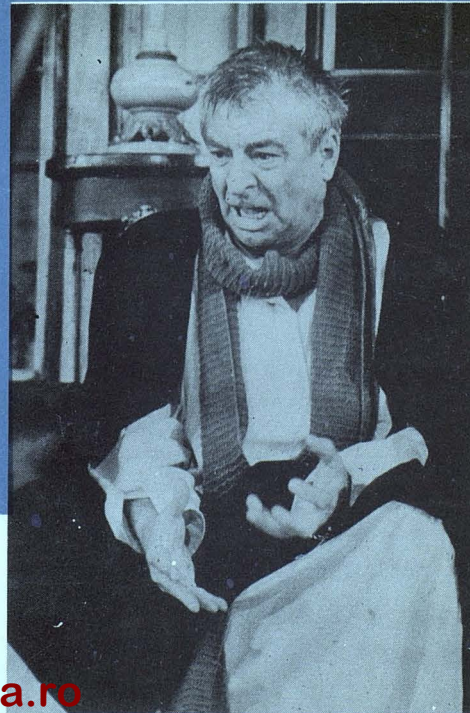
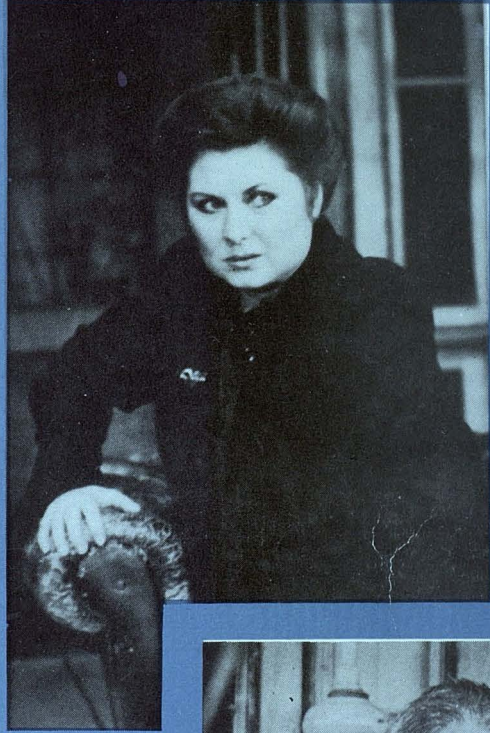
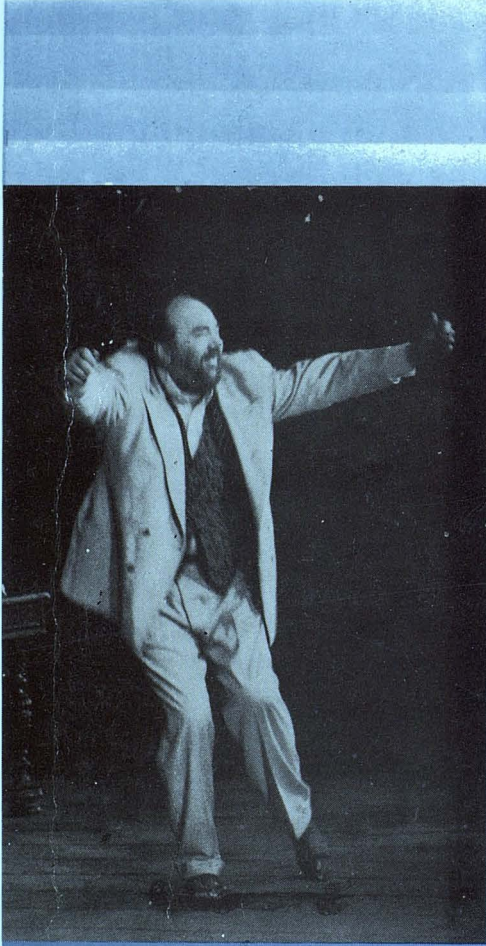


Martie

TEATRUL

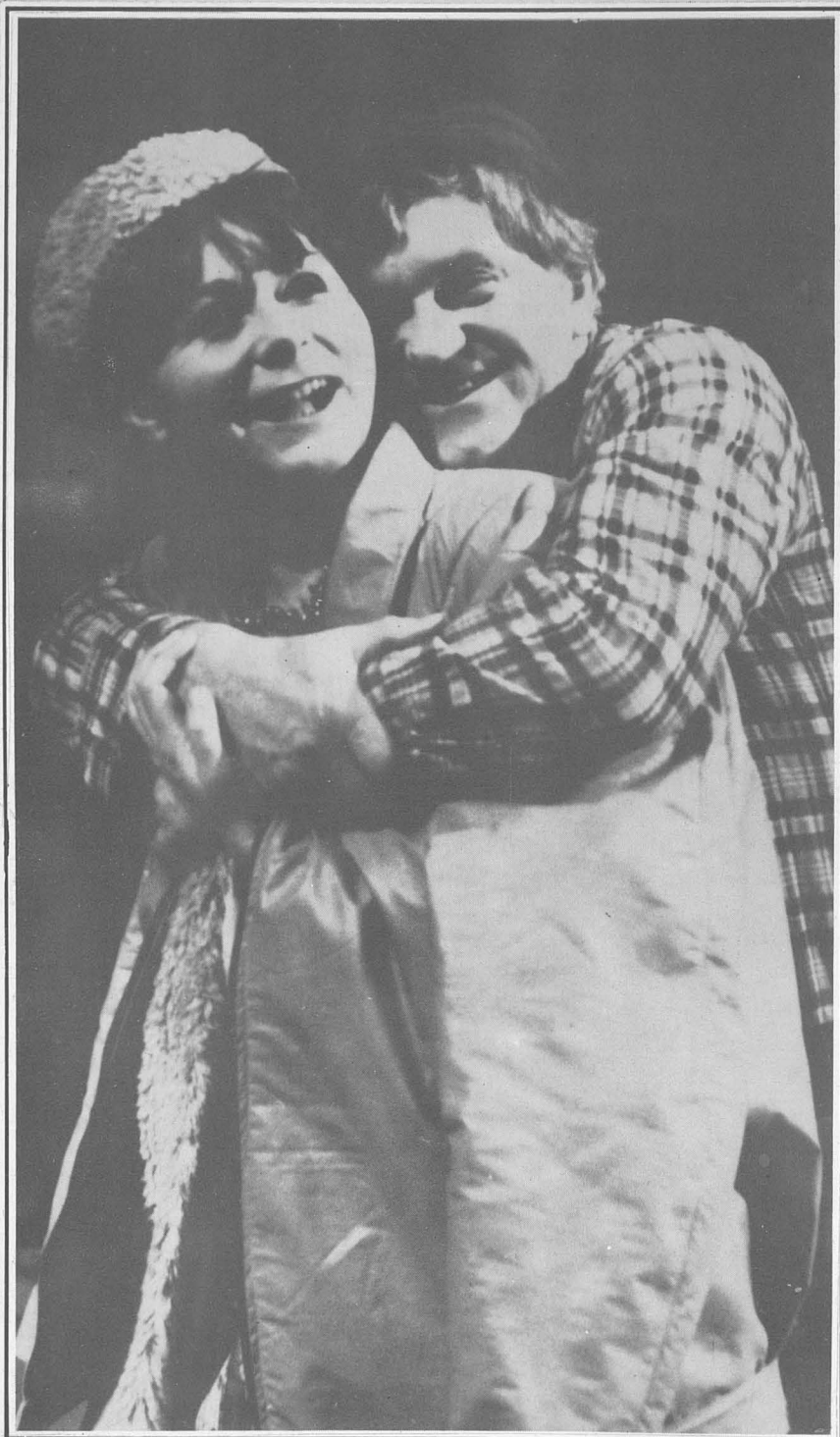
1989

revistă editată de consiliul culturii și educației socialiste



3

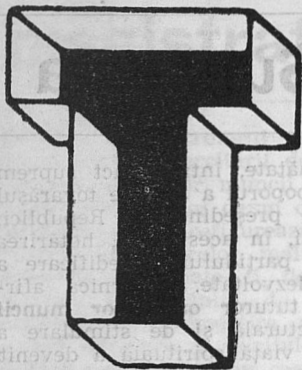
ACTORI SI ROLEURI



Melania Ursu (Ea) și Dorel Vișan (El) în spectacolul Teatrului Național din Cluj-Napoca

Într-un parc... pe o bancă de Aleksandr Ghelman

www.ziuaconstanta.ro



TEATRUL

3

MARTIE 1989

Revistă lunară editată de
Consiliul Culturii și Educației
Socialiste și de Uniunea Scri-
torilor din Republica Socia-
listă România

Colegiul de redacție :
redactor-șef ION CRISTOIU
CRISTINA DUMITRESCU
VICTOR PARHON
VIRGIL POIANĂ
PAUL TUTUNGIU

Foto :
ILEANA MUNCACIU
MIHAI CRATOFIL
DORIN STANCIU

Coperta I :

Florina Cercel, George Con-
stantin și Ion Marinescu în
„Vassa Jeleznova“ de Maxim
Gorki, Teatrul Național din
București

Redacția și administrația
str. Constantin Mille 5—7—9
tel. 14.35.58 ; 15.36.04/173

Cititorii din străinătate se pot
abona adresându-se la „ROM-
PRESFILATELIA“ — SEC-
TOR EXPORT-IMPORT PRE-
SĂ, P.O. Box 12-201 — Telex
10376 prsfir, București, Calea
Griviței nr. 64—66



Lei 12
I. P. Informația, c. 1097

*** 1974—1989 Suprema magistratură, p. 2

1944—1989, 45 DE ANI DE ÎMPLINIRI TEATRALE

● V. Mihail : Lumea satului în dramaturgia româ-
nească, p. 4 ● Repere pentru un posibil dicționar.
Semnează : Victor Ernest Mașek, Mihai Vasiliu, Vir-
gil Petrovici, Margareta Bărbuță, Alecu Popovici,
Ion Cazaban, p. 6 ● Personaje exemplare în inter-
pretări exemplare, p. 12

TEATRUL ROMÂNESC DE AZI : TENDINȚE, FE-
NOMENE, PERSONALITĂȚI ● Valentin Silvestru :
Credo-ul regizoral (II), p. 14 ● Victor Parhon : Re-
descoperirea actorului, redescoperirea simplității dis-
cursului scenic, p. 17

FIȘE PENTRU O ENCICLOPEDIÉ A TEATRULUI
ROMÂNESC, p. 22

REPORTER ÎN VIAȚA TEATRALĂ ● Mihai Tatu-
lici : Vineri seară, cu Cehov și cu alte cunoștințe, la
Craiova, p. 26

ANCHETA NOASTRĂ ● Ce înseamnă pentru dum-
neavoastră repetiția ?, p. 30

ATELIER ● Dan Jitianu, p. 35

TOATĂ LUMEA IUBEȘTE TEATRUL ● Dan Gri-
gore : Reducție pentru piaa la multe miini, p. 39

PORTRETE SUBIECTIVE ● Florin Mugar : Strada
Pacienței și Strada Șapienței sau Despre Marin
Moraru, p. 40

CONFESIUNI DE CREATIE ● Valoroase interpretări
actoricești în „Taifun“ de Cao Yu la Teatrul „Not-
tara“, p. 42

POSSIBLE LECTURI REGIZORALE ● Alexa Viș-
arion : Noaptea când mor regii, p. 50

CRONICA LITERATURII DRAMATICE ● Paul Tu-
tungiu : „Teatru“ de Dan Tărchilă (II), p. 52

DE LA TEXT LA REGIE ● Constantin Radu-Maria :
„Plicul“ (Teatrul „Ion Vasilescu“ din Giurgiu), p. 55

CRONICA VIZIUNII REGIZORALE ● Corina Șteu-
e : „Cameristele“ (Teatrul „Maria Filotti“ din Brăila),
p. 56 ● Alice Georgescu : „Lungă poveste de dra-
goste“ (Teatrul de Stat din Sibiu), p. 58 ● Miruna
Runcan : „Trei surori“ Teatrul Municipal din Plo-
iești), p. 59

CRONICA SCENOGRAFICĂ ● Paul Cornel Chitic :
„Vassa Jeleznova“ (Teatrul Național din București),
„Taifun“ (Teatrul „Nottara“), p. 61

CRONICA INTERPRETĂRII ACTORICEȘTI ● Crys-
tina Dumitrescu, Ion Cristoiu : George Mihăiță în
„Scail“, p. 64

CRITICA CRITICII, p. 68

PAS LA PAS PRIN TEATRE ● Reșița, Turda, Sfintu
Gheorghe, Giurgiu, Iași, p. 71

TEATRUL SECOLULUI XX, p. 76

SPECTATOR LA... ● Constantin Fugașin : Circus-
theater din Haga, p. 84

ACȚIUNILE REVISTEI „TEATRUL“, p. 87

REFLECTOR, p. 90

POȘTA LITERATURII DRAMATICE de Paul Tu-
tungiu, p. 93

PRIMUM LA REDACȚIE, p. 94

DRAMATURGI ROMÂNI CONTEMPORANI DE LA
A LA Z ● Adriana Popescu : Vasile Iosif, p. 96

În urmă cu un deceniu și jumătate, într-un act suprem de afirmare liberă a voinței sale, poporul a ales pe tovarășul Nicolae Ceaușescu în funcția de președinte al Republicii Socialiste România, manifestându-și, în acest chip, hotărârea de a transoune în viață politica partidului de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate. Puternica afirmare a potențialului creator al tuturor oamenilor muncii într-o atmosferă de înnoire structurală și de stimulare a sentimentului patriotic în întreaga viață spirituală a devenit în anii Epocii Nicolae Ceaușescu trăsătură definitorie a procesului de edificare a celei mai umane societăți — socialismul și comunismul. Mărturie este noua geografie economică, politică și socială a țării, cum mărturie este și dezvoltarea fără precedent a științei, învățămîntului, culturii și artei; mărturie și, în același timp, teme pentru realizări viitoare care astăzi sînt proiecte cutezătoare.

În această lună, cînd anul rotindu-și egal anotimpurile vestește, o dată cu mărțișorul, un timp al renașterii și speranțelor, am adus un cuvenit omagiu milioanei și milioanei de femei, pârtașe în mod egal, dar și cu acel plus de eternă frumusețe, la zidirea istoriei celei mai noi a României socialiste, o istorie a libertății și demnității. Gînduri pline de recunoștință se îndreaptă spre tovarăsa academician doctor inginer Elena Ceaușescu, a cărei dăruită activitate politică și științifică reprezintă un model de înaltă răspundere comunistă și angajare revoluționară. Competența coordonare de către tovarăsa academician doctor inginer Elena Ceaușescu a unor domenii importante ale construcției socialiste cum sînt cele ale științei, învățămîntului și culturii a determinat o sporire valorică însemnată a lor la progresul social general al țării. Inițiat de tovarășul Nicolae Ceaușescu, Festivalul Național „Cîntarea României“, amplă manifestare a muncii și creației libere, a devenit o emblemă pentru înaltul democratism al societății noastre, manifestat plenar și în domeniul creației și asimilării valorilor spiritualității socialiste. Marile linii de forță, tendințele principale în desfășurarea acestui festival care cuprinde într-un tot armonios creația cultural-artistică, științifică și tehnică, în esență activitatea de creație umană, au pus în evidență, de la o ediție la alta, de la un an la altul, noi și noi resurse, ceea ce a permis afirmarea unor talente autentice, a generat o adevărată competiție întru adevăr și frumos împlinite în bine.

Noua istorie a patriei, care în urmă cu 15 ani consemna cu litere de aur alegerea tovarășului Nicolae Ceaușescu în funcția de președinte al României, atestă, cu faptele și împlinirile fiecărei zile, cu proiectele care ne apropie viitorul, că viața poporului nostru se desfășoară între dimensiunile libertății, dreptății și egalității sociale și naționale, democrația revoluționară devenind o uriașă forță de construcție social-istorică. Întemeiată economic, statuată politic, democrația își manifestă plenar virtuțile în procesul de creație a bunurilor și valorilor materiale și spirituale, făcînd din calitatea participării modalitate principală de legitimare a omului în fața societății și a societății în fața istoriei. Principiul construirii socialismului cu poporul și pentru popor

formulat de secretarul general al partidului oferă cadrul structural al exercitării depline a drepturilor și îndatoririlor tuturor oamenilor muncii în calitatea lor de făuritori conștienți ai celui mai demn destin istoric pe care mai cu seamă ultimii 15 ani îl prefigurează cu strălucire.

Ca școală a celor mai înalte virtuți moral-politice, democrația nu poate fi despărțită de nevoia intrinsecă de creștere a nivelului de pregătire profesională de specialitate, de îmbogățire a volumului de cunoștințe, de o atentă exersare a spiritului de discernămint capabil să selecteze valoarea de tot ceea ce doar o mimează, de cultivarea responsabilității sociale în afara căreia, mai ales în timpul nostru, nu pot fi concepute libertatea și nici dreptatea. De aceea, cum sublinia secretarul general al partidului, „Într-o strînsă unitate cu toți oamenii muncii, cu întregul popor, sub conducerea partidului, marele front al educației, creației și culturii să asigure ca știința, învățămîntul, activitatea politico-educativă și culturală să devină o puternică forță care să lumineze calea în mersul ferm înainte al patriei pe culmile tot mai înalte ale civilizației socialiste“. Aici putem cuprinde legătura structurală dintre democrație și umanism, care în socialism își află condițiile cele mai prielnice de manifestare

Procesul dialectic de perfecționare a democrației revoluționare implică în mod obiectiv dezvoltarea conștiinței sociale, creșterea gradului de responsabilitate, de inițiativă, de angajare creatoare în opera de mare anvergură istorică a construcției socialiste. Promovarea progresului științific și tehnologic, ce imprimă ritmuri deosebit de alerte dezvoltării socio-economice, configurează un nou statut al omului ca homo cogitans și homo faber, reformulează problema rostului și rolului culturii și artei ca aspecte inalienabile pentru cel ce trăiește și muncește în „universul tehnic“. Nevoia de cultură a omului de astăzi și de mâine este o nevoie autentică și i se poate răspunde doar printr-o creație valorică superioară în care să se regăsească pe sine pentru a se putea autodepăși. Modificat inevitabil de noile condiții ale revoluției științifice și tehnice, rolul culturii este și va deveni mai mare ca importanță pentru om și societate, pentru că valorile ei dau conținut și dăinuire umanității sale. Democratismul culturii este o necesitate istorică a cărei importanță crește o dată cu intelectualizarea muncii pe care o presupune microelectronica, informatica, automatizarea. „Preocupîndu-ne să asigurăm oamenilor muncii o viață îmbelsugată, satisfacerea cît mai deplină a necesităților lor materiale, acționăm totodată pentru a așeza noua societate pe temelia a tot ceea ce a făcut mai de preț mintea omului, geniul său creator, a cuceririlor științei celei mai avansate, facem totul pentru a deschide larg accesul spre valorile științei și culturii, spre o viață spirituală cît mai bogată“. Tradus în termenii responsabilității, acest principiu profund umanist care a dobîndit temeinicia de neclintit a faptelor, a împlinirii mai ales în ultimul deceniu și jumătate angajează deopotrivă pe creatori și receptori într-un proces de afirmare exigentă a ceea ce reprezintă valori autentice — singurele care, definind omul, îi pot asigura autodepășirea.

„T“

1944
1989

DE ANI DE IMPLINIRI
TEATRALE

Lumea satului în dramaturgia românească

E a însăși făuritoare de artă, continuată în ceea ce numim generic folclor, și în care se adăpostesc inițiale forme de spectacol având un caracter teatral specific, lumea satului românesc s-a oferit totodată literaturii noastre dramatice, cu universul ei uman și social atât de original, cu plinul ei de viață, de simțire și de gândire românească, încă de la primele configurări ale repertoriului național. Este cazul să amintim în acest sens prezența personajelor desprinse de Vasile Alecsandri din lumea satului românesc al jumătății de veac XIX (menționând, de pildă, **O nuntă țărănească**, 1848), chiar dacă ele au părut și mai par afectate de o anumite tentă idilică, ale cărei resorturi intime rămân însă de lămurit în cadrul unor cercetări mai aprofundate. Până atunci, încercând să stabilim cîteva puncte de reper din perioadele dezvoltării ulterioare a teatrului românesc (clasic și interbelic), vom întilni, la: 1890, binecunoscuta capodoperă a lui I.L. Caragiale, drama **Năpasta** (și această comportînd, credem, reexaminări mai atente în lumina celebrului studiu caragiolean despre răscoalele țărănești din 1907), apoi, o lucrare solidă, puternică, originală, semnată de Andrei Corțeanu în 1933 sub titlul **Copiii pămîntului**, lipsită, din păcate, de audiența publică pe care o merita. Fără îndoială, problematica satului românesc din trecut nu se limitează la exemplele oferite și n-ar fi deloc inutilă studierea amănunțită a operelor minore elaborate între 1840—1944, de natură să contureze dimensiunile reale ale preocupării dramaturgiei originale pentru acest domeniu de maxim interes în istoria teatrului românesc, adumbrată, deocamdată, de limitele unei cunoașteri sumare.

Mult mai bogată și mai variată ni se înfățișează existența vie, expresivă a țaranului român în operele dramatice in-

spirate din lupta poporului nostru pentru libertate socială și națională. Lucrurile sînt aici de domeniul evidenței, dată fiind popularitatea unor personaje precum Moș Tănase și Răzeșul din **Răzvan și Vidra** de B.P. Hasdeu, Limbă-Dulce și Jumătate din **Despot-Vodă** de Alecsandri, Rumân Grue din **Vlaicu-Vodă** de Alexandru Davila, cu precizarea că asemenea personaje — cărora se cuvine a le adăuga, în număr considerabil, pe cele nominalizate, dar constituind mereu un bogat fundal al acțiunii, îndeosebi la Slavici, la Iorga și la Blaga — apar de obicei în ipostaza de **țărani-osteni**; ei vor ajunge, de altminteri, curînd, în fruntea distribuțiilor, ca personaje titulare, în piesele care evocă evenimentele revoluționare din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, culminînd, ca entități dramatice — de data aceasta mai cu seamă în dramaturgia contemporană — în eroii legendari, vestiți sau anonimi, din **Procesul Horia** de Al. Voitiin, **Urme pe zăpadă** de Paul Everac, **La o piatră de hotar** de I.D. Sîrbu, **Marele soldat** de Dan Tărchilă și așa mai departe. În același timp, **chipul femeii** situate în orizontul sătesc din trecut capătă culori tari, rezistente, în opere dramatice semnate, de exemplu, de Horia Lovinescu (Maria, în **Petru Rareș**), Al. Voitiin (cele trei Eve din piesa deja citată), Mihnea Gheorghiu (Maria de la Gorj, în **Zodia Taurului**). Nu pot fi omise, în fine, în aceeași ordine de idei, personajele de extracție rurală tratate cu mijloacele basmului sau ale poemului dramatic de inspirație milică, în piese mai vechi și mai noi create de Victor Eftimiu (**Înșir'te, mărăgărite, Haiducii**), Valeriu Anania (**Miorița**) și alții.

Dar imaginea reprezentativă a problematicii satului românesc n-a apărut, în istoria dramaturgiei originale, decît o dată cu orînduirea socia-

listă. În cei 45 de ani care au trecut de la izbînda revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă de la 23 August 1944, pe de-o parte acumulările constituite în tradiție (cu toate recurile pe care acestea le-a suportat cîțiva ani, la întretărirea deceniilor 5 și 6 ale veacului nostru), pe de altă parte necesitatea obiectivă de a reflecta cît mai larg și cît mai profund procesualitatea transformărilor revoluționare conduse de Partidul Comunist Român — lumea satului a aras un număr important de dramaturgi, mulți dintre ei (cîțiva deja citați) situîndu-se incontestabil, mai ales după 1965, între frunții scrisului românesc. Într-o primă perioadă, fie dramaturgi de profesie, precum Lucia Demetrius și Aurel Baranga (în **Vadul nou**, 1950, respectiv **Recolta de aur**, purtînd ulterior titlul **Într-o noapte de vară**, 1951), fie autori provenind din alte genuri literare ori chiar din afara literaturii, ca, de pildă, poeta Maria Banuș (**Ziua cea mare**, 1950) sau faimosul, în epocă, doctor Ulieru (**Medicul de plasă**, 1949) s-au inspirat cu precădere din lupta pentru transformarea socialistă a agriculturii, piesele căpătînd, ca atare, o tentă prioritar politică, din păcate, nu o dată, în dauna calității lor estetice: tema prevala asupra personalității umane și drama încrîncenată alunga, de regulă, comedia.

Treptat, asperitățile au început să fie estompe și — nu fără influența pozitivă survenită din sfera artei spectacolului, aflat în plină afirmare a reteatalizării teatrului — autori consacrați (Lucia Demetrius, **Vlaicu și feciorii lui**, 1959) sau debutanți în dramaturgie (Mihai Beniuc, **În Valea Cucului**, 1959; Ion Istrati, **Milionarii**, 1961) au început a se apleca mai atent și mai nuanțat asupra resorturilor umane implicate în marea operă social-economică ce se apropia de încheiere în domeniul agriculturii, rezultînd ceea ce am putea numi o perioadă de tranziție, parcă încărcată de presimțirile uriașului eveniment pe care avea să-l întruhideze, curînd, Congresul al IX-lea al P.C.R. I-a revenit lui Gheorghe Vlad rolul de a consolida această perioadă (deși el a continuat să scrie și după epuizarea ei), începînd cu **Îndrăzneala** (1962), continu-

înd cu populara **Comedie cu olteni** (1968) și cu alte piese, unde sechelele linearității și schematismului predominante anterior cedează în bună măsură în favoarea autenticității și farmecului unor personaje, atmosferei din nou românești a satului autohton.

Pasul următor în dezvoltarea „cronicii” satului, decisiv mai puțin prin cantitatea scrierilor dar în chip evident prin calitatea lor, l-a adus, în cadrul mai larg al evoluției întregii noastre literaturi dramatice contemporane, epoca inaugurată de Congresul al IX-lea al partidului. S-a înțeles acum, o dată cu apariția „noului val” de dramaturgi, că nu mai putem restringe lumea satului românesc al noii vremi la **expunerea** problematicii respective, oricît de bine ar fi ea realizată literar, și că acestea trebuie raportată neîncetat la personalitatea umană care se naște și crește într-un univers extrem de complex, socialist și totodată de sorginte mioritică. Așa au apărut, în deceniile 8 și 9, ca să ne referim, iarăși numai la cîteva exemple, opere dramatice reunite în ansamblu de un tonus vital sporit și desfășînd un eveniment mai larg de preocupări, într-o varietate stilistică de bun augur, datorate lui Marin Sorescu (**Matea**, 1974), Corneliu Marcu Loneanu (**Comoara din deal**, 1975), Sütö András (**Bocet vesel**, 1977), Dimitrie Roman (**Ultima minune a lumii**, 1979), D.R. Popescu (înceosebi în **Mormintul călărețului avar**, 1980), Paul Everac (**Ordinatorul**, 1980), Dinu Săraru (romanul **Niște țărani**, dramatizat de Cătălina Buzoiu și Mihaela Tonitza-Jordache, 1981), Ion Brad (**Descoperirea familiei**) etc., etc. Pasul hotărîtor — al trecerii la descifrarea sufletului satului românesc socialist — a fost făcut; stă acum în fața dramaturgiei noastre nobila îndatorire de a răspunde plenar chemărilor partidului, ale secretarului său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, în direcția reflectării transformărilor fundamentale pe care le aduce satului românesc și vieții oamenilor săi noua revoluție agrară, unul dintre factorii definitorii pentru configurarea tot mai strălucitoare a spiritualității socialiste românești.

V. MIHAIL

1944
1989

DE ANI DE IMPLINIRI TEATRALE

— Repere pentru un posibil dicționar —

TEATRUL POLITIC

Deși trăim într-o lume în care politicul se află implicat în toate domeniile vieții, nu se poate afirma că orice teatru de actualitate, respectiv orice reflectare și restructurare dramatică a acestei realități, devine automat reflectie politică. Pentru că teatrul politic propriu-zis este înainte de toate **reflecție și cunoaștere, convertite în atitudine și acțiune politică a personajelor.**

Este util, de aceea, să ținem în permanență seama de diferența tipologică dintre teatrul de substanță **explicit** politică, deci cu o intenționalitate direct consacrată politicului (în sensul celui inaugurat și practicat la începutul acestui secol de către Piscator, Brecht sau Maiakovski), și substanța **implicit** politică a oricărui text, respectiv spectacol de actualitate. Acest din urmă caz se referă la orice citire cu un „ochi politic” contemporan a unui text neutru ca substanță sau intenție ideologică. Nu orice dezbateră etică sau existențială, chiar dacă personajele antrenate în ea dețin funcții politice, este de natura existenței și conștiinței politice.

Un teatru de substanță explicit și deliberat politică va fi, așadar, un teatru preocupat de problema centrală a politicii — **puterea**, respectiv de problemele cuceririi, exercitării și responsabilității puterii. Drama politică potențează nu simple conflicte de caracter, ci confruntarea deschisă între drepturi, atitudini și poziții politice ce configurează destinul unor personaje considerate ca individualități. Ea reflectă modul în care indivizii își asumă istoria, înțelegând totodată să se implice în ea. Un teatru de substanță politică explicită va face deci sesizabile, în exemplaritatea lor, acele conflicte — manifeste sau latente — ce țin de sfera existenței sociale și a căror rezolvare presupune nu numai o evoluție caracterială a eroilor sau clarificări și mutații în atitudinea lor etică și existențială, ci o confruntare reală între diferitele tipuri și niveluri de idealuri și de conștiință politică, presupunând, ca mijloc de rezolvare a conflictului, măsuri, respectiv un **comportament și o atitudine politică.**

Teatrul politic este prin excelență și un teatru de implicare a spectatorului în dezbateră, determinându-l să-și pună întrebări și să gândească pe cont propriu alternativele și soluțiile politice ale confruntărilor de pe scenă, activizându-și astfel impulsul de participare la dinamica realității. Finalitatea cea mai importantă a teatrului politic este nu atât aceea de a relatea despre evenimente politice sau de a le evoca, cât de a activiza și radicaliza în spectatori conștiința politică în raport cu realitatea socială pusă în discuție. Pentru că, în ultimă instanță, nu eroii imaginari de pe scenă, ci **numai publicul**, omul real și concret poate acționa în sensul idealurilor și soluțiilor ce constituie mesajul politic al piesei, contribuind la progresul revoluționar al societății.

Sub raportul modalității dramaturgice și spectaculare, teatrul politic nu are granițe dinainte impuse, el poate apela la comedia ca și la tragedie, la monolog ca și la dezbateră. Rămânem în perimetrul genului atât prin drame ca **Puterea și Adevărul** de Titus Popovici, **Clipa de Dimu Săraru** sau **Insomnie și Concurs de împrejurări** de Adrian Dohotaru, cât și prin teatrul documentar, ca **Politica și Trestia gânditoare** de Theodor Mănescu, sau prin comedii satirice, precum **Concurs de frumusețe** sau **Paradis de ocazie** de Tudor Popescu.

Rezonanța politică a multor spectacole actuale rezultă precumpănitor sau exclusiv din atitudinea politică a **regizorului** în interpretarea contemporană a unor piese concepute de fapt ca teatru istoric sau ca dezbateri morale și existențiale. Dar fenomenul complex și pluristratificat pe care-l denumim, în sens propriu, „teatrul politic“ începe, respectiv se naște o dată cu **textul dramatic**, intențional politic prin problematică și mesaj. Din acest punct de vedere, în dramaturgia românească actuală teatrul politic este bine și divers reprezentat, multe din textele cele mai semnificative ale dramaturgilor noștri contemporani înscriindu-se în această categorie de angajare ideologică.

Beneficiind de un climat ideologic stimulat, teatrul nostru politic s-a debarasat în mare parte de festivism, conjuncturism și declarativism. Tensiunea ideatică, pledoaria și dezbaterea pentru și în jurul unui ideal au înlocuit parada lozincilor, iar tensiunea conflictelor autentice — simpla ceartă de cuvinte.

De la conturarea unor asemenea trăsături de principiu ale genului putem ajunge acum la decelarea în plus a unor note definitorii pentru un teatru politic adaptat condițiilor ideologice concrete ale societății socialiste în genere și ale României contemporane în special. Un prim imperativ ar fi acela al lărgirii orizontului tematic al teatrului politic cu problemele și contradicțiile reale ale prezentului. Apoi, îmbogățirea formelor de expresie ale atitudinii politice prin ridicarea de la rechizitoriu și denunțare (a erorilor trecutului sau a neîmplinirilor actuale) la aspirație și perspectivă. Teatrul politic e chemat astfel să accentueze mai hotărât funcția anticipativă, stimulând depășirea dialectică a formelor prezente ale existenței sociale. Parte integrantă a artei angajat revoluționare din România socialistă de astăzi, teatrul politic e o expresie a libertăților democratice care au fost instaurate pe cale politică. El va tinde să dea expresie artistică acestor bunuri politice dobândite, și anume o expresie cu valoare universală.

Victor Ernest MAȘEK

TREI GENERAȚII de Lucia Demetrius

— E S P L A 1956 —

În creația dramatică a Luciei Demetrius, extinsă pe o perioadă de aproximativ douăzeci de ani — de la mijlocul deceniului 5 pînă la mijlocul deceniului 7 — piesa **Trei generații** ocupă un loc central. Ea focalizează capacitatea creațională a autoarei, nu numai pentru că se situează exact la zenitul carierei sale dramatice (premierea absolută a avut loc la Teatrul Municipal din București, actualmente „Lucia Sturdza Bulandra“, la 23 martie 1956), dar mai ales pentru că sintetizează în substanța ei dramatică tensiunile umane de vîrf, distribuite, altminteri, inegal și nu o dată deficitar în majoritatea lucrărilor semnate de Lucia Demetrius, atît mai înainte, cît și după **Trei generații**. Tensiunile în cauză își au sorginea, desigur, peste tot, în înfruntarea celor două lumi, a celor două mentalități din care se revendică personajele scriitoarei, descinse — unele — din societatea românească anterioară anului 1944, iar celelalte din transformările revoluționare socialiste, dezvoltate progresiv în țara noastră în deceniile următoare. Dar în vreme ce aceste personaje rămîn, din păcate, în alte piese, într-un stadiu afectat de opoziția prea tranșantă între „alb“ și „negru“, între „pozitiv“ și „negativ“, în **Trei generații** (ca și, în oarecare măsură, în drama imediat succedentă, **Arborele genealogic**, alături de care a rezistat cel mai mult în repertoriul teatral din întreaga operă a Luciei Demetrius), ele capătă profunzimi și nuanțe, verticalitate și sevă vitală, devenind caractere autentice dramatice. Secretul reușitei pare a izvorî, aici, pe de-o parte din cuprinderea mai largă, în timp, a destinelor imaginate în primul rînd pentru tripticul feminin Sultana-Ruxandra-Eliza (acțiunea se desfășoară între anii 1896—1950), pe de altă parte din revigorarea unei existențe **familiale** a personajelor, de veche și bună tradiție în literatura dramatică română. Oferindu-le acestora, o dată cu o perspectivă istorică amplă și clară, posibilitatea de a nu mai reacționa în fața unor incidente minore, ci prin raportare la problematica gravă a procesualității sociale la care participă, Lucia Demetrius le deschide deopotrivă calea spre adevărul uman și spre cel social. Străbătînd viguros drumul de la fenomen la esență, piesa ei se alătură, din acest punct de vedere, **Citadelei sfărîmate**, creată de Horia Lovinescu cu numai cîțiva ani mai înainte, marcînd împreună, așa cum

s-a mai observat, un moment al refuzării uniformității destinelor, în trecerea lor impetuoasă de la un mod de viață peninat la unul absolut inedit, în favoarea complexității lor. **Trei generații** respiră, astfel, o anume dimensiune caracteristică dramei de inspirație istorică, reflectând însă realitatea epocii prin personaje integral imaginare. E un procedeu semnificativ pentru una dintre liniile de evoluție a dramaturgiei române contemporane, care îi acordă autoarei, alături de alți cîțiva scriitori, calitatea de precursor, iar piesei — dăinuire.

Mihai VASILIU

ION SAVA

— 1900-1947 —



Personalitate artistică complexă (pictor, sculptor, grafician, caricaturist, scenograf, cronicar plastic, eseist, traducător, libretist, dramaturg, autor de scenarii radiofonice și cinematografice, regizor de film), teoretician al artei spectacolului, unul dintre principalii promotori ai regiei teatrale moderne din țara noastră. În 1930 se angajează la Teatrul Național din Iași, ca asistent de regie al lui A. I. Maican, montînd, sub îndrumarea acestuia, primele sale spectacole (**Simunul** de Henri-René Lenormand, **Paravanul** de Alfred de Musset ș.a. — stagiunea 1931—1932). Titularizat director de scenă (1 august 1933), realizează între 1933—1938, peste șaizeci de spectacole de diferite genuri, în care demonstrează o inepuizabilă fantazie, idei originale și inovații de transpunere scenică,

forță de construcție spectaculoasă și o preocupare accentuată pentru valorizarea argumentului literar prin mijloace de exprimare specific teatrale. De altfel, încă la „Teatrul de vedenii“, înființat de el în sezonul estival 1934, se găsesc, în germene, concepțiile sale cu privire la „remagicizarea“ teatrului, la reateatralizarea artei scenice. Cîteva spectacole reprezentative ale lui I.S. din perioada ieșeană: **Scene de stradă** de Elmer Rice, **Neamul Șoimăreștilor** de Mihail Sadoveanu și Mihail Sorbul, **Androcle și leul** de G. B. Shaw, **13 cantonele comice** de V. Alecsandri, **Otrava**, dramatizare după Émile Zola, **Madame Sans-Gêne** de Victorien Sardou și Émile Moreau, **Bimba-Bimba**, revistă de Ion Sava, **Hamlet** de William Shakespeare, **Voievodul țiganilor**, operetă de Johann Strauss. Debutează la Teatrul Național din București cu **Șase personaje în căutarea unui autor** (1938), folosind motivul oglinzii în consens cu structura dramei pinandelliene și, totodată, pentru mijlocirea insolitei apariții pe scenă a personajelor piesei. Continuă apoi cu: **Îngerul a vestit pe Maria** de Paul Claudel, **Orașul nostru** de Thornton Wilder, **Ale mării și iubirii valuri** de Franz Grillparzer, **Lanțuri** de Allan Laughton Martîn ș.a.

După 23 August 1944, opera sa regizorală atinge punctul culminant cu **Macbeth** de Shakespeare (premierea: 27 februarie 1946), în care I.S. apelează la utilizarea măștii ca element de teatralitate, fiind primul care a concretizat scenic gîndurile lui Gordon Craig. Prin această creație, el a anticipat experimentele avangardiste ale anilor '70, precedînd, totodată, opiniile unor teoreticieni și practicieni ai teatrului contemporan (Jan Kott, Peter Brook ș.a.) cu privire la înscenarea capodoperelor shakespeareene. Pînă la prematura sa dispariție, I.S. face propuneri pentru reorganizarea pe baze noi, democratice, a teatrului românesc, alcătuieste proiectul unui ingenios edificiu teatral, ține prelegeri de regie și desfășoară o intensă activitate publicistică și de conferențiar, în care sintetizează experiența artistică acumulată și își exprimă părerile despre viitorul artei teatrale. În programul său estetic, I.S. susține: autonomia deplină a teatrului prin revitalizarea și potențarea pleneră a mijloacelor ce-i aparțin, teatralitatea intrinsecă a argumentului literar, primatul regiei, spectacologia ca știință, care să guverneze conceptual și nu empiric arta scenică, transfigurarea cotidianului în contextul spectacular al unui „mister social modern“, unde, într-o comuniune spirituală activă între interpreți și public, să se răspundă marilor întrebări ale existenței umane și să se deschisă calea „visului de fericire al omenirii“.

Virgil PETROVICI

CITADELA SFĂRÎMATĂ de Horia Lovinescu la Teatrul Național „I. L. Caragiale“

— 25 martie 1955 —

Regia : MONI GHELERTER ● Scenografia : AL. BRĂȚĂȘANU (decor) ; GABRIELA NAZARIE (costume) ● Distribuția : ION FİNTEȘTEANU (Grigore Dragomirescu, avocat pensionar) ; DIDA CALIMACHI (Emilia, soția lui) ; EMIL BOTTA (Matei, fiul lor) ; MATEI GHEORGHIU (Petru, fiul lor) ; MARCELA RUSU (Irina, o rudă mai îndepărtată a familiei) ; LUCIA STURDZA BULANDRA (Bunica, mama Emiliei, om de știință) ; MARIA FILOTTI (Adela, sora lui Grigore, bogătașă) ; NIKI ATANASIU (Costică, fiul Adelei, om de afaceri) ; ANCA ȘAHIGHIAN (Marie-Jeanne, soția lui) ; AL. ALEXANDRESCU-VRANCEA (Georges Găttescu, diplomat) ; IULIAN NECȘULESCU (Dan Pleșa, aviator) ; ELENA SEREDA (Caterina, învățătoare) ● Număr de reprezentații : 116.

În regia de mare finețe analitică și armonie artistică a lui Moni Ghelertter și în scenografia creatoare de atmosferă a lui Al. Brățășanu, spectacolul Teatrului Național din București, marcind premiera absolută a piesei lui Horia Lovinescu *Citadela sfărîmată*, a fost creat în cheia unei drame de idei de substanțială veridicitate, sub semnul angajării politico-ideologice caracteristice operelor de artă care celebrau un deceniu de la actul istoric declanșator al revoluției socialiste din România, 23 August 1944. Spectacolul n-a avut însă un caracter pasiv evocator, după cum nici piesa lui Lovinescu nu propunea doar o *evocare* a unui moment devenit istorie. Declinul unei lumi, incapabilă să-și asume răspunderea de a-și conduce propriul destin, precum și pe acela al întregii colectivități și, totodată, nașterea unei noi umanități, conștiință de rosturile ei asanatoare și constructive, apăreau în spectacol ca un proces dramatic încă în plină desfășurare, ce antrena destinele individuale ale unor personaje puternic conturate, puse în fața unor opțiuni existențiale, politice, morale, fundamentale. Această problemă a opțiunii, care constituie însuși nucleul dramatic al piesei și argumentul durabilității ei, a fost determinantă și pentru înțelegerea personajelor și a relațiilor dintre ele, în realizarea lor scenică. Analiza minuțioasă și profundă a textului, în implicațiile sale ideologice, social-politice și moral-psihologice, a stat la baza unui spectacol solid construit, de o mare putere de convingere și de o tensiune bine gradată, de la aparenta frivolitate din primele scene — în care tema muzicală schumanniană aducea o notă de lirism exuberant — până la accentele grave, meditative din final, împletind într-un dozaș echilibrat filonul satiric cu cel dramatic, ce atingea cote de mare intensitate.

O excelentă distribuție a dat viață scenică unor personaje cu adevărat memorabile, implantate în decorul realist-poetic al lui Al. Brățășanu, în care urmele unor tablouri pe pereți sau schimbările de mobilier punctau sugestiv mersul istoriei și procesul de destrămare a unei familii, imagine concentrată a unei lumi.

În rolul Bunicii, Lucia Sturdza Bulandra își făcea o intrare în scenă maiestucasă, autoritară, austeră, devenind apoi, cind blindă, străbătută de o undă caldă de emoție, cind severă pînă la duritate, tăioasă ca o lamă de oțel, păstrînd mereu o atitudine de demnitate neîncovoiată și o inepuizabilă energie. Interesant ca fenomen teatral : interpretînd-o pe savanta Dinescu, Lucia Sturdza Bulandra se juca, de fapt, pe sine însăși, pentru că rolul fusese inspirat de ea, și totuși, actrița *compusese* un personaj, care-i semăna, evident, dar care era viabil artisticeste, tocmai pentru că nu se limitase la datele naturale ale interpretei. Solemnitatea ridicolă, caracteristică fiecărei faze a evoluției avocatului Grigore Dragomirescu, a găsit în Ion Fintășteanu un interpret subtil, de un remarcabil simț al nuanțelor comice, care și-a înzestrat personajul cu o candoare a privirii, de un efect colosal. Subliniind prin ton și atitudine vulgaritatea funciară a Adelei, Maria Filotti a scădat într-o justificată lumină satirică atît spoiala de eleganță și „boierie“ a acesteia, cît și dezlanțuirile de melodramatică disperare. Emil Botta a pătruns cu rafinament intelectual în drama dificilului personaj Matei, înfățișînd-o ca pe o dramă a neadaptării și a greșitei opțiuni, asumîndu-și farmecul morbid al personajului, dar și o anume ambiguitate, pen-

dulind patetic între sinceritatea suferinței, credința în fragilele plăsmuiri de miraje și cabotinismul jocului de oglinzi. Evoluția Irinei, de la starea de transă hipnotică sub imperiul iubirii și vrăjii lui Matei, la lucida asumare a conștiinței de sine în cadrul procesului social în plină dezvoltare, a fost parcursă de Marcela Rusu cu autenticitate a trăirii, printr-o sensibilitate atent controlată. Convingători au fost de asemenea: Matei Gheorghiu, în sugerarea etapelor maturizării și conștientizării lui Petru, Dida Calimachi în creionarea cu simplitate a permanentei dezorientări a Emiliei, sub emblema replicii laitmotiv „Eu nu înțeleg nimic”; Iulian Necșulescu, corect, cu o ușoară rigiditate muiată într-o emoție măsurată, în rolul aviatorului Dan; Niky Atanasiu, pedalind savuros pe ridicolul bufon al lui Costică, precum și Anca Sahighian (Marie-Jeanne), Al. Alexandrescu-Vrancea (Georges Găttescu), Elena Sereda.

Margareta BĂRBUȚA

ȘTEFAN CIUBOTĂRAȘU

— 1910—1970 —



Se naște la 14 martie 1910 în comuna Lipovăț — Vaslui. Școala primară o urmează în același sat. Participă ca mic interpret la serbările datinilor de iarnă. De la 11 ani, lucrează în București ca ucenic la cizmăria Filipescu dar seara, după ziua de muncă grea, frecventează pățimaș, spectacolele. Apoi se angajează ca ucenic la un atelier de pictat firme în Obor. În 1924 se întoarce la Vaslui, unde urmează cursurile liceului și-și face debutul cu versuri în revistele locale, ba chiar editează un jurnal umoristic. În 1929 pleacă la Iași, și este primit la Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică. Devine elevul sonetistului Mihai Codreanu, care îl apreciază foarte mult. În 1932 își dă bacalaureatul la Birlad — între timp își făcuse și stagiul militar. În același an este angajat „pro-

bist” la Teatrul Național, unde era director Ionel Teodoreanu.

A debutat cu un rolșor episodic în **Macbeth**. În acea perioadă funcționau la Iași ca regizori Ion Aurel Maican, Ion Sava, G. M. Zamfirescu, iar ca scenografi, Th. Kiriakoff. Joacă, la Iași, în aproape 160 de piese ca **Neamul Șoimăreștilor**, **Meșterul Manole**, **Omul cu mirzoaga**, **Hoții** (interpretând rolurile celor doi frați — Karl și Franz), **Viitorul**, **Doi sergenți** (mare succes de public), **Nunta lui Figaro**, **Domnișoara Nastasia**, **Regele Lear**, **Oedip**, **Vlaicu Vodă**, **O noapte furtunoasă**, **Conu Leonida**, **Năpasta**, apoi în operetele **Gheșă**, **Vinzătorul de păsări**, la Teatrul de vedenii (de groază) creat de Ion Sava în **Pecetea bestiei**, **Sistemul doctorului Katran** etc.

În 1945 vine la București, unde joacă temporar sub bagheta lui Sică Alexandrescu la Teatrul Comedia.

În 1948 actorul joacă la Teatrul de Stat din Arad; printre alte spectacole: **O scrisoare pierdută** și **Bădăranii**.

În 1950 este solicitat de Lucia Sturdza Bulandra la Teatrul Municipal. Aici joacă în aproape 20 de piese, de la Schiller la Baranga, de la V. I. Popa la Ibsen, de la Delavrancea la Labiche.

Între anii 1962—1964 se află în colectivul Teatrului Comedia în piese de Victor Eftimiu, Tolstoi, Ostrovski, V. Em. Galan și alții. Se întoarce la Teatrul Bulandra, unde rămâne până în anul 1970, anul morții sale, la 27 august.

A apărut în 31 de filme, începînd cu **Desfășurarea**, **Valurile Dunării**, **Lupeni '29**, **Pădurea spinzurațiilor**, **Cerul începe la etajul trei**, **Columna**, pînă la **Așteptarea** — film pe care nu a mai apucat să-l termine, încheindu-și glorioasa sa carieră înainte de ultimul episod.

Cine e deci Ștefan Ciubotărașu? Ar putea fi numit, preluînd un „titlu” cunoscut, un Ceahlău al teatrului românesc. Masivitatea sa fizică nu excludea, însă, o anume grație și romantism. Fiores la minie, avea accente de violoncel în scenele de duioșie. Față cu fălcile proeminente, figură aspră, ce părea tăiată în piatră; aparent stîngaci în jocul mîinilor, neajutorat în căutarea gestului definitoriu, dar din tot acest amalgam — premeditat sau nu — se năștea un personaj.

Bădia era și un poet remarcabil, sfios, sentimental, scriind în buna tradiție clasică, specialist în sonete (vezi maestrul său, Mihai Codreanu), copios în epigrame.

Acest artist de o conștiințiozitate profesională exemplară, eminent coleg, iubea și sprijinea noua generație care „venea“ (de pildă, pe regretatul Dabija sau pe vedeta de azi, Caramitru), în ciuda faptului că i-a spus în public lui Baranga: „Scrie-mi, nene, și mie un rol de tânăr, că de când mă știu joc numai personaje cu bărbi“.

Unul din cei mai populari artiști, era, firește, Artist al poporului.

