile cel mai frecvent omise sau uitate sînt cele alcătuite din scriitori contemporani și străini;

14. În ce privește piesele, publicul reține mult mai fidel titlurile comedilor, decît pe cele ale dramelor.

Toate cifrele și considerațiile expuse anterior privesc publicul Capitalei, conceput ca o unitate largă, în care sînt cuprinși atît spectatorii frecvenți ai teatrelor cît și persoanele care vizionează rar sau chiar extrem de rar un spectacol profesionist pe scenă și care ar alcătui mai degrabă publicul potențial al teatrelor.

Alte aspecte ale preferințelor acestui public, în numărul următor al revistei „Teatrul”.





SCRISOARE DIN BERLIN
de la MARTIN LINZER

TEATRUL-DOCUMENT ÎN ACTUALITATE

În timp ce miliția populară cubană se afla încă în luptă cu contrarevoluționarii debarcați, cu sprijin american, pe coastele „golfului porcilor”, cei dinții prizonieri se și hotărâseră să dea declarații, răspunzând, în fața camerelor de luat vederi ale televiziunii, întrebărilor ziariștilor. Interogatoriul din Havana, care a durat patru nopți în șir, a fost transmis „live” și a putut fi recepționat și în America. Victorioasă și stăpână pe situație, revoluția socialistă dădu contrarevoluției u-nica ocazie de a-și expune motivele. Se puse în practică revoluționara atitudine a răbdării, a stăpînirii de sine, a științei de a smulge adversarilor înfrinți pînă și ultimele lor, cele mai confuze, mai ridicole și neobrazate argumente: era vorba de realizarea u-nui autoportret al contrarevoluției.

Poetul liric din Germania de vest, deopotrivă eseistul, traducătorul și autorul mai multor lucrări radiofonice, Hans Magnus Erzensberger, care a petrecut, în 1968, mai

multă vreme în Cuba, a selectat din materialul — de el tălmăcit — al celor 41 de procese verbale ale interogatoriului și și-a concentrat lucrarea sa document la zece audieri (fără a face asupra lor, ca atare, modificări) din care a rezultat un profil reprezentativ: politicieni corupți, latifundiați expropriati, ideologi falimentari, mici burghezi dezabuzati. Zbiri de poliție brutali. E un rezultat uluitor și în același timp edificator. Toți cei ce vorbesc în fața „camerelor” și cărora tocmai li se smulseseră armele puse în mîinile lor de o putere străină, nici nu sînt, potrivit declarațiilor lor, potrivnici revoluției. Mulți dintre ei cred în necesitatea reformelor — desigur nu fără a revendica unele „nuanțe” —: bunăoară, despăgubiri expropriaților, o constituție „democratică”, alegeri „libere”, o economie comercială „liberă”, o „a treia cale”. Cînd anchetatorii confruntă însă „idealul” lor cu realitatea revoluționară, acești eroi ai frazelor nu mai

știu să scoată, propriu zis, nici o vorbă; își descoperă o rușinoasă ignoranță. Au ajuns să fie în așa măsură victime ale manevrelor imperialiste, încât nici nu-și dau măcar seama de ele, le confundă cu realitatea. Ei stăruie asupra individualității și motivelor lor „personale”, dar toate se dovedesc — la capătul lanțului — o mare iluzie: — atunci cînd, apărîndu-se, ucigașul de profesie se reclamă de la grupa, colectivul, clasa lui, și face în chipul acesta, tuturor, evidentă conexiunea: ei au venit cu toții, independent de motivele lor personale, pentru a lichida, cu arme străine, puterea populară revoluționară.

Astfel se denunță, în acest montaj scenic, nu numai tehnica militară ci și cea ideologică a atacului. Cei ce luptă împotriva revoluției vorbesc despre revoluție; cei deposezați de reforme pretind reforme; cei ce apără interese pur economice cer libertate pentru „popor”. Ba unul dintre ei apără chiar comunismul, numai că-l socotește irealizabil și predică „a treia cale”. Se dezvăluie astfel și obnubilarea realității, acțiune care ține de esența manevrării opiniilor de către imperialism. Se reliefează structuri care nu se limitează doar la exemplul concret istoric al Cubei.

Jucată mai întîii în R. F. a Germaniei (premiera a avut loc anul acesta la Festivalul de teatru din Ruhr), piesa a fost de curînd reprezentată și în R.D.G. După teatrul din Leipzig (regia Karl Kayser), a pus-o în scenă

la Deutsches Theater din Berlin (est), regizorul Manfred Weckwert, fost pînă nu de mult la Berliner Ensemble. Înregistrat și la televiziune, spectacolul care s-a bucurat, în distribuție, de prezența actorilor de vîrf ai teatrului, a fost și un prilej de delectație teatrală (prin felul cum a fost revelată dialectica evenimentului) și unul de împropătare a materiei dezbaterilor privind teatrul documentar și utilitatea lui.

Înainte de premieră, Weckwert a arătat între altele: „Întîmplări notabile ale realităților, ale celor trecute ca și ale celor recente, sînt reconstituite pe scenă în fața publicului. Dar nu de dragul documentului, privit ca un feteș, ci pentru ca întîmplările să poată spune mai mult prin mijloace artistice (selecție, artă a observării, artă a reprezentării) decît o pot face în realitate. Atracția pe care teatrul trebuie s-o ofere în acest scop, pornește de la o reconstituire cît mai detaliată cu putință a evenimentelor reale, dar nu pentru a arăta cum sînt lucrurile reale, ci cum sînt în realitate lucrurile. Exactitatea reconstrucției este așadar nu o problemă a „fidelității documentare” (ceea ce n-ar fi decît naturalism cras), ci una a activizării spectatorului chemat să recunoască mai întîii lucrurile ca lucruri cunoscute, și apoi să constate ce se află în spatele lor. Cu alte cuvinte, ceea ce s-a petrecut în fond în realitate, dar ceea ce aparențele — de prinderea și cotidianul — ascund”.

