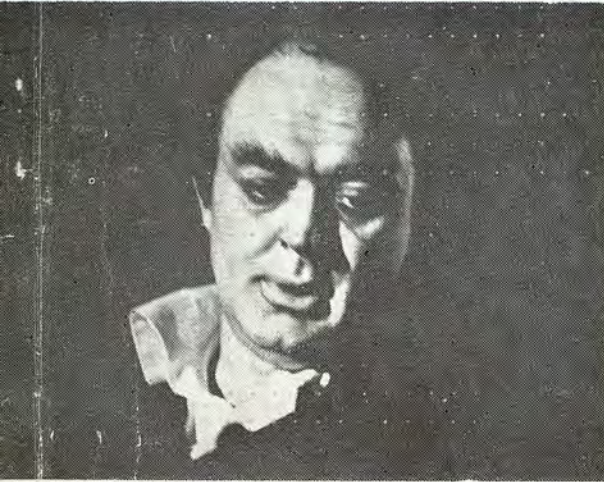


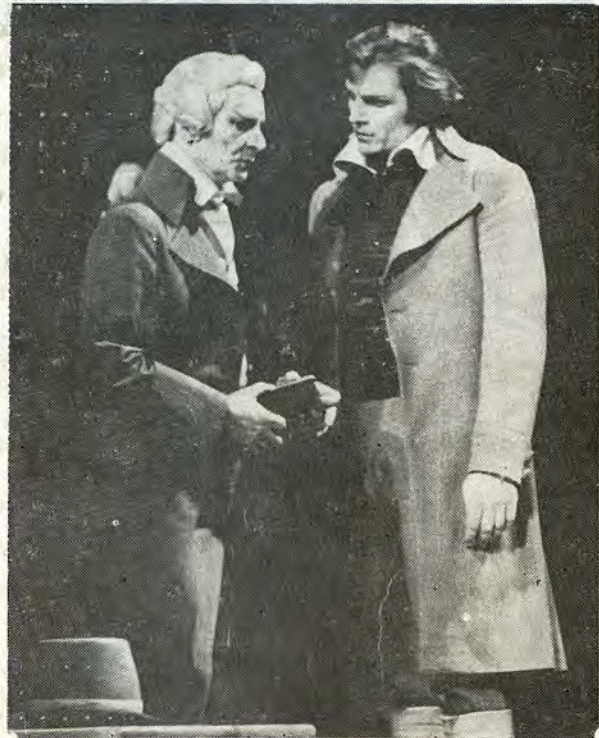
TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE



DANTON

de Camil Petrescu
la Teatrul Național
„I. L. Caragiale“



TEATRUL

Nr. 1 (anul XX)
ianuarie 1975

REVISTA LUNARĂ EDITATĂ DE
CONSILIUL CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE
ȘI DE UNIUNEA SCRITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

*** Artiștii și opțiunea cetății	1
*** Spectacolul de teatru — tribună de idei	7
<u>125 de ani de la nașterea lui Mihai Eminescu</u>	
GEO BOGZA : El a spus	9
AL. PIRU : Cronicarul dramatic	10
IONUȚ NICULESCU : Dramaturgul	13
★	
VALENTIN SILVESTRU : Experiența unui directorat	18
FLORIAN POTRA : DANTON de Camil Petrescu	20
ANCHETA NOASTRĂ : Muzica de scenă. Răspund : DINU CERNESCU, CORNEL CEZAR, VALERIU MOISESCU, HOREA POPESCU, VALERIU RĂPEANU, RADU STAN, AUREL STROE, GEORGE TEODORESCU, ȘTEFAN ZORZOR	28
LEONIDA TEODORESCU : O anume experiență Shakespeare	40
ALEXANDRU SEVER : Teatru citit — teatru jucat (2)	43
MIRA IOSIF : Dialog de atelier cu Gheorghe Harag	47
CONSTANTIN RADU-MARIA : 50 de ani în slujba teatrului : Jean Romaniță	50
AL. MIRODAN : Sfinții inocenți	51
VALENTIN MUNTEANU : Folelorul muncitorese	52
CRONICA DRAMATICĂ — Semnează : MARGARETA BĂRBUȚĂ, CRISTINA CON- STANTINIU, VALERIA DUCEA, MIRA IGSIF, IOANA MĂRGINEANU, VIR- GIL MUNTEANU, FLORIN TORNEA	53
PAUL TUTUNGHU : O convorbire cu Al. Mirodan	66
PAUL-CORNEL CHITIC : Cele trei spații ale scenei (II)	71
C. ISAC : Un actor în trapă	77
VALERIA DUCEA : Prîma ediție a Festivalului : „Lumea păpușilor, lumea tuturor vîrstelor“ (Sinaia '74)	79
DUMITRU SOLOMON : Cronică T.V.	82
NATALIA STANCU-ATANASIU : Athol Fugard — o voce distinctă în teatrul politic La treizeci de ani de teatru : MITICĂ SAVU	83 87
Zugravul NICOLAE TOMAZOGLU	88
ILEANA PGPOVICI : Un minut de adevăr	89
MARIA MARIN : Viitorul rol : Rodica Tapalagă și Mihai Pălădescu	90
Cartea de teatru	92
Dicționar teatral	93
Avizier	96

Foto : Ileana Muncaciu
Redacția și administrația
str. Const. Mille, nr. 5-7-9, București
Tel. 14.35.88 — 14.35.58

Redactor șef RADU POPESCU

Colegiul de redacție : AUREL BARANGA, MIHNEA GHEORGHIU,
G. IONESCU-GION, HOREA POPESCU, ALECU POPOVICI, DINU
SĂRARU, NATALIA STANCU-ATANASIU, FLORIN TORNEA (redac-
tor șef adjunct).

Artiștii și obștiunea cetății

În concepția de bază și în acțiunea practică permanentă a partidului nostru participarea directă și activă a întregului popor la rezolvarea problemelor ce angajează prezentul și viitorul patriei constituie una din trăsăturile majore ale principiului de guvernare. Nimic din ceea ce însuflește și cirmuiește viața publică nu ne este departe sau străin. Trăim istoria, participăm la desfășurarea ei dialectică și creatoare cu întreaga noastră răspundere, cu deplina putere de perfecționare, de progres, pentru valorificarea integrală a capacității și experienței fiecăruia, într-un armonios acord cu unanimitatea poporului.

Cu atât mai mult și mai vibrant, un eveniment istoric cum este largă consultare electorală din 9 martie polarizează atenția și interesul general, mobilizează energiile, stimulează forțele generatoare de valori autentice, perene — cu ajutorul cărora o națiune în plin avânt de multilaterală dezvoltare și de afirmare, în clocolitor elan pentru desăvîșirea socialismului și înaintarea către comunism trăiește gloriosul ei prezent și înalță mărețul edificiu al viitorului.

Sensul profund al consultării cetățenești este puternica subliniere și confirmare a clanului patriotic și revoluționar prin care toți oamenii muncii, întregul popor, într-o armonioasă unire a generațiilor, a trecut la îndeplinirea obiectivelor istorice trasate de Documentele Congresului al XI-lea al Partidului Comunist Român.

„Partidul nostru, comuniștii, nu au alt țel mai înalt decît servirea devotată a intereselor poporului, ale patriei, construcția socialismului și comunismului”, a spus tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Aceste cuvinte definitorii și mobilizatoare să fie călăuză pentru gîndirea și activitatea fiecăruia dintre noi. Creația artistică, organic legată de interesele și aspirațiile poporului, trebuie să exprime năzuințele generale de progres, să cultive bunele valori necesare vieții, așa cum sînt magistral formulate de Codul eticii și echității socialiste. Valoroasele colective artistice din teatre, din formațiile artistice de amatori, brigăzile artistice de agitație, colectivele de montaje literar-artistice și muzicale, al căror rol în campania electorală este mai activ ca oricînd, au frumoasa obligație patriotică de a angaja întreaga lor valoare, toată forța lor stimulatorie și mobilizatoare în pregătirea alegerilor, în ilustrarea importanței lor sociale și politice, în luminarea perspectivelor pe care le prefatează și le deschide pentru viitorul României Socialiste scrutinul istoric din 9 martie 1975.

Trăim un moment de puternic impuls, de viguros entuziasm în muncă și creație. Oamenii teatrelor, ca întotdeauna în primele rînduri ale activității de cultură și educație, trebuie să fie — și vor fi, sîntem siguri! — creatori activi și exemplari întru împlinirea marelui eveniment patriotic din fruntea acestei primăveri.

„TEATRUL”

Teatrele—în întâmpinarea alegerilor

Sintem în miezul zilelor fierbinți ale amplei Campanii electorale desfășurată de Frontul Unității Socialiste. Întregul nostru popor vede în apropiatele alegeri de deputați în Marea Adunare Națională și în consiliile populare, așa cum spunea tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, „un important eveniment politic, întregul popor manifestând, prin votul pe care îl va da candidaților Frontului Unității Socialiste, adeziunea deplină la hotărârile Congresului al XI-lea, la politica internă și externă a partidului și Statului nostru, hotărârea fermă de a înlăptui neabătut Programul Partidului Comunist Român de ridicare a țării pe noi culmi de progres și civilizație.“

Într-o atmosferă de emulație, de manifestare plenară a energiilor creatoare ale poporului și cu deosebire activitatea politico-ideologică și cultural-educativă se desfășoară, așa cum e și firesc, sub semnul apropiatului eveniment. Axată pe această direcție, fapta de artă a tuturor teatrelor cunoaște în aceste zile o intensitate și o amploare rar întâlnite. Forțele artistice sînt mobilizate în realizarea unor manifestări de o mare diversitate, aspirînd să constituie un factor stimulator, mobilizator, de mare forță de convingere. Totodată, regizorii și actorii teatrelor noastre sprijină intens mișcarea artistică de amatori. Turnee cu piese avînd o tematică adecvată, deplasări cu formații restrînse de interpreți, al căror repertoriu de scenete, montaje literare și versuri va fi prezentat alegătorilor în întîlnirile lor cu deputații, alcătuiesc, așa cum ne informează teatrele, unele din principalele mărturii concrete și vii ale adeziunii și participării artiștilor noștri la viața cetății, contribuția lor sinceră și entuziastă, mobilizatoare și însuflețitoare, la marcarea importanței și semnificației profunde a evenimentului de la 9 martie.

TEATRUL NAȚIONAL

„I. L. CARAGIALE“

„Gata de a răspunde tuturor solicitărilor“

Teatrul Național „I. L. Caragiale“ prezintă în premieră pe țară : o nouă piesă de Corneliu Marcu Loneanu, în regia lui Ion Cojar, cu Amza Pellea în rolul principal.

Va organiza o serie de deplasări în diverse fabrici și uzine din Capitală cu piesa *Romeo*

și *Julietta la Mizil* de George Ranetti, în regia Liei Niculescu. Actorul Grigore Nagacevschi va prezenta la căminele culturale din localitățile din jurul Bucureștiului și în diferite întreprinderi și școli din Capitală un recital de versuri patriotice, extrase din operele poezilor : Mihai Eminescu, Octavian Goga, Tudor Arghezi, Miron Radu Paraschivescu, Nicolae Labiș, Eugen Jebeleanu, Al. Andrișoiu, Adrian Păunescu, Ion Bănuță și alții.

Întregul colectiv artistic se angajează să răspundă tuturor solicitărilor din viața de partid. Se angajează să fie prezent atunci cînd va fi chemat de alte foruri și de alte instituții culturale și de partid.

TEATRUL DE COMEDIE

Prezent și activ în deplina angajare politică

„La Teatrul de Comedie — ne declară secretarul literar Andrei Băleanu — am organizat două echipe de recitatori, fiecare având la dispoziție un întreg program de poezie patriotică militantă. Aceste echipe au un caracter «volant», amintindu-ne de bunele tradiții ale teatrului «agit-prop». Ele vor evolua pe scenele caselor de cultură, la cererea marelui nostru public, la cererea numeroaselor întreprinderi din sectorul nostru. Programele cuprind poezii din lirica lui Eugen Jebeleanu, Adrian Păunescu, M. R. Paraschivescu, Marin Sorescu și a altor poeți contemporani, iar interpreții sînt actori dintre cei mai buni ai teatrului nostru și așa cita, printre alții, pe Ștefan Tapalagă, Valentin Plătăreanu, Gheorghe Mihăiță, Lilitana Țicău, Mircea Constantinescu-Govora, Mihaela Buta.

Așadar, Teatrul de Comedie este prezent și activ în deplina angajare politică care caracterizează întreaga noastră suflare artistică.”

TEATRUL GIULEȘTI

În mijlocul oamenilor muncii

Legat ca întotdeauna de publicul său, prezent ca întotdeauna în mijlocul oamenilor muncii din întreprinderile din sector, *Teatrul Giulești* a organizat în cinstea alegerilor un amplu recital de versuri intitulat *Din toată inima*. Actorii teatrului participă ca recitatori la clubul „Înfrățirea între popoare”, la uzinele „Laromet”, la Căminul Cultural Chitila, la Întreprinderea de Drumuri și Poduri, la Modern Club și pe alte scene de festivități uzinale, participînd la enumărate matinee și spectacole organizate în cinstea zilei de 9 martie.

TEATRUL „BULANDRA“

Un fierbinte patos patriotic

Alăturîndu-se activității celorlalte teatre, actorii teatrului „Bulandra” au pregătit un montaj de versuri de un fierbinte patos patriotic. Titlurile de poezii comunicate nouă de secretara literară a teatrului, Lia Crișan, realizatoarea montajului, ne pot da o impresie asupra calităților politice ale spectacolului: *În frunte cei mai buni* de Victor Tulbure, *Programul nostru de vis* de Ion Bănuță, *Ce-ți doresc eu ție* de Mihai Eminescu, *Trebuiau să poarte un nume* de Marin Sorescu, *Așa te știi Partid* de Nicolae Stoian, *Cu țara scrisă în priviri* de Nicolae Dragoș, *Odă* de Ion Brad, *Manifest electoral* de M. R. Paraschivescu, *Eram bărbatul care...* de G. Călinescu etc., etc.

Recitalul, în viziunea scenică a lui Petre Popescu, va fi susținut de un grup de actori la câteva din marile întreprinderi din capitală, cum ar fi: Uzinele Vulcan, Electromagnetica, ș.a.

TEATRUL MIC

„Insemn de aur poartă viitorul“

Primim de la Radu Nichita, secretarul literar al Teatrului Mic, informația că teatrul s-a înscris în ansamblul acțiunilor culturale prilejuite de campania electorală, cu recitalul de poezie patriotică intitulat *Insemn de aur poartă viitorul*, cuprinzînd poezii de la Tudor Arghezi la Ion Alexandru, care afirmă înaltele idealuri ale epocii noastre. Spectacolul realizat de Carin Rex va fi prezentat la Casele alegătorilor în măsura solicitărilor.

De asemenea, tot în accepție propagandistică electorală se înscriu și deplasările în provincie, cu piesa lui Victor Ion Popa *Răspîntia cea mare*.

„Votez pentru întîia oară“

„Sîntem entuziasmați și bucușoși să participăm nemijlocit la marele eveniment politic ce se profilează la orizont, ne declară Alecu Popovici directorul Teatrului „Ion Creangă“. Noi sîntem prezenți într-o modalitate specifică profilului nostru, cu spectacolul intitulat «Votez pentru întîia oară», care, așa cum arată titlul, are un pregnant caracter tineresc, agitatoric, educativ. Este un spectacol-colaj alcătuit din versuri și scenete (de Ion Băieșu, Ștefan Tita, Alecu Popovici, Mihai Crișan) și așa vrea să sublinieze cit de mult ne-au ajutat la compunerea lui, materialele literar-agitatorice apărute în presa cotidiană și săptămînală centrală, ca și promptitudinea cu care această presă ne-a oferit baza literară-artistică a reprezentației noastre.

Realizat de tînăra regizoare Ileana Cîrstea, cu un colectiv de tineri actori dintre cei mai talentați, spectacolul nostru va fi prezent în școli, — adresîndu-se în special elevilor din ultimele clase — tinerii cetățeni care își vor exercita în acest an prima oară dreptul de vot — ca și pe scenele caselor de cultură ale cluburilor din municipiul București și din o seamă de comune suburbane.

În această perioadă ne-am propus de asemenea, numeroase întîlniri cu copiii — spectatorii noștri credincioși — propunîndu-le ca temă de dezbateră — și nici nu văm închipuiți cu cîtă seriozitate dezbateți această temă — evenimentul alegerilor de la 9 martie 1975.

De asemenea în preajma alegerilor, mai exact în prima săptămîină a lunii martie, vom organiza un turneu la Galați pentru a face cunoscut tînărului public de acolo — copiii din familiile siderurgistilor — într-o adevărată micro-stagiune, spectacolele noastre cele mai semnificative, cele mai frumoase.

Ne bucurăm în același timp faptul că doi actori din colectivul nostru candidează în alegerile de deputați de sector și anume: Gheorghe Vrînceanu și Ion Gh. Arcudeanu“.

„Pentru fericirea României socialiste“

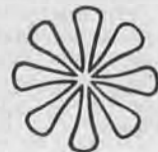
Teatrul de Revistă și Comedie „Ion Vasilescu“ a pregătit un montaj literar de versuri intitulat *Pentru fericirea României Socialiste*, care include, printre altele, versuri semnate de poeții: Eugen Jebeleanu, Virgil Teodorescu, Adrian Păunescu, Nicolae Dragoș, Al. Andrișoiu, C. Sturzu, Mihail Cosma și alții. La realizarea acestui spectacol participă toți actorii secției de proză, împărțiți în șase colective. Activitatea la sediul teatrului nu va fi întreruptă, dar în fiecare zi a săptămîinii unul din cele șase colective se va afla în deplasare, prin rotație.

Secția de revistă este și ea prezentă în această campanie.

Micro revista folclorică *La doi pași de București* (regia Paul Mihail Ionescu) e un spectacol ale cărui scenete, scheciuri, versuri, cîntece sînt în exclusivitate închinare alegerilor.

În aceeași ordine de preocupări se cuvine reținut că, în această perioadă de manifestări cetățenești, spectacolul *La ora II și un sfert* (scenariul semnat de Bogdan Căuș și Ion Ruș, regia, Harry Negrin) va deschide noua sală a Teatrului „Ion Vasilescu“ din strada Ieremia Grigorescu.

Deplasările se vor face nu numai în comunele, satele și orașele județului Ilfov, ci și la Șantierul Naval Oltenița, Fabrica de zahăr din Giurgiu, Șantierul Național Mostiștea, Călărași etc.



STUDIOUL IATC

Versuri închinare omului de azi

Teatrelor bucureștene li se alătură Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale”. Studenții, după cum ne spune decanul Petre Vasilescu, s-au constituit în grupe de recitatori care, la fel cu actorii teatrelor noastre, vor fi prezenți pe timpul campaniei electorale în fabrici, școli, unități militare, la sate.

Studioul I.A.T.C. prezintă poemul *Ce este omul?*, în care studenții din ultimii ani vor prezenta versuri închinare omului de azi, constructor entuziast al societății comuniste.

TEATRUL DE STAT DIN CONSTANȚA

Cu răspundere și dăruire

Romeo Profit, secretar literar la Teatrul de Dramă și Comedie din Constanța ne-a mărturisit: „întreg colectivul teatrului a fost împărțit în două echipe care s-au angajat cu răspundere și dăruire să realizeze un spectacol militant pe un scenariu alecutui din lirica noastră contemporană, dedicată Patriei, Partidului, Congresului al XI-lea, Programului, muncii întregului popor, semnificației actului votării de la 9 martie. Versuri semnate de Eugen Jebeleanu, Virgil Teodorescu, Zaharia Stancu, Adrian Păunescu, Ion Bănuță, Ion Crînguleanu, Cezar Baltăg și alții, vor alterna în spectacolul constănțean cu unele momente menite să ilustreze alegerile de altă dată, evocate de: Negruzzi, Macedonski, Caragiale, Tudor Arghezi.

Cu această amplă montare în care se vor manifesta absolut toți actorii teatrului, vom face deplasări pe toată perioada în care se desfășoară campania de alegeri în întreprinderi și instituții din oraș și județ, la case de cultură și cămine culturale, în unități militare, școli etc.

Între 1 și 9 martie, repertoriul teatrului nostru va cuprinde în exclusivitate lucrări din dramaturgia originală. Împreună cu: Misterioasa convorbire telefonică de Virgil Stoescu, Răsplata de Ghiță Barbu, recitalul Descoperirea României de Adrian Păunescu, vor fi programate și Viforul de Barbu Șt. Delavrancea și Take, Ianke și Cadir de Victor Ion Popa.“

TEATRUL DE STAT DIN SIBIU

„...Să-ți împodobească fruntea“

Mircea Braga, directorul Teatrului de Stat din Sibiu, ne comunică: „ambele secții ale teatrului nostru — cea română și cea germană — sînt angajate în colaborare cu Filharmonica în prezentarea unui montaj literar-muzical în fața muncitorilor la uzinele „Libertatea“, la Cluburile „C.F.R.“ și „7 noiembrie“, la Cîsnădie și la Tălmăciu. Totodată, pregătim două recitaluri de versuri — Voința și „...Să-ți împodobească fruntea — care vor fi înfățișate în baza unui program coordonat de Consiliul județean al F.U.S., cu ocazia depunerilor de candidaturi și a întilnirilor cu alegătorii. Deopotrivă cu toate teatrele țării, pregătim și noi, între 1 și 9 martie, o „Săptămîină a dramaturgiei românești“. Zilele acestea, secția română a teatrului nostru va prezenta premiera piesei Nu vă jucați cu oltencele de Gheorghe Vlad, piesă care după cum știți, are ca subiect alegerea unei femei în funcția de primar al comunei. Spectacolele cu această piesă, vor fi, în zilele premergătoare alegerilor, urmate de discuții cu spectatorii.

TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA NEAMȚ

Votul faptei socialiste

Și la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț apropiatele alegeri au declanșat un sumum de manifestări capabile să consemneze evenimentul și în același timp să realizeze veritabile acțiuni de agitație artistică.

— Mai întâi — ne informează Paul Findrihan, secretarul literar al teatrului — *colectivul de conducere al instituției noastre, în colaborare cu Comitetul municipal U.T.C., sub directa îndrumare a Comitetului culturii și educației socialiste, va organiza în perioada 3-8 martie, în cinstea zilei de 9 martie, Săptămîna dramaturgiei românești, manifestare originală și prin faptul că fiecare spectacol va fi urmat de o întâlnire între colectivul artistic și tinerii din uzinele și școlile din Piatra Neamț. Repertoriul acestei săptămîni de teatru, cuprinde două premiere: Matca de Marin Sorescu și Valiza cu fluturi de Iosif Naghiu precum și importante reluări: Valea râului de Constantin Munteanu, Buna noapte nechemată de Al. T. Popescu, Dragostea noastră de Silvia Andreescu și Th. Mănescu.*

— Dar... un spectacol specific (și agita-toric) adecvat momentului festiv ?

— *Teatrul Tineretului a răspuns, de fiecare dată, cu spectacole adecvate, funcționale, tuturor evenimentelor importante din țara noastră.*

*De altfel, activitatea noastră este inclusă într-un plan general de măsuri al Comitetului județean la partid. De data aceasta, secretariatul teatrului a realizat un scenariu închinat alegerilor de la 9 martie, scenariu intitulat sugestiv *Votul faptei socialiste*. Este interesant să reținem că spectacolul se bazează în special pe versurile unor scriitori contemporani reprezentativi, din toate generațiile: este vorba, vă „divulg” într-o ordine întâmplătoare, de poezii Gheorghe Tomozei, Miron Radu Paraschivescu, Grigore Hagiu, Nicolae Stoian, Alexandru Andrișoiu, Cezar*

Baltag, Valeria Boiculesi, Nicolae Tăutu, Dimitrie Rachici, Corneliu Șerban, Adrian Păunescu, Dumitru M. Ion, Petru Popescu, Victor Tulbure, George Călinescu, Horia Zilieru, Camil Baltazar, Nina Cassian, Virgil Teodorescu.

— Cum și unde veți prezenta spectacolul *Votul faptei socialiste* ?

— *Bineînțeles, trupa noastră va realiza deplasări speciale, în peste 21 de întreprinderi și instituții. Astfel, la Combinatul de fire și fibre sintetice Săvinești (Fabricile Textil II, Textil IV și Fibre II), la Combinatul de îngrășăminte azotoase Roznov, la Fabrica „8 Martie”, la întreprinderea „Comuna din Paris”, la fabricile „Zorile Noi” și „Reconstrucția”, la întreprinderile metalurgice „Piatra Neamț” și „23 August”, la Complexul școlar petrol-chimie, la liceele mecanice, de construcții, forestiere, energetice, la liceele „Gheorghe Asachi”, „Calistrat Hogaș”, „Petru Rareș”, la Școala populară de artă și la Biblioteca județeană, precum și în alte întreprinderi și instituții, oamenii muncii vor asista de fiecare dată la un vibrant spectacol de poezie patriotică, spectacol menit să puncteze atmosfera de entuziasm ce caracterizează întreaga noastră societate în actuala etapă.*

Fiecare dintre aceste spectacole interesante vor fi prefățate cu expuneri succinte despre realizările din ultimii ani în județul Neamț.



Spectacolul de teatru - tribună de idei

Fiecare cetățean al Patriei noastre, din orice sector de muncă și creație, materială sau spirituală, trebuie să considere că a contribui la înfăptuirea Programului Partidului este sarcina și datoria lui de onoare. Fiecare comunist — așa cum se formulează, limpede, în Codul principiilor și normelor muncii și vieții comuniștilor, ale eticii și echității socialiste — trebuie să pună, mai presus de orice, înflorirea materială și spirituală a patriei socialiste, creșterea continuă a gradului de bunăstare și civilizație al poporului român, afirmarea tot mai puternică a națiunii noastre în rîndul națiunilor lumii întregi.

Transpunerea în viață și — deopotrivă — reflectarea artistică a principiilor mai sus enunțate constituie priorități absolute în activitatea noastră. Raporturile de producție, relațiile sociale, modul de gândire al oamenilor dintr-o epocă anumită, dintr-un anumit stadiu de dezvoltare a societății, își găsesc expresia fidelă în artă și cu precădere în teatru, pe scena căruia, ca într-o oglindă profundă, se reflectă în forme artistice, existența și gândirea oamenilor, idealurile și pasiunile lor, cu fațete atât de variate, de la cele reprobabile și înșelătoare, pînă la cele mai prețioase și mai strălucitoare. Stă în puterea artei adevărate de a delimita, prin influența ei educativă, binele de rău, frumosul de urît, perisabilul de peren. Stă în puterea teatrului, de pildă — ca sediu al uneia dintre cele mai populare forme de creație artistică —, să facă din fiecare spectacol, fără a-i micșora cu nimic potențialul de artă, o tribună de idei. Și, în nici un caz, de idei luate la întîmplare, ci de formulări coerente și convingătoare, de atitudini critice și creatoare militante, a căror contribuție la efortul social-politic și economic general, prin armele fine și incisive ale artei — în deosebi ale artei spectacolului — să fie, în toate detaliile, evidente.

Direcțiile în sensul cărora se concentrează și se orientează gândirea tuturor creatorilor de artă din locurile și din zilele noastre sînt arătate de documentele programatice majore pe care le-a adoptat istoricul Congres al XI-lea al Partidului.

Nu se va putea spune, vreme îndelungată, că substanța ideologică și orientările practice rezultate din dezbaterile Congresului din noiembrie 1974 ar fi fost deajuns discutate și deplin asimilate în activitatea de fiecare zi. O largă gamă de probleme specifice așteaptă de la oamenii teatrului — pentru a localiza discuția la dimensiunile muncii noastre — rezolvări îndrăznețe, moderne, adevărate anticipații artistice prin care teatrul românesc socialist să se impună atenției marelui public, să ridice spectacolul teatral la nivelul de tribună educativă. Subscriem, cu toată convingerea, la ideea că la teatru spectatorul găsește propria sa imagine, reflectarea propriei sale existențe, în diferite ipostaze, și, în același timp, acceptă invitația de a medita la problemele puse de operele dramatice — la dezlegarea conflictelor figurate pe scenă și care, de cele mai multe ori, sînt cizelate după modele vii, preiau esențialul din cazuri autentice, chiar dacă, pentru necesitățile spectacolului, sînt, aparent, duse la limită.

Nu sîntem niciodată de acord cu opinia învechită și, de altfel, superficială, că opera de artă ar fi expresia unei gândiri subiective, a unei inspirații transcendente care vrea să se impună epocii și publicului printr-o singulară originalitate. Dimpotrivă, fiind adresată publicului și, prin uz, devenind un bun public, opera de artă, în deosebi creația de artă dramatică, nu începe să existe și nu durează decît dacă reușește să intre în impact profund cu conștiința spectatorilor. Iar această conștiință publică, atunci cînd asimilează critic opere inedite, actuale, or cînd admiră trăsăturile durabile din operele clasice, îndeplinește o înaltă magistratură, cu nemăsurabile consecințe istorice.

Numai pe calea acesteia operele de artă, ca și ideile, așa cum scria Karl Marx, devin o forță, deoarece cuprind masele.

Ce altă preocupare ar putea fi mai nobilă pentru artistul militant al zilei de azi decît aceea de a face cu mintea și munca lui, creații capabile să emoționeze publicul larg ?

Acest public știe să prețuiască efortul și talentul, îl încurajează, îi deschide drumurile viitorului. Prin ansamblul organizării materiale și spirituale a vieții sociale, partidul susține, viguros, talentele creatoare asigurîndu-le condiții optime pentru desfășurare și perfecționare. La rîndul ei, critica literară și artistică își îndeplinește, cu rigoare, oficiul și intervine, cu simțul responsabilității, în orientarea și susținerea forțelor tinere.

Se înțelege că în activitatea artistică sînt foarte rare, foarte puține, valorile eterne. Dimpotrivă, în fiecare clipă, viața, în permanenta ei mișcare dialectică, oferă artistului modele noi de creație și de interpretare. Capacitatea de a distinge, de a alege și transfigura, cu geniul artei specifice, cazurile elocvente, exemplare, dă adevărata măsură de valoare a creatorului, interpretului și criticului de opere artistice.

În această muncă activă de alegere și de valorificare stă cheia succesului, adică a comunicării directe și vii cu marea public. Dacă vrem — și trebuie să vrem ! — a face din spectacolele teatrelor românești tribune de educație cetățenească și de educație estetică, cu țelul precis de îmbunătățire calitativă, etică, a vieții, nu trebuie pierdut nici un moment sau nici un prilej din activitatea noastră. Întocmirea repertoriilor pe temeiul unei concepții coerente — așa cum ne este arătată de Program — compunerea spectacolelor cu grijă serioasă și urmărirea perseverentă a realizării lor, în vederea obținerii celui mai bun efect, profund și de durată asupra publicului spectator, iată două serii omogene de preocupări obligatorii pentru toți oamenii teatrului.

Alte serii, nu mai puțin importante, sînt cele privitoare la punerea în scenă a spectacolelor, la interpretarea lor, la desăvîrșirea ansamblului de condiții și de mijloace tehnice de natură să facă din literatura dramatică, pe scenă, un fapt de viață autentică, prin transfigurarea artistică.

Efortul necesar pentru obținerea acestor efecte și rezultate în teatrele noastre este în plină eflorescență. Sîntem, o spunem cu convingere și cu bucurie, în ritm cu țara. Sîntem — așa cum ne-a îndemnat tovarășul Nicolae Ceaușescu — ferm hotărîți să facem totul pentru ca anul 1975 și cei anii următori să aducă poporului român noi și mari succese în dezvoltarea economico-socială, în creșterea bunăstării materiale și spirituale, în ridicarea țării pe noi culmi de progres și de civilizație socialistă.

Acesta este rolul și misiunea elevată a vieții artistice, în această atmosferă și cu astfel de țintă teatrul devine o tribună a valorilor educative.

„TEATRUL”

**125 de ani
de la nașterea
lui
Mihai Eminescu**

El a spus

El a spus : Numa'n zarea depărtată
sună codrul de stejari.

Aceasta a dat naturii românești o a-
dâncime de nebănuț, iar simțirii și gîndi-
ririi noastre o desfășurare simfonică.

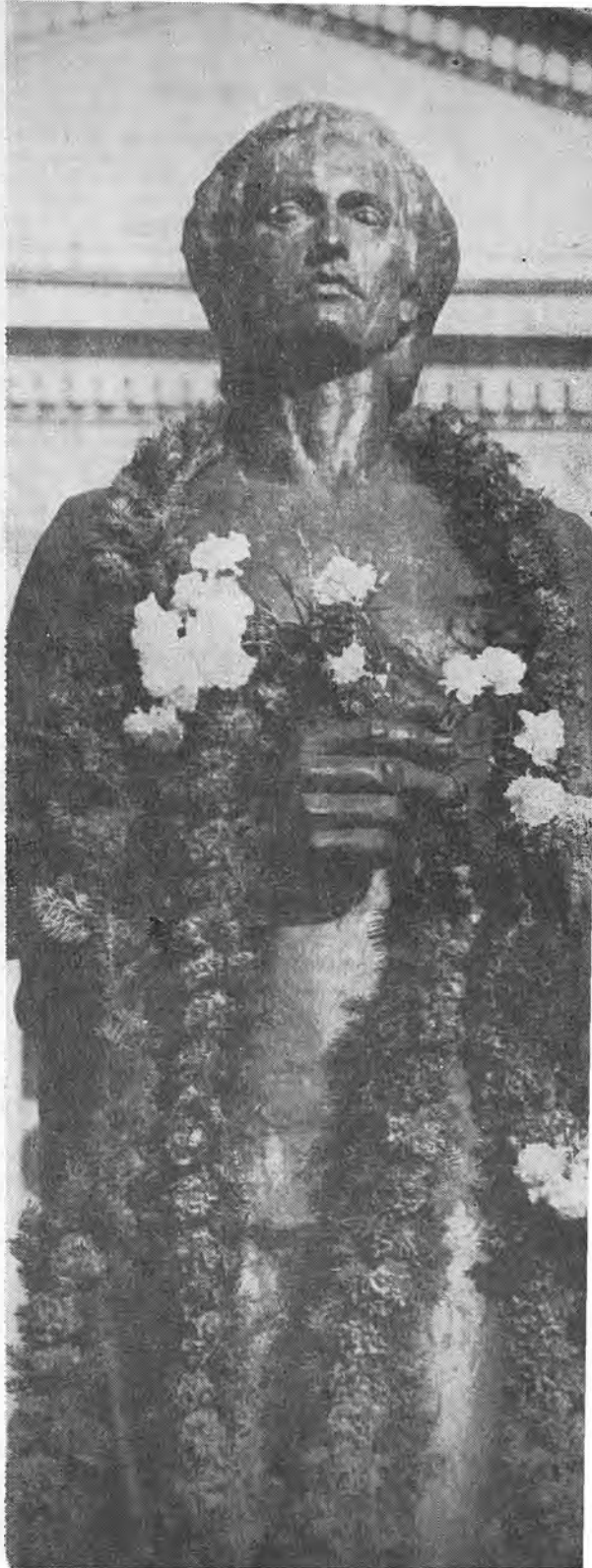
El a spus : Numa'n zarea depărtată
sună codrul de stejari.

În acea clipă, pe aceste pămînturi
au apărut armonia și contrapunctul ; în
aceia clipă a căpătat temeii înființarea
primei orchestre simfonice românești și
zidirea Ateneului.

El a spus : Numa'n zarea depărtată
sună codrul de stejari.

Fără această primă ridicare de ba-
ghetă și bubuitură a orchestrei, n-am fi
putut ajunge la sonoritățile din Oedip
și Vox Maris, nici la acelea din : — Ar
trebui un cîntec încăpător precum, foș-
nirea mătăsoasă a mărilor cu sare...

Geo Bogza



125 de ani
de la nașterea
lui
Mihai Eminescu

Cronicarul dramatic

În afară de pasiunea de a scrie teatru, pe care din nefericire nu și-a putut-o împlini (au rămas de la el doar fragmente de piese și proiecte), Eminescu a avut-o și pe aceea de cronicar dramatic, profesată de timpuriu, sporadic, și insistent în 1876 la *Curierul de Iași* și mai ales, între 1877–1881, la *Timpul* din București. Era foarte instruit în materie de teatru, cititor al marilor dramaturgi din literatura universală și adînc cunoscător al esteticii teatrului, din moment ce a tradus în românește cartea lui Heinrich Theodor Röscher, *Die Kunst der dramatischen Darstellung. In ihrem organischen Zusammenhange wissenschaftlich entwickelt* din 1864 (ediția a doua) între 1868 și 1872.

În observațiile sale generale sau particulare cu privire la teatrul românesc, Eminescu pornește de la câteva principii simple. Teatrul, zice el, e o oglindă a societății și trebuie să vină cu „simțăminte mari, nobile, frumoase, cu idei sănătoase și morale”. Eminescu e un partizan al principiului clasic „arta e senină” și repudiază în teatru reprezentarea defectelor fizice, a insanității. „Înainte de toate, persoanele unei piese trebuie să fie sănătoase atît trupește cît și la minte”, altfel ne lasă o impresie de penibil.

Pentru a face educația publicului e nevoie, după Eminescu, de un mic repertoriu ales, permanent. „De o jumătate de secol, scria el în 1877, putem zice că se joacă teatru și cu toate acestea pînă acuma nu s-au cristalizat încă un repertoriu care să nu se învechească niciodată”. Făcea în 1870 o analiză a repertoriului, în uz la acea dată. Comediile lui Alecsandri le găsea pline de spirit, dar și de imoralitate, scrise adesea într-un limbaj prea amestecat cu cuvinte, fraze sau chiar pasaje întregi străine. Comediile lui Matei Millo sînt la fel de frivole, dacă nu și mai frivole. Comediile lui Pantazi Chica, sînt „un caos de fraze” franțuzite. Dramele istorice ale lui Dimitrescu sînt „ofticoase”, cele ale lui Urechia prea rare. „Mizerabile și seci” sînt încercările dramatice ale lui A. Lăzărescu, Halepliu, Mavrodollu, Șt. Mihăileanu, E. Carada. Scrierile dramatice ale lui Bolintineanu sînt, „fără caractere, fără scop, fără legătură, imposibile prin nimicnicia lor”. În schimb, merită să se reprezinte *Rienzi* de Samson Bodnărescu și *Grigorie-vodă* de Alexandru Depărățeanu. Dintre străini, Eminescu recomanda dramaturgii spanioli, pe Shakespeare, Victor Hugo, *Maria Magdalena* de Friederich Hebbel și comediile lui Holberg, Molière, Kotzebue și Goldoni. Era mai ales împotriva farselor franțuzești, a vodevilurilor și melodramelor „du boulevard du Crime” și în chip curios, și împotriva lui Racine și Corneille ale căror opere nu le socotea clasice, ci „imitații slabe și greșite ale tragediei antice”. Numai Molière, credea Eminescu, n-a imitat decît natura, „de aceea e clasic în farsele sale chiar”. Admira din motive asemănătoare pe Gogol: „Tipurile sale sînt copiate de pe natură, sunt oameni aieva, precum îi găsești în tîrgușoarele pierdute în mijlocul stepelor cazăcești”.

Eminescu făcea distincție între genul epic și cel dramatic și respingea speța hibridă a romanului dramatizat. „Teoreticește, susținea el, s-ar putea statornici antiteza între roman și dramă astfel: romanul e gen de scriere povestitoriu, el zugrăvește ceea ce se întîmplă, croii lui suferă fără vină lovirile unei sorți, adesea străine de caracterul lor.

În opul dramatic nu există întâmplare. Drama arată ce se lucrează de cutare ori cutare caracter conform predispoziției sale naturale. De aceea ea implică în sine *vina tragică*. Nu o vină pedepsită de articolele codului penal, căci codul lovește numai în infracțiunile pactului primit pe tăcute de societatea omenească, infracțiuni a garanției reciproce dintre om și om, cea dintâi însă nu are de obiect acest conflict între om și societate, ci acela care se naște din ciocnirea caracterelor deosebite...”

Astfel *Cerșetoarea* de A. Bourgeois și Masson, dramatizare a unui roman „de mansardă”, nu avea „nici un caracter natural de la început pînă la sfîrșit” și era „în unele părți de-a dreptul respingătoare”. Cît despre *Urita satului*, dramatizare de Carlotta Birchpfeifer a romanului *Petite Fadette* de George Sand, prelucrată românește de Eugeniu Carada, se transformase în vodevil, lipsă de gust după Eminescu, fiindcă, în drama adevărată personajele nu sînt născocite, ci reale, în vreme ce „vodevilu-i poveste” în care „întîmplările și încercăturile sînt lucruri de căpetenie”.

Lipsa de motivare psihologică și senzaționalul iefin face materia melodramelor dintre care Eminescu caracterizează *Două orfeline* de D'Ennery și Cormon: „O piesă de senzație, penibilă adesea, cumplită în dispoziția ei. Avem aci un copil lepădat în zăpadă, o orbă, un schilod (stîrpitură), o cerșetoare-văduva unui hoț spîzurat, o răpire ziua mare, o cădere în drum, de stă să treacă trăsura peste oarbă, o luptă la cuțite între frați, în care unul din ei cade, un penitenciar, e-un cuvînt o pastetă de crime, boale, vicii și degradare omenească care-ți fac părul măciucă-n cap și te scutură frigurile”.

Eminescu era foarte sever cu cei care își luau subiectele din istoria națională și realitățile românești și condamna superficialitatea și impostura. O victimă a sa din acest punct de vedere a fost autorul franco-român Frederic Damé, plămuitor de piese semi-plagiante (*Mihnea vodă cel Rău* după *Patrie!* de Sardou, *Gheșefătării* după *Mercadet* de Balzac). *Visul Dochiei*, de același, este „o tarara lungă de declamații asupra lui Ștefan,

Eminescu,
sculptură
de
Ion
Vlasiu



Mircea, Mihai Viteazul, care se sfârșește prin defilare de dorobanți și vînători“. Dar *Oștenii noștri*? Acestea. Eminescu îi face o prezentare sarcastică, nimicitoare :

„...Oștenii noștri consistă din următoarele peripeții și conflicte cumplit de dramatice. Un ofițer asupra însurătorii pleacă în război. Mai întâi ia adio de la tatăl său și plîng, apoi ia adio de la iubita sa și plîng, apoi de la mumă-sa și plîng, în fine de la tot personalul piesei și plîng. Actul întâi“.

„Actul al doilea are două scene. În cea dintîi ofițerul scrie acasă. În a doua are ziua-nămiaza mare o viziune și începe un atac turcesc cu mult foc de puști și s-au mîntuit“.

„Al treilea act se petrece la ambulanța din Turnul Măgurele. Vine un soldat rănit, din ale cărui vorbe se poate deduce că ofițerul a murit ; iubita plînge. Află tatăl și plînge, află mama și plînge și mai rău, află toți și plîng. Dar iată că armata se întoarce glorioasă în țară (întoarcerea pe scurt, înainte de a se fi întors) și ofițerul asemenea teafăr și sănătos. Plinset general și defilare de trupe ; cortina cade impresionată pînă la lacrimi“.

La reprezentarea melodramei *Doi sergenți* în 1878 cu ilustrul actor italian Ernesto Rossi, Damé avusese nefericita inspirație de a arunca de la galerie un sonet al său, tipărit pe foi volante, în sală.