Alecu POPOVICI

TONY GHEORGHIU

— 1925–1961 —



După terminarea studiilor la Institutul de Arhitectură din București, debutează ca scenograf colaborând cu regiunea Sorana Coroamă la montarea piesei **Amphitryon** de Plaut (lucrare de diplomă, Institutul de Artă Teatrală, 1949). Este angajat la Studioul Actorului de Film (devenit mai târziu Teatrul pentru Tineret și Copii). În scurtă sa viață realizează decoruri pentru aproape 50 de spectacole, pe diferite scene din Capitală (**Micii burghezi** de Gorki, 1951; **Mincinosul** de Goldoni, 1954; **Ion Vodă cel Cumplit**, operă de Gh. Dumitrescu, **Mătrăguna** de Machiavelli, **Vrăjitoarele din Salem** de A. Miller, 1956; **Uraganul** de Bill-Beloțerkovski, 1957; **Gilceville din Chioggia** de Goldoni, **Hagi Tudose** de Delavrancea, 1958; **Ferestre deschise** de Paul Everac, 1959; **Brigada I de cavalerie** de V. Vișnevski, 1960; **Prima întâlnire** de T. Sîtina, 1961; **Macbeth** de Shakespeare, **Oceanul** de A. Stein, 1962), din alte orașe ale țării (**Pogoară iarna** de M. Anderson, Iași, 1957; **Nemaipomenita pantofăreasă** de Lorca, Bacău, 1959; **Hoții** de Schiller, Baia Mare, 1960) și de peste hotare (**Mielul turbat** de A. Baranga, Sofia, 1959). A lăsat interesante proiecte de decor pentru **Hamlet** și **Richard al II-lea** de Shakespeare, **Tudor din Vladimiri** de Mihnea Gheorghiu. A lucrat, cîtva timp, ca scenograf la studioul de televiziune. Și ca asistent la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu“. Totodată, s-a ocupat de pictură și de grafică de carte (este autorul copertelor revistei „Teatrul“, în anii 1956–1958).

Atît prin decorurile concepute de el, cît și prin ideile afirmate în articolele sale, **T. G.** a adus o contribuție remarcabilă, reprezentativă pentru aspirațiile și modalitățile artistice din perioada „reteatralizării“ (1955–1960), care a marcat decisiv evoluția artei spectacolului românesc contemporan. În majoritatea decorurilor sale, **T. G.** a căutat să evite realismul plat și naturalismul sufocant pentru jocul actorilor și mesajul ideatic al spectacolului, apelînd cu succes la o diversitate de procedee: a) o „plantație“ economică, judicios organizată, conștientă de condiția sa scenică, și, uneori pătrunsă de o simbolistică discretă (**Micii burghezi** ș.a.); b) utilizarea sugestiei grafice (**Mincinosul**, **Mătrăguna**, **Gilceville din Chioggia**), integrarea posibilităților de expresie ale altor arte — pictură murală, tapiserie — în structura decorului (**Ion Vodă cel Cumplit**); adaptarea (nu adoptarea) unor concluzii și efecte emoționale îndelung verificate de practica arhitecturii și artelor plastice, la configurarea spațiului scenografic și la rezolvarea sa cromatică (**Vrăjitoarele din Salem**, **Pogoară iarna**, **Hoții**, **Nemaipomenita pantofăreasă**); d) denudarea scenei, în care sînt păstrate doar cîteva repere localizatoare și elemente simbolice (**Hagi Tudose**, **Brigada I de cavalerie**); e) utilizarea „la vedere“, dar potențînd expresiv convenția teatrală, a mijloacelor scenotehnice: practicabile, turnante, proiectoare, reflectoare, construcții metalice (**Ferestre deschise**, **Prima întâlnire**, **Oceanul**).

Considerațiile lui **T. G.** despre scenografie — „organic inseparabilă de tot actul dramatic“, revelîndu-și sensurile datorită „prezenței umane“, a actorului și astfel precizîndu-se ca „regia locului de joc“ — au avut o lareă rezonanță profesională și au fost mult comentate într-o vreme de profunde modificări în modul de elaborare a spectacolului.

Ion CAZABAN

DINU MANOLACHE

interpretul rolului

Pătru cel Scurt

din „NIȘTE ȚĂRANI“

adaptare de

Cătălina Buzoianu

după romanul lui Dinu Săraru,

la Teatrul Mic



— Pătru cel Scurt a reprezentat în cariera dumneavoastră o întâlnire fericită?

— Mi-a plăcut personajul. De fiecare dată cînd îl joc simt că dăruiesc o parte din mine, dintr-un trecut al meu, pe care nu l-am trăit, dar îl cunosc. Pe Pătru cel Scurt îl urc pe scenă de aproape opt ani, spectacolul depășind sfertul de mie.

Pătru cel Scurt, ca și consăteanul său Năiță Lucean, aderă cu întîrziere la ideea de colectivizare a țăranilor de la Cornu Caprei. Pătru e om sărac, care a umblat „o lume înureagă“ și pe pămînt a călcat, și numai pămînt a visat; om muncit, om care a agonisit „cît a putut“ — două oi, un ciine și a sădit un pom... e mîndru că-s ale lui; și este mîndru că a făcut războiul de la început, că n-a lipsit nici o zi. Apropierea de Năiță se petrece firesc, dintr-o nevoie de comunicare interioară — nu e „umbra“ sau „aghiotantul“ lui Lucean, — așa cum s-ar putea crede, deoarece Pătru e unic prin tot ceea ce face, prin tot ceea ce spune. El are trăiri lăuntrice complexe: în aparență comic, el concretizează — așa cum spunea odată regretatul Nichița Stănescu, starea de „rîsul — plînsul“. Esența psihologică a personajului este de un profund tragism; tragismul nostalgiei, al candorii netrucate a omului obișnuit. El face parte din familia personajelor care merg liniștite spre moarte, abia avînd puțină vreme să rostească lucruri esențiale. O dată cu dispariția sa, dispăre lumea din care el face parte, de aceea soluția de final mi se pare justă. Sfirșitul e o eliberare. Tot ceea

ce povestește, Pătru vede iniîntrul său și nu știe dacă ceea ce spune acum nu a mai spus odată, cîndva. Rememorînd amintiri de pe front, el trăiește uneori un anume soi de melancolie, alteori o reținută revoltă, iar alteori e de-a dreptul ironic. Toate aceste tonalități luate în parte, sînt ca niște secvențe obsedante, care, mergînd pînă în final, alcătuiesc un leitmotiv al evoluției personajului. El cunoaște drumul, știe ce e dincoio, a mai fost odată acoperit de pămînt. El e aici doar în trecere. De aceea consider că, o dată cu dispariția sa, dispăre o lume supusă suferinței, o lume care nu se va mai întoarce niciodată.

În construcția personajului am căutat să cumpănesc fiecare relație cu cei din jur în spiritul vieții lui interioare; să mă exprîm direct, simplu, dar cu o forță de convingere, grav, cu autenticitate (în întregul spectacol amestecul de comic și tragic surprinde, ceea ce mă fură și pe mine), cu încrîncenarea omului pus la grea cumpănă. Am căutat să mă integrez cît mai bine în ansamblul unei reprezentări cu o distribuție extrem de numeroasă. Am făcut un pariu cu mine însumi, deoarece eram la începutul carierei de teatru, eram de fapt la al doilea rol pe scena Teatrului Mic. Am avut motive de teamă, încă de la distribuirea mea în Pătru, și numai încrederea acordată de Cătălina Buzoianu m-a făcut s-o depășesc, încredere de care are nevoie în această meserie și într-un asemenea moment un tînăr actor.

Maria MARIN

MARINA PROCOPIE

interpreta rolului MARIA

din

„PITICUL DIN GRĂDINA

DE VARĂ“ de

Dumitru Radu Popescu

la Teatrul de Nord

din Satu Mare



— Ai mai avut până acum prilejul de a te întâlni cu dramaturgia lui D. R. Popescu ?

— Nu, adică nu în vederea pregătirii unui spectacol. Pentru că, de fiecare dată, lectura unui rol se face cu alți ochi decât lectura obișnuită.

— Rolul Mariei a tentat pe foarte multe dintre actrițele noastre categorisite drept ingenuie, de la Silvia Popovici și Elena Bog la Ana Ciontea. N-ai plecat cu nici o idee preconcepută în realizarea lui ?

— Nu, în general nu am idei preconcepute față de rol. Îmi place să văd în fiecare o lume necunoscută, o lume care așteaptă să fie explorată.

— Cum a fost de data aceasta lupta de cucerire a rolului? Pentru că până la urmă l-ai cucerit. O certifică cele două premii obținute (la Festivalul Teatrului pentru tineret de la Satu Mare în 1987 și în Ediția a VI-a a Festivalului Național „Cintarea României“).

— Eu sînt un om foarte metodic. Îmi place să așez cu mîna mea piatră cu piatră, construindu-mi drumul, și numai după aceea să pornesc pe el.

— Asta înseamnă că te poți dispensa de regizor ?

— Dimpotrivă ! Acest drum, el trebuie să mi-l umate. Am nevoie de îndrumare în hotărîrile esențiale (și calea spre un rol este o hotărîre importantă).

— În cazul de față a existat un consens inițial între tine și regizor ?

— După lectura piesei au existat

multe discuții între mine și Cristian Ioan (regizorul spectacolului și directorul teatrului). El voia ca din întreaga atitudine a Mariei să se degaje idea de sacrificiu asumat. În acest sens își imagina oarecum statuar evoluția ei scenică. Eu îmi ziceam : „Cine e, în fond, Maria ? O tînără condamnată la moarte înainte de a fi cunoscut fericirea acestei vieți. I se amînă execuția pentru a naște, pentru a îi se lua copilul ! Pentru mine, Maria moare de două ori. Și ea realizează acest lucru. Și suduie, și se frămîntă, nu tocmai biblic. De aceea, am crezut de cuviință că un firesc al gestului și al expresiei pe tot parcursul piesei, iar în final o maiestruțitate a atitudinii, o tensiune a replicii vor conduce mai convingător către ideea sacrificiului, atît în sens concret cit și în sens moral.

— Și acest lucru s-a văzut, cel puțin în spectacolul pe care l-am urmărit eu. Ia aproape doi ani de la premieră. Simți că interpretarea dată rolului s-a modificat în acest interval ?

— Maria este un rol foarte interesant, bogat în nuanțe. Mă surprind în fiecare spectacol încercînd reacții noi, desigur, în matca aceleiași construcții a rolului. Dar nuanțe deosebite întervin, în special în relația cu Pasăre, și atunci îmi zic că dacă rolul pierde sau cîștigă ceva, de la spectacol la spectacol, înseamnă că are și de ce.

Dana CRISTESCU

TEATRUL ROMÂNESC DE AZI

TENDINȚE, FENOMENE, PERSONALITĂȚI

Credo-ul regizoral (II)

Fată de acest complex de sarcini și capcane a fost firesc ca, de la un moment dat, să se manifeste interes pentru regie nu numai ca artă, ci și ca știință, Camil Petrescu în calitate de estetician și Ion Sava ca teoretician și practician au fost printre cei dintâi gânditori români care au abordat domeniul din această perspectivă. Crin Teodorescu e unul din cei ce au continuat cercetarea, elaborând chiar un concept de teatru văzut ca o succesiune de ideograme scrise cu corpurile și nervii actorilor, sensibilizând, materializând, obiectivând abstracțiile, solicițind o trăire concentrată, intensificată și tensionată pînă la paroxisml, prin care să se opereze transmutarea necesară din cotidian în planul unei realități mai elevate, cu o temperatură mai ridicată, pînă la incandescență. Spectacolul teatrului „Bulandra” cu **Victimele datoriei** de Eugen Ionescu a încercat să exprime, într-un fel, ceva din acest concept nou. Aureliu Manea și-a propus să demonstreze, în prima, admirabila sa carte, **Energiile spectacolului**, că regia e și artă și știință. El numește regizorul „un Inginer al Atenției”; vorbește despre „Arhitectura emoției”; dă vizualizării o accepție de „construcție”. El socotea că există o formă universală a actului teatral, conceput ca un **ceremonial**, iar pentru săvîrșirea acestui ceremonial consideră **ritualul** drept intenția cea mai profundă stilistic prin care operează un regizor. Mare parte din tulburătoarele spectacole pe care le-a realizat pînă acum — **Rosmersholm** la Sibiu, **Britannicus** la Piatra Neamț, **Macbeth** la Ploiești, **Acești nebuni fătarnici** la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca — au avut o „stranie expresivitate și, deopotrivă, o excepțională rigoare. Ele erau fastuos teatrale, dar în același timp autentice și organice pentru că în topologia întruchipării scenice se îmbinau atît logica severă modernă, atît posibilitățile verbale, cît și metodologia intuitivă a actorului cucerit de propunerile regizorale. Manea e de părere că trebuie folosite intensiv, în teatrul modern, atît posibilitățile verbale cît și cele non-verbale. Spune: „Pentru ca un actor să realizeze nestingherit sondaje sale extreme în psihologie, regizorul va trebui să creeze în primul rînd «tăcerea»”. Și Lucian Pintilie se referă la revivificarea, sub **zodie științifică**, a vechilor mij-

V. „Teatrul” nr. 2/1989

loace histrionice pentru „remagicizarea teatrului”. Și alții caută acum a reintegra în actul teatral ceea ce s-a pierdut ori s-a rătăcit din mijloacele specifice. Eugenio Barba restudiază asiduu limbajul gestual, Ariane Mnouchkine recuperează limbajul comediei dell'arte. Un studiu al Evelynnei Ertel publicat în „Travail théâtral”, 1977, trece vechea și nobila artă prin filtrul unor categorii semiotice binare: semnificat — semnificat, paradigmă-sintagmă, denotație-conotație, metaforă-metonymie, una din încheierile teoretice fiind că relația pe care teatrul o stabilește între semnele verbale și cele non-verbale e un mod de a de-coafica verbul, în sensul de a-i conferi o putere de figurare pe care el n-o posedă în limbajul obișnuit. Și masa rotundă italiană, condusă de Umberto Eco, din a cărei stenogramă a rezultat volumul masiv „Per una semiotica generale del teatro”, ajunge la concluzia (una din ele) că actualele limbafe teatrale sînt importante nu numai pentru că deschid drumuri noi de comunicare cu receptorii, dar și fiindcă-i pregătesc pentru inovațiile viitoare.

La noi, profesorul Henri Wald se referă la **semioză**, adică la întreaga activitate ce se desfășoară între semnificat și semnificație: energia metaforică și metonimică, atît constituantă, cît și expresivă, amplificarea cîmpului semantic, retroacția semnificației. Prin **semioză** — ne spune — se formează nu numai **denotația**, ci și **stilul**, **conotația** adică, ceea ce în teatru este expresia concentrată a tuturor facultăților creatoare reunite și diriguite de regizor. Prin urmare, **stilul** spectacolului nu este o rezultată a stilului literar, ci o sumă de componente printre care, în prim-plan, se află gîndirea științifică, artistică a regizorului. De aceea, vom găsi în credo-ul regizorului — atunci cînd e exprimat pe larg și explicit — și referiri la modalități, structuri, concepte ale formei, relații cu ceilalți factori creatori. Gheorghe Harag își explică spectacolul său **Procesul** de la Teatrul de Comedie prin conceptul de grotesc scenic aplicat unei realități care s-a impus ca grotescă atît autorului, cît și lectorului său de azi. Lucian Pintilie, lucrînd la **Livada cu vișini**, a caracterizat în următorul fel teatrul chehavian: „Istoriile unei agonii lipsite de atrocitate, o agonie idilică, inconștientă și iresponsabilă, istoria unui

mod de a muri... Agoniile au întotdeauna ceva macabru și idilic din pricina morfinii. Inconștiența poate fi o asemenea morfină. Inconștiența-morfină este tema spectacolului meu". Crin Teodorescu își propune în **Victimele datoriei** folosirea maximală a capacității **proteice** a actorului; aceea de a întruchipa, fără a recurge la nici o schimbare de grimă, costum sau orice artificii exterioare, o succesiune de personaje; cu precizarea că toate aceste transformări să fie făcute „la vedere“, în plină lumină, în fața publicului. „**Proteism** înseamnă **plasticitatea interioară** a actorului, **labilitatea** lui psihologică și expresivă, **mobilitatea** și **fluiditatea** lui lăuntrică, bine stăpânite și controlate, capabile să-l facă a trece bruscat din liric în burlesc, din sensibil în dur, din comic în tragic și invers“. Ion Cojar își descrie astfel „modul ideal“ de a practica regia: „Să stabilești o structură dramatică limpede în urma lecturii unui text, să porți discuții cu interpreții, explicându-le nu numai scheme, ci mecanismele toate care fac dintr-un act teatral un eveniment important al existenței fiecărui individ în parte, dar și a grupului. Sigur, nu din prima clipă se găsesc răspunsuri sau soluțiile cele mai exacte, ci încercând, repetând de mai multe ori, obligându-i pe actori să forțeze imposibilul. Cred că numai în felul acesta se poate — atât cât se poate — atinge dezideratul suprem al teatrului: a trăi la indicativul prezent! Actul scenic să nu fie o simplă reprezentare, un act prestator de servicii artistice pentru populație, ci o **încercare unică**, irepetabilă, cu un coeficient cât mai mare de momente și soluții imprevizibile“. Iată cum definește Liviu Ciulei întoarcerea spre teatralitate: „...Adică spre imaginea și jocul care căutau să transcrie în concret mișcarea, ideea, aflate în și sub dialog... A fost o reacție împotriva imitării simpliste a vieții, împotriva ilustrativului, care alunecă la suprafața lucrurilor, împotriva lecturii indifferente și monotone a textului (lectură care este, de fapt, tot ilustrare, întrucât își propune să nească fotografia facilă a unui mediu văzut static cu derularea monotonă a cuvintelor expuse la nivelul prim de înțelegere)“. Așa s-a trecut la o nouă structură a teatrului românesc modern, sub regimul unui nou realism, trei fiind componentele hotărâtoare: „o tot mai adâncită preocupare pentru sensul social-politic; o deschidere spre public care a îngăduit diversificarea relațiilor scenă-sală; și o dinamică mereu împropătată a creației de spectacol, o exersare multilaterală și mobilă a fiecăruia din elementele constitutive ale actului scenic“.

Dar cu cât regia avansează spre zonele înalte ale artei și științei domeniiale, cu atât mai acute devin controversile în jurul ei, iscate de retracții, ignoranță, prejudecăți. Una din aceste controversate: pre-

judicata respectării „cu sfințenie“ a textului. „A respecta cu sfințenie“ înseamnă după unii a conserva intacte toate datele concrete ale unui text, ceea ce e practic e imposibil, căci nu avem cum să reproducem exact, chiar dacă am dori, modul de vorbire, de vestimentație, mișcare, gestiulație și modul teatral preferat de oamenii ce au inspirat piesele din vechime. În fapt, fiecare generație și fiecare epocă impun un anume stil general independent de factura stilistică a lucrării. Ceea ce se păstrează, uneori timp îndelungat, este o **formulă scenică** o dată găsită, declarată sacrosanctă după ce disputele în jurul ei s-au stins. Dar și aceasta ajunge să se perimeze, să se convenționalizeze, și atunci cad în desuetudine piesele. Așa s-a produs eliminarea operei lui Molière de pe scenele franceze, a lui Goldoni de pe scenele italiene, a lui Caragiale, de pe scenele românești interbelice, opere uriașe fiind instrăinate de public prin anacronism formal. Mișcarea postbelică ce a dus la orientarea „teatrului național-popular“, mai ales în Franța și Italia, mișcare inițiată de regizori celebri, a repus în circulație valori dramaturgice ce fuseseră degradate prin rea folosire. Tot astfel, la noi, unde prin efort regizoral — în primul rând — au reintrat în circuitul scenic și au ajuns la cunoștința generațiilor noi de spectatori capodoperele lui Caragiale, Hasdeu, Davila, și au ieșit la lumină scrieri de anvergură ale unor ctitori de acum aproape două sute de ani, sau ale lui Lucian Blaga și Camil Petrescu. În 1947, Ion Sava stipula, ca un precursor, că „Principiul regiei moderne este să nu-i uite pe morții cei mari, ci să-i readucă la viața teatrală, ținându-i mereu printre cei vii... Ca să priceapă pe Racine, omul de azi și să se bucure de esența universală a lucrării lui, trebuie ca această esență să fie prezentată cu mijloace la îndemâna omului nou“. Însă ori de câte ori, de pildă, s-a dat o nouă versiune scenică unei capodopere caragialeene, s-au auzit proteste din partea unor literați, artiști, critici, care, în fond și în formă, cereau să se revină la modalitatea anterioară de reprezentare, aceea din vremea lor, binecunoscută de ei, fixată pe retinele și în timpanele lor. Oricâtă bunăvoință s-ar manifesta, nimeni nu poate să reconstituie aiodoma o versiune anterioară, chiar dacă ar dori să se despersonalizeze total și să se folosească de foaia de plombă. Căci s-au petrecut mari mutații nu numai în modul de a gândi și înfăptui translația scenică a operei literare, ci și în modul de receptare. Un distins, prețuit și venerabil om de litere, de câte ori venea vorba de capitolul modern al înscenărilor cu piese de Caragiale, capitol prețios și foarte bogat, avea o reacție de oroare, amintind că „a ieșit în scenă un actor care se spăla pe picioare la vedere“ relatînd amănuntul cu tonul cu care s-ar

nara grozăviile ce au dus la pedepsirea biblică a cetăților Sodoma și Gomora. Recent, un venerabil și iubit cărturar s-a ridicat și el, într-un articol, împotriva regizorilor tineri, pentru că aceștia ar schilodi în așa hal operele clasice încât elevii, copiii n-ar mai avea acces la ele, ori, vizionându-le, ar căpăta cunoștințe greșite, de aici putându-se conchide că în noua calitate, de anexă pedagogică a școlii, teatrului i-ar reveni sarcini suplimentare de lecturi impersonale în costume și decor, a căror exactitate să fie verificată cu strictețe, el neavând drepturi și îndatoriri hermeneutice, ce ar decurge din specificul său. Ce-i drept, unele teatre chiar dau curs unei asemenea cerințe făcând așa-zise „matinee școlare” cu piese din programa analitică liceală, montate cu zgîrcenie și aproximație de actori aflați în lipsă de ocupație și care, în fapt, îndepărtează tineretul școlar de teatrul dramatic, dându-i impresii false despre desfătarea spirituală ce o poate procura arta scenică. «Luînd ca moment de referință teatrul clasic — scrie, în replică parcă, Anca Ovanez — pentru a intra în consonanță cu spectatorul de azi, regizorul nu poate crea imaginea scenică a unei opere dramatice decât situînd-o într-o perspectivă istorică dialectică față de acest spectator. Nu-i



Expresivitate și rigoare în „Macbeth” creat de Aurel Manea pe scena ploieșteană (în imagine Corneliu Revent).

„distrugem” pe clasici interpretîndu-i, ci ne regăsim pe noi în clasici. Nu eputăm o operă dramatică interpretînd-o, ci stabilim conexiunile acesteia cu publicul de azi, deschiderea ei spre noi. Nu-i jucăm pe Sofocle sau pe Shakespeare, pe Delavrancea sau pe Caragiale, dintr-un principiu cultural-documentar, ci pentru că descoperim în ei, și avem nevoie să descoperim, permanențe ale spiritului uman». În acest sens a și montat, de altfel regizoarea comedii lui Caragiale la Iași și la Botoșani, sau **Despot-Vodă** la București.

Toate prejudecățile și falsele imputări la adresa regiei s-au colectat la un moment dat, la noi, într-o singură călimară publicistică. A existat un glas, probabil unic în lume, care a cerut pur și simplu desființarea regiei, ca fiind o noxă pentru arta teatrală, o barieră între scenă și public. Vox clamantis in deserto. Succesele noastre se datorează și regiei teatrale; nu s-a lansat nici o piesă originală importantă și nu a apărut nici un spectacol important fără o semnătură regizorală lizibilă. Credo-ul regizorului, manifestul său artistic ne ajută să identificăm principiile care constituie acoperirea unei atare iscălituri și să pătrundem și mai adînc în procesul creației de gen. „Teatrul de stare” pe care-l enunță Alexa Visarion, „eseul scenic”, pe care-l profesază în manieră neo-barocă, adesea, Cătălina Buzoianu, monumentalitatea simplă pe care o caută, cu sagacitate, Horea Popescu, propensiunea lui Dan Micu spre parabola scenică, tentativele de program estetic chiar și ale celor mai tineri — Cristian Hadji-Culea, Silviu Purcărete, Dominic Dembinski, Victor Ioan Frunză, Alexandru Darie, Dragoș Galgoțiu — vădesc o personalizare și o elevare a regiei românești actuale de cel mai bun augur. Cărțile regizorilor — Aureliu Manea, Cătălina Buzoianu, Mihai Dimiu, Mihai Măniuțiu — și studiile întinse ce le-au fost și le sînt mereu consacrate în cărțile de teatrologie, în publicații, arată și ele că e vorba de un fenomen cuprinzător și configurativ, care va rodi neîndoielnic în cîmpul teoriei.

Anticii obișnuiau să spună — după Democrit din Abdera: „Lumea este o scenă, viața, o reprezentație. Ai venit, ai văzut, ai plecat”. Însă chiar și pentru această reprezentație oamenii au închipuit prin vremuri un regizor fabulos care ținde s-o orînduiască, numindu-l pe acesta în multe feluri. Cu atît mai mult cred că trebuie să avem încredere în bunii și apropiați noștri regizori tereștri, mai ales că au dovedit — și ne dovedesc mereu — că o merită și mai cu seamă că după ce-ai plecat de la o reprezentație de-a lor care te-a încîntat, poți să te și întoreci, s-o mai guști o dată.

Valentin SILVESTRU

Redescoperirea actorului, redescoperirea simplității discursului scenic

Teatrul nu stă pe loc. Și nu îngheață în nici una dintre formulele sale, oricât de strălucitoare ar fi acestea, la un moment dat. Noutatea unei formule, menită să rodească organic, ca viitoare direcție evolutivă din istoria sa, apare cel mai adesea ca o reacție la preaplînul direcției anterioare. O reacție violentă, de contestare a văditelor exagerări și proliferări epigonice la care s-a putut ajunge, dar și de respingere — nu mai puțin hotărîtă — a direcției ca atare, tocmai pentru că a putut să conducă la exagerările și epigonismele care au adus-o într-un iremediabil impas. E momentul în care, pe o cale sau alta, se încearcă reîntoarcerea la izvoare. Trezindu-se parcă dintr-un somn lung și greu, ale cărui vise începuseră să degenereze în înfricoșătoare coșmaruri, teatrul își aduce dintr-o dată aminte că este, că poate fi, și altceva decât ceea ce fusese pînă atunci, că are și alte resurse, pe care poate le neglija sau le uitase, dar pe care le redescoperă acum într-o nouă lumină aurorală. Căci soarta sa e să reînvie mereu, din propria-i cenușă, și să redevină el însuși de-abia părăsindu-se pe sine, cel care fusese pînă la încheierea unei ciclicități.

Dezvoltîndu-se, încă de la începuturile sale culte, sub puternica influență a teatrului european occidental, teatrul românesc îi va împărtași, o dată cu militanțismul idealurilor revoluționare, de libertate, dreptate și redesteptare națională, și patosul romantic și prerogativele educaționale în numele cărora își exercită critica socială, evoluția sa urmînd-o, în timp, pe aceea a teatrului european de la care continuă să se revendice, ilustrîndu-i particularizat devenirea. Căutările teatrului european au întotdeauna ecou în teatrul românesc. Căutările teatrului românesc se circumscriu la rîndurile căutărilor teatrului european, de care sînt nu o dată impulsionate, benefica tendință a sincroniei europene neexcluzînd diferențieri stilistice apte a configura o evoluție distinctă și de sine stătătoare. Complexele culturale aproape firești ale secolului al XIX-lea, prelungindu-se și la începutul celui următor, tind să dispară în descătușarea energiilor creatoare ale epocii interbelice, cînd și teatrul românesc dispune de suficiente personalități dramaturgice, regizorale și actricești de talie europeană, chiar dacă acestea continuă din păcate să fie mai puțin cunoscute. Situația începe să se

schimbe abia în a doua jumătate a secolului XX, numeroasele personalități regizorale, scenografice și actricești de care dispune acum teatrul românesc asigurîndu-i o puternică afirmare și pe plan mondial. Creații scenice românești reprezentative, din repertoriul național și universal, atrag atenția oamenilor de teatru cu prilejul turneelor întreprinse în străinătate, din Uniunea Sovietică pînă în America și Japonia, cele mai importante continuînd să rămînă însă cele din Europa, desfășurate de multe ori în cadrul unor festivaluri internaționale de teatru, precum cele de la Nancy, Edinburgh, Firenze sau Beograd. Regizori români sînt invitați să monteze în Uniunea Sovietică și în Statele Unite ale Americii, în țări europene cu o veche tradiție teatrală ca și în cele pe cale de a și-o constitui, valoarea scolii românești de teatru atrăgîndu totodată numeroși critici străini, dornici să cunoască fenomenul la el acasă. Începutul acestei noi perioade în istoria teatrului românesc coincide, cituși de puțin întîmplător, cu ceea ce avea să se numească, la noi, **reteatralizarea teatrului**.

Apărută ca reacție împotriva realismului de tip stanislavskian al trăirii scenice,

contestandu-i în fapt doar exagerările tributare platitudinii unui verism mărunț, alimentat de piese teziste, reteatalizarea teatrului — marcată prin apariția spectacolului **Cum vă place** de Shakespeare, la Teatrul „Bulandra“, în regia lui Liviu Ciulei, în 1961 — redescoperă **convenția** jocului teatral și a imaginii scenice, instituindu-și propria ei realitate, **simbolică, metaforică, structural** diferită de aceea a vieții, pe care nu-și mai propune s-o copieze. Nu conceptul de **realism** va fi contestat în mod explicit, ci denaturările lui pauperizante în planul expresiei scenice, devenită incapabilă să pătrundă dincolo de **coaja** realului, pentru a-i dezvălui **esențele**. Renunțând la „primatul textului“ pentru a pune un accent deosebit pe **teatralitatea** spectacolului, pe **vizual și arhitectura ansamblului**, acordând actorului rolul de **componentă** a imaginii, cu **acelasi** rang de expresivitate pe care-l poate avea scenografia sau coloana sonoră ori eclerajul, reteatalizarea teatrului pare a reinoda firele tradiției teatrului românesc interbelic, conectându-l totodată la căutări similare ce au loc în teatrul european, dornic să redescopere într-o și mai mare măsură caracterul **ritualic** al actului scenic și posibilitățile cognitive ale **impactului** teatral.

Rezultând organic din evoluția teatrului românesc, reteatalizarea teatrului nu implică o unică formulă de teatru, ci o diversitate de formule posibile în cadrul acestei direcții evolutive majore, ilustrate de personalități regizorale (și scenografice) distincte, de la Liviu Ciulei și Lucian Pintilie, la Andrei Șerban și Alexa Visarion, fără a-i uita pe Valeriu Moiseuc și Dinu Cernescu, sau pe Cătălina Buzoianu, Aureliu Manea și Dan Mițu, între alții și alții alții. Cum majoritatea regizorilor tineri de azi, de la Cristian Hadjiculea și Silviu Purcărete, la Dragoș Galgoțiu și Victor Ioan Frunză, Mircea Marin, Dominic Dembinski și Alexandru Dabija ori Alexandru Darie cultivă, în unele dintre cele mai importante spectacole ale lor, această direcție, putem conchide că ea se dovedește în continuare benefică și este probabil încă departe de a-și fi spus ultimul cuvânt în evoluția teatrului românesc. Totodată însă au devenit vizibile și numeroase forme de obseală și epigonism, recunoașterea „modelului“ fiind încă posibilă într-o mulțime de opere scenice care se mulțimesc doar să-l imite, mai mult sau mai puțin „după ureche“, în contorsionări arbitrare ale discursului scenic, lipsite de motivație și coerență lăuntrică. Asistăm nu o dată la metaforizări și vizualizări excesive, dezechilibrând aportul armonic al componentelor spectacolului teatral, la redundanțe stilistice și meandrizări gratuite ale discursului regizoral, preocupat ex-

clusiv să **vizualizeze** și să găsească astfel cât mai multe **semne teatrale** pentru ceea ce, de altfel, s-a spus o dată și s-a înțeles de la început și de către toată lumea. Nu ne propunem să discutăm aici și exagerările celorlalte curente și tendințe din teatrul european sau american, dar o „sincronie“ cu acestea poate fi sesizată și trebuie măcar amintită, tocmai pentru că reacția la această direcție se manifestă acum pe plan mondial și ea aparține, deopotrivă, și teatrului românesc.

Realizând impasul disproporționatei **vizualizări** a propriei imagini scenice, excesiv metaforizate, sofisticate, ritualizate, simbolizate și chiar autoreferențializate, teatrul se redescoperă încă o dată pe sine și prin **redescoperirea actorului**. Ea aparține și de această dată regizorului, conducătorului indiscutabil al **jocului** teatral, preocupat nu numai să-și înnoiască pur și simplu mijloacele de expresie, adaptându-le sensibilității contemporane, ci și să-și conștientizeze demersul artistic, asigurându-i un adecvat carat conceptual.

Redescoperirea actorului nu renunță la „primatul“ **teatralității spectacolului** și nu reprezintă ciuși de puțin o „reînnoțire“ la realismul mărunț-terestru, de sorginte post-stanislavskiană, dar implică o hotărâtă redistribuire a accentelor între toate componentele spectacolului teatral, acordându-se prioritate actorului, în al cărui joc este întrevăzută posibilitatea **focalizării** tuturor celorlalte componente ale expresiei scenice. Autor al montării, regizorul e cel care continuă s-o orcheștreze în virtutea unui **gînd de spectacol**, dar nu **împotriva**, ci în **prelungirea** textului, și nu prin re-încifrarea, ci prin des-cifrarea lui, aprofundarea sensurilor acestuia și relevarea lor prin jocul actorului interesindu-l acum mult mai mult decît posibilul spectacol „secund“, al „actualizării“, printr-o grilă aleatorie. Pentru a aparține teatrului și nu altor arte, pe care ar fi inutil să le concureze pe terenul propriu acestora, imaginea scenică tinde să-și redescopere și recucerească **simplicitatea** rostirii ei esențiale, prin jocul actorului, mai tulburător ca miracol decît imaginile globale care îl conțineau.

Sfîrșitul deceniului 9 al secolului XX înregistrează fără echivoc acest nou moment din istoria teatrului, ilustrat de montări reprezentative, ale unora dintre cele mai puternice personalități regizorale ale veacului, printre care se află acum și cîțiva români. Teatrul românesc ca atare nu rămîne în afara sau în urma acestor preocupări, cîteva montări ale ultimelor stagiuni ca și ale stagiunii în curs aflîndu-se astfel nu în conul de umbră al unei nostalgii tradiționaliste, ci în plină modernitate, asu-

mîndu-și redescoperirea actorului ca piatră de încercare a responsabilității demersului regizoral. Nu numai regizorii relativ tineri sînt cei care dau curs acestei direcții, ci și cîțiva dintre regizorii cu o bogată experiență teatrală, avînd în palmares spectacole dintre cele mai reprezentative pentru evoluția direcției anterioare. Chiar dacă parcurgem acum o etapă de tranziție, semnificativ contradictorie, nimic nu ne împiedică să sesizăm cu promptitudine „simultaneitatea” montărilor noii tendințe, configurînd poate ivirea unei noi perioade din istoria teatrului. Succesivele montări ale unuia și aceluiași regizor pot încă să aparțină metaforizării imaginii scenice sau redescoperirii simplității acesteia, nu puține fiind reprezentațiile care oscilează între cele două tendințe.

Redescoperirea actorului, ca direcție evolutivă majoră a teatrului contemporan, răspunde însă unor cerințe organice în dezvoltarea fenomenului teatral și nu poate fi contracarată de nici un soi de montări epigonice, după cum nu se poate confunda nici cu cele ce țin de un mult mai vechi ilustrativism lipsit de gînd, eronat etichetat ca „tradiționalist”, numai în virtutea „tradiției” spectacolelor proaste, de care nu duce lipsă nici o mișcare teatrală.

Unul dintre cele mai elocvente spectacole ale noii direcții, de redescoperire a actorului, ni se oferă, la începutul anului 1989, pe scena Teatrului Național din București, prin **Vassa Jeleznova**, de Maxim Gorki, în regia lui Ion Cojar. Cu o impresionantă credință în puterea jocului actoricesc de a reverbera sensurile piesei și ale spectacolului, regizorul Ion Cojar are marele curaj — și își asumă riscul! — de a nu face nimic în plus, „retrăgîndu-se” strategic în jocul actorului, prin care se va realiza „tactica” reprezentatiei teatrale. Nu ni se va mai arăta în mod expres (și ostentativ) o **altă** piesă posibilă, pornind de la **același** text, dar vom fi obligați să constatăm că **aceeași** piesă a **devenit** cu mult mai profundă decît știam, dimensiunile ei spirituale relevîndu-ni se parcă abia acum, prin **ecelatanța**, ca și prin **stringența** jocului actoricesc, de o precizie și exactitate prin ele însele fascinante. Regizorul ne va convinge că nici nu e nevoie ca piesa să vorbească despre altceva decît despre ea însăși, cîtă vreme o poate face cu o tulburătoare și esențializată **simplitate**, invitîndu-ne nu mai puțin la reflecție. Însemnele epocii, deopotrivă prezente în decor, mobilier și costume, scenografia poartă inconfundabila semnătură a lui Dan Jitianu, se refuză oricărui „actualizări” forțate, tocmai pentru că nu doresc să eludeze epoca la care se referă, aprofundarea sensurilor ei fiind nu

mai puțin elocventă și instructivă decît plasarea discursului într-o voință nedeterminare a coordonatelor lui spațio-temporale. Pentru că nici o altă „actualizare” nu pare a fi mai puternică decît aceea săvîrșită prin chiar jocul actoricesc, în ale cărui iluminări putem întrezări imaginea propriilor noastre prăbușiri și aventuri. Încă o dată, teatrul are orgoliul de a fi el însuși, de a exista nu prin „achizițiile” sale „culturale”, ci prin ceea ce-l poate singulariza după asimilarea acestora.

Oferind o posibilă reorientare generală a concepției regizorale, capabilă să vadă acum în actor exponentul ei de prim-plan, căruia e direct interesată a-i stimula valențele creatoare, redescoperirea actorului conduce în mod firesc și la redescoperirea posibilităților interpretative ale fiecărui actor în parte. Avînd curajul să-l „vadă” pe actor într-un rol diferit de creațiile sale anterioare, propunîndu-i sarcini artistice neobișnuite ca amploare și specificitate, regizorul are bucuria (și orgoliul) de a ne revela nu numai o altă față a actorului, ci și o altă **statură** a acestuia, un alt **mod de a fi în spectacol**.

Cine s-ar fi gîndit de pildă la Florina Cercel, de multă vreme parcă abandonată unor roluri quasi-insignifiante, pentru interpretarea unui personaj de amploare și dificultate Vasei Jeleznova? Și totuși, ea este Vassa Jeleznova, într-o creație deopotrivă revelatoare pentru esența personajului și a relațiilor sale cu lumea, pentru bogăția resurselor dramatice (redescoperite) ale actriței, pentru concepția regizorală a întregului spectacol. Cum vor fi, de altfel, intens revelatoare, și creațiile — de referință, în palmaresul fiecăruia dintre ei — realizate acum de George Constantin (Prohor Borisovici Hrapov) și Ion Marinescu (Sergei Petrovici Jeleznov), apoi de Tamara Crețulescu (Natalia), Rodica Mureșan (Ana) și Olga Delia Mateescu (Rașel), chiar și evoluția mai puțin izbutită, dar surprinzătoare, a Magdalenei Cernat (Ludmila) avînd o semnificație distinctă, tocmai din punctul de vedere ce ne interesează aici.

Montînd la jumătatea anului 1985, pe scena Teatrului Național din Timisoara, **Trei surori** de Cehov, Alexa Visarion dă unul dintre cele mai reprezentative spectacole ale noii direcții, de redescoperire a actorului ca și a textului dramatic. Nu prin supunerea și „adaptarea” textului la ceea ce vrea să spună regizorul, ci prin supunerea concepției regizorale rigorilor textului, aceasta adoptînd nu un unghi de vedere exterior, ci unul ce se dorește plasat în interioritatea textului, capabil să ajungă pe această cale la profunzimile lui reale, ce ni se vor releva

nu altfel decit prin jocul actorului, ca punct de focalizare a demersului regizoral. Fără a renunța la sugestiile metaforice ale spațiului scenic, conceput de regizor ca posibilitate de esențializare a universului cehovian, (și realizat de scenografa Emilia Jivanov cu o marcată preocupare pentru **adâncimea** acestui spațiu, indicînd poate și o cale de acces spre noi înșine), teatrul **de stare**, practicat și teoretizat de Alexa Visarion, cunoaște el însuși un proces de esențializare și limpezire prin acest spectacol, de o emoționantă puritate a limbajului. Redescoperirea actorului nu duce la interpretarea solistică a unei partituri sau a alteia, ci aprofundează **relațiile** dintre personaje, tensionarea lăuntrică a stării existențiale de joc teatral ambiționînd să ajungă la polifonia textului. Creațiile actricești izvorăsc din această **stare** și au stringența supunerii lor la obiect, personajele dezvăluindu-și esența prin chiar actul relevării acelei retorici exterioare ce le erodează treptat și fără întoarcere existența. Cine ar fi văzut-o pe Larisa Stase Mureșan în Mașa? Și totuși ea este Mașa, așa cum Margareta Avram e Irina, iar Irene Flamann Catalina e Olga, fiecare cu propria-i dramă, posibilă într-o lume care nu se mai poate decit iluziona pe ea însăși. Vladimir Jurăscu în Verșinin, Miron Nețea în Kulîghin, Daniel Petrescu în Cebutișkin, Ion Haiduc în Solionii, Robert Linz în Tuzenbah și Mircea Belu în Andrei Prozorov sau Luminița Stoianovici în Natașa reușesc să confere fiecărui personaj partea lui de **vină** pentru tot ce (li) se întimplă, fără ca prin aceasta vina surorilor să fie ea însăși mai mică. Redescoperind actorul, personajul și textul, spectacolul e al regizorului care, acum, tocmai vorbind despre lumea lui Cehov, vorbește și despre sine.

La sfîrșitul anului 1988 se produce și impresionantul spectacol al Teatrului Național din Cluj-Napoca, regizat de Mihai Măniușiu, cu piesa **Antoni și Cleopatra** de Shakespeare, avînd-o ca invitată în reprezentație pe Gina Patrichi, de la Teatrul „Bulandra“. Nu o actriță mai mult sau mai puțin cunoscută, ci un star. Și totuși va fi vorba, și în acest caz, de o adevărată redescoperire și repunere în valoare a extraordinarelor posibilități ale acestei actrițe, ca și ale partenerului ei clujean, Anton Tauf, interpretul lui Antoniu, printr-un spectacol programatic de redescoperire a actorului. Mihai Măniușiu nu va mai cădea în capcana în care căzuseră surprinzător de mulți confrăți ai săi, sprijinindu-și „originalitatea“ viziunii regizorale doar pe reducționismul „marei mecanisme“ ai „grilei“ Jan Kott. Dincolo de jocurile puterii, fără îndoială prezente și în An-

toniu și Cleopatra, regizorul redescoperă complexitatea și profunzimea partituri shakespeareene, forța devastatoare — dar și purificatoare! — a pasiunii, natura contradictorie a ființei umane, surprinzătoarea-i capacitate de conștientizare, aptă să-și întrezărească toate înfrîngerile care au dus-o la izbîndă, dar și toată mărășia căderii, care poate fi o ultimă și supremă biruință. O spiritualitate păgînă asociată unei telurice pasionalități, o continuă mișcare de flux și reflux a destinelor, șubtila, aproape nevăzută, dar profunda legătură ce poate exista între fapte aparent dispartate, influențînd însă copleșitor cursul unei vieți, toate sînt aduse în scenă fără ostentația metafori-



Gina Patrichi, și Anton Tauf în „Antoni și Cleopatra“: **tulburătoarea consistența a ideilor textului prin redescoperirea simplității jocului actoresc.**

zărilor excesive de odinioară, jocul actorului fiind acela care le dă acum turbatoarea lor consistență scenică. Scenografia lui Mihai Mădescu e și ea simplă și sobră, închipuind un plan scenic inclinat și însingerat, puținelor elemente mobile de decor și recuzită revenindu-le sarcina unor esențializate localizări spațio-temporale. Nimic nu stânjenește jocul actorului, pe care toate celelalte componente ale spectacolului nu fac decât să-l pună în valoare, subliniindu-i creativitatea și „productivitatea semantică”, în care e investit acum travaliul regizoral. Gina Patrichi își stăpânește desăvârșit mijloacele expresive, dispunând totodată de o uimitoare mobilitate corporală și o rară capacitate de nuanțare a fiecărui sunet, a fiecărei stări afective, bogăția și finețea desenului psihologic al unei personalități puternic contradictorii, cum este aceea a Cleopatrei, dezvăluindu-ni-se în izbucniri temperamentale, ce nu pot fi parcă de nimic stăvilite, dar și în fulgurante candori adolescentine. Anton Tauf, în Antoniu, nu rămâne dator necesarei complementarității a acestui cuplu celebru, prin forța dramatică și dezinvolvura cu care-și investește personajul, regizorul având meritul incontestabil de a ne fi relevant și în acest caz adevărata valoare a actorului. Spectacolul lui Mihai Măniuțiu nu mai e, poate, șocant regizoral, dar nu e mai puțin impresionant prin valoarea creațiilor sale actoricești, orchestrate cu discreție și siguranță de bagheta regizorului, care face să se audă întregul tumult de pasionalitate al textului shakespearian.

Montînd, tot la sfîrșitul lui 1988, la Teatrul Dramatic „Maria Filotti” din Brăila, **Cameristele** de Genet, Mircea Marin va descifra și limpezi exemplar subtilitățile textului, propunîndu-ne totodată nu altceva decît un spectacol de redescoperire a actorului, în care evoluează absolut remarcabil Greta Manta (Solange), Mirela Comnoiu-Marin (Claire) și Rodica Mușeteanu (Doamna). Mai vechiul spectacol al lui Alexandru Dărie, de la Teatrul de Stat din Oradea, cu piesa **Amadeus** de Peter Shaffer, memorabil prin creația lui Ion Măinea în Salieri, nu era oare, și el, tot un spectacol de redescoperire a actorului? Dar recentul **Taifun** (Furtuna) de Cao Yu, de la Teatrul „Nottara”, în regia lui Alexandru Dabija, cărei direcții poate fi circumscris dacă nu redescoperirii actorului, pe care o săvîrșește cu o vădită și salutară maturitate artistică? Nici Dragoș Galgoțiu, în **O femeie drăguță, cu o floare și ferestre spre Nord** de Eduard Radzinski, la Teatrul Mic, nu era departe de această direcție, în ciuda unor „inserturi” regizorale mai puțin concludente în acel spectacol, dar mai apropiate, se pare, modalității sale regizo-

rale, în care dominantă rămîne încă vizualizarea metaforică. Nu s-a despărțit total de ea nici Dan Micu, în recentul său spectacol cu piesa **Într-o dimineață** de Mihai Ispirescu, la Teatrul „Nottara”, dar ponderea spectacolului stă deja pe noua tendință, a redescoperirii actorului, pe care o ilustrează cu excelență creațiile lui Horațiu Mălăele (Stroescu), Viorel Comăniș (Berzea) și Mircea Diaconu (Georgescu-Nenăscutu).

Că o parte dintre (mai mult sau mai puțin) tinerii regizori sînt încă mai dornici să se vadă pe ei înșiși în spectacol (prin metaforizările și simbolizările proprii „viziunii lor” asupra textului), în loc să se „retragă” în spatele interpretării actoricești, (care se „limitează” la a avea în vedere chiar textul dramatic) e desigur adevărat. După cum nu e mai puțin adevărat că noua direcție, a redescoperirii actorului și simplității discursului scenic, presupune în general o maturitate artistică pe care ar fi impropriu s-o căutăm acolo unde e firesc ca tinerețea vârstei să-și spună în primul rînd cuvîntul. La fel de firesc este însă a observa că aparțin noii tendințe și o serie de montări — de calibre artistice și anverguri ideatice diferite — ale regizorilor maturi, între care i-am putea aminti pe Valeriu Moisescu, Sanda Manu, Dan Alecsandrescu sau Mircea Cornișteanu*, pentru care relevanța jocului actoricesc și a sensurilor reale ale textului e cel puțin precumpănitoare.

A continua să încurajăm printr-o formă sau alta a discursului critic numai una dintre aceste direcții, în detrimentul vădit al celeilalte, e cel puțin păgubitor. Reprezentații valide pot veni încă din ambele părți. Viitorul ne poate rezerva și în numeroase surprize. Prezentul aparține însă tot mai evident acestei reîntoarceri la izvoare, pe care o reprezintă redescoperirea actorului, a personajului, a adevărului uman nesofisticat al textului dramatic. Datoria criticului e s-o consemneze. Nu să-i întoarcă spatele, ca și cum, din moment ce el se simte, poate, mai puternic legat de direcția anterioară, noua direcție nici n-ar exista, la noi ca și aiurea. Autor al spectacolului, regizorul e cel care poate opta pentru o direcție sau alta. De ce l-am condamna să „opteze” doar pentru ceea ce vrea criticul?