În prim plan: Széles Ana, Andrási Marton și Orósz Luíza în spectacolul „Șapte ca-n basme” de Mehész György la Teatrul Maghiar din Cluj. Regia: Horváth Bela



ANTRACT

de
Alecu Popovici

Felicitări

Recent, un grup de tinere și tineri și-au susținut examenele de absolvire la regia de teatru, montînd diverse spectacole.

REGIZORUL TEATRU-LUI: ...Felicitări! Bravo, puștiule (puștoaico!)... Al cui elev (elevă) ai fost?... Aaa... A lui X? Am fost colegi! Auzi, nu venea o dată la mișcare scenică. Avea platfus!... La teorie nu-i mergea capul de loc. Plasa goticul în Renaștere. Și își lăsase plete... Oricum te resimți... de influența lui. U-a umplut buzunarele (poșetele) cu „cîrlige” și căutări sterile. Eu de pildă n-am înțeles subiectul. Despre ce e vorba în spectacolul dumitale... Să mă bată Dumnezeu, de cînd cu secretariiăștia literari teoreticieni, afli despre o mulțime de lucruri din program: poezie arabă, desene japoneze, muzică dodecafonică. Dar subiectul?... Nu, nu ești tu vinovat. Știu. Doar am fost coleg cu profesorul tău. Îi plăteam cîte o bere. Și acum, el e cu spuma și eu cu drojdia. Oricum, felicitări.

VETERANA TEATRU-LUI: Felicitări. Sincere. Nu ca acelea ale Popeștii! Zi-cea: „ăsta e teatrul Kindergarten”... Dar păcat că faci un teatru atît de crud!... Nu în sensul cruzimii... Crud ca vîrstă... Și e curat naturalism. Desdemona de 22 de ani. Imitarea servilă a realității. Trebuia s-o fi transfigurat puțin! Concepția unui spectacol se coace. Și interpretării trebuie să fie și ei mai copii!

SCENOGRAFUL: Felicitări. Și îți mulțumesc că mai cruțat. Oricum, vînzătorii din talcioc, de la vechituri, au avut mai mult de lucru cu piesa dumitale decît mine... Ha, ha... Bună!

CRONICARUL ZIARULUI LOCAL: (interesîndu-se): E ceva în genul lui Giurchescu? Sau cam ca Penciulescu... Are stofă de Horea Popescu sau e mai mult un Muger? Nu de alta, dar să știu de unde să-l iau, în studiul meu!

CRONICARUL (DE LA CENTRU): Noroc! Fii practic, că teoretic, scriu eu și te ung șef de generație! Te trag din Brook, sau mai bine direct din Grotowski. Că ăsta e.

PUBLICUL: Copiii din ziua de azi!

AFORISME

de
Constantin Florescu

Ciudat, unii actori în viață nu trăiesc pe scenă

ANTRACT de S. MASSLER

- Ai văzut „Maria 1714”?
- Da...
- Și?...?
- Prefer „Dacia 1300”!

Aud prin vis — o melodie:
...Și Rampa singură s-a stins“!

★

★

Emisiunea „Rampa” la T.V., este programată la ore imposibile, uneori în miezul nopții

E oră de noapte tirzie
Și-un somn adînc m-a cuprins.

Spectacolul care cade nu face zgomot.

Actorul poate să cadă de mai multe ori; decade o singură dată.

Unii actori cresc cu vremea; alții, pur și simplu îmbătrînesc...

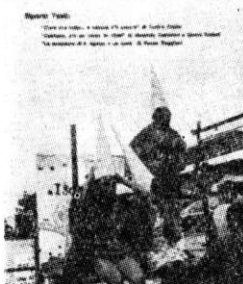
Mai bine actor criticat, decît ignorat.

Nu toate spectacolele pe care le părăsești, te părăsesc...

La reușita unui spectacol sufleurii au un cuvînt „greu” de spus; păcat că uneori vor să convingă de acest lucru sala întreagă.

În actualul repertoriu al teatrelor bucureștene întîlnim următoarele titluri: „Cercul morții”, „Dansul morții”, „Moartea ultimului golán”, „Omul care a văzut moartea”, „Don Juan moare ca toți ceilalți”...

Pentru învierea acestui sumbru peisaj teatral propunem să se reia... Învierea!



IL TEATRO DEI RAGAZZI IL TEATRO DEI RAGAZZI

Il teatro dei ragazzi

Un recent număr al revistei italiene Sipario este consacrat problemelor teatrului pentru copii. De fapt, clarificările pe care le propune revista pornesc de la însăși titulatura teatrului dedicat micilor spectatori.

Și anume, centralizînd și comentînd experiențele unor centre dramatice specializate sau trupe cunoscute, prima distincție impusă de revistă este una aparent filologică: între teatrul pentru copii (per ragazzi) și teatrul copiilor (dei ragazzi).

Unde este echivocul cultural și pedagogic al acestor formulări?