„Nu ar fi fost oare mai bine, se întrebă Eminescu, ca în loc de a fi scris acest stich, d. Fr. Damé să fi făcut seamă pentru răniți ? iar în loc de a fi cheltuit pentru tipărirea lui să fi cumpărat cîteva sacale de apă rece și să le fi vărsat de sus asupra publicului entuziasmat ?“

Un motiv de iritare a cronicarului dramatic era adesea limba traducerilor ca și pronunția afectată, franțuzită, a actorilor. Evident, dacă limba pieselor reprezentate era frumoasă, criticul nu ezita să laude. Sub acest raport, în cea mai mare stimă a lui Eminescu, era Vasile Alecsandri, căruia îi ierta frivolitatea unor comedii pentru calitatea limbii. Desigur că uneori avea și alte temeuri, de pildă cînd recomanda spectatorilor comedia *Boierii și ciocoi* : „Comedia aceasta e un tablou de obiceiuri dintre anii 1830—1848 și arată cu fidelitate multă, starea de lucruri și relele sociale ale timpului aceluia. Pentru mulți din generația actuală, piesa va fi cu totul nouă, în privirea cuprinsului, căci astăzi boierii nu mai sînt, iar ciocoi au devenit cu toți liberali și patrioți — pe hîrtie. Din *crisalida* ciocoi s-a dezvoltat fără îndoială *fluturul* liberal. Cine voiește să vadă cum s-a operat acea schimbare și din ce elemente s-a operat, să privească marți (6 martie 1879) reprezentarea piesei lui Alecsandri.“

Despre *Despot-vodă* : „...E fără nici o contestare, drama cea mai bună care s-a scris în limba noastră, plină de acțiune, ici de puternice, colo de gingașe simțiri, dar pe deasupra tuturor calităților acestora, versul și limba privighetorii de la Mircești răpește auzul și simțirile. Chiar dacă n-ar exista figuri dramatice atît de genial desemnate ca aceea a lui Ciubăr-vodă, cu atît de energice conture ca aceea a lui Tomșa, ar fi de ajuns ca farmecul neînvins și pururea învingător al limbii lui Alecsandri să răpească pe auditori. Și dacă caracterul lui Despot chiar e mai mult o figură de roman decît de dramă, el totuși prin complicațiile la care dă loc, face să răsără toate caracterele celelalte ale dramei...“

Eminescu socotea, cu aceleași criterii, bună drama *Răzvan și Vidra* de Hasdeu și rea piesa *Moartea lui Constantin Brîncoveanu* de Antonin Roques, un emul al lui Damé. Trei clemente ar fi, scria poetul, care constituie valoarea unei opere dramatice. Unul îl formează caracterele, al doilea planul sau situațiile, al treilea limba „care poate avea un farmec liric“. Ei bine, din aceste trei elemente, „drama d-lui Roques posedă pe al patrulea.“

AL. PIRU

N.B. Am folosit ediția critică întocmită de Aurelia Rusu, M. Eminescu, *Articole și traduceri*, I. *Articole literare, Cronici dramatice*, E. Th. Röttscher, *Arta reprezentării dramatice (traducere)*. București, Minerva, 1974.

125 de ani
de la nașterea
lui
Mihai Eminescu

Dramaturgul

— Scurtă privire asupra editării proiectelor
dramatice eminesciene

Prima semnalare a unui fragment dramatic eminescian se leagă de momentul imediat următor istoricei donații a „lăzii cu manuscrise“, donație făcută de Titu Maiorescu în ședința academică din 25 ianuarie 1902. Încredințate înaltului for „pentru a servi celor ce se vor ocupa în viitor cu cercetări mai amănunțite asupra vieții și activității marelui nostru poet“¹, manuscrisele au ajuns în custodia unor conservatori eminenți — Nerva Hodoș și Ilarie Chendi — devotați imediat muncii homerice de inventariere și editare.

Interesul pentru acest tezaur sacru ia proporții naționale, viața culturală a țării cunoscând o generație formată în spiritul idealurilor poetului. Gruparea de la *Semănătorul*, N. Iorga în special, redescoperă ideologic și artistic pe Eminescu, fapt care explică interesul revistei pentru postume. De altfel, Ilarie Chendi era și criticul ei literar. Cu nr. 12 din 16 februarie 1902, *Semănătorul* publică primele inedite după copiii celor doi bibliotecari, *Din cerul albastru* (sic) și *Sonet (Din munți bătrini)*, anunțând și o iminentă ediție. Aceasta apare însă în prima jumătate a lunii aprilie sub semnătura lui Nerva Hodoș, incluzând și monologul Anei din drama istorică neterminată *Bogdan-Dragoș*, aflată în ms. 2275, după ce inițial monologul figurase în revista amintită alături de *Sonet (Stau în cerdacul tău)*².

Ca o prefigurare a eminescologiadei ce va atinge, între cele două războaie mondiale, accente patetice, Ion Scurtu va îndrepta, citiva ani mai târziu (1906), săgețile sagacelui său spirit împotriva „ediției complete“ (?) prin care emulul lui Hasdeu, Iuliu Dragomirescu, făcea cunoscute majoritatea fragmentelor din drama *Bogdan-Dragoș*³. Diletantul frecventator al manuscriselor tipărise întâi în *Cuvintul* (I, 1904, n-rele 1—8) părți din primul act, apoi în *Revista idealistă* (IV, 1906, tom III, n-rele 1—8) sumarul viitorului vo-

lum. Un penibil argument editorial alimentează copios diatribele, editorul fiind convins că „drama pe care o înfățișez pentru întâia oară publicului era menită, fără îndoielă, să fie lucrarea de căpetenie a lui Eminescu“. Înainte de a examina obiecțiile lui Scurtu, trebuie reținute observațiile lui N. Iorga⁴. Istoricul consimte asupra unității primului act, oricând reprezentabil, dar amendează arbitrarul cronologiei actului doi — mai nimerit, ca logică interioară, să precedă actul întâi. Interesantă în intervenția lui Iorga este chestiunea datării. „Numele, fals combinat, de Bogdan-Dragoș, pentru cel dintâi domn moldovean, a fost întrebuințat întâi de Hurmuzaki, în „Fragmentele“ sale germane, care sînt însă din 1878“. Intuiția lui Iorga este remarcabilă, căci la 1879 apare versiunea românească a *Fragmentelor din istoria românilor* de Eudoxiu de Hurmuzaki, tomul I, realizată de Eminescu după originalul german, în anul apariției, la moșia lui N. Mandrea din Florești-Dolj⁵. I. Scurtu, într-o primă discuție asupra textului de la Academie⁶, optase în datare pentru anii revizoratului școlar, 1875—1877, orientîndu-se după caietul-tip folosit și pentru rapoarte. Tot competentul editor de postume din 1908 făcea și prima cercetare critică a textului cu prețioasa mențiune a existenței unor variante de poeme autonome în interiorul textului dramatic. Se rețin ecourile din *Satira IV*, variante la unele versuri din *Atit de fragedă*⁷ precum și forma aproape identică a poeziei *Peste virfuri*. Scurtu dorea să-și illustreze astfel teza „preponderenței elementului liric în toate operele literare ale lui Eminescu“⁸. Și, moment deosebit, se face prima atestare a intenției eminesciene a unui *Dodecameron* teatral, asupra căruia Bogdan-Duiță și G. Călinescu vor discuta pe larg.

Revenind la amendările ediției lui Iuliu Dragomirescu de către Scurtu, trebuie arătat că ele reprezintă o primă critică textuală de

amploare în eminescologie, cu texte paralele și lecțiuni noi, marcate prin cursive. Se găsec aici, în embrion, relevante, principalele incorectitudini de care nu vor scăpa mai toți editorii liricii lui Eminescu — punctuație falsă, topică schimbată, plâsmuiri literale etc. În cele trei articole⁹, Scurtu schițează gestul intrării în fondul problemei dramaturgiei, citind titluri (*Mureșan, Amor pierdut — viață pierdută, Petru Rareș*), indicind cote, dar oprindu-se după gestul ilustrativ, convins că astfel a probat neseriozitatea lui I. Dragomirescu și falsa idee a unui finit „teatru Eminescu“.

Cu totul surprinzătoare este reacția bîrlădeană a lui M. Răducanu, (Radu Manoliu) care, în nouă foiletoane din „*Vocea Tutovei*“¹⁰, se raliază atacului lui Scurtu, preluînd fondul argumentației și violența tonului. Reținem paralela cu *Gemenii*, prin identitatea de caractere perechi: Tomiras e înlocuit cu Bogdana, Brigbelu cu Sas. Vinătoarea lexicală e în largul ei, mai ales contra muntenismelor aberante ce jenează patriotismul local al recenzentului! Altminteri, M. Răducanu vâdește un real talent de editor critic și e de mirare cum de nu s-a realizat.



În ediția de *Opere complete* de la Iași din 1914 întocmită nu de semnatarul ei, A. C. Cuza, ci de A. C. Cusin după mărturia lui N. Iorga, se republică în cuprînzătoarea secțiune a dramaturgiei, *Bogdan-Dragoș* „cu îndreptări după manuscris“ (ms. 2275, pp. 7—117), evidențiate în aparatul critic primitiv.

Stăruind asupra acestui proiect, în parte realizat, am vrut să ilustrăm soarta ingrată a dramaturgiei eminesciene care — cu excepția a două ferice cazuri (G. Călinescu și Perpessicius) — nu și-a găsit editorul și criticul substanțial și integral.

Cronologic, poemul *Mureșan* este al doilea fragment teatral ce vede lumina tiparului. Fapt nu lipsit de interes, revista editoare este studențească, de orientare naționalistă, împeștrată cu proclamații tinerești pentru regruparea elementelor studioase într-o asociație. Cu siguranță, locul lui Eminescu aici a fost socotit simbolic, acțiunile lui studențești de la Viena și Berlin constituind un model. Publicația, *Revista Asociației Generale a studenților universitari români*¹¹ are ca girant responsabil pe Al. T.

Dumitrescu, funcționar în vremea aceea la Biblioteca Academiei¹². Din cele trei versiuni, Al. T. Dumitrescu publică pe cea mai veche, cea din 1869 (ms. 2253, pp. 74—80), cu o sumară mențiune de subsol. Identic, editorul din 1914 al *Operele complete* preia versiunea și erorile primului, cu flagrante intervenții în indicațiile regizorale de la fișele tabloului.

În același an, Ilarie Chendi, în urma cercetării fondului de postume, redacta *Eminescu — material nou de studiu*¹³ unde face următoarea observație pe marginea poemului dramatic *Mureșan*, prima încercare de analiză dramaturgică: „În jurul poetului Mureșanu și a războiului din 1848 a dat înfiile contururi unui tablou dramatic (fragment scris la 1869) cu o introducere romantică. Din toate acestea, afară de nota războinică, se observă adeseori și-o rază de optimism, mîndria de a-și fi văzut neamul triumfînd secole de-a rîndul“. Este singura operă dramatică editată științific, deși tîrziu în 1952. Cu volumul al IV-lea — *Poezii postume* — al ediției critice naționale Perpessicius și al V-lea (1958) însumînd critica postumelor, poemul intră în patrimoniul de aur al literaturii române.

În *Calendarul Minervei* pe 1906, în multe privințe veritabil almanah literar, Ilarie Chendi înfățișează „un fragment dramatic inedit“, *Mira* (ms. 2253, pp. 62—72), prefătat de o scurtă povestire a subiectului — în parte dedus — cu intercalarea caracterizării personajelor făcută de însuși autorul. Eminescu a vrut să dea „o dramă de caractere — după modelul lui Don Carlos de Schiller, după cum o mărturisește însuși“. Reproduce și schița lui Eminescu privind acțiunea din actul I, scenle 1 și 2, și cea din actele II și V. Chendi consideră că bruionul nu este convingător, conflictul rămînînd neatins. Iar intervenția fără justificare a unor personaje îl conduce la ideea că ar fi vorba de două drame deosebite, încercate în vremea studenției, 1867—1873, cînd poetul era sub influența cronicarilor și a lui Schiller. Anunța pentru volumul al II-lea de postume (primul apărut la Minerva în 1905) paginile de teatru. Volumul n-a apărut. Actul publicat în 1914 de A. C. Cuza (sic) în *Opere complete*, este nerelevant istoriografic.

Abia George Călinescu prezentînd schema organică a operei lui Eminescu¹⁴ încadrează proiectul *Mira* într-un ansamblu de intenții vaste, ținînd de dramatizarea istoriei Moldovei de la descălecat pînă la Alexandru Lăpușneanu.

O primă etapă — convențională — a depistării dramaturgiei s-ar încheia în 1914 cu masiva ediție a *Operele complete*. Cu toate lacunele ei, în ceea ce ne privește, aici apar numeroase fragmente teatrale alături de cele deja citate: *Amor pierdut — viață pierdută*, *Emmi*, dramă într-un act pe motivul poezicii Emmi de Alecsandri (ediție princeps în *Epoca*, 1904, nr. 74—80 după ms. 2253, pp. 30—60), *Alexandru Lăpușnea-*



Revistele și Ziarele unde a colaborat Eminescu.

nu, pasaje din ms. 2253, pp. 203—205 („s-ar putea face un Macbeth românesc cu întrebuințarea mai ales în ultimul act al nuvelei lui Negruzzi” — Eminescu), *Alexandru Vodă*, scenă, ms. 2277, pp. 4—13, *Gogu tatii*, cinci scene din actul I, ms. 2253, pp. 262—294 și traducerea *Laïs* (după *Le joueur de flûte de Em. Augier* atribuită de editor lui Eminescu) și *Histrion*, dramă într-un act de *Guilom Ierwitz*. Rămâne în seama ediției critice integrale (vol. VII, în curs de elaborare) de a se pronunța asupra acestor materiale.

Odată cu prezentarea detaliată în 1932 a schiței de *Dodecameron* teatral (ms. 3275, p. 173) zările dramaturgiei eminesciene se limpezesc. Citim vastul plan de teatralizare a vechilor domnii pămîntene, plan așternut în grabă, oarecum criptic, spre deliciul pronosticărilor întiiului comentator, *G. Bogdan Duică*¹⁵. Harnicul eminescolog caută izvoarele inspirației marii panorame ce-i stă în față, copiată totuși greșit din și așa incompleta redactare eminesciană (doar 11 momente). Călinescu va corecta tacit schița cînd o va dezvolta în epocala lui exegeză.

Cele 11 drame s-ar funda pe episoade din *Letopisețul lui Neculce*, ed. Kogălniceanu, depistate ușor. Dar revelația articolului este alta. Patru titluri au adaosuri patronimice de personalități din politica și cultura europeană, fapt ce duce la o similitudine la care s-a gîndit Eminescu pentru a ridica la strălucire universală figurile noastre istorice. *Alexandru cel Bun* — *Karl der Grosse*. *Apropierea de Carol cel Mare* a primului Mușatin de vază e de la sine grăitoare. *Bogdan cel chior-Or.* /tnit/. (Călinescu propune și „Orb“). Ornit, personaj literar german de la 1225, rege al Lombardiei, apare ca pețitor al unei prințese din Răsărit. *Bogdan al III-lea* rîvnise fata craiului polon devenind un „războinic erotic” (Călinescu). *Ștefan cel Tânăr* — *Harald (Twardowski)*. Similitudine de temperament între aprigul Ștefăniță și iuții regi haralzi ai Angliei, Norvegiei, Danemarcei. Pentru spiritul malefic al personajului, trimiteri la faustul polon al lui Mickiewicz (Twardowski). Și, în sfîrșit, *Petru Rareș* — *Eginhard*. Acesta din urmă fiind biograful lui Carol



Eminescu,
portret
de
Ion
Vlasie

cel mare. A vrut Eminescu „să-i aplice domnului român proporțiile panegirice cu care Eginhard a înzestrat pe Carol”¹⁴ se întrebă cu teme desăvârșit Bogdan-Duică, la finele contribuției documentare plină de sugestii pentru scrisul eminescian. Căci, cu tot laconismul ei, conține o tensiune de imaginație nespus de fecundă pentru criticul Călinescu, autorul acelei unice „Viați a lui Eminescu”.



Cu George Călinescu eminescologia cîștigă un sentiment al monumentalului. Istoricul intră în hățișul manuscriselor cu aceeași solemnitate cu care ar cerceta vestigiile Acropolei. Tehnic, el practică un tip special de restituire textuală, o tehnică a citatului nemaifolosită — operă de editor și de critic în același timp.¹⁶ Înălțînd arheologic schelele uriașului șantier eminescian, Călinescu încorporează proiectele dramatice într-o structură ideatică, potrivit viziunii sale exegetice. Nu aceasta ne interesează, ci faptul pur istoriografic, semnalarea și editarea fi-

lelor teatrale. Într-un preambul editorial la *Alexandru Lăpușeanu — proiect eminescian*¹⁷, criticul notase în vremea despuierii depozitului academic: „Felul cum s-au publicat unele proiecte eminesciene e lipsit de orice metodă. Scopul esențial e de a stabili un tablou de toate proiectele, în baza cărora să se poată face o analiză. A publica un mic fragment izolat fără a vedea că acel fragment e înrudit cu altele din același proiect — cum au făcut editorii — e un chip de a dezorienta pe cercetător și a-l induce în eroare”. În aceste rînduri stă înfruntea intenție călinesciană de prezentare a teatrului, în secțiunea *Descrierii operei*¹⁸.

Din epoca berlineză identifică planul piesei *Decebal* (în ms. 2254, pp. 148—180) unde este „partea cea mai coerentă a acestei încercări, scrisă cu cerneală și cu creionul pe foi risipite și greu de descurcat”. Făcînd ordine în haosul de proiecte, Călinescu așează tragedia *Grue-Sînger* în fruntea unui metodice interes pentru dramaturgie. Paralela cu poema lui Alecsandri e vizibilă. Se dă lista personajelor și planul celor cinci acte, insistîndu-se asupra ideii de ciclu scenic pentru o serie de croi animați de porniri obscure. E de fapt firul conducător al *Dodecameronului* pe care Călinescu îl va comenta, pornind de la textele, după ce conchisese asupra elementului general de teatralitate: „Totuși metoda ciclică a învins, în singurul chip ce era cu putință,

în acela al unui principiu de continuitate, al unei zodii stăpînitore asupra a mai multor generații. Eminescu a împrumutat, așadar, fatalitatea tragediei helenice, făcînd din Mușatini o semîință de Atrizi, urmărită de patima vărsării de sînge¹⁹.

Și astfel, din *Alexandru cel Bun* (ms. 2277, pp. 4—13) se dau lungi extrase justificative. Pentru începutul de dramă istorică *Mira*, de fapt punctul din Dodecameron *Ștefan cel Tânăr*, Călinescu are multă considerație. „Exaltarea schilleriană, naționalismul patetic, elogiul bătrînilor și veștețirea tinerilor, stilul declamator, în sfîrșit, firea demonică a personajelor...“ sînt semnele temperamentului dramaturgic eminescian. Ideea vagă despre ceea ce ar fi fost *Cel din urmă mușatin* se desprinde din analiza proiectului, precedată de originalul edificator. Pentru *Alexandru Lăpușeanu* se dau scene întregi cunoscută din ediția 1914, dar și din contribuția mai veche a lui Călinescu²⁰. Piesa realizată ar fi fost o capodoperă, „judecînd după mișcarea și versificarea fragmentelor“ cit și după tonalitatea amplă a dialogului, culoarea patriotică și predilecția pentru monologul expozitiv. Tot într-o primă familiarizare cu manuscrisele, Călinescu amintise o încercare de „poveste în pitoresc vovodal“²¹ *Cenușotcă* (mss, 2254, p. 202) cu personaje în numele cărora se reflectă „caracterul lor abstract“. Cum tot în urma unui contact incipient, fructificat apoi în volum, Călinescu semnalează, după Bogdan-Duică²², liniile generale ale unei comedii, *Văduva din Ephes*²³, fără precizarea actelor, dar schițată în obișnuitul bruion. Demonul călinescian atribuie piesa unei crize de misoginism în urma infidelității veroniene!

Desigur, nu fără interes a fost această stăruitoare prezentare a semnalărilor lui Călinescu de texte inedite în lecțiune aproape ideală. Multe sînt pînă azi de consultat doar în corpul volumelor sale și poate că, în stadiul lor de laborator, numai aici pot revela sugestiv titanismul neimplinit al poetului dramatic.

Tot cu titlu documentar e nimerit să transcriem și schema finală a dramaturgiei²⁴, a lăturată altor două mari zone (proză și poeme lungi, ordine prin care postumele capătă un sens demiurgic în linia genului romantic) „EPOCA PRESTUDENTEASCĂ: *Marcu-Vodă* [*Mihai cel Mare, Mira, Anna Movilă*]; *Doamna Chiajna*; *Răzvan*; *Ovidiu-n Dacia*; *Joe și Crist*; *Alexandru Lăpușeanu*; *Tudor Vladimirescu* [?]; *Emmi*. EPOCA STUDENTEASCĂ: *Mureșan*; *Arpad, regele ungarilor*; *Ștefan cel Tânăr* [*Mira*]; *Decebal*. EPOCA IAȘI: *Dodecameron*; *Grue-Singer*; *Alexandru cel Bun*; *Domnița Mari-oara*; *Petru Rareș* [*copil*]; *Cenușotcă*; *Basmul împăratului fără urmaș*; *Elvira în disperarea amorului*; *Gogu tatii*; *Bedlem-Comödie*; *Văduva din Ephes*; *Junețea lui Mirabeau*; *Verena* [*dialog*]. EPOCA BUCUREȘTI: *Cel din urmă Mușatin*; *Alexandru Lăpușeanu*; *Trei flori albe*.“

Cît a pierdut dramaturgia română prin stingerea grabnică a poetului, nu s-a aprofundat din păcate în vreun studiu anume; ca și cum Eminescu nu ar fi fost atins — unic la noi — de duhul shakespearean de a transforma teatrul într-o epopee națională. Cine simte chemarea de a cînta pe mari spații artistice devenirea istorică a neamului său în determinări psihologice adesea eterne, trage cu sine solara datorie pentru urmași de-a fi cunoscut integral.