Victor PARHON

* *Recentul și excelentul său spectacol cu Unchiul Vanea de la Craiova constituie el însuși un nou argument în demonstrația noastră.*

Racine a citit o carte de Spătarul Milescu

— Comunicare susținută la Academia Republicii Socialiste România, în cadrul comisiei de antropologie și etnologie, la sediința de comunicări condusă de prof. dr. Romulus Vulcănescu, avînd tema: Opera lui Nicolae Milescu, din 18 noiembrie 1988 —

*Intr-una din tragediile lui Racine ne este reținută atenția de un fragment ce privește teritoriul geografic locuit de strămoșii noștri. Versurile fac parte dintr-un plan de invadare a Italiei, expus de Mithridate, regele Pontului, al cărui nume a fost preluat drept titlu al piesei. „Doutez-vous que l'Euxin ne me porte en deux jours / Aux lieu où le Danube y vient j'inir son cours ? / Que du Scyte avec moi l'alliance jurée / De l'Europe en ces lieux ne me livre l'entrée ? / Recueilli dans leurs ports, accru de leurs soldats, / Nous verrons notre camp grossir à chaque pas. / Daces, Pannoniens, la fière Germanie, / Tous n'attendent qu'un chef contre la tyranie.“ *) (Vă îndoiți că Eurinul mă va duce în două zile / În locurile unde Dunărea vine să-și încheie curgerea ? / Că alianța jurată de Scit mie / Nu-mi va preda în aceste locuri intrarea Europei ? / Primită în porturile lor, crescînd în număr cu oștenii lor, / Ne vom vedea tabăra înmulțită pas de pas, / Daci, Panonieni. mîndra Germanie, / Toți nu așteaptă decît o căpetenie împotriva tiraniei.)*

Trei informații, deosebit de pregnante prin corectitudinea lor, captează cugetul. 1. distanța scurtă dintre Crimeea și gurile Dunării (două zile de navigat cu corabia); 2. la gurile Dunării ne aflăm la porțile Europei (intrarea); 3. distribuția geografică, de la răsărit la apus, a dacilor, panonienilor și germanilor. Dintre aceste trei informații cu caracter geografic, a doua are și o importanță imagologică, nu numai vrednică de reținut, ci și vrednică a fi cunoscută de tot elevul român, răspîndită prin mijlocirea manualelor școlare, deoarece ea arată preluarea de care s-au bucurat românii din veacul al XVII-lea, din partea celei mai strălucite intelectualități a Europei, aceea de la curtea Regelui-Soare, producătoare a clasicismului francez, temeliea culturii moderne.

Cu tristețe am înregistrat toți, datorită popularizării mîhnite ca un avertisment pentru veacuri, pe care i-a dat-o Mateiu I. Caragiale, opinia lui Raymond Poincaré: „Que voulez-vous, nous sommes ici au portes de l'Orient, où tout est pris à la légère...“ („Ce vreți, ne aflăm aici la porțile Orientului, unde toate s luate cu ușurință...“) Opinia a fost enunțată într-o pledoarie riscantă, deoarece conaționalul său Jean Racine i-a dat avocatului, cu secole în urmă, replica descălătorilor propriei sale culturi, după cum am văzut: în aceste locuri se află intrarea în Europa, și nu „porțile Orientului“.

În piesă, vorbele au fost rostite de reprezentantul Orientului: cu alte cuvinte: în aceste locuri începe civilizația pe care barbarul, alături de scit, voia s-o distrugă, intenția permanent confirmată de istorie și resimțită, fără răgazul tragerii sufletului, de către neamul nostru, a cărui cultură și civilizație reprezintă în-

*) În: Jean Racine. Oeuvres. précédées des Mémoires sur sa vie par Louis Racine. A Paris, chez Lefèvre, Libraire — Éditeur, 1835, p. XVI; Actul III, Scena I, p. 163.

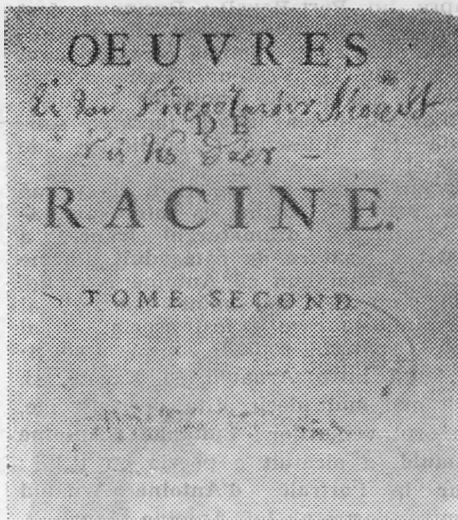
trarea în Europa. Admirabil de cinstită recunoaștere făcută de clasicismul francez și mândria a prea marii noastre modestii.

Nu continuăm să insistăm asupra tragediei raciniene, ce l-a inspirat lui Mozart-copil o operă de calitate: **Mitridat, Re di Ponto**, ci ne întrebăm dacă o opinie atât de corectă, o imagine atât de respectuoasă — discutăm din punctul de vedere al imagologiei — le putea desprinde Racine din istoricii latini din care s-a inspirat — citați în prefața lui — sau din alt izvor, pe care îl socotim plauzibil și îl vom numi în continuare, ori dintr-unii și din celălalt.

Tragedia lui Racine **Mithridate** a apărut în 1675. În anul 1669, adică în urmă cu șase ani, apăruse la Paris cea dintâi carte publicată de un român și unica lucrare editată în timpul vieții sale de autorul ei. Ne referim la **Enchiridion sive Stella Orientalis Occidentalis splendens**. Culegere sau Steaua Răsăriteană strălucind pentru Apus. Era anexa operei lui Antoine Arnauld și Pierre Nicole: **La perpétuité de la Foy de l'Eglise Catholique touchant l'Eucharistie** (Perpetuitatea credinței bisericii catolice cu privire la euharistie). Autorul Culegerii (**Enchiridion**) era: **Nicolae Spadario Moldovalacone barone ac olim generali Wallachiae**, Nicolae Spătar moldovalah, baron și al Valahiei generale de odinioară.

Pentru a înțelege relația posibilă dintre această carte a lui Milescu și tragedia lui Racine, pe care o propunem ca ipoteză, se cuvine să aflăm date noi. Fostul domnitor al Moldovei, Gheorghe Ștefan, pribeag, l-a delegat pe spătar pe lângă regele Suediei Carol al XI-lea, într-o problemă de ajutor bănesc. La Stockholm, viitorul călător prin China l-a cunoscut pe Simon Arnauld de Pomponne, ambasador al Franței, filozof, literat. Acesta, impresionat de cultura românului, i-a comandat respectiva lucrare, pentru a fi folosită ca auxiliar dogmatic de către jansenistii de la Port-Royal, în acțiunea acestora pentru reconvertirea protestanților. „Mărturisirea de credință“ a Spătarului ortodox** nu a fost, însă, numai un act de cultură românească pentru întâia oară impunându-se la Paris, nu a reprezentat numai un gest ecumenic cu trei sute de ani înainte de afirmarea ecumenismului, ea a fost o cutremurătoare mărturisire patriotică, ceea ce este extrem de însemnat, o mărturisire în fața întregii lumi, strigată din amvonul cultural al Euro-

** Prof. Al. I. Ciurea, **Mărturisirea de credință a Spătarului Nicolae Milescu: „Stella Orientalis Occidentalis splendens“**, în „Ort.“, X, 1958, 4.



pei, Parisul, o mărturisire privitoare la unitatea românilor din cele două principate și privitoare la continuitatea lor pe teritoriul unei „Valahii generale de odinioară“, inexistente sub acest nume, dar cu atât mai entuziasmante. Nicolae Milescu semnează la jumătatea secolului al XVII-lea în dubla sa calitate de moldovean și valah, unind cele două cuvinte într-unul singur — **moldovalacone** — și, deoarece nu putea, într-o semnătură, să explice că moldovenii și valahii erau o singură spiță dintr-o singură țară comună, Dacia, și de ce aceasta și-a pierdut numele, a lansat conceptul „Valahiei generale“. Deși acestea n-au trecut neobservate, ni se pare că atunci când literatura de specialitate și cea de popularizare înșiră numele cărturarilor noștri de început care au avut conștiința unității românilor și aceea a continuității lor pe același teritoriu, Nicolae Milescu Spătar este insuficient adus în lumina publică, în calitatea sa de **promotor al acestor idei pe plan european**, ca cel dintâi trîmbițaș al lor în locul cel mai potrivit pentru o atare declarație națională.

Dar Racine a fost un mare prieten al jansenistilor de la Port-Royal, lucru mai puțin cunoscut. O suită a sa de ode este intitulată: **Le paysage ou Prosaenade de Port-Royal des Champs**. (Peisajul sau Plimbare la Port-Royal des Champs). A scris **Abrégé de l'Histoire de Port-Royal** (Rezumat al istoriei lui Port-Royal); **Supplément à l'Histoire de Port-Royal** (Supliment la istoria lui Port-Royal); **Mémoire pour les religieuses de Port-Royal des Champs** (Memoriu pentru călugărițele de la Port-Royal des Champs); **Fragments sur Port-Royal** (Fragmente

asupra lui Port-Royal); Racine a fost nepotul călugăriei Agnès de Sainte-Thècle și a avut o amplă corespondență cu abatele Le Vasseur. Toate acestea arată că un asiduu admirator al janseniștilor nu putea ignora lucrarea solicitată lui Miclescu și publicată de către ei.

Avem, totuși, un argument de primă mână pentru a susține că între **cărturarul român și dramaturgul francez a existat o legătură de netăgăduit**. Racine a fost prieten bun cu Antoine Arnauld, unul dintre cei doi autori francezi ai volumului la care a fost asociat, ca al treilea, spătarul român. Există o corespondență între Arnauld și Racine și, mult mai mult decât atita, Jean Racine, creatorul versurilor: **Építaphe d'Antoine Arnauld**, a alcătuit o poezie cu titlul: **Pour le Portrait d'Antoine Arnauld** (Pentru portretul lui Antoine Arnauld), în care poetul — solicităm atenția cititorului — menționează aluziv cartea dis-

prețuia Racine volumul în discuție. În temeiul versurilor citate, afirmăm cu certitudine că **Jean Racine a citit scrierea Spătarului Miclescu**, bărbatul care a vestit lumii românitatea comună a principatelor române și descendența lor dintr-o țară unică.

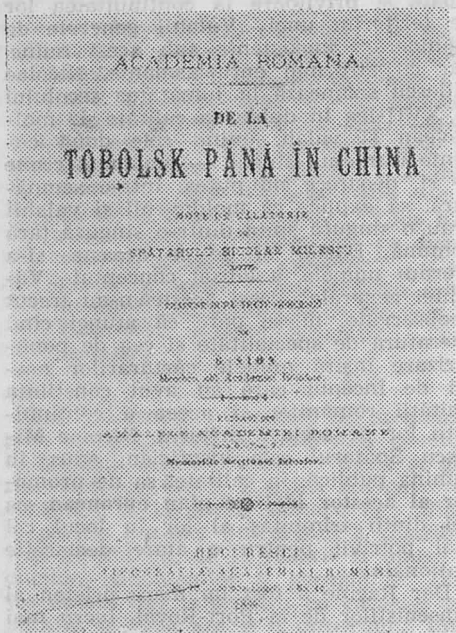
Iată însă că Spătarul Miclescu a vizitat capitala Franței cu doi ani înainte de apariția „mărturisirii“ sale, în 1667, ca trimis al aceluiași Gheorghe Ștefan, care voia să-și recâștige tronul cu ajutorul lui Ludovic al XIV-lea. Cu acel prilej putem bănuși că Spătarul l-a cunoscut pe Racine sau pe altcineva de la care dramaturgul să fi aflat date privitoare la situaarea, trecutul și la 'europenitatea' Țării Românești — introduse în tragedia sa **Mithridate**. Din moment ce Miclescu a fost sol pe lângă rege, e lucru mai sigur că Racine l-a cunoscut personal, deoarece dramaturgul era un intim al lui Ludovic al XIV-lea și al Doamnei de Maintenon, în conformitate cu mărturia ducelui de Saint-Simon: „Se întâmpla chiar, uneori, cînd regele nu primea miniștri la doamna de Maintenon, cum ar fi vinerile, mai ales cînd vremea rea a iernii făcea întîlnirile mai lungi, ca ei să trimită să fie căutat Racine, pentru a-i distra***. Posibil ca, printre cei invocați în regeștile taclale, să fi fost și pitorescul spătar cărturar român...

Ipozeza emisă de noi a fost demonstrată pe jumătate: Racine a cunoscut scrierea Spătarului; rămîne să se completeze demonstrația că a cunoscut, prin același, date atât de exacte privind geografia țării noastre, ceea ce, neîndoindu-ne, se va face în timp.

În încheiere, dorim să reamintim că Spătarul Nicolae Miclescu a fost cel dintîi român care a publicat în capitala Franței și că el a iubit într-atîta de mult ideea unității românilor din cele două principate și aceea a continuității lor, ca descinzînd dintr-o țară unică, încît a introdus ambele idei în semnătura ce îl desemna și care a devenit, dintr-un patronim obișnuit, un nume cu caracter ființial național: Nicolae Spadario Moldovalaccone barone ac olim generali Wallachiae.

*** **La Cour de Louis XIV, Introduction** par Charles Sarmontes, Paris, Nelson, Editeurs, (?), p. 103.

Mihai RĂDULESCU



cutată de noi: „**De tous ses longs combats Arnauld sortit vainqueur, Et soutint de la foi l'antiquité divine.**“ (Din toate lungile-i lupte Arnauld ieși învingător. Și susținu antichitatea divină a credinței.) Afirmația noastră o derivăm din nota de subsol: „**Allusion au livre de la Perpetuité de la foi**“ (Aluzie la cartea Despre perpetuitatea credinței, p. 291, nota 2), aluzie clară, care dovedește cit

Victor Eftimiu în revista „Teatrul“

Cînd publica în revista „Teatrul“ pagini antologice de aduceri-aminte, Victor Eftimiu — de la a cărui naștere se împlinește anul acesta un veac — trăia deplin în cultul artei actoricești. Era aproape octogenar, sute de actori îi slujiseră opera. Viața sub reflectoare i-a aprins timpuriu imaginația, l-a format pe dramaturg. „Pentru mine, teatrul începea și se sfîrșea cu Nottara...“. De la galeria Naționalului, apoi din stal, în urmă din loja direcției, l-a admirat în romantica întrupare a lui Hamlet: „O mare melancolie, amestecată cu sarcasm caracterizau jocul acestui corifeu al scenei noastre (...) De cîte ori vedeam pe alții în acest rol îmi aduceam aminte de atitudinile maestrului, de vocea lui gravă și de intonațiile lui atît de variate și de obsedante“. Mai tînărul Gheorghe Ciprian „era dur, colțos, capricios, ceea ce nu l-a împiedicat să realizeze cîteva excelente creații, în repertoriul original și străin“. În schimb, „N. Leonard era un copil fermecător, răsfatat de toți, răsfațîndu-se el singur, băiat de inimă, ștrențar plin de fantezie, un izbitor contrast cu realistul V. Maximilian“. Acest „ne-năna Max“ cum îl alintau colegii, impunea ca „om serios, ponderat, ușor ironic, dar niciodată răutăcios... un actor de comedie unic, simplu, variat, uman, admirabil interpret care, pe nesimțite, trecea de la umorul truculent la o duioșie abia atînsă de cei mai mari lirici ai noștri“. Popularul Niculescu-Buzău, numit de A. Davila „regele rîsului“, fusese, într-o viață agîtată... un mare vașabond și el, un comic irezistibil, cu jocul simplu, sec, stîrnind rîsul tocmai prin seriozitatea cu care-și debita replicile“. Crochiurile unei penițe delicate, stăruind totdeauna și asupra detaliilor pitorești, pentru armonioasa împlinire a trăsăturilor de personalitate...

A scris cu îndreptățită mîndrie despre **Directoratele mele** la Teatrul Național. 1920—1921, 1944—1945, la Opera Română din Cluj, 1927. Într-adevăr, în primul său directorat, a fost un reformator, un drept urmaș al lui Davila. Plasticienilor D. Paciurea, O. Han, C. Medrea, F. Storck le-a comandat busturi înfățișînd figuri clasice ale scenei — cu care a împodobit foaierele; Camil Ressu și Traian Cornescu au pictat cortine pentru marele lăcaș. Sînt jucați Hortensia Papadat-Bengescu, Ion Minulescu, Camil Petrescu, N. Iorga, Valjan, O. Goga, A. Dominic, Igena Floru, alături de Caragiale, Davila, Delavrancea. Într-o singură stagiune! Editează **Revista Teatrului Național**. Angajează un tînăr aproape neștiut, pe George Calboreanu.



Deseori, în momente sărbătorești ale patriei și partidului, decanul de vîrstă și de talent al obștei sale a afirmat, în revista noastră, adevăruri simple, copleșitoare prin căldura frazei, prin eleganța expresiei, prin patosul convingerii. „Dacă azi avem o recoltă bogată, uimitoare, pe holdele culturii, și, în special, ale teatrului românesc, o datorăm nu numai talentelor numeroase care s-au relevat de 20 de ani încoace, dar mai ales, Partidului Comunist Român, care a înțeles ce rol important au, în viața unei națiuni, spiritualitatea ei, răspîndirea în pături cît mai largi a forțelor ei creatoare. Si a făcut astfel încît cultura a înflorit“. (Se aniversau două decenii de la proclamarea Republicii).

Seria **Operele**, ajunsă la volumul XVI, are în vedere desigur, și publicistica. Printre miile de titluri risipite în gazetele din șapte decenii, și cele din revista „Teatrul“ vor forma o secțiune cu importanța ei pentru mult așteptata monografie a vieții și a operei lui Victor Eftimiu.

Ionuț NICULESCU

REPORTER ÎN VIATA TEATRALĂ

Vineri seara, cu Cehov și cu alte cunoștințe, la Craiova

Ca în glumele care ne definesc atît de expresiv simțul umorului, cine vine cu trenul la Craiova, într-o vineri, are două posibilități: să privească uimit cît de mult s-a schimbat capitala Băniei (și atunci uită să mai ajungă unde are treabă) sau să-și caute niște cunoștințe care să-l îndrume spre numărul 11 de pe strada Al. I. Cuza.

Aminăm pe altădată prima posibilitate și împreună cu celelalte „personaje” redacționale de la revista „Teatrul” ne alăturăm binomului regizoral Silviu Purcărete — Cristian Hadjiculea care merge la aceeași adresă. Ce se va petrece pe

fine, în 1989, în februarie, chiar în vineri, la care ne referim, premiera cu **Unchiul Vanea**, în regia lui Mircea Cornișteanu.

În culisele teatrului, la orele 17,30

Emil Boroghină a plecat acasă, să se schimbe. Se va întoarce, peste jumătate de oră, îmbrăcat în costum închis, la patru ace, cu cămașă albă și ciavată. Asociez acest amănunt, aparent banal, imagini pe care ne-o va crea sala de spectacole cu cinci minute înainte de

● Secretarul literar n-a fumat niciodată și e memoria vie a teatrului craiovean ● „Starea normală a omului este să fie caraghios” (A. P. Cehov) ● O premieră, la teatru, e mai ceva ca o nuntă ● Mai multe talente se pot împăca bine într-un om.

strada Cuza la numărul 11, în această seară, e ușor de bănuț, mai ales dacă adăugăm că la ieșirea din gară ne întâlnim și cu secretarul literar Alexandru Furescu și cu Emil Boroghină, directorul Teatrului Național din Craiova.

Cum se întîmplă întotdeauna cînd gazele își disimulează emoțiile, aflăm că secretarul literar n-a fumat niciodată în viața lui și că face eforturi să „se țină” mai drept. Ambele „defecte” pălesc însă în fața erudiției, secretarul literar fiind, la propriu, o memorie vie a mișcării teatrale craiovene. Ne folosim, deci, de această din urmă calitate. Primul Cehov montat pe scena Naționalului craiovean datează din stagiunea 1911—1912. **Unchiul Vanea** figurează în repertoriu în 1922. Se reia în 1930. În 1945, cînd director al teatrului era poetul Geo Dumitrescu, se organizează un veritabil festival Cehov. În 1986 se montează **Platonov**. Și, în

gong. Oameni îmbrăcați frumos, elegant, respirînd ceea ce se cheamă nivel de civilizație. Și asta înseamnă teatrul: respect față de cultură, față de semenii, intrarea în ordine, într-o sumă de conveniențe, dacă vrei.

Revenim la culise, pentru că atmosfera de sărbătoare din sală are, aici, un pândant superb. Pe tablile ușilor de la cabinetele actorilor, ale celor care vor evolua în această seară, la fiecare, cite trei fire de frezii. Urări de succes, îmbrățișări, strîngeri de mînă, emoționante, amestecate printre treburile obișnuite ale prezăntării spectacolului: îmbrăcat, machiat, cofafat, murmur de replici repetate, schițe de gesturi care se vor regăsi în spectacol.

Mircea Cornișteanu nu ne dă voie să stăm de vorbă cu actorii. Totul, după, nu acum, trebuie să-i lăsați să intre în lumea lui Cehov. Îi lăsăm, dar cite ceva știm deja.



Valer Delakeza :
Unchiul Vanea in
civil

De exemplu : Valer Delakeza (Unchiul Vanea) s-a sculat de la 5,30 și de atunci n-a mai avut stare. N-a fumat toată ziua. Zice că nu se aștepta să primească acest rol. De ce? Nu răspunde : n-are curajul să recunoască, direct, că din 1954, de când se află în teatru, n-a avut un rol atât de mare. Cum ați lucrat cu Cornișteanu? A fost foarte plăcut. Mircea Cornișteanu a făcut toate rolurile din piesă : adică ne arăta, la repetiții, cam ce-ar vrea. Și zău că nu le-a jucat rău... Altfel, a fost liniștit, el e, de obicei, „colorat” în exprimări. Cred că am înțeles ce-a vrut cu acest spectacol. Cehov pune în gura unui personaj această replică : starea normală a omului este să fie caragios. Cred că de la această idee a plecat. Și a reușit exact sinteza teatrului cehovian : umor cald, ironie și lirism.

Lucian Albanezu (Teleghin) își reglează conturile cu regizorul : are 25 de lei datorie și, ca să vezi, acum și-a găsit momentul să facă lichidarea. De fapt, toate aceste mărunțisuri vorbesc de la sine despre ceea ce se petrece în sufletul oamenilor : o premieră nu se poate trăi fără emoții. Cum spunea un critic genial, invocat de celălalt secretar literar, Patrel Berceanu : lui Dumnezeu îi place să se ascundă în mărunțisuri.

Mai este o oră pînă la premieră : cabiniera Elena Cotea calcă sacoul lui Astrov (Tudor Gheorghe) de parcă acesta ar merge la nuntă. O premieră, la teatru, e mai ceva ca o nuntă. De ce? În viața unui om sînt multe împrejurări sărbătorești : pentru un actor însă fiecare premieră este unică. Eu sînt abia de un an în teatru dar asta am învățat-o. O știu, de fapt, de la Alexandru, soțul meu, maestru-pantofar aici de 11 ani. Vineri seară, sper c-ați reținut, iumea materială a lui Cehov va fi întocmai ca

acum o sută de ani și datorită familiei Cotea, ea cabinieră, el maestru-pantofar.

Aici e momentul să nu uităm de Ștefania Cenean, semnatara decorurilor și a costumelor. Cu materiale de 14 lei metrul la costume și cu perlele de decor (prelucrate „să devină” dantele), Ștefa-



Constantin Sassu sau Povara
succesului

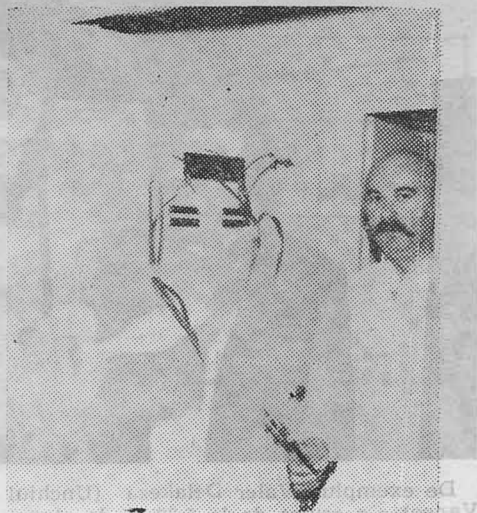
nia a reușit să dea „scenelor“ din „viața la țară“ cum și-a autointitulat Cehov piesa, o expresivitate care o recomandă ca un meseriaș de teatru plin de talent. Mai avem o oră pină la premieră.

Pe scenă, la orele 18

Se aude vocea lui Cornișteanu care cheamă actorii la scenă, chiar dacă n-au terminat îmbrăcățul și machiajul. Nu înțeleg ce se întâmplă, așa că mă grăbesc să vedem despre ce-i vorba. Ce credeți că era? Se repetă ieșirea la aplauze. În fața acestei ciudățenii, îmi aduc aminte că și Napoleon, înaintea unei bătălii, se ocupa de pregătirea mesei și a festivităților victoriei. Bătălia a pierdut-o, era Waterloo. Cornișteanu habar n-are ce asociații ne declanșează: stă în mijlocul sălii, aplaudă mereu (pentru a marca timpul) și strigă, bravo, ați fost geniali! Actorii ies, deci la aplauze (deocamdată doar ale regizorului) și se prezintă publicului (care încă n-a intrat în sală). Totul cu aerul cel mai serios, de parcă nimic n-ar putea clinti



Elena Cotea calcă sacoul lui Astrov



Și Tudor Gheorghe are emoții

această premieră din condiția ei de spectacol de mare succes. Ce să-i faci, asta-i teatrul! Dacă te înhami la căruța lui tragi întotdeauna bine doar dacă ai sentimentul succesului. Dacă ne gândim, că între acest spectacol și o navetă spațială (care a luat foc după lansare) nu e nici o deosebire, în sensul că succesul ambelor misiuni e dependent de foarte multe slăbiciuni omenești, putem avea — o clipă — imaginea exactă a actorului: un om curajos care-și „riscă viața“ în fiecare seară, pentru a ne da câteva clipe de emoție. Iar în regizor putem vedea, de exemplu, pe cel care răspunde de întregul program de zbor. Dacă „naveta“ se va prăbuși, el e primul vinovat că a înscris-o pe o traiectorie greșită. Punem punct comentariilor astrale, zburăm spre două viitoare stele. Ale teatrului, evident.

Intr-o cabină, singur, la orele 18.30

În 1956, la Teatrul Național din Craiova erau repartizați următorii absolvenți ai I.A.T.C.: Amza Pellea, Silvia Popovici, Constantin Rautchi, Gheorghe Cozorici, Sanda Toma, Dem Rădulescu, toți din aceeași clasă.

În 1988, la Naționalul craiovean au venit, prin repartiție, trei tineri actori: Natașa Raab, Diana Gheorghian, Anghel Rababoc.

De ce am făcut paralelismul? Pentru că, păstrând proporțiile, conducerea teatrului așteaptă de la cei trei cel puțin aceeași dorință de afirmare ca a celor „mai bătrâni“. Că li s-a oferit șansa, o

dovedește vinerea la care ne referim : două roluri foarte importante (Elena Andreevna și Sonia) au revenit debutanților. Opțiunea nu e chiar întâmplătoare. În institut, și Natașa și Diana au făcut „Unchiul Vanea“. E drept că pe dos față de premiera de acum : la Casandra, Natașa Raab a fost Sonia și Diana Gheorghian a făcut-o pe Elena Andreevna. Cu sau fără „contre-emploi“, aceasta, de la Craiova, e varianta optimă. A dovedit-o sfârșitul actului I (scena pianului, superbă și ca soluție regizorală), când Natașa Raab și Diana Gheorghian s-au întâlnit cu primele aplauze ale publicului craiovean. Bravo, fetelor ! Mult noroc în carieră, în teatru și în viață, și să nu uitați că „botezul focului“ în meserie l-ați făcut la Craiova, acolo unde — așa cum ați mărturisit-o — ați fost atât de frumos primite.

Într-o vineri seară, la Craiova, teatrul a mai câștigat doi slujitori de nădejde. Din 1956 până acum au trecut 33 de ani. Ar fi minunat să ne amintim în anul 2021 (deci tot peste 33 de ani) că într-o vineri seara, la Craiova, s-a produs debutul în meserie al marilor actrițe Natașa Raab și Diana Gheorghian !

Toate acestea s-au gândit într-o cabină de actor, a lui Tudor Gheorghie, plecat la machiaj. Și ca să nu uit : l-am văzut pentru prima oară pe Tudor ca actor. Îl știam doar ca interpret de muzică. A făcut un Astrov de zile mari, ceea ce dovedește că mai multe talente se pot împăca bine într-un om. Când omul e... de teatru.

Pe scenă, în jurul orei 21,30

Pe scenă se aduce coșul cu flor, oferit actorilor de Comitetul Județean de Partid. Sînt deja peste 4 minute de aplauze. Ieșirea la față de cortină, repetată înainte de spectacol, merge perfect. Cum te simți, Mircea Cornișteanu ? După 16 ani



Au sosit și florile. Se poate începe

în acest teatru, răspunsul nu mai e necesar... Nu, întrebăm cum te simți după acest succes ? Din sală se strigă : regizorul ! Mircea Cornișteanu urcă pe scenă, și pierde, deci, un răspuns. De care, cred, nimeni nu mai are nevoie.

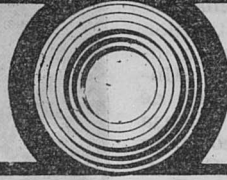
Actorii primesc flori din partea publicului. Constatăm că sînt și spectatori bucureșteni, în afară de noi, cei care am venit „în interes de serviciu“. Cine să fie ? Dacă-i dau flori Dianei Gheorghian înseamnă că e vorba de sora ei, Venera Gheorghian, de verișorul ei Cătălin Răduc și de Daniela Horduban și Delia Dohan, toți patru studenți în București și admiratori ai Dianei. Florile pe care le oferă sînt aduse special de la București.

Să le adăugăm, acum, la sfîrșit, și pe ale noastre, sub formă de cuvinte, pentru întreaga trupă a Teatrului Național din Craiova.

Mihai TATULICI



Mircea Cornișteanu, Silviu Purcărete și Cristian Hadji-culea într-un colț de regie pe culoar



ANCHETA NOASTRĂ

Ce înseamnă pentru dumneavoastră REPETIȚIA?

Un spectacol poate muri uneori într-o singură reprezentație, dar de construit se construiește treptat, în lungi ceasuri de repetiție, de discuții în contradictoriu, de dezvăluire treptată a adevărului, ba uneori de descoperire a unui alt adevăr decît cel bănuît sau căutat.

Regizori și actori descifrează sensul adinc al fiecărei replici, sensuri care apoi converg către o idee ce va coordona viitorul spectacol. Este un proces maieutic, în care se pun întrebări și se dau răspunsuri pentru a se descoperi adevărul textului și a se formula în termeni fermi punctul de vedere al realizatorilor, atitudinea lor față de acest adevăr.

În ce măsură acest proces necesar nașterii unei creații scenice răspunde, la toate nivelurile, exigențelor formulate de actori, formîndu-le totodată capacitatea de a face față neprevăzutului, accidentului, ne pot spune doar interpreții. Este și motivul pentru care am invitat cîțiva dintre ei în paginile care urmează.

ZOE MUSCAN (Teatrul „Bulandra“)

Repetițiile nu seamănă deloc; de la o piesă la alta, lucrurile se schimbă, nu-ți este același nici mersul, nici rostirea, nici starea. Totul se încheagă însă în repetiții și înțelegerea profundă a rolului în cadrul lor te ajută să prinzi acel inefabil care duce la împlinirea personajului. Sînt momente în care ajungi să te simți atît de bine încît uiți de toate și intri într-o stare de grație, în care lucrurile curg armonios și rolul „trece prin tine“, cînd nu se întîmplă așa, înseamnă că ceva nu-i în regulă. Fiecare actor are asemenea momente. Există regizori ca Liviu Ciulei sau Cătălina Buzoianu și actori ca Gina Patrichi ori Victor Rebengiuc, care, conștienți de aceasta, menajează, prin comportarea lor și prin relațiile pe care le creează, sensibilitatea celor din jur. Uneori căutarea din cursul repetițiilor te face nervos, îți dă o stare de nemulțumire care te pune în impas: la fiecare rol o iei de la zero. De cîte ori intru într-o nouă piesă și se deschide prima pagină, am impresia că totul este atît de necunoscut încît parcă joc pentru

prima oară teatru. Drumul meu pînă la personaj este mai lent decît al colegilor mei. Și uneori această muncă este spectaculoasă chiar pentru mine, pentru că nu mă aștept la anumite rezolvări. De exemplu, Ion Besoiu a vrut să joc în **Dimineața pierdută**, și aceasta a fost șansa mea. În **Joița din A treia țepă** am fost distribuită de Ion Caramitru (viziunea rolului îi aparține integral), și aceasta a fost iarăși o șansă.

Întorcîndu-ne la repetiție, trebuie să recunoaștem că în cadrul ei se fixează desenul personajului, fără însă ca acesta să incremenească într-un tipar. Relațiile în scenă se stabilesc cu un superior potențial uman, nu ne arătăm separat, ci creăm acea stare de emoție în care sufletul tău vibrează în tensiune egală cu al celorlalți. Fiecare are grijă în spectacol ca nimic să nu fie neglijat sau vătămător altcuiva.

Spuneam că repetițiile diferă de la regizor la regizor, și mă gîndesc la Ciulei, care este unic și spre care tind toți ceilalți. În repetițiile cu Ciulei se creează

acea stare de armonie, în care schimbul de idei are un ton de confesiune, adevărurile se descoperă parcă de la sine; el sugerează, cere soluții, ascultă, naște o stare de armonioasă colaborare cu actorii. În cursul acestor repetiții, munca regizorului este de căutare în actor, iar a actorului — în sine și în ceilalți. Prezența lui Ciulei degajă o anumită liniște și ar-

monie, este foarte delicat și timid și datorită felului lui de a repeta (uneori pentru a găsi starea necesară gestului repetăm de 50 de ori), nici nu-ți dai seama când trece timpul. În ultimă instanță, nu poți aduce în scenă decât ceea ce ai. Mijloacele se perfecționează însă în repetiții și te descoperi pe tine cu totul altfel.

MONICA GHIUȚĂ (Teatrul Mic)

În repetiții se acumulează și se fixează reflexele de care este condiționată reușita unui spectacol. În cadrul ei se schimbă idei, se stabilesc relații, iei contact de fiecare dată cu un alt univers cultural, „reorganizezi — cum spunea Richard Foreman — o parte a lumii reale“. În aceasta stă importanța actorului. Și în acord cu același mare regizor, îi citez o idee pe care mi-o însușesc, crezând sincer în ea: „teatrul aparține regizorului. Cu toate acestea, nu cred în actorii automați“. Eu sunt convinsă că regizorul te vede mai bine decât te vezi tu însuși. Tocmai de aceea, cele stabilite cu el în repetiții nu trebuie schimbate. Sigur că impactul cu publicul îți dă revelația unor momente și stări pe care, poate, le-ai trecut cu vederea în repetiții. Se pot accentua unele nuanțe, dar atât. Cred că actorul, în spectacol, se află într-o relație de egalitate cu celelalte componente ale reprezentației, și totodată este cel ce le dă acestora sens. Teatrul nu se poate face decât cu parteneri, în colectiv. Colegi de scenă ca Olga Tudorache, Dan Condurache, Ștefan Iordache sînt rari și extraordinari. Rela-

ția cu un asemenea partener te ajută să surmontezi situații neprevăzute. În general, așa cum dai replica, așa o și primești. Sînt spectacole în care totul este atât de bine pus la punct în repetiții încît nu se poate rata nici o replică, nici o stare. Sigur, sînt și repetiții nefructuoase, dar nici ele nu sînt inutile, pentru că oricum se cîștigă ceva: gîndul, neliniștea că trebuie rezolvat într-un fel sau altul rolul. Pentru mine, fiecare rol este o foaie albă de hirtie care nu știi ce va cuprinde (înstruirea este ulterioară distribuției). Gîndul regizorului nu-l afli decât în cursul lucrului, dar nici regizorul nu știe întotdeauna ce se va întîmpla cu actorul. El află asta pe parcurs. Actorul o trăiește mai intens în timpul repetițiilor căci prin nașterea unui personaj nou într-un univers propriu bine conturat își împlinește zestrea afectivă. Și tocmai de aceea, meseria trebuie făcută cu umilință. Eu în teatru fac de toate, de la figurație la marile roluri. Și suferind acut pentru fiecare destin în scenă, versul lui Păunescu mă urmărește mereu: „Mi se atinge sufletul de toate“...



Repetiție la Teatrul „Giulești“ cu **Așteptam pe altcineva**

CORNEL NICOARĂ (Teatrul Tineretului din Piatra Neamț)

Un lucru bine gândit se exprimă ușor. Dullin avea dreptate: personajul trebuie construit pornind din afară către înăuntru. Eu nu pot să simt, să reprezint sau să trăiesc pornind de la idei; trebuie să-mi fac rolul din felul cum personajul merge, gesticulează, își ține șira spinării, dintr-o serie întreagă de detalii, care mă fac să ajung la o imagine concretă. Nu pot să știu pe 'scaun și să interpretez un personaj. Pe scîndură se face meseria aceasta. În repetiții discutăm, sintem sau nu de acord, se nasc stări conflictuale, plecăm uneori nelămuriți sau supărați, dar în permanență tulburați de gândul la felul în care trebuie rezolvat rolul. În stare asta ne-stare, tot ce mă atinge mi se pare folositor, și folosesc selectiv pentru viitorul rol: gesturile unor oameni, privirile, agresivitatea sau umilința

Jor. Aproape întotdeauna însă, ca să fiu sigur în marea lume în care mă mișc, citesc mai multe piese din opera autorului la care ne-am oprit. Dramaturgii au fiecare un anumit univers al personajelor lor, astfel că, adunînd din toate, găsești argumente de sprijin pentru rolul tău. Fiecare regizor lucrează într-un anumit fel. Unii te contrariază tot timpul tocmai spre a te înverșuna să dai tot ce poți. Este și aceasta o modalitate de a te pune pe gânduri. Întotdeauna sînt decisive relațiile cu ceilalți parteneri. Dacă ele nu funcționează, te simți gol în cursul întîlnirilor pe scenă. Cu timpul, însă, repetițiile risipesc confuziile și incertitudinile. Cel puțin așa ar trebui să se întîmple pentru ca un spectacol să se fixeze într-o structură stabilă și să funcționeze perfect, în fața publicului.

ION HAIUC (Teatrul Național din Timișoara)

Consider orice apariție în scenă un exercițiu necesar. Din acest motiv nu am refuzat niciodată vreun rol. După mine, personajul se descoperă în cursul repetițiilor. Fiecare actor are o anumită atitudine față de eroul său, care se modifică în acord cu părerea regizorului. Acesta are, de fapt, imaginea întregului univers spectacular, dar și a fiecărui personaj în parte. Uneori, în investigarea unui rol, în efortul de a-l descoperi lumea și rostul, te descoperi și pe tine ca autor. Eu m-am născut în profesie cu rolul lui Christy Dudgeon din *Discipolul diavolului*. Atunci m-am întîlnit cu regizorul Emil Reus

și mi-am descoperit resurse pe care nu mi le bănuiam, cum ar fi disponibilitatea de a lucra în registru tragicomic. Este un element pe care mizez. Cînd repetițiile sînt suficiente și revelatoare, rolul îmi iese. Dacă nu am toate datele clare și desenul evoluției nu este perfect, nu-mi pot asimila rolul și nu-l pot juca cu ușurință. Trebuie să mă simt total al personajului meu și al lumii sale pentru a-l desăvîrși în scenă. Altfel nu mă pot face crezut. Rostul repetițiilor este să-mi tîlmăcesc mie acest necunoscut univers și să mă determine să-l asimilez.

EMIL BOROGHINĂ (Teatrul Național din Craiova)

Repetiția este una dintre etapele cele mai importante din viața unui actor. Aș fi necinstit afirmînd că pasiunea cu care te pregătești în și pentru fiecare repetiție nu este condiționată de mai mulți factori. În primul rînd, de partitură. Sînt roluri pe care le primești și altele pe care le aștepti. Cînd ești tînăr, visezi marile partituri. Neîntîlnindu-te cu ele, încet, încet sfera rolurilor „ideale” se micșorează și pînă la urmă ajungi firesc la înțelepciunea că în teatru trebuie să existe generali, dar și caporali și soldați, la fel de necesari și importanți. Calitatea repetiției depinde și de „magicianul” care

te dirijează. La Craiova au montat numeroși regizori importanți ai țării, dar cu puțini am avut șansa de a mă întîlni.

Într-o repetiție, cel mai fascinant lucru mi se pare căutarea adevărului în intimitatea rolului. Cînd această înfrigurată căutare se face în imediata apropiere a unei marcante personalități regizorale, activitatea poate da rezultate imprevizibile.

Sînt un pasionat consumator de literatură, istorie și filozofie și mă interesează să aflu ce simte personajul, cum gîndește, în ce măsură ne este contemporan nouă, etern reprezentativ pentru spiritalitatea căreia îi aparține, și ce posibi-

lități oferă în ce privește legăturile culturale. Sint chinuitoare orele ce se scurg între o repetiție și alta, când atît conștiința, cît și inconștiința lucrează, și simți că rolul îți este încă departe, și se pare

că-l scapi mereu printre degete, dar trăiești cu nădejdea că acea fuziune pe care-o aștepti și pentru care muncești se va produce.

CONSTANTIN DINULESCU (Teatrul Național din București)

Consider repetiția o investigație într-o zonă mereu nouă. Călătoria pe care o face acest om cu sensibilitate deosebită — actorul — către mereu alt personaj este asemănătoare celei a unui cercetător care vrea să afle mereu ceva nou despre oameni, despre popoare, despre alte culturi. Cu vreo douăzeci de ani în urmă mă pregălisem pentru o călătorie în Grecia — știam întreg traseul din punct de vedere geografic, cultural, istoric etc. Călătoria nu am mai făcut-o, dar experiența culturală o trăisem. Cam același lucru se petrece cu fiecare nou rol — un fel de călătorie pe care-o faci cu toată pasiunea și cu toată dorința de a te instrui. Trebuie să-ți creezi un microclimat în care să poți evolua, iar universul acesta va fi în mod necesar subsumat viziunii regizorale. Desigur, fiecare expediție va fi organizată în funcție de obiectul cercetării și fiecare regizor îți propune textul dintr-un anumit unghi.

Perioada în care realismul era dus pînă la naturalism a trecut. Teatrul se vrea mai cuprinzător, mai bogat în trimiteri, în idei mai nuanțate. Ca să ajungi la un asemenea nivel, universul tău spiritual trebuie să fie mai deschis. Deseori te afli în fața unui text pe care, dacă nu-l abordezi din același unghi cu scriitorul, riști un eșec. Dacă ajungi să înțelegi sensul operei și al viziunii regizorale, și asimilate fiind acestea, parcurgi drumul în aceeași direcție, înseamnă că ai descoperit calea către adevărul personajului tău. Nivelul spiritual al actorului trebuie să fie exersat pentru acest mod de a aborda un text. Bineînțeles că fericita înfilnă între autor, actori, scenograful și regizorul ideal nu se poate întîmpla la fiecare punere în scenă. Dar cînd în repetiții cercetările tuturor tind către un crizont înalt, rezultatele pot fi surprinzătoare. Sigur că importantă este cultura, individuală și colectivă, modul în care a fost format actorul — și cred că școala noastră de teatru ar trebui să-l ajute pe viitorul actor să se descopere, nu să creeze epigoni, să dea tehnica de lucru, nu și mijloacele. Cu fiecare rol, învățătura se ia de la capăt, și astfel poți reuși să interpretezi și personaje din aceeași zonă fără ca ele să semene și fără ca etapele tale de creație să se confunde.

Îmi aduc aminte că am intrat în spectacolul **Insemnările unui necunoscut** într-o avansată fază de lucru, pentru a înlocui pe altcineva. Pierzînd etapa lucrului la masă, cînd se fixează nuanțele de text, a trebuit să parcurg drumul de unul singur, refăcînd traiectoria celorlalți, repetițiile devenind pentru mine nu etape, ci salturi. Temîndu-mă să nu semene personajul meu cu altele din același univers literar, m-am hotărît să-l construiesc pe datele care fac unicatul literaturii dostoevskiene: straniu, ciudat, cu o discretă nuanță de patologic. Am realizat astfel tot un înfrînt de viață, dar acesta nu semăna cu eroii cehovieni. Există întotdeauna un amănunt care te face să te fixezi în zona autorului. Pentru a-l găsi îți trebuie un exercițiu cultural și unul



La „Bulandra“ se repetă **Mizantropul** de Molière în regia lui Valeriu Moisescu

sufletesc, pe care-l practici în repetiții. Și tot pe parcursul lor află registrul vocal al personajului și tonalitatea inflexiunii, felul cum merge și toate datele psiholo-

gice pe care trebuie să le pui în acord cu cele fizice.

Repetițiile sînt vitale, pentru că te ajută să descoperi o altă individualitate.

VALENTIN MIHALI (Teatrul Național din Craiova)

Încerc să compar repetiția cu activitatea de laborator a unui om de știință, cu deosebirea că trebuie să-ți pregătești proba dinainte, de acasă, învățînd rolul și schițînd personajul, urmează ca regizorul să propună un desen ferm al ansamblului, folosind materialul tău. În repetiții nu-ți înveți rolul, ci îl perfecționezi, îl șlefuești. Lucrul individual ține de zona meditațiilor, cel în colectiv, de a demonstra-ției. Se verifică deci valabilitatea gîndurilor fiecăruia. În repetiții „pregătite“ și bine gîndite de fiecare dintre noi se finalizează spectacolele mari.

Teatrul craiovean are o tradiție în acest sens. Este consemnat faptul că în stagiunea 1924—'25 marele actor și director de scenă Ion Manolescu a putut monta aici 14 premiere de anvergură, printre care *Cocoșul negru* de Victor Eftimiu, *Tatăl de Strindberg*, *Hamlet* de Shakespeare. Acest lucru a fost posibil datorită nivelului repetițiilor. Cred că în trei pînă la cinci repetiții amănuntele de text trebuie fixate, pentru a se lucra apoi la nuanțele de interpretare și relaționale. Un vechi deziderat al actorului rămîne încă rareori împlinit: repetiția în decoruri și costume finisate. Să poți să descoperi și căldura sau asprimea costumului, nuanțele decorului, unghiurile lui, totul să-ți fie familiar cu mult timp înainte de pre-

mieră, poate chiar de la începutul repetițiilor, pentru a-ți planta în scenă o lume cunoscută. De asemeni, din modesta mea practică, de aproximativ 11 ani, pot spune că este foarte bun obiceiul secretarilor literari și al regizorilor de a precede perioada repetițiilor cu o punere în temă privind semnificațiile textului respectiv, în contextul operei scriitorului, al epocii și în aria mai largă a interferențelor culturale, ceea ce-ți dă un ajutor considerabil la fructificarea maximă a repetițiilor. Cînd concepția asupra rolului, a lumii lui și a spectacolului îți este clară, luminarea unor zone căutate îți dă o bucurie imensă. Cînd însă lucrul se face în grabă și nimic nu-ți este clar, repetiția devine un chin. Acest sentiment l-am avut la repetițiile cu *O scrisoare pierdută*. Mircea Cornișteanu mai pusese la noi spectacolul, ceilalți actori îl jucaseră, iar eu, intrat în Furfuridi, descifram rolul, în cheia mea, neștiind prea multe despre ceilalți. Categorie, repetițiile impun actorului ideea de sacrificiu, de însingurare, de absențare din viața cotidiană și de luptă cu sine. Lupta ta ca actor împotriva ta însuși ca individ condiționează reușita interpretării, dar te și suspendă, pentru un timp, într-o stare de imponderabilitate.

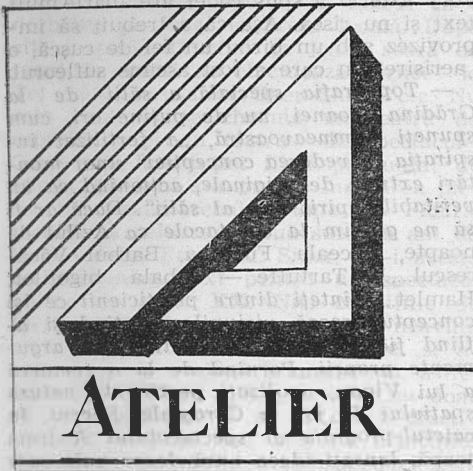
NINA UDRESCU (Teatrul Dramatic din Constanța)

Eu mi-am descoperit toate posibilitățile de exprimare în cursul repetițiilor. Cea mai bună perioadă din viața mea de actriță de pînă acum a fost la Constanța unde am lucrat cu regizorul Dominic Dembinski. Am realizat ceea ce credeam că nu pot face, ceea ce-mi fusese pînă atunci interzis. Am intrat în altă matcă, uneori. De aceea, cred că actorul se formează mai ales în repetiții. În școală înveți alfabetul actoriei, dar în repetiții îți descoperi lumea interioară, precum și toate racordurile cu oamenii, cu lumea din afară. Este o călătorie repetabilă, pe etape, către esența ta, a operei la care aderi, a transpunerii scenice. De fiecare dată, cu fiecare spectacol o iei în mod necesar în alt sens, cu alte mijloace, cu alte dorințe, cu alte gînduri. Astfel, omul-actor se risipește în toate personajele

sale, dar îi rămîne mereu întreagă posibilitatea transfigurării. Cît este actorul de puternic sau de fragil, de stăpîn al sufletului său sau de marionetă, cine poate ști?

Dăruindu-se cu credință și apărîndu-se cu înverșunare, el se sfîșie mereu între lumea reală, care-l dorește, și lumea himerelor sale, care-l domină. Destinul său sufletesc se află între aceste două extreme. Destinul scenic al actorului este desemnat de valoarea repetițiilor, de înscendenta clipă a creației comune, de gîndul înalt al regizorului, de disponibilitatea lui, a actorului, de a-și repeta creația. Și, în mod sigur, ceea ce se întîmplă în scenă nu stă sub semnul arbitrarului, ci al construcției riguroase, finisate în repetiții.

Anchetă realizată de
Liana COJOCARU



ATELIER

DAN JITIANU



„Am găsit în scenografie o profesie în care-mi pot onora întreaga responsabilitate“

Artistul care este Dan Jitianu nu putea fi dezmințit de ambianța sa. Încă o dată dictonul „Le style c'est l'homme même“ se confirmă : o locuință deopotrivă sobră și ospitalieră, o încăpere în care se află puține lucruri — un birou masiv și o bibliotecă, un perete pe care, alături de câteva tablouri, se regăsește imaginea fotografică a unor scenografii de neuitat ; din înalt, veghează neaprinsă o lustră imensă roșie în alb, dar lumina vine indirect de la o banală lampă de lucru ..

