

Începuturile activității mele ca regizor sînt legate de începuturile Teatrului de Stat din Galați, un teatru de tineri, primul — după părerea mea — care a avut meritul de a se constitui ca o echipă teatrală în adevăratul sens al cuvîntului. Sub conducerea artistică a lui Crin Teodorescu se instituise un adevărat climat creator de muncă entuziastă, căutări și efervescentă intelectuală.

Debutul meu cu piesa *Într-un ceas bun* s-a bucurat de o atenție deosebită din partea teatrului. Îmi amintesc cu satisfacție că directorul teatrului, actorul astăzi emerit Ștefan Iordănescu, chemîndu-mă la Teatrul din Galați, care atunci se înființa, mi-a spus: „dacă îmi vei cere într-un spectacol să-ți aduc pe scenă soarele, eu voi face tot posibilul și ți-l voi aduce”. Au trecut de atunci aproape doisprezece ani, și aceste cuvinte, pe care nu le-am uitat, le-aș aminti nu numai directorilor de teatre în care sînt chemați să lucreze tineri absolvenți ai facultății de regie, ci în general ca un principiu etic care ar trebui să funcționeze între conducătorul unei instituții teatrale și colaboratorii săi direcți. Mai important este însă că aceste vorbe nu au rămas o simplă declarație, ci au devenit realitate. Teatrul m-a sprijinit la acest spectacol și prin colaborarea cu fostul meu profesor — scenograful Alexandru Brătășanu — căruia îi datorez și faptul că, ulterior, am putut realiza singur decorurile la o serie de spectacole pe scenele unor teatre din țară. Tot atunci a început și s-a statornicit colaborarea mea de lungă durată cu actorul Mihai Pălădescu. Vreau să cred că această colaborare a fost importantă pentru amîndoi. Pentru mine, deoarece găsisem în el tipul de actor care convenea unui anumit gen de teatru ce mă preocupa și mă preocupă încă — un actor de mare plasticitate, mim, acrobat, cu toate datele pentru a deveni un actor total, cu un deosebit simț al ritmului, cu o mare capacitate de compoziție, mobilitate interioară, umor și sensibilitate. Pentru el, colaborarea noastră cred că a fost de asemenea importantă, deoarece i-a permis, într-o gamă foarte variată de roluri, să-și desăvîrșească mijloacele artistice cunoscute ulterior de publicul bucureștean, nu însă în totalitatea lor.

Activitatea mea de regizor „pilot de încercare” — după cum mă caracteriza Andrei Băleanu — a început un an mai tîrziu, în 1957, cînd am pus în scenă piesa lui Caragiale *D-ale carnavalului*, din distribuția căreia făceau parte, printre alții, Ștefan Bănică, Gina Patrichi, Mihai Pălădescu. De la acest spectacol (pe care l-am reluat ulterior în alte două montări, la Oradea și Ploiești, pentru a-l desăvîrși ca expresie și concepție, atingînd la Ploiești vibrația cea mai apropiată de intențiile mele), a început șirul acelor puneri în scenă care au iscat, la vremea lor, cele mai aprinse controverse în presă și în cercurile de specialitate și pe care perspectiva timpului le-a clarificat într-un anumit sens: acele montări și-au confirmat oficial valoarea la cîțiva ani după premiera lor!

Acest prim experiment Caragiale — însoțit de glasuri care nu puteau concepe „împietatea” (despre „antipatriotism” s-a vorbit mult mai tîrziu, cu ocazia celor *Cinci schițe* montate pe scena Teatrului Mic), și în ciuda neparticipării lui la Concursul tinerilor artiști din teatrele dramatice — a stîrnit opinii diferite, divergente.

Un an mai tîrziu, cu *Mireasa desculță*, s-a produs însă „explozia”. Numele meu circula în presă și a circulat ani de zile asczonat cu toate derivatele formalismului, aprecierile fiind contradictorii în însăși negarea spectacolului. Unii, citîndu-l pe Charles Dullin, mă acuzau de încercare de reateatralizare a teatrului, considerînd aceasta „ca o hipertrofie artistică cauzată de abuzul regizoral”. Alții susțineau cu indignare că nu în spiritul teatrului politic piscatorian se poate realiza spiritul contemporanității noastre, ci în cel al marilor tradiții clasiciste, ș.a.m.d.. Utilizarea turnantei în scopul dinamizării acțiunii, conform decupajului aproape cinematografic — realizat cu acordul autorilor, pentru a obține un suflu epic corespunzător marilor transformări intervenite în viața satului nostru —, a provocat multiple nedumeriri și revolte. Se obiecta printre altele că această inovație tehnică, descoperită cu cîteva decenii în urmă, a avut ca scop doar înlesnirea schimbărilor de decor pentru scurtarea pauzelor și nu că se voia și instrument



