

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 cele 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 ciufule 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,

este încă tânăr — își dă seama că există ceva deosebit de serios în ceea ce face. Noi am lucrat spectacole pe care ni le amintim și la care sîntem gata oricînd să ne gîndim cu drag, și am lucrat și altele pe care nu ni le aducem aminte cu plăcere, dar la care, firește, trebuie să ne gîndim la fel de mult.

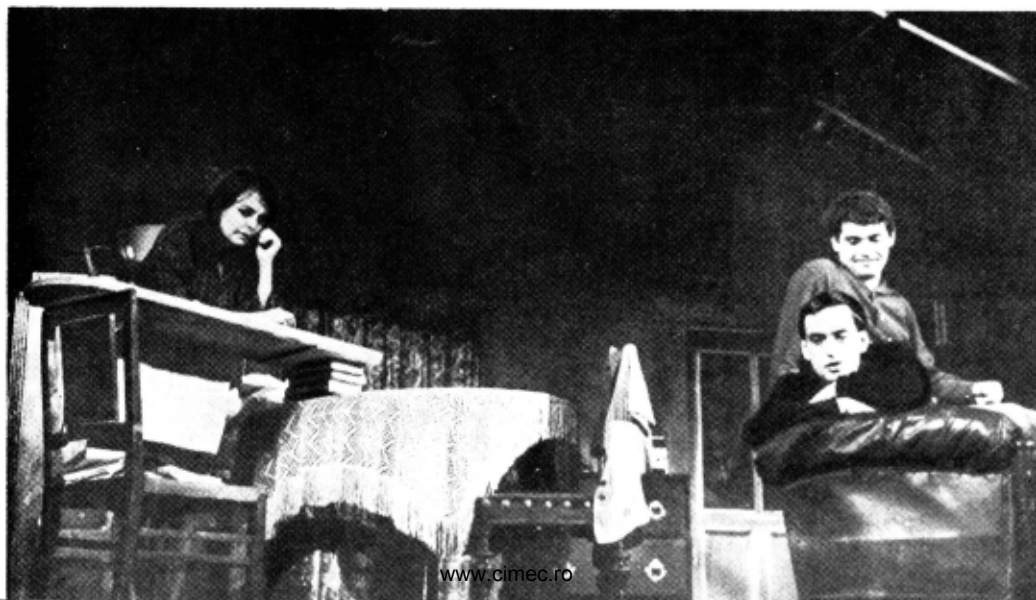
Munca noastră asiduă de fiecare zi și de fiecare seară și distanța ne-au ținut oarecum departe de ceea ce se petrecea în centrele teatrale mari: iată de ce ne mulțumim, în această retrospectivă sărbătorească, cu modestele noastre aduceri aminte.

În prima stagiune (în 1953—1954) am jucat *Tineretea părinților*. Astăzi, uitîndu-ne înapoi, ni se pare că spectacolul nu avea prea multe calități, cu toate acestea ne gîndim la el ca la un lucru ieșit din comun. Pe scenă au pătruns fără îndoială multe lucruri copilăroase, naive. Cu toate acestea, puterea de dăruire și entuziasmul echipei rămîn, chiar primate astăzi, însușiri de excepție ale seninei vîrste de atunci. Mai mult: un rol important juca aici o dublă coincidență fericită. Configurația lăuntrică a personajelor și modul nostru de gîndire și sentiment se suprapuneau; mai departe, aceeași coincidență, mai mult decît favorabilă, făcea să se întilnească momentul psihologic-social și de atmosferă din evoluția revoluționară a țării cu climatul spectacolului.

În 1956 am jucat *Zile obișnuite* de Maria Földes (în regia lui Harag Gheorghe). Era primul nostru spectacol compus în mod conștient conform unei concepții precise (aplicam, fanatic, tot ce izbutisem să aflăm despre metoda stanisiavskiană). Am trăit o surpriză mare și de răscruce, atunci cînd, după zeci de ore de exercițiu, din mozaicul nenumăratelor studii libere de improvizație compuse pe text și în afara textului, a început să se alcătuiască, parcă de la sine, un spectacol unitar, un întreg.

Romeo și Julieta, un spectacol pe care l-am jucat în 1957 în regia lui Szabo Jozsef și Farkas Istvan, a fost considerat eșec din cauze care ne privesc mai puțin pe noi. Astăzi, judecînd după spectacolele Shakespeare jucate în țară (*Cum vă place*, *Troilus și Cresida*), după montarea lui Peter Brook și după lecturile altor concepții asupra textului shakespearian, ceea ce am făcut atunci ni se pare foarte de început. Cu toate acestea, pentru momentul dat, performanța nu era deloc neglijabilă: reconstituiseam — printre primii în țară — scena elizabetană, considerînd că posibilitățile scenei à l'italienne schilodesc dramaturgia. Jucam în numai trei ore tot textul fără tăieturi și inversări, nu anticipam tragedia, ci dădeam interpretării în toată partea întii, pînă la moartea lui Tybalt, aspectul unei savuroase comedii lirice și de moravuri. Toate