Discuția începe — cum e și firesc — de la ultimul succes : spectacolul Teatrului Național cu piesa lui Maxim Gorki Vassa Jeleznova.

— Este al patrulea spectacol pe care-l lucrez cu Iani Cojar, după *Volpone* la Teatrul de Comedie (unde cred că am avut o colaborare mai deosebită), *Fata care a făcut o minune* la Teatrul Mic și *Insemnările unui necunoscut* la Sala Mică a Naționalului. De astă dată, montarea a fost gândită pentru Sala Amfiteatru, și am încercat să transform servituțile acestei săli în virtuți. Am intenționat o scenografie care să sugereze cât mai puternic acel iz specific de capitalism rusesc. De aceea, biroul Vassei de la întreprinderea fluvială pe care o patronază e dominat de o hartă imensă pe care se urmăresc traseele vaselor aflate în cursă.

Se mai află aici și importanta casă de bani, așa cum în salonul de acasă tronează nelipsitul samovar ; în general mi-am propus ca acest decor unic să nu fie neutru, ci să joace un rol determinant în conflictul dintre personaje și lumea lor, prin chiar structura sa, concepută din două „coji“... una de lemn — glasvandul cu perdelele ce amplifică mișcarea actorilor prin culoarul-verandă ; alta de cărămidă — zidul spre exterior. Mare însemnătate au și luminile. De asemenea, dată fiind forma de pinten a sălii și distanța mică față de spectatori, foarte importante sînt detaliile, nu doar de decor, ci și de costum.

— Intr-adevăr, detaliile! La prima, dublă, apariție: Vassa (Florina Cercel) însoțită de Krotkin (Alexandru Hasnaș), mantalele și cizmele înnoirite aduc în scenă ceva din agitația mizeră de pe chei. Linia de austeritate autoimpusă e subliniată prin întreaga costumație a protagonistei: taiorul sobru, iar ca semn al feminității reprimată, peste bluza de dantelă se grăbește totdeauna să îmbrace o vestă de piele. Amestec de maladiu și decrepit, detestabilul Jeleznov (Ion Marinescu), peste cămașa de noapte poartă mantaua marinărească, iar bocancii, direct pe piciorul gol. Pentru defel imaculatul Hrapov (George Constantin) ațiales mai întâi un costum sable mototolit, apoi un impecabil frac, și de fiecare dată o pelerină atotînvaluitoare. Lucida Natalia (Tamara Crețulescu) apare inițial cu aura purității, într-o cămașă albă, nemale-nunțind pe urmă, cantonată în frondă fiind, la o tpaletă în degradeuri de mov. Ludmila (Magdalena Cernat), fragila, debila, dezzechilibrată, e uitată parcă fără vîrstă, fără rochie, în dessou-ul cu korbofică. Distincția și noblețea Rașelei (Olga Delia Mateescu) sînt puse în evidență de imensa pălărie neagră, „tăiată“ aproape spaniolește, de strălucirea mată a unei cape de autentic caracul, de broderia ivoire pe corail-ul rochiei. Masca cinstei și corectitudinii, Ana (Rodica Mureșan) și-o consolidează și prin rochia-officier gris, rafinat reflex al urii stăpînite. Rapacele Melnikov, cu o mină arată spre uniforma de înalt funcționar de stat care, chipurile, i-ar îngreuna tranzacțiile de mituire, cu cealaltă îndeasă banii în servietă. Ca accent necesar, cenușiul servitoarelor, altele, dar mereu aceleași în umilință, și sinucigda Liza (Ruxandra Enescu), și supusa Polia (Oana Ioachim). Excelente costume anticipînd, facilitînd portretizarea fiecărui personaj și chiar acomodarea actorilor cu jocul în acest tip de sală, pe acest gen de scenă...

— La Teatrul „Bulandra“, metamorfizarea sălii Studio din à l'italienne în en rond a fost gîndită în trei timpi tocmai pentru a da actorilor posibilitatea să se obișnuiască. În 1966, pentru Cazul Oppenheimer și pentru Nu sînt Turnul Eiffel, s-a conceput o scenă centrală demontabilă, de tip sandwich, cu spectatori pe două laturi. La spectacolele Elisabeta I și Suferințele tinărului W., publicul a fost plasat pe patru laturi. În 1973, pentru Puterea și Adevărul, Liviu Ciulei imaginează un dispozitiv care se află în funcțiune și astăzi, căci condițiile tehnice au impus rămînerea la aceeași formulă. Printre problemele dificile este și aceea o sufleurului, și-mi amintesc, la Cazul Oppenheimer, toată lumea se resemnase cu absența lui, doar

Fory Etterle a spus că el are foarte mult text și nu riscă. Așa că a trebuit să improviziez sub un birou un fel de cușcă, o „aerisire“ în care a fost ascuns sufleurul.

— Topografia specială a sălii de la Grădina Icoanei, nu de puține ori, cum spuneți dumneavoastră, „a fertilizat inspirația în vederea concepției“ unor montări extrem de originale, acționînd ca un veritabil „spirit bun al sălii“. Dacă ar fi să ne gîndim la spectacole ca Azilul de noapte, Răceala, Furtuna, Barbul Văcărescul..., Tartuffe — Cabala bigoșilor, Hamlet... Sînteți dintre plasticienii ce își conceptualizează viziunile, căutînd și aflînd fie enunțuri exegetice, fie argumente proprii. Pornind de la o remarcă a lui Vianu, analizați pertinent natura spațiului de joc la Caragiale. Recent, în caietul-program al spectacolului A treia țepă, lansați ideea unui decor unic care să justifice, să poată îngloba și Iona, și Matca, și Paracliserul, chiar Răceala și A treia țepă, și chiar Pluta Meduzei și Există nervi.

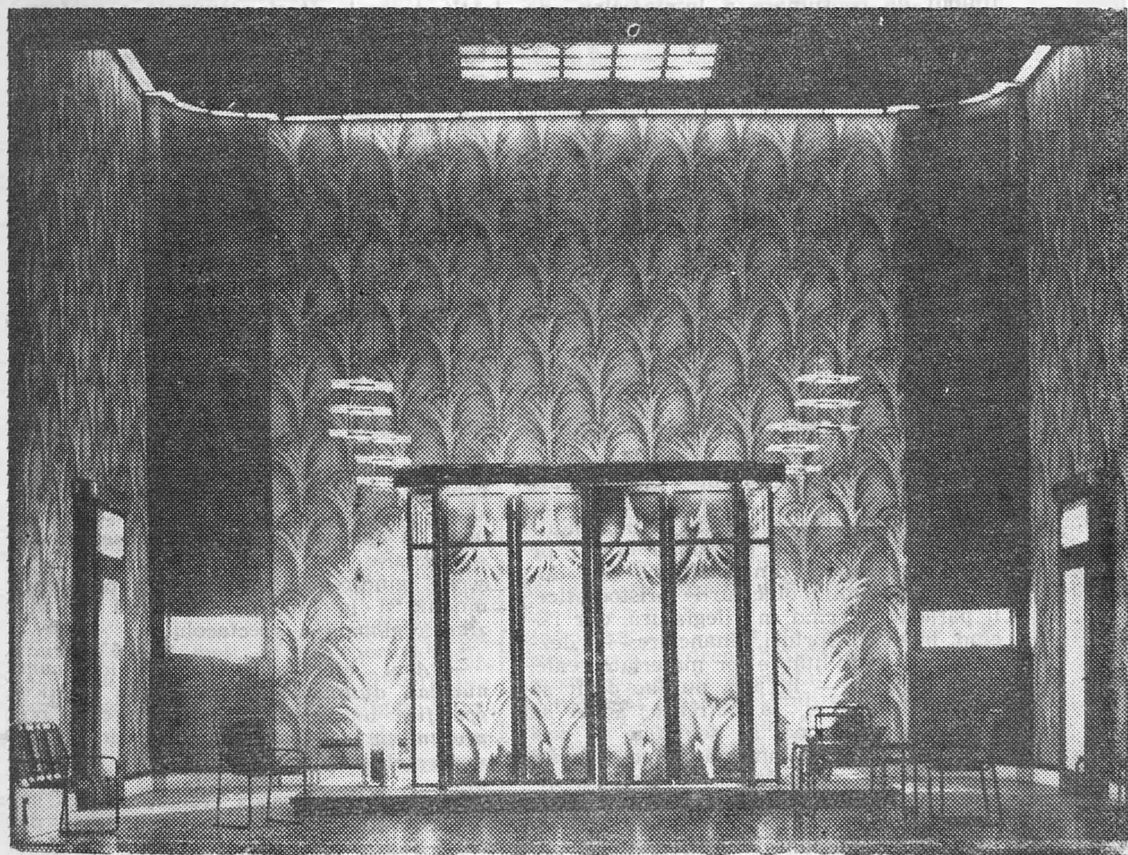
— Sînt obișnuit să lucrez solidar cu regizorul, indiferent dacă munca de concepție durează luni sau doar săptămîni. O astfel de echipă nu are voie să aibă fisuri și presupune existența unei anume etici profesionale. Dacă un pictor poate să-și distrugă un tablou, scenograful nu are acest drept, fiind vorba de o creație colectivă. Nu pot lucra la ceva în care nu cred și totdeauna mă străduiesc ca spectacolul să iasă cît mai bine, în condițiile în care scenografia este o creație „în termen“ și determinată de categorici factori obiectivi... Propunerea mea pentru un spațiu scenografic Sorescu s-a vrut în replică la prologul de la Leance și Lena, un prolog Büchner, care conținea „citate“ și din Woyzeck și din Moartea lui Danton. Ar fi interesant de realizat un scenariu Sorescu unic într-un decor unic. Pentru spectacolul acesta cu A treia țepă, am construit un fundal imens, de 14 metri, fiindcă visam să pot face o mișcare inversă: coborînd fundalul, să se creeze o senzație de înălțare a celor trei simbolice țepe. Scenografia aceasta ar cîștiga enorm pe o scenă italiană și sper ca în turnee să pot să o valorific așa cum am gîndit-o. La Studio, în mod obligatoriu, decorurile trebuie construite pe orizontală și în adîncime, fiindcă sala are multe calități, dar verticalitate n-are.

— La începutul actualei stagiuni, în toamna anului trecut, împreună cu regizoarea Cătălina Buzoianu și pictorița de costume Lia Manțoc, ați montat un spectacol în Israel. În invitația Teatrului Municipal din orașul Haifa — cu siguranță o interesantă experiență teatrală.

— Teatrul, unic în localitate, este subvenționat de municipalitate, funcționînd pe bază de abonamente, iar fenomenul

teatral e foarte popular, în sensul că e dezbătut pe larg de presa locală. După câte o perioadă când se joacă seară de seară la sediu, se efectuează turnee la Tel Aviv, Ierusalim, Beer Sheva etc. Nu este ceea ce se cheamă un teatru de repertoriu, ci un teatru de spectacole. Orientarea instituției fiind pronunțat de stînga, nouă ni s-a propus montarea piesei lui Beaumarchais *Nunta lui Figaro*, menită să celebreze două sute de ani de la Revoluția Franceză. Sigur, nu-i acesta un fulminant text pentru un spectacol politic de secol XX. Nici condițiile de lucru nu au fost ușoare, teatrul neavînd atelier propriu decît de croitorie, și acela doar cu o singură specialistă, astfel încît Lia Manțoc a fost nevoită nu doar să supravegheze, ci și să coasă efectiv broderii, volane, mai ales că principiul ei este că nu schița e suverană, ci personajul. În ceea ce privește decorul, a fost realizat la o întreprindere din Tel Aviv (căci se lucrează pe sistemul antebra-zelor) și unde, bineînțeles, nu există profesionalismul din România. A trebuit să țin cont și de faptul că, neavînd ate-

liere proprii, decorurile, pentru a rezista sistemului de turnee, trebuie proiectate ca foarte solide, cu un coeficient de „îngreunare“ în plus. Toate eforturile însă au fost compensate de pasiunea actorilor, care s-au lăsat cucerii de viziunea spectacolului nostru, conceput pe două planuri. Pe de o parte, planul piesei, aici existînd un puternic contrast între lumea clorotică, visătoare a contelui și contesei, care dă senzația că plutește cu capul în nori, neștiind ce să mai facă de plictiseală, și lumea servitorilor, frustă, înfățișată chiar naturalist, prin gesturi concrete, violente, ca tăiatul lemnului sau al unei găini. Pe de altă parte, lumea spectacolului, mașiniștii care schimbă mobilierul sînt îmbrăcați în tricouri albe avînd scris pe piept 1789—1989, iar unul dintre ei, cu căștile aparatului de radio la urechi, ascultă tot timpul muzică, dar și știri diverse, pe care le comunică și celorlalți cu glas tare. De altfel, intersectarea planurilor se face mereu, fie că — de exemplu — interpretul contelui, cînd își termină scena, începe să joace cărți cu un alt actor, fie că un personaj



Decor pentru spectacolul „Voluptatea onoarei” de Luigi Pirandello,
la Teatrul „Bulandra”

tipă după cite un element de decor cum ar fi o ușă. Știut fiind că actele I și II se joacă pe după diferite uși ale castelului, am gândit ușa nu ca pe o imitație, ci ca pe proiectul unei uși, un desen pe hîrtie cașerată susținut de o ramă și care este mutat acolo unde acțiunea o cere. Se creează astfel un contrapunct permanent cu realitatea. Interesantă a mai fost ideea ca procesiunile de nuntă din actul IV să fie înlocuite cu un spectacol în spectacol, cu scene din *Bărbierul din Sevilla*. Una din problemele mele a fost să găsesc modalitatea cea mai bună de a putea specula lățimea neobișnuită a scenei — ca de ecran lat — și la care arlechinii nu puteau fi închiși prea mult, pentru că se reducea vizibilitatea locurilor laterale din sală. Așa s-au născut cele două spații de joc laterale simetrice: în dreapta curtea cu muzicanții, în stînga un pupitru la care Figaro se regăsea ca fiind însuși Beaumarchais. În avanscenă mai exista și un practicabil foarte scund care asigura un spațiu de circulație în plus. Desigur, textul de cinci acte a fost comprimat și altfel organizat, nu ca la premiera absolută, în funcție de timpul de consumare a luminărilor de la rampă, ci raportat la răbdarea spectatorului modern.

— *Acum v-am găsit în compania lui Goldoni ? !*

— Împreună cu regizorul Cristian Ioan, pregătesc la Teatrul din Satu Mare, în două seri de spectacol succesive, *Trilogia vilegiaturii: Patima vilegiaturii, Pe-repeliile vilegiaturii și Intoarcerea din vilegiatură*. Dacă în capitală unei montări i se preconizează sute de reprezentații, în provincie se mizează doar pe cîteva zeci la sediu și apoi în turneu. Scenograful, deci, trebuie să ia în considerație această situație, gîndindu-se la un decor care să reziste în timp, respectiv la deplasări, care se fac fie cu trenul, fie cu autobuzul, în dimensiunile decorului urmînd a se ține seama și de aceste amănunte, ca, de altfel, și de răgazul scurt pentru montarea pe scena-gază. În cazul de față, trebuie, pentru prima și ultima piesă, să aduc la rampă orasul pe care personajele, din snobism, din dorința de a imita obiceiurile aristocratice, îl părăsesc plecînd în vilegiatură, dar iăcînd imense eforturi financiare, în dez-acord cu posibilitățile lor materiale reale. Și — culmea — la țară nu fac decît să se vadă între ei, să petreacă, adică să mănînce și să bea, să se culce în zori și să se scoale la amiază, luînd-o iarăși de la capăt, și nevăzînd, bineînțeles, nimic din natura înconjurătoare. Cu toate că decorurile pictate mi se păreau depășite ca modalitate scenografică, am ales totuși această soluție: niste proiecte de arhitectură, travee venețiene (nu din

Livorno!) desenate pe o hîrtie cașerată pe pinză care se rulează, un decor așa-numit „moale“. Nu e o găselniță formidabilă, dar de astă dată chiar se potrivește conflictului dramatic, pentru că, pe perioada vilegiaturii, pe fundalul cu un cer „Magritte“, acest decor îl „suflec“, orașul rămînid să planeze deasupra capetelor personajelor. Personaje a căror costumație n-am gîndit-o strict de epocă, dar nici modernizată, ci am împins-o ușor spre lumea clovnilor, nu prin măști propriu-zise, ci prin elemente de costum. Există în spectacol o rochie numită „Mariage“, despre care se discută foarte mult — va fi singura rochie, pentru că în rest se vor purta fuste, pantaloni, tricouri. Spectacolul nostru se vrea o comedie plină de gaguri, o reprezentație mai de-a joaca, un Goldoni, prietenul nostru !... Uneori devizul scăzut poate să-ți îngrădească inspirația, poate să te și demobilizeze, dar, o dată acest handicap depășit, printr-un surplus de inteligență și inventivitate, pentru a nu face concesii la calitate, trebuie să compensezi dînd atenție mai mare manoperei. De altfel ieftin nu înseamnă economic. Atît decorul, cit și costumele e preferabil să fie lucrate din materiale bune — ca să nu fie nevoie de reparații pe parcursul seriei de reprezentații și ca să poată fi recuperate parțial sau chiar integral.

— *Intr-o suită de articole publicate în Revista „Teatrul“, vă propuneați și reușeați foarte bine să definiți scenografia atît ca artă cît și ca știință*

— Aș vrea să scriu chiar o carte despre scenografie. Mă îndeamnă la asta și faptul că predau la Institutul de Arte Plastice niște ore la o materie intitulată „tehnologie de teatru“. Pentru viitorii scenografi este necesară și educația plastică, și studenții aceștia asta învață — să deseneze, să picteze, dar ei trebuie să învețe și teatru. Să învețe cum se organizează un spațiu — lucru esențial în profesia noastră, unde există trei dimensiuni, iar schitele sînt doar un instrument în executarea decorului. Esențial în scenografie este ridicarea decorului pe scenă, gîndirea lui raportat la proporția umană și la imaginea scontată de viața globală a spectacolului.

— *Acel „efect vizual dinamic“, cum numeați dumneavoastră expresia plastică specifică unei montări și prin care reprezentația de teatru capătă unicitate și universalitate.*

— Tocmai de aceea trebuie înțeles că o schiță de decor are independența pe care o are și textul dramatic: ca și o piesă, poate să stea pe un raft de bibliotecă și poate fi „citită“ doar, la un mo-

menț dat. Spectacolul prinde viață abia atunci când se produce sinteza teatrală între concepția regizorală și cea scenografică. De altfel, o schiță te fură, mai importantă mi se pare fotografia realizată după ce s-a efectuat transpunerea pe scenă, pentru că atunci se pot reda și expresia materialului din care a fost lucrat decorul, și volumele de întineric și lumină care-l înconjoară, astfel că spațiul scenografic poate fi „simțit“. În holul sălii Studio, cei trei scenografi ai teatrului (Mădescu, Manțoc și eu) am deschis în primăvara lui '88 o expoziție cu proiecte de-ale noastre. E drept, nu i-am făcut vernisaj, dar nici comentarii în presă n-au apărut de nici un fel.

— *V-aș invita la o confesiune: dumneavoastră cum ați ales scenografia?*

— Eram student la arhitectură, când, prin anul IV, am făcut o constatare cam neplăcută pentru mine: în cartușul unui proiect se obișnuiește a se trece mici mai mult nici mai puțin de 9 (nouă) semnături: inginer șef, șef atelier, desenator, verficator stas etc. Ceea ce implică o diluare a responsabilității — și acest lucru m-a demobilizat. Doream să fac o profesie în care să-mi pot asuma întreaga responsabilitate de concepție. Și atunci dragostea de teatru și-a spus cuvântul. Tocmai văzusem *Cum vă place* și exclamasem în sinea mea: se poate și o scenografie frumoasă! Așa m-am hotărât să fac scenografie, deși nu știam prea bine ce înseamnă. Și, în ciuda faptului că urmasem o facultate de profil și aveam și o diplomă, am început să ucenicesc. Mai întâi ca asistent la Giulio Tincu la *Pădurea spinzuraților*. Când s-au terminat filmările, Liviu Ciulei mi-a propus să vin la Teatrul „Bulandra“. Și zic că n-am făcut rău. La început m-am mirat de ce îmi impusesse ca atelier o încăpere din imediata vecinătate a cabinelor actorilor, care aveau obiceiul să deschidă mereu ușa și să mă găsească, chiar și zile la rind, lucrind la schița unui scaun, să zicem. Tocmai pentru ca să se vadă și să se înțeleagă de către toată lumea în ce constă munca scenografului și care este importanța ei în actul teatral... Pentru mine a contat foarte mult faptul că și Ciulei, și Bortnovschi, erau și ei arhitecți. Și era perioada în care, datorită lui Ciulei, Tony Gheorghiu, Bortnovschi, scenografia câștigase un prim-plan absolut. Care a și impus ceea ce avea să se numească „reteatralizarea teatrului“, declanșată mai întâi în planul scenografiei și apoi și în cel al regiei.

Convorbire realizată de
Irina COROIU

toată lumea iubește teatrul

„Aș putea fi închis și într-o coajă de nucă și tot m-aș crede un regel al nemărginirii dacă n-as visa urit“.

Hamlet

Reducție pentru pian la multe miini

Una din marile bucurii artistice pe care le-am trăit în ultimii ani este munca în echipă la clădirea acestui **Hamlet** de la „Bulandra“. Muzica și teatrul au fost în copilăria mea „paralele inegale“.

Ascultam cu nesat „Teatru la microfon“ și pot da și acum, după câteva decenii, distribuțiile din memorie la piese de Molière, Caragiale, Shakespeare, Goldoni, Gorki, Ostrovski... Concertul al treilea de Rahmaninov și acum legat de evocarea amintirilor și destinelor dragi celor doi bărbați din compartimentul unui tren de după război într-o piesă de Arbuzov.

Așa i-am auzit prima dată la 12 ani — la Teatru la microfon. Având revelația muzicii ca „miere“ a unui roman-fluviu și picaresc ce poate fi chiar viața mea (și a dumneavoastră?)

Efortul de-a traduce muzica (chiar și cea simfonică de Shakespeare) în cuvinte sau fapte scenice de asta e hazardat, fiindcă fiecare spectator se cuvine să aibă „mierea“ lui. Dar dacă nu o are?... Reînvățat să o extragă întâi simplist, din „fapte, fapte“, și mai apoi încet-încet din sentimente și idei... Chiar asta cred că e **Hamletul** nostru — o traducere de tip reducție pentru pian la... multe miini. Apare — e drept, fantoma orchestrei, apare chiar și cea a orgii — nu mă interesează, cum ar spune Tocilescu. Așa e — „acestea-s atitudini ce se pot mima“. Mi se pare normal din punct de vedere artistic ca muzica să fie înlocuită de corlină (-netlă-) — ca ea să fie luată și drept preș și drept batistă (deși cred că uneori ea ar fi necesitat un tratament scenic mai cizelat). Umilirea ei în piesă — în spectacol — ține de închiderea într-o coajă de nucă de care vorbește Hamlet. Uneorii când plecam din scenă — la sfârșit — îmi părea că aud în spațiile meu pianul cîntînd singur... Vis urit? Puterea nemărginirii? Muzica.

Fie și reducție pentru „pian-coadă 1/2...“

Dan GRIGORE

Strada Pacienței și Strada Sapienței sau

Despre MARIN MORARU



Ce s-ar întâmpla cu Marin Moraru dacă ar nimeri în rai? S-ar uita în jur cu ochii lui mari cât miste capete de copil uluit și ar întreba în șoaptă (el discută mai ales cu sine): „În-ge-rași? Ce fel de ingerași? Adică persoanele astea care se fiție bătând din aripioare? Să fim serioși! Nu mi-a spus mie un regizor din Botoșani că raiul nu există? Lăptic? Miere? Domnule, aici e strada Pacienței sau nu? Da? Atunci mină, birjar!”

El se află mereu între înțelepciune și răbdare. Între strada Sapienței și strada Pacienței. În trăsura. Trăsura e cea care contează. Toate marile lui mirări și reacțiile de tot felul sînt încete, nu se pripesc, se preumblă cu o trăsura comodă. Nu prea știe, n-a știut niciodată ce stradă caută. Dar e sapient și plin de paciență. Totul nu e să cauți, ci să găsești. Iar el — nu mi-l închipui niciodată pe Marin Moraru actorul călîndu-se frămîntat și plin de agitație: unde-oi fi? cum anume să fiu? — nu caută, ci numai, din cînd în cînd, găsește. Să fie acest domn cu fata rotundă și plecidă unul dintre marii actori europeni ai acestui sfîrșit de veac (în București)? Ei, aș! cugetă birjarul. Un cetățean, acolo. Niciodată turmentat, ce-i drept. Cu geniul teatrului? O fi, că așa se spune, iar de

plătit cursele le plătește corect. Un ce-tățean genial. Dar, la o adică, ce să însemne „geniul“ ăsta? Al naibii cu-vînt! Eu mă pricep mai bine la cai și știu cînd trag bine și cînd se lasă pe tinjală. Probabil că o fi vorba de vreun armăsar care mănîncă foc. Poftă bună!

Iar eu — care am visat din copilărie să ajung birjar și n-am ajuns — eu, școlar etern, ce pot face decît să scriu o compunere. Titlu: **De ce îl iubesc eu pe Marin Moraru**. Eu îl iubesc pe Marin Moraru pentru că mă face să mor de ris. El nu mă iubește pe mine, pentru că nu mă cunoaște. Eu îl mai iubesc pentru că are o figură de băiețuș mirat și pentru că numai dacă ești foarte atent observi cît de inteligent este. El continuă să nu mă iubească pentru motivul indicat. În sfîrșit, eu îl mai iubesc pe el pentru că simt că n-ar fi în stare să facă rău nimănui. El nu se plictisește deloc să nu mă iubească — și aceasta tot pentru că nu mă cunoaște. (Dacă am face cunoștință, probabil că s-ar plictisi în continuare; habar n-are ce moroc i s-a dat să nu se împărtășească din tezaurul vorbelor mele: tac mîlc.)

A „umple scena“ e un dar pe care puțini actori îl au (Ion Marinescu și George Constantin și... și...); Marin Moraru n-o umple. O golește. Pe scenă nu mai rămîne nimeni, nici măcar el. Doar un suris rătăcit. Un suris mișel năuc, mișel prostuț. Un suris care s-a pierdut — ca un copil, noaptea, în pădure. Surisul se întîlnește cu lupul. „Ce vrei, domnule lup, chiar ai de gînd să mă mîنینci? Fugi că nu te cred!“ „Păi să-ți dovedesc“. „Mda, dar face?“ Ai și tu puțină paciență, că-n urma mea vine un grup întreg de vreo două sute nouăsprezece copii. Ai paciență, spune?“ „Ham!“ face lupul mehotărit și o ia la sănătoasa. „Ne vedem marți!“ îi strigă Malec al nostru, eliberat de spaima intermediată. Și — zăpăcit — se ia după lup cu pași înceți, în plimbare.

Să fie „sentimentul timpului“ nostru,

cum spunea poetul italian, stupoarea? Stupoarea în fața sindromului lehamite și a perseverenței în fabricarea morții pe bandă rulantă de către mari și — în alte privințe — generoase națiuni? Stupoarea omului (aparent) simplu care nu înțelege ceea ce nu e de înțeles. Se poate. Pentru Marin Moraru — paralizat de prostia celorlalți — se poate orice și nimic nu se poate.

Cînd nu te privește holbat cu ochii unei statui de marmoră veche, cînd nu tace, Marin Moraru se bilbiie. Cu ochii. Cu miinile, a neputință. Ca un delfin. Mai rar, cu glasul. E un glas cu care face ce vrea: abia îngaimă și strigă, plînge fără lacrimi și ride cu un mic hohot înăbușit. Bilbiiala e, la Domnia sa, și un mod de a se deplasa: mărunț, cu zvîcniri și sughițuri. (Asta cînd nu zboară.)

Dar de obicei, cum spuneam, totul dă la el senzația de nemîșcare. N-a venit, nu pleacă. Stă. Ascultă placid. Face cîte o observație în treacăt. Obrazul lui e ca al Lunii de altădată. Aselenizează o muscă și Luna se miră. Musca — ce să facă și ea? — stă. Apoi se duce. Ce-o fi cu musca asta? se întrebă mar-rele actor și-o urmărește, cu imenșii lui ochi contramiați, cum se îndepărtează.

Să ne exprimăm regretul că nu există nici măcar un singur film memorabil cu acest Bourvil tirgoveț, în stare să-l depășească în finețe pe agilul Tati? Ba să nu ne exprimăm nici un regret, că tot e de-a surda! Să ne lăudăm în tirg că teatrul (și filmul, totuși...) ne-au dăruit acest tip de actor care nu seamănă cu nimeni (uneori, în cîte un film de duzină, nici măcar cu Marin Moraru), acest actor de un tip special căruia un singur tip de rol nu i se potrivește: cel de îns grosolan. El e un subtil. Ceea ce nu se vede totdeauna. Normal: dacă s-ar vedea tot timpul, n-ar fi subtil, ci un biet snob care se joacă de-a finețea.

Azi-noapte, I. L. Caragiale l-a visat pe Marin Moraru și s-a deșteptat din somn rîzînd.

Florin MUGUR



Ruxandra Sireteanu

**„Dificultățile
au venit tocmai
din marea
dragoste
cu care
am întâmpinat
rolul”**

DRAGOȘ PĂSLARU

**„Mi-a plăcut
personajul,
am întrevăzut
în el
o mare
complexitate”**

— Am impresia că, în economia stricată a construcției dramatice, Dahai, personajul interpretat de tine, este singurul care nu se supune nici unei convenții exterioare, care poate să-și exprime trăirile direct, sincer. În pofida acestei libertăți, trebuie să fie destul de greu să dai viață unui personaj voit pozitiv...

— Nu cred că e vorba despre pozitivitatea lui, aici. Sau nu de la ea am plecat. Mie personajul mi-a plăcut tocmai pentru că am întrevăzut în el o mare complexitate. Este un căutător de adevăr, însetat aproape fanatic de modelul moral pur, pe care, până la un moment dat, și-l reprezintă prin mama sa. Este o ființă care se îmbolnăvește treptat de neîncredere, înșelat de fiecare din cei care îl inconjoară. Are un orgoliu uriaș (care exacerbează de fapt demnitatea maternă), și acest orgoliu îl face să izbucnească cu o furie și o violență care sînt cu atît mai vizibile cu cît lumea înconjurătoare e atît de închistată în glaciile convenții. Psihologic, el este, dacă vrei, o natură hiperexactă, adică are o

Valoroase interpretări actricești în „Taifun“ de Cao Yu la Teatrul „Nottara“

— Ultimele stagioni te-au obligat să abordezi partituri cu totul diferite, atât ca structură, cât și ca mijloace: Veta în NOAPTEA FURTUNOASĂ, Charlotta în LIVADA DE VIȘINI, acum Shiping în TAIFUN. Este vorba, de această dată, de o schimbare de registru mai greu de operat decât în celelalte cazuri?

— Poate. Ca actor, orice rol te obligă să treci, cu mijloacele tale, de la text la personajul viu. Fiecare dintre noi, după o anumită experiență, își cunoaște, în bună măsură, posibilitățile. Cred că în Taifun cele mai mari dificultăți au venit tocmai din marea dragoste cu care am întâmpinat rolul. Fiindcă nu e suficient să îl iubești. Era o distanță între

ceea ce cred eu că este temperamentul meu actoricesc și această apariție. Trebuiau învinse câteva obstacole, obiective sau subiective. Shiping se găsește, de la începutul până la sfârșitul piesei, într-o situație limită, și de aceea posibilitățile de gradare sînt foarte reduse. Monologul din scena reintîlnirii cu fostul ei iubit suferă de un narativism neverosimil — din punctul nostru de vedere —, narativism care m-a stîmjenit mult, și mi-a creat destule nopți de nesomn. Și apoi, firește, este vorba despre acest mod complet nou de a lumina trăirile unui personaj, interiorizîndu-le exact în măsura în care ele ar fi, de obicei, exteriorizate. A trebuit să cenzurez orice tentație de a da drumul forței din mine, cu toate că personajul o conține la rîndul său, doar că altfel alcătuită. Meritul major al regizorului este, cred, acela de a mă fi

prea mare coerență în fața propriului ideal. Dahai este omul ca Om, puternic măcinat de contradicțiile sale, dar și de contradicțiile lumii. Lui i se refuză totul, nu are nici un „loc“ al său, de aici și libertatea sa. Dacă poate fi vorba despre o evoluție pe care am încercat să o reprezentăm, atunci aceasta este de la umanitatea vie, aproape primară, trecînd prin purgatoriul unor cumplite experiențe, pentru a deveni treptat un simbol. Dacă observi, este și singurul dintre eroi care poate avea și un viitor.

— Înțeleg că a fost o problemă dificilă de dozaj în a reprezenta pe de o parte frământările interioare ale unui destin zbuciumat, pe de alta un demers social, datat destul de precis, în momentul istoric care precedă revoluția chinneză.



Valoroase interpretări actricești în „Taifun“ de Cao Yu la Teatrul „Nottara“

condus, prin succesive dezvăluiri, către găsirea tonului just, în care stă, cred tot secretul.

— Momentul din final, al lamentației tragice, are o încărcătură emoțională remarcabilă. Cum ai ajuns la el ?

— După descifrarea liniei psihologice, în datele unei demnități foarte înalte, de stincă, după aflarea tonului, momentul din final s-a născut oarecum incredibil de simplu. Pentru că miza noastră acolo a fost tocmai simplitatea maximă. Mult mai dificilă a fost scena de care vorbeam, din actul întâi, cea alături de Ștefan Radof. Găsind cheia ei (adică reușind să transmit prin intermediul povestirii-șaradă uluirea, resentimentul, revol-

ta, spaima, noblețea și toate cele!alte), rolul în sine a căpătat o traiectorie și a devenit o parte din mine. Credința mea e că actorul își pune în joc întreaga personalitate, dar personajul e totdeauna mai bogat, viața e în el, și noi o luăm de acolo. În cazul de față, dificultatea e de a te plia pe o modalitate de existență care se deosebește comportamental de tot ceea ce sintem noi, zi cu zi. A ne fi prefăcut, din exterior, că sintem chinezi era cea mai simplă și mai sigură cale de a rata totul. A trebuit să inventez un fel de ochi din afară, mereu deschis, mereu treaz, care, în mijlocul patimii, să vegheze ca eroina mea să nu devină nici o secundă pățimașă.

— Văzută dinăuntru, cum se explică neobișnuita coerență stilistică a acestui spectacol ?

— Nu am vrut, și nici n-ar fi fost posibil, să optez între aceste două direcții. Pentru că ele coexistă în mod natural. Am dorit doar ca, plecând de la datele obiective asupra eroului, ca reprezentant al celor singeros exploatați (care apar expuse în primul act), să scot la lumină toată gama de stări care îi definesc devenirea. Pentru a-l recupera, întors din nou spre lume, la final. Nu trebuie uitat faptul că replica sa esențială de la început este „singele apă nu se face“.

— Nu ți-a fost teamă de tezism, în fața imaginii finale ?

— Fără îndoială că ne-a fost, tuturor. Dar am înțeles că este, din lăuntru a tot ceea ce am încercat să reprezentăm, singura soluție, soluția cu adevărat necesară. Ea ține de substanța adincă a piesei, cu toate că ideea îi aparține lui Alexandru Dabija: însuși personajul meu dispăre în textul propriu-zis, puțin înainte de final. Noi l-am recuperat, l-am dorit prezent și „purificator“. Problema piesei, dincolo de rădăcinile mitice de substanță, este profund marcată de istorie, într-o întreagă țesătură de determinări sociale și politice, și era obligatoriu să se simtă asta.

Valoroase interpretări actricești în „Taifun“ de Cao Yu la Teatrul „Nottara“

Valoroase interpretări actricești în „Taifun” de Cao Yu la Teatrul „Nottara”

— Prin emulația creată între noi. Prin credința cu care ne-am unit cu toții în jurul ideilor regizorale. Reușitele se nasc atunci când simți că respirația colegului tău de echipă este în același ritm cu a ta.

— Așa cum arată acum, spectacolul a reușit să înfringă câteva primejdii conținute de text, primejdii explicabile prin vârsta piesei, ca atare, și, cu siguranță, prin însuși specificul său etnic. În pofida unui fir epic încărcat de coincidențe violente, spectacolul cu TAIFUN nu e melodramatic. Deși ancorat profund în realitățile lumii orientale, el nu e ilustrativ. Cum s-a obținut această performanță ?

— Este dificil să joci în prezența Umbrăi ? Te simți dublat de ea ?

— Dublat e mult spus. Umbra e una dintre metaforele esențiale care aparțin spectacolului, nu textului. Rostul prezenței sale pe scenă este dublu. Pe de-o parte, să ofere o anumită culoare specifică, de natură, hai să-i zicem, mitologică, care să poată transcende o nevoie de pitoresc, de localizare formală, din spectator. Pe de altă parte, Alexandru Dabija a dorit ca funcția ei teatrală să fie asemănătoare (și să trimită, ca semn) cu a corului

— Alexandru Dabija a dorit foarte mult să aducă pe scenă acest text ; pe de o parte, pentru că el conține anumite valențe teatrale speciale, care obligau la asumarea unei experiențe unice, pentru noi toți. Pe de altă parte, el a căutat să renezeze izvoarele etern umane, care depășesc, în adâncime, limitele geografice și etnice. Din această perspectivă, conflictele prezente aici au rădăcini străvechi, ce se întilnesc cu miturile esențiale, din tragedia antică grecească. Înțelegând asta, nouă, tuturor, ne-a fost oarecum mai ușor să găsim calea. S-a creat o punte între extreme, dar o punte la nivelul străfundurilor, nu al suprafețelor. Mai departe, pentru noi, actorii, demersurile individuale au fost, desigur, foarte diferite, după chipul și structura sufletească a fiecăruia în parte.

antic, adică să comenteze și să conducă indirect destinele tragice ale eroilor. Fără nici o îndoială, între mine și umbră trebuia să sugerăm, în anume momente, un fel de dialog. Umbra e duhul rău, răz-bunător, al casei. Eu vin din afara ei, și implicarea mea e directă, imediată. Umbra este greșeala trecutului, care subminează, din lăuntru, prezentul. Rosturile destinului meu sînt profilate, cum spuneam, mai degrabă în viitor. Dacă raporturile dintre aceste două direcții sînt vizibile, sînt sugestive și armonios înche-gate, atunci înseamnă că țelurile noastre au fost atinse.

Valoroase interpretări actricești în „Taifun” de Cao Yu la Teatrul „Nottara”



VICTORIA

COCIAȘ-ȘERBAN

**„Am simțit nevoia
să ne familiarizăm
cu un anume sistem
de gândire
și expresie”**

DANA DOGARU

**„Orice stridență
ne-ar fi făcut
să alunecăm
pe o traiectorie
greșită”**

— Nu se întâmplă prea des ca un spectacol să se bucure de o asemenea armonie în aprecierea critică. Rezultatul e cu atât mai prețios cu cât sarcina pe care și-a impus-o echipa condusă de regizorul Alexandru Dașija a fost foarte dificilă. Reacția publicului este la fel de armonioasă ?

— Nu totdeauna. Trebuie însă să fim lucizi. Publicul trece, la rîndul său, printr-o perioadă de adaptare, un asemenea fel de teatru nu se face foarte des și nici fără riscuri, nicăieri. Am avut imense emoții în așteptarea reacțiilor spectatorilor. Povestea se oferă ca atare încă din primele scene, construcția dramatică nu se bazează pe suspans, ci pe intensitate ; e dificil să reușești implicarea celui care receptează, să-i păstrezi atenția trează și să-i dozezi emoția, atunci cînd îi propui convenții cu care nu e încă familiarizat.

Valoroase interpretări actricești în „Taifun“ de Cao Yu la Teatrul „Nottara“

— În contextul dramatic, Phoenix este un fel de nucleu al tragediei: ea are relații directe cu toate celelalte personaje, are un grad aproape egal de implicare în drama fiecăruia, centralizând suferința și impunând sacrificiul. Un rol mai degrabă de ingenuă, nu foarte complex, în litera sa: ...

— De aici și dificultățile. Mărturisesc că cel dintâi handicap a fost conceptul acesta de „ingenuă“, în înțelesul comun. Apoi, mai grav, personajul are în primul rând o funcție simbolică, și e teribil de dificil să dai viață, cu carne și cu sînge, unui simbol. A trebuit să inventăm o anumită strategie de apropiere, prin înțelegere, care a cerut multă zbatere, și pe scenă și în afara teatrului, secundă de secundă. O experiență fascinantă, căci

fascinant era însuși procesul documentării. Am încercat să umplu, prin toate mijloacele, golurile de informare, am citit sute de pagini de literatură chineză, poezie, romane, cărți referitoare la istoria și civilizația chineză, tradițională și modernă, la moravuri, la comportament și religie. Toate acestea pentru că simțeam nevoia să ne familiarizăm, firește, nu numai exterior, ci și sufletește, cu o anumită convenționalitate foarte riguroasă, cu spiritul de castă și, mai ales, pe cât e cu putință — cu un sistem de gândire și expresie, de reflectare a vieții, complet diferit. A fost o experiență extraordinară, pe care Alexandru Dabija a dorit să ne-o asumăm total; iar noi ne-am străduit să uităm cam tot ceea ce ni se părea că știm dinainte.

El poate să nu dorească să intre în joc, sau să nu fie în stare. Iar dacă rămîne în afară se plictisește, ori, la fel de rău, se amuză. Lucrul acesta ne cere nouă un grad în plus de concentrare, pentru a-l capta și a-l păstra alături. La urma urmelor, și actorii, și spectatorii participă la un proces de educare reciprocă și de autoeducare. Cred însă că intenția lui Alexandru Dabija de a face să răsune, din nou, inefabilă, struna tragediei, și-a atins scopul.

— Critica a fost unanimă și în a aprecia rolul tău din TAIFUN drept o creație neobișnuită. Ai dorit mult să îl interprezi?

— Da, încă de cînd am citit pentru prima dată piesa. Complicațiile au apărut abia pe urmă. Fiecare actor își dorește să cîștige, dacă nu neapărat simpatia spectatorului, atunci măcar înțelegerea acestuia față de personajul pe care el îl



— Să ne întoarcem la Phoenix. A fost complicat să descifrezi constant și corect, la aceeași intensitate, relațiile cu toți partenerii ?

— A fost și util și fermecător. Am lucrat cu toții atât de tensionat, încît ne-am apropiat foarte mult, și știu că asta e un profit pentru spectacol. În ce mă privește, este vorba de un permanent proces de adaptare, de punere în „acord armonios“ cu fiecare dintre colegi, atât în ce privește mijloacele cît și în substanța relației. Cu unii am plecat de la o bază comună det. trăire, de la o sensibilitate asemănătoare (cred că una din cele mai semnificative scene a fost, pentru mine, cea cu Dana Dogaru din actul întii). Cu alții, invers, plecînd de la o formulă asemănătoare de gîndire, pe care ulterior am umplut-o cu „stare“.

— La începutul actului întii, o bună bucată de vreme ești prezentă fără replică, culcată cu spatele spre sală. Și totuși, însăși această tăcere trebuie să semnifice, să fie „plină“...

— Ideea îi aparține regizorului, iar mie mi-a plăcut mult, din primul moment. Prezența pe scenă a eroinei se încarcă astfel de un soi de boală, pricinuită de mizerie, de urîțenia lumii în care e nevoită să trăiască, de spaimă și culpabilitate. Tot ce se întîmplă în spatele meu lovește în mine, fără ca ceilalți s-o bănuie, și mă umple de disperarea care va izbucni ulterior.

— E remarcabilă — și mai toate cronicile au confirmat-o — mișcarea scenică pe care ai compus-o. Știu că, dintr-o disponibilitate deosebită față de șlefuirea și perfecționarea permanentă a detaliului, lucrezi foarte mult asupra gesturilor. La TAIFUN această muncă a fost simultană cu descifrarea psihologiei eroinei ?

interpretează. Într-o mare măsură, piesa e împărțită categoric între buni și răi. La început îmi era teribil de greu să-i găsesc eroinei mele fărîma aceea de lumină care s-o umanizeze. Îmi se părea că, neavînd nici o acoperire morală, nu o pot accepta. A urmat o lungă etapă de studiu, atât pentru apropierea de universul pe care trebuia să-l reprezentăm (am aflat astfel cît mai mult despre condiția femeii chineze în perioada frămîntată a primelor decenii din secolul nostru), cît și pentru radiografierea naturilor umane anxioase, psihologic și chiar psihiatric. Am găsit soluția într-o ruptură lăuntrică, deoarece e vorba de o ființă disputată de un temperament tumultuos și senzual ce se ciocnește de o existență falsă, încărcată de convențio-

nalism, închistată. Acolo mi s-a părut că se ascunde secretul răului care o macină, de acolo se nasc și circumstanțele pe care am încercat să le transmit spectatorului.

— Există în spectacol cîteva momente de maximă iradiație a acestei stări, implicînd sugestia că Phan Yi e nu doar culpabilă, ci și victimă.

— Da, am decupat atent asemenea momente, alături de colegii mei, și ne-am străduit să le umplem de semnificație. E vorba de prima mea scenă cu Phoenix, în care trufia suverană și resentimentele

Valoroase interpretări actoricești
în „Taifun“ de Cao Yu la Teatrul „Nottara“

Valoroase interpretări actoricești în „Taifun” de Cao Yu la Teatrul „Nottara”

— Nu tocmai, de această dată. Aici a primat căutarea lăuntrică, la studiul mișcării am ajuns, voit, abia după ce reușisem să găsesc soluțiile pentru rol ca atare. Abia atunci am început să mă interesez de pași, de felul de a intra, de ieșirile ușoare, cu fața spre public și cu spatele spre culise. Și de relația cu obiectele înconjurătoare, care are o foarte mare importanță. Desigur, sînt lucruri care trebuie calculate milimetric, și, în același timp, țesătura lor trebuie să fie invizibilă, să pară o a doua natură. Însă cred că nu aș fi putut afla cum mă mișc și cum ating lucrurile, dacă n-aș fi știut mai întii, foarte limpede, cine sînt, carc sînt adevăratele mele legături cu lumea

am dorit să fie atenuate și de o anume înțelegere și blîndețe față de rivală, de o dorință de a evita să provoci răul. Și apoi e vorba despre scena centrală a actului întii, cea a spargerii bolului, în care se deslușesc multe din nucleele conflictuale.

— Aș dori să vorbim și despre mijloace, chiar despre tehnică.

— Trebuie să recunosc că este pentru prima dată cînd am abordat un rol pornînd de la datele exterioare spre interior. Nu e vorba numai de o mișcare și de o rostire temperate, este vorba despre controlul asupra gestului mic, care trebuie lăsat să exprime, să se vadă. Și mai

în mijlocul căreia trăiesc, atît social cit și psihic. E ceva care ține de intercondiționare, cred.

— Te simți îmbogățită de această experiență, nu-i așa ?

— Fără îndoială. Am aflat mii de lucruri minunate pe care nu le bănuiam, despre o lume aproape necunoscută, iar despre mine, cu ajutorul extraordinar al lui Alexandru Dabija, am aflat, o dată în plus, că merită să faci să se poată tocmai ceea ce pare, la prima vedere, imposibil.

e vorba de refuzul total (al regizorului și al nostru) de a sparge coaja pasiunilor, de a le lăsa să se reverse. Orice izbucnire de isterie, orice ton ridicat, orice stridentă ne-ar fi făcut să alunecăm pe o traiectorie greșită. Intenția mea a fost ca, prin intermediul acestei „surdine” (în care ascultarea partenerului și jocul asupra pauzei au un rol major), să pot reda pe de o parte un comportament aristocratic, tradițional, care sosește de departe, din istorie și simultan, o combustie ucigătoare, ascunsă în spatele formei, în... „subtextul” comportamentului. Cînd nu e un scop în sine, mișcarea supravegheată poate conserva însăși tensiunea psihologică.

Convorbiri realizate de
Miruna RUNCAN

NOAPTEA CÎND MOR REGII

Regii mor numai noaptea. Înaintea marilor bătălii, regele shakespeareian, singur, mistuit de zădărnicia acțiunii și condamnat la conștiință, devine om. Shakespeare își lasă regii pradă înțelegerii înainte de înfringerea ce vine o dată cu zorile. Cumpăna de noapte a regilor — iată un spectacol care stă ascuns



Imagine din spectacolul **Richard al III-lea** realizat de Alexa Visarion la Teatrul Universității din Milwaukee — S.U.A.