IONUȚ NICULESCU

1. — *Analele Academiei Române*, S II, T. XXIV, 1902, p. 95.
2. — *Semănătorul*, I, nr. 18,31 martie 1902
3. — *Mihail Eminescu: Bogdan-Dragoș* dramă istorică inedită, cu o precuvîntare de Iuliu Dragomirescu, ediție completă, București, ed. Librăriei Leon Alcalay, 1906, 83 p.
4. — *Semănătorul*, an V., nr. 40, loc., 1906
5. — cf. Ion Crețu — *Mihail Eminescu*, biografie documentară, E.L., 1968
6. — *Semănătorul*, an III, nr. 3, 18 ian., 1904
7. — Comparînd variantele, Perpessicius găsește forma aceasta că figurează în copia din urmă a piesei de teatru *Bogdan-Dragoș* de unde și constatarea că primii editori ai dramei au folosit ultima formă. M. Eminescu — *Opere III*, Fundații, 1944, p. 176.
8. — *Semănătorul*, idem.
9. — *Semănătorul*, an. V, n-rele 42, 43, 45 oct. nov. 1906
10. — An XII, n-rele 35—43, nov.-dec. 1906
11. — An I, nr. 1, 1903, cu întreruperi, 1905—1906.
12. — cf. M. Eminescu — *Opere V*. ed. Perpessicius, E. A, 1958, p. 251
13. — *Ilarie Chendi — Preludii*, Minerva, 1903
14. — G. Călinescu — *Opera lui Mihai Eminescu*, III, Fundația pentru literatură și artă, 1935
15. — G. Bogdan-Duică — *Dodecameron dramatic* (epoca berlineză), Mihail Eminescu, Cernăuți III, 1932, nr. 10
16. — G. Călinescu — *Opera lui Eminescu*, I—V. Cultura națională și Ed. Fundațiilor, 1934—1936
17. — *Adevărul literar și artistic*, IX, Seria a doua, nr. 620, 23 oct. 1932
18. — G. Călinescu, op. cit., vol. II și III.
19. — *Ibidem*, 2, p. 245
20. — *Adevărul literar și artistic*, idem.
21. — *Idem*
22. — *Mihail Eminescu*, Cernăuți, an IV. 1933, nr. 11
23. — *România literară*, I, nr. 13—14, mai 1932 și în G. Călinescu op. cit., III, 1935, pagina 40.
24. — Op. cit., III, p. 316

Experiența unui directorat

Deși fusese într-o vreme un cronicar dramatic acerb, Zaharia Stancu nu făcea parte dintre acei familiari ai scenei pe care-i numim îndeobște oameni de teatru, nu propusese nici o piesă, tradusese doar (în colaborare) admirabila comedie satirică a lui Griboedov Prea multă mîntă strică, astfel că numirea sa la conducerea Teatrului Național în stagiunea 1947—1948 stîrni oarecare surprindere iar unora, chiar secreții de venin nedistilat. După cîteva luni doar se observă însă că prima scenă a țării dobîndise un director de o energie neobișnuită și de o întinsă competență, omniprezent și neînduplecat în ce privește slujirea intereselor instituției, capabil să reazeze fundamental teatrul în locul de frunte, meritat, în cultura țării.

Nu se poate vorbi de un prim gest directorial, fiindcă noul conducător începu totul deodată : adunarea, sub stindardul glorios al bătrînului teatru, a tuturor artiștilor importanți care gravitau pe alte orbite, deci constituirea unei trupe fără precedent, chemarea adresată tuturor scriitorilor de frunte, să se adune în jurul Naționalului, invitația făcută marilor pictori de a imortaliza interpretii de cea mai înaltă reputație, constituirea unui conclav permanent al criticilor, poftiți să dezbată piesele, spectacolele, politica de repertoriu și de cadre artistice, reînființarea uitatei reviste a Teatrului Național, romaniera instalațiilor, atelierelor, refacerea afișului, sporirea și reorganizarea sălilor (în lipsa uneia centrale).

La capătul a numai doi ani de directorat, Zaharia Stancu restituise Teatrului Național soclul său. Fiecare premieră constituia un eveniment cultural de prim ordin, fiecare stagiune era, în felul ei, exemplară prin fapte de creație și idei, prin ineditul inițiativelor. Tudor Arghezi, Victor Eftimiu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Alexandru Kirîțescu, Felix Aderca, Tudor Șoimaru, Mircea Ștefănescu au apărut, cu piese mai vechi și recente, pe scenă, scriitorii noi au fost lansați, cu putere, în universul teatral, ei numindu-se Mihail Davidoglu, Aurel Baranga, Alexandru Șahighian, Maria Banuș. Premierele absolute ca Ultima oră, Băloescu, Haiducii, Cetatea de foc, Michelangelo, Rapsodia țiganilor au avut prelungi reverberații în opinia publică. În același timp s-a început o amplă și profundă acțiune de revalorificare a vechiului repertoriu românesc. O scrisoare pierdută și O noapte furtunoasă au dobîndit efigii noi, sub conducerea regizorală a lui Sică Alexandrescu, spectacolele contribuind la modificarea punctului de vedere nu numai al mișcării literare ci chiar al învățămîntului de cultură generală față de geniala operă dramatică. După premiera lui Hagi-Tudose, Delavrancea a intrat, amplu, în discuția criticilor și istoricilor literari, dedicîndu-i-se o ședință specială la Academie. Marele repertoriu universal a avut parte de reprezentări novatoare : Romeo și Julieta cu Mihai Popescu și Maria Botta, Trei surori, cu o distribuție extraordinară (ambele puse în scenă de Moni Ghelerter), Othello, cu Emil Botta și Jenică Constantinescu, în scenografia lui Liviu Ciulei, Toreadorul din Olmedo de Lope de Vega, montat de Ion Șahighian, Femeia îndărătnică, Tartuffe, Hedda Gabler, John Gabriel Borkman, Ruy Blas, Azilul de noapte, Egor Bulțiov, cu George Calboreanu, Maria Filotti, Vasiliu-Birlic, Dina Cocea, Revizorul cu Radu Beligan, într-o viziune comică

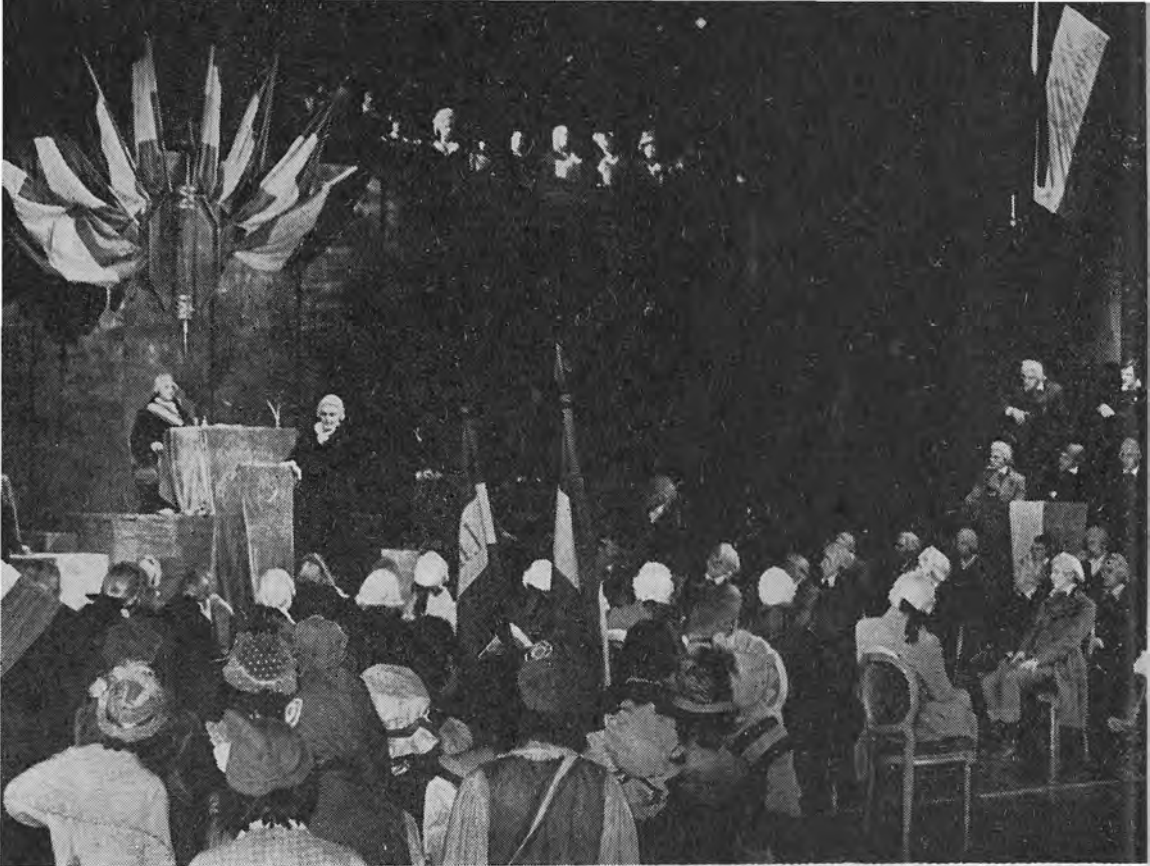
frenetică (regia Sică Alexandrescu) și altele. Pentru fiecare din ele, directorul cerea să se întocmească bogate documentații, apoi, în timpul repetițiilor, să se programeze dezbateri cu specialiștii, iar după premieră cu spectatorii, și, mult timp după premieră, să se ia în discuție opiniile exprimate în presă. Regizorii — Sică Alexandrescu, Moni Gheleber, Aurel Ion Maican, Al. Fintii, Mihail Raicu, Fernando de Cruciatti, Ion Șahighian, Nicolae Massim, Ion Finteșteanu și alții — erau considerați o echipă răspunzătoare față de orientarea ideologică și estetică a instituției.

Sub directoratul lui Zaharia Stancu au fost jucate piese moderne ale multor literaturi, publicul românesc făcând acum cunoștința esențială cu dramaturgul Lorca, prin Casa Bernardei Alba, — într-o frumoasă traducere: a lui Cicerone Theodorescu și într-o bună montare; a lui N. Massim — cu Thornton Wilder, John Steinbeck, J. B. Priestley, Arthur Miller (‘Oși fiii mei, în interpretarea, inegalabilă, a lui George Calboreanu și a Aurei Buzescu) satiricii III și Petrov și destui alții. Iar dacă unele lucrări erau mai puțin reprezentative (nu prin facilitate sau frivolități, ci prin perimetrare a problematicii și insistențe teziste) actori geniali înobilau pînă într-atît eroii încît elevau spre zone nebănuite tipologia acelor piese — cum s-a întîmplat cu N. Bălățeanu în Confruntarea sau Ion Manolescu în Argilă și porțelan.

Zaharia Stancu a izbutit să impună stagiunea ca o unitate cultural-artistică, un eșantion de program și doctrină, perceput, dealtminteri, și dezbătut — ca atare de întreaga opinie publică. Iată, de pildă, ce însemna o stagiune — 1948—1949 — în esență: O scrisoare pierdută, Romeo și Julieta, Bălcescu, Minerii și farsa (onorabilă) O zi de odihnă (la sală nuică, din capul bulevardului). Fiecare din aceste spectacole se juca, mereu, cu public foarte numeros și era punct de referință atît în colocviile de principii cît și în discuțiile critice aplicate. La deschiderea acestei stagiuni (în patru săli!) directorul le spunea spectatorilor: „Teatrului Național îi revine sarcina de a călăuzi arta românească spre făgașul înfăptuirilor depline, spre care tind eforturile tuturor oamenilor muncii“, în acest sens, activitatea instituției exprimînd două tendințe călăuzitoare: „realizarea unor spectacole care să oglindească problemele societății de azi, probleme care, ancorate fiind în actualitate, să lănurescă perspectivele viitorului“ și „reabilitarea sensului autentic al capodoperelor marelui repertoriu clasic“.

În 1951, scriitorul a trebuit să plece de la conducerea Naționalului, eroarea fiind însă reparată, în 1957, cînd a fost rechemat, pentru o nouă lungă perioadă și cînd noi autori au urcat pe podiumul ilustru — Horia Lovinescu, Al. Mirodan, Paul Everac, Marin Preda, Mihai Beniuc, Al. Voitin, Sidonia Drăgușanu, — iar noi dramaturgi străini valoroși au beneficiat de remarcabile versiuni scenice românești ale operelor lor — Brecht, Eugen Ionescu, Jean Anouilh, Friedrich Dürrenmatt, Peter Karvas, Alexei Arbuzov, Tennessee Williams, Armand Salacrou. Regizori tineri au fost stimulați să se afirme, să conlucreze cu strălucita echipă, să propună experiențe creatoare: Horea Popescu, Lucian Giurchescu, Dinu Cernescu, Sorana Coroamă, Ion Cojar, George Teodorescu și alții.

L-am cunoscut îndeaproape și în felurite împrejurări pe directorul Teatrului Național Zaharia Stancu, în anumite perioade avînd cîntea de a fi membru în consiliul artistic, ori al unor comisii artistice alcătuite ad-hoc, sau conferențiar — fie pentru artiști, fie pentru spectatori — și pot afirma, adăugînd rezultatelor validate de istoria contemporană a artei noastre teatrale, convingerea mea personală, bizuită pe observație directă, că în noua întemeiere a acestei scene Zaharia Stancu a avut rolul esențial și hotărîtor. El e inseris definitiv în galeria celor mai impunători conducători de instituții culturale din țara noastră.



Tabloul Convenției: un exemplu de organizare spațio-temporală a mișcării

D a n t o n

de CAMIL PETRESCU

Premieră absolută la Teatrul Național
„I. L. Caragiale“

1. Dacă „lămurirea“ din prefața primei ediții a lui *Danton*, și anume: „Lucrarea de față nu este o dramă istorică, ci o reconstituire dramatică“¹⁾, avea darul să-l satisfacă, într-o verificare critică din 1935, pe Pompiliu Constantinescu²⁾, — astăzi, „pretențiile nesfârșit mai modeste“ ale reconstituirii dramatice, limitată la „folosirea maximă a unui material istoric și la o minimă adaptare sce-

nică“, pot să pară derutante. Astăzi când, pe fondul unei spiritualități și sensibilități strunjite de cel de al doilea război mondial, această posibilă specie a străbătut un itinerar destul de complex, de la „teatrul politic“ și „epic“ la „teatrul-document“, de la neorealismul cinematografic și literar la piesele-anchetă, la happeninguri chiar, la „colajele“ agitatorice (etichetele nu mai au nici o impor-

tanță), — e firesc să vedem cu alți ochi și să cîntărim cu măsura unei alte mentalități, să-i spunem „documentariste”, încercările de a evoca-reprezenta pe scenă o epocă, un eveniment, o figură de relief a istoriei. Se ivește aproape spontan tentația de a-l confrunta pe Camil Petrescu — recunoscîndu-i pe alocuri străluminări de anticipator — cu ceea ce e „reconstituire istorică” în opera unui Brecht, a unui Peter Weiss, a unui Hochhut etc. (într-adevăr, comparații au aici un teren fertil de investigație). Numai că, din fericire pentru examenul nostru imediat, Camil Petrescu însuși face deocamdată inutilă operația comparatistă. În prefața amintită, incol-



Mircea Albulescu

și
Florin Piersic

țindu-se oarecum de unul singur în stabilirea raportului dintre faptul document și ficțiune, dintre istorie și artă, dintre cunoașterea științifică și cea artistică, — autorul precizează, cu un *totuși* restrictiv și în același timp eliberator, că *Danton* este o piesă de teatru, pentru ca spre încheiere să-i scape termenul de *istorie dramatică* („...ceea ce ne-a îndemnat să facem această istorie dramatică...”). Așadar, nu dramă istorică, ci istorie dramatică. Dilema începe să se coloreze cu cernelurile calamburului și devine aparentă. Dar dacă dilema e falsă, Camil Petrescu e un dramaturg autentic. Cu alte cuvinte, nu e un pedestru ticlucitor și tilcucitor de colaje scenice comentate sau de nude scenarii radiofonic-cinematografice, ci un autor dramatic cu un talent și cu un suflu deosebit de viroase.

Danton de Camil Petrescu. Premiera : 6 ianuarie 1975. Regia : Horea Popescu. Decoruri : Paul Bortnovschi. Costume : Florica Mălureanu și Maria Stoescu. Regizor secund : Lia Niculescu. Ilustrația muzicală : Marica Beligan. Machiaj : Jean Romaniță și Vladimir Antoci. Distribuția : Mircea Albulescu (Danton), Radu Beligan (Robespierre), Gh. Cozorici (Marat), Florin Piersic (Camille Desmoullins), Damian Crișmaru (Fabre d'Églantine), Emanoil Petruț (Westermann), George Motoi (Hérault de Sechelles), N. Gr. Bălănescu (Santerre), Matei Gheorghiu (Philippeaux), Liviu Crăciun (Panis), Andrei Ionescu (Chabot), Răducu Ițcuș (Feron), Dorel Iacobescu (Robert), Ovidiu Moldovan (Saint-Just), Emil Lipțac (Cuthon), Chiril Economu (Roland), Mihai Fotino (Grangeneuve), Virgil Popovici (Servan), Const. Dinulescu (Guadet), Marin Negrea (Lebrun), Alex Drăgan C. Diplan (Beugnot), Costel Constantin (Lasource), Mihai Niculescu (Biroteau), G. Paul Avram, C. Diplan (Balou) Alex. Hasnaș (Breard), A. Stambuliu (Monge), Al. Demetriad (Lindet), Serban Iamandi (Cambon), C. Bărbulescu (Vadier), Anatol Spînu (Billaud-Varenne), A. Georgescu (Tallien), Traian Stănescu (Herman), Victor Moldovan (Fouquier-Tinville), Al. Alexandrescu-Vrancea (Președintele Convenției), Ovidiu Iuliu Moldovan, Alex. Drăgan (Lameth), Marian Hudac (Grivois), Bogdan Musatescu (Întiul sans-culotte), Mihai Mălaimare (Al doilea sans-culotte), Gr. Nagacevschi (Delegatul Comunei), Alfred Demetriu (Thomas), Costache Diamandi (Richard), Gabriel Dănculescu (D-l bin), Igor Bardu (Sanson), Mircea Cojan (Agentul), Emil Mureșan (Un republican), George Sirbu (Omul de legătură), Cristi-an Babes (Soldatul), Chiriță Dumitrescu (Groparul), C. Melcea (Șeful gărzii), St. Gavriiloaia (Alt republican), Puiu Mireza (Un domn bătrîn), George Ulmeni (Ofițerul), A. Drăgusiu (Al doilea ofițer), Cătălin Coches (Copilul cu cerere), Orlando Gheorghe (Tonny, copilul lui Danton), Carmen Stănescu (D-na Roland), Ilina Tomoroveanu (Lucile Desmoullins), Adela Mărculescu (Gabrielle), Tamara Crețulescu (Louise Gelv), Tina Ionescu (M-me Charpentier), Alexandra Polizu (M-me Robert), Catița Ispas (Contesa de Rabas), Ileana Iordache (Marchiza de Targot), Aimée Iacobescu (Felicie), Ariana Olteanu (D-na de Sedeuil), Elena Sereca (D-na Lazare), Eva Pătrășcanu (D-na Durant), Eliza Ploneanu (O doamnă în negru), Valeria Nanji (Pauline), Eugenia Maçi (Claire), Flăra Petcu (Gina), Janina Fințteanu (Marie).



Radu Beligan, un interpret desăvirșit al lui Robespierre

Pe de altă parte, nu e cu totul acceptabil nici distingooul operat de Pompiliu Constantinescu, gata să vadă meritul reconstituirii dramatice într-un „strict realism psihologic, analist și sintetic, din care e alungată falsa idealizare și melodramatica punere în scenă a situațiilor tari“, deoarece primele atribute nu se exclud prin definiție din drama istorică (fie și romantică), iar idealizare mai mult sau mai puțin falsă și melodramatică ticluire a unor situații tari se fac simțite și în *Danton*, fără să deranjeze decisiv autenticitatea documentară.

2. Nu ar fi fost oportun să insistăm asupra acestui balans pînă la urmă irelevant (fiindcă *Danton* este și rămîne, totuși, o piesă de teatru), dacă definiția piesei ca „reconstituire“ n-ar fi oferit deplină justificare introducerii în spectacol a unui comentariu de tipul documentarului, dacă nu chiar al actualităților cinematografice, a unui text de „comperaj“, altoit pe structura celor XX de tablouri originale. Acest comentariu nu aparține autorului, deși este în bună parte extras din declarațiile și însemnările sale, cărora li se adaugă citate din scrierile lui Marx și Engels, precum și extrase din faimoasele „indicații de autor“, pentru unii importante, pentru alții de-a dreptul plietisitoare și inoperante.

De unde neșesitatea unui asemenea text paralel? Simplu: Camil Petrescu nu avea,

în 1924—25 cînd și-a scris piesa, o viziune materialist istorică asupra vieții și a lumii. El a dobîndit, se știe, o astfel de viziune mai tîrziu, în jurul lui 1948, cînd publica drama *Bălcescu*, unde interpretarea mișcărilor istorice și, în speță, ale Revoluției de la 1848 în Țările Române și în Transilvania, este apropiată de spiritul filozofiei marxiste a istoriei. În *Danton*, însă, deși documentarea e transpusă uneori ad litteram, viziunea aceasta e parțială și deformantă. Și încă în mod deliberat, voit.