Eickes Emma (Alison), Csiki Andras (Jimmy)
și Boer Ferenc (Cliff) în „Privește înapoi cu
mînic“ de John Osborne la Teatrul maghiar din
Satu Mare. Regia : Kovacs Ferenc



aceste încercări ale noastre au fost confirmate ulterior de experiențele, mai cunoscute, ale altora. Încercasem să dăm și istoriei lirice a eroilor un sens firesc, spontan, neconvențional. În scena balconului, eroii apăreau ca doi adolescenți neîndeminați, neajutorati, aproape copii, ale căror stângăcii ne fac să zîmbim. Momentul în care ei se cunosc era compus ca un dans, terminat printr-o joacă; apoi Julieta se desprindea din joc, și în clipa în care Romeo îi prindea mîna, lumea din jur înceta să existe, încremenea. Poate că modalitatea aceasta de creare a timpului liric și psihologic pe scenă era cam primară; în orice caz, ea încerca să depășească formulele tradiționale declamatorii și obsesia pretinsului realism.

Continuînd să lucrăm cu aceiași regizori, am intrat în Concursul tineretului din 1958 cu *Mielul turbat* și *Jurnalul Annei Frank*. (Aproape toate spectacolele despre care am vorbit figurează, după cum se știe, în palmaresurile decadelor și concursurilor.) Cred că am dat un examen foarte serios cu aceste două spectacole. Piesa lui Baranga era jucată în spirit maiakovskian, cu desfășurare nestăvilită de fantezie și simț de improvizație, și ilustra un moment de dragoste pasionată față de puterea de transfigurare a regiei. Fiecare moment devenea un studiu comic de comportare caricaturală. Foloseam mijloace acrobatiche și încercam să dăm fiecărui moment un sens actual precis. Spectacolul s-a jucat de 75 sau 80 de ori într-o singură stagiune, ceea ce reprezintă un record pentru capacitatea numerică a publicului nostru. Mai tîrziu, în succesul lui Cernescu cu aceeași piesă (desigur nu e vorba decît despre o foarte măgulitoare coincidență), am recunoscut de multe ori atitudini și intenții asemănătoare cu ale noastre și ne-am bucurat încă o dată că nu am greșit. *Jurnalul Annei Frank* era cu totul altceva. Jucînd, am gustat o senzație foarte aparte. Prin însași condiția fundamentală de conflict a piesei, spațiul nu ne îngăduia nici un fel de desfășurare spectaculoasă. Eram obligați să ne mișcăm cît mai puțin, să reducem intensitatea gestului și a vorbirii. Pentru că nu voiam să renunțăm la nici un grad de tensiune și forță teatrală, am ajuns la o interiorizare maximă, folosind mijloace de expresie alese minuțios, extrem de limpezi. Astfel, am descoperit că și procedeele cele mai mărunte, în aparență cele mai fine, dacă sînt folosite cu interiorizare și credință, pot exploda la fel de impetuos pe scenă ca și mișcările și compozițiile spectaculoase, stridente.

Noi am continuat să ne luptăm cu noi înșine și cu condițiile exterioare, pentru a asigura calitatea spectacolului și după ce, prin modificările de componență ale trupei, împrejurările de lucru au devenit dificile. Am încercat să nu cedăm în repertoriu și nici în ambiția ideii de spectacol. Am izbutit să jucăm Caragiale (*O scrisoare pierdută*), Osborne și Tchov (*Privește înapoi cu minie* și *Pescărușul*), Shaw (*Nu se știe niciodată*) în așa fel încît să satisfacem exigențele criticii, sperăm noi, la acel nivel de severitate pe care-l impun spectacolele românești contemporane bune. Cu toate acestea, ne dăm seama că trăim un moment greu. Vom izbuti să fim, la maturitate, demni de tinerețea noastră în artă? În cincisprezece ani s-au diferențiat nu numai forțele actricești — deși voința artistică și punctele de vedere despre viață și artă au rămas apropiate, sperăm — dar s-au creat deosebiri sensibile, și cîteodată dureroase, în capacitatea de muncă și preferințele oamenilor. Încă un factor important: s-a schimbat ceva esențial în viața teatrală generală a țării, a trecut vremea în care dispuneam de timp fizic nelimitat pentru vis, încercare, pregătire minuțioasă. Fenomenul scăderii publicului este mai accentuat în provincie decît în orașele centrale, iar cifrele de plan sînt incomparabil mai mari decît acum zece ani. Ne grăbim, nu avem posibilitatea să ne ocupăm de problemele de educare a colectivului, de reconstituirea acelei omogenități care făcea forța noastră înainte de dezvoltarea profesională egală a întregii trupe. În condițiile acestea putem fi mulțumiți că avem cîteva oameni care țin pasul. Problema nu cred că este numai a noastră. Am văzut *Kean* în turneul Teatrului „Bulandra“ (ca să mă refer la primul exemplu pe care-l am întîmplător la îndemînă) și mi-am dat seama încă o dată că nici în cele mai bune teatre ale noastre nu există unitate de vederi, atitudine, ținută profesională. Exagerînd puțin, aș zice că și teatrul nostru, ca multe alte teatre, simte în clipa de față amenințarea mediocrității, perspectiva posibilă — dar nu inevitabilă — a plafonării, aș îndrăzni să spun chiar, răzbunarea figuranților.