Scenă din spectacolul teatrului din Ploiești cu „De Pretore Vincenzo” de Eduardo de Filippo. Regia : Valeriu Moisescu

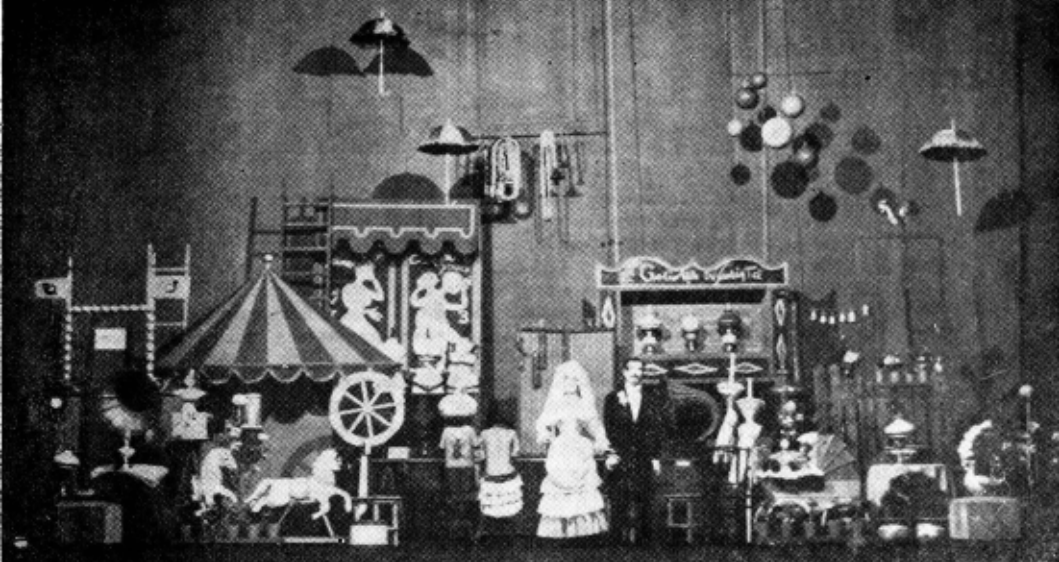
de potențare a expresivității imaginii scenice! Dispozitivul scenic, fix și unic, părea unora prea abstract prin laconismul său. Cu trecerea anilor, aceste lucruri au devenit firești și considerate ca un bun câștigat al teatrului nostru, fie în montarea *Poveștii din Irkutsk* pe scena Naționalului bucureștean, sau chiar, mai de curând, în *Moartea lui Danton* la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”.

La un an sau doi după acest spectacol au început însă să apară în dramaturgia noastră, pentru prima oară, unele piese care abandonau împărțirea convențională pe acte și tablouri, considerându-se că suflul epocii noastre poate fi mai bine surprins într-o modalitate de teatru epic!

Aș mai menționa din această perioadă *Gilceville din Chioggia*, un spectacol de factură populară, anticipând experimentul cu *Bertoldo* de mai târziu.

Plecând la Oradea ca prim-regizor al secției române, am întâlnit acolo de asemenea un teatru de echipă și am încercat să-l consolidez. Echipa de aici, alcătuită de fostul meu coleg de clasă Radu Penciușescu, se afirmase cu strălucire în câteva spectacole, dintre care aș menționa *Ciocîrlia* și *Monserrat*, prin claritatea de cristal a ideilor în dinamica lor, prin noblețea și rafinamentul expresiei scenice. Și aici am avut șansa să întâlnesc un actor de o factură destul de deosebită în peisajul teatral românesc, prin vibrația neobișnuită a temperamentului și ascuțimea inteligenței scenice, un talent destinat a aborda marele repertoriu. Este vorba de Ion Marinescu, cu care am realizat unul din cele mai ample spectacole din palmaresul meu, *Cyrano de Bergerac*. La acest spectacol, despre care s-a scris în revista „Teatrul” că este, într-un fel, „un răspuns concret la ceea ce noi încercăm să aflăm din discuții și schimb de păreri în privința felului în care trebuie să fie un spectacol al zilelor noastre”, am avut colaborarea — considerată deosebită — a scenografului Mircea Marosin și a compozitorului Teodor Grigoriu. Cu Ion Marinescu am mai realizat *Omul care aduce ploaie* și *Poveste din Irkutsk*; cea din urmă spectacol, a cărui rezolvare scenică mi se pare și astăzi deosebit de valoroasă prin laconism, expresivitate, funcționalitate, poezie, marca și începutul unei colaborări de mai lungă durată cu scenograful Paul Bortnovski.