Teatrul pentru copii, ca formă tradițională de reprezentare, ne explică revista, nu diferă față de teatrul destinat adulților — decît prin orar și repertoriu. Și refuzul acestei forme de teatru e de fapt refuzul obișnuinței unor relații teatru-tînăr spectator. Relație tradițională, unde copilului spectator i se atribuie un rol pasiv, în măsura în care e doar un obiect comercial, căruia i se impune sau adaptează o fan-tezie. Copiii însă au un instinct teatral aparte, jocurile

lor au puritatea teatrului primitiv.

De aceea, în practicarea unui teatru al copiilor, nu e importantă ideea de spectacol, ci doar stabilirea unui dialog convingător cu micii spectatori. „Il teatro dei ragazzi”, consideră Ettore Capriolo, în editorialul revistei, e un fenomen artistic relativ nou — care se bazează pe originile înseși ale faptului teatral. Teatrul redevine nu o întîmplare aranjată și propusă de un grup specializat unei colectivități din partea a căreia se presupune un atașament pasiv, ci o formă expresivă a colectivității însăși — ca limbaj al unui anume ritual — sau al jocului în cazul de față. Imaginația micilor spectatori — co-autori ai spectacolului — devine, așadar, protagonista absolută. (Bineînțeles afirmația nu e valabilă doar pentru copii — să amintim diversele forme ale teatrului tribal, pînă la experiențele moderne ale Hair-ului lui Tom O'Horgan).

Revista compune astfel, pagină cu pagină, schema unei noi noțiuni culturale și dramaturgice. De fapt, acest Sipario per ragazzi e dedicat eternei teme a teatrului spontan, transferată aici într-un context care ar putea fi un teren de fecundă cultură.

Teatro Stabile di Genova pornește și el de la necesita-

tea colaborării cu copiii-spectatori. În vederea acestor antrenări-spectacole cvasi-tradiționale culeg informații privind comportamentul, reacțiile imediate ale spectatorilor, invitîndu-i apoi la traducerea în desene, în teme, a întîmplărilor reprezentate.

Un mai mare grad de notate, de continuă căutare, l-au adus spectacolele pregătite și prezentate de Teatro Stabile di Torino, în mai multe școli italiene. Aici copiii au fost chemați să fie autorii spectacolului.

Pornind de la spectacole gen cabaret, structurat pe sketchuri, ca Ma che storia è questa? — artiștii torinezi au ajuns să propună copiilor un teatru come vita. Caracteristic e spectacolul relatat și explicat în această revistă — intitulat Un mattino che si chiama teatro dec-ian. 1970.

O tramă dramaturgică simplă urmărește pe două planuri sincrone — nașterea omului — nașterea teatrului. Concepția mobilă a spațiului teatral — înțeles ca loc de acțiune — permite copiilor să evolueze în planuri diverse, să inventeze, să construiască situații în aceste spații. Necesitatea unei comunicări reciproce anulează tradiționalele dimensiuni. Se efectuează astfel o recuperare a expresiei teatrale — de la invenția mimică și gestuală, prin stimularea psihică emotivă, la o progresivă anulare a rolurilor profesioniste. Copiii devin autorii și stăpîni ai spectacolului. Experiințe asemănătoare sînt relatate și de alte centre din Roma, Genova, Casati și Costa.

Sînt toate aceste studii, fotografii artistice surprinse, semnele unei neîncrederi, ale unei oboseli sceptice față de clasicele resurse ale cutiei cu miracole? Revista (Sipario) le poate prezenta ca atare. Dar ele rămîn deocamdată, după părerea noastră, rezumatele unor oneste experiențe pedagogice.

M. N.

FARSA TRAGICĂ

de Romul Munteanu

Ultima lucrare, „Farsa tragică”, a profesorului Romul Munteanu, tipărită în editura „Univers”, își propune să abordeze teritoriul friabil și dificil, în curs de consolidare abia, al dramaturgiei sec. XX și să explicitizeze imagistica mișcărilor de idei, generind un nou profil teatral contemporan. Deși titlul indică limpede obiectivul restrins al cărții, bogata documentare, dublată de simțul extrem al clarității în ordonarea judecăților de valoare, erudiția, capacitatea de a atinge miezul problemelor, ne determină să considerăm studiul critic o „panoramă” depășind însă cu mult limitele descriptivității și granițele epocii de care se ocupă, prin intuirea perfectă a organicității transformărilor literar-dramatice, prin analiza de adâncime a fenomenului social și cultural.

Pentru definirea profilului unei întregi epoci și explicitarea specificului și motivațiilor ce au determinat apariția unui nou gen literar, — „farsa absurdă”, sau „farsa tragică”, — autorul utilizează informațiile sociologice pertinente furnizate de etnologie, psihanaliză și filozofie. Astfel, se ajunge la concluzia că sursa degradării valorilor și alienarea individului — coordonatele teatrului contemporan — se află în societatea industrială de consum, care a instituționalizat totul. Pentru om, munca devine o dominare, o activitate impusă de legi prestabilite. Responsabilitatea individului față de actele sale se suspendă inevitabil, personalitatea umană, reducându-se la nivelul funcționării automate, în ultimă instanță individul duând un fel de simplă roțiță într-un mare angrenaj social-industrial.

Dar ce înseamnă de fapt „farsa tragică” ca nouă categorie estetică, cum, și de ce a apărut? Răspunsul îl găsim în primele două capitole cuprinzătoare ale lucrării („Degradarea tragediei și metamorfoza comediei clasice. Semnificația farsei tragice. Implicațiile risului contemporan” și „Contextul farsei tragice”), baza considerațiilor critice din celelalte compartimente ale volumului.

Pornind de la premisele degradării celor două genuri, tragic și comic, Romul Munteanu consideră „farsa tragică” sau „farsa absurdă” rezultanta unei intime fuziuni dintre respectivele categorii estetice. Asistăm la „moartea tragediei”, ne spune autorul.