Se întîmplă de foarte multe ori la noi ca rezultatele calitative importante să nu însemne și cifre însemnate de plan, ci, dimpotrivă, succesele financiare să justifice în aparență cele mai condamnabile concesii.

Știm că dacă vom asigura divertismentului o ținută cu adevărat artistică, dacă vom apela la un repertoriu accesibil, de un anumit nivel, fără să coborîm niciodată în

ION COJAR

Anii formării și împlinirii artistice

Acești douăzeci de ani sînt anii formării și împlinirii profesionale a majorității celor care astăzi dau valoare teatrului românesc.

Simțeam și nevoia unui model, dar simțeam nevoia unor acumulări, și s-a întîmplat ca anilor de studenție să le adaug, prin forța împrejurărilor, cinci-șase ani de ucenicie.

Semnificative pentru activitatea mea în acești ani au fost spectacole ca *Antigona* și *Tragedia optimistă*, iar hotărîtoare montările cu *Poemul lui Octombrie*, *Prima întîlnire*, *Nu sînt Turnul Eiffel*, *Simple coincidențe* și *Ziaristii* la Sofia (considerat, pentru teatrul bulgar, unul din cele mai categorice succese ale perioadei respective).

Cu prilejul punerii în scenă a *Poemului lui Octombrie*, am constatat că scena goală, fără nici un sprijin plastic, nu sperie și nu stopează credința actorului în adevărul scenic, ci, dimpotrivă, îi stimulează și alimentează imaginația, îl pune în situația de a descoperi în permanență soluțiile care să se exprime doar prin actor. Lucrînd, mi-am dat seama că actorul poate, prin el însuși, prin modul propriu de a se manifesta, să comunice și acele elemente care nu există în mod curent pe scenă. Binîntîles, nu neapărat cu mijloace de pantomimă, ci printr-o parcurgere foarte realistă a tuturor elementelor constitutive ale momentului scenic, prin urmărirea cu precădere a fluxului psihologic al personajului, prin capacitatea sa de a stîrni nu numai sentimente ci și senzații, actorul fiind astfel investit drept unicul mijloc care face din spectacol un element viu.

M-am simțit tentat să încerc dacă această modalitate poate asigura tălmăcirea scenică și expresivitatea unor texte diferite. Așa s-a născut *Prima întîlnire* — prima și, din păcate, ultima mea colaborare cu regretatul Tony Gheorghiu. Pe aceleași date, dar în altă manieră plastică, am lucrat și *Nu sînt Turnul Eiffel*, și regret că multe dintre spectacolele pe care le-am pus pînă acum în scenă le-am încadrat în decor și că n-am fost consecvent cu mine însumi atunci cînd m-am simțit tentat de a înscena și alte piese în aceeași modalitate.

Cred că teatrul poetic se exprimă mult mai bine în condițiile lipsei de pereți și amănunte. Spațiile întinse sînt mai prielnice poeziei. Prezența decorului începe să-mi dea impresia că-l frustrează pe actor. Omul e frumos pe scena goală. Concretetea și culoarea decorului îl concurează. În timp ce lucram *Prima întîlnire*, am rostit de foarte multe ori numele lui Rodin și am discutat foarte multe despre unele teme ale lui și despre modalitățile de a căpăta, într-un fel, linii de maximă puritate.

Scena goală a fost deci și în avantajul unor actori, care s-au descoperit pe ei înșiși, fiind în situația de a scoate la iveală resurse care nu li se recunoșteau în aceeași măsură pînă atunci. Așa s-a întîmplat cu Leopoldina Bălanuță și Andrei Codarcea la *Prima întîlnire*, cu Eugenia Dragomirescu și Virgil Ogășanu în *Nu sînt Turnul Eiffel*, cu Carmen Galin, Ovidiu Moldovan și Cosmin Gheană în *Simple coincidențe*. Ultimii, de pildă, s-au simțit obligați să depășească etapa unui debut, neavînd nici o posibilitate de a se bizui pe alte elemente în spectacol decît pe ei înșiși. Ceea ce a făcut să nu se simtă diferența între cele cîteva generații care se întîlneau în piesă.

Cînd sînt spectator, îmi place să urmăresc evoluția unei piese prin prisma actorului, și de aceea de multe ori sînt nemulțumit cînd fizionomii pe care le-am mai văzut