în mine încă din anii studenției și pe care mi-l doresc acum mai mult ca niciodată. Henric VI, Richard III, Regele Ioan, Henric VIII, Richard II, Henric IV sînt materialul de bază al acestui scenariu de univers shakespeareian. Drumul spre putere obligă viața să explodeze în toate articulațiile. Nimic nu poate înfrînge ambiția regelui de a-și consolida în fiecare clipă prăbușirea. A nimicit tot ce-i stătea în cale, pentru a purta Coroana. Urmează să se nimicească și pe el, pentru a o pierde. Atunci cînd înțelege, trebuie să dispară, pentru a lăsa și celorlalți dreptul de a călca urmele zădărniceii. Acest om e victima sigură a zilei de mîine... Ziua de mîine. Noaptea de azi. Noaptea deschiderii rînilor. Poți înțelege de ce n-ai înțeles?? Oare poți?... Măcar atît. Mă interesează în acest spectacol visat marile scene dinaintea ultimei bătălii. Atunci cînd jocul se apropie de sfîrșit, întemnițat înăuntrul său, răstîgnit în rîspintia neliniștilor sau zăvorît în Turnul Londrei, de unde nu scapă nimeni, monarhul se surpă pe dinăuntru, deslușind, în febra gîndurilor, zădărnicia... Urci, urci, însemni cu sine și teroare drumul, pentru ca să ai de unde cădea. El — regele — ajunge să mediteze la soarta Regelui... Un rol sfîrșit, un rol devenit înțeles. S-a limpezit chibzuința nechibzuinței. Momentul tragic este cel al devenirii omului. În corida puterii, dintr-un om s-a mîscut un rege, din regele ce moare se naște omul ce înțelege Rostul. Ce altceva este această noapte, decît blestemul ironic al soartei? În afara regelui e lumea ce devastează totul, înăuntrul lui se cascadează universul solitudinii. Singur, amenințat de fantomele ce-i turbură conștiința vinovată, hăituit de osîmarul ce-i dezvăluie nimicnicia, regele stă față în față cu Coroana. Mîine, această Coroană, însemnul suprem al puterii, va trece pe fruntea altcuiva. Va înlăntui un alt cap. Mîine, un nou rege va trîmbița idealuri, oboselele și zădărnicele idealuri cu care trebuie împroscată mulțimea. Pînă în zori, pînă la lumină, e această nesfîrșită noapte a judecării. Noapte ce dereglează resorturile otrăvite de fanatismul puterii. Vălul minciunii se rupe. Coroana e încinsă și arde mîntea monarhului părăsit și apoi aruncat de timpurile pe care le-a ținut în chingă. În umbrele fiecărui cotlon al nopții, o crimă, o fărădelege, o amenințare. Regele încearcă, în taina

cumpenei nopții, să ducă jocul pînă la capăt. Capătul fără sfîrșit. Capetele încoronate sînt produsul întîmplării. Evenimentele îl creează pe rege. Viața îl trăiește atît cît are chef și apoi îl abandonează într-o fundătură sortită uitării. Ceasurile de veghe, de spaimă, de disperare ale ultimei nopți îl fac pe Henric sau pe Richard, pe Ioan sau pe Macbeth, pe Rege să-și deslușească înfrîngerea înainte de înfruntarea de pe cîmul de luptă. Obsedat de sens, un rege capătă înțelesul și atunci moare. În lupta îndirjită cu întrebările e pierdut... Interogațiile venite din noapte și adine, din jarul coroanei, din vărsarea de sânge, ucid. Nu mai poți să joci nici o carte cînd ai aflat că jocul a fost făcut cu toate cărțile măsluite. Dar trebuie jucat totul. Ultima scenă a regelui nu e și ultima scenă a vieții. Acum trebuie să-ți trăiești uciderea de rege și abia apoi ești liber să dispari. După ce ai fost rege nu poți rămîne cît mult timp. Omul e lăsat pradă morții, în Shakespeare, cînd îl scirbește propriul lui destin. Această revoltă îl mai poate innobila. Sună ceasurile judecării atît în cer cît și pe pămînt. Și regele e nădușit de trecut și frînt de prezent. Tăvălugul victimelor strinește. Glasurile dinăuntru fiecărui monarh în agonie au forța pumnalelor

ucigașe. Tu cu tine, într-o temniță a zădărniceii. Părăsit de toți, ajungi în sfîrșit la tine însuși. Ce mai găsești?... „Nebunule, vorbește-te de bine, / Nebunule, să nu te tîmîiezi“.

Înainte de a deveni om-efemeridă, regele devine bufon de rege. Bufonul e dublul său, iar acum, în taina miezului de noapte, deghizarea nu-și mai are rostul. N-au fost niciodată doi, ci doar el, Nebunul... Din Regele-nebun s-a născut Nebunul-rege. E ultima etapă a înțelegerii. Acest spectacol ar trebui să fie jucat undeva la frontiera melancoliei cu viața, unde arta zămislește viață înspăimîntată, fiindu-i frică de lipsa identității. După o existență plină de mîrșăvii, regele lui Shakespeare se frînge, împovărîndu-se cu **umanitate**. Și el certifică înălțarea omului prin mistuirea în suferință.

Numai noaptea li se vede stelelor lumina. Numai singurătatea nopții poate deschide drum regilor spre Calea Lactee. Lumina zorilor e verdictul necruțător și tragic al sfîrșitului. Teatrul este eliberarea meditației prin energie, și cînd te întrebă „ce face lumea, domnule?“, Shakespeare îți răspunde o dată pentru totdeauna: „Se-nvirte și se roade“.

Alexa VISARION



Richard al III-lea, Teatrul Universității din Milwaukee — scenă de ansamblu

cronica literaturii dramatice

FASCINAȚIA MITICO-ISTORICĂ ÎNȚRE DEMERSUL PEDAGOGIC ȘI RETORISM (II)

Dan Tărchilă, „Teatru“, Editura Eminescu, 1989, seria Teatru comentat

Nu este lipsit de interes să examinăm ce anume l-a determinat pe autor să se oprească, în cazul textului **Io, Mircea Voievod**, la perioada luptei lui Musa Celebi, al treilea fiu al lui Baiazid, pentru înscăunare la Adrianopol (anii 1409—1413). Într-un interviu, Dan Tărchilă mărturisește că a urmărit să sublinieze „extraordinara capacitate diplomatică a acestui domnitor român“. Intenția devine insuficientă prin limitarea la cei patru ani amintiți. Atras de aerul romantic al faptelor oferite de istorie (o scrisoare din 1411 a patriarhului ecumenic ortodox de la Constantinople confirmă încuscrirea Basarabilor cu dinastia otomană), dramaturgul se mărginește așadar la cazul Musa Celebi, prima venire a acestuia în Țara Românească și moartea lui la 15 iulie 1413 constituind coperțile între care se închide narațiunea dramatică propriu-zisă. Or, voievodul valah era socotit de contemporanii săi, așa cum descoperim în variatele surse ale vremii, ca „un făcător de sultani“. Și asta pentru că intervenția sa în luptele fratricide ale otomanilor nu era o simplă întâmplare, ci un demers consecvent. După sgrumarea lui Musa, fratele său Mustafa Celebi deschide ofensiva împotriva lui Mehmed I. În 1415, după lupta de la Trapezunt, el trimite un sol la senatul Veneției, solicitând ajutor: i se transmite sfatul să se adreseze lui Mircea, ceea ce Mustafa nu întârzie să îndeplinească. El ajunge în Țara Românească cu o suită de trei sute de consilieri și militari, primindu-i, la curtea domnitorului ro-

mân, pe toți acei bei turci care înțelegeau să-l sprijine. Tot din această „reședință“, el organiza incursiuni, urmate de atacuri și prădăciuni, în sudul Dunării, anunțându-se ca viitor stăpînitor al tronului de la Adrianopol. Pînă la expediția din 1417 a lui Mehmed I împotriva lui Mircea, cînd domnitorul a fost silit să se recunoască vasal, păstrîndu-i Țării Românești ființa de stat, este de consemnat sprijinul atent pe care îl primește de la valahi șehul Bedreddin Mahmud, fost kazasker al lui Musa Celebi, figură extraordinară a timpului, a cărui doctrină se adresa păturilor de jos, cerînd împărțirea pămînturilor și averilor, suprimarea deosebirilor dintre islam, creștinism și mozaism și a tuturor interdicțiilor religioase. Iată deci ce ar fi însemnat, pentru portretul de mare diplomat — la fruntariile Europei cu Asia — al lui Mircea, lărgirea orizontului temporal al partiturii dramatice cu încă trei ani: nu 1409—1413 ci 1409—1416. Or, perspectiva deschisă de realitatea istorică este mult mai largă, mai generoasă cu imaginea „domnului Daciei“, cum îl numea laconic Chalcocondil pe voievodul român, decît piesa de teatru pe care o discutăm. Statutul de țară de azil a Valahiei, în sensul că aici își găseau adăpost și își regenerau forțele cei mai importanți dizidenți ai lumii otomane, conferă fragmentului de timp la care ne referim o aureolă specială, nefructificată în adîncime de scriitor. Este aici o inhibiție care

ține de metoda de creație rămasă în rigorile ei de principiu poetic elementar. Fenomenul este explicat profesional de N. Carandino, când afirmă că piesa „este scrisă cu flacăra... Într-o epocă în care nu lipsesc nici simulanții, nici tehnicienii genului, el (autorul n.n.) a lăsat să vorbească inima“. Discuția necesită un spațiu mai larg, pentru că are în vedere schimbarea de accent care a intervenit în destinul teatrului nostru istoric, ajungându-se la o beneficiă inoivă stilistică, la o categorică mutație de la o modalitate de creație la alta, delimitată azi de drama istorică de meditație, de dezbateri, când, cum se exprimă un comentator „participăm la actele istorice nu ca spectatori omagiali, ci ca cetățeni activi. Patetismul cedează obiectivității și lucidității critice a spiritului omului nou“. Dan Tărchilă rămâne credincios dramei izvoirite „dintr-un sentiment de renaștere culturală, de unde și caracterul ei eroic legendar și documentar“. Este o viziune cu aureolă retro, ținând de un tradiționalism neemancipat.

Dar dacă în **Io, Mircea voievod și Moartea lui Vlad Țepeș** legenda este filtrată în istorie, în celelalte două texte ale volumului, **Zidarul și Călătoria fantastică**, dramaturgul apelează la o operație de translație a chiar basmului mitic, mutându-l în istorie și chiar în cotidian. A sensibiliza temporal structurile permanentele noastre spirituale, iată o încercare ce ține într-un anumit fel de temeritate, devenită însă în conștiința noastră folclorică un exercițiu curent. Mituri care sălășluiesc în fondul nostru ancestral, dominând — prin reactivare — întreprinderile noastre de simțire și cuget, sînt „fixate“, de la un veac la altul, pe un alt suport temporal. Memoria populară a procedat astfel cu mitul zidirii femeii, firește, ca și Miorița, multimilenar, legîndu-l însă de construcția „mănăstirii“ de la Curtea de Argeș, respectiv a bisericii episcopale ridicate din porunca lui Neagoe Basarab (17 august 1517). Dan Tărchilă preia acest mecanism născut din nevoia de identificare în **Zidarul** și procedează în aceeași manieră cu basmul mitic **Tinerete fără bătrînețe și viață fără de moarte**, pe care îl „actualizează“ în **Călătoria fantastică** nu la scara secolului al XVI-lea, ci în plin secol XX.

Nimic nu-l împiedică pe autor să dramatizeze mitul meșterului Manole păstrîndu-i cețoasa atemporalitate, în care un Negru Vodă este cel care, adus de o „verde cocie“, îi comandă acestuia mănăstirea. Datarea basmului mitic îi oferă însă un material dramatic mult mai bogat, iar identificarea lui Neagoe Basarab, apreciat de istorici ca fiind „susținătorul întregii ortodoxii din Carpați pînă în Siria și de la Marea Ionică pînă

în Egipt“, cu nedeslușitul Negru Vodă, îi facilitează abordarea unor tehnici deja exercitate, între care monumentalizarea ocupă poziția dintîi: semnificația lăcașului ar fi de a reface unitatea spirituală a dispărutului Imperiu Bizantin, iar în această lumină domnitorul român poartă pe umeri răspunderile unui împărat. Sensurile sînt divulgate de doamna țării, Despina: „Deschidem drumul celei mai sfinte conspirații: / La Curtea ta de Argeș, sub cerul ei divin / Refacem din fărîme imperiul bizantin“ ... „Biserica-i sfințită și-n umbra-i de lumină / Am adunat din cioburi coroana bizantină“. De altfel personalitatea acestui personaj feminin este bine consolidată în special prin calitatea de rezoner pe care și-o asumă: „Sînt vremi cînd viclenia e singura virtute“ ... „Mai iscusită cale / Și mai... nevinovată n-ai fi putut găsi! De n-ai purtat războaie, în schimb pe umeri porți / Victoriile lumii“...

Racordarea la spiritul mitului lui Manole a realității istorice își găsește un motiv în încercarea disperată a lui Neagoe de a smulge meșterilor (aduși cu forța de pe unde se împrăștiaseră după construirea bisericii episcopale) taina zguduitoare: a fost sau nu zidită o femeie vie în nemaiîntîlnitul lăcaș? Sînt aduși pe rînd meșterii care, printr-un proces magic de transmutație, au căpătat cu toții identitatea lui Manole, punîndu-l pe anchetator în imposibilitatea de a ști dacă are sau nu un dialog cu adevăratul arhitect al lucrării, cu acel Manole princeps. Șirul de interviuri devine monoton și chiar oșositor, ai impresia că se dorește dezvoltarea unei suprateme alegorice, dar tatonările și explicațiile, de la un martor la altul, nu fac decît să încâlcească materia într-o nebulosă de idei rostite pe jumătate. Ambiția dramaturgului de a concura marile modele literare care au deschis orizonturi în filozofia civilizațiilor se izbește de insuficiența propunerilor și dezlegărilor, la care se adaugă lanțurile grele ale prejudecăților culturale. Iată această limită. exclamată patetic, negînd o realitate etnopsihică atît de bine confirmată în diacronia etnopsihică: „Nu. Manole nu a putut să îngroape acolo, între ziduri, o femeie. Nici pămîntul acesta românesc nu ar fi putut suporta uciderea pe care legenda ne-o povestește și n-ai ar fi dat voie lui Manole s-o ducă la îndeplinire. Căci jertfa femeii nu se potrivește cu sufletul oamenilor de pe pămîntul nostru. Concepția românească despre jertfă este una singură: jertfa de sine, adevărată și singura posibilă“.

Abordînd tema sacrificiului din perspectivă decis pedagogică, Dan Tărchilă își încheie singur accesul la fondul de întesuri ale mitului, golîndu-l — în propunerea sa dramatică — de forța semantică

și poleindu-l cu ipostaze facile, care rămân oricum în afara conținutului peren: „In zidurile lăcașului nu e o femeie, ci un vis. Nu ne putem îngropa decât visele — hotărâște autorul în cele «cinci eseuri la Meșterul Manole» publicate în volumul **Zidarul** — iar un mare artist ca Manole și-a zidit acolo, în ziduri, ultimul vis, cel mai mare“. Considerând poporul român ca o entitate imuabilă, cu valori morale eterne, dramaturgul realizează un artificiu didactic. Acum ne putem explica din ce unghi a privit lucrurile, imaginând în scena finală din **Io, Mircea Voievod** un Musa Celebi, urmărit de armatele lui Mehmed I, venit în tabără la valahi, cerându-le ajutorul și primind acest ferm răspuns voievodal: „Nu pot. Acum nu mai pot... Ce țară își adăpostește dușmanii?“ Or, cum am văzut, felul în care a acționat Mircea în anii care au urmat contrazice posibilitatea unui atît de nediplomatic gest. Scena „violind“ desigur atestările istorice, își găsește suportul catihetic în discernămintul etic contemporan.

Experiența întîlnirilor cu cei zece meșteri Manole îl convertește pe Neagoe Basarab la acceptarea legitimității imposibilului: „De azi înainte, va trebui să trăiesc toată viața știind / că există un adevăr pe care n-am să-l cunosc niciodată“. Dintr-un campion al cunoașterii, domnitorul devine un prudent predicator al misterului: „...duceți tuturor această veste de la mine: Manole nu există! N-a existat niciodată! doar un lăcaș frumos pe care eu, Neagoe Basarab, l-am făcut biseriică azi de dimineață. Dincolo de ziduri, legendă!“

O mai plauzibilă „anatomie“ a visului inserează Dan Tărchilă în **Călătoria fantastică**, piesă care situează în cotidian un arhaic mit al poporului nostru: **Tinerete fără bătrînețe și viață fără de moarte**. Acțiunea se petrece pe ruinele unui castel, aflat la marginea unei păduri. „Ar fi cu putință în zilele noastre!“ specifică în pagina de gardă scriitorul și nu uită să inoculeze în acest decor lunar prezența modernă, în apropiere, a orașului. Phil, împreună cu „cărăușul“ său, Picior de cal, se reîntorc din călătoria lor cosmică — a durat doar trei zile — cînd pe Pămînt au trecut deja o sută de ani. În strania ruină a feudei îi așteaptă de atît amar de zile Moartea, în text Femeia în violet, pentru împlinirea ritualului. Tot aici se găsește și Dora, strănepoata Daniei (Danio) care împărtășește neliniști ciudate, așteptîndu-l, fără să-și dea seama, pe Phil. Căsătoria ei cu George, ziarist cu exprimări fizice, a clacat. Dar Dora este o ființă stranie ca și mama ei, ca și bunica ei: îi place să tot revină pe ruinele castelului încă de cînd era copil. Întîlnirea ei cu Phil o înscrie hipnotic

intr-un inexplicabil joc, comportîndu-se ca doi îndrăgostiți care se regăsesc după un timp îndelungat. O notă azut contemporană sparge această atmosferă de basm: George apare brusc pe meterezele tocite și-și siluiește în autoturism fosta soție, ceea ce o va face pe Dora să exclame la reîntîlnirea cu Phil: „Ai văzut tot, nu? ...Știu ce vrei să-mi spui: că sînt o tirfă... ei bine, da, sînt, sînt o tirfă și cu asta basta!“ Dar nici vorbă ca Phil să reacționeze la asemenea stimulii vizuali. Problema lui este alta: „privește-mi milinile... Degetele îmi înțepenesc, nu le mai pot îndoi... pielea mi s-a zbricit... Îmbătrînesc, Danio!“ Interesant este, în această rescriere a basmului românesc, că și Moartea îmbătrînește. Reapare o credință mitico-folclorică în „mărturisirile“ Femeii în violet: „M-am născut o dată cu el, vom pleca împreună... Lumea-i un mănunchi de simboluri. Voi înșivă nu sinteți altceva decît simboluri“. Și Picior de cal are o mitologie a lui: „Îmi spune așa, fiindcă m-am născut cu un picior equin“. El este fiul Hidrei din panteonul grecesc: „mama era o femeie urîtă, ...hidoasă, oamenii n-o puteau privi, cei care îndrăzneau să se uite la ea împietreau. Într-o dimineață au găsit-o... cu un cuțit înfipt în grumaz, într-un lac de singe... mă născuse în timp ce murea. Apoi am fost luat de stăpînul de atunci al castelului și crescut în preajma cailor... și viața mea n-a avut alt rost decît să aștept ca unul dintre copii... să vină într-o zi să mă recunoască“. Pe această canava își va exersa Dan Tărchilă teoria visului, pentru că Picior de cal este un mesager al Marelui Vis: „Vouă vă e dat să cunoașteți tainele lumii văîndu-le. Nu vă puteți desprinde de pămînt decît prin puterea visului... Aveți nevoie de o sută de ani de vis pentru a cîștiga o singură oră de adevăr“. Construcția ideatică, doctrina visului ca atare, chiar deplasată în direcția S.F., nu se constituie, într-un sistem durabil, cu tezele lansate pe aceeași temă în partiturile anterioare. Motivele sînt deci excentrice, fără a reliefa pece-tea originalității. Accentele patetice nu lipsesc nici aici. Iat-o pe Dora, într-un dialog deosebit de activ cu Phil: „N-avem dreptul să dezertăm, ca tine, cău-fînd alte lumi și alt timp, căci ne pier-dem cum te-ai pierdut tu. Mie-mi place viața Phil, așa cum e, mai sfință, mai păcătoasă, îmi place să sufăr și să iu-besc, să mă purific sau să mă dau primului venit, dar să trăiesc, să ard cu adevărat. să mușc cu poftă și cu toți dinții din viața care mi s-a dat...“

Și în partiturile de sorginte mitico-

Paul TUTUNGIU

(continuare în pag. 70)

SOLIDITATEA CONSTRUCȚIEI

Plicul de Liviu Rebreanu. Teatrul „Ion Vasilescu” din Giurgiu. Regia: Cornel Popa. Scenografia: Monica Pascariu. Data premierei: 26 decembrie 1988. Distribuția: Florin Crăciunescu (Jean Arzărean); Corina Negrișescu (Victoria); Ion Niciu (Tudor Popescu); Constantin Râșchitor (Nicolae Flancu); Adrian Petrache (Constantin Hurmuz); Vasile Toma (Gheorghe Gălan); Cornel Gârbea (Haralamb Mintă); Gheorghe Dobre (Al. Albeanu); Andrei Peniuc (Ion Taman); Irina Birlădeanu (Văduva); Adrian Roman (Aprodul); Lăcrămioara Ion (Serritoarea).

După o bună perioadă de căutări, dacă nu și de rătăciri, printr-un repertoriu ce a purtat caracteristicile intimplătorului și improvizației, iată că trupa Teatrului „Ion Vasilescu” din Giurgiu se angajează, sub bagheta regizorului Cornel Popa, la abordarea unei piese clasice de solidă și limpede construcție, capabilă să pună în valoare capacitățile artistice ale fiecărui actor distribuit. Căci această comedie satirică are o calitate structurală oarecum rară în dramaturgia noastră, anume aceea de a acorda o egală importanță personajelor ce o întemeiază. Alături de **O scrisoare pierdută** a lui Caragiale, **Plicul** lui Liviu Rebreanu ne relevă, dincolo de critica moravurilor, o tipologie ce-i acordă actualitate perpetuă. Neîndoielnic că ilustrul înaintaș era mai artist, psihologicul la el fiind mai expresiv și mai nuanțat, limbajul — mai caracterizant, situațiile — mai bogate în semnificații, în fine, etosul de un caricatural mai monumental. La Rebreanu totul e mai simplu, dacă nu mai simplificat, dar e normal ca cel care lucrează în trăsături ferme să elimine nuanța, aceasta ținând, la urma urmei, de maniera personală a creatorului.

Regizorul Cornel Popa a văzut și a știut să lumineze tocmai această manieră a lui Liviu Rebreanu. Caricaturalul e menținut în surdina pe care o impune registrul realist în care a fost concepută piesa; nici o alunecare spre caragialean sau caragialesc, cum poate am fi fost tentați sau obișnuiți să vedem această piesă, prea des și pe nedrept așezată de critici și istorici literari sub cupola spirituală a lui Caragiale. Desigur, istoricește lumea nu mai e aceeași cu cea a **Scrisorii pierdute**; aici, în **Plicul**, ne întâmpină lumea îmbogățitor de după război. E lumea micii burghezii, care a cucerit funcții în stat și-și face din ele mijloace de îmbogățire. Și

Mitică al lui Caragiale vedea în stat o vacă de muls, dar el nu ocupa decât un post mărunț, de ampoliat, sau tindea la acesta. Acum a devenit funcționar public, primar sau consilier comunal, funcții care-i înlesnesc tranzacții oneroase cu banii publici. Aceeași frazeologie sforăitor-bombastică, proferată odinioară la cafelea, e folosită acum nu numai pentru a-și acoperi vidul de viață morală, dar — nu greșim dacă vom spune — și golul de existență socială. Personajul lui Caragiale, oricât de monstruos, este plin de existență, al lui Rebreanu este gol de astfel de existență. De aceea este atât de avid de a acumula pecuniar. În sens estetic, înregistrăm o mișcare, o deplasare, de la



Florin Crăciunescu, Vasile Toma și Corina Negrișescu în „Plicul”: Efectele binefăcătoare ale comediului ținut în friu

tipic la caracteristic. În fond, în Plicul, Rebreanu ne arată caracterul funcționarului public. Caragiale vedea monstruos, căci el încă mai prospecta fiziologia personajelor. Rebreanu le înregistrează ca un moralist, cu o anume răceală, o anume lipsă de participare.

În spectacol, regia ne-a dat destule semne evidente de înțelegere a acestor deplasări de sens mai sus pomenite. Jocul actorilor este ținut în linia unui comic sobru, epurat de orice tentativă de îngroșare în spirit caricatural, comicul, în aspectele rizibilului sau ilarului, reieșind din contrastul dintre vorbe și fapte. Câteva ticuri: un baston frecat de gît ca pentru o scărpinare după siestă (Constantin Răschitor), o batistă ștergînd cațavencian lacrimi imaginare (Florin Crăciunescu) colorează ici-colo comportamentul comic al personajelor. Virulența satirei este accentuată printr-o mai mare pondere acordată personajului oropsit — văduva de război (interpretă: Irina Birlădeanu), pentru care regizorul a făcut cercetare filologică, scoțînd din variantele piesei (tipărite de altfel în seria de Opere complete a Editurii Minerva), replicile necesare.

Actorii se mișcă dezinvolt în scena din plin luminată, ce ne înfățișează, pe rînd, salonul de primire al primăresei, sala de consiliu a primăriei și biroul șefului de gară, ai căror pereți sînt confecționați din panouri reprezentînd la scară mărită bancnote în circulație între cele două războaie mondiale, idee scenografică de gust cam ostentativ, aparținînd Monicăi Pascariu, ce vrea să ne spună despre obsesia comună a personajelor satirei.

Primarul orașului, în interpretarea lui Florin Crăciunescu, are gesturi mari de tribun, timbru de orator, exaltări de demagog și cinismul inconștient al lui Mitică, o paletă morală complexă susținută de actor cu vervă și cu o masivă pregnanță, uneori cu cîte o ușoară truculență, care-i colorează compoziția și o face să treacă rampa. E secundat de Constantin Răschitor, în rolul consilierului comunal, tip jovial și zgomotos, explodînd în verbosități goale de sens, cu aer mieros și insinuant de lichea, grefat pe gesturi grobiene prea puțin lustruite. Același licheism, mai salonard, îl intruchipează în corespondentul ziarului local și Gheorghe Dobre, și nu mai puțin Vasile Toma în rolul șefului de gară amoretat de soția primarului, prezentîndu-ne fără inventivitate cîteva gesturi de adorațiune retorică. O compoziție pitorească realizează Cornel Gârbea, în rolul intransigentului inspector venit să ancheteze cazul, îmbătîndu-se copios, dar fiind cu atît mai pătruns de importanța moral-socială a misiiei sale. Gesturile și vocea celui ce, primînd plicul cu

Constantin RADU-MARIA

(continuare în pag. 70)

CRONICĂ

VIZIUNII

REGIZORILOR

ADEVĂRUL „CAMERISTELOR“

Cameristele de Jean Genet. Teatrul „Maria Filotti“ din Brăila. Data premierei: 17 noiembrie 1988. Regia: Mircea Marin. Decorurile: Mihai Mădăescu. Distribuția: Mirela Comnoiu Marin (Claire), Greta Manta (Solange), Rodica Mușețeanu (Doamna).

Solange a plecat să cheme un taxi. Claire așteaptă, cu ceaiul otrăvit în mînă.

Pe masa din colț, Doamna observă un ceas de bucătărie... Ce să caute oare în salon un ceas de bucătărie?!... Și apoi, cameristele sînt neglijente. Au încărcat mobilele cu flori, dar n-au șters praful.

Claire scoate o cîrpă și începe să ștergă polițele.

Doamna se joacă cu soneria ceasului. E senină și zîmbitoare. Soneria sună îndelung, strident, obositor, în timp ce Claire șterge, șterge, șterge, praful de pe mobilă. Doamna, lungită pe pat, o urmărește, cu ceasul ținînd înnebunitor alături. Claire se crispează tot mai tare, nervii îi sînt încordați pînă la sleire, gesturile îi devin frînte, exagerate. Ea freacă, lustruiește apăsător acum suprafețele netede, ca și cum ar vrea să le jupoaie, să le rănească. În spectacolul semnat de Mircea Marin, o servitute casnică banală devine metafora neputinței umane (Claire/Solange) în fața cruzimii implacabile a sorții: Doamna.

Viziunea regizorului asupra piesei Cameristele nu lasă loc vreunei contradicții sau inconsecvențe stilistice nici măcar la nivel extrascenic. Încă din clipa în care pătrundem în sala de spectacol, printr-o îngustă deschidere laterală, ca și cum am

intra într-o cameră, înțelegem că din acest interior, pe toată durata reprezentăției, evadarea e imposibilă. Șirurile drepte de scaune se termină la mică distanță de scena de care nu le desparte vreo diferență de nivel. Ca spectator, vecinătatea imediată a spațiului de joc te obligă la participare directă. Drama care se petrece în cubul luminos te acaparează. Convenția cutiei italiene e astfel anulată. Regizorul Mircea Marin a plasat nu întâmplător în teatrul tip „studio“ camera Doamnei, locul acțiunii. Fiindcă nu distanțarea, ci imposibilitatea distanțării, a „fugii“, a înstrăinării camusiene, constituie principala temă existențialistă a concepției regizorale. Dormitorul Doamnei, cu ziduri cenușii, amintește o celulă. Pe albul murdar al pereților și al mobilei florile de pe mese aruncă umbre seci de culoare. În mijloc, un pat. Suficient sieși, ca orice obiect ale căru conotații posibile au încetat de mult să mai surprindă. Ambianța e inertă, glacială. Există o complicitate între indiferența perfidă a obiectelor („Lucrurile ne trădează“, spun cameristele) și calmul diabolic al Doamnei. Din această complicitate se naște tensiunea malefică, silențioasă, neiertătoare, în ale cărei mreje se va zbate fără scăpare umanitatea ultragiată, vie, patetică, a cameristelor.

Claire (Mirela Comnoiu Marin) e languroasă, gracilă, crispat isteroidă. Între cele două surori, ea e cea slabă, cea inconstantă, cea incapabilă să se autosusțină. Solange (Greta Manta) este, dimpotrivă, rațională, decisă, disciplinându-și trăirile lucid și încercând să le orienteze



Mirela Comnoiu Marin și Greta Manta în „Cameristele“: Două surori pentru aceeași dramă.

fără abateri. Astfel definite ne apar cameristele pe parcursul primelor scene. Afectul (Claire), de o parte, și raționalul (Solange), de cealaltă. Jocul lor de-a Doamna produce însă treptat substituirii între psihologiile distincte. Pe măsura desfășurării spectacolului, polaritatea celor două conștiințe se va dizolva în identitate. La început manifestată sub forma inversării rolurilor (Solange n-a fost în stare să o omoare pe Doamna și, ca urmare, Claire se hotărăște să o facă), identificarea totală a conturului interior se produce în final: în straietele Doamnei, trupurile cameristelor închipuie o coloranță vie. Au privirile purificate prin suferință și fețele împielrite. Claire a murit. Feste singurătatea lui Solange se închide izolator peretele din față al scenei.

Mircea Marin a știut să interpreteze în cheie sartriană textul lui Genet, figurind un univers în care singura adevărată călătorie se petrece în interiorul imaginației, dar a găsit în același timp ipostaze ale tematicii absurdului, latente în text (universul nu e numai indiferent la drama personajelor, ci o potențează — stăpina își chinuie camerista cu soneria ceasului dintr-o plăcere obscură, odioasă, grațuită). La granița alternativei tragicomic regizorul strecoară uneori soluții amar ironice: deschizând fereastra către „afară“, Solange dezvăluie, pe un fundal negru, un tablou idilic, în manieră poantilistă. Fereastra nu trimite nici căieri, ea e doar **iluzia** unei ferestre, trimițând în **iluzie**. Adevăratul afară poate nici nu există. Adevăratul afară e doar înăuntrul nostru.

În fine, ca o dovadă o modului pertinent în care directorul de scenă a înțeles și s-a adecvat organic propunerii textuale, aflăm introducerea celor două personaje mute, în haine de cameriste, supraveghetoare ale hărțuiei existențiale dintre Claire și Solange, asistând la finalul ei. Cameristele-sosii închid ultimul perete al scenei, rămânând în spatele lui, nemșcate, ca două imagini-oglină. Jocul travestirii nu s-a terminat, poate, dincolo de zidul fumului așternut între sala spectatorilor și spațiul ficțiunii. Noi, auditoriul, vom ieși, vom „evada“, în fine, în lumea obiectelor reale, despre care am aflat că pot fi mai puțin adevărate decât par și, în orice caz, altfel adevărate decât cele pe care arta, în clarvăzătoarea sa frumusețe, ni le poate revela.

Cameristele ciștiță, datorită gândului regizoral sigur formulat și subtil gradat al lui Mircea Marin (cărui interpretate i-au răspuns cu o notabilă ținută profesională), armonia integratoare a obiectului de artă.

Corina ȘTEU

TEMĂ CU VARIAȚIUNI

„Viața merge înainte, dincolo de noi și de nefericirile noastre. Noi, în fața istoriei, nu existăm!” Sînt două propoziții extrase dintr-o replică a personajului Dana, definind, complet și concis, tema piesei lui Tudor Popescu. Mai mult, ideea ei. Și mai mult chiar, întregul segment de realitate (istorică?) asupra căruia s-a oprit dramaturgul. **Lungă poveste de dragoste*** e, tocmai, „o poveste despre doi tineri care s-au întîlnit cu totul întîmplător”. Numai că nu e deloc o poveste lungă, deși între prima și, hai să zicem, ultima lor întîlnire trec 20 de ani. Pentru amîndoi, cam jumătate din acest rîstimp s-a scurs (pentru fiecare, altă jumătate) în despărțiri succesive de omul iubit, despăr-

țiască împreună doi oameni care au îmbătrînit — și unul, și celălalt — singuri. Desigur, rezumată astfel, piesa — ca și existențele pe care le evocă — pare monotona, de o linearitate deloc teatrală, ba chiar deloc dramatică: nu găsim aici nimic din ceea ce, tehnic și tradițional, se numește conflict, sau punct culminant, sau deznodămînt. Modalitatea de construcție a textului e identică, de fapt, cu procedeul muzical al temei cu variațiuni: „motivul” este mereu reluat și treptat îmbogățit, pînă cînd tensiunea se naște din însăși repetarea obsedantă, implacabilă, pîrînd să nu aibă început și nici sfîrșit, a situației date. Surprinderea obiectivă, *sine ira et studio*, a acestei teribile mișcări de metronom a istoriei face din lucrarea lui Tudor Popescu o importantă piesă (și, dacă dramaturgul ar fi stăruit mai mult în cizelarea materialului, ea ar fi devenit, poate, o mar-

Lungă poveste de dragoste de Tudor Popescu. Teatrul de Stat din Sibiu. Data premierei: 25 ianuarie 1989. Regia: Cristina Ioviță. Scenografia: Mugur Pascu. Distribuția: Virgil Flonda (Emil), Raluca Penu (Dana), Constantin Chiriac (Nastu), Wolfgang Ernst (Gardianul), Mihai Bica (Vocea).

țiri impuse de tulburările istoriei, ce se răsfrîng, distorsionate ca de o oglindă înșelătoare, și asupra vieții lor. Amîndoi așteaptă să se revadă. Ani întregi. În final, se vor regăsi și vor încerca să tră-

iesă) a literaturii noastre dramatice de azi.

Constatarea poate fi aplicată, **mutatis mutandis**, și spectacolului sibian realizat de Cristina Ioviță. Regizoarea a supus textul unor reducții vizînd îndeobște pasaje mai „lirice” din dialogurile protagoniștilor. Operațiunea are două tăisuri: dacă, pe de o parte, ideologia piesei e pusă în evidență cu sporită claritate, pe de altă parte personajele ei sînt lipsite de o doză de umanitate, deci de verosimil. Trebuie observat că această „descărnare” își arată consecințele și în jocul actoricesc. Cei doi interpreți principali — Raluca Penu, proaspătă absolventă a I.A.T.C., și Virgil Flonda — se mențin la suprafața rolurilor, propunînd mai degrabă tipuri decît caractere, necum personaje. Priviți în chip de simpli termeni ai unei ecuații, nu sînt susceptibili de vreun reproș, dar, pe acest fond, încercările de psihologizare din unele momente (drama intimă inițială a lui Emil, respectiv prăbușirea morală dinspre final a Danei) apar stridente și neconvingătoare. Dacă vina aparține regizoarei sau actorilor e o chestiune greu de elucidat, mai ales în cazul Ralucai Penu, pe care o vedem pentru prima dată pe scena profesionistă. Oricum, realizatorii spectacolului ar avea de reflectat

* Vezi „Teatrul” nr. 12/1983.



Imagine din „Lungă poveste de dragoste”:
Lirismul alungat de rigoarea
demonstrației

Alice GEORGESCU

(continuare în pag. 70)

Cînd textul nu mai coboară în sală



Raluca Zamfirescu, Marinela Pătru și Lucia Ștefănescu în spectacol:
trei surori la unison

Spectacolul semnat la Ploiești de Aureliu Manea pare să dorească o reinventare a problemelor lumii cehoviene dintr-o perspectivă care pune în paranteză motivațiile istoric determinate (sociale și psihologice), deschizînd lectura spre alte tensiuni. Intenția de adîncime a regizorului este să privească spre cei de pe scenă printr-un binoclu pus invers, cu lentilele măritoare către ochiul spectatorului. Efectul este acela pe care l-ar resimți iubitorul de pictură atunci cînd ar renunța la tablou și ar urmări, de la cîteva palme, tușa pictorului.

Nu ne reîntîlnim, așa cum eram obișnuiți să credem, cu o lume muribundă și cu drama ei, ci cu una care și-a dat, încă înainte de ridicarea cortinei, obștescul sfîrșit, însă nu e (încă, totuși) conștientă de asta. Ceea ce vedem acum este hieratismul glacial (surorile tremură gîfîit de fiecare dată cînd își amintesc de trecut sau cînd visează la viitor) al unor existențe devitalizate, conservate abuziv, printr-un fel de accident al materiei. În această bolgie a infernului nu există raporturi de trăire, ci doar de limbaj, un limbaj care rememorează, exterior, trăirile virtuale.

Spațiul este o vastă odaie, cu aer sordid (scenografia Vittorio Holtier), prin care se intră și se iese atît lateral, cît și în adîncime (două deschideri sugerează coborîrea într-un parter, la locuința doctorului). Zidurile au urme mucegăite de frescă, un godin dă seamă despre pre-

TREI SURORI de A. P. CEHOV ●
TEATRUL MUNICIPAL din PLOIEȘTI
● Data premierii: 11 DECEMBRIE
1988 ● Regia: AURELIU MANEA ●
Scenografia: VITTORIO HOLTIER ●
Ilustrația muzicală: OVIDIU COSAC
● Distribuția: CORNEL CIUPER-
CESCU (Andrei Prozorov); DANA
BOLINTINEANU (Natalia Ivanovna);
RALUCA ZAMFIRESCU (Olga); MA-
RINELA PĂTRU (Mașa); LUCIA ȘTE-
FĂNESCU (Irina); CORNELIU RE-
VENT (Kulîghin); FABIAN GAVRI-
LUTIU (Tuzenbah); VALENTIN PO-
PESCU (Solionii); LUPU BUZNEA
(Cebutîkin); LAURENȚIU LAZĂR
(Fedotik); DAN BĂDĂRĂU (Rode);
VICTOR BUCURESCU (Ferapont);
CARMEN CIORCILĂ (Anfisa).

cară stare materială a Prozorovilor; într-o latură, un pat de campanie își exhibă simbolurile, de la boală la eros, și de aici la tortură.

Un al doilea context este cel sonor. Ambianța se colorează cu sonorități electronice, ba chiar disco (într-un moment dramatic binecunoscut), numai că din această combinație de elemente nu iese mai nimic: „ilustrația” rămîne în totul străină, nu doar de piesă, ci și de spectacol, iar intenția ei e atît de fătîșă

că nu mai are a face cu arta ci cu publicitatea.

Esența bătăliei se dă însă în text, nu în con-texte. Iar aici, firește, rolul primordial îl au interpretii. În ansamblu, colectivul de actori ai teatrului ploieștean se subordonează, fără crinire, unei experiențe maxime. Coerența de stil a echipei, față de viziunea regizorală, este emoționantă, dacă stăm să ne gândim la efortul depus. În lumea descrisă de Aureliu Manea pasiunile sînt absente, trăirile ancantizate; fără să vrea, eroii sînt supuși unei macerări din ce în ce mai rapide. Trecherile prin scenă sînt executate cu gesturi frînte, de automate, rostirea replicii cunoaște doar două registre: recitativul rece, turuit, „din memorie”, îndeobște la rampă, sau violența în cantități din ce în ce mai mari. Personajele au, fiecare în parte, nu atitudini ci de-a dreptul gesturi-tip, poziții fixe, tonuri identice în momente identice. Cîntecul, solitar sau în grup, e voit fals, de gramofon stricat.

Condamnarea din start a acestei forme de existență la mineral are efecte previzibile, dar și neprevăzute. Deposedate de psihologie, personajele sînt deposedate atît de evoluție cît și de personalitate. Nu știu dacă faptul ca atare e voit de regizor. Din această pricină actorii sînt în situația de a desena o pădure fără copaci, contribuția artistică a fiecăruia e greu de decantat. Totuși putem zări crochiul, destul de minuțios construit, al unei degradări morale a lui Prozorov, prin grija lui Cornel Ciupercescu. Perso-

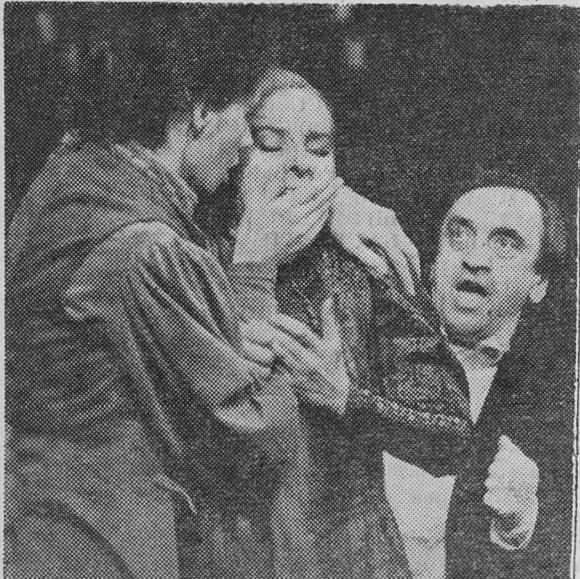
nalitate cu adevărat, dominînd rotund atmosfera ca erou exemplar al înțepenirii dogmatice, are Kulighin, profesorul de liceu anost și laș, care devine aici o forță în interpretarea, excelentă, a lui Corneliu Revent. O propunere interesantă a regizorului este supradimensiunata, mereu născătoarea Natașa, a cărei vulgară agresivitate umple scena. Dana Bolintineanu are forța necesară, însă țipătul său e de o asemenea continuitate încît orice nuanță dispere.

Oricum, nuanțele nu par să facă obiectul spectacolului. Surorile apar omogenizate aproape total, printr-o vehementă, obsesivă frustrare erotică. Toate trei actrițele au aceeași pendulare între transa histerică și placiditatea mecanică. Un plus de participare se întrevede la Masa, al cărei rol generos e pus în pagină de Marinela Pătru. Defularea sfidătoare a personajului chehovian îmbracă anume accente de revoltă, pe cont propriu, față de destinul mort la care sînt supuse toate trei femeile în miezul acestei glaciațiuni.

Alexandru Pandele oferă un Verșinin complet indoctrinat, de stupidă solemnitate cazonă (ceea ce nu justifică, totuși, efortul prea mare al sufleurului). Triunghiul celor trei militari din preajma surorilor nu pare să intereseze pe regizor. (Tuzenbah — Fabian Gavriluțiu e depășit de rol pînă la necunoașterea textului, Valentin Popescu încearcă să fie prezent în Solonii, dar reușește cu greu, doctorul Cebutikin — Lupu Buznea e pur și simplu absent.) În schimb e destul de bine creionat cuplul secundarilor Fedotik și Rode (vizibil cu gust și măsură Laurențiu Lazăr), soldați de plumb cu mici accente de individualitate. O compoziție (dar ce nu este compoziție aici?) face Carmen Ciorcilă în Anfisa.

Situația rămîne, pînă la urmă, greu de deslușit. Nu știu ce cîștigă spectatorul prin întoarcerea lupei, nu știu nici măcar dacă sesizează această intenție. Nu știu dacă mesajul, sau mesajele, cheoviene sînt astfel îmbogățite, adîncite. Încel să cred că nu, atîta vreme cît textul ca atare, strigat pe trei sferturi din reprezentare, nu mai coboară în sală cîi trece departe, undeva în spate. Că noi chiar așa am privi, dinspre azi spre ieri, e și mai îndoielnic. Că noi am fi chiar aceia, iată un lucru care nu poate fi acceptat, oricît de „formală” ar fi logica nouă, oricît de contorsionată ne-am simți, din cînd în cînd. Puterea, credința și disciplina frupței de la Ploiești, ca și curajul său de a-și asuma un asemenea set de riscuri, prezintă un interes cu totul aparte, în acest caz, mai ales gîndindu-ne că fără îndoieli și fără riscuri nu se naște decît producție de serie. Din care acest spectacol, evident, nu face parte.

Miruna RUNCAN



Imagine din spectacol, cu Corneliu Revent în rolul Kulighin: Cehov sub zero grade

cronica scenografică

PUNCTE DE VÂRF

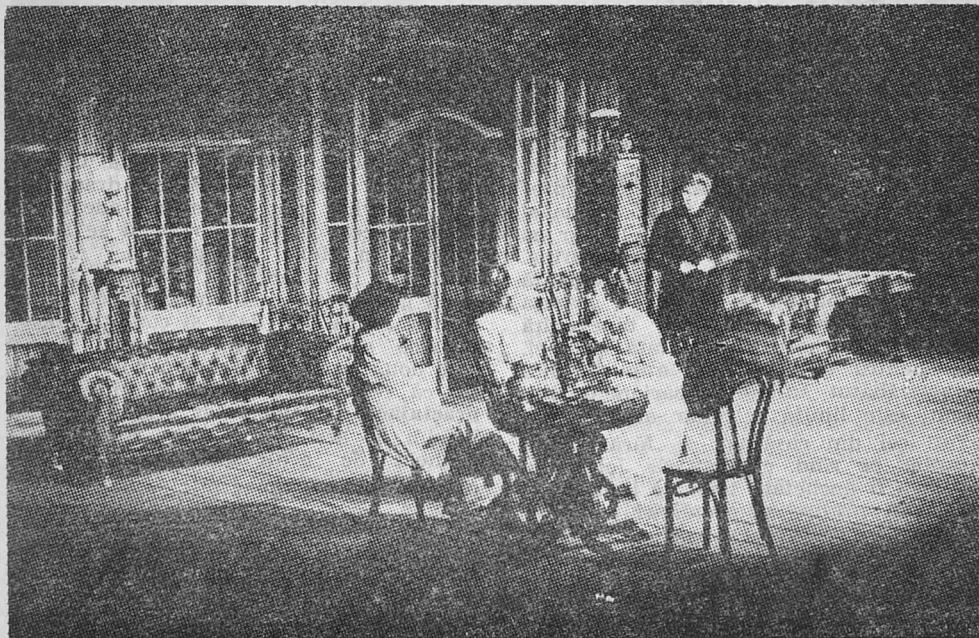
UN CATHARSIS ORIZONTAL. Spectacolul lui Ion Cojar cu **Vassa Jeleznova** are cadența largă a marelor ; în flux și reflux, aluviuni omenești vin ori se retrag ; membrii familiei, angajații și servitorii se feresc din calea Vassei, tind să o evite pe femeia aceasta care vede prin zid și în fiecare din cei aflați în jurul ei ; și se retrag cât mai departe de ea, încercind să o uite, să o ignore, să o înfrunte, să o sfideze, să o judece, să o acuze, ori să suporte nostalgind, desigur, numai după ce s-au ascuns ; pentru ea, imediat ce le stă în putință, să dea năvală, să se imbulzească și să-și facă mendrele în **incăperea** de care ie e teamă și care e **perimetrul autorității** indiscutabile a Vassei. Foarte repede, **GEAMLICUL** — zidul acela de ferestruici plăcut la vedere, aproape vesel, sau măcar amuzant ca un simulat joc de-a v-ați ascunse-lea, și care desparte camera Vassei de restul casei — se dovedește a fi un concret **motiv de psihoză**, o **inuli-**

litate arhitectonică primejdioasă pentru unii și, oricum, **agasantă** pentru toți ceilalți, un **impediment** cochet și pretențios care obligă personajele la o sinceritate ocolitoare.

Sumedenia ochiurilor de geam ce-l alcătuiesc reprezintă ochii Vassei Jeleznova: orice s-ar petrece prin preajmă poate fi supravegheat și urmărit astfel că oricine ar trece pe acolo, încă înainte de a i se înfățișa, se simte văzut și aflat sub ochii stăpinei și, astfel, se vede obligat să-și ia o poză cuviincioasă, smerită, gravă, boemă, ori demnă cu orice preț : să se controleze ori să recurgă la cinica afișare a celor gândite. Aceleași careuri de cercevele se văd, din incinta camerei Jeleznovei, ca o puzderie de priviri orbitate de teamă, de ranchiună, de nepăsare ori de dragoste filială.

Geamlicul lui Dan Jitianu, încă din prima scenă se dovedește a fi sugestia unui odios labirint de grilaje care desparte personajele fără să le separe, care-i des-

Decorul la „Vassa Jeleznova“ : **Incăperea ca perimetru al autorității.**



preunează fără a-i izola, care compartimentează spațiul fără a-l închide și parcelează suprafața fără a o rupe, lărgind-o fără să o extindă. Pentru o distribuție în care se găsește laolaltă un gigant al scenei — George Constantin, o mare actriță — Florina Cercel, patru interprete de elită — Rodica Mureșan, Taniara Crețulescu, Olga Delia Mateescu și Magdalena Cernat — și cărora li se adaugă Ion Marinescu (parcă amintindu-și ce uriașă forță actoricească rămîne) e de bănuț că una dintre problemele interpretative a fost aceea de a se acomoda cu datoria geamlicului de a se face încomod, de a agasa prin fragilitatea lui neputincioasă și trădătoare, gata oricînd să încurce situația, ca un complice naiv și tolerat. E probabil ca, pentru regizor, acest obiect — în calitatea lui deridicolas și permanent obstacol — să fi constituit o sursă de soluții pentru rezolvarea dificilei sarcini de a scanda dublul ritm al spectacolului — cel al tensiunii psihic-conflictuale și cel al vizibilei dinamici desfășurate pe scenă; căci, așa cum funcționează în montarea de la Naționalul bucureștean, se dovedește a fi principalul mod de a face să agonizeze orice străbater, orice intenție de a ajunge undeva la momentul oportun, să se istovească orice grabă, să se accentueze orice spaimă; geamlicul prelungeste și încurcă traseul pînă la fatale întîzieri și dilată durată lăsînd timp pentru inspi-rate răzgîndiri ori pentru resemnate pedepse.