Mai târziu, ca prim-regizor al Teatrului de Stat din Ploiești, mi s-a oferit posibilitatea de a omogeniza trupa prin aducerea în rîndurile colectivului a unor tineri actori valoroși, care au insuflat vitalitate, energie, prosepțime, entuziasm și spirit de muncă colectiv întregului nucleu artistic. În Toma Caragiu, am găsit aliatul și sprijinitorul meu concret. Talentul său neobișnuit, suculența comică, nelimitata capacitate de compoziție,



Moment din spectacolul „Cinci schițe”, după I.L. Caragiale, în concepția regizorului Valeriu Moisescu (Teatrul Mic)

verva strălucitoare, plasticitatea și expresivitatea sa de tipul marilor actori ca Chaplin, Malec sau Toto, nu-i fuseseră încă solicitate și exploitate la maximum. Îmi amintesc că, distribuindu-l în *De Pretore Vincenzo* — cu care a obținut una din marile sale realizări artistice, care au deschis un drum nou ulterioarelor sale creații — Caragiul părea îngrijorat. Repetițiile care au urmat s-au desfășurat însă într-o atmosferă de bucurie a jocului, fără de care actul de creație mi se pare de neconceput. *D-ale carnavalului* pe scena ploieșteană, cu Toma Caragiul în rolul Pampon, a însemnat pentru mine desăvârșirea unor intenții începute cu ani în urmă, spre redescoperirea universului caragialean prin prisma zilelor noastre. Dilatarea grotescă a unei lumi de carnaval confecționată din carton presat, măștile imense de bîlci, frenezia lipsită de substanță s-au alcătuit într-un gen de coșmar vesel și trist totodată prin goliștea lui.

Cel mai important spectacol din punctul meu de vedere, realizat pe scena Teatrului din Ploiești, a fost însă *Bertoldo la Curte*. El a provocat un scandal mocnit și foarte puțini au avut curajul unui punct de vedere, deși un an mai târziu titlul acestui spectacol a circulat, în nenumărate articole, alături de *Umbra* lui Esrig și *Cum vă place* al lui Ciulei... Acest experiment de teatru total a însemnat pentru colectivul ploieștean o piatră de încercare prin multipla solicitare a actorului, a unei maxime expresivități, a antrenării imaginației sale, a bucuriei de a juca, a marii mobilități interioare și exterioare, a sensibilității pentru ritm, a spiritului de echipă ș.a.m.d. La București, dintre spectacolele montate pe scena Teatrului „Bulandra”, consider mai importante *Jocul de-a vacanța*, o încercare de explorare a anumitor zone de poezie naivă, preocupare pe care o voi relua în viitor, și *Nu sînt Turnul Eiffel*, o primă tentativă de experiment spațial în țara noastră prin folosirea scenei centrale.

Cea mai importantă și violent controversată realizare a mea pe scena bucureșteană rămîne însă spectacolul cu *Cinci schițe* de Caragiale și *Cîntăreala cheală* de Eugen Ionescu pe scena Teatrului Mic. Sînt convins că acest experiment nu s-ar fi putut realiza decît pe scena Teatrului Mic, după părerea mea cel mai valoros și efervescent teatru din țară, cel mai prezent în actualitate, cel mai intelectual, cel mai neîmbîcsit de conformism și prejudecăți. Spiritul deloc comod și neliniștit al lui Radu Penculescu a făcut din acest colectiv un post de avangardă pentru cucerirea celor mai înaintate poziții în teatrul românesc contemporan.