Într-un univers închis, individul redus moral și spiritual, damnat la o existență cenușie, banală, nu mai poate deveni erou de tragedie, în accepția adevărată a termenului. Golită de valori autentice, de semnificații majore și certitudini, societatea in-

dustrială va fi lipsită de „eroi”. Personajul dramaturgiei contemporane devine un „non-erou”, un „anti-erou”, cu alte cuvinte un personaj derizoriu, deoarece falsa valoare umană, aleargă în căutarea unor false idealuri într-un univers, și el degradat. Dramaturgia contemporană va substitui destinul supranatural sau social al eroilor, cu destinul ontologic. Predilecția farsei contemporane canalizându-se spre evidențierea raportului om-societate, ne dezvăluie un individ incapabil de opțiune într-un univers, în care legile tiranice îi închid orice șansă de salvare spirituală, condamnându-l definitiv la singurătate.

Înstrăinarea de sine și însingurarea presupun două aspecte pe care autorul le diferențiază:

1) Omul alienat este prizonier etern al materialității lumii înconjurătoare, care îl copleșește și îl determină la izolare, creîndu-i un sentiment apăsător de teamă și angoasă.

2) Privind însă lumea și odată cu ea pe sine, individul începe să o accepte, cufundându-se într-o adevărată voluptate contemplativă a propriei ratări. Acceptarea ratării este firească, aceasta însemnând o nouă condiție existențială, căreia individul depersonalizat i se adaptează în cele din urmă.

Dar prezența angoaselor fundamentale degradante: teama de viață, de neantul morții, vor plasa existența non-eroului din farsa contemporană sub semnul absurdului, cu implicații tragice și al grotescului, generat de o anumită viziune despre lume a ființei alienate, ca mecanism, îndeplinind niște ritualuri mimetice. Pierzîndu-și coordonatele concrete, în viziunea „anti-eroului”, lumea exterioră apare la bălci, sau ca o prezență oprimatorie terifiantă.

Prin urmare, într-o lume infestată de false valori, și el la rîndul lui o nonvaloare, individul alienat va căuta să comunice cu alți indivizi, printr-un limbaj metamorfozat într-un mod de exprimare ambiguă, dezvăluind, așa cum este și firească, un univers afectiv și ideatic neautentic.

Tematic vorbind, convertirea radicală operată de antiteatrul contemporan, dintr-un teatru social-istoric într-unul existențial, are consecințe firești asupra structurilor compoziționale clasice, și ele radical modificate. Un nou timp și spațiu, altfel concepute și ordonate, universul afectiv al anti-eroilor, constituie obiectul mitic al ultimelor capitole ale lucrării. De data aceasta, pe Romul Munteanu îl interesează nu atât consistența dramatică a personajelor, ci simbolurile pe care acestea le întrupează și vehiculează.

Completată de o utilă și bogată bibliografie, lucrarea se afirmă ca un act cultural, ca un remarcabil efort de comunicare, între cultura de teatru românească și cea universală.

Medeea Ionescu

Ca mijloc modern de universalizare a fenomenului cultural-artistic, televiziunea a avut în această toamnă contribuții remarcabile. Este vorba de Festivalul și Concursul „George Enescu”, manifestare de prestigiu internațional, act cultural-artistic de o incommensurabilă importanță, pe care televiziunea l-a transformat — și consider acest lucru un succes al ei — într-un fenomen de masă (ca să folosesc o sintagmă consacrată). Marile valori interpretative care s-au succedat în sălile de concert au primit o audiență largă, întreaga țară a putut urmări acest Festival, s-au spulberat zidurile și privilegiile, muzica a devenit un bun popular, accesibil, datorită televiziunii (și radioului, bineînțeles), la fel de accesibil ca buletinele de știri. Cred că nu mai trebuie insistat asupra rostului estetic-educativ al acestui mijloc de comunicare. Contactul cu marii interpreți nu poate rămâne fără ecou în rîndul celor mai diferite categorii ale publicului, iar marea muzică a cucerit, fără excepții, noi straturi de auditori. Mulțumiri, deci, televiziunii, pentru și în numele muzicii.

★

Ce este parodia? Un coleg de facultate și prieten, acum doctor în filologie, care se ocupase foarte serios de parodie, încă din timpul studiilor, stabilise, dacă-mi amintesc bine, trei categorii sau subspecii de parodie. Nu vreau să fac un capitolăș de teorie literară, fiindcă în realitate nu interesează, cred, definiția parodiei și categoriile ei; apelez însă la această amintire de tinerete spre a mă convinge încă o dată, și spre a-i convinge, dacă e posibil, și pe confrății de la televiziune, că parodia „prin substituție” (așa era denumită prima subspecie) este inferioară, primitivă și, de regulă, ieftină. A lua un text literar și a înlocui imaginile știute prin altele, cele mai la îndemână, făcându-le să sune în coadă ca în textul original (în genul: „Pe o stradă neagră, într-un vechi hotel...” nu înseamnă numaidecît a face artă, iar în multe cazuri e de-a dreptul un delict de impietate. Nu poți face din *Romeo și Julieta* o dramă de bordel, și nici din *Oedip* un scheci cu pretext oftalmologic, așa cum nu poți transforma muzeul Louvre în garaj. Artă este totuși sfîntă, are un tabu al ei, nu tolerează profanarea. Parodia care degradează voit opera originală, cu scopul meschin comercial de a scoate profituri umoristice din batjocorirea celebrității, nu e decît sacrilegiu. Ce să mai discutăm, așadar, pe marginea *Minunilor Sfîntului Sisoe* vulgarizate într-o subemisiune cu vagi intenții umoristice? Ce se poate spune despre un

lucru făcut în disprețul artei și al bunului simț? Să ne rostim doar regretul de a-l fi văzut pe marele actor comic Marin Moraru în ipostaza tristă de a se război cu un text amatoristic fără nici o valoare.