Camil Petrescu a conceput un *Danton* polemic, pătimaș, tendențios, prin care a încercat reabilitarea figurii celui înnegrit de istoricii burghezi și de literați. Ciudată poate să apară această alegere, această preferință pentru *Danton* din partea lui Camil Petrescu, fiindcă într-adevăr, scriitorul nostru „făcea parte mai curînd din familia spirituală a lui Robespierre, decît din aceea a lui *Danton*. (Că frumoasă piesă ar fi putut scrie Camil Petrescu despre Robespierre!)“⁴³). Prin efectul unei compensații biologice de ordinul exaltării vitalității „totale“, mai mult sau mai puțin în contrast cu rațiunea: „Lasă viața să curgă mai departe. Ea singură e mare... și bună... și dreaptă...“, îi spune „cordelierul“ *Danton* lui Robespierre, indicat ca un *minus habens*, în ultima lor confruntare din „reconstituirea“ camilpetresciană (tabloul XVI). Asistăm în continuare la încercarea de portretizare intelectuală și morală a Incoruptibilului din partea lui *Danton*. Este momentul cel mai subiectiv-pătimaș al piesei, unde autorul și personajul principal vor să-și diminueze prietenul-adversar: Robespierre e inteligent, dar inteligența lui „nu știu cum, e prea, prea geometrică“ (!), posibil de comparat de-a dreptul cu aceea a lui... Procust! Robespierre „trage linii ca un inginer“ dar, insistă *Danton*, „nu e destul ca să ai o noapte de insomnie și să faci un plan pentru fericierea societății“, ca și cum concepția politică a lui Maximilien ar fi fost rodul întîmplător al unui capriciu biologic. Și iarăși: „Dar viața nu merge în cămașa de forță a socotelilor voastre...“ *Danton* își anulează, în această scenă, orice identitate de revoluționar, deoarece, dacă într-adevăr viața ar fi „mare“ și mai ales „bună și dreaptă“, ce rost ar mai fi avut revoluția? Și ce valoare, ce semnificație poate să aibă o aserțiune aforistică, rostită „cu căldă înțelepciune“ pasămite, ca aceasta, în fond o simplă butadă de jouissance impenitent: „Hei, Maximilien, numai morții sunt cuminți... și oamenii care seamănă cu ei. Cei vii mîinecă, pipăie femeile, asudă, se...“?!

Danton se desface aici de Revoluție, adoptă accente de o frivolitate care-l condamnă, și confundă nesăbuit gîndul grav cu ceea ce el însuși numește „vorbe de chef“. Camil Petrescu s-a legînat în iluzia de a-l umaniza pe *Danton*, hrînind în mod voit echivocul unui conflict care așează față în față un ton și un limbaj politic lucid, aparent uscat, „geometric“ (Robespierre), și un ton



Aimée Iacobescu, Ariana Olteanu și Carmen Stănescu

și un limbaj emanînd dintr-un fel de „filozofie spontană”, superficială, aparent vibrînd de căldură umană (Danton). Din momentul acesta, în piesă, așa cum remarcă și Eugen Nicoară, „imaginea personajului pălește. Danton continuă să fie interesant, nespus de interesant, dar nu mai are măreție”. Într-adevăr, se pare că în ciuda eforturilor autorului, dar urmînd firul real al istoriei, protagonistul e compromis. Operația de reabilitare salvează pînă la urmă destul de puțin: „dreptul” la slăbiciune, la obosală, opus ca „mai uman” — și de ce?, mai ales din partea unui Camil Petrescu — intransigenței! Rămîne, totuși, de observat că, aproape paradoxal, pe măsură ce statura moral-politică a lui Danton scade, crește în tensiune dramatismul ultimelor acte, IV și V, ceea ce demonstrează excepționalul talent al autorului, capacitatea sa de a crea dramă.

Restrîngîndu-și interesul pentru semnificațiile profunde ale activității fiecăruia dintre principalele figuri-pilot ale Revoluției franceze — precum se știe, se distinge tocmai triada iacobină Robespierre-Danton-Marat (nu a avut oare Marat ideea unei dictaturi în trei?), — autorul își împinge personajul favorit pe poziții ideologice reacționare. Vizionar, Danton prevestește la proces, execuția lui Robespierre după trei luni de la cea proprie, și are dreptate. Ceea ce nu spune, însă, sau nu vrea să admită e că thermidorienii care-l vor trimite la eșafod pe Robespierre nu sunt decît „indulgenții”, „moderații”, adică acea parte a burgheziei pentru care Danton cerea clemență și care s-a dovedit cea mai retrogradă, mai conservatoare, contrarevoluționară chiar, și în orice caz pecetluind definitiv limitele de clasă ale Revo-

luției franceze, netezind calea spre bonapartism.

Pe de altă parte, este obiectiv neloyal să atribute intransigența, consecvența revoluționară a lui Robespierre unei disfuncții hormonale sau unei generice lipse de vocație hedonistă. În acest sens, Camil Petrescu a căzut în extrema opusă lui Victorien Sardou care, într-o stupidă dramoletă, îl pune pe Robespierre pe tăciunii căutării unui fiu natural născut din legătura cu (se putea altfel?) ...o aristocrată!

Mai este însă ceva. S-a stabilit, cu rigoare științifică, faptul că Robespierre a ezitat îndelung să-l predea pe Danton călăului, și numai după ce s-a convins pe deplin că Danton și ai săi sunt realmente culpabili și nefaști Revoluției, acceptă să-i lase pradă vehemenței acuzatorului public Fouquier-Tinville (printr-o ironie a soartei numit în post chiar de Danton, dar sfîrșind și el, bineînțeles, sub fierul ghilotinei).

3. Evident, nu se putea pretinde autorului să cuprindă, într-o singură piesă, „totalitatea” mișcărilor exterioare și interioare ale unei lumi în fierbere ca aceea a Parisului revoluționar din anii 1792—94. Ceea ce i se putea pretinde, în schimb, chiar în faza filozofică a „substanțialismului”, era o mai echilibrată urmărire a firului real al istoriei și o mai obiectivă interpretare a ei. Dincolo de slăbiciunea pentru slăbiciunile lui Danton, poate că nici un alt autor, român sau străin, nu ar fi fost în stare de o înțelegere mai profundă a Teroarei, văzînd în aceasta nu doar petele de sînge din afară, nu doar abuzurile mai mult sau mai puțin fatale, ci semnificația ei istoric pozitivă, recunoscută astăzi

chiar și de istoriografia burgheză. Chiar și aceasta din urmă admite că „baia de sînge“ a învățat burghezia franceză să respecte în sfîrșit legile, fiindcă Franța burgheză era într-o întîrziere de două secole față de burghezia Olandei și aceea a Angliei, de rigoarea lor calvinistă, de obișnuința lor cu regulile de conduită civică, pe care și le autoimpuseră încă din secolul al XVI-lea. Burghezia franceză, în schimb, nepregătită să guverneze națiunea, întreaga națiune, a conceput revoluția victorioasă ca pe o cursă spre îmbogățire, cu o mentalitate venală și profitoare. Danton a intrat pînă la brîu în acest flux, murdar ca și Sena invocată de el. Robespierre, nu. Danton a fost un „tovarăș de drum“, care la un moment dat lasă baltă treburile publice și se înfruptă avid din avantajele imediate, de clasă. Robespierre vede mai departe, dincolo de limitele clasei burgheze. Robespierre și Saint-Just, rămași în viață, ar fi abolit, cu toată probabilitatea, legea Le Chapelier și așa-numitul *maximum*, măsuri vădit antimuncitorești și antipopulare, prin care burghezia trecea tot greul, toată povara economică, asupra celei de-a patra stări, proletariatului. Danton, mulțumit de propria bunăstare atinsă, — niciodată. Aceasta e realitatea istorică, acesta e, în esență, adevărul în raportul-conflict Danton-Robespierre, inclusiv pe plan dramaturgic. „Demonul senzualității“ vine după toate acestea, în subsidiar.

Se cuvine, în același timp, să subliniem un fapt decisiv. Nu trebuie să ne mire faptul că — scriind o substanțială piesă de teatru, o operă excepțională (Călinescu) — autorul se înșeală asupra raportului dintre un personaj „în disoluțiune“ și alt personaj: „Danton și Robespierre sunt viața și *ideea* față în față, se prăbușesc amîndouă venind în conflict unul cu altul“ (subl. n.)⁴⁾. De altfel, Robespierre nu se va prăbuși decît ulterior și numai prin mediații consecutive foarte fine, din pricină că a venit în conflict cu Danton. Și să nu uităm că — împotriva tendințiozității sale programatice — Camil Petrescu conferă personajului său, Robespierre nu puține trăsături de o nobilă forță a caracterului, fie că citează surse istorice, fie că imaginează replici aforistice. De exemplu: „Logica mea nu-mi permite să abdic (...). Nu e vorba de mine, ci de ideile mele, la care nu pot renunța ca la o haină... etc.“ (tabloul IX); „O femeie care se dă oricui din milă, fără să se păstreze pentru cel care o merită, nu provoacă decît dezgust. Un conducător de stat care e «milos» și cu buni și cu răi, face nenorocirea tuturor“ (tabloul XV); „Vreți să conduceți destinele poporului și să ocoliți moartea?“ (tabloul XVII) etc.

4. Iată ceea ce, după părerea noastră, ar trebui — esențialmente — să ajungă la cunoștința spectatorului, a tuturor spectatorilor. Cum? În perioade tehnice depășite, un conferențiar autorizat ar fi ieșit, la începutul spectacolului, în fața cortinei și ar fi expus

într-un sfert de oră o asemenea sinteză. Astăzi, cu mijloacele audiovizuale ce ne stau la dispoziție, soluțiile pot fi multiple și... organice, sau măcar dînd impresia unei anumite organicități. Oricum, o soluție care să sublinieze cu tărie faptul că *touși*, Danton e o *piesă de teatru*, iar nu o istorie propriuzisă; că un autor, un poet dramatic adevărat, în general, are limite obiective și subiective, nutrește simpatii și antipatii, preferințe și repulsii, și că, în special, Camil Petrescu, care a fost un poet dramatic adevărat, l-a simpatizat pînă înr-ătît pe Danton, încît și-a trădat propria voce și lucidității: în favoarea sentimentului vieții ca să nu zicem în favoarea unui sentimentalism neașteptat, explicabil eventual printr-o lege a compensației, cum am mai arătat.

Așadar, nu accentuîndu-se caracterul de cronică (sau de „hronic“ sau de jurnal: în ziua cutare, la ora cutare, în locul cutare), ci scoțîndu-se în relief „teatralitatea“. Nutrim convingerea că nici cel mai naiv și nepregătit dintre spectatori — și vor mai fi asemenea spectatori atît timp cît „arta teatrului și a filmului“ nu vor constitui o materie de învățămînt în școala generală de 10—12 ani — nu iese de la teatru cu credința că i-a văzut pe Danton, pe Robespierre și pe Marat, în carne și oase, ci niște actori întrupîndu-i într-o piesă, chiar dacă — așa cum straniu voia într-o butadă însuși Camil Petrescu — este „o binefacere că majoritatea auditorilor nu mai țin minte, după ce părăsesc sala, nici numele autorului, nici titlul piesei, nici pe actori și uneori nici subiectul“⁵⁾ (sic!). E o glumă. O „vorbă de chef“ a celui care îndrăznește, cu o sublimă mîndrie, să afirme: „...Eu am văzut idei. / Întîia oară brusc fără să știu. / De dincolo de lucruri am văzut ideea“! A celui care susținea convingător și peremptoriu, în spirit leonardesc: „Cîtă luciditate, atîta dramă!“ Firește, și pentru public, pentru cît mai marele public.

Încă o dată, autorul se identifică aproape cu personajul său principal; în orice caz i se poate atribui autorului caracterizarea făcută de el însuși personajului: „...o sinteză întreagă, complexă, formată din fire împletite contradictorii...“ Cum să înțeleagă publicul toate acestea? Pentru a înțelege, publicul are *touși* un mijloc formidabil: piesa de teatru Danton, bineînțeles în versiunea scenică a premierei absolute, cu care Teatrul Național din București își inaugurează și își verifică efectiv capacitatea și dimensiunile scenei, ale corpului artistic și tehnic, vloga lui ideologică și morală, sensibilitatea estetică, într-un splendid efort intelectual și fizic.

5. Dincolo de limitele sale ideologice, cu un dramatism uneori ascuțit tocmai de aceste limite, Danton e o lucrare de prim ordin, de o evidentă noblețe, astăzi mai degrabă reprezentabilă, deoarece „excesul de nuanțe și prea multe tablouri“ (praguri de netrecut pentru Călinescu)⁶⁾ nu mai apar ca o piedică, după cum nu mai apar ca o piedică



O decapitare anticipată: Danton și prietenii săi, sub tășul de lumină al rivaltei

nici lungimile „neconforme cu economia genului dramatic“ (Pompiliu Constantinescu)⁷⁾. Mai precis, faptul că nu mai există asemenea obstacole l-a demonstrat spectacolul propriu-zis, monumentală montare scenică a piesei. Atât piesa, cât și spectacolul, impun o apropiere de drama wagneriană și de problemele de „mise-en-scène“ ale acesteia, la Bayreuth. Ca și în creația lui Wagner, într-un fel anume, drama camilpetresciană dobândește vibrații profunde la confluența recitativului (dialogul propriu-zis) cu o bogată structură și tratare simfonică („inserturile“ de autor), iar la „totalitate“, la „globalitate“ se aspiră prin suflu amplu și grandoare. Imagistic, decorurile celor douăzeci de tablouri, desenate și implantate de Paul Bortnovski, trezesc amintirea lui Appia și a efortului său de a soluționa plastic tocmai dramele de Wort și Ton. Tenta de bază — întunecată, domină negrul și griurile — dă relief detaliilor înviorate policrom, inclusiv costumelor de o eleganță ponderată, interpretări ale modelelor în voga anilor 1790, oferite de Florica Mălureanu și Maria Stoenescu, care n-au omis faptul că, din punct de vedere vestimentar, Revoluția franceză a fost aproape galantă, cu fericele simplificări de croi și de linie, și cu dominantă coloristică a cocardei naționale. (E documentat, printre altele, amănuntul că însuși austerul, asceticul Robespierre era un elegant, cu fracul său faimos, de culoarea

cerului, sau „albăstriu“ cum îl descrie Camil Petrescu.)

Dar nu numai linia și culoarea, ci și materialul scenografic devine semnificativ: de pildă, în tabloul XX, „grafa de la Conciergerie“ — mult deosebită de propunerile autorului, ca de altfel majoritatea decorurilor —, Desmoulins, în disperarea sa furioasă și nepotincioasă, lovește cu pumnii în peretele de tablă, cu luciu mat, și sunetul scos caracterizează auditiv situația scenică: închisă, sufocantă, dogită. Și pentru că am pomenit de un efect sonor, să precizăm că desfășurarea întregului spectacol este însoțită de un comentariu muzical de Marica Beligan, pe care l-am putea defini „de susținere“ psihologică și de punctare dramatică, și uneori melodramatică, totdeauna cinematografică. Fiindcă, interpretând fidel textul dramei, regizorul Horea Popescu nu s-a speriat de asemenea accente și nici nu s-a sfiit de ipocrizie, cum se întâmplă aiurea, să le așeze, circumflex, deasupra unor momente ca plînsul și spaimel Gabriellei din tablourile II și IV, ca „desișul de trupuri“ cerînd îndurare pentru cei închiși, în tabloul V, ș.a. De bună seamă că toate acestea nu sunt decât un merit marginal al regiei.

În fața lui Horea Popescu și a colaboratorilor săi imediați, *Danton* a deschis — niciodată netezite pînă acum — ample probleme de strategie spectaculară (creatoare): de spa-

țiu și de timp, de ritm, de mișcare interioară și exterioară, de raport al personajelor cu mediul scenic, de manevrare epico-corală a figurății etc. Într-un spirit, am zice, iacobin, Horea Popescu și-a dat încă o dată măsura bogatelor sale resurse de „director de orchestră”, reamintindu-ne, într-o sinteză artistică nouă, virtuțile marilor sale succese de acum un deceniu și mai bine (*Inspectorul de poliție, Domnișoara Nastasia, Baia, Aristocratii, Ascensiunea lui Arturo Ui* ș.a.). Un exemplu sau două de organizare spațio-temporală a mișcării: tablourile Convenției (IX și X), surprinzătoarea înaintare a lui Robespierre, însoțit de Tallien, pe „o alee într-un parc din Paris” (tabloul XV), alee care se deschide privirii prin transformarea treptată, „la vedere” și totuși mascată, a decorului anterior, casa lui Danton de la Arcis sur l'Aube. De altfel, toate decorurile se schimbă „la vedere”, printr-o abilită îmbucare a unui tablou în cel următor, ca în jocul savant al unor hazvuzuri succesive ce-și împrumută la diferite niveluri, unul altuia, corola de ape. Regia și scenografia — compenetrante de data aceasta, cunoscută fiind propensiunea lui Horea Popescu pentru plastica spectacolului și aceea a lui Paul Bortnovschi pentru gândirea regizorală — apasă pîrghiile care pun în mișcare întreg aparatul tehnic al Naționalului redevenit mare, și realizează un deosebit de prețios și rar *continuum*, prin care timpul spectacolului dobîndește o cadență organică, dictată firește de necesitățile ideologico-estetice ale unităților de imagine scenică, în montaj viu. Ca o ramă de metal nobil, acest continuum spațio-temporal permite scoaterea în evidență a scenelor-namă, cu strălucirea necesară. Bunăoară, neuitatul final al tabloului VI în care, pe celebra replică a lui Danton: „Îndrăzneală, mereu îndrăzneală, neconținut îndrăzneală!”, regia sculptează cu lumina și cu nemșcarea, un ansamblu compozițional grav, solemn, înfiorat de pathosul, de chemarea orei decisive pentru „patria în pericol”.

Regia a indicat, și individual, o mișcare deseori riguros calculată, geometrică a interperțiilor. Tulburate de gravitatea și de riscurile atacului Tuileriilor, la care participă indirect, Gabrielle Danton și Lucile Desmoulins descriu în mers linii drepte: dimpotrivă, ambițioasa madame Roland se deplasează pe o traiectorie sinuoasă, șerpuitoare. Robespierre străbate scena pe itinerariul rectiliniei, în timp ce mișcările lui Danton fac să alterneze, conform cu caracterul personajului, autocontrolul cu spontaneitatea impulsurilor și umorilor temperamentale. Desigur, o asemenea elaborare, mai mult sau mai puțin stilizată, a sugestiilor iconice, audio-vizuale, ale scenei duce uneori și la supralicitări estetizante: și totuși, cine ar putea nega eficacitatea plastică a decapitării anticipate a lui Danton și a prietenilor săi, în citatul tablou al grefei de la Couciergerie, cînd personajele se culcă sub tășul de lumină al rivaltei? Dar asemenea soluții provin, ca toate celelalte, dintr-o cali-

tate esențială a regizorului Horea Popescu: oferta generoasă din prea-plinul inimii, rațională și creatoare, sau pe latinește, *ex abundantiam cordis*, care dă un amalgam inedit și viabil cu „luciditatea” cu cerebralitatea sentimentală tipic camilpetresciană.

6. Înainte însă de grelele sarcini de organizare a scenei și a evoluției dramei, regizorului i s-a înfățișat poate cea mai grea: distribuția actoricească. Uriașă numeric, uriașă prin exigența în raport cu personajul principal și cu cele câteva figuri istorice de prim rang, — distribuția rolurilor a trebuit să țină cont mai puțin de asemănarea fizică (dar și de aceasta), și mai mult de cea morală, de profilul intelectual și sentimental al fiecărui personaj (secundar) în parte. Dar dacă aceste personaje secundare sunt Robespierre, Desmoulins, Marat, Fabre sau chiar Hérault, credem că Pompiliu Constantinescu nu se mai situa în miezul adevărului atunci cînd susținea că „personajele secundare sunt reduse la o dominantă sigură”. O dominantă sigură au aceste personaje, dar nu sunt reduse exclusiv la ea. După cum — oricît de ciudată ar părea observația — Danton însuși, deși i se face un portret excepțional, nu are o evoluție certă, progresivă, ca „*dramatis persona*”, în sensul modificării pe parcurs a intimei sale individualități umane, ca în literatura clasică. La sfîrșitul tabloului XX moare același om, care la începutul tabloului I ieșise în întîmpinarea doamnei Roland cu șervetul la gît (imagine dragă lui George Călinescu). Evident, s-au acumulat fapte, au fost trăite evenimente și experiențe, dar Danton rămîne aproape egal cu sine însuși. Nici măcar oboseala, faimoasa oboseală — care îmbinată cu siguranța că nimeni nu se va atinge de el constituie axul tematic al dramei *Dantons Tod* a lui Büchner — nu mai pare decisivă. Și nici inteligența lui Danton nu se ascute, nu se îmbogățește. El îi face pe toți proști, de la „răii și frumoșii talentați” ai salonului doamnei Roland și pînă la Robespierre și Saint-Just, dar nu se înțelepțește și cade în următoarea crîncenă iluzie, exprimată aforistic: „...nimic nu se plătește mai sigur ca prostia!” Cîtuși de puțin adevărat! Iar cine vorbește excesiv de mult despre prostie, provocînd-o, pe lingă că nu face dovada unei inteligențe rotunde, plătește scump, și sigur, o astfel de flecăreală. Aceasta e, printre altele, o lecție pragmatică a dramei *Danton*.