Geamlicul este prilej de efemer răgaz înaintea fiecărei înfruntări; este hotărul dintre disperata autoritate a Jeleznovei și intimitatea morbidă și viciată a vieții celorlalți, firava demarcație dintre desfrînarea lui „ce vreau” ori „ce-mi place” și năpăstuitul „ce trebuie făcut” pentru a salva aparențele. Dintre toate personajele, doar fata înapoiată mintal nu e pervertită la viață duplicitară, doar ea trece demarcația fără fașoane, fără pregătiri prealabile, nechemată de nimeni și nedorită nici de propria mamă; doar ea o caută pe Vassa și îi va plînge moartea. Doar pentru această fetiță — cinstită pentru că e puțină la mînt —, granița dintre ea și mamă nu e o binevenită încleceală de traseu pînă în fața stăpînei, doar pentru ea geamlicul este distanță de nestrăbătut sufleteste, barieră de netrecut, este limită și hotăr al vieții ei.

Toți cei din casă vor fi, fără nici o excepție, pe rînd, chemați de Jeleznova pentru a fi anchețați, trasi de limbă, cîntăriți din privire și prețeluiți ori condamnați în singurul perimetru aflat la vedere, unde toate potlogăriile și vicii lor sînt date la iveală — camera de zi. Aici, în fața noastră, se strîng și se de-

pozitează murdăriile măturisite ori afișate strigător. Dar geamlicul NU instituie un Dincolo și un Dincoace, nu desparte Răul de Bine; din spatele lui transpare pînă la noi tot ce nu mai poate fi ascuns, suficient pentru a bănuț ce încă nu s-a aflat: geamlicul, printre personaje, este însăși zădărnicia.

Așadar, scenograful instalează pe scenă în calea actorilor o transparență investită cu toate datele unui obstacol fizic și dificil, pentru ca, astfel, să fie necesară și posibilă o puzderie de pretexte pentru gesturi, priviri, grimase, febrilicății, tăceri, giumbușlucuri viclene ș.a.m.d.

Să ne amintim de o altă scenografie a acestui admirabil artist — cea din spectacolul cu Hedda Gabler — pentru care construie o grandioasă colivie; dar, în acea excelentă creație a sa, transparența era cutezanța unei indiscreții nepermise, dar desăvîrșite; de data aceasta, aceeași transparență, așezată pe o scenă elisabetană, este birfitoare, obraznică și amorală.

În acest spectacol se întîmplă un fapt uimitor: încet, încet, geamlicul pare să se extindă, să cuprindă și sala, ademenindu-ne să exersăm, măcar într-un viitor promis și imposibil, aceeași vehementă sinceritate, aceeași brutalitate a exteriorizării prin vorbe. E limpede că Dan Jitianu a născocit un obiect scenografic care, jucîndu-și propriul său rol și imbibîndu-se de prezența actorilor, se travestește în instigator la catharsisul ca îndeletnicire nepretențioasă. Un catharsis orizontal.

★

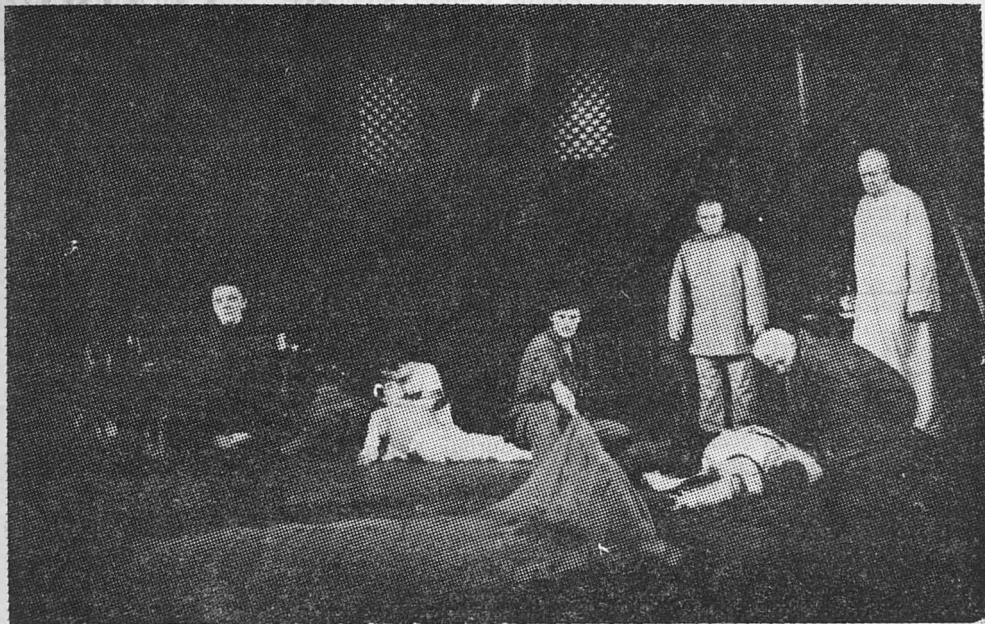
ECOUL UNEI CIVILIZAȚII IMPENETRABILE. Nu e o simplă coincidență faptul că pentru Taifun a fost necesar, din punct de vedere scenografic, ca și în Vassa Jeleznova, tot un perimetru în jurul căruia celelalte satelizează. Cu excepția lui Racine și Corneille, dramaturgii nu evită locul unde într-adevăr se petrece ceea ce se și spune și se și întîmplă în text. Dimpotrivă. Așadar, SCHEMA constitutivă a spațiului de joc e, în generalitatea sa învăluită cu atîtea detalii, ACEEAȘI, dacă și condițiile geometrice sînt aceleași. Diferența dintre cele două scenografii constă doar în faptul că cea pentru Taifun conține o supraetajare a coridoarelor aflate în afara locului de acțiune. În afara locului privegheat de ochii spectatorilor. Pentru celălalt tablou scenografic — sordida cămaruță din cartierul săracilor —, scenograful a folosit procedul încastrării succesive de spații, procedeu atît de des folosit în mai toate scenografiile încît, intrînd în uzanța de gîndire a publicului,

nici nu mai obligă la mobilarea, la vizualizarea aceluia loc de joc sporadic ori accidental. În cazul de față, stârnește atenția faptul că scenograful insistă asupra acestui tablou, transformându-l într-o emblemă a vieții umile și anonime a atîtor milioane de chinezi. Între cele două secvențe scenografice e o distanță, culturală și de civilizație, de mai multe veacuri. Simetrie perfectă a realității.

Dramaturgul chinez Cao Yu e atît de europeanizat încît nimic din ceea ce a învățat nu e omis din piesa sa. **Taifun-ul** său (titlul piesei este de fapt **Furtuna**) e plin pînă la perplexitate de paradoxal, de greu posibil, de licențe ale verosimilității. Toate aceste excese, însă, izvorînd ori topindu-se într-o tensiune miraculoa-

a face din prezența aceluia luptător, care joacă rolul fantomei lui Hamlet-tatăl, ecoul unei civilizații impenetrabile ori greu de reconstituit imaginativ pentru noi și astăzi. Rezultatul este minunat. Memoria reține imaginea strălucitoare a scenei, în care prezența actorilor rămîne o alboare aburoasă și enigmatică.

Acest artist care nu a pretins nicicînd să i se acorde o atenție deosebită — face parte dintr-o generație de creatori ce este convinsă că niciodată zgomotul făcut în jurul faptelor artistice nu va spori nici valoarea, nici importanța, nici prestigiul — este realizatorul unui număr de scenografii prompt riguroase și față de cele mai subtile ambiții regizorale, discrete, dar fructuos participative la spectaculo-



Decorul la „Taifun“ : Un scenograf nedrept de tirziu observat

să. Dar, pentru spectatorul român contemporan, fascinant rămîne **exotismul din substanță tragică și din peisaj**. Căci trama **Taifun-ului** parcă e construită de către un „deus ex machina“ european din date și întâmplări ale Orientului extrem de îndepărtat, construită înă cu plăcerea diabolică dantescă, peste care s-au așternut nămeți de resemnare și seninătate, de rigiditate și arhaic-sadice demnități, nămeți sticlind de inocență, pietate și ceremonii misterioase. Lui Sică Rusescu, scenograful acestui spectacol, i-a revenit agreabila sarcină, plină de tentante dificultăți, de a edifica pe scenă o impecabilă locuință tradițională chineză (locuință a elitei sociale), de a învâluia cu taină ușile spre celelalte încăperi și scările interioare de acces și de

zitatele montărilor, construcții ingenios articulate și adesea înzestrate cu „aparate“ producătoare de surprize.

Faptul că abia un spectacol — acesta — atrage atenția asupra scenografiei sale nu e o excepție îmbucurătoare, dar nici o împlinire nefericită. Ci, mai degrabă, o neașteptată ocazie pentru scenograf de a i se recunoaște valoarea, chiar și atunci cînd ultima sa creație nu face decît să repetă virtuțile și calitățile sale atît de tirziu observate, dar dovedite în multe alte spectacole cu scenografia ignorată.

Paul Cornel CHITIC

cronica

interpretării

actoricești

GEORGE MIHĂIȚĂ

în „SCAIUL“

Neșifonabila demnitate a eroului de comedie

Scaiul de Georges Feydeau. Teatrul de Comedie. Data premierei : 17 ianuarie 1989. Traducerea și versiunea scenică : Ion Lucian. Regia : Ion Lucian. Decorurile : Puiu Antemir. Costumele : Nina Brumușilă. Distribuția : Carmen Trocan (Marcelline), Sorin Gheorghiu (Firmin), Stela Popescu (Lucette), Aurel Giurumia (Chennerviette), Oana Solomonescu (Nini), Șerban Celea (Bois D'Enghien), Cornel Vulpe (Fontanet), Sanda Toma (Baroana Duverger), George Mihăiță (Bouzin), Ion Lucian (Generalul), Theo Cojocar (Antonio), Aurora Leonte (Vivianne), Anca Pandrea (Miss Betting), Violeta Berbiuc (Emilie), Candid Stoica (Jean), I. Ranja (Portarul).

Există actori care, interpretând un rol, te fac părtaş nu doar la punctul de vedere asupra personajelor, a ideilor piesei, dar și la bucuria lor de a juca; sintem tentați să spunem „de a se juca“ și nu există nici o nuanță peiorativă în expresia utilizată. Iată o observație care lui George Mihăiță i se potrivește, în general, dar parcă mai mult ca oricând în ceea ce-l privește pe Bouzin din *Scaiul* de Feydeau, recenta premieră a Teatrului de Comedie.

Actorul se distrează de minune — și, trebuie să spunem, molipsitor — observându-și personajul, desenându-i fin, în peniță, îndrăznelile și timiditățile, panicile și infatuările, suspiciunea mereu încrezătoare. Malițios, dar tandru, ironic, dar în același timp înțeleghător, George Mihăiță compune portretul scenic prin suprapunerea permanentă a celor două planuri din existența personajului său: ajutor de notar „în timpul serviciului“ și

autor de cuplete căznit-zburdalnice în restul timpului. Imaginile se intersectează, se suprapun, se contrazic, Bouzin pendulează năucit între cele două ocupații, inapt pentru fiecare din ele, urmărit de ghinioane, victimă a neînțelegerilor, a încurcăturilor, păstrindu-și mereu, cu înduioșător eroism, un aer plin de demnitate.

Aceasta și este cheia comică a interpretării lui George Mihăiță: asemenea lui Charlot, care pășeste cu eleganță de dandy în ghetelile lui scilciate, Bouzin nu părăsește morgan genului neînțeleș, a unei demnități betonate, nici cînd se află în cea mai intimă costumatie pe palierul unui imobil, nici cînd „creația“ sa e ridiculizată, nici cînd e urmărit cu vădite, declarate intenții asasine de accesele de temperament latino-american ale unui prezumtiv rival. Prin această ridicolă demnitate, neșifonabilă și fără moarte, personajul înfruntă risul nostru, dar ne

ciștigă și simpatia, indemnându-ne la o amuzantă părtinire în ceea ce-l privește. Umorel burlesc — ale cărui clape și resorturi sînt acționate cu precizie, toate, fără omisiune, de George Mihăiță — nu apare, în acest caz, răutăcios, ci bonom, afectuos, îmblinzit de o anume complicitate glumeață.

Personalitatea indecisă a lui Bouzin se compune scenic din gesturi, impulsuri, reacții la fel de indecise. De sub emfaza marelui geniu neînțeles care așteaptă gloria cu aroganță convingere se ițește teama mărunțului funcționar că și-ar putea nemulțumi patronul sau clienții; consideră că onorurile i se cuvin, dar le primește neîncrezător; înfatuarea lui e umilă, iar modestia nesinceră; fire posacă și pudibondă din lipsă de fantezie, compune totuși cu înverșunată rîvnă cuplete picant-zburdalnice. Tot acest amalgam de date contrare este mînuit de George Mihăiță cu abilitate și simț al detaliului, cu un permanent zîmbet amuzat. Conflictul cu obiectele, cu oamenii și întîmplările, caracteristic umorului burlesc, izvorăște, în interpretarea actorului, dintr-un ireconciliabil conflict al eroului cu el însuși, dintr-o perplexă necunoaștere de sine. Bouzin nu are suficientă prospețime sufletească și intelectuală pentru a se mira, a fi surprins, impresionat și totuși este într-o continuă, resemnată uluire. Oricum s-ar da cărțile, oricare ar fi partenerii de joc, el e sortit a rămîne mereu Popa Prostul. Tot ce mai poate face e să se supună rolului păstrîndu-și „demnitatea“, aerul înțepat-aristocratic de conte dintr-un vodevil de teatru periferic.

Cristina DUMITRESCU



Despicarea nuanței în patru

E limpede că Feydeau l-a conceput pe ajutorul de notar Bouzin doar ca pe o simplă cifră în ecuația comediei sale. Dramaturgul francez rămîne și în această piesă un matematician al pufnitului în ris. Mașinărie de produs haz pe scară industrială, Feydeau nu-și poate permite riscul fanteziei pe cont propriu. El trebuie să meargă la sigur în provocarea hohotelor dezlănțuite ale spectatorilor contra cost. Iată de ce **Scaul**, asemenea altor piese ale autorului, dezvăluie, fie și la o simplă privire, combinarea inteligentă, la rece a unor trucuri comice deja verificate. Între acestea se numără desigur și reducerea omului complex la o unică și constantă dimensiune. Nu e, se înțelege, descoperirea lui Feydeau. Lacheul Petrușa din **Suflete moarte** e condamnat de Gogol să-și plimbe de-a lungul și de-a latul romanului mirosul neplăcut al veșmîntelor. Această trăsătură schematică e la Bouzin nerozia de treabă. Rămăs astfel într-o linie, el trebuie să fie comic prin permanentul contrast timp dintre comportare și situația dată. Lumea în care nimereste eroul e nu numai nouă, dar și agresivă. Dinamica evenimentelor, de intensitatea vitalității debordante, îl surprinde mai totdeauna pe picior greșit. George Mihăiță nu schimbă acest loc al personajului în țesătura migălită de autor. Așa se și explică de ce, deși creație pe cont propriu, interpretarea sa nu distonează în ansamblul organic al spectacolului. El nu face altceva decît să redea lui Bouzin complexitatea umană originală, sacrificată de autor în scopuri comice. Personajul său, spre deosebire de cel al lui Feydeau, nu mai e o simplă rotiță în mașinărie de stîrnit risul a piesei. El e acum un întreg univers sufletesc. Se amestecă, în firea lui, nerozia fundamentală, orgoliul de creator (chiar dacă de texte de muzică ușoară), sfișoenia de funcționar umil, vitejia cu intermitențe, demnitatea cetățenească, bunul simț popular, dar și obrăznicia în care se întrezărește posibila grosolanie. Umanizarea nu diminuează, ci sporește comicul.

Bouzin propus de George Mihăiță e o multitudine de eventuale ipostaze exterioare. Picat într-o situație, el nu știe pe care dintre acestea s-o alege. Să fie demn sau umil, viteaz sau laș, arrogant sau sfios? Realitatea nu lasă să se vadă un răspuns imediat. De aici starea lui fundamentală: pipăirea contextului. Chirchii în sine, ținându-și în friu gesturile, năvingul ajutor de notar caută să descopere care dintre multiplele sale dimensiuni se potrivește momentului. Viteza de derulare a evenimentelor e mult mai mare decât viteza sa de chibzuire. Ipostaza aleasă pică prost de fiecare dată. De aceea, Bouzin e într-o eternă goașă de la un mod de a fi la altul. Crede, de exemplu, că trebuie să fie viteaz. Întreaga lui personalitate se lansează în această direcție cu o iuteală ieșită din comun. Bruce însă își dă seama că s-a înșelat. Atitudinea cerută e lașitatea. O rupe la fugă înapoi, în direcția contrară. A apucat să schițeze totuși câteva gesturi de vitejie. Ele vor fi imediat curmate, transformate în semne de lașitate. Dar trecerea e vizibilă. Gesturile contrare se suprapun, se contrazic aiuritor. De cele mai multe ori situația se schimbă din nou. Bouzin se precipită către o altă ipostază sufletească. Buimăcit de aceste mutații, personajul sfârșește prin a lua, în același timp, toate atitudinile posibile. Încercătura de gesturi e de un comic imens.

Gândit complex, Bouzin beneficiază de o interpretare pe măsură. În rolul din *Scaiu*, George Mihăiță se dovedește o dată în plus actorul comic de mare subtilitate, în stare să prăvălească în hohote de ris, cu o simplă mișcare a feței, un întreg stadion de plătitori. E, trebuie să recunoaștem, o performanță aparte într-un gen în care nu de puține ori interpretarea se confundă cu scâlbăiala, iar talentul cu energia fizică. Orice gest normal e alcătuit dintr-o infinitate de nuanțe. George Mihăiță ia fiecare amănunt în parte, și, după ce-i dă personalitate comică, îl pune la loc în ansamblul unitar al gestului. Rezultatul e o maximă sporire a încărcăturii de haz pe fiecare unitate de mișcare. Comicul lui Bouzin ar fi fost imposibil fără capacitatea tînărului actor de a despică nuanța în patru. Pe acest talent de disociere analitică a gesturilor se întemeiază tot ceea ce face din jocul lui George Mihăiță un moment deosebit în spectacolul cu *Scaiu*: naveta aiuritoare între ipostaze diferite, transformarea unei mișcări într-una contrară, coexistența unor stări antagonice pe același chip.

Se consideră îndeobște că personajul unei piese e mult mai complex decât întruchiparea lui scenică. Fiecare variantă actoricească surprinde doar o parte

dintr-un tot presupus de o bogăție mult mai mare. E deosebirea fatală dintre text și interpretare, fie aceasta critică, regizorală sau actoricească. Prin rolul din *Scaiu*, George Mihăiță își permite o surizătoare contrazicere a acestei reguli. Eroul de pe scenă e mult mai complex decât cel din text. Bouzin al lui Feydeau e doar o parte din Bouzin al lui George Mihăiță.

Pentru a realiza un personaj cât mai apropiat de cel propus de autor se cer unui actor numeroase și atente lecturi ale textului. N-am greși spunind că, pentru a crea un personaj cât mai apropiat de cel interpretat de George Mihăiță, i-ar trebui lui Feydeau — de-ar fi posibil acest lucru — numeroase și atente vizionări ale spectacolului de la Teatrul de Comedie.

Ion CRISTOIU



Teoreticianul dublat de moralist

Dramaturg de prestigiu care participă la momentul fast al teatrului prin studii, cronici, ferme profesii de credință (e vorba desigur de o „poetică“ a dramei elaborată „din mers“), Dumitru Solomon este și un teoretician de excepție al genului dramatic, lipsit de morgă sau prețiozitate. Teoretician dublat de un moralist, de un „rafinat“ estete, uneori de un martor „ingenuu“.

Scriitorul își expune opiniile cu franchețe și spontaneitate, cu luciditate și percutant sarcasm, atunci când este cazul, avînd în vedere totdeauna valența gravă a existenței, imperativul moral al artei.

O „poetică“ a dramei, în speță, a comediei satirice se află prefigurată distinct și cu autoritate și în ultimul volum apărut la Editura Eminescu, *Dialog interior* (1987).

Dialectica procesului creator, aria socială irigînd perpetuu conștiința artistului, dar și cea politică, rigoarea etică, idei, noțiuni, concepte examinate cu acuitate, fluentă și maximă flexibilitate, constituie pentru dramaturg încărcătura operei dramatice.

În aceeași măsură apare viabil, ca un al doilea termen al ecuației, coeficientul de etern și inefabil, coeficient instituit prin metaforă (un volum apărut aproape cu un deceniu în urmă se intitula *Teatrul ca metaforă*). Singurul gir care asigură textului dramatic, sub lumina justițiară a timpului, perenitatea.

Volumul, de dimensiuni reduse, compact în idei și „aerisit“ în emisia acestora, oferă pe o altă spirală a timpului, prin evaluarea din interior a actului de creație, o nouă **modalitate estetică a teatrului**.

Spiritul tutelar al dramaturgului pare a fi însă, dincolo de verva speculativă și integrarea clasicilor (din unghi contemporan) în circuitul viu al actualității, Tudor

* Dumitru Solomon, *Dialog interior*, Ed. Eminescu, 1987.

Vianu, prin tot ceea ce a însemnat pentru cultura românească înalta sa magistratură.

Dialogul interior este împărțit în două capitole. Cel dintîi, amplu, purtînd titlul volumului, abordează cu incisivitate și curaj — într-un stil de o eleganță impecabilă — punctele „nevralgice“ ale dramaturgiei, problemele „spinoase“ ale criticii specializate.

Autorul se oprește asupra unei idei (ideea de perfecțiune), a unui concept (conceptul de actualitate), chiar asupra unui truism (specificul teatral exclude narațiunea), glosează pe marginea unui citat (Aristotel, Călinescu, Molière, Voltaire, Strindberg, Musset, Balzac, Roland Barthes etc.), reface o epocă din destulul sinuos al genului (Shakespeare, Molière, Cehov, Caragiale). Cu o dezarmantă candoare, Dumitru Solomon subminează prejudecata demonstrației, (folosind adesea paradoxul ca bază de pornire), a retoricii scrobite.

Tehnica, prin excelență modernă, este a colajului, a mozaicului. Impresii, opinii, observații privind drama (comedia), dar și celelalte genuri invadindu-le, redîndu-le uneori ingenuitatea (poezia, proza), oferă imaginea unui fascinant spectacol de idei, răsfrînt în oglinzile devoratoare ale teatrului. Spectacol cu un singur personaj — dramaturgul — care stăpînește cu profesionalism și curaj „partitura“ anticilor, a modernilor, a clasicilor dramaturgiei. Liantul este însăși dialectica interioară a actului de creație reflectînd deopotrivă capacitatea de sinteză, spiritul de selecție.

Aparența este a notației de jurnal, a „fișelor“ de laborator conținînd fragmente menite a fi folosite în operă ulterior. Efectul este însă mai totdeauna profund și grav. Sub lentila lucidității, mimetismul, impostura, „paroxismul confuziei“, al caducității cîmpătă trăsături grotești, adevărul irumpe la suprafață cu forța judecății apodictice.

„Paradoxul teatrului ilustrativ — afirmă dramaturgul — este paradoxul fotografiei de buletin: seamănă, are exactitatea trăsăturilor celui fotografiat [...] dar nimic din **adevărul** lui.

Teatrul autentic nu spune aceasta e viața, ci aceasta e mai-mult-decît-viața, iar spectatorul nu e obligat să compare cu un model, ci să mediteze, să treacă

dincolo de percepțiune, să dea el însuși o nouă materie esențelor vieții“.

În ceea ce privește conceptul de actualitate = valoare, D. Solomon disociază cu autoritate: „ideea de valoare nu este neapărat conținută în ideea de actualitate, deși actualitatea potențează întotdeauna valoarea“. Concluzia se impune cu simplitatea evidenței: „Dacă scriind despre războaiele punice, aș putea spune ceva important cu privire la contemporaneitate, n-aș ezita să scriu despre războaiele punice. [...] Nimic din ceea ce e omenească nu poate fi străin teatrului“.

Tensiunea = autenticitatea operei, diversitatea peisajului dramaturgic, sint asigurate „firesc“ de prezența interogației: „Cîte întrebări al căror răspuns nu este dinainte cunoscut tot atâtea posibilități dramatice. Cîtă energie, sufletească și intelectuală, consumată în scopul aflării unor răspunsuri la întrebări ale existenței atîta tensiune dramatică. Cîtă dialectică, atîta teatru. Complexitatea rezultă“.

Incitantă este viziunea lui D. Solomon asupra comediei, a comicului cu funcție de catharsis: „Facem comedie nu pentru a strivi răul ci pentru a «exalta» binele și frumosul din lume și din noi înșine. Rîsul este cel mai sigur medicament împotriva îmbătrînirii premature a celui spiritului. Comedia este un contract de tinerețe sufletească încheiat cu noi înșine. Noi cei buni și adevărați“.

O anomalie a frontului literar este ignorarea, marginalizarea, evaluarea sporadică a textului dramatic de către critică: „Literatura dramatică — afirmă Dumitru Solomon — este handicapată sub raportul criticii sincrone, prin aceea că e privită ca un act artistic incomplet în forma ei scrisă. [...] Literatura dramatică, sint de părere criticii literari, nu se reprezintă pe sine, ci este reprezentată prin spectacol, deci în altă formă de expresie decît cea scrisă. Critica literară evită astfel comentarea textelor dramatice contemporane, nu însă și a celor clasice, deși acestea din urmă sînt și ele, prin structura lor, acte artistice «incomplete» [...] Literatura nu poate fi gîndită, analizată, judecată fără a se ține seama de prezența specifică a dramaturgiei“.

Ultimul capitol, **Monolog în agora**, reia cîteva nuclee din dezbaterile anterioare. Accentul cade de această dată pe **calitatea de martor**. Martor care trăiește pînă la incandescență ideile generoase, dar și terorii acestui sfîrșit de secol, cărora artistul-cetățean le oferă cu luciditate și speranță alternativa rațiunii, șansa artei.

„Acest sfîrșit de secol — încheie D. Solomon — ar putea fi, prin reducere la absurd, și sfîrșitul omului. Nu mă gîndesc numai la probabilitatea acută a neantului nuclear, dar și la pericolele care amenință specia umană din interiorul ei. Intoleranța, fanatismul, selea de putere, tinzînd spre o scară cosmică, artificializarea relațiilor dintre oameni, însingurarea, abrutizarea, egoismul, meschinăria, falsă cultură [...] decăderea treptată din condiția spirituală, ofensiva mediocrității și a kitsch-ului“.

Acestor tare, ce ar putea reduce la tăcere întreaga planetă, dramaturgul le opune generozitatea și eficiența actului artistic: „în ciuda discontinuităților, a cezurilor de tot felul, harta istorică a artei nu are zone întinse de deșert și nici abisuri descurajante [...] Omul își reproduce imaginea cu aceeași înverșunare deterministă cu care își reproduce specia, astfel că arta reprezintă un factor nu numai de definire, dar și de supraviețuire a umanității“.

Expresie a unei conștiințe, **Dialog interior** nu a suscitat interesul pe care l-ar fi meritat. (A contribuit probabil la criteriul restrictiv și ținuta de cenușăreasă a cărții.) Substanța volumului, care pledează în egală măsură pentru o „civilitate a spiritului“, dar și pentru integrarea artistului, prin cele mai intime fibre ale sale, în destinul cetății, îmi reduce în memorie alte cărți de atitudine alături de care **Dialogul** se înscrie solidar în efortul de a defini prin creație acest sfîrșit de secol, cu luminile și umbrele saie: **Viața ca o pradă** a lui Marin Preda, **Supraviețuirile** lui Radu Cosașu, **Secolul nostru cel de toate zilele** de Ion Ianoși, **Călătorie spre mine însămi** de Ileana Mălăncioiu.

Viola VANCEA

(continuare din pag. 58)

la acest aspect. În ansamblu, însă, Cristina Ioviță vădește o înțelegere matură a desenului de bază al textului; mecanismul evenimentelor este descompus cu minuție și pregnant caracterizat: un mecanism perfect reglat, ce funcționează în orice condiții, adaptându-se din mers pentru că, de fapt, nu evoluează și nici nu involuează. Există. În acest sens, două dintre soluții contrazic viziunea generală a mizanscenei. Prima constă în plasarea în mijlocul fundalului a unui orologiu ale cărui ace încremenite sînt puse în mișcare, pe rînd, de toate cele patru personaje — aluzie, probabil, la implicarea lor egală în mersul vremurilor și la răspunderea lor egală pentru direcția acestui mers. Sugestia nu e însă chiar pe înțelesul tuturor și, de altminteri, nici nu are o justificare logică desăvîrșită. Cea de a doua se referă la conceperea personajului Nastu — foarte bine interpretat de Constantin Chiriac, posesor al unei mobilități mimice și corporale apreciabile —, personaj care, spre deosebire de cealaltă „mască fixă“ (Gardianul, întruchipat cu pondere de Wolfgang Ernst), se modifică radical, ca fizionomie și comportament, în cursul acțiunii. Daț fiind statutul eroului care se și prezintă, din capul locului și fără complexe, drept „Istoria“ în persoană, această schimbare (o îmbătrînire acuzată, deci o lentă extincție), altfel optimistă ca perspectivă, intră în conflict cu demersul global al spectacolului. Am semnalat aceste incongruențe pentru că ele tulbură limpezimea demonstrației. Împlinită de Cristina Ioviță cu o nebanuită, pînă acum, capacitate de a elabora teoretic și de a concretiza scenic metafore de intens impact intelectual și emoțional. Reprezentativ pentru această disponibilitate este finalul spectacolului, în care sarcasmul și amărăciunea se aliază într-o imagine pur și simplu zguduitoare. Fînețea intuiției regizorale e confirmată și de alte rezolvări inspirate. Ne gîndim în primul rînd la tratarea coloanei sonore — care joacă efectiv, grație citirii expresive de către Mihai Bica a unor inserturi „radiofonice“ atent selectate și excelente prelucrări a laitmotivului muzical — și, în al doilea rînd, la organizarea spațiului de joc. Decorul lui Mugur Pascu, avînd linia austeră și elegantă cu care ne-au obișnuit scenografiile semnate de el pînă acum, desființează granița dintre cele două locuri ale acțiunii. Scena e secționată în adincime prin panouri de retea cu luciu metalic, ce formează un labirint în care dispar și în care se întreză-

resc spaima și speranța, neîncrederea și curajul. Costumele, mai ales cele îmbrăcate succesiv de Nastu, definesc nuanțat personajele și contextul. În general, dirijarea tuturor coordonatelor în mod unitar, în scopul evidentierii ideii spectacolului, reprezintă o caracteristică marcată a montării realizate de Cristina Ioviță. Este, credem, un semn al faptului că linăra regizoare, dacă își va controla mai riguros mijloacele de expresie, va mai avea multe de spus. Și, o dată cu ea, Teatrul de Stat din Sibiu.

CRONICĂ LITERATURII DRUMATICE

(continuare din pag. 54)

folclorică apar calcuri, cum întîlnim în versurile din **Zidarul**: „Iar noi trăim în miezul acestei triste vremi“ evocă un vers celebru din Labiș, iar „Nu e decît o lume și e așa cum este“ trimite pașănt în Eminescu. Replici sînt versificate parțial în **Zidarul**, sugerîndu-ne o grabă inexplicabile a autorului de a publica piesa.

Gustul pentru panseuri, cele mai multe de natură livrescă, este așăit în întreg volumul pe care-l discutăm. O serie de figuri și elemente retorice sînt așezate în pagină abuziv, dacă avem în vedere sensibilitatea reflexivă a cititorului de azi. Un conservatorism călduț adie printre replicile dramaturgului, care nu interoghează, ci evocă, nu confruntă situații, ci relatează evenimente, nu decantează destine, ci decupează eroi.

DE LA TEXT LA REGIE

(continuare din pag. 56)

bani, proclamă ca de la amvon cîntea, înfierînd pe micul slujbaş ce i-a solicitat bacșiș, strivesc literalmente asistența.

Rolul soției primarului, care leagă și dezleagă firele intrigi, i-a revenit Corinei Negrișescu. Am văzut o cochetă nurlie, o amfitrioană făgăduind multe sau cel puțin insinuînd făgăduințe. dar registrul actriței, de altfel bine susținut, se oprește aici. Am fi dorit un joc al măștilor nu numai pentru scenă, ci și pentru noi, spectatorii. La urma urmei, rapacitatea și calculul la rece, pe care personajele nu i le bănuiesc, dar noi i le știm, trebuiau să ne fie într-un fel indicate. E o propunere aceasta și dorim să fie și un prilej de meditație, pentru realizatori, deoarece tocmai acest rol ar acorda spectacolului și mai mult relief.

PAC LA PAC PRIN

Teatrul

O farsă cu intenții serioase

HOTUL SENTIMENTAL de TUDOR POPESCU • TEATRUL DE STAT din REȘIȚA • Data premierei : 13 mai 1983 • Regia : TUDOR POPESCU • Scenografia : ION BOBEICĂ • Distribuția : VALENTIN IVANCIUC (Dinu); GEORGE DRĂGULESCU (Dona); CONSTANȚA TARALUEA (Dida); MIOARA TIRZIORU (Doly).

Consecvent în simpatia pe care o manifestă pentru dramaturgia lui Tudor Popescu (a reprezentat *Ispita*, *Dulcea ipocrizie a bărbatului matur*, *Un suflet romantic*, *Sorana*), Teatrul de Stat din Reșița recidivează, lansînd în premieră ab-

solută *Hotul sentimental*, o farsă cu cîteva situații bine ticluite și cu cel puțin două intenții serioase, mărturisite de autor în caietul-program al spectacolului, inegal realizate artistic. Cea dintîi este de a atrage atenția asupra condiției creatorului, care, dacă vrea să rămînă fidel misiunii sale de artist, își asumă și consecințele legate de chinurile creației, de responsabilitatea întîlnirii cu publicul etc. Cea de-a doua urmărește satirizarea goanei după senzațional propagată de o cinematografie de duzină din Occident, ale cărei produse pseudoartistice au început să fie rîspindite și la noi prin casele video, alterînd gustul tineretului. Această a doua intenție își găsește materializarea în însăși trama comediei, în care tînărul timid și cumsecade Dinu se travestește într-un hoț fioros, pentru a o cucerii pe tînăra violoncelistă Doly — pasionată spectroatoare a filmelor senzaționale de pe videocasete și contaminată de gustul aventurii —, fapt ce dă naștere unor situații amuzante, uneori de un co-



Imagine din „Hotul sentimental“ : Cînd regizorul e, în sfîrșit, fidel autorului

mic paradoxal („hoțul“ il imprumută cu bani pe sculptorul presupus bogat Dona, pe care voia să-l jefuiască, dar care n-avea nici cu ce-și plăti taxele curente), alături cam artificiale, dar plauzibile în spiritul farsei. Cît despre cea dintîi, o găsim exprimată în confesiunile sculptorului Dona, care-i vorbește „hoțului“ despre chinul creației, despre tristețea singurătății în celebritate și despre alte dureri ale adevăratului artist, dar ideile sînt mai puțin organic încorporate în structura piesei. Ușor didactic pe alocuri, ușor redundant prin unele repetiții, textul își impune viabilitatea, nu numai prin actualitatea tematicii abordate, ci și prin alte calități specifice comediilor lui Tudor Popescu, între care, vioiciunea dialogului, situațiile-surpriză, o anume voioșie izvo-rîtă dintr-o viziune tonică asupra vieții, fără a atinge cea mai înaltă cotă a ambițiilor autorului.

Realizator scenic al propriului op literar, Tudor Popescu regizorul i-a fost fidel autorului, explicitîndu-i intențiile și dîndu-i expresie orală gîndurilor, fără a fora sau a broda dincolo de ceea ce textul comunică destul de limpede. Spectacolul e alert, viu colorat, scenografia elegant structurată în plan vertical și orizontal de Ion Bobeică oferă spații stimulative jocului actorilor și mișcării scenice. În rolul sculptorului Dona, George Drăgulescu nuanțează cu inteligență, uneori cu umor și o ușoară tristețe pigmentată de autoironie, confesiunile acestuia, intrînd cu convingere în rolul de „victimă“ a propriei farse. Valentin Ivanciuc potrivit ca înfățișare și comportament, își demonetizează eroul (Dinu) printr-o dicție defectuoasă, molfăind uneori cuvintele; Constanța Taraulea își impune exploziv prezența și agilitatea fizică în impetuoasele intervenții ale luptătoarei de karate Dida, subliniind ridicolul ambiției acesteia de a poza în Afrodita, în timp ce Mioara Tîrzi-oru strecoară o undă de ambiguitate asupra adevăratelor sentimente ale iubitei Doly. În ciuda unor inegalități, fiecare membru al cvartetului : Dinu, Dona, Dida, Doly înscrie un argument valabil într-o demonstrație simplă și clară.

Mioara BARBU

Pendulare între registre

Textul clasic, care a cunoscut mii de puneri în scenă, generează (sau ar trebui să genereze) la regizor și în trupă o stare de ambiție, tradusă prin încercarea de a descifra sensuri latente, de a le îmbrăca în haine originale și, dacă se poate, obținerea unei viziuni novatoare, implantată în contemporaneitate. Chiar dacă încer-

CĂSĂTORIA de N. V. GOGOL
● TEATRUL DE STAT DIN REȘIȚA ● Data premierei : 6 noiembrie 1988 ● Regia : MIHAI LUNGEANU ● Scenografia : RADU CORCIOVA ● Distribuția : CONSTANȚA TARAULEA (Agafia Tihonovna) ; COCA MIHALACHE (Arinz Panteleimonovna) ; MĂLINA PETRE (Fiokla Ivanovna) ; GEORGE DRĂGULESCU (Podkolesin) ; DAMIAN OANCEA (Kocikariov) ; GRIGORE ALEXANDRESCU (Iaișnița) ; EMIL ȘERBAN (Anucikin) ; OVIDIU CRISTEA (Șevakin) ; DIANA BOBOC (Duniășka) ; MIHAI VERBITCHI (Starikov) ; VASILE NEDELUCU (Stepan).

care nu are deplină acoperire în reușită, sus-amintita stare este priincioasă pentru evoluția trupeii, ca orice moment de efervescență, ca orice ieșire din rutină. Pentru actorii Teatrului de Stat din Reșița, momentul acesta ni s-a părut a fi fost lucrul asupra comediei Căsătoria de Gogol, alături de regizorul Mihai Lungeanu.

Lecturi temeinice din marele clasic își vădesc rezonanța în spectacol. Probabil de aceea cadrul strict al satirei i s-a părut regizorului neîncăpător pentru transcrierea scenică. Păstrează, așadar, nucleul realist (la personajul Podkolesin și la valetul său Stepan), apoi compune cu „pretendenții“ și personajele feminine o galerie de caricaturi, pentru ca din pețitori să închipuie un cuplu fabulos. Registre diferite, pe alocuri abil articulate. Comunicarea esențială se bizuie pe cei doi termeni realiști. Pe de o parte, indecizia pînă la abulie (doar cu final exploziv) a lui Podkolesin, condusă în progresie (interpretul George Drăgulescu își precizează și el, pe parcurs, traiectoria), pe de altă parte, existența aparent inertă și mereu aprobativă a valetului Stepan (Vasile Nedelcu), în fapt, comentariu ironic la vînzoleala generală. În fiecare dintre ei pare a exista un dat de disimulare, în vreme ce personajele caricaturizate (deși jocul actorilor nu-i lipsit de nuanțe) rămîn otova în grotescul lor, croit în linii mari. Spre exacta lor determinare, regizorul a avut fructuoasa idee de a-i sublinia scenic cu câteva manechine de croitorie, înveșmîntate în costumele personajelor. Integrarea acestora în acțiune, făcută cu discreție, lărgeste, la un moment dat, aria simbolurilor, dar doar la un moment dat, căci jocul subtil manechin-personaj ocupă numai un fragment de edificiu, cînd ar fi trebuit inclus în edificiu general. De aici și imposibilitatea pentru interpreți de a umple inte-

gral tiparul caricaturii, în pofida eforturilor individuale. Însăși interpreta Agafiei Tihonovna, Constanța Taraulea, își limpezeste mai greu linia personajului, ținând obstinat la început, spre acute, pentru ca abia în partea a doua a spectacolului (cînd o undă tragică, bine venită, trece prin scenă) să găsească tonul just și mișcarea grăitoare înspre o împlinire caracterologică — sprijin util pentru construcția regizorală.

Extinderea spre fabulos n-are însă suport în logica spectacolului. Universul propus sub semnul grotescului (decorul lui Radu Corciova inchiuie pe o colivie-crinolină, acoperămint propice pentru lumea zămislită de regizor) îl refuză. Dar, dincolo de această pendulare între registre, dincolo de unele neîmpliniri actoricești, rămîne încercarea valabilă, lucrată cu delicatețe, de un regizor care merge cu pași lenți, dar siguri, spre maturizare artistică.

Florica ICHIM

În cheia metaforei

CAMPIONUL de IOAN GĂRMACEA

● **TEATRUL DE STAT din TURDA** ●

● **Data premierei: 3 decembrie 1988** ●

● **Regia: VIRGIL ANDREI VĂȚĂ** ●

● **Scenografia: GHEORGHE MATEI** ●

● **Distribuția: IOSIF COJIC (Ion Roman); STELA FURCOVICI (Ana); DAN CHIOREAN (Băiatul).**

Asumîndu-și sarcina unei noi versiuni scenice a piesei **Campionul** de Ioan Gărmacea*, regizorul Virgil Andrei Văță reușește să conducă spectacolul de la Teatrul de Stat din Turda de asemenea manieră încît să fie mai aproape de cîștigarea pariului cu piesa decît lăsa începutul reprezentăției să se întrevadă. Mai tern și mai impersonal în prima parte, spectacolul dobîndește un plus de voltaj în actul al doilea prin precizarea și amplificarea ingenioasă a funcțiilor dramatice ale celui de-al treilea personaj — un chelner —, care devine, prin metaforizare, exponentul intruziunii nefirescului în viața lui Ion (John) Roman, boxerul transfig revenit în țară, sfișiat de boală și dezechilibrat sufletește. Nu e vorba despre un act gratuit pe care și-l îngăduie regizorul, căci acest al treilea personaj, care la lectură nu dă impresia că depășește funcția de personaj de relație ori de divertisment, e în spectacolul turdean mai întîi doar o apariție antipatică, apoi o prezență din

ce în ce mai agresivă, ce sfirșește prin a se confunda cu un călău ce agresează conștiința lui Ion. Din păcate însă, regizorul comite o eroare semantică, ce ambiguizează finalul, prin nefericită plasare în același punct al spațiului de joc și cu mișcări absolut identice a Inei.

Deficiențele montării țin mai cu seamă de jocul actoricesc și încep de la claritatea rostirii textului de către interpreta Inei, Stela Furcovic. Cel mai adesea, acrită e precipitată, cu o intonație monotonă lipșită de fior autentic, pe care încearcă să-l compenseze printr-un aer contrafăcut de fetiță-adolescentă care bravează, atitudine ce se dovedește contrară ideilor partiturii. Mai aproape de autenticitatea personajului ce i-a fost încredințat e Josif Cojic, actorul întrezărind spaimele ființei ce nu se mai recunoaște pe sine, căreia i se pare a fi mercu urmărită de dublul său, cu izbucniri și căderi prompte, cu o robustețe fizică și morală în declin. Ii lipsește deocamdată capacitatea menținerii rolului la o tensiune constantă. O bună impresie lasă apariția lui Dan Chiocean în rolul chelnerului, mesager al infernului, avînd întipărit pe chip un permanent rictus sardonice.

Scenografia semnată de Gheorghe Matei mizează pe instituirea unui spațiu de joc ce servește intențiile metaforizatoare ale montării, prin ambivalența camera de hotel/ring de box, pe care o propune.

Mircea Em. MORARIU

Înverșunarea apropierei

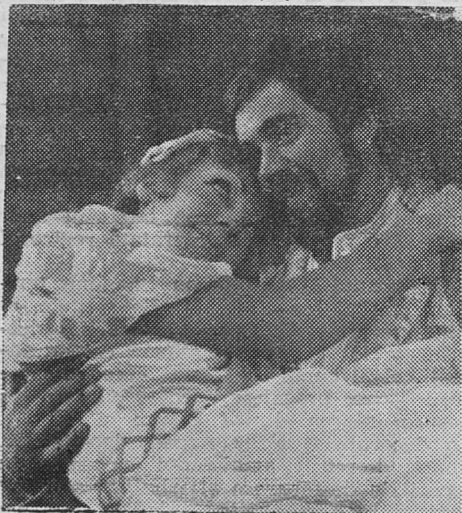
Să faci din **Visul...** un musical? Se știe: apropierea structurală a textului de trama potrivită unei lucrări muzicale, caracterul fluent, melodios și aluziv al țesăturii au fost atribute cu tenacitate sesizate de comentatori. Muzicalitatea textului ar îndreptăți, prin urmare, convertirea. Inovația lui Kovács Levente constă în adăugirea unor inserturi din sonete, cîntate — comentarii sui-generis, care, ca verb, nu distorsionează, ci mai degrabă potențează sensurile comediei, innobilează rătăcirile dragostelor schimbate sub imperiul unor forțe a căror sorginte e tratată regizoral cu inventivitate.

Ce rezultă? Un Oberon imaginat terifiant, ținînd în mină lăturile și itele, el fiind autorul și demiurgul jocurilor desfășurate în cele trei planuri: cel suprarreal, cel al curții lui Tezeu și cel al meșterilor care pregătesc spectacolul cu piesa despre iubirea dintre Pyram și Thisbe. În decorul lui Nagy Arpád, decor unic, punțînd reușit amalgamul necesar de locuri de desfășurare și izbutind să confere un aer de mister spațiului — pronic jocurilor, vrăjii și năzbitiilor realității, lumea, demonic guvernată de Oberon, dansează, mai întîi după cum îi cîntă

* Publicată în revista „Teatrul” nr. 3/1987.

VISUL UNEI NOPTI DE VARĂ, musical în două părți, prelucrare după **WILLIAM SHAKESPEARE** de **KOVÁCS LEVENTE** • Data premierei : 14 septembrie 1988. • **TEATRUL DIN SFINTU GHEORGHE,** secția maghiară • Regia : **KOVÁCS LEVENTE** • Decori : **NAGY ÁRPÁD** • Costume : **KELEMEN TOROCZKAI JUDIT** • Muzica : **CSIKY CSABA** • Coregrafia : **KÖNCZEI ÁRPÁD** • Distribuția : **DARVAS LÁSZLÓ** (Tezeu), **SIMON ANDRÁS** (Egeu), **MÁRTON ÁRPÁD** (Philostrat), **KRIZSOVÁNSZKY SZIDÓNIA** (Hippolyte), **CSERGÖFFY LÁSZLÓ** (Oberon), **BALÁZS ÉVA** (Titania), **NÁSZTA KATALIN** (Puck), **B. PIROSKA KLÁRA** (Măzărîche), **MÁRTON ÁRPÁD** (Bob de muștar), **SZABÓ MÁRIA** (Fluturaș), **VÁRADY MÁRIA** (Pinză de păianjen), **BARTHA ÁGOTA, SEBESTYÉN MELINDA, LŐRINCZY RENÁTA** (Zine), **LÁSZLÓ KÁROLY** (Gutuie), **MÁRTON ÁRPÁD** (Jurubită), **DOBOS IMRE** (Flaut), **DEBRECZY KÁLMÁN** (Botișor), **GYÖRY ANDRÁS** (Bottom), **VERESS LÁSZLÓ** (Timpanul).

acesta, pe urmă, din ce în ce mai slobodă. Puck (Nászta Katalin) îi cîntă smerit în strună stăpînului, dar numai părelnic : cînd stăpînul nu-i acasă... Îndrăgostiții și meșteșugarii își văd de treabă și de partitură, cu oarece foloase. Diferențele sînt doar de participare și de efort în lucrarea artistică. István Márta în Hermia își anihilează partenerii-îndrăgostiți prin însăși forța talentului și ponderea pe care



Imagine din „Visul unei nopți de vară”: Un Shakespeare pe portativ

știe să și-o cucerească. Tinăra actriță posedă un glas și un arsenal de subtile mijloace care o propun pentru ceea ce se cheamă o tragediană, echivocul gravității cu care-și ferecă umorul născînd un comic de calitate. Ceilalți trei amorezi sînt mai plăpînzî, se ferec să palpite, fie din suferință (Bálint Péter), fie din lipsa de umoare (Darkó Éva, Tóth J. Tamas). Oberon (Csergöffy László) e definit unidimensional, prin rigiditate și încruntare dictatorială, dar regizorul a reușit să-i confere, în relația cu Puck mai cu seamă, năstrușnice oglinzi ce-l demască și-i ridiculizează demonia, către fîncele jocului. Titania, „victimă” dintii a miniei sale, e jucată de Balázs Éva cu aere de doamnă din înalta societate ajunsă la necazul pîrgului : un fel de Cliriță în lumea elfilor. Grupul meșteșugarilor este divers ca potențe calitative. Dobos Imre și Debreczy Kálmán (Flaut și Botișor) își fac cu folos meseria de comediieni ; László Károly schițează o înduioșătoare caricatură de intentend cu frica zeilor. O creatoare (debutantă) în conceperea costumelor — Kelemen Toroczky Judit — atrage atenția prin fantezia, ușilitatea și bunul-gust investite. Muzica lui Csiky Csaba este originală, plăcută și neasurzitoare ; păcat că s-a apelat la procedeul play-back-ului, care produce comăcării neprevăzute în scenariul regizoral. Kovács Levente și echipa de la secția maghiară a Teatrului din Sfîntu Gheorghe au voit să contemporaneizeze. Au vrut să pună în acord Visul... cu un nou fel de simțire. Gîndu-i le-a reușit, parțial. Au lipsit omogenitatea participării, empatia întregii trupe, sincronia școlilor și manierelor de interpretare

Tcodor SUGĂR

Virtuozitatea tehnică a dramei politiste

Hanul enigmelor, piesa polițistă a Maricăi Beligan, e un joc amuzant de-a misterul, așa cum ne apare în viziunea lui Cornel Popa, pe scena Teatrului „Ion Văsiilescu” din Giurgiu, ce se înscrie ca a treia versiune, după aceea de la Teatrul „Bacovia” din Bacău și de la Naționalul craiovean. În intenție este și o dramă a mistificării, care ar fi putut duce la o adevărată criză de identitate, dar autoarea nu insistă asupra psihologiei, ci rămîne în limitele genului, incitîndu-ne doar curiozitatea de a afla cine e criminalul — în acest caz, mistificatorul, și care e mobilul acțiunii sale. Misterul, în scenă, e augmentat și de un grădinar (rol mut încredințat lui Aurelian Napu), care pătrunde pînditor, în antracte, punînd cîte un trandafir pe fotoliul pe care se va așeza bătrîna Coster. Aceasta se vedește

a fi tocmai detectivul (greu depistabil, ca de altfel și criminalul, sub identitatea unui fals comisar de poliție).