(Dar sînt și parodii *posibile*, efectiv amuzante, fără să bruscheze bunul-gust. Tot televiziunea — cu un corectiv: cea italiană — ne-a oferit un model de parodie muzicală agreabilă, nostimă, cu toată lungimea ei pretențioasă. E vorba de *Cei trei mușchetari* — cea mai insistent parodiată operă, am impresia, din toată literatura lumii...)

★

Teatru puțin în această perioadă (mă rog, prestațiune). Dar bun. De remarcant *Prometeu* al lui Eschil, în adaptarea și regia lui Dinu Cernescu, mai ales prin intenția transparentă de universalizare a dramei antice, cu o plastică sugerînd corespondența dintre mitul prometeic și cel creștin al lui Isus (decoruri excelente: Armand Crîntea), prin medievalizarea costumelor, cu trimitere la Inchiziție (costume: Cornel Ionescu), prin rostirea curată, plină, a replicilor, cu un Prometeu însă prea delicat, ușor efeminat, în Dan Tufaru, surclasat de prezența celorlalți interpreți, în special Mircea Albulescu, Olga Bucătaru, Gheorghe Dinică.

Apoi, telerecitalul (în reluare) al lui Octavian Cotescu, divers, bine pus la punct, ritmat, colorat (spre deosebire de mai vechiul recital Marcel Anghelescu), care pune în valoare talentul deosebit al actorului, precum și calitatea regiei (Cornel Popa), care e regia autentică de televiziune, o profesiune cu totul specială, și, nu știu de ce, neîndeajuns prețuită. Căci, iată, asistăm la un spectacol de loc rău, cu trei scurte piese spaniole ale lui Lope de Rueda, traduse și prefațate de Valentin Silvestru, cu, în general, o distribuție de comedie ambițioasă și convingătoare: (Coca Andronescu, Ștefan Tapalagă, Sandu Sticlaru, Mihai Fotino, Dem. Rădulescu, Dumitru Rucăreanu, Florian Pitîș etc.), dar... fără regizor. Este pentru prima oară că regizorul e trecut sub tăcere, cînd, se știe bine, la televiziune pînă și un banal interviu de cinci minute are un regizor al cărui nume apare scris cu litere de-o șchioapă pe generic. De-regizare, fie, dar chiar la extrem? Au început regizorii să se ascundă de public?

Pînă cînd, o, va abuza televiziunea de plicticoasele simpozoane la care se adună bărbați serioși, cu familie, mustăți, ochelari, chelie, titluri universitare, volume și idei, pentru a declara în fața noastră că sînt de acord unii cu ceilalți, pentru a-și completa unul altuia fraza începută și gîndită în același tipar? Televiziunea nu a descoperit încă dialogul, și practică mereu, invariabil, același monolog, împărțit la patru cinci vorbitori, ca să ne obosească numai pe noi, nu și pe ilustrii bărbați din jurul mesiei. Totuși, pînă cînd? Dacă nu e posibil altfel, să rugăm pe cineva să inventeze dialogul...

S U M A R

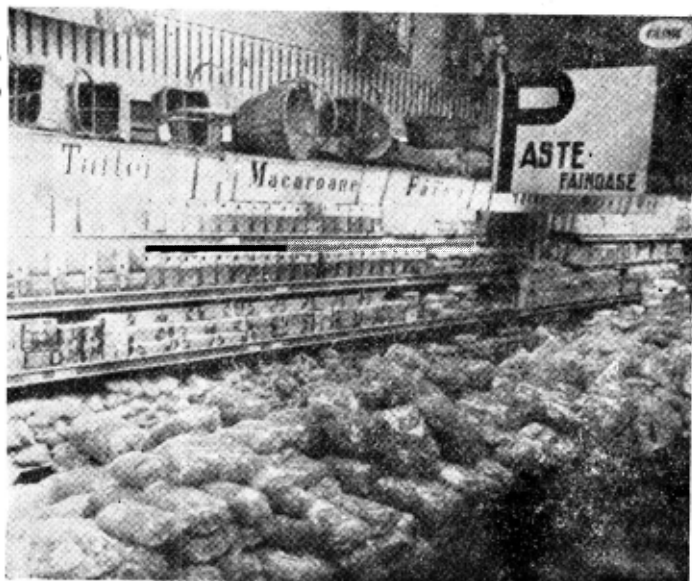
*** — Premiile revistei „Teatrul” pe anul 1970	1	Margareta Bărbuță — Canagiale, Krejca și poezia evului mediu	32
Mihnea Gheorghiu — Spectacolul din culise sau a fi director	3	Ileana Popovici — Personajul tânăr	35
Ion Omescu — Cronica histriionului	5	Natalia Stancu — Bitef '70	38
*** — Victor Eftimiu despre „Fe- tele Didinei” și unele... ofuri	6	Georges Schlocker — Jean-Louis Barrault la 60 de ani	43
Liviu Ciulei — E nevoie și de un alt tip de teatru	9	CRONICA DRAMATICĂ Semnează: Mira Iosif, Valeria Ducea, Irina Toma, Mirela Nedelcu, C. Paraschivescu, Maria Marin	51
*** — În ce cheie jucați? (masă rotundă cu realizatorii spectaco- lului „Gluga pe ochi” de Iosif Naghiu, la Teatrul „Bulandra”)	11	*** — Cărn timer I.A.T.C.	69
150 DE ANI DE LA NAȘTEREA LUI FRIEDRICH ENGELS		B. Elvin — Cronica lac(r)onică	71
Ileana Berlogea — Cuvintele lui Engels	16	Sidon ia Drăgușanu — Antract	73
Ion Pascadi — Destinul artei	17	Miron Radu Paraschivescu — Despre filmul românesc în general	74
***		D. I. Suchianu — Cuvinte de teatru pentru filmul mut	77
Monica Săvulescu — La Leningrad, pe strada Rossi	20	Nina Cassian — Gisela May	79
***		Dr. Pavel Câmpeanu — Studii de so- ciologia teatrului (Autori și piese)	81
Aurel Baranga — Tudor Mușatescu	25	Martin Linzer — Teatrul-document în actualitate	90
Silvia Dumitrescu-Timică — Maestrul cuvîntului	26	Alecu Popovici — Antract	92
Damian Crîșmaru — Prietenul actori- lor	26	Const. Florescu — Aforisme	92
Mircea Ștefănescu — Mulți vor scrie despre el	27	S. Massler — Antract	92
Sică Alexandrescu — Vocalele și con- soanele	28	*** — „Il teatro dei ragazzi”	93
Marica Beligan — Ultimul dialog	29	Medeea Ionescu — „Farsa tragică” de Romul Munteanu	94
		Dumitru Solomon — Cronica televi- ziunii	95