Nu mai puțin adevărat e că tocmai excesele îl fac de multe ori simpatice și atașant pe Camil Petrescu. Chiar și excesele din următoarea formulare-criteriu cu privire la actorul care joacă un rol principal: „Trebuie ca atunci cînd un actor își povestește isprăvile pe scenă, să-ți dea impresia că le-ar fi putut săvîrși aievea. Pare un lucru elementar? Nu! Cîți actori care joacă pe Napoleon ar fi putut cuceri Europa, într-adevăr?..” Aparte faptul că un asemenea metru ar putea măsura, în primul rînd și cu precădere,

capacitatea autorului, cum să-l aplicăm, fără a cădea în arbitrar, interpretării lui Danton din partea lui Mircea Albulescu? E de la sine înțeles că acest valoros actor n-ar fi putut organiza efectiv atacul Tuilerilor, de la 10 august 1792, și nici da peste cap, oratoric, pe „brissotinii” din Convenție („girondinii”, cum avea să-i numească poetul Lamartine, la cincizeci de ani după Revoluție). Mai modest ca revoluționar posibil, Mircea Albulescu — dispunând efectiv de majoritatea „numerelor” cerute de faptura fizică și intelectual-morală a lui Danton — și-a construit personajul cu multă inteligență, și-a dozat eforturile și, ceea ce e mai important, și-a dus rolul pînă la capăt cu o indiscutabilă demnitate scenică. Un rol greu, în accepția strict materială, ca o povară istovitoare. Iar interpretarea sa — omogenă, compactă, dar și egală, adică fără străluciri supreme — rămîne în istoria spectacolului românesc ca prima întruchipare, fără alt model, a lui Danton pe scenă, adică actul de naștere, actul de creație teatrală al acestui imens personaj. (Înainte de a lua în considerare celelalte interpretări de oarecare relief, ne-am permite o sugestie. Acum vreo treizeci de ani și mai bine, în teatrul românesc a avut loc un fel de „turnir” actoricesc pe tema lui Hamlet: Vraea, Valentinianu, Calboreanu. Reeditarea unei astfel de confruntări, de data aceasta plecînd de la un personaj ilustru al dramaturgiei naționale, Danton, ar fi cu siguranță pasionantă și creativă. În aceeași montare, sau în altele, diversificate sub unghi de vedere regional.)

Avînd în vedere și abundențele, repetatele caracterizări de autor: „insinuant”, „cu asprime subțire”, „rece întins”, „rece scăzut”, „cu un suris de mort”, „are logica cu el”, „pare un mort biruitor”, „nervos, direct, perfid” etc., Maximilien Robespierre, „franciscanul”, „arbitrul momentului”, și-a găsit în Radu Beligan un interpret desăvîrșit pe toate fațetele înfățișării sale intime. Și pe toată întinderea partiturii, cu așteptări calme și afunde, cu răsuciri sufletești întregindite, cu afecte reci și cu distanțări afectuoase, pe scurt, o creație semnificativă pentru registrul mereu amplificabil al subtilului nostru actor. După cum candorii pasionate, transporturilor inițiale și deznădejdlor finale ale permanent adolescentului Camille Desmoulins le-a corespuns, în fiecare clipă, ardoarea interpretativă, mai mult unică decît rară, a lui Florin Piersic (secondat cu discreție amabilă și grațioasă de Lucile-Ilinca Tomoroveanu), mereu gata să se consume în spirala unui voltaj ridicat. Din grupul celorlalți prieteni-acuzați, împărțîndu-și reciproc vinile și soarta, se impune eleganța sigură, hamletică, a lui George Mottoiu în Hérault, alături de simplitatea militară, coerența morală a unui Westermann, ofițerul de origine prusiană, văzut cu o justete calmă de Emanoil Petruț, în timp ce pentru personajul cel mai echivoc sub raport etic, Fabre d’Eglantine, Damian Crișmaru a găsit inflexiuni expresive convîn-

gătoare, cu vocea sa particulară de sticlă incandescentă. Admirabilă e de considerat, deasemenea, viziunea în care Gheorghe Cozorici l-a întruchipat pe Marat, în continuă ebuliție, în continuă polemică, totdeauna la datorie, arzînd cu toată ființa pentru Revoluție, pentru desăvîrșirea ei.

Rolurile feminine sînt puține și nu prea generoase, inclusiv acela al doamnei Manon Roland, care lui Pompiliu Constantinescu i se părea „cea mai puțin vie, mai ostentativ teatrală și enigmatică, într-un rol (de altfel istoric) de femeie fatală și lucidă conducătoare”⁹): Carmen Stănescu nu putea desigur să dezdoaie o figură insuficient plămînită încă din text, dar a putut să constituie o acceptabilă și totodată efabilă alternativă a figurii lui Danton.

De menționat cu dinadinsul, din restul enormei distribuții, bine strunite și inimoase, aportul unor actori ca Mihai Fotino, Costel Constantin, Victor Moldovan, Alfred Demetriu, Constantin Bărbulescu și Adela Mărculescu.

7. Spectacol masiv, întins în spațiu și în timp, viguros, epuizînd aproape resursele scenei Naționalului bucureștean, spectacol mare ca și această scenă, — *Danton*, premieră absolută, rămîne de pe acum ca un moment — și un monument — de excepție în istoria artei spectacolului românesc și al politicii noastre culturale. Un spectacol prin excelență politic — de la prima pînă la ultima replică —, de factură autentic național-populară, în accepția marxistă, a termenului, și tocmai de aceea un spectacol european, exponențial pentru literatura și teatrul de la noi și nu numai de la noi. Un spectacol matur al unui colectiv artistic și al unui regizor matur. Și al unui autor tînăr, pasionant de idei și de viață, în vîrstă de treizecispătru de ani, adică de-o vîrstă cu propriul său Danton.

Alternativa „dramă istorică” —, istorie dramatică” apărută la începutul comentariului nostru dobindește, în ipostaza concretizării scenice, un răspuns care o cuprinde dialectic și în același timp o depășește: *Danton* este un spectacol istoric!

FLORIAN POTRA

Note

¹ Reprodușă în *Teze și antiteze*, bpt, Editura Minerva, 1971, p. 185 („Addenda la falsul tratat”).

² Pompiliu Constantinescu, *Scrieri alce*. ESPLA, București 1957, p.175. („Camil Petrescu”).

³ Eugen Nicoadă, *Camil Petrescu și idealul politic al eroului revoluționar*, în „Studii și cercetări de istoria artei”, seria Teatru, Muzică, Cinematografie, tomul 21, 1974, p. 8.

⁴ *Teze și antiteze*, cit., în prefața lui Aurel Petrescu, p. XVI.

⁵ *idem*, p. 227 („Pagini de ciornă”).

⁶ G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Editura Fundațiilor, București, 1941, p. 664.

⁷ Pompiliu Constantinescu, *op. cit.*, p. 178.

⁸ *Teze și antiteze*, cit., p. 227.

⁹ Pompiliu Constantinescu, *op. cit.*, p. 178.

tiu și de timp, de ritm, de mișcare interioară și exterioară, de raport al personajelor cu mediul scenic, de manevrare epico-corală a figurației etc. Într-un spirit, am zice, iacobin, Horea Popescu și-a dat încă o dată măsura bogatelor sale resurse de „director de orchestră”, reamintindu-ne, într-o sinteză artistică nouă, virtuțile marilor sale succese de acum un deceniu și mai bine (*Inspectorul de poliție, Domnișoara Nastasia, Baia, Aristocrații, Ascensiunea lui Arturo Ui* ș.a.). Un exemplu sau două de organizare spațio-temporală a mișcării: tablourile Convenției (IX și X), surprinzătoare înaintea a lui Robespierre, însoțit de Tallien, pe „o alee într-un parc din Paris” (tabloul XV), alee care se deschide privirii prin transformarea treptată, „la vedere” și totuși mascată, a decorului anterior, casa lui Danton de la Arcis sur l'Aube. De altfel, toate decorurile se schimbă „la vedere”, printr-o abilită îmbucare a unui tablou în cel următor, ca în jocul savant al unor hazuzuri succesive ce-și împrumută la diferite niveluri, unul altuia, corola de ape. Regia și scenografia — compenetrante de data aceasta, cunoscută fiind propensiunea lui Horea Popescu pentru plastica spectacolului și aceea a lui Paul Bortnovski pentru gîndirea regizorală — apasă pîrghii care pun în mișcare întreg aparatul tehnic al Naționalului redevenit mare, și realizează un deosebit de prețios și rar *continuum*, prin care timpul spectacolului dobîndește o cadență organică, dictată firește de necesitățile ideologico-estetice ale unităților de imagine scenică, în montaj viu. Ca o ramă de metal nobil, acest continuum spațio-temporal permite scoaterea în evidență a scenelor-mamă, cu strălucirea necesară. Bunăoară, neuitatul final al tabloului VI în care, pe celebra replică a lui Danton: „Îndrăzneală, mereu îndrăzneală, neconținut îndrăzneală!”, regia sculptează cu lumina și cu nemișcarea, un ansamblu compozițional grav, solemn, înfiorat de pathosul, de chemarea orei decisive pentru „patria în pericol”.

Regia a indicat, și individual, o mișcare deseori riguroso calculată, geometrică a interpreților. Tulburate de gravitatea și de riscurile atacului Tuilerilor, la care participă indirect, Gabrielle Danton și Lucile Desmoulins descriu în mers linii drepte; dimpotrivă, ambițioasa madame Roland se deplasează pe o traiectorie sinuoasă, șerpuitoare. Robespierre străbate scena pe itinerarii rectilinii, în timp ce mișcările lui Danton fac să alterneze, conform cu caracterul personajului, autocontrolul cu spontaneitatea impulsurilor și umorilor temperamentale. Desigur, o asemenea elaborare, mai mult sau mai puțin stilizată, a sugestiilor iconice, audio-vizuale, ale scenei duce uneori și la supralicitări estetizante; și totuși, cine ar putea nega eficacitatea plastică a decapitării anticipate a lui Danton și a prietenilor săi, în citatul tablou al grefei de la Conciergerie, cînd personajele se culcă sub tășul de lumină al rivaltei? Dar asemenea soluții provin, ca toate celelalte, dintr-o cali-

tate esențială a regizorului Horea Popescu: oferta generoasă din prea-plinul inimii, raționale și creatoare, sau pe latinește, *ex abundantiam cordis*, care dă un amalgam inedit și viabil cu „luciditatea” cu cerebralitatea sentimentală tipic camilpetresciană.

6. Înainte însă de grelele sarcini de organizare a scenei și a evoluției dramei, regizorului i s-a înfățișat poate cea mai grea: distribuția actoricească. Uriașă numeric, uriașă prin exigența în raport cu personajul principal și cu cele câteva figuri istorice de prim rang, — distribuirea rolurilor a trebuit să țină cont mai puțin de asemănarea fizică (dar și de aceasta), și mai mult de cea morală, de profilul intelectual și sentimental al fiecărui personaj (secundar) în parte. Dar dacă aceste personaje secundare sunt Robespierre, Desmoulins, Marat, Fabre sau chiar Hérault, credem că Pompiliu Constantinescu nu se mai situa în miezul adevărului atunci cînd susținea că „personajele secundare sunt reduse la o dominantă sigură”. O dominantă sigură au aceste personaje, dar nu sunt reduse exclusiv la ea. După cum — oricît de ciudată ar părea observația — Danton însuși, deși i se face un portret excepțional, nu are o evoluție certă, progresivă, ca „dramatis persona”, în sensul modificării pe parcurs a intimei sale individualități umane, ca în literatură clasică. La sfîrșitul tabloului XX moare același om, care la începutul tabloului I ieșise în întîmpinarea doamnei Roland cu șervetul la git (imagine dragă lui George Călinescu). Evident, s-au acumulat fapte, au fost trăite evenimente și experiențe, dar Danton rămîne aproape egal cu sine însuși. Nici măcar oboseala, faimoasa oboseală — care îmbinată cu siguranța că nimeni nu se va atinge de el constituie axul tematic al dramei *Dantons Tod* a lui Büchner — nu mai pare decisivă. Și nici inteligența lui Danton nu se ascute, nu se îmbogățește. El îi face pe toți proști, de la „răii și frumozii talentați” ai salonului doamnei Roland și pînă la Robespierre și Saint-Just, dar nu se înțelepțește și cade în următoarea crîncenă iluzie, exprimată aforistic: „...nimic nu se plătește mai sigur ca prostia!” Cîtuși de puțin adevărat! Iar cine vorbește excesiv de mult despre prostie, provocînd-o, pe lungă că nu face dovada unei inteligențe rotunde, plătește scump, și sigur, o astfel de flecăreală. Aceasta e, printre altele, o lecție pragmatică a dramei *Danton*.

Nu mai puțin adevărat e că tocmai excesele îl fac de multe ori simpatice și atașant pe Camil Petrescu. Chiar și excesele din următoarea formulare-criteriu cu privire la actorul care joacă un rol principal: „Trebuie ca atunci cînd un actor își povestește isprăvile pe scenă, să-ți dea impresia că le-ar fi putut săvîrși aievea. Pare un lucru elementar? Nu! Cîți actori care joacă pe Napoleon ar fi putut cuceri Europa, într-adevăr?”⁸⁾ Aparte faptul că un asemenea metru ar putea măsura, în primul rînd și cu precădere,

capacitatea autorului, cum să-l aplicăm, fără a cădea în arbitrar, interpretării lui Danton din partea lui Mircea Albulescu? E de la sine înțeles că acest valoros actor n-ar fi putut organiza efectiv atacul Tuilerilor, de la 10 august 1792, și nici da peste cap, oratoric, pe „brissotini” din Convenție („giron-dinii”, cum avea să-i numească poetul Lamartine, la cincizeci de ani după Revoluție). Mai modest ca revoluționar posibil, Mircea Albulescu — dispunind efectiv de majoritatea „numerelor” cerute de făptura fizică și intelectual-morală a lui Danton — și-a construit personajul cu multă inteligență, și-a dozat eforturile și, ceea ce e mai important, și-a dus rolul pînă la capăt cu o indiscutabilă demnitate scenică. Un rol greu, în accepția strict materială, ca o povară istovitoare. Iar interpretarea sa — omogenă, compactă, dar și egală, adică fără străluciri supreme — rămîne în istoria spectacolului românesc ca prima întruchipare, fără alt model, a lui Danton pe scenă, adică actul de naștere, actul de creație teatrală al acestui imens personaj. (Înainte de a lua în considerare celelalte interpretări de oarecare relief, ne-am permite o sugestie. Acum vreo treizeci de ani și mai bine, în teatrul românesc a avut loc un fel de „turnir” actoricesc pe tema lui Hamlet: Vrăca, Valentinianu, Calboreanu. Reeditatea unei astfel de confruntări, de data aceasta plecînd de la un personaj ilustru al dramaturgiei naționale, Danton, ar fi cu siguranță pasionantă și creativă. În aceeași montare, sau în altele, diversificate sub unghi de vedere regizoral.)

Avînd în vedere și abundentele, repetatele caracterizări de autor: „insinuant”, „cu asprime subțire”, „rece întins”, „rece scăzut”, „cu un suris de mort”, „are logica cu el”, „pare un mort biruitor”, „nervos, direct, perfid” etc., Maximilien Robespierre, „franciscanul”, „arbitrul momentului”, și-a găsit în Radu Beligan un interpret desăvîrșit pe toate fațetele înfățișării sale intime. Și pe toată întinderea partiturii, cu așteptări calme și afunde, cu răsuciri sufletești întregindine, cu afecte reci și cu distanțări afectuoase, pe scurt, o creație semnificativă pentru registrul mereu amplificabil al subtilului nostru actor. După cum cîndorii pasionate, transporturilor inițiale și deznădejdelor finale ale permanent adolescentului Camille Desmoulins le-a corespuns, în fiecare clipă, ardoarea interpretativă, mai mult unică decît rară, a lui Florian Piarsic (secondat cu discreție amabilă și grațioasă de Lucile-Ilinca Tomoroveanu), mereu gata să se consume în spirala unui voltaj ridicat. Din grupul celorlalți prieteni-acuzați, împărtășindu-și reciproc vinile și soarta, se impune eleganța sigură, hamletică, a lui George Motto în Héroult, alături de simplitatea militară, coerența morală a unui Westermann, ofițerul de origine prusiană, văzut cu o justețe calmă de Emanoil Petruț, în timp ce pentru personajul cel mai echivoc sub raport etic, Fabre d'Églantine, Damian Crișmaru a găsit inflexiuni expresive convin-

gătoare, cu vocea sa particulară de sticlă incandescentă. Admirabilă e de considerat, deasemenia, viziunea în care Gheorghe Cozorici l-a intruchipat pe Marat, în continuă ebuliție, în continuă polemică, totdeauna la datorie, arzînd cu toată ființa pentru Revoluție, pentru desăvîrșirea ei.

Rolurile feminine sunt puține și nu prea generoase, inclusiv acela al doamnei Manon Roland, care lui Pompiliu Constantinescu i se părea „cea mai puțin vie, mai ostentativ teatrală și enigmatică, într-un rol (de altfel istoric) de femeie fatală și lucidă conducătoare”⁹⁾: Carmen Stănescu nu putea desigur să dezdoae o figură insuficient plămănită încă din text, dar a putut să constituie o acceptabilă și totodată etabilă alternativă a figurii lui Danton.

De menționat cu dinadinsul, din restul enormei distribuții, bine strunite și inimoase, aportul unor actori ca Mihai Fotino, Costel Constantin, Victor Moldovan, Alfred Demetriu, Constantin Bărbulescu și Adela Mărculescu.

7. Spectacol masiv, întins în spațiu și în timp, viguros, epuizînd aproape resursele scenei Naționalului bucureștean, spectacol mare ca și această scenă, — *Danton*, premieră absolută, rămîne de pe acum ca un moment — și un monument — de excepție în istoria artei spectacolului românesc și al politicii noastre culturale. Un spectacol prin excelență politic — de la prima pînă la ultima replică —, de factură autentic național-populară, în accepția marxistă, a termenului, și tocmai de aceea un spectacol european, expo-nențial pentru literatura și teatrul de la noi și nu numai de la noi. Un spectacol matur al unui colectiv artistic și al unui regizor matur. Și al unui autor tînăr, pasionat de idei și de viață, în vîrstă de treizecișaptea de ani, adică de-o vîrstă cu propriul său Danton.

Alternativa „dramă istorică” — „istorie dramatică” apărută la începutul comentariului nostru dobîndește, în ipostaza concretizării scenice, un răspuns care o cuprinde dialectic și în același timp o depășește: *Danton* esto un spectacol istoric!

FLORIAN POTRA

Note

¹ Reprodusă în *Teze și antiteze*, bpt, Editura Minerva, 1971, p. 185 („Addenda la falsul tratat”).

² Pompiliu Constantinescu, *Scrieri alese*. ESPLA, București 1957, p.175. („Camil Petrescu”).

³ Eugen Nicoară, *Camil Petrescu și idealul politic al eroului revoluționar*, în „Studii și cercetări de istoria artei”, seria Teatru, Muzică, Cinematografie, tomul 21, 1974, p. 8.

⁴ *Teze și antiteze*, cit., în prefața lui Aurel Petrescu, p. XVI.

⁵ *idem*, p. 227 („Pagini de ciornă”).

⁶ G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Editura Fundațiilor, București, 1941, p. 664.

⁷ Pompiliu Constantinescu, *op. cit.*, p. 178.

⁸ *Teze și antiteze*, cit., p. 227.

⁹ Pompiliu Constantinescu, *op. cit.*, p. 178.

Muzica de scenă

O componentă foarte importantă a spectacolului e, după cum se știe, „sunetul“ : muzica, vocile, diversele zgomote. Istoria teatrului consemnează momente de evoluție, de hipertrofiere, de involuție a interesului creatorilor față de posibilitățile expresive ale muzicii. Astăzi, în practica teatrală reapare, în diverse modalități și la cele mai diferite niveluri de realizare, preocuparea pentru această artă integrată creației de spectacol ; paradoxal, însă, dezbaterile critice consacrate teatrului ocolesc sau eludează problema.

În dorința de a declanșa un schimb de opinii a cărui necesitate „plutește în aer“, am lansat două întrebări-ghid :

1. Care este locul muzicii în universul teatrului modern ?
2. Ce credeți despre modul cum este alcătuită „coloana sonoră“ a spectacolului românesc actual ?

■ DINU CERNESCU

■ CORNEL CEZAR

■ VALERIU MOISESCU

■ HOREA POPESCU

■ VALERIU RÂPEANU

■ RADU STAN

■ AUREL STROE

■ GEORGE TEODORESCU

■ ȘTEFAN ZORZOR

DINU CERNESCU :

„O desăvârșită unitate
între vizual și sonor“

Atunci când trebuie să vorbesc despre muzica spectacolelor mele, nu fac altceva decât să vorbesc despre Ștefan Zorzor. Pe

parcursul anilor, am lucrat cu Zorzor pe texte de Blaga, Beaumarchais, Goldoni, Machiavelli, Ghelderode, Sorescu, Naghiu, Shakespeare și alții. Spectacole diferite — ca stil și epocă —, dar de fiecare dată muzica lui Zorzor însemna transformarea în sunet a unei idei, completarea unei imagini scenice sau un suport pentru un dialog. Muzica de teatru în gândirea lui Zorzor și a mea a însemnat întotdeauna o continuare a textului, o ridicare la treapta sonoră a ideii-



CORNEL CEZAR :

„Esențială e înnoirea morală, descotorosirea de artificii“

1. De la simpla ilustrație muzicală de acum câteva decenii, de la formația orchestrală din fosa teatrului, cu aranjamente muzicale pentru antracte și momentele dramatice sau sentimentale, muzica a devenit treptat o dimensiune intrinsecă teatrului, ba chiar, în unele formule mai recente de spectacol, inițiate de exemplu de Peter Brook, și de alți mari regizori actuali, muzica devine o *modalitate* a însuși cuvîntului scenic. A face așa-dar muzică pentru teatru, astăzi, bineînțeles în spectacolele concepute într-un spirit actual, înseamnă a gândi nu o ilustrație, nu un vestmînt mai mult sau mai puțin obligatoriu al anumitor momente, ci rezultatul unei colaborări între regizor, actor și muzician. Așa cum și în alte domenii de activitate se afirmă tot mai mult așa-numitele sectoare interdisciplinare, tot așa și în domeniul teatrului actual apare *genul total*, în care cuvîntul e gîndit ca o partitură, muzica sau banda sonoră nu mai sînt simple ilustrații, ci evenimente pregnante și integrate organic spectacolului, iar lumina și gestul sînt un tot continuu. Locul muzicii în universul teatrului modern devine tot mai difuz, în schimb teatrul însuși, în totalitatea lui, se „muzicalizează“.