Jocul actorilor e dominat de personalitatea Ancăi Alecsandra în doamna Coster, o bătrână ușor ticăită, simpatică, ascunzându-și energia sub o pretinsă claudicație de care, uneori, „uită” cu amuzantă distracție. Anca Alecsandra, prin acest aer amuzat și amuzant, acordă principala notă de ușoară badinerie spectacolului. O contraponderă oferă Mirela Nicolau în victima mistificației, tinăra Marie-Rose Van Loo. Ea joacă, în registru realist, deruta, spaima, în fine disperarea personajului, în obstinația sa de a-și păstra identitatea, personalitatea nealterată. Un fals comisar de poliție, cu mască de cabotin, atit cit să lase să se ghicească impostura, ne oferă Ovidiu Gherasim Robu, iar Sanda Maria Dandu creionează la rindu-i profesionalismul imperturbabil al unei hoteliere stilate.

HANUL ENIGMELOR de MARICA BELIGAN • TEATRUL „ION VASILESCU” din GIURGIU • Data premierei: 3 decembrie 1988 • Regia: CORNEL POPA • Distribuția: SANDA MARIA DANDU (Yolande Boudart); MIRELA NICOLAU (Marie-Rose Van Loo); ANCA ALECSANDRA (Doamna Coster); OVIDIU GHERASIM-ROBU (Comisarul Tillmans); AURELIAN NAPU (Grădinarul).

În consens cu finalul piesei, regia imaginează un alt final, surprinzător, ce nu numai că motivează gestica personajului mut, grădinarul, dar repune în ordine jocului iluzia scenică, arătându-ne că totul e doar virtuozitate tehnică de dramă polițistă.

Constantin RADU-MARIA

Un text neînțeles

„Jocul dragostei și-al întimplării” ? Nimic mai fals ! Nu-i un joc al întimplării de vreme ce ambele familii nobiliare, care aveau în intenție înscrisura, cad de acord că, pentru a feri mariajul celor doi tineri de vicisitudinile contractului matrimonial încheiat numai pe criteriul interesului de clasă, e necesar să se adopte tactica inversării locurilor sociale ocupate: cele două odrasle se vor travesti în servitori, iar servitorii lor personali vor juca rolul de stăpâni. Nu-i nici un joc al dragostei, întrucât cei doi servitori pot face „coup de foudre” unul pentru celălalt în vreme ce stăpânii lor, în posturile de servitori, vor face, în timpul hirzoanei sentimentale, tot soiul de fițe, mutre și fa-

JOCUL DRAGOSTEI ȘI AL ÎNTIMPLĂRII de MARIVAUX • TEATRUL NAȚIONAL „VASILE ALECSANDRI” din IAȘI • Data premierei: 14 februarie 1989 • Regia: OVIDIU LAZĂR • Scenografia: ANDREEA IOVĂNESCU • Distribuția: FLORIN MIRCEA (Domnul Orgon); RADU DUDA (Mario); MIHAELA ARSENESCU-WERNER (Silvie); EMIL COȘERU (Dorante); DOINA DELEANU (Lizette); PETRU CIUBOTARU (Arlechin). În alte roluri: CĂTINCA TUDOȘE, PUȘA DARIE.

soane, iar tinăra nobilă nu va recunoaște că-l iubește pe falsul servitor, decât numai după ce află că nu e ce pare. Dar al cui joc este atunci? Marivaux e un dibaci; textul acesta ascunde un rîjnet de satisfacție: mezalianța, metisarea socială e imposibilă din moment ce nici oarba dragoste nu o înlesnește. „Jocul dragostei și-al întimplării” este trucul retoric al reducerii la absurd pentru a demonstra imposibilitatea unui fapt cindva jînduit de clasele de jos. Numai Dumnezeu știe ce mai poate fi considerat comic azi într-un text al cărui sens de mult nu mai stîrmește hohote de ris victorioase și nici nu mai există cetățeni-spectatori iritabili dintr-o atare pricină. Și cum Dumnezeuul spectacolului e regizorul, e clar că nici el nu a știut de ce a ales acest text pentru a-l monta! Și nici nu l-a înțeles! Degeaba montarea de la Naționalul ieșean se bucură de o scenografie generoasă, aerată și ostentativ seducătoare (semnată de Andreea Iovănescu), degeaba Florin Mircea (în Orgon) joacă rolul unui „deus ex machina” la vedere, Mihaela Arsenescu-Werner (Silvie) se răsfătă cu arțag, Doina Deleanu (Lizette) pune patimă naivă, în timp ce Emil Coșeru (Dorante) și Petre Ciubotaru (Arlechin) se străduie să innobileze cu ridicol măștile sociale schimbate între ei; bufonadele serbede, poantele grosiere, haotica alergătură prin scenă gen cursa de 100 metri cu obstacole nu spun nimic și au darul să smulgă răzlete hohote doar de la spectatorii obișnuiți să se amuze de orice li se pare caraghios. S-ar părea că numai graficiana caietului de sală (Doina Condurache) a înțeles piesa: răsturnînd imaginea de pe coperta I a programului pe coperta a IV-a, într-o simetrie de oglindă și titlul piesei e tipărit și se poate citi de-a-ndoaselea. Iată ideea regizorală de spectacol!

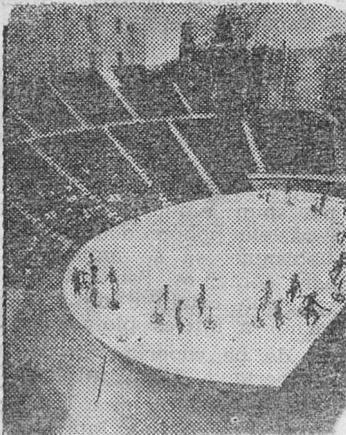
Paul Cornel CHITIC

TEATRUL SECOLULUI XX

Avignon: 40 de ani de festival

„Nu e ușor să vorbești despre Avignon“ și — cu aceste cuvinte, aparținând criticului și istoricului de teatru Bernard Dort, se deschide superbul album editat, în 1987, de Hachette și de Administrația Festivalului și dedicat unei aniversări cum lumea teatrului nu cunoaște prea multe în timpurile noastre nerăbdătoare și ireverențioase. „Avignon a devenit un loc comun al teatrului“, continuă Dort. „Istoria lui — 40 de festivaluri și peste 500 de spectacole — s-a transformat în legendă“. E o legendă pe care o povestesc cele aproape 250 de pagini ale albumului, aducând-o, vie și totuși puțin melancolică, sub ochii noștri. Să o ascultăm.

Omul în salopetă albastră. „A fost odată un om, care a întâlnit un oraș. Ei s-au iubit, s-au căsătorit și au zămislit un copil numit Festival“. Așa începe legenda, povestită chiar de eroul ei, Jean Vilar. „Festivalul de la Avignon este o idee de poet“, adaugă el. Într-adevăr, poetul René Char a fost cel care, în 1946, îi scria unui actor debutant în cinematograful — Porțile nopții de Jacques Prévert și Marcel Carné —, pentru a-i propune un rol într-un film scris de el. Destinatarul avea 34 de ani și o experiență de zece ani în teatru, ca actor



O repetiție condusă de Béjart : dansul a pătruns în curtea de onoare de la Avignon.

regizor ; ultimul său spectacol, Crimă în catedrală de T. S. Eliot, îi adusese Premiul Teatrului, atribuit în unanimitate de criticii dramatice. Filmul lui Char nu avea să fie niciodată realizat, dar ideea poetului face să se producă întâmplarea hotărâtoare : Vilar sosește la Avignon, unde se pregătea deschiderea unei expoziții de pictură contemporană (Matisse, Kandinsky, Picasso...) în Palatul Papilor. Organizatorii se gândesc să aducă și un spectacol de teatru, pentru a atrage mai mulți vizitatori : de ce n-ar fi acesta chiar Crimă în catedrală ? Char crede că scena în aer liber, improvizată în Curtea de onoare a Palatului, e un spațiu ideal pentru montarea lui Vilar. Acesta are însă altă propunere : să realizeze, special pentru această ocazie, trei reprezentații noi, trei „premiere absolute“ : Richard al II-lea de Shakespeare, niciodată jucată în Franța, Povestea lui Tobie și a Sarei de Paul Claudel și Terasa amiezii, piesă a unui tânăr autor, Maurice Clavel. Speriați la început de amploarea proiectului, organizatorii sfârșesc prin a accepta. La fel cum acceptă să apară pe această scenă însoțită 25 de actori, printre care Alain Cuny, Michel Bouquet, Silvia Monfort. În Richard, a doua doamnă de onoare a reginei este Jeanne Moreau... „Desigur, condițiile țineau de aventură“, scria mai târziu Vilar. „Repetam pînă la patru dimineața“ își amintește unul dintre „aventurieri“ — „noaptea, înfășoliați în pulovere, ziua, luptându-ne cu ținării“... Rezultatul: cele trei spectacole sînt văzute de 4818 spectatori. Suficient pentru ca organizatorii să se declare mulțumiți. Festivalul de la Avignon se născuse. Renăscuse teatrul în aer liber (marele actor Mounet-Sully inițiasse încă în 1893, la Orange, astfel de spectacole, dar întreprinderea lui se stinsese, sufocată de propria sa rutină). Vilar, „omul în salopetă albastră“, nu vrea însă doar un „alt loc“ pentru teatru, el vrea „un alt teatru“, un teatru popular în înțelesul deplin al cuvîntului, un teatru în care actorii și spectatorii să respire laolaltă aerul poeziei dramatice, în aerul istoriei readuse la viață. „Avignon a fost calea firească spre teatrul



Maria Casarès și Jean Vilar (1954) :
un „Macbeth“ istoric



Peter Brook, creatorul monumen-
talei „Mahabharata“ (1985) : **gran-**
diosul spectacol al repetiției

popular, căci Avignon este un loc lipsit de minciună, în care totul este redat din nou oamenilor“ — scria Roland Barthes în 1954.

Noaptea regilor. Dar să ne întoarcem puțin înapoi. Anul 1951, a cincea ediție a festivalului. Între timp, Vilar a mai montat aici Moartea lui Danton de Büchner (gest de-a dreptul revoluționar: o piesă germană adusă pe scenă la mai puțin de patru ani după coșmarul Ocupației!), Cidul de Corneille, piese de Gide, Montherlant, Jules Supervielle. 1951 va însemna însă Gérard Philipe — Prințul de Homburg de Kleist, Cidul... Apariția lui schimbă datele festivalului. Gérard Philipe este idolul mulțimilor, imaginea idealizată a francezului, eroul prin excelență. Și eroul nu se dezmințe nici în profesiune. Agnès Varda, pe atunci tinăra fotografă începătoare, chemată de Vilar să alcătuiască un mic album pentru uzul actorilor, povestește: „Când Gérard Philipe a căzut într-o trapă, la o repetiție, și și-a rupt piciorul... n-am făcut poze. Și eram acolo, cu aparatul meu. Și când a jucat Cidul, așezat (!), cu piciorul în ghips, nu mi-a dat prin minte să-l fotografiez... Acum regret că nu am imaginile a tot ceea ce se petrecea, ale hohotelor de ris ale lui Jeanne Moreau la 19 ani, când i se zicea Nanette, și ale Mariei Casarès...“ Dar 1951 este și anul altui eveniment: Jean Vilar preia conducerea Teatrului Național Popular (TNP) de la Paris-Chaillot. De acum înainte, TNP și Avignon vor deveni aproape sinonime. Spectacolele montate la Paris sînt aduse, pentru verificarea hotărîtoare, la Avignon. Publicul de aici va confirma sau va infirma valoarea lor. Pentru Vilar nu e însă ușor: asta înseamnă de două ori mai multă muncă. Maria Casarès (Ximena, alături de Philipe, și Lady Macbeth, alături de Vilar) își amintește: „Mi-am început lucrul la TNP prin Avignon, cu Macbeth. Vilar era bolnav în acel an. Repetițiile aveau loc fără el... A trecut din spital direct pe scenă... La un moment dat, în spectacol, era atît de epuizat, încît s-a așezat într-un colț al scenei, cu textul în mîină. Nu observase că un proiector îl lumina din spate și că i se vedea umbra. Publicul n-a fost blind și nu i-a înțeles performanța.“ Sînt ani grei. Din 1953, TNP (deci Vilar) a preluat direct organizarea Festivalului. Și acesta ia mereu amploare. Cuprinde nu numai spectacole de teatru (vor urma Lorenzaccio, Don Juan, Mutter Courage...), ci și seri de muzică, discuții cu publicul, conferințe, dezbateri. Nu lipsesc nici detractorii — ai festivalului și ai lui Vilar —, dintre care unii sînt de talia lui François Mauriac. Vilar imprimă repertoriului de la TNP și, implicit, celui de la Avignon o orientare politică tot mai

netă: Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită (Brecht), Antigona (Sofocle), Trandafirii roșii pentru mine (Sean O'Casey). Este vremea războiului din Algeria (1961). „Toți sintem răspunzători pentru acest război” — declară Vilar. Și notează Războiul cu Troia nu va avea loc de Giraudoux. Lupta este însă din ce în ce mai dificilă. În 1963 — lovitura de teatru: Jean Vilar renunță la conducerea TNP. Festivalul de la Avignon se resimte de îndată: nici o creație nouă în acest an, în afară de Thomas Morus sau Omul singur de Robert Bolt, regia și rolul titular — Vilar. Un fel de testament. „În acea seară” — notează un critic — „cînd, la sfîrșit, Vilar mulțumește aplauzelor singur în scenă, ceea ce pînă atunci nu se mai întîmplase, mulți spectatori vor plînge”...

Schimbare de direcție. Vilar va rămîne directorul festivalului, dar conducerea „motorului” acestuia — TNP — va fi preluată, în 1964, de Georges Wilson, care declară că va urma cursul imprimat de predecesorul său. Și o va și face: Luther de John Osborne, Nicomède de Corneille, Romulus cel Mare de Dürrenmatt sînt noile spectacole, urmate, în 1965, de Hamlet, Iluzia comică de Corneille și Troienele de Euripide (în regia lui Michael Cacoyannis). Amploarea festivalului e mereu în creștere. Se organizează intîlnirile internaționale ale tinerilor, se inițiază ateliere de lectură, sînt integrate în festival dansul (1966) și filmul (1967), se inaugurează noi spații de joc. Numărul spectatorilor crește constant.

Furtuna. Și sosește anul 1968. Vilar extinde festivalul invitînd trupe străine: Living Theatre al lui Julian Beck și Judith Malina. Este un teatru crud, violent, care răscolește conștiințele. Antigona de Sofocle/Brecht, dar mai ales Paradise Now dezlănțuie scandalul. Contestatari de toate nuanțele se reunesc

pentru a împiedica desfășurarea reprezentațiilor. Intervențiile forțele de ordine. Vilar este acuzat, de către unii, de consens cu puterea represivă, de către alții, de încurajare a anarhiei. Living Theatre este invitat de municipalitate să părăsească Avignon-ul. Încet-încet, furtuna se potolește, dar urmările ei se vor face simțite nu peste multă vreme: la 28 mai 1971, Jean Vilar moare subit. Pușini îi vor vedea trupul lipsit de viață. Căci el însuși spusese, la moartea lui Charles Dullin: „Acoperiți chipul comediantului mort, căci moartea nu-l face mai mareț... Noi sintem încarnare. Ea distruge carnea noastră...” Și festivalul? Prietenii își vor aminti devisa lui Vilar: „A te oprî înseamnă a trăda”. Ei nu vor trăda.

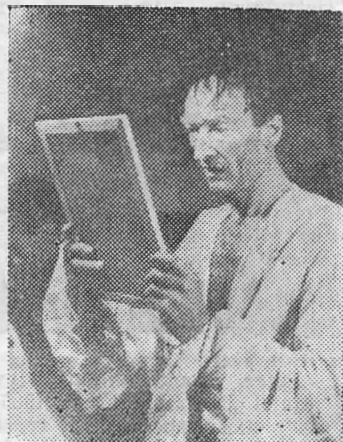
Continuarea. „În fiecare clipă, îmi vine să pun mina pe telefon ca să-i cer un sfat” — declara unui ziarist, în iunie 1971, Paul Puaux, care girează conducerea a ceea ce, de acum înainte, se va numi „Festivalul de la Avignon — director Jean Vilar”. Într-adevăr, ediția 1971 se va axa asupra proiectelor pregătite de el. Unul dintre cele mai importante este inaugurarea Teatrului deschis. Cinci regizori — printre care Jean-Pierre Vincent și Marcel Maréchal — prezintă câte o piesă inedită a unui autor contemporan. Întregul Avignon a devenit teatru. Pe străzile orașului, trupe de actori ambulanzî, de mimi, jongleri, păpușari oferă trecătorilor spectacolele „lor”. În Palatul Papilor au pătruns teatrul muzical, teatrul pentru tinerii spectatori, teatrul „gestualității”, clownii. Publicul european descoperă filmele lui Akira Kurosawa. Trupele străine devin tot mai numeroase. În 1979 pot fi văzute 16 spectacole de teatru, unele cu peste o duzină de reprezentații. Evenimentul anului: Théâtre du Soleil al lui Ariane Mnouchkine, cu Mefisto după Klaus Mann. Regizoarei i se va oferi, de altfel,



Jean Vilar
în „Avarul” (1952):

pe scenă...

...și imediat după
aceea, în culise



direcția festivalului. Ariane Mnouchkine refuză: „Nu poți, în același timp, să programezi, să anumi un festival, și să monlezi spectacole. Eu fac teatru, nu am altă alegere“.

Timpurile moderne. Bernard Faivre d'Arcier va fi cel care va face această altă alegere. Tinăr și energic, specialist în mijloace audiovizuale, el va extinde, la rindul său, festivalul, inaugurind video-teatrul. Criticile nu vor întârzia să apară, dar noul director rezistă vreme de cinci ani, timp în care va aduce și „oameni noi“: în Curtea de onoare sînt jucați est-germanul Heiner Müller și vest-germanul Rainer Werner Fassbinder, sînt aclamați regizorii Roger Planchon, Antoine Vitez, Georges Lavaudant, Daniel Mesguich. În 1981, festivalul numără peste o sută de mii de spectatori. Și, amenințat de intruziunea crescîndă a mass-mediilor, însuși Faivre d'Arcier va declara: „Teatrul rămîne spațiul de neînlocuit a ceea ce este viu și el nu trebuie, cu nici un preț, să se lase devorat de televiziune, spațiu prin excelență al artificialului.“

Reintoarcerea la surse. Este mesajul pe care îl va prelua noul director al Festivalului, Alain Crombecque. Anul 1985 este un an al reintoarcerilor. Rêvin la Avignon marii actori care i-au adus gloria: Maria Casarès, Alain Cunu, Jean-Pierre Joris — semizeii „legendei Avignon“. Dar este și anul lui Peter Brook, cu Mahabharata, spectacol-gigant, jucat din amurg pînă în zorii zilei următoare într-o carieră de piatră de lingă Avignon. Teatrul a înghițit orașul și se extinde dincolo de el. În 1986, evenimentul festivalului este Furtuna de Shakespeare, cu Pierre Dux în rolul Prospero. Numărul spectatorilor a trecut de o sută treizeci de mii. Este „un public evident preocupat de teatru și de literatură, vibrant, excepțional...“ — scrie Nathalie Sarraute.

Aici se incheie legenda Avignon-ului, așa cum ne-o povestește albumul jubiliar. Dar ea continuă să trăiască, îmbogățindu-se mereu, ca orice legendă. Care ar putea fi taina longevității ei? Găsim, poate, răspunsul în cuvintele scrise de Jean Vilar în programul îndepărtatului prim festival din 1947: „Între zidurile acestui palat ce-și impune în noapte liniștea și forța, am vrea să putem da în fiecare an spectacole capabile să se măsoare, fără a dezamăgi prea mult, cu aceste pietre și cu o întregă istorie“.

Anca BUCURESCU

27 martie

Ziua Mondială

a Teatrului

MESAJ INTERNAȚIONAL

În teatru, unde publicul se vede confruntat cu actorii, în același spațiu în care aceștia, prezenți fizic, pot reacționa față de reacțiile spectatorilor, pe care ei înșiși le-au provocat, o societate, o comunitate umană, devine conștientă de sine într-un mod excepțional, nu numai pentru că actorii pun o oglindă în fața modului de viață și a problemelor acestei societăți, ci și pentru că publicul, entitate colectivă devenită reprezentativă pentru comunitate, își exprimă reacțiile, aprobarea sau dezaprobarea, acordul sau refuzul față de imaginea de sine ce-i este oferită.

Iată de ce, teatrul joacă un rol atât de important în perceperea imaginii unei țări, a unei societăți, a culturii sale; în dobîndirea sentimentului identității și specificității sale, mai mult poate decît oricare altă expresie a existenței acelei societăți.

Imaginea pe care o țară o are despre sine însăși, prin intermediul literaturii sale dramatice și a stilului său de interpretare, nu contribuie numai la întărirea sentimentului identității acelei țări; această imagine este, totodată, un element esențial pentru definirea profilului său în lumea întreagă. De aci, extrema importanță a instituirii unei rețele organizate de comunicare: prin traducerea și reprezentarea unor opere aparținînd altor țări și altor culturi și, mai presus de orice, printr-un schimb intens de trupe și de spectacole de teatru între țări. Aceasta va contribui nu numai la o mai largă înțelegere reciprocă, dar va permite și fecundarea reciprocă a ideilor și tehnicilor artistice.

Într-o epocă în care lumea e invadată de un potop de programe de televiziune ieftine, bazate pe criterii comerciale, teatrul viu, păstrător al tradițiilor și particularităților culturale, amenințat de această avanlanșă de banalități, rămîne, mai mult decît oricînd înainte în istoria omenirii, un element vital pentru supra-viețuirea și continuitatea bogăției și diversității culturii umane.

Martin ESSLIN

Anatoli Ermilov:
Citeva zile din viața
spectacolului
„Pianina mecanică“

TEATRUL
SECOLULUI
XX

La 21 noiembrie 1987, pe scena unuia dintre cele mai mari teatre italiene, „Teatro di Roma“, a avut loc premiera spectacolului *Pianina mecanică*, pe motive din opera lui A. P. Cehov (autorii dramatizării: A. Abadașian și N. Mihalkov), regizat de Nikita Mihalkov, cu o trupă de actori italieni în frunte cu Marcello Mastroianni. La spectacol au mai lucrat scenograful Iuri Kuperman, compozitorul Eduard Artemiev, regizorul secund Avangard Leontiev și autorul acestor însemnări. Notele mele reflectă, într-o anumită măsură, problemele pe care le-a avut de rezolvat colectivul nostru de creatori de-a lungul celor trei luni cât s-a lucrat la spectacol.

8 septembrie. N. Mihalkov

...Un înțelept a spus odată că orice artă trebuie să se identifice cu muzica. În dramaturgie, aceste cuvinte i se aplică cel mai bine lui Cehov. Opera lui e simfonică, după cum simfonică e lumea personajelor lui — fiecare își interpretează partitura, iar împreună alcătuiesc o uimitoare polifonie, chiar când ea este tragic-distructivă sau ridicolă ca o bufonadă. Antoșa Cehonte, autorul povestioarelor vesele, al vodevilului Ursul, și Anton Cehov, autorul *Istoriei plicticoase*, al *Pescărușului* și al *Livezii de vișini*, sînt unul și același om. La Cehov, tragedia se naște din nimic, din aer. Într-o zi călduroasă, pe terasa unei vile din afara orașului, oamenii glumesc, beau ceai. Dar acesta este stratul vizibil și nu cel mai important al operei. În ce fel se transformă o zi însoțită într-una cețoasă, când un om care spune anecdote și fleacărește, și e favoritul societății, hotărăște să se sinucidă, acestea sînt misterele lui Cehov, care mă preocupă în permanență. Acestea sînt problemele artistului, care nu pot fi rezolvate preluând experiența altcuiva, așa că eu trebuie să-mi străbat singur drumul, pas cu pas.

10 septembrie. M. Mastroianni

La cei 64 de ani ai mei, activitatea în teatru înseamnă o reîntoarcere în tine-

rețe. Am început în teatru cu Luchino Visconti, am jucat în *Trei surori* și în *Unechiul Vanea*. Am repetat și rolul lui Platonov vreo lună de zile, pînă cînd Federico Fellini m-a ales pentru rolul principal din *La dolce vita*. Și așa n-am mai apucat să-l joc pe Platonov. Acum, după treizeci de ani, sînt din nou pe scenă în acest rol, cu Nikita Mihalkov, al cărui talent îmi inspiră încredere în mine. Actorul e ca femeia, ca și ea are nevoie de tinerete, de forță și de sprijin. Numai atunci actorul joacă, trăiește, pe scenă și pe ecran.

14 septembrie. I. Kuperman

Propunerea lui Nikita Mihalkov de a monta *Pianina mecanică* la Roma m-a atras prin concretețea sarcinilor scenice. Nu sînt un debutant în teatru, am lucrat la Moscova, la Paris și pe alte scene. Dar mă întîlnesc pentru prima oară cu un regizor care, înainte de a se apuca de treabă, știe că să ceară scenografului. Am început să vorbim despre piesă încă din iunie, dar nu în general, ci concret și amănunțit. Ne-am potrivit nu numai în privința acestei piese, dar și în felul cum simțim teatrul, ca artiști și ca spectatori. Cînd am ajuns aici, aveam gata macheta decorului și știam toate schimbările pe care le va suporta în timpul acțiunii. Piesa e dificilă, la început a fost un scenariu de film: acțiunea se petrece

în mai multe locuri, iar eu a trebuit să le unific în spațiul scenei. Dar limpezimea ideii mi-a permis să rezolv totul încă din stadiul machetei.

20 septembrie. N. Mihalkov

La Roma, cel mai dificil lucru cu care mă confrunt este absența unei școli actoricești unitare, unde actorii și regizorii să învețe să vorbească aceeași limbă. La noi există școala lui Stanislavski. Ea este universală (și în aceasta constă genialitatea ei) printr-o singură caracteristică: este gândită pentru actorul mediu. K. Stanislavski, E. Vahtangov, M. Cehov sînt cei trei maestri care au creat temelia școlii ruse de actorie. Dar uneori școala nu e suficientă. Trebuie să comunici cu artistul, să-l faci să creadă că va deveni celebru tocmai datorită acestui rol. La început, orice actor se împotrivesc, el e întotdeauna bine înarmat cu reflexe de apărare. Se apără de parteneri, de regizor, de administrator, de public. Dacă nu înlăturăm aceste reflexe, dacă nu-l linișțim, dacă nu-l determinăm, mai corect spus dacă nu-l molipsești cu credința ta, dacă nu-l convingi că n-are de ce să se teamă că va fi caraghios sau ridicol — actorul nu va însufla rolul. Va rămîne pe pozițiile sale de apărare. E deci nevoie de dragoste, e nevoie să-l iubești pe actor, el să te iubească pe tine și amîndoi să iubim munca pe care o facem. Nu sînt doar cuvinte, ci una dintre cele mai dificile sarcini concrete. Eu o denumesc contopirea timpului scenic real cu timpul real al sălii. E acea clipă cînd pe scenă nu se întîmplă nimic, iar în sală nimeni nu tușește și nu răsfoiește programul. Atunci, spectatorul e la fel de fericit ca și actorul.

Realizarea acestei minuni este miracolul teatrului. Iar natura acestui miracol e simplă: spectatorul creează ceea ce vede, iar actorul îl creează pe spectator. Și dacă într-un spectacol de două ore există un sfert de oră de miracol, spectacolul e foarte bun.

1 octombrie. M. Mastroianni

În copilărie mi-a plăcut să mă joc, de-a orice. Eu am crescut într-o familie săracă, a trebuit să-mi ajut părinții, și n-am prea avut timp de joacă. Dar apoi soarta m-a recompensat și mă consider un om fericit, pentru că am avut noroc în viață. La început am nimerit la marele Visconti; îmi plăcea în trupa lui, îmi scot pălăria în fața lui, dar... Există acest dar. A rămas pentru mine un profesor, el la tablă, și eu în bancă. Toată lumea știe că nu te joci cu profesorul, Visconti era mai în vîrstă decît mine și eu îl consideram Profesor, mă purtam cu el cu respect și cu o infinită recunoștință. Dar cu ceilalți, cu Feliini, Scola, Germi — sînt de o vîrstă, am crescut toți pe străduțele sărace ale Italiei, folosim aceleași cuvinte, ne simțim din același grup. Și am continuat joaca de-a filmul, în care, pur și simplu, unul dintre noi era regizor și celălalt actor. Ne-am jucat și n-am observat că între timp am îmbătrînit, am devenit niște autorități, și că nu prea mai e cazul să continuăm jocul, care de altfel nici nu prea ne mai iese. Atunci m-am înțîlnit cu Nikita, și am constatat că deși e mai tînăr decît mine, și lui îi place mai presus de orice să se joace, și să uite de rest. Lîngă Nikita îmi uit vîrsta... Iar în acest spectacol... mi se cere să zbor ca tînărul Belmondo (iar eu de-abia pot grăbi pasul) pe



Imagine din spectacol: O distribuție de prestigiu în frunte cu Marcello Mastroianni

acoperișul unei case cu patru etaje, să mă strecur într-o hulubărie șubredă și de acolo să rostesc cel mai trist monolog al lui Platonov și să încerc să mă sinucid. Ei, cum e? Acum poate că o să înțelegi mai bine de ce mă bucur că m-am înfîlțit cu Nikita.

12 octombrie. I. Kuperman

Pentru mine, teatrul înseamnă balcane aurite, fotolii tapisate cu catifea, bronzul candelabrelor — într-un cuvînt, secolul XVIII. În nici un caz, o clădire modernă care seamănă cu un aeroport. Și cînd se deschide cortina și văd că personajele lui Cehov pășesc pe covoare persane și beau ceai mi se pare că sînt cu patruzeci de ani mai tînăr și că privesc filmul copilăriei mele postbelice, **Hoțul din Bagdad**. Și eu și dumneavoastră am văzut destule spectacole în care, dincolo de ifosele intelectuale atît de larg rîspîndite, se ascund sărăcia de idei și primitivismul. De exemplu, Cehov și-a descris personajele în ambianța parcului luminat de lună. Dar dacă șnobul vede la teatru luna sau pereții casei acoperiți de iederă, sau, ferească Dumnezeu, lacul, se încruntă ca și cum l-ar durea măseaua de minte. Dar pe mine mă interesează mai mult să fac piesa așa cum a scris-o Cehov, așa cum a fost ea pusă la vechiul MHAT, sau la Tovstonogov, la Leningrad. Așa și încerc să o fac. Trebuie să existe o casă cu acoperiș, o grădină în floare, riul, hulubăria în care să poată trăi porumbelii. Și nu sînt în contradicție cu regizorul, pentru că și el vrea să se adreseze mai curînd sentimentelor decît intelectului.

20 octombrie. N. Mihalkov

Spre deosebire de film, viața spectacolului continuă mereu altfel. Eu îmi exprim concepția prin ceea ce e fixat: printr-un detaliu, un cuvînt, printr-o pauză sau o mișcare. Dar toate acestea nu pot fi stabilite decît împreună cu actorii, odată cu decorul și cu luminile. Numai atunci poți elimina neesențialul. Nu cred că în seara premierei spectacolul e gata. E doar primul pas. La fiecare reprezentare, actorul vine cu ceva nou, cu o anume modificare, a lui, aceasta se încadrează în țesătura spectacolului și cresc împreună: actorul și spectacolul. Desigur, asta e valabil în cazul unui artist dăruit, și nu în cazul celui care face simplul act de prezență. Cît timp lucrurile se desfășoară așa, trăiește și spectacolul.

25 octombrie. M. Mastroianni

În spectacolul cehovian mă simt de pe acum rus. Același lucru îl spun și alți colegi de-ai mei: Stefano, Delia, Leda. Poate pentru că ne-am apropiat în spirit de Nikita? Probabil că nu e singurul motiv. Eu am criterii de comparație. Înțeleg cît sînt de diferite personalitățile artistice ale lui Mihalkov și Fellini, și totuși... Au același farmec, te simți în același fel coactor al operei, te simți la fel de liber, ca și cum te-ai juca cu colegul tău de clasă....

1 noiembrie. I. Kuperman

Ideea scenografică a piesei e simplă: schimbarea anotimpurilor și trecerea zilei. Răsăritul, soarele, ziua, furtuna, amurgul, noaptea cu lună. Aceste momente orînduiesc lumina, modifică umbra pe care o aruncă în interior frunzișul. În general, ca și la Cehov, și la noi grădina e un personaj. De aceea și există două verande identice. Prin geamurile deschise publicul vede cum actorii încep scena în grădină și se îndreaptă spre veranda din fundul scenei, iar în anumite momente mascăm interiorul și publicul vede în planul întii aceeași verandă, cu aceleași mobile, și actorii își continuă scena.

La teatru, publicul vrea să vadă iluzia realității, iar miracolul trebuie să se producă cu obiecte reale, nu imaginare, adică în locul copacilor să vedem un tul desenat, iar acolo unde trebuie să fie o cameră, să fie plantat un scaun. Pentru mine, totul are importanță: și geamul ferestrei, care trebuie să fie de sticlă și nu de plastic, și cerceveiele, care nu trebuie să fie placaj vopsit, mobilă, fotografiile înrămate. Toate acestea trebuie să fie adevărate, nu stilizate. Publicul, ba chiar și actorii s-au deznădat de asemenea lucruri, și ca să-i reobîșnuim trebuie să cheltuim multă energie.

4 noiembrie. N. Mihalkov

E de neînchipuit cît depinde spectacolul nostru de fiecare: de mașiniștii care trebuie să marcheze la timp veranda, de electricieni, de acusticieni, de muzică, de toți și de fiecare în parte. Seamănă cu o bătălie în care soldații mor și generalii sînt decorați. Eu trebuie să fac în așa fel încît fiecare, în momentul participării, să se simtă și soldat și general.

15 noiembrie. M. Mastroianni

Anton Cehov știa foarte bine cît e de greu să schimbi ordinea lucrurilor; ?

mult mai ușor să vorbești despre asta, să vizezi. Și — apoi, toate personajele lui trăiesc în provincie, nu în capitală. Jar Italia mea este toată o provincie, în special pentru cei ca mine, originari din sud sau din centrul țării. Pe toți ne caracterizează iluzia tragicomică, toți sperăm că mine totul se va schimba în bine, că va fi mai ușor, dar vine ziua de mine și, vai, totul rămîne la fel! De aceea e Cehov atât de uman. Probabil că așa sînt toți oamenii de pe pămînt. Vom merge cu spectacolul la Paris, Milano, Torino, Londra, poate că și la New York, poate și la Moscova. Și sînt convins că peste tot personajele noastre vor fi apropiate și inteligibile. Și pentru italieni, și pentru francezi, și pentru englezi, americani, sau ruși... Pentru toți. În acest sens Cehov este pentru mine extrem de contemporan.

18 noiembrie. N. Mihalkov

Marcello Mastroianni este într-adevăr un mare artist. Se poartă firesc în orice trupă de actori, și jocul îl delectează. Publicul observă uimitoarea capacitate a lui Marcello de a-și asculta partenerul, de a reacționa la tot ce se-ntîmplă pe scenă, de a se schimba păstrînd contactul cu fiecare. Nu-ți dai seama cum o face, dar acesta este rezultatul unui imens efort. Actorii îl iubesc pe Marcello ca pe un egal al lor, ca pe un soldat, deși el poartă gradul de mareșal. Iertați-mă pentru acest vocabular cazon, dar azi e prima întîlnire cu publicul...

22 noiembrie. Ziarul „Paese Sera“

„Oricare ar fi autorul interpretat de Mastroianni, el dobîndește parcă, prin reflexie, o parte a luminii interioare a actorului. Ca și cum actorul n-ar fi existat pînă acum, sau ar fi existat într-o lumină scăzută, mată, și noi nu l-am fi observat.“

22 noiembrie. N. Mihalkov

A fost o mulțime de lume la spectacol, presa din întreaga Europă, scriitori, actori, producători, și oaspetele cel mai important: însuși Spectatorul... Au fost Fellini, Giulietta Massina, Ekaterina Maximova și Vladimir Vasiliev, Hanna Schigalla, Nino Manfredi, Giorgio Albertazzi și alții...

Și trupa a jucat bine, fin, demn. Toți au lucrat sincron, nimeni n-a uitat nimic, nu s-a sărit, nu s-au încurcat. Laudă Profesionalității! Și eu îmi priveam spectacolul cum se uită o mamă la fiul ei care intră în viață, începe să trăiască independent, plecînd din casa ei. Am vrut să terminăm cît mai repede acest spectacol, iar acum satisfacția aparține actorilor; noi ne și aflăm pe malul celălalt... E trist, dar așa e... Deși se ivesc planuri de viitor: să pun cu Marcello **Cadavrul viu** la Moscova, sau **Oblomov**... Și un nou film... Dar toate astea sînt pe celălalt mal...

22 noiembrie. Ziarul „Il Messagero“

„Scenografia expresivă, generos gîndită și precis executată, semnată de Iuri Kuperman, recrează atmosfera delicat-amară a lumii lui Cehov.“

24 noiembrie. Ziarul „Unita“

Măcar pentru scurtul monolog al lui Mastroianni despre cei doi îndrăgostiți care se despărț fără nici un motiv, și tot merită să vezi spectacolul. Un spectacol care merită admirația pentru bogata lui expresivitate, pentru clipele lui de înaltă poezie, pentru eleganta sa teatralitate (decoruri: Iuri Kuperman, costumele: Carlo Dialli, luminile: Gino Pontini), pentru muzica originală a lui Eduard Artemiev, pentru rafinamentul interpreților...

...Am plecat din Roma la 25 noiembrie. La „Teatro di Roma“, spectacolul se juca de patru zile. Și în fiecare dimineață mă duceam să mă uit cum se forma rîndul la casa teatrului, cu mult înainte de ora deschiderii. Un rînd lung, cu care noi sîntem obișnuiți. Oamenii erau pregătiți pentru așteptare: ziare, cărți, mîncare. Alte rînduri asemănătoare n-am mai văzut la Roma.

„Teatralnaia jizni“ — nr. 7/88

Traducere de
Magdalena BOIANGIU

Circustheater din Haga

De fapt „Spectator la Circustheater din Scheveningen”: Scheveningen-cuvînt greu de pronunțat, cuvînt-test folosit de olandezi pentru a-i depista pe străini, a fost inițial un orașel-stațiune la Marea Nordului, astăzi devenind o suburbie a capitalei. Am ajuns aici mînat de curiozitatea stîrnită de o nemaiomenită publicitate care se făcea în jurul a ceea era numit cel mai scump spectacol realizat vreodată în Olanda — Barnum.

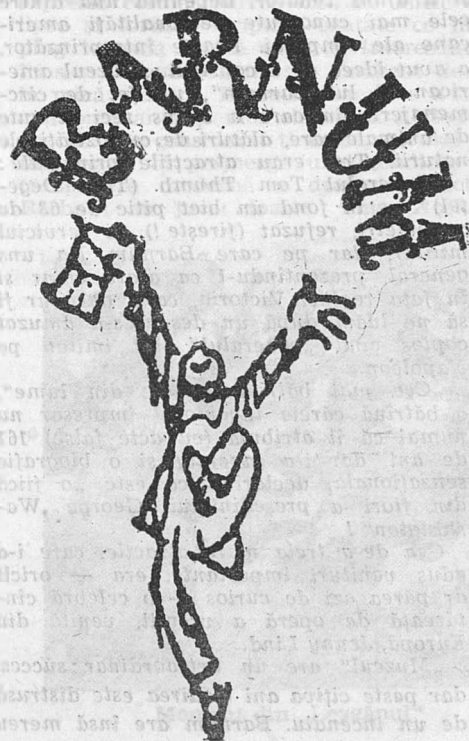
Ce este de fapt acest Barnum? Mai întii a fost un celebru music-hall pe Broadway, distins cu trei premii Tony Awards. Există în Olanda obiceiul de a se re-monta spectacole care au avut mare succes la New York și care se dovedesc a fi foarte căutate de publicul american. Pentru producătorii olandezi aceasta este o rețetă sigură a succesului și a încasărilor. De aceea nu ezită să tragă copii la îndigo. Barnum este un spectacol sută la sută „made in America”. Nu numai interpretul principal Mike Burstyn, autorul textului Mark Bramble, regizorul și coregraful Buddy Schwab și compozitorul Cy Coleman au fost aduși din Statele Unite, dar și costumele (care au costat două sute de mii de guldeni!) au fost executate tot acolo. A rezultat un spectacol identic cu cel de pe Broadway. Adică exact ce și-a dorit producătorul.

Campania de lansare a început cu mult timp înainte de premieră. Aproape zilnic apăreau reportaje de la repetiții, fotografii, interviuri cu principalii realizatori. În holurile tuturor teatrelor din provincie, în care urma să vină în turneu Barnum, au fost amplasate fotografii de cite doi metri ale lui Mike Burstyn. Cînd în sfîrșit a sosit seara premierei, la Circustheater au tînut să fie prezente cele mai importante personalități artistice și politice ale Olandei. Toată presa de a doua zi publica reportaje pe pagini întregi, scrise de trimiși speciali. Fotografii imense înfățișau pe sora reginei Beatrix, prințesa Margriet, și pe vicepremierul De Korte felicitîndu-i pe interpreți. La cea de a treia reprezentare, eram la Circustheater. Telefonasem cu o zi înainte la Netherlands Theater Institute. Julia Ladiges și Piet Zeeman, după ce le prezentasem cu două săptămîni în urmă cele două scrisori de recomandare din partea Centrului Român pentru Institutul Internațional de Teatru și din partea revistei „Teatrul”, se dovediseră foarte amabili, ajutîndu-mă să văd orice spectacol doream, în oricare colț al țării. De data aceasta era ceva mai dificil. S-a luat legătura cu direcția teatrului. Peste citeva minute, Piet m-a



sunat anunțându-mă că am un loc rezervat pentru a doua zi. Cu o oră înaintea începerii spectacolului, dam tircoalele Circus-theater-ului, o clădire imitând perfect un imens rezervor de petrol. Exteriorul este chiar acoperit în întregime cu o tablă gri, ondulată. Litere de cîteva metri, alcătuite din sute de becuri colorate, anunță titlul spectacolului. Dintr-o fotografie imensă zîmbește Mike Burstyn. Mă prezintă la casă, spunându-mi cît pot de clar numele. Drăguța funcționară, toată numai zîmbet, mă roagă să aștept cîteva secunde pentru a consulta computerul (nelipsit de la casele tuturor teatrelor). Da, aveți reținut un loc, zice, arătându-mi ecranul. Văd și eu că scrie Constantin Fugashin, dar mai scrie ceva care mă îngrijorează: 47 guldeni. Ofind, bag mina în buzunar. Dar, între timp, apare scris FREE TICKET și TOTAL: 00,00 guldeni. Răsufu ușurat, iau biletul și dau să intru în sală. Dar mă pomenesc înhățat de braț cu exagerată efuziune amicală și condus cu amabilitate agresivă de către un tînăr de culoare, purtînd pălărie de pai și pantaloni cadrilați susținuți de cozondraci. Am totuși noroc, fiindcă, spre deosebire de sobra doamnă în vîrstă pe care o tirăște cu celălalt braț, eu nu sînt sărutat! Sîntem salvați de apariția a două spectatoare tinere și elegante, în rochii lungi mulate pe corp. Proaspătul meu prieten mă părăsește, repezindu-se la ele și dansîndu-le pe amîndouă deodată, spre amuzamentul celor din jur. Abia acum înțeleg că spectacolul a și început. În holul circular al teatrului te întîmpină un adevărat bazar. Pe cîteva tarabe sînt expuse (spre vînzare, firește) tot felul de „suveniruri BARNUM”: afișe mici și mari, postere, oasete, discuri cu muzica spectacolului, tricouri, baloane, insigne avînd toate imprimate figura lui Mike Burstyn. Mă limitez la o cheltuială de 8,50 guldeni, cît costă superbul caiet-program al spectacolului. Nu am timp să-l răsfoiesc, pentru că apare un tip mergînd pe o roată de bicicletă și care strigă în gura mare nemaipomenitele calități ale spectacolului. Ușile sălii sînt încă închise, dar spectacolul se desfășoară pe culoar. Mai vechea mea cunoștință, tînărul de culoare care m-a condus la intrare, bate step în mijlocul unui grup de spectatori. În altă parte, o lungană de aproape doi metri jonglează cu niște cercuri, invitînd spectatorii să-i fie parteneri. Printre numerele de step sau jonglerii ni se explică subiectul, cu ajutorul numeroaselor fotografii de pe pereți. Aflăm astfel că Barnum a fost un renumit impresar de circ din America secolului trecut, iar piesa prezintă viața romanțată a acestui personaj. Dar nu putem întirzia prea mult, pentru că dinspre capătul culoarului vine cîntînd în marș o fanfară care se oprește la unul dintre cele două resta-

urante rezervate publicului. Pentru că îmbulzeala este prea mare, revin la jonglerea lungană, care își continuă demonstrațiile, deși sînt singurul privitor. În timp ce încearcă să mă învețe cum se aruncă și cum se prind cercurile, intru în vorbă cu ea. Aflu că pentru Barnum, alături de actori au fost angajați zece circari, fiecare știînd să facă mai multe lucruri. Lungana, de exemplu, este specializată în mersul pe sîrmă, dar face și jonglerii, stepistul este și acrobat etc. În timpul spectacolului mă voi convinge că, în plus, toți dansează și cîntă foarte bine. Sîntem invitați în sală de un flăcău pe pictoroange. Aici ne iau în primire alți artiști de circ, care nu ne slăbesc o clipă. De fiecare grup de 20—25 de spectatori se ocupă cîte un iluzionist, scamator, jongler, acrobat. Fiecare îți arată cîte ceva din ceea ce știe. Unde să te uiți mai întii? Se jonglează cu mingi, cercuri, măciuci, flăcări; apar și dispar cărți de joc, panglici, eșarfe, ceasuri, păsări, iepurași; se fac salturi mortale și echilibristică printre scaune sau pe îngusta balustradă a balconului. Este imposibil să urmărești tot ce se întîmplă. Din cînd în cînd, circarii își schimbă locurile între ei, dăruind spectatorilor fel de fel de figurine pe care le fac cu o înțeleasă extraordinară din niște baloane lungi de un metru și subțiri de trei, patru centimetri, pe care le răsucesc și le înnoadă cu mare dexteritate. Primesc un căfel simpatic, dar pentru că lingă mine



este un băiețel blond care îl privește cu jînd, i-l dăruiesc lui, făcîndu-l fericit.

Este ora 21 și, deși reprezentația era anunțată la 20,30, cortina este încă închisă. Spectacolul se joacă deocamdată în sală, printre spectatori. Cu toată reclama formidabilă, datorită prețului foarte mare al biletelor, sala de o mie de locuri nu se umple.

Un semnal de trompeți anunță deschiderea cortinei, dezvăluind arena unui circ. Numeroasa orchestră, plasată în planul doi, atacă o uvertură de manej. În aplauzele publicului apare Mike Burstyn, foarte popularul actor cu carieră internațională. Urmează o adevărată demonstrație de profesionalism. Viața aventuroasă a întreprinzătorului P. T. Barnum este un foarte bun pretext pentru o cavalcadă de excelente numere muzicale (orchestrale și vocale), coregrafice (de ansamblu sau solistice), de circ, totul executat cu înaltă măiestrie de întreaga trupă. Deasupra tuturor strălucește, ca o mare vedetă, Mike Burstyn.

În lunga pauză, în timp ce majoritatea spectatorilor se instalează în cele două restaurante pentru a lua o gustare și a bea răcoritoare, bere sau chiar șampanie, privesc pe indelete expoziția de fotografii din care află amănunte despre Barnum, cel care a întemeiat „The world's grandest, largest, best, amusement institution”. Phineas Taylor Barnum, născut în 1810, a început ca show man în 1835 și a ajuns senator, devenind una dintre cele mai cunoscute personalități americane ale timpului. Foarte întreprinzător, a avut ideea de a construi „Muzeul american al lui Barnum”, un fel de circ-menajerie în care a strîns zeci și sute de animale rare, alături de curiozități ale naturii. Trei erau atracțiile principale :

„Generalul Tom Thumb. (Tom Degetel) — în fond un biet pitic de 63 de centimetri, refuzat (firește !) de serviciul militar, dar pe care Barnum l-a uns general, prezentîndu-l ca atare chiar și în fața reginei Victoria, care, dacă ar fi să ne luăm după un desen, s-a amuzat copios cînd „generalul” l-a imitat pe Napoleon.

„Cea mai bătrînă femeie din lume”, o bătrînă căreia ingeniosul impresar nu numai că îi atribuia (cu acte false) 161 de ani, dar i-a inventat și o biografie senzațională, declarînd că este „o fiică din flori a președintelui George Washington” !

Cea de-a treia mare atracție, care i-a adus venituri importante, era — oricît ar părea azi de curios — o celebră cîntăreață de operă a vremii, venită din Europa, Jenny Lind.