Redacția și administrația, str. Constantin Mille nr. 5-7-9 — București — Telefon 14.35.58.
Abonamentele se fac prin factorii poștali, prin oficiile poștale din întreaga țară. Prețul
unui abonament: 21 lei pe trei luni, 42 lei pe șase luni, 84 lei pe un an.



P
A
S
T
E

F
Ă
I
N
O
A
S
E



P
A
S
T
E

F
Ă
I
N
O
A
S
E

GOSPODINE!

Pentru a servi o masă gustoasă
folosiți

PASTE FĂINOASE

Se pot prepara meniuri complete

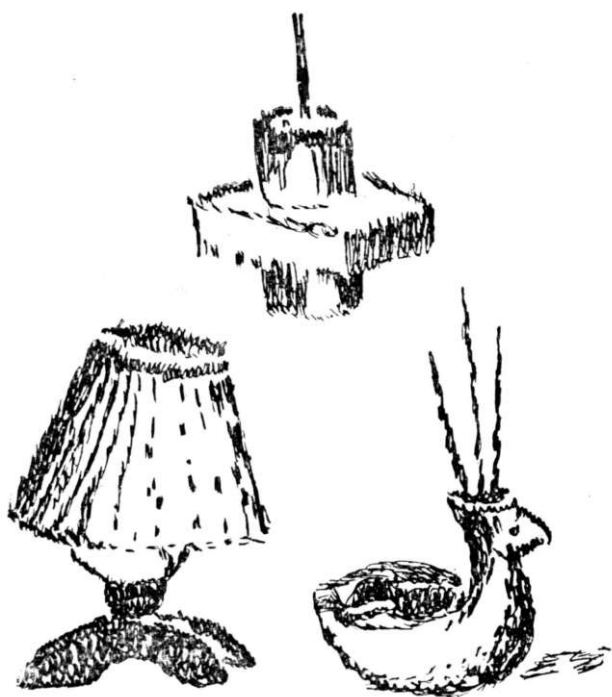
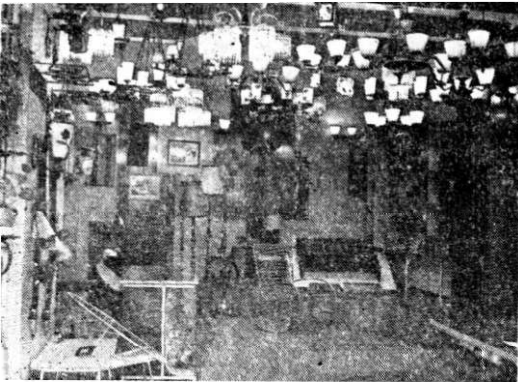
- supe • garnituri • diverse mîncăruri
- budinci

Nu uitați!

În orice
gospodărie
să nu lipsească

PASTELE
FĂINOASE



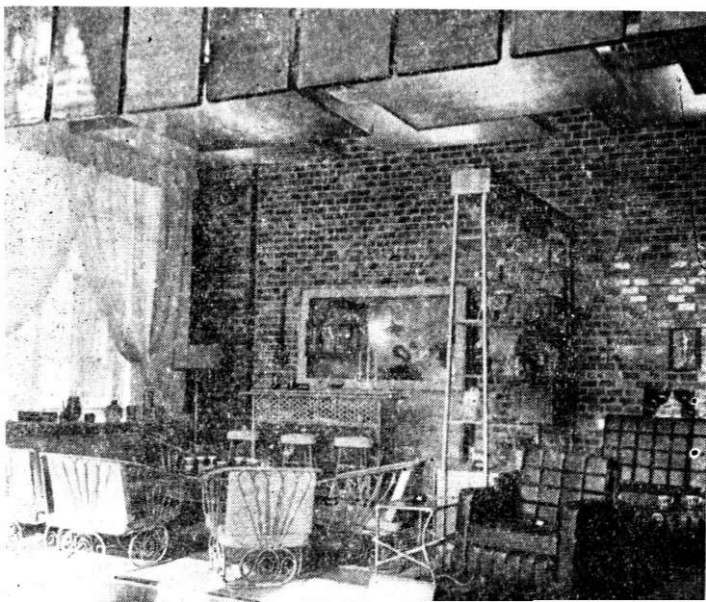


COOPERATIVA

Invită publicul să viziteze noul și modernul magazin din str. Gabroveni nr. 57, care pune la dispoziția cumpărătorilor sortimente variate de artizanat, mobilier și decorațiuni interioare.