2. „Spectacolul românesc actual“ e un termen poate prea larg. Există spectacole actuale, montate de regizori actuali, dar într-un spirit tradițional, în sensul modest al cuvîntului. Există, de asemenea, alte spectacole actuale, cu piese tradiționale, dar montate într-un spirit modernist, în sensul și mai modest al cuvîntului. Desigur, valoarea nu se găsește pe toate drumurile, iar unde apare e de regulă contestată (la început), la un loc cu alte lucruri lipsite de valoare. Ca s-o distingi, îți trebuie răbdare și uneori resemnare. Pentru că nu multe procedee tehnice noi asigură valoarea unei lucrări. În cazul muzicii, nu multe stații de amplificare, super stereofonice, înseamnă maximum. Uneori, un caval sau o simplă tobă într-un colț al scenei reduc la ridicul mamuții stereofonici, care, desigur, sînt de neîncercat în cazuri anume gîndite pentru ei. În general — cred eu —, a pune problema în primul rînd în termeni de procedee înseamnă a porni de la neesențial. Or, esențial în spectacolul actual îmi pare de-teatralizarea. Unii numesc, sau au numit, acest fenomen, anti-teatru. Poate sună cam anarhist. Eu, personal, înțeleg prin de-teatralizare fenomenul

lor acestuia. Am evitat totdeauna să folosim o muzică ilustrativă, și cred că am reușit să avem la fiecare nou spectacol a partitură care făcea parte inteligentă din punerea în scenă.

Experiența cea mai completă am făcut-o atunci cînd am montat la Teatrul Giulești *Măsură pentru măsură* de William Shakespeare. Folosind mai multe microfoane reglate la intensități diferite, compozitorul, lovind într-o multitudine de instrumente de percuție (dintre care o parte erau inventate de el), crea de fiecare dată spațiul sonor al piesei, urmărind ritmul fiecărei scene, intensitatea fiecărui dialog, descrierea fiecărui personaj. Din punctul meu de vedere, la acest spectacol am reușit cu Ștefan Zorzor cea mai desăvîrșită unitate între vizual și sonor.

(manifestat de altfel și în celelalte arte) de descotorosire de artificiu, de tot ce e făcut să „pară că“, de tot ce e gândit să flateze sau chiar să influențeze deliberat publicul, de toată sforăria și sforile teatrului. Aceasta nu ține numai de o simplă modificare mai largă sau mai restrinsă a mijloacelor teatrale, ci în primul rînd de o altfel de morală. Innoirea morală a artei, și deci și a teatrului, înseamnă poate în primul rînd o simplificare a lucrurilor. Arta ar trebui să fie făcută de oameni care nu vor să fie „artiști“, ci pur și simplu învață într-una să fie cît mai adevărați. Atîta vreme cît teatrul rămîne teatral, și coloana sonoră va rămîne teatrală. Și teatrul însuși nu poate ieși din teatral dacă oamenii înșiși au o gîndire teatrală* ; iar gîndirea teatrală nu e un viciu al teatrului, ci al vieții. Totul trebuie început de la ameliorarea mea etică, a omului din viața obișnuită. În caz contrar, nu se va ajunge la un teatru ne-teatral, ci la un super-circ.

* emfatică. sforăitoare.

VALERIU MOISESCU :

„Muzica e o componentă a realității“

Este îndeobște cunoscut că, dintre toate artele care contribuie la sărbătoarea actului teatral, muzica și dansul nu sînt doar factori auxiliari, ci componenți ai artei teatrale înșiși. Arta spectacolului este organic îngemănată muzicii și dansului, de la primele sale forme de manifestare, fie că e vorba de spectacolele rituale, la vechile civilizații egiptene și asiro-babiloniene : fie că e vorba de înșiși originea tragediei, legată, în fond, de gîndirea filozofică greacă, dar avînd la origine *cinturile* adresate zeului Dyonisos. Însuși cuvîntul „tragedie“ amintește de muzică — în grecește „tragedie“ însemnînd „cînt de țapi“. Am reamintit toate acestea ca să subliniez că muzica este legată, după părerea mea, nu numai de apariția și evoluția fenomenului teatral, ci chiar de structura lui, arta actorului, care stă la baza teatrului, fiind de origine muzical-coregrafică.

În fond, înșiși vorbirea, ca formă de comunicare între oameni, deci și vorbirea scenică, ca formă de comunicare artistică, are la bază o succesiune de sunete care constituie limbajul, avînd capacitatea de a



transmite nu numai gîndul omului, ci și starea sa afectivă, prin ritm, modulație, intensitate, accent etc. De aceea, sînt tentat să afirm că vorbirea, și în special vorbirea scenică, este foarte apropiată de muzică — considerată pe drept cuvînt ca cea mai afectivă dintre arte.

Orchestrarea glasurilor, din punct de vedere muzical, într-un spectacol de teatru, este una din sarcinile dificile, deși uneori neglijate, ale directorului de scenă.

Am insistat asupra acestui aspect, deoarece a existat cîndva în teatrul nostru o tendință — ale cărei urmări mai apar din cînd în cînd la unii actori și în unele spectacole — de a transforma limbajul teatral într-un limbaj inexpresiv, deci ncartistic (tot ce e lipsit de expresie nu are legătură cu arta), în dorința — inițial bine intenționată — de a scoate vorbirea teatrală din anumite canoane academice și de a o apropia de viață. Așa se întîmplă că generații întregi de actori, vrînd să vorbească „firesc“, au adus

pe scenă o vorbire nearticulată, defectuoasă, necultivată, neglijându-se în mod absurd unul dintre principalele instrumente ale expresiei actoricești — glasul. În acest sens, o influență nefastă a avut-o și cinematografia.

Revenind acum la muzica propriu-zisă, e cazul să ne amintim că ea a fost o componentă a spectacolului, amplificându-i expresia, în toate epocile de culme ale artei teatrale, fie vorba de teatrul antic sau de drama shakespeareeană, fie vorba de Molière, de teatrul lui Brecht, sau de cel preconizat de Artaud.

Este știut că fiecare artă se adresează unui singur tip de senzații; or, teatrul modern, care își propune, printre altele, să contopească într-o trăire colectivă actori și public, șocînd sensibilitatea spectatorului, prin provocarea unor modificări cenestezice, pînă la integrarea lui în acțiune, cu greu se poate dispensa, din arsenalul său de mijloace, de senzația de un anume tip, pe care o poate provoca numai muzica.

Un spectacol teatral se poate juca, în principiu, fără decor, deși lipsa decorului constituie și ea un decor; se poate juca fără efecte de lumină, deși o lumină egală constituie și ea un efect. Iată, așadar, că încercările de eliminare a artelor auxiliare de pe tărîmul artei spectacolului, în scopul purificării și autonomiei artei teatrale, se dovedesc, în esență, false.

Teatrul modern se străduiește să aducă pe scenă viața, realitatea, în toată complexitatea ei; or, muzica (ca și zgomotele) e o componentă a realității, care ocupă un loc din ce în ce mai important în universul omului contemporan; a o ignora înseamnă în fond a ne îndepărta de realism. Ce este ciudat e faptul că tocmă în numele realismului a fost ea eliminată, într-o vreme, de pe scenă. Dar (și aici intervine a doua problemă), așa cum neglijarea vorbirii actorului s-a făcut în numele revitalizării artei teatrale, ignorarea pînă la eliminare a componentei sonore a spectacolului a apărut ca o reacție împotriva unei folosiri, abuzive, și de cele mai multe ori formale și inexpressive, a acesteia.

Banalizarea muzicii în spectacolul teatral s-a produs din pricină că a fost folosită uneori în mod convențional, ilustrativ (expresia „ilustrație muzicală” mi se pare total neadekvată), că a fost folosită neeconomic și nedramatic, fără funcție asociativă-metaforică, în scopul de a umple goluri și a compensa inabilități ale regiei, sau pentru obținerea unei false cursivități a spectacolului, pentru a masca zgomote la schimbarea decorului dintre tablouri ș.a.m.d.

Se poate discuta mult despre folosirea muzicii în teatrul contemporan; eficiența ei cred că depinde de modul în care regia știe să o plaseze, să o canalizeze, să o facă activă în spectacol, în scopul obținerii unui surplus de expresivitate teatrală. În montarea craioveană cu *Nu sint Turbul Eiffel* am încercat

să utilizez sunetul în acest sens. Un muzician, cu o baterie de jazz, prezent tot timpul în scenă de-a lungul repetițiilor, improviza, intuind starea actorilor, intra în dialog cu ei, comentîndu-le sentimentele, punctînd și contrapunctînd.

Fie că funcționează ca un decor sonor, pe planul sugestiei generale (dar nu în scop ilustrativ), fie că are misiunea de a detașa anumite momente sau, ca în teatrul lui Brecht, de a concluziona anumite idei (ca în spectacolul *Elisabeta I* în regia lui Liviu Ciulei), fie că funcționează ca un comentator, în asociere sau în contrast cu acțiunea (ca de exemplu muzica de orgă folosită de proaspătul absolvent I.A.T.C. Ion Ieremia la începutul părții a doua a spectacolului cu piesa *Bucătăria* de Arnold Wesker, după ce, în partea întâi, realizase un moment dramatic expresiv prin orchestrarea pe viu a unor zgomote concrete de bucătărie), muzica nu trebuie — și nu poate — să suplinească deficiențe actoricești în exprimarea unui sentiment sau a unei stări, fără a risca să devină pleonastică în spectacol.

HOREA POPESCU:

„Totul depinde de scopul teatral urmărit”

După ce, o vreme, muzica și cuvîntul și-au disputat înțietatea pe scenă, după ce a intervenit o netă separare între cele două arte, după ce melodia nu-și mai avea loc în teatru decît pentru a împuțernici sensurile textului și, practic, se convertise în „efect sonor”, iată că se produce o nouă modificare în relațiile dintre cîntec și verb. Această schimbare concomitentă cu reformele interne ale opereii (care abandonează o fidelitate rău înțeleasă și constrîngătoare față de tradițiile naturaliste ale spectacolului liric și rătăcește prin tot felul de reprezentații — unde am putut vedea pe Carmen — vinzînd benzină unui Don Juan pe motocicletă sau pe Valkiria desfășurîndu-se într-un salon burghez de pe la 1880 — socotește în fine ca jocul, interpretarea unui rol nu-s ruda săracă a artei) determină itinerarii diverse muzicii în existența teatrului. Cel mai umblat drum e, fără îndoială, „musicalul”, sărbătoare veselă în care o veche rivalitate se orchestrează armonios spre satisfacția celor ce se socotesc deopotrivă orfanii lui Shakespeare și Verdi, trăindu-și nostalgiile conjugat. Și mu-



zica și cuvintul au avut de profitat de pe urma acestei colaborări, venită exact în momentul în care cinematograful și televiziunea le expulzează la periferiile interesului public. Un alt drum e cel al unei coloane sonore, prezentă de-a lungul întregului spectacol teatral — întocmai ca în film — și care sugerează, comentează, controlează stările de suflet ale personajelor, intervenind liric ori sarcastic. În fine, două experiențe recente merită toată atenția noastră, întrucât pot deschide căi noi teatrului. Una dintre ele e cea a lui Giorgio Strehler, care a conceput *Azilul de noapte* ca un univers sonor distinct, unde (fără sprijinul unei instalații electronice și folosindu-se exclusiv de legile acusticii) replicile personajelor lui Gorki se întretaie semnificativ cu zgomotele mediului ambiant, fiind acoperite de ceea ce se petrece „în afară”, fiind acoperind vuietul străzii, fiind realizând o simultaneitate de voci, de șoapte, de strigăte, un fel de tumult riguros compus și supravegheat, ca o adevă-

rată muzică a adâncimilor, dar fără a atenta la înțelesul cuvintelor. Alta e cea a lui Peter Brook, care recrează tragediile antice într-o limbă imaginară și în care sunete ale unui langaj necunoscut devin vehiculele emoției, verbul încetînd a avea un sens descifrabil, această sarcină fiind preluată de lamentoul fiecărui actor în parte, de dialogul lui cu corul și — evident — de melodia creată de ansamblu.

Eu unul socotesc că nici „musical”, nici „coloana sonoră”, nici organizarea spațiului teatral ca un univers impunîndu-se auzului printr-o melodic proprie nu-s forme de spectacol care pot fi îmbrățișate ori respinse din principiu. Totul depinde de obiectivul urmărit, de foloasele pe care le trage actual teatral și principalul lui element: textul. Iată de ce am considerat, de pildă, că melodiile lui Flechtenmacher au sortii să propulseze astăzi din nou *Coana Chirița*, că o amplă prezentă a coloanei sonore sprijină și subliniază dramatismul piesei *Danton*, iar dacă, într-o zi, aș pune în scenă *Trei surori*, aș încerca, poate, să evidențiez murmurul stins, tăcerile, strigătele jugulate, rumoarea speranțelor, doliul nostalgiilor, într-un fel de cantată a imobilității. Niciodată însă nu voi fi tentat să înlocuiesc o replică printr-o melodie, fie ea cit de vibrantă.

VALERIU RÂPEANU:

„O muzică născută din textul piesei și din concepția regizorală”

Honegger includea muzica de scenă în categoria acelei „muzici pe care o uși”. Și, deși avea această părere, a compus pentru scenă, și „coloana sonoră” scrisă de el n-a fost pur și simplu un „intermezzo” al creației sale, ci rodul unui proces de înțelegere a sensului și a temelor fundamentale, așa cum ne mărturisește Paul Claudel, cu care a colaborat nu numai atunci cînd a compus muzica oratorului *Ioana pe rug*, ci și partitura spectacolului *Le soulier de satin*, pus în scenă de Jean Louis Barrault în 1958. Reproducem cîteva din mărturisirile lui Paul Claudel, pentru că ele ni se par a fi pilduitoare pentru ambele întrebări ale acestei anchete: „Mai tîrziu, cînd Honegger a primit din partea lui Jean Louis Barrault însărcinarea să scrie muzica pentru *Le soulier de satin*, am



fost frapat de extraordinara sa inteligență și de promptitudinea cu care înțelegea ceea ce voiam. I-am precizat ideile mele asupra muzicii la această piesă, vorbind de cele două teme ale mării. Când ascuți marea printr-o fereastră deschisă, bagi de seamă că ea are un sunet *expirat* și altul *inspirat*. Ca echivalent onomatopeic, ar fi aproape un : *ch... ch*, marea care respiră și apoi aspiră. Acest dublu ritm a constituit tema pe care Honegger a dat-o unei mari părți din *Le soulier de satin*.

Și mai există și un alt ritm, care reprezintă tema mării complet liniștite, ritm pe care îl aflăm într-un pasaj din *Eneida*, pe care o admir enorm. Pentru mine, *Eneida*, care este capodopera capodoperelor, are drept culme — pentru a mă exprima astfel — finalul cîntului al V-lea, consacrat morții lui Polinur. Sint aici câteva versuri absolut uimitoare, într-atît încît nici o altă literatură nu

poate prezenta unele asemănătoare, versuri în care se înfățișează liniștea mării în momentul cînd *Somnul*, îmbrăcînd chipul războinicului Phorbas, sosește cu o ramură înmuiată în Lethe (...) și atunci întîlnim aceste versuri ce mi se par admirabile : *Mene solis placida fluctus que quietos*. Am citit de mai multe ori aceste versuri lui Honegger, care nu-și păstrează urechile în buzunare, și ele i-au servit ca unul din principalele ritmuri (...). Acest susur i-a furnizat tema unei părți vrednice de interes a partiturii sale pentru *Le soulier de satin*, pe care o consider drept o capodoperă comparabilă cu *Ioana pe rug*" (Paul Claudel. *Mémoires improvisés*. Idées N.R.F., 1969, p. 331—332).

Să urmărim acum modul în care s-a născut — episod evocat de data aceasta de un director de scenă, Jean Louis Barrault — partitura lui Darius Milhaud la piesa *Cristofor Columb*, reprezentată la teatrul Marigny la 21 mai 1953. După cum se știe, Max Reinhardt îi sugerase o piesă a cărei muzică urma să fie scrisă de Richard Strauss. Subiectul urma să fie Cristofor Columb, ceea ce la început nu l-a entuziasmat pe Paul Claudel, pînă cînd „una din ideile pe care am avut-o în timpul conversației a scînteiat, și atunci a scris piesa în întregime”. S-a adresat pentru muzică lui Darius Milhaud, care a scris o operă reprezentată în 1930 la Staatsoper Unter den Linden din Berlin și apoi de cîteva ori prezentată sub formă de oratoriu. Astfel o cunoaște Jean Louis Barrault, căruia i se părea că „muzica lui Darius Milhaud, foarte frumoasă, sufoca textul, îl lungea și — așa cum se spune — libretul lui Claudel nu suporta această greutate”. Deși există două versiuni deosebite în legătură cu modul de abordare a lui Darius Milhaud (scrisoarea pe care o adresează compozitorului Paul Claudel la 5 august 1951 contrazice cele spuse de Jean Louis Barrault în *Nouvelles réflexions sur le théâtre*), esențial este un fapt : deși dramaturgul îi ceruse ca muzica „să se adapteze de o manieră mult mai apropiată și urmărind mult mai aproape acțiunea textului din *Gravură*”, Darius Milhaud a fost de acord să refacă partitura cu condiția „ca nici o notă să nu fie luată din marea partitură. Cu toate acestea, i-am smuls tema *Porumbița deasupra mării*. După ce a stabilit numărul de scene și de interpreți, directorul de scenă a început să lucreze cu Darius Milhaud, căruia i-a interpretat piesa «bucată cu bucată», căutînd orice în locurile anume unde «auzea» muzica. El le aprecia la secundă. Și după aceea discutam despre spiritul, despre umanitatea acestei opere. Grație lui Darius Milhaud, această muzică s-a imbuca în text ca un adevărat personaj. În fond, ea juca odată cu noi” (Jean Louis Barrault, *Nouvelles réflexions sur le théâtre*, Flammarion, 1959, p. 240—241).

De ce am început răspunsul la ancheta revistei „Teatrul” prin mărturiile unui autor dramatic și ale unui director de scenă ? Pen-

tru că *muzica* într-un spectacol nu mi se pare a fi doar rodul talentului și imaginației compozitorului. Fără îndoială, lui i se relevă corespondențele sonore ale textului, el află echivalențele pe acest plan, așa cum scenograful le află pe planul plasticii. Dar muzica într-un spectacol, ca să poată deveni un element funcțional, „să joace” odată cu actorii, cum spunea Jean Louis Barrault, ea trebuie să fie rezultatul gândirii celor trei factori: autor, director de scenă, compozitor. Autorul trebuie să o simtă ca pe un element indispensabil desfășurării acțiunii, creării atmosferei psihologice, al „culorii locale”, dar nu în sensul exterior, ci al definirii mediului care își pune amprenta sau împotriva căruia luptă eroul; directorul de scenă trebuie să o simtă ca unul din factorii care îi pun în valoare programul său estetic, să-i afle locul nu numai în desfășurarea spectacolului, ci și în structura mișcărilor sulletești, iar compozitorul să materializeze toate aceste gânduri. Deci, muzica de scenă este o *emanație* a textului, este *aservită* lui, îl *ilustrează* doar? Paul Claudel este partizanul primei atitudini, altfel — spune el — „se aluneacă spre intermediu, în «număr», în ceva ce este total străin operei, acțiunii, și dispare într-un mod penibil”. Și tot Paul Claudel, pentru care uniunea muzicii cu teatrul a constituit o adevărată preocupare, consideră că „muzica este necesară dramei. Ea creează atmosfera, curentul permanent care continuă atunci când actorii tac și cu care cuvintele lor se armonizează fără încetare. Ea n-are drept obiect să susțină și să sublinieze cuvintele, ci să creeze, dincolo de dramă, un fel de tapiserie sonoră ale cărei culori amuză și ușurează spectatorul, scăldând cu reflexele lor plăcute ariditatea unei discuții filozofice (...). Într-o dramă sau într-o conversație, actorii nu trebuie numai să vorbească, ci și să asculte, să fie tot timpul în jurul lor nu numai ceva de văzut, ci și ceva de ascultat” (Paul Claudel, *Théâtre*, II, N.R.F., Bibliothèque de la Pléiade, p. 1485—1486). El era obsedat de acea stare „născindă a muzicii” și îi reproșa lui Wagner faptul de a nu fi creat o gradație între „realitate și starea lirică”. Mărturisirea că împreună cu Milhaud a căutat să arate cum „ajunge încetul cu încetul la muzică, cum fraza izbucnește din ritm, flacăra din foc, melodia din cuvânt, poezia din realitatea cea mai banală, și cum toate mijloacele de expresie sonoră, de la discursul și dialogul susținut prin simple baterii, pînă la erupția tuturor bogățiilor vocale și orchestrale, se reunesc într-un singur torent divers și neîntrerupt totdeauna. Am vrut să arătăm muzica nu numai ca ceva împlinit, dar ca o stare născindă, când ea izvorăște, puțin câte puțin, dintr-un sentiment violent și profund” (Paul Claudel, *idem* p. 1493). Iar un colaborator al lui Gaston Baty (André Cadou, care a scris muzica pentru treizeci din piesele puse în scenă de acesta) mărturisese că directorul de scenă simțea „afinitatea care poate exista între coloritul muzicii și acela al deco-

rului”, simțea în ce măsură muzica putea să „creeze în jurul unei piese o anume atmosferă sau corespunde nuanței unui sentiment, sau subliniind importanța jocului de scenă, sau precizându-i sensul” (*Cahiers*, Gaston Baty, VII, p. 16).