Colaborarea cu Adriana Leonescu, unul din scenografi avind capacitatea de înțelegere a celor mai intime resorturi ale textului, și cu acest colectiv de actori pasionați a făcut posibilă rigoarea, precizia aproape de mecanism a montării. Prin adeziunea maselor de spectatori, spectacolul-eseu de la Teatrul Mic mi-a întărit convingerea că

transcrierea directă în imagine a gândului, obținerea acțiunilor-limită prin dilatarea sensurilor, descoperirea unor noi relații de analogie între fenomene, reducerea uneori a imaginii scenice la imaginea-semn etc. potențează dinamica ideilor, măbind accesul publicului spre esențele nediluate de gândire ale autorului.

Încercînd să-mi concretizez teoretic activitatea, în octombrie 1963 am publicat în revista „Teatrul” un articol de autoexegeză „Dar eu am văzut idei”, urmat în mai 1965 de un altul ce abordează unele probleme ale realismului teatral contemporan, intitulat „Nu imit natura, lucrez ca ea” — ambele, după părerea mea, marcînd evoluția în timp a unor preocupări axate pe niște coordonate *constante*. Trebuie să mărturisesc că, în ciuda fluctuațiilor riscante ale modei, în ciuda discuțiilor contradictorii, lăudat sau hulit, izbutind mai mult sau mai puțin ceea ce mi-am propus, uneori eșuînd, activitatea mea în acești doisprezece ani de cînd am început să lucrez în teatru s-a subordonat — în funcție de repertoriul abordat și în special atunci cînd am putut să mi-l determin — unor căutări diverse ca expresie, dar țintind către un scop precis, și anume: realizarea dinamismului ideii prin șoc, în cadrul unei regii active. Iată cîteva puncte de reper, enumerînd unele din aceste idei: 1) pregnanța dinamismului ideii prin vizualizare; 2) maximă expresivitate a imaginii teatrale șoc (singura formă de urît în artă este inexpresivitatea); 3) redescoperirea mijloacelor specifice artei teatrale, bazîndu-se în primul rînd pe desăvîrșirea profesională a actorului (de la spiritul lăutăresc la actorul total); 4) crearea senzației de adevăr prin descoperirea amănuntului inedit; 5) descoperirea unui sistem de semne propriu fiecărui spectacol — ș.a.m.d.

În prezent, mă interesează un gen de spectacole care să acționeze asupra spectatorului descoperind resursele de naivitate ale acestuia, alterate, îngropate, cenzurate de diferite conformisme. Mi-am dat seama că seriozitatea, gravitatea, solemnitatea distrug farmecul poeziei simple și elementare, lipsind actul artistic de un adevăr necontrafăcut.

CSIKI
ANDRAS

**O maturitate demnă
de tinerețea noastră**

Tema aceasta — istoria teatrului în care lucrăm —, temă la care ne întoarcem adeseori în anchete și interviuri cu caracter mai mult sau mai puțin festiv, a început să sune pentru noi cumva tocic ca o frumoasă poveste romanțioasă. Totuși, dincolo de realitățile atît de cunoscute și pe care le-am comentat de multe ori, esențial este faptul că un stat tînăr a pus la dispoziția unui mînunchi de tineri ciufuliți (evident, la figurat) și entuziaști un teatru, dîndu-le posibilitatea să realizeze tot ce visează — fapt caracteristic pentru un timp, o mentalitate, o atitudine. Sigur, există și au existat o mulțime de trupe entuziaste de tineri, dar este foarte rar cazul în care o trupă, sprijinită direct de stat, a izbutit să se constituie pentru mulți ani într-un teatru cu personalitate definită, în funcție de aspirațiile și dorințele celor care compun echipa.

Ca și alți colegi ai noștri — de generație și mai tineri — și noi am fost studenții Institutului de Teatru care a funcționat la Cluj și apoi la Tg. Mureș, orașe cu o veche și strălucită tradiție artistică, în care activează colective din cere mai prețuite (mă refer în primul rînd la echipa condusă ani de zile de excelentul pedagog și regizor N. Tompa și compusă din mari personalități, printre care și maestrul nostru la catedră, György Kovacs).

Firește că, odată cu scurgerea timpului, experiența meseriei se îmbogățește, pletele ciufulete se piaptănă, entuziasmul nu se plafonează, dar se așază în forme mai domolite, și ceea ce se pierde în impetuoșitate se cîștigă în calitate gravă. Peste un an vom împlini cincisprezece ani de muncă. După un asemenea răstimp, omul — deși, desigur,