Intrind în acest magazin gustul tuturor va fi pe deplin satisfăcut atât de varietatea obiectelor expuse, cât și de arta decoratorilor, care, printr-un efort comun, au reușit să transforme magazinul într-unul din cele mai moderne apartamente.

Dv. veți putea admira, alege și cumpăra ansamble întregi pentru camere, cu o linie ultramodernă și de cea mai bună calitate, începând de la piese confecționate din metal și răchită, până la cele făcute din plastic sau piele. Pentru a veni în ajutorul dv., decoratorii de interioare vă prezintă ultimul gen de decorare al pereților într-un mozaic de cel mai bun gust, nelipsind nici șemineul atât de odihnitor, de data aceasta încălzit însă de un bec colorat.



„METALOCASNICA“

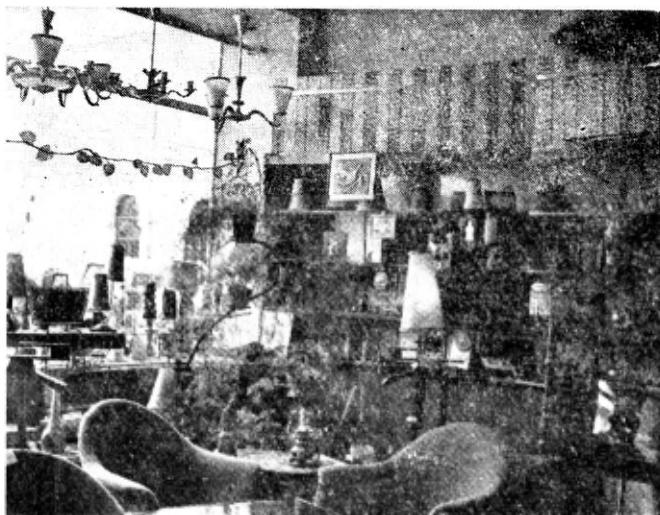
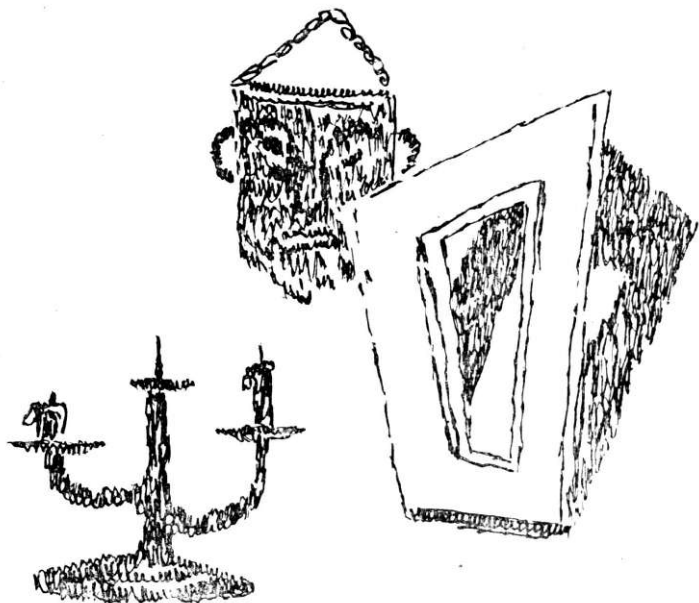
Lumina în aceste interioare poate fi furnizată de o gamă variată de lămpi, lampadare și aplice în diferite tonuri și nuanțe de culori, pentru a vă putea crea o ambianță cât mai plăcută.

Pictorii, sculptorii și gravorii noștri vă invită și ei să le admirați realizările pentru ca gustul dv. să fie pe deplin satisfăcut.

Veți găsi lucrări din sticlă, ceramică, lemn, fier forjat, pentru decorarea interioarelor dv., precum și obiecte de podoabă.

Într-un efort comun, creatorii și conducerea cooperativei au încercat să satisfacă exigența dv. în materie de artă. Și credem c-au reușit.

Nu putem decât să le mulțumim tuturor, să așteptăm noi realizări din partea lor, iar dv. să fiți cât mai satisfăcuți și să veniți într-un număr cât mai mare în noul magazin din str. Gabroveni nr. 57.