„Muzeul” are un extraordinar succes, dar peste cîțiva ani clădirea este distrusă de un incendiu. Barnum are însă mereu

alte și alte idei aducătoare de bani. Printre ultimele „rarități” prezentate de el a fost Jumbo, un elefant enorm, care a fost purtat prin toată America. (Iată și un desen în care elefantul ară, trăgînd plugul ca un bou.)

Barnum a lăsat moștenire cîteva milioane de dolari pentru înființarea de societăți științifice și culturale, după cum putem citi în testamentul său reproducut într-o fotografie.

Cu mare tîmbălău sîntem chemați în sală pentru partea a doua a spectacolului, care continuă în același ritm amețitor, cu decoruri multicolore schimbate rapid chiar de acrobați, cu costume superbe și muzică antrenantă. Mă intrigă calitatea perfectă a sunetului, deși totul este „live”. La rampă nu văd decît două microfoane, care, oricît ar fi de bune, nu pot capta vocile actorilor care vorbesc sau cîntă în mișcare prin toate colțurile scenei. Abia spre final observ pe frunțile interpreților principali cite o pastilă neagră (cît un piramidon), de fapt mici emițătoare care asigură o audiție excelentă.

Mike Burstyn-Barnum apare acum din plafonul sălii, coborînd pe o fringhie. Iubește, suferă și face avere cîntînd, dansînd și jonglînd cu aceeași dexteritate. Mă întreb ce ar mai putea face pentru a stîrni și mai mult admirația publicului. Răspunsul nu întîrzie prea mult : în fața unei săli care nu mai respiră, Mike traversează scena mergînd pe o sîrmă suspendată la 6—7 metri înălțime. Fără nici o plasă dedesubt sau vreo fringhie de siguranță.

Spectatorii izbucnesc în urale. Sînt satisfăcuți. Show-ul a meritat banii. Li s-a oferit o poveste frumoasă, tipic americană, cu un bărbat simpatic mereu învingător, după ce a cunoscut mizeria, suferința, dragostea (chiar mai multe !), fericirea, nefericirea și apoi gloria. Totul prezentat într-un ambalaj cum nu se poate mai strălucitor. J

În așteptarea prietenilor mei Truus și Cees, care au preferat să-l vadă pe Eddie Murphy în filmul „Comming to America”, economisind astfel vreo patruzeci de guldeni, dau un ocol rezervorului de petrol numit Circustheater. De peste tot îmi zîmbește, dezvelîndu-și strungăreata. Mike Burstyn. Cu litere de-o șchioapă sînt redacte citate din presa americană referitoare la Barnum. (Cel original, firește, cel de pe Broadway. Dar cum cel din Haga este o copie perfectă a aceluia, producătorul este convins că elogiile sînt valabile și pentru spectacolul olandez.) „Un show absolut fabulos !”

Constantin FUGAȘIN

Invitație la Teatrul studentesc „Podul“

Pana unui simplu cronicar nu ajunge pentru a descrie atmosfera celei de-a IV-a ședințe a cercului de critică și teorie teatrală al revistei „Teatrul“, care s-a aflat la prima sa ieșire în public, un public interesat, tânăr. Multă lume a încăput în micul studio din „Pod“. Ședința a avut un caracter special și prin cele două teme propuse spre dezbateră: activitatea teatrului de amatori și analiza a trei producții: „Leagănul“, „Ștefan-Vodă“, „Eminesciana“.

După vizionarea spectacolelor, coordonatorul cercului, Constantin Radu-Maria, ia cuvântul pentru a pune în temă publicul asupra intențiilor cercului, invitându-l totodată pe regizorul Cătălin Naum să vorbească despre activitatea teatrului studentesc. Regizorul prezintă munca studenților, specificând că teatrul studentesc reprezintă în mișcarea de amatori un lucru aparte.

Criticul Corina Șuteu declară de la început că vorbește de pe poziția unei foste participante la activitatea „Podului“. Intervenția sa are drept scop de a invita tinerii prezenți să-și spună părerea. Ideea de bază a intervenției sale propune o perspectivă fructuoasă de discuție: „trebuie să discutăm felul în care existența «Podului» ne îndeamnă și ne educă pentru teatrul pe care îl vom vedea mai târziu“. Parafrazând vorbele, cu valoare aforistică, ale profesorului de teatru Alice Voinescu („La teatru se face exercițiul sufletești“), Corina Șuteu observă că aici avem reala senzație că am venit pentru a face exercițiul sufletești.

Criticul și dramaturgul Paul Cornel Chitic vorbește despre dificultatea cronicarului de teatru de a discuta activitatea acestui grup, pentru că „trebuie să discutăm de fapt un vehicul în care urcă și coboară îmbogățiți, o stare și un fenomen complex și interesant“. Munca lui Cătălin Naum este o muncă sistemică (pentru că „Podul“ este un loc de tranzit, cu certă importanță dacă ne gândim doar la faptul că reușește să însușească tinerilor — actori și spectatori — dragostea pentru teatru“. Despre spectacole, Paul Cornel Chitic spune că în „Leagănul“ concepția dovedește o naivă imagine culturologică, e mai degrabă un experiment. Criticul a fost plăcut impresionat de „Ștefan-Vodă“ spectacol pentru care s-a făcut o nobilă extracție de text din trilogia lui Delavrancea, brobind câteva teme și motive majore, din care cauză rezultatul este sinonim cu senti-

mentul de certitudine și credință pe care chiar textul clasic îl conține. „Eminesciana“ a avut după părerea Domniei sale două fețe: cea demitizantă a faisului respect exagerat față de Eminescu, cu care nu este de acord, căci oferă un Eminescu dezbrăcat de însemnele perene ale geniului său; și cea remitizantă care nu l-a convins. „Un moment de gingășie în spectacol este scena în care mama își îmbracă pruncul recitând un fragment din Scrisoarea a III-a“.

Cu un penetrant spirit critic, cunoscutul om de teatru Valentin Silvestru, după clarificarea unor probleme ridicate de antevorbitori prin întrebări adresate lui Bogdan Popescu și criticului Paul Cornel Chitic, începe prin a declara că „am văzut mereu aici spectacole proaspete și inventive, gândite pentru publicul acestui teatru. Reducțiile, adaptările sînt necesare. Am văzut, de exemplu la Sorbona, un Hamlet de o jumătate de oră. Asemenea parafraze s-au făcut și se vor face, sînt și oportune și acceptate. (...) „Cele trei momente au valori diferite și concepții diferite. «Leagănul» este o formulă de teatru ritualic românesc într-o expresie corală. Suferă însă de unele elipse și formule criptice căutate ce împing legenda foarte departe. Interesantă, în sine, încercarea nu s-a finalizat decît în mică măsură. Evoluția tinerelor a fost mai pregnantă și mai elocventă. Al doilea spectacol e considerat tineresc, normal și interesant, el premerge unei tendințe de transcriere modernă a dramelor vechi. Bărbații au jucat foarte bine. Același



Moment din „Leagănul“

Acțiunile revistei „Teatrul“

spectacol îi prilejuiește criticului câteva considerații asupra actorului și climatului în care el se afirmă. Cu acordurile proaspete ale unei polemici cu alți confrăți, Domnia sa face oparanteză asupra unei tendințe din viața teatrală românească, aceea a măririi numărului de actori-regizori și subliniază că Teatrul „Podul“ a câștigat mult prin dăruirea de sine a unui regizor profesionist. „Cătălin Naum este șansa acestui teatru, a acestui focar de cultură în care tinerii dovedesc o foarte adâncă iubire de teatru“.

Provocator, Horia Gîrbea se ridică împotriva „frazelor pompoase“ spuse aici. Reușita este evidentă, își argumentează el opinia. Părerile despre cele trei spectacole sînt destul de confuze, punctele sale de vedere par a fi acestea: a) „Leagănul“ obosește prin multitudinea de simboluri, nici ele intrutotul originale. Absența textului se face simțită, tinerii interpreți neavînd un sprijin real în reprezentare; b) „Ștefan Vodă“ este o variantă ideală în care stridențele sînt frapante, dar textul, cu tot decupajul făcut, nu mai interesează foarte tare. Actorii nu au servit intenția iconoclastă a regizorului; c) recitalul „Eminesciana“ e o demonstrație convingătoare, avem un Eminescu văzut fără menajamente. La acest spectacol el are o singură obiecție, și anume, că explicația de la mijlocul reprezentației „e jignitoare pentru spectatori“. Ion Marcu, unul din interpreți, intervine pentru a pune reuniunea în fața unei alte probleme: „Teatrul „Podul“ este într-adevăr un focar, dar un focar cu rezultate imprevizibile, pentru că pe de o parte formează, iar pe de alta deformează“. Fără a-și argumenta solid punctul de vedere, el pregătește totuși luarea la cuvînt a lui Cătălin Țirlea, care se asociază opiniilor lui Horia Gîrbea, nuanțîndu-le. Astfel, „Leagănul“ păcătuiește prin încărcătură simbolică. „Ștefan Vodă“ ne demonstrează cum poate fi gîndit altfel un text clasic, iar la „Eminesciana“ se ridică împotriva textului din mijlocul reprezentației considerîndu-l inutil.

În incheiere, coordonatorul cercului, criticul Constantin Radu-Maria, mulțumește pentru participare și reformulează invitația inițială adresată tinerilor de a lua parte la viața teatrală românească și prin intermediul acestui cerc, cerc care, ca și teatrul studentesc, are un scop formativ și chiar performativ.

Au mai participat: Margareta Bărbuță, Cristina Dumitrescu, Andreea Vlădescu Lupu, Mihaela Burda, Doina Diaconu, Graziela Bărlă, Paul Tubungiu, Ioan Cristescu, Constantin Fugașin, Ana Ciotea și mulți, foarte mulți tineri.

Ioan VALERIU

Profesioniști și

amatori față în față

...cu grupul teatral EVENIMENT

Inscrisă între preocupările revistei Teatrul de a asigura o îndrumare competentă amatorilor din partea profesioniștilor în cadrul generos al Festivalului Național Cîntarea României, la sediul Ansamblului UTC a avut loc o întîlnire cu realizatorii spectacolului Întimplare din cartierul Soho după Opera de trei parale de Bertolt Brecht (regia: Constantin Fugașin. Coregrafia: Liliana Tudor, muzica: Eugen Mihăescu). Au luat parte ca invitați Sanda Manu, Adina Cezar, Marin Sorescu, Tudor Popescu, Valentin Silvestru, Sergiu Anghel, Paul Cornel Chitic. Revista Teatrul a fost reprezentată de Ion Cristoiu (redactor-șef) și Corina Șuteu (organizatoarea și conducătoarea întîlnirii). Din partea ansamblului artistic al Uniunii Tineretului Comunist au fost prezenți Grigore Popa, Petru Grosu și membrii grupului Eveniment: Adrian Ciucă, Florentina Țurcaș, Nicolae Botezatu, Marilena Chelaru, Carmen Papa, Luminița Postăvaru, Constantin Postelnicu, Mircea Cristescu, Constantin Nechiti, George Ivașcu, Daniel Ursaciuc, Cezar Theodorescu, Andrei Duban, Augustin Bălan, Luminița Săvescu, Ioana Căpitan, Ioana Trică, Steluța Marin, Ioan Paler, Dan Eremia, Doina Pătrașcu, Nicu Predică, Claudia Bolohan.

Prima problemă luată în discuție a fost aceea a statutului actual al mișcării de amatori. „Potențează sau stînjenește ea mișcarea profesionistă?“ — era întrebarea adresată invitaților. „Nu credem că o asemenea problemă se pune în cazul grupului Eveniment, a cărui existență nu poate decît să potențeze activitatea profesioniștilor. Acesta este pragul pe care adevărata mișcare de amatori trebuie să-l atingă pentru a putea participa benefic la pulsul cultural“ a observat Sergiu Anghel. În replică, Tudor Popescu a mărturisit că din capul locului nu vede justificarea unei comparații între profesioniști și amatori: „Profesioniștii slujesc arta, dumneavoastră aspirați la ea, formînd ceea ce s-ar putea numi „publicul ideal“ al profesioniștilor. Dar nu trebuie să vă comparați sau să vă luați la întrecere cu ei. Personal, nu înțeleg sensul termenului (frecvent folosit, de altfel) de

„semiprofesionist”. Nuanțind pe aceeași direcție cu observațiile lui Tudor Popescu, Sanda Manu a ținut să precizeze că mișcarea de amatori poate în același timp să poartă, dar să și stăpânească mișcarea profesionistă: „Când este de bună calitate (ca a dumneavoastră), o potențiază. Actoria este însă o meserie dură, grea, care se practică printr-o îndelungată exersare și perfecționare a datelor native ale talentului”.

„Nu este drept să comparăm amatorul cu profesionistul”, a opinat Marin Sorescu. „În general, această mișcare nu mi se pare potrivit numită «mișcare de amatori». Fugașin face spectacole cu tineri neprofesioniști, dar spectacole care se țin minte. Plăcerea jocului pe scenă este unică în cazul lor. Din aceste eclipe s-ar putea oricând naște actori, regizori sau dramaturgi. Alăturându-se discuției, Valentin Silvestru a observat că „există în ultima vreme un mare număr de «agenți binevoitori» care, plasați între categoria profesioniștilor și cea a amatorilor, au dorința de a se afirma pe sine și, ca urmare, își oferă serviciile de îndrumători. Este un fenomen extrem de dăunător, care duce la degradarea teatrului. Pe Fugașin l-am urmărit peste tot și pot afirma că nu se încadrează în această categorie. El singur valorează cât un întreg cabinet metodologic de îndrumare a neprofesioniștilor. Spectacolul Brecht a ieșit în fața marelui public, și dacă în cazul actorilor ne putem pune întrebarea dacă sint amatori sau profesioniști, în cazul publicului, răspunsul este întotdeauna același: publicul este doar profesionist”.

În continuare, discuția a urmărit câteva aspecte concrete ale montării. „Spectacolul poartă câteva însemne regizorale de certă calitate” a observat Sanda Manu. „Lumea de șnapani, șmecheri, polițiști corupți pe care o vedem pe scenă are un efect paradoxal asupra sălii. La sfârșit, cu toții sint după gratii și noi ar trebui să ne bucurăm. Dar acești tineri joacă atât de cuceritor încât regretăm. Cred că nu e clar delimitat în acest sens mesajul etic. Impactul cu sala trebuie să fie de atitudine, nu de molipsire. Actorii sint dezinvolți în mișcare, dar deseori pronunță stilcit. Trebuie cultivat respectul pentru cuvântul rostit. Marea durere a unui actor este când sala ride și el nu intenționează asta. Foarte bun mi s-a părut momentul muzical în care Jenny spăla pahare. De asemenea mi-a plăcut cum a fost conceput grupul de personaje Peachum. Grupul fetelor mai puțin. Doamna Peachum (Marilana Chelaru) și Polly Peachum (Folentina Țurcaș) au jucat roluri notabile. Mackie Șiș (Adrian Ciucă) mi s-a părut corect dar crispat în rol. În general, momentele de grup au fost cele mai reușite”. „Cred că întâmplare din cartierul Soho constituie un moment

de vîrf al grupului «Eveniment» a completat Tudor Popescu.

„Drept să spun, mă așteptam ca o reintîlnire cu Brecht să mă dezamăgească. N-a fost așa. Fugașin l-a citit original. Atît de original, încît în cîteva dintre momentele spectacolului, am regretat că nu scrisesem eu acele replici”, a mărturisit Marin Sorescu, căruia Adina Cezar i s-a alăturat, precizînd: „Grupul Eveniment născute dintr-o firească lipsă de pregătire coregrafică. Cred că se putea chiar face mai mult în acest sens, defectele de mișcare ale interpreților putînd și nu mascate, ci transformate în calități”.

„Ar fi fost destul de dificil de jăcut asta”, a replicat Sergiu Anghel. „Spectacolul are un exces gestual care se putea elimina doar printr-o pregătire profesionistă constantă, de un tip special. Întotdeauna gestul cel mai simplu e cel mai expresiv.”

„Spectacolul are, totuși o mare fluență și ritm”, a debutat intervenția lui Paul Cornel Chitic. „Mă alătur opiniei Sandei Manu, spunînd că momentele de grup sint foarte reușite și că lipsa instrumentarului profesionist nu se simte tocmai datorită freneziei, plăcerii jocului. Au existat și părți nu atît de bine conduse, dar spectacolul este un Brecht «curat».”

„Oricîte rezerve aș putea exprima, trebuie să spun că recunosc, în momentele de grup cu precădere, pecetea unui stil. Iar stilul este un sigiliu al artei”, a confirmat Valentin Silvestru. „Mi-e greu să argumentez în ce măsură spectacolul este un musical sau un Brecht «curat», dar pot spune că s-a ales o lucrare grea — ceea ce este meritoriu — și experiența a fost izbutită. Unele roluri n-au fost suficient conturate și anumite raporturi între personaje s-au păstrat neclare. dar nu aceasta importă. Se pune problema dacă reprezentarea își atinge sau nu scopul educativ. Da, ea și-l atinge fiindcă educă gustul tînerilor pentru lucruri de valoare.”

Exprimînd calde mulțumiri participanților la discuție, Grigore Popa și Petru Grosu au relevat importanța acestor întîlniri pentru îndrumarea și desăvîrșirea activității lor. Ion Cristoiu a observat că, deși nu a beneficiat de publicitate, spectacolul regizat de Constantin Fugașin s-a înscris firesc în stagiunea bucurășteană stimulînd interesul specialiștilor — ca dovadă, amabilitatea lor de a răspunde invitației revistei Teatrul: „Un spectacol bun stîrnește întotdeauna controverse. Sinteți norocoși că puteți lucra cu un profesionist și un animator cum este Fugașin. Dar succesul nu trebuie să vă blazeze” a remarcat, în încheiere, Ion Cristoiu.

Cornelia STANCA

REFLECTOR

Propunere dramatică

O deosebit de demnă de luat în seamă propunere dramatică ne oferă revista Transilvania în nr. 12/1988. Este vorba de textul Jocul măștilor semnat de Mircea Tomuș, care pornind de la cazul atestat istoric al locotenentului Xaverius Probst dintr-un regiment secuiesc de graniță, care a manifestat mai mult decât înțelegere pentru răscoala valahilor de la 1784, realizează o indubitabilă imagine multifrons a existenței noastre ca popor, prin conștiința antagonică a unor eu-uri sibiene de la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Interesant este că Mircea Tomuș nu lucrează cu o singură actualitate, ci cu mai multe, sugerându-ni-se nu numai continuitatea noastră spirituală și biologică, ci și o continuitate a vitregiilor vremurilor. Ceea ce se întâmplă în textul lui Tomuș în 1785 s-a mai întâmplat și în 1300 și în 1800... Personajele poartă nume cu substrat și acționează în direcția acreditată de aștea. Este reluată o teorie a măștilor, a lumii ca spectacol, a permanenței înfruntărilor dintre bine și

rău. Ni se dezvăluie faptul, atestat ca atare de istorie, că stăpînirea cu care a avut de luptat Horia era constituită într-o nomenclatură, fapt care îi permite lui Michael Brukental și acolitului său Silas să vorbească în numele unui noi din care ei fac parte și nu Xavi Probst. Faptul că Silas, fostul fiu de pădurar, a copilărit cu Probst și se instituie acum în cel mai mare dușman al său trimite desigur la surse mitice. Dar noutatea, în materie de personaje, pe care o aduce Mircea Tomuș în piesa sa Jocul măștilor este acest panomânism al lui Xaverius Probst, instituit pe bazele unei neconfundabile asimilări de cultură materială și spirituală. La care se adaugă un fel de magnetism curgînd parcă din eternitate... Cum punerea în scenă a piesei solicită la maximum vizuier regizorală și tolba cu soluții actoricești, așteptăm cu interes premiera absolută, de la care, neîndoielnic, nu vom lipsi.

Mircea RAREȘ

Călcătura interbelică

Ne-a plăcut spectacolul de teatru TV cu Ciuta lui Victor Ion Popa. Text de valoare. Distribuție de zile mari: Valeria Seciu, Margareta Pogonat, Mariana Buruiană, Mitică Popescu, Dan Condurache. O mai mare atenție prim-planurilor, lucru îmbucurător la regizoarea Olimpia Arghir care ne amărește, în câteva spectacole anterioare, prin obsesia cadrelor cu poiene și ma-

carale în funcțiune. În această sâmbătoarea teatrului, o mică amărăciune: mersul tinerelor actrițe. Neobișnuite cu lungimea interbelică a rochiilor, ele lăsau mai tot timpul impresia că se vor împiedica și vor pica peste noi, telespectatorii. E de înțeles că moda de azi (blugi sau fuste comode) le obișnuiește pe tineretele actrițe cu o călcătură mult depărtată de cea a femeilor interbe-

lice. Spectacolul de teatru cere însă o adaptare la epocă nu numai a fardului și pălărilor, dar și a mișcării de-a lungul și de-a latul scenei. Le-am

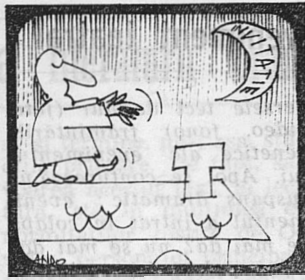


invita pe tineretele noastre actrițe s-o vadă pe Gina Patrichi în rolul Cleopatrei. Ar descoperi de îndată cum știe o femeie din anul 1989 să meargă ca o egipteană dinaintea erei noastre. (I. S.)

Invitații cu sincope

Nu e greu de înțeles că pentru un cercetător de peste ani principală sursă de documentare rămîne revista „Teatrul”. Iată o posibilă explicație a străduinței noastre de a nu lăsa în afara consemnării nici una din premierele din întreaga țară. O altă explicație trimite la datorria noastră gazetărească de a reflecta tot ce se întâmplă semnificativ în domeniul de care ne ocupăm. În îndeplinirea acestei misiuni imensa majoritate a teatrelor din București și din țară ne ajută tinîndu-ne la curent cu mersul premierelor. Primim din partea lor invitații telefonice sau în scris de a fi prezenți, prin redactorii și colaboratorii noștri, la spectacolele pentru presă. Se cuvin menționate astfel Teatrul Național, Tea-

trul Giulești, Teatrul de Comedie, Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“, Teatrul „Ion Creangă“, Teatrul „Făndărică“ din București, teatrele din Brăila, Iași, Cluj, Sibiu, Timișoara, Bacău. Conducerile unor teatre din țară (Brăila, Timișoara, Iași, Sibiu) au organizat, dintr-o nevoie de confruntare bărbătească a muncii lor, microstagiuni pentru criticii din țară, încheiate cu discuții între reprezentanții presei și colectivele respective. Sint însă și teatre de la care de mult n-am mai primit nici un semn: cele din Petroșani, Pitesti, Baia Mare, Sf. Gheorghe, Galați, Arad, Satu Mare. Să fie atita osteneală în formatul unui număr de telefon cu prefix sau în lipitul unui timbru pe o scrisoare? Să funcționeze



în cadrul teatrelor de provincie zicala că „ochii care nu se văd se uită?“ Nu credem, o dată ce nu primim invitații nici de la Teatrul Mic, aflat peste drum de redacția noastră. ●ricum, sintem hotărâți să ne îndeplinim și în aceste condiții datoria noastră de a scrie despre toate premierele. (I. S.).

Greu de citit (dar de scris!)

cronici de teatru

Derutantă, ca să folosim un eufemism, cronică Nicolettei Gherghel la spectacolul Rața sălbatică, cronică apărută în „Luceafărul“ din 11 februarie. Rața sălbatică... și atit, pentru că în cronică nu este menționat nici autorul piesei, nici teatrul pe scena cărui a jost montată. În schimb, considerațiile asupra spectacolului sînt pur și simplu năucitoare. De pildă (mărturisim că ne e foarte greu să alegem între nenumăratele exemple posibile): „Structura mizanscenei în linii paralele și cercuri concentrice — corespun-

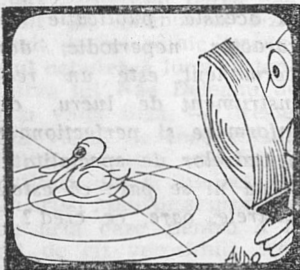
zînd tehnicii dramaturgice a retrospectivei — stinu-lează fantezia regizorului Dan Alecsandrescu în alcătuirea unei minuțioase mișcări în scenă a actorilor, în rostuirea cu migală a fiecărei compoziții actorizești.“ Am putea înțelege, din fraza citată, că structura mizanscenei (în linii paralele și cercuri concentrice!) care stimulează pe regizor a fost concepută de altcineva. Reproducem din aceeași cronică: „Devoalată, va intra puțin în alertă (!), măturînd energic prin casă, pentru a goni spiritele rele sau pentru a le infesta (!), va ronțai bomboane în neștire, va îngenechez teatral, continuînd să se agite în gol, pînă preia — cu singe rece — conducerea corăbiei lumii ei seci, moarte, prihănite. Jocul furios, cu albul imaculat al feței de masă mototolite cu ură, exprimă iritarea față de impedimentul temporar al

creanțelor ideale, care nu au ce căuta în atmosfera bolnavă.“; „Uitîndu-și solemnitătea, vrea să se aplece să-și ridice bastonul, apoi ochelarii căzuți: indispensabile orientării lui, ambele obiecte dezlănțuite (!) anunță asimilarea, prizonieratul lui în tentaculele caracatiței uriașe, prin căsătoria cu menajera.“

Să mai adăugăm că autorrea cronicii nu acordă nici o importanță concordanței timpurilor verbelor, că virgulele sint plasate după reguli greu de descifrat? Ar fi nepotrivit să ne legăm de asemenea nevrednice detalii! S-ar mai putea spune, totuși, că în cele mai multe cazuri confuzia între actor și personajul interpretat este atit de temeinică încit, probabil, nici autoarea cronicii nu se mai poate lesne descurca. (C. M.).

Un critic

Se numește Ioan Groșan, Critica literară a spus, citîndu-i prozele, că-i o speranță a literaturii tinere. Noi spunem, citîndu-i cronicile dramatice publicate de Viața studentească aproape număr de număr, că e o speranță și a criticii dramatice. Are nerv, are fermitate în opinii, are culoare. Are, mai ales, ceea ce lipsește multor cronicari: expresivitate. Multe dintre frazele sale se rețin prin capacitatea de a face uibută o judecată de valoare. Iată citeva exemple din cronică publicată în Viața studentească din 13 decembrie 1988: „Mulți regizori și mulți interpreți și-au rupt molarii în carnea tare a pieselor lui Brecht; căci ceea ce pâruse a fi o fragedă pulpă rumenită nu era decit un cotlet în singe abia perpelit“: „Sub bagheta fermă a lui Constantin Fugașin «OPERA DE TREI PARALE» face toți banii“. (I. S.).



Cum se obține un eveniment teatral

La un moment dat, teatrul X, prin vocile sale cele mai autorizate, anunță viitoarea și fericita naștere a evenimentului teatral. Apoi stagiunile se înșiră cuminiți una după alta, ca mărgelele pe o ață, amintindu-se periodic iminenta sosire a evenimentului. Apoi se schimbă repertoriul, se schimbă piesa, se schimbă regizorul, unii actori ies la pensie, alți actori ies din institut, dar evenimentul nu se dă bătut, el ciocănește insistent la ușă. Apoi s-a hotărât piesa, s-a hotărât și regizorul, s-a hotărât și scenograful, s-a făcut și distribuția, s-au anunțat și concepțiile post și antepreparatorii (ori vice-versa) s-au mediat (prin viu grai sau mass media) și viziuni ante și postdefinitorii (ori vice-versa). Apoi oamenii de bine și de condei scriu despre pulsul foetal bine ritmat al evenimentului. Apoi intervine un moment de derută, regizorul se retrage, altul (eventual alții) vine (vin), un actor (-trită) se decide să iasă (să intre) în pirjolul creației, dar evenimentului nu-i pasă, el vine, vine, calcă totul în picioare. Apoi apare un fotoreporter, unul poartă case-tofonul, altul aparatul de filmat și toți înregistrează, înregistrează, pentru di-

Ignorat pe nedrept

Teatrul „Tândărică“ din București și Centrul Special de Perfecționare a Cadrelor, sub patronajul Consiliului Culturii și Educației Socialiste, a editat un „CAIET DE DOCUMENTARE“ pentru creatorii din teatrele de păpuși și marionete. Deși a apărut în iunie 1988, acest CAIET nu a intrat

versele teci de aur (foto, video, fono) frământările genetice ale evenimentului. Apoi se conturează un suspans dramatic: evenimentul a intrat în colaps, se mai dă? nu se mai dă? Apoi pulsul își revine la normal, ba chiar se accelerează: evenimentul se dă. Apoi se emit invitații



la premieră. Apoi cortina se ridică. Apoi urmează o pauză, la care invitații ies în foaier, unde se fumează și se discută despre vremea de afară. Apoi unii invitați, slabi de inger, pleacă discret iar alții, tari, reîntre în sală. Apoi cortina se lasă definitiv și în sală răsună ovații. Apoi evenimentul este consemnat ca atare în paginile de specialitate dedicate posterității. Apoi năvălesc epigonii. Apoi toată lumea se lasă păgubașă și se trece la evenimentul teatral următor.

**Sorana COROAMĂ
STANCA**

incă în atenția și în zona de interes ale celor cărora li se adresează în exclusivitate. Nu-l cere, nu-l caută nimeni! Și e de mirare! Ne-am încumetat să-l răsfoim noi în locul adresanților: și am constatat că articolele alese și publicate (redactor, Ruxandra Săraru-Galgotiu) sînt de o admirabilă

diversitate; lectura celor 57 de pagini are darul de a schimba radical imaginea despre teatrul contemporan de animație, dezvăluind că această străveche artă concentrează în practica ei serioase și complexe probleme ale sculpturii cinetice, că are un „fiu natural“, dar nerecunoscut care se numește cinematograful mut și că a împrumutat cinematografiilor contemporane câteva din procedeele sale fără să ridice pretenții și drepturi morale de folosință. Sîntem convinși de faptul că puțini dintre minuitoarii noștri au aflat de existența unui Mic Organon al Marionetei. Alte câteva pagini ale acestui ignorat CAIET DE DOCUMENTARE sînt dedicate istoriei europene a teatrului de marionete și peripețiilor, nu întotdeauna vesele și plăcute, prin care a trecut această profesie de-a lungul ultimelor patru secole supraviețuind și eschivîndu-se vigilențelor terorizante de tot felul, de la Inchiziție la imperialismele secolului XVIII. Oare să nu prezinte interes în ochii artiștilor noștri minuitori nici măcar interviul cu Jim Henson — creatorul Muppets-ilor? Nu e de crezut. Mihaela Tonitza Iordache, directoarea Teatrului „Tândărică“, speră că această publicație cu caracter neperiodic, dar permanent, este un real instrument de lucru, de informare și perfecționare a cadrelor de specialitate. Nouă ni se pare că este! Cadrele, oare, ce cred?

I. Z.

Mihai Dumbravă — Iași: În legătură cu deplasarea Cenuclului de dramaturgie al revistei noastre, firește împreună cu trupa de actori care prezintă spectacolul-lectură, în alte localități, am primit și alte scrisori. Chestiunea nu este chiar atât de esențială — date fiind dificultățile oricărui turneu — dar propunerea dumneavoastră ca spectacolul-lectură să fie realizat de chiar forțele de pe „teren”, în cazul localității dumneavoastră, Teatrul Național din Iași, merită toată atenția. O asemenea modalitate ar facilita itinerarea Cenuclului nostru în toate centrele de cultură teatrală din țară, ajutând tuturor cititorilor noștri să ia cunoștință direct de inițiativa noastră, aflată acum la prima aniversare. Bineînțeles, solicitările trebuie să vină din partea forurilor de cultură locale.

Sandu Tudor — București: **Cartea de vizită**, piesa dumneavoastră în trei acte, cu un motto decupat din Blaga — „...nu-mai creația răscumpără suferințele” — este o poveste „de periferie”, cu aer dintre cele două războaie mondiale și cromări din George Mihail Zamfirescu, la care se adaugă un gust-retard pentru naturalism. Conflictul este însălat și personajele încărcate cu un demonism de proastă calitate. Insistați foarte mult pe scenele „tari”, interesat parcă mai mult de amănuntul fizic decât de cel psihic (scenariul debutează lung cu tentativa lui Nae Deleanu de a-și viola fiica. — firește, era vorba de inconștiența beției —, apar mardeiasi, cuțitari, dar și intelectuali, un artist plastic și un critic de artă care, pentru a fi citit de cit verosimili, trebuie să meargă mai întâi

să-și termine, nu-i așa, studiile primare. De fapt, savoarea acestui text, la lectură, stă în mulțimea enormităților rostite de Ovidiu, personajul principal, arătat spre finalul partiturii ca un veritabil artist plastic: „Este posibil să nu puteți conjuga realitatea ce vă înconjoară?” sau „În comportarea mea speram să mă întilnesc pe traseu cu mintea dv., cu știința unor ani de studii...” sau „Orice bărbat nu-și permite avansuri unei femei dacă nu i se acceptă sau se încurajează”. Dacă pentru Sanda, asistentă socială, e greu să accepți caragialisme de genul „unul din aspecte ar fi și altul” sau „Vreau realul acestui om, atât!” sau „Iar acest cetățean Ovidiu Iuliu Moldovan constituie cred eu pentru fiecare din noi cit și pentru comitetul executiv al cărui cuvint îl aduc în fața dv. spre bucuria noastră a tuturor!”, nu ne vine ușor să „primim” un personaj ca Vera, creionat de autor de asemenea nu într-o cheie comică, a cărei profesie (critic de artă) presupune o anume cotă, dar care se exprimă într-o atare manieră: „Atunci să fim cerebrați și să judecăm împreună tot ce e necesar fără presupuneri și fără ipoteze” sau „Mai bine tăceai și filozof rămineai! Neștiind latină n-am reușit să-l spun într-o formă mai originală” sau „Arta nu e industrie și nici agricultură”. Citeva insule de umor înviorează această schiță de dramă („Ovidiu: ...Pe Engels l-ai citit de exemplu? Gimi: Dacă n-a făcut pușcărie nu-l știu”), ca și unele replici expresive, rare bineînțeles: „Strâng cu dinții cuvintele din mine să nu te fac de risul lumii”. Cit privește gramatica limbii române, preferăm să credem că

„abaterile” țin de mașina de scris...

Radu Misiru — Piatra Neamț: „Eu nu mă am decît pe mine — spuneti dumneavoastră — și nu lucrez într-un domeniu de «schimb», nici la o editură, nici la o revistă. Nu sînt rudă cu vreun critic literar. Trebuie să reușesc să mă public singur”. Tonul epistolei, puțin acrit de mitologia relațiilor misterioase, îl putem socoti salutar, cîta vreme aveți încredere în propriile dumneavoastră forțe. De fapt, aceasta este și condiția unui debut adevărat. Cît privește faptul dacă aveți sau nu aveți „pe cineva”, nu are nici o legătură cu talentul de scriitor. Cele trei partituri nu dovedesc deocamdată mai mult decît o mare iubire pentru teatru. Aveți paisprezece ani și sinteți prezent la spectacolele teatrului din localitate. Continuați cu lecturi din autori români și străini. Încercați să vedeți spectacolele care v-au trezit interesul. Luați legătura cu secretariatul literar al Teatrului Tinerețului. Sprijinul de care aveți nevoie îl aveți, cum s-ar spune, „la doi pași”.

Sergiu Vălcu — Brașov: Iată, ați ajuns la a treia variantă a „Meșterului” — dar, din păcate, nu în favoarea „lui”. Transformările care au avut loc n-au „adîncit” textul ci, dacă se poate spune așa, l-au „umflat”, mutîndu-i axa ideatică pe alte coordonate. Dintr-o dramă a creației, partitura încearcă să fie acum o saga a dăinuirii poporului român printre toate mileniiile. Încearcă și nu reușește. Primele scene, excelente din perspectiva teatralității, suferă de un prea pronunțat epigonism; ele au pecetea totdeauna recognoscibilă a lui Marin Sorescu. Lăsați textul să

„dospească“ o vreme. În-
cercați între timp altceva.

Niculina Prundeanu

București: Vă rugăm să
treceți pe la redacție.

Mai trimiteți: Viorel Mi-
hail Anghel — Caracal;
Mugur Burcescu — Giur-
giu; Vlad Elena — Boto-
șani; Florin Dochia — Plo-
iești; Dinu Cipere — Bucu-
rești; Nicolae Trestie —
Cluj-Napoca; Ioana M. A-
nel — Arad; Simon Lațcu
— Craiova; Dorel C. Lăză-
rescu — Timișoara; Valen-
tin Caraiman — Tulcea;
Aristița Lupulescu — Bucu-
rești; Mioara Morărescu —
Tg. Mureș; Anatol Truică
— Roman; Angela Dana
Fîruță — Alba Iulia; Ane-
lia Gheorghe — Sibiu;
Leontin Amzulescu — Foc-
șani; Tudor Mircescu —
Brăila; Virginia Rasiga —
Cluj-Napoca; Ioan Banciu
— Brașov; Maria Iancu-
lescu — Zimnicea; Alin
Tutoveanu — Rădăuți.

Decamdată, nu: Florica
Simionescu — Roșiori; Ian-
cu Mavrodin — Tg. Jiu;
Aspasia Ionescu — Deva;
Lăcrămioara Anghel —
Buzău; Vasile Păsculescu
— Galați; Melania Steț —
Turda; Pompiliu Zorlescu
— Ploiești; Ivanca Simuț
— Călărași; Mirel Atana-
siu — Cernavodă; Mitică
Oroveanu — Bacău; Sile
Nicolae Tudoran — Vatra
Dornei.

Paul TUTUNGIU

Portofoliul nostru :

(pe care îl ținem la dis-
poziția secretarilor literari
din teatre)

- Marin Sorescu — **Vărul Shakespeare**
- Horia Gârbea — **Al trei-lea as**
- Ion Bucheru — **Mesa-gerul**
- Paul Everac — **La mar-ginea lumii**
- Radu Iftimovici — **A cincea cameră a inimii**

MANUSCRISELE NE-
PUBLICATE NU SE ÎNA-
POIAZĂ

Primim la redacție

Stimate tovarășe redactor-șef,

În numele colegilor mei, al studenți-lor din anul IV Actorie zi și al meu personal doresc să vă comunic faptul că am încercat cu toții un sentiment de mîhnire, citind cronică la spectacolul „Steaua fără nume“ de Mihail Sebastian, apărută în revista Teatrul Nr. 1/1989.

Prestigiul deosebit al revistei pe care cu onoare o conduceți, autoritatea de care se bucură în rîndul oamenilor de teatru din țara întregă au făcut ca întotdeauna comentariile legate de spectacolele Studioului de teatru al Institutului apărute în revistă să constituie prilejul unor dezbateri fructuoase cu studenții. Carențele remarcate au stimulat perfecționarea muncii, spectacolele Studioului fiind ultima și cea mai importantă etapă în procesul de pregătire profesională a viitorilor actori și regizori.

Menționăm că toate cronicile apărute în revista Teatrul au fost judicioase, observațiile binevenite, folositoare cu excepția articolului mai sus menționat care a avut un efect negativ asupra studenților, distrugîndu-le încrederea în obiectivitatea criticii.

Spectacolul „Steaua fără nume“ a fost apreciat de membrii Senatului din Institut și de membrii Catedrei de Artă actorului și regizorului de teatru, datorită bunelor rezultate obținute de studenți în munca asupra rolurilor. Contradicția evidentă între aceste concluzii și tonul cronicii a creat o reală derută în rîndul lor.

Avînd în vedere această situație, vă rugăm să analizați situația și eventual, dacă considerați necesar să mai publicați și un alt punct de vedere al unui alt cronicar mai atent la sensibilitatea firească a unor tineri ce abia acum pășesc în viața noastră artistică.

În speranța că revista Teatrul va rămîne în continuare alături de noi, vă rămînem recunoscători.

Cu stimă,
Decan, prof. univ. dr.
Ileana BERLOGEA

N.R. Dînd curs solicitării, publicăm alături un alt punct de vedere.

Școala nuanțelor

A pune în scenă o piesă de Mihail Sebastian pare un demers lesnicios, nu numai pentru că despre opera dramatică a acestui original autor s-a scris o întreagă literatură, ci și pentru că teatralitatea este un element intrinsec textului, iar didascaliele oferă un adevărat caiet de regie. Aparența e însă înșelătoare, ca mai toate aparențele. Amestecul de lirism și umor, de tristețe și ironie, de adevărată autoironie, care particularizează scrierile dramatice ale lui Sebastian, și, indeosebi, **Steaua fără nume**, constituie un paniu greu de ciștigat, fără o experiență laborioasă și o muncă răbdătoare de cizelare a nuanțelor. Este, de aceea, cu atât mai meritorie inițiativa repertorială a I.A.T.C. București, de a înscrie în programul promoției ce absolvă anul acesta cursurile de actorie **Steaua fără nume**, cu cât spectacolul realizat de Dem Rădulescu cu studenții clasei sale se dovedește a fi un examen reușit la școala nuanțelor.

Aceasta pare să fi fost și intenția profesorului-regizor Dem Rădulescu, în munca sa cu studenții-actori: de a-i familiariza cu o modalitate teatrală mai puțin spectaculoasă în plan vizual-cinetic, aptă însă a stabili comunicarea între parteneri și între scenă și sală, pe calea revelației virtuților emoțional-reflexive ale textului, prin exteriorizarea sobră și nuanțată a experiențelor interioare ale personajelor. Scenografia bine gândită a lui Traian Nițescu oferă ambianța plastică adecvată, atât pentru atmosfera modestei găni de provincie, cu sugestia peronului aducător de minuni, cât și pentru sărăcăcioasa dar nu sordida locuință a lui Miroiu (aici însă, s-ar fi putut sugera o bibliotecă ticsită de cărți, și nu una cu rafturile aproape goale, care nu exprimă nici „patima pentru cărți“, a profesorului, nici nu justifică uimirea Monei — „Cite cărți ai!... N-am văzut niciodată așa de multe cărți“).

În mod firesc, rolurilor principale li s-a acordat cea mai mare atenție, traectoria protagoniștilor fiind marcată etapă cu etapă. Și chiar dacă nu totdeauna s-a ajuns la adâncimea de gând a unor metafore poetice, cei doi interpreți au găsit mijloacele necesare exprimării, cu simplitate și firesc, a adevărului psihologic în evoluția stărilor interioare ale eroilor. În rolul Monei, pe care-l privește cu luciditate, fără a-i acorda haloul de mister inefabil ce-i însoțește intrarea, Li-

liana Hodoroștea aduce o frumusețe robustă, modernă și o sensibilitate atent ghidată pentru a marca pas cu pas, fără stridențe și rupturi, experiența existențială revelatoare de sine a eroinei, nuanțând cu finețe schimbările acesteia în relație cu mediul, cu Miroiu, cu Grig, modulându-și zimbetul cu farmec, cu amuzament, cu tandrețe, cu emoție, cu ironie și dispreț, cu tristețe resemnată, după împrejurări. Florin Busuioc, mai puțin vizibil angajat la început în rolul lui Miroiu, se însuflețește treptat, trecind de la aparenta absență la participare afectivă ușor amuzată — o notă interesantă pe care i-o conferă personajului — încălzindu-se până la incandescență când vorbește cu emoție despre steaua descoperită, contaminate-o pe Mona cu entuziasmul lui. Momentul e cu adevărat emoționant, jocul de lumini și ilustrația muzicală potențează poezia pe care tinerii actori o trăiesc din plin. Păcat de barba, care acoperă pe jumătate chipul actorului, reducându-i din posibilitatea exprimării prin mimică a unor mișcări lăuntrice, lăsând doar ochii, în rarele momente când și-i arată, să exprime puritatea, ironia și, mai ales, autoironia personajului, care-și trăiește cu luciditate imposibila aventură.

Actor cu personalitate evidentă, înclinată spre comedie, Alexandru Bindea a realizat organic, în Șeful gării, un tip de jovial burtă-verde, șmecheros și profitor, insensibil la durerile altora. O bună compoziție, lucrată cu inteligență și sobrietate, evitând tentația șarjei și punctând din gesturi colțuroase și tonuri ușor ascuțite chipul ridicol al argei Domnișoare Cucu, reușește Gabriela Butuc, lăsând să transpară, cu emoție reținută, drama acesteia, în fugara clipă a confesiunii. Anca Sigartău a avut candoare sinceră și sensibilitate adolescentină în cele două apariții ale Elevei Zamfirescu, diferențindu-le și schițând o întreagă biografie din câteva gesturi și mai multe priviri. Două personaje cu totul diferite conturează cu bune mijloace Viorel Păunescu, evidențiindu-se mai ales în rolul lui Udrea. Rolul lui Grig a depășit experiența de viață și capacitatea de transpunere ale finărului Florin Cătălin Irimia, care i-a creionat cu stângăcie, dar nu fără aplomb exterior, profilul. În rest, câteva contribuții mai puțin semnificative ale unor studenți din alte clase, în roluri „de serviciu“, într-un spectacol care relevă calitățile promițătoare ale unor tineri, de pe acum actori.

Margareta BĂRBUTĂ

Vasile Îosif



I. Poet, prozator, dramaturg.

S-a născut în satul Căuia-Dealul Morii, județul Bacău, la 16 mai 1919. Școala primară în satul natal, apoi liceul și școala de literatură „Mihai Eminescu”, la București. Între 1933—1941, muncitor în Dobrogea. După demobilizare, între 1945—1949 — activist sindical. Premiât pentru poezie în 1949. Redactor la revista „Flacăra”. Între 1950—1974, face parte din colectivul de redacție al revistei „Tinerul scriitor”, apoi e corespondent regional și redactor, la ziarele „România liberă”, „Secera și ciocanul” (Pitești) și „Satul socialist”.

Colaborează cu versuri și reportaje în presa centrală.

Debut editorial în 1950 cu volumul de versuri Altfel de cîntec.

Debutul în dramaturgie are loc în 1958 cu piesa în trei acte Zburați, pescărușilor!, jucat pe scena Teatrului de Stat din Constanța.

II. LUCRĂRI DRAMATICE REPREZENTATE

1958, 15 octombrie — ZBURAȚI, PES-CĂRUȘILOR!

Teatrul de Stat din Constanța. Regia: Ioan Drugan. Scenografia: Tatiana Manolescu-Uleu. Cu: Cristina Minculescu, Costel Rădulescu, Rodica Sanda Țuțuianu, Dimitrie Bitang, Emil Sasu, Valentina Șambra, Gheorghe Bănică, Grigore Dimitriu, Teodora Lazăr. Lucica Georgescu-Szabo, Mircea Psatta, Constantin Guțu. Suzana Demetrian, Radu Sorin Grigorescu. Piesa s-a mai reprezentat la Teatrul de Stat din Ploiești (1958). Sub titlul MARIA, piesă de mai sus, revăzută de autor, s-a jucat în 1960 la Teatrul Național din București. Regia: Moni Ghe-lerter. Scenografia: Mihai Tofan. Cu: Eugenia Popovici, George Demetru, Nicu

Dimitriu, Al. Giugaru, Marcel Anghelescu, Gr. Vasiliu-Birlic, Silvia Dumitrescu-Timică, Sanda Toma și alții.

Cu acest titlu, piesa s-a mai jucat la teatrele din Turda, Baia Mare și s-a difuzat la Radio în 1961.

„Drama personală a președintei unei gospodării agricole fruntașe, mamă și bună soție, se petrece într-un mediu în care ritmul vieții curente progresează voinicește spre bunăstare și fericire, în vreme ce lupta cu lumea veche se poartă acuma, în linia întâia, cu rămășițele retrograde din conștiința oamenilor. Exemplul Mariei exprimă adevărul că nu numai în sectorul obștesc socialismul triumfă în țara noastră. dar că desăvârșirea construcției socialiste cuprinde și antrenează în elanul ei binefăcător și domeniul, amplu și delicat, al vieții personale, familia și sufletul fiecăruia. (...)”

Piesa are, netăgăduit, o bază de vie autenticitate și conține câteva pagini de bună literatură despre satul de azi”. (Mihnea Gheorghiu — „Lucefărul”, 1960).

„Ceea ce însă valorifică și lărgeste cadrul tematic în care se desfășoară piesa Zburați, pescărușilor! este transpunerea poetică a mesajului de către autor. Simbolul pescărușului, căruia nu-i priește locul închis și care se avintă în largă mare, este insistent urmărit de-a lungul desfășurării conflictului și precizează mișcător îndemnul la curaj și avânt în muncă, la îndrăzneală creatoare și perseverență”. (Rola Beilis — „Teatrul”, 5/1960).

III. LUCRĂRI DRAMATICE PUBLICATE

● Zburați, pescărușilor! — Fondul literar al Uniunii Scriitorilor, 1959.

● Oaia neagră. Farsă. ICED, col. „Teatrul pentru tineret și școlari”, 1984.

● Vinovatul joc al tinereții. București, Editura Litera, 1988.

„Piesa Vinovatul joc al tinereții are două calități de scriitură. Una este atmosfera, a doua gradația. Atmosfera e asigurată de relația dintre Teofil Zăgan și pădure, relație ridicată la nivel de pasiune, cu toate culorile și paroxismele ei. Pădurea e un fel de a trăi și descrierea acestui rang existențial aparte e făcută dinlăuntru, cu un frumos simț al vieții (...) Gradația ține de meșteșug. Scriitura vădește o stăpînire exactă a acestui instrument al tehnicii de teatru, cînd se pleacă de la un incident anodin în aparență și se ajunge la o înclăstare dramatică serioasă, parfumul romantic al povestirii reieșind din această tehnică dramatică ce funcționează bine.” (Paul Everac — Postfață la vol. cit.).

Adriana POPESCU

Hamlet în regia lui Patrice Chéreau la Festivalul din Avignon 1988



TEATRUL
ÎN LUME

www.ziuaconstanta.ro

Teatrul Dramatic

din

Constanța

vă propune

„TRĂSURA LA SCARĂ”

de Mihai Ispirescu





TEATRUL

DOCUMENTE ALE TEATRULUI ROMÂNESC

„O scrisoare pierdută” de I. L. Caragiale
la Teatrul Național — scena întrunirii
electorale