O. C. L. Tehnometal
anunță că la solicitarea telefonică
Casa de Comenzi
DIODA



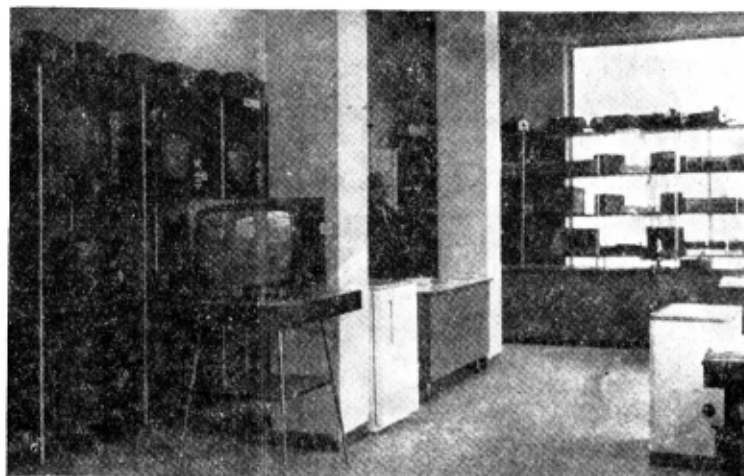
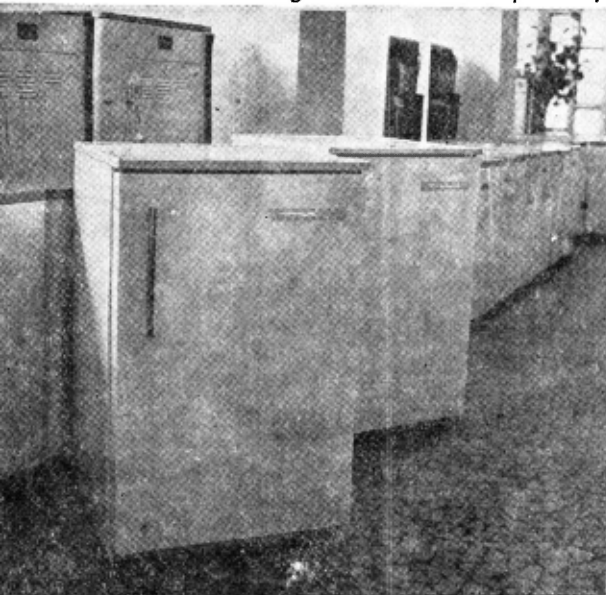
livrează cu mijloace de transport proprii: frigidere, aspiratoare, mașini de spălat rufe, mașini de cusut, televizoare, aparate de radio și pick-up-uri

Formele de plată în rate sau numerar se întocmesc la domiciliul clientului

REȚINEȚI !

*Casa de comenzi „DIODA” din B-dul 1 Mai,
126, telefon 18.48.21*

*De asemenea la comenzile cumpărătorilor
din țară trimite prin poștă, contra ramburs,
piese de schimb pentru aparate de radio,
televizoare, magnetofone și pick-up-uri*





**LUCRĂRI
GARANTATE**

▼
**LUCRĂRI
GARANTATE**

▼
**LUCRĂRI
GARANTATE**

AUTOMOBILIȘTI !

Pentru a putea circula în condiții normale și în timpul iernii, pregătiți-vă autoturismul la unitățile CICLOP, care execută :

- izolarea anticorosivă și antitonică cu produsul garantat al firmei TEROSON
- spălarea (descrustarea) sistemului de răcire și introducerea sau completarea lichidului antigel
- echiparea autoturismului cu lanțuri anti-derapante, modele practice și verificate în exploatare
- verificarea și completarea electrolitului în acumulator
- încărcarea și formarea rapidă a acumulatorilor
- înlocuirea cauciucurilor și echilibrarea roților
- verificarea și corectarea unghiurilor de cădere și de fugă

Lucrările se execută la unitățile :

Nr. 1 — CICLOP — b-dul Magheru nr. 6 — 8, telefon 11.91.71

Nr 2 — FIAT — str. Bujoreni 35 (Drumul Taberei), telefon 31.26.30

Nr 3 — PROGRESUL — șos. Giurgiului 260, telefon 41.01.79



Cooperativa
„CASA DE MODĂ“
 din București execută
 îmbrăcăminte, după ul-
 timele cerințe ale modei,
 pentru femei și bărbați,
 la unitățile sale din cal.
 Victoriei nr. 18, 20, 112,
 118, 128, b-dul Magheru
 nr. 41 și str. Doamnei
 nr. 3

Meșterii creatori ai
„CASEI DE MODĂ“
 vă stau la dispoziție
 cu ultimele noutăți ale
 modei, pentru fiecare
 sezon



CONIACUL TOMIS



UN
PRODUS EXCELENT
GUST PLĂCUT
AROMĂ FINĂ
PREȚ CONVENABIL

NU UITAȚI

ÎN

TOATE

OCAZIILE



CONIACUL

TOMIS



TEATRUL DE STAT „VALEA JIULUI”

PETROȘANI

prezintă

în stagiunea 1970–1971

PREMIERELE:

„DE LA CARAGIALE LA TOPÎRCEANU” Spectacol coupe

Regia artistică: Marietta Sadova

Scenografia: George Doroșenco

„PLEACĂ BERZELE” de Ion Minulescu

Regia artistică: Marcel Șoma

Scenografia: Aurel Florea

„A VARUL” de Molière

Regia artistică: Marietta Sadova

Scenografia: Elena Pătrășcanu-Veakis

„PĂRINȚII TERIBILI” de Jean Cocteau

Regia artistică: Marietta Sadova

Scenografia: Aurel Florea

„DOAMNA SPIRIDUȘ” de Calderon de la Barca

Regia artistică: Marcel Șoma

Scenografia: Aurel Florea

ÎN PREGĂTIRE:

„UN TRON PENTRU GOACE” de Gheorghe Vlad

„VIS DE SECĂTURĂ” de Mircea Ștefănescu

„HAPLEA, NEATĂ ȘI NĂȚFLEATĂ LA CIRC” de Marin Iorda

RELUĂRI:

„TREI CRAI DE LA RĂSĂRIT” de B. P. HAȘDEU

„PATIMA ROȘIE” de Mihail Sorbul

„PE UȘA DIN DOS” de Thurzó Gábor