Deci, mai întâi de toate, directorul de scenă trebuie să-i simtă necesitatea, să „o vadă” și să o „audă” ca pe unul din factorii expresivi ai spectacolului și să o integreze ca atare în desfășurarea lui. Astfel „coloana sonoră” nu va deveni un corp aparte, ci dimpotrivă, va face parte din universul piesei, va trăi odată cu eroii și le va potența sentimentele dincolo de cuvânt și de gest. Dar, pentru a avea această calitate, ea va trebui să se nască din textul piesei și din concepția regizorală, într-un asemenea mod organic încît să nu se simtă că „ilustrează” numai un text, ci că reprezintă expresia lui firească, că, „fără ea”, spectacolului i-ar fi fost amputată o scenă cheie.

În teatrul românesc, muzica în spectacol a apărut odată cu primele manifestări de teatru cult. Al. Flechtenmacher a scris partitura pieselor lui Alessandri, Negruzzi, Millo etc. Muzica era atunci o necesitate din două puncte de vedere: publicul era format mai ales la școala teatrelor de operă străine care frecventau țările românești și, în același timp, fiind un public la începutul unui proces de percepție artistică, nu putea sesiza imediat ideile și sentimentele, ci le reținea mai ales atunci când erau „cîntate”. Era o muzică adesea de „interludiu”, de „număr”, menită să pună în evidență leit-motive, fie patetice, fie comice, ale piesei. Muzica stîrnea, în primul caz, stările de entuziasm, de însuflețire colectivă, pentru cauzele naționale, cum era de pildă unirea principatelor, fie, în al doilea caz, sublinia anume scene, momente sau tipuri, ce cădeau sub incidența satirei. Ca să nu vorbim de caracterul predominant sentimental al acestei muzici, ce corespundea atmosferei psihologice și structurii publicului.

Nu voi face o incursiune în istoria muzicii de scenă românești, cu atât de pitoreștile ei momente, cum ar fi cel amintit de mai toți memorialiștii Bucureștiului de altădată: tineretul care, asistând la celebrele matinee, în pauză, striga *sărba*, pe care apoi orchestra din fosă o interpreta cu un brio ce stîrnea entuziasmul sălii. Dar muzica a însoțit spectacolul românesc, și, în opera lui Ion Dumitrescu, de pildă, ea ocupă într-o anumită perioadă un loc esențial. În anii din urmă, Pascal Bentoiu, Theodor Grigoriu, Ștefan Mangoianu, Aurel Stroe mi se par a fi cei mai notorii reprezentanți ai unei școli românești pe această direcție.

Care ar fi, în momentul de față, problemele ce se ridică pe acest tărîm? Două, după părerea mea. Una, ținînd de o realitate pe care ar trebui să o discutăm cu mai multă franchețe: structura actuală a publicului românesc, și mă refer nu numai la cei

ce frecventează sala de spectacol, ci și la publicul potențial, compus în marea lui majoritate din oameni care acum merg pentru prima oară la teatru și care capătă deprinderea socială de a frecventa această instituție. Cred că s-ar impune, pentru a reuși o apropiere a lui de sala de teatru, crearea unor *spectacole muzicale* de un mare răsunet popular, de o largă accesibilitate, însă de o înaltă valoare artistică. Gustul publicului suferă în momentul de față prea multe asalturi de-a dreptul nocive, pentru a nu încerca, prin teatru, o conectare a lui la arta adevărată. Deci, spectacol popular, în care muzica să nu fie element de divertisment, ci dimpotrivă, o componentă de o mare vibrație umană și de o mare forță de penetrație psihologică. Publicului care nu are încă obișnuița socială a teatrului trebuie să ne adresăm prin mijloace care să-i poată fixa atenția și apoi crea acel sentiment de *plăcere* care pentru el constituie supremul factor al judecății estetice.

Și al doilea element ar fi crearea acelor structuri autor—director de scenă—compozitor, rezultate din afinități electice, care să ducă la noi forme de spectacol, la superioare forme de expresie artistică, de care teatrul românesc are nevoie în momentul de față.

RADU STAN:

„Regizorul e deplin răspunzător de reușita expresiei sonore”

Și autorul dramatic, și regizorul, și compozitorul conlucrează, dar se și concurează pe același teren: lucrează cu timpul.

Cu cât personalitatea artistului e mai mare (admitem celor trei deopotrivă statutul de artist), cu atât fiecare din ei tinde să-și impună timpul lui personal, trăirea și subiectivitatea lui, celorlalți doi.

Cel mai îndreptățit să o facă este, evident, autorul, ceilalți servind textul, ori măcar fiind presupuși să-l servească.

Autorilor dramatici nu le stă în obicei să-și gândească regia în infimele detalii, sau, dacă o fac, lucrul rămâne ca un gest grațuit; și nici muzica.

Atunci când dramaturgul a colaborat direct și minuțios cu creatorul muzicii, lăsând un loc mai important acesteia, vai, s-a păcălit,



trebuind apoi să se mulțumească a semna abia ceea ce am numit, cu diminutiv, „libretul” la o operă, pe care operă s-a grăbit să o semneze cu litere mari numai compozitorul. Spunem *Nunta lui Figaro* de Mozart, nu-i așa?

Tot atât de rar s-au tolerat reciproc și tot atât de rar au fost coautori în părți egale libretistul și compozitorul, lucru ce s-a consemnat aidoma și pe afiș, cât de rar au apărut în istoria teatrului respectabil, de dramă, mai mulți autori care să semneze împreună și în bună înțelegere textul unei piese.

Muzica nouă, beneficiara mijloacelor electronice de producere ori de captare a sunetelor, de transformare și de schimbare a identității surselor, în fine, de transmitere, pe oricâte canale, a mesajului finit, și-a făcut propriu, principal, tot universul sonor, supunându-l în microdimensiuni și în macrostructură legilor constructive ale expresiei artistice. Noile împrejurări reformulează problema muzicii în teatru.

Muzica înseamnă ritm, înseamnă raporturi de logică și de diversitate între timbruri, înseamnă controlul alurilor și al accentelor, al echilibrului dintre texturi și înglobează și intonațiile vorbirii. De la *Sprechgesang* nu mai credem că muzica se reduce la simplitatea *bel canto*. O seamă de poezi (avem

exemplul lui Mallarmé) au simțit atât de intens muzica versurilor, îndelung chibzuită ca atare, încît au interzis reaşezarea muzicii lor pe altă muzică. Nu ştim dacă Brecht a gîndit acelaşi lucru, fapt este că a lăsat cu limbă de moarte să nu mai fie alt adaos, în teatrul lui, peste muzica semnată, o dată pentru totdeauna, de colaboratori anume.

Montarea unei piese trebuie gîndită şi ascultată, cu urechile minţii, ca o operă muzicală, chiar dacă în structura edificiului sonor nu intervine muzica, în sensul ei tradiţional. Există, prin reciprocitate, compoziţii muzicale (*Momente* de Karlheinz Stockhausen, *Aventures* de Ligeti Gyorgy...) gîndite ca un teatru abstractizat, plecate de la acţiuni dramatice reale, din care s-a decantat anecdoticul şi a rămas doar logica observării şi nuanţării modalităţii comune de exteriorizare sonoră a afectelor: intonaţii de amuzament, jale, groază, duioşie, iritare, gingăşie, patimă, mirare, eştaz.

În confruntarea dintre regizor şi compozitor, recunosc primului dreptul să comande, să decidă, să refuze sau să promoveze o anume muzică. În acelaşi timp, îl fac deplin răspunzător de reuşita sau de insuccesul expresiei sonore, să-i spunem a muzicii, dintr-o pică. Prea puţini dintre regizorii care simt şi stăpînesc bine compoziţia vizuală, ştiînd să înlănţuie tablourile vivante, prea puţini, zic, sînt antrenaţi să intuiască spectacolul de la un cap la altul şi ca o compoziţie sonoră, adică muzicală. S-a răsuflat vremea muzicii pentru subliniat intrarea soldaţilor, funeraliile, apariţiile supranaturale, ori tangoul pentru doamna. Cîtă vreme comunică prin sunete şi nu e pantomimă, spectacolul e neapărat şi compoziţie muzicală. Autorul ei trebuie să fie neapărat regizorul, avînd în muzician numai consilierul şi realizatorul detaliilor. O asemenea muzică de scenă n-ar putea fi niciodată transformată şi rafistolată de compozitor, ca să devină apoi un ópus de concert. Ar fi atât de intim legată de spectacol, încît, în absenţa lui, n-ar mai avea raţiune de existenţă.

Admit că această credinţă în capacitatea regizorului arată a sămînţă de utopie la ora actuală, cînd se bate cap în cap cu incultura muzicală a multor slujbaşi angajaţi în această funcţie. Dar tot atât de sigur e că a fi regizor e lucru mare, implicînd daruri excepţionale de spiritualizare şi de cultură; iar muzica, prin abstracţiunea relaţiilor, prin deschiderea ei poetică, infinită la conotaţii, cînd cineva are darul să le trezească, reprezintă terenul ideal de antrenament şi totodată testul neiertător de profesionalitate, da, în teatru.



AUREL STROE:

„A folosi toate posibilităţile oferite de vocea umană“

În teatru, muzica nu joacă întotdeauna rolul cel mai potrivit. Ne mulţumim deseori cu ilustraţii muzicale, al căror efect este contrar intenţiilor regizorului şi muzicianului. În loc să sublinieze, muzica rămîne un corp aparte, neasimilat dramaturgic. Cred că, dacă însăşi vorbirea în teatru — declamaţia — ar fi inspirată de anumite legi ale muzicii, muzica ilustrativă ar apărea ca fiind ceva adăugat, şi am putea să ne dispensăm de ea. Între vorbire şi cîntat există o serie de trepte intermediare. Folosirea acestei zone de trecere de la vorbire la sunetul muzical ar putea aduce dimensiunea sunetului într-un plan mult mai prezent şi mai eficient în teatru. În mod ciudat, aceasta este soluţia pe care o văd şi pentru operă, unde, contrar teatrului, textul e cel care se rupe de muzică şi care îşi pierde

valoarea. În mod paradoxal — aparent nu-mai, însă —, între piesa de teatru și operă s-ar constata că distanța n-ar mai fi așa de mare, și s-ar putea ajunge poate din nou la un teatru pe care îl visa Richard Wagner și pe care antichitatea grecească îl înfăptuise, un teatru în care muzică, text și acțiune să facă un tot unitar și — aș spune eu, astăzi — să fie generat de structuri profunde, comune.

Această muzicalizare a vorbirii în teatru nu exclude vorbirea apropiată de cea cotidiană, cum se practică deseori în teatrul actual. Dar acesta din urmă ar fi un caz-limită, chiar dacă apare cu un procent foarte ridicat, așa cum și cîntatul stil operă ar apărea de asemenea ca un caz-limită opus vorbirii. Între ele însă se află o serie întregă de modalități de declamare, de declamare cîntată, de cîntare vorbită. Multe din aceste moduri au fost folosite, fie de actori de teatru, fie de compozitori, multe mai rămin să fie descoperite. În consecință, fără să gîndim în mod exclusivist, folosind într-un singur mare sistem toate posibilitățile oferite de vocea umană, de la vorbire la cîntare, credem că împrăștierea genului dramatic s-ar putea efectua cu succes.

Și îmi permit, în încheiere, încă o observație. În prelungirea acestor forme de cîntare-vorbire, muzica instrumentală care s-ar adăuga piesei nu ar mai fi o simplă ilustrație convențională. Iată o serie întregă de mijloace care ar multiplica posibilitățile teatrului actual.



GEORGE TEODORESCU :

„Muzica nu este semn,
ci se semnifică pe sine”

Textul dramatic nu are decît o existență virtuală, abstractă. Convertind cuvîntul scris în rostire și gest, expresia scenică a textului încorporează un întreg sistem de semne implicite și presimțite, sub specia sensibilității auditiv și vizual. ● afinitate lăuntrică, ținînd de solidaritatea fenomenologică a timpului și spațiului — coordonate esențiale în actul teatral —, leagă muzica (artă temporală) de plastică (artă spațială). Într-un context social-istoric (timp și spațiu obiectiv) adevărul intrinsec al piesei (timp și spațiu subiectiv) încheie o anumită viziune asupra lumii, o anumită intenționalitate,

prin raport cu care regizorul își fixează concepția și premisa colaborării cu celelalte arte. Această concepție unifică, fie prin convergență, fie printr-o mișcare dialectică, arte cu tehnici și modalități de compoziție diferite, către expresia scenică finită, edificînd un univers coerent.

Muzica, de exemplu, este o artă cu sintaxă proprie, ea nu este semn a ceva, ci se semnifică pe ea. Dacă o aplicăm mecanic, punînd-o să ilustreze textul, folosind-o pleonastic, forțînd-o să intre în rîndul artelor reprezentative, ea își pierde personalitatea, specificitatea. Dimpotrivă : cerută de o necesitate interioară, răspunzînd unei concepții integratoare, ea poate să stabilească o relație text-muzică pe bază de analogii, de corespondențe, luminînd, potențînd cu armele ei proprii textul, comunicînd o calitate în plus lumii dramatice.

După cum *decorul*, în afara funcției sale reprezentative, trebuie să-și asume o calitate afectivă, să fie spațiul unei subiectivități — spațiu temporalizat, *muzica*, inoculîndu-se spațiului, îl ordonează, îl impregnează — timp spațializat.

Revoluția științifică a erei noastre a transformat raporturile dintre om și realitate, schimbînd radical formele de gîndire. „Evidența mobilității universale”, de pildă, a condus la ipoteza creației continue, iar descrierea și proiectarea devenirii — o posibilitate a activității omenești. S-a instituit o nouă fenomenologie a comportamentului, au apărut limbaje noi, neverbale — ca, de exemplu, limbajele matematice —, care influențează artele. Artistul are sarcina de a pă-

trunde și de a înțelege realitatea înconjurătoare, devine un explorator al densității spațiale și temporale — totul este de descoperit: forme care se leagă și se dezleagă în spații cinetice, structuri mobile și transformabile, studierea raporturilor între lumină și mișcare etc.

Spectacolul teatral tinde să devină principiu de timp, comunicând sentimentul schimbării, devenirea, iar muzica pe care o utilizează este o explorație sonoră concentrând interesul mai puțin pe eveniment cît pe trecere, pe înlănțuirea mișcărilor, pe topirea formelor, incubație audio-vizuală: obiectul, tradus prin rumoarea sa, definit prin liniile lui sonore, ocupă momentul, iar nașterea unui sunet virgin, tratarea zgomotelor devenite sunet decodează un moment al lumii. Muzica electro-acustică tinde să creeze sunete mai adevărate decît cele adevărate, revela-toare ale spațiilor sau gîndirii ascunse în creierul omenesc, muzică „naturală” amestecată cu cea care se naște din alchimia modernă.

Sonoritatea cuvîntului tinde să aibă o valoare de comprehensiune. Se explorează tăcerea, tăcerea care nu are numai suprafață, ci și un volum determinat în timp, tăcerile din cuvinte, amploarea liniștii în zgomotul orașului, arhitecturi sonore pline de încărcătură umană pe care o poate îmbrăca muzica electro-acustică, dar și sunetul „pe viu”; mesaje misterioase, ronronade de motoare, pulsații, sunete concrete, mai ales voci, discursuri, poeme, voci de copii, discursuri politice, clopote adevărate, permutația, combinatoriul pentru crearea unui nou mediu, sintetizatorul — aceste sunete înscrise pe benzi magnetice ne restituie cum sîntem: pluridimensionali, imediați, compuși din cadențe. Se obține astfel prin acest spectacol o lume care are o densitate spațială și temporală; misiunea artistului, arta lui este să știe să alegă și să nu rețină decît ce-l interesează, tinzînd continuu spre sinteză.

Coloana sonoră — muzica — ținînd de gîndirea și concepția regizorală, un spectacol românesc actual, riguros construit, nu poate avea o muzică defectuoasă. Personal sînt împotriva inflaționismului muzical, a excesului de expresivitate.

Intuiția artistică a regizorului crează cîteodată momente privilegiate de audiție sonoră, pe care le izolezi și le duci cu tine în timp. Radu Cosașu, de pildă, nu poate uita sunetul bidonului rostogolit în noapte din banda sonoră a „Vocilor din insulă” de Vilceanov.

Personal păstrez momentul „Ramona” din *Vizita bătrînei doamne* a lui Dinu Cernescu. Muzică concretă pe de o parte, melodie pe de altă parte — aceeași șansă de a rămîne memorabile, în două spectacole — revin — importante în totalitatea lor.



ȘTEFAN ZORZOR:

„Muzica trebuie să aparțină spectacolului respectiv, să fie compusă special”

1. Adevărata muzică de scenă trebuie să fie produsă în scenă, în acțiune ca o parte integrantă a spectacolului, făcînd corp comun cu lumina, mișcarea și cuvîntul. Restul este cinematografiat...

Teatrul contemporan (teatrul sărac contemporan) nu poate adescori să-și plătească muzica (articol scump); de aceea, banda de magnetofon — acest monstru rigid, lipsit de suflet și capacitate de adaptare — pune nu o dată actorul să ritmeze artificial, limi-

tează, minutează ceea ce ar trebui să fie evoluție firească, respirație omenească naturală. Precizia înghețată a benzii de magnetofon, cu totul utilă în cinematograful, acest frigider al acțiunii, este în teatru autoarea unor neplăceri din cele mai mari, provocând mai întotdeauna dereglări, accidente și dând naștere tocmai lipsei de precizie, când actorii reputați pentru profesionalitatea lor, puși în contact cu un ritm de fier, trebuie să se transforme în balerini și să tacteze, în loc să joace teatru. De altfel, chiar balețul avînd o bandă de magnetofon în loc de orchestră vie, capătă un caracter înțepenit și trupa supusă unui astfel de exercițiu devine întrucîtva mecanică, inumană.

Acestea sînt cauzele pentru care în teatrul de azi se încearcă găsirea unor soluții noi, care să înlocuiască eficient atît marea orchestră din fosă cît și micul magnetofon tiran ascuns după o perdea.

Prima soluție a fost jocul mai maleabil, cu două-trei magnetofone, care atacă acțiunea, urmărind-o sau provocînd-o, electronica nefiind în sine o piedică, ci un mijloc de îmbogățire a paletei sonore. Jocul cu mai multe magnetofone poate chiar da naștere unor spectacole originale în spații mari, în afara teatrului, în piețe, sau în arene, așa cum am auzit că se și practică.

Altă soluție, destul de comună, este aceea a folosirii actorilor și ca instrumentiști, în anii din urmă asistîndu-se chiar la o profuziune de astfel de actori-muzicieni-dansatori, talente multiple, care uimesc, dar și, paradoxal, cabotinează din exces de talent.

Din păcate, nu totdeauna instalațiile teatrale sînt măcar corecte, studioul de înregistrări e din ce în ce mai greu de găsit, iar informarea noastră de-a doua mînă. Care este situația muzicii de scenă în lume? Mă tem că nu pot răspunde la această întrebare, pentru că nu știu! Dacă invențiile noastre sînt o valoare creată aici, și mai puțin știu!

2. Aș vrea să cred că atunci cînd energii și abilități deosebite sînt angrenate, realizăm în teatrul românesc o coloană sonoră originală, expresivă, de reală valoare artistică. Dar, prea adeseori, coloana este de împrumut, aducînd teatrul de artă la nivelul filmului mut sau distrugînd identitatea cîte unui spectacol care ar fi putut fi rotund.

Dacă un spectacol are nevoie de muzică, ea trebuie să fie a lui și numai a lui, scrisă pentru sentimentul particular care se degajă din dramaturgia sa. Orice muzică auzită anterior, pe disc sau la concert, te scoate din spectacol. Există, desigur, rare excepții. În cinematograful — unde muzica poate fi de împrumut și cu efect dramatic mare. așa cum o folosea marelui cineaș francez Robert Bresson în filmul său „Un condamnat la moarte a evadat“. În teatru, însă, citatul este fatal, distruge spectacolul; or, prea des am avut parte de asemenea spec-

tacole, ca să nu mai vorbesc de acelea în care inadecvarea alegerii muzicale era flagrantă, ea fiind realizată de indivizi necalificați, dispuși mai curînd să-și facă plăcere, extinzînd asupra scenei colecția lor de șlagăre de la domiciliu. Pe de altă parte, actorul pretinde, de cele mai multe ori, o tematică așa-zis accesibilă, care nu este decît banală și fără relief, aceasta obligînd autorul la crearea unei muzici neviabile. Desele încercări de musical, în majoritate ratate, se datoresc credinței că toți actorii pot cînta (și nu este așa!), și mai cu seamă neștiinței celor ce trebuie să cînte, în ce privește munca dificilă, și de mare mîgală, pe care trebuie să o depui ca să-ți poți însuși un cîntec. Cred că educația muzicală la institutul de teatru nu trebuie luată ca o posibilă abilitate suplimentară, ci luată cu toată profesionalitatea, la nivel de școală muzicală de specialitate.

Soluția cea mai interesantă, pe care am inventat-o cu ocazia piesei *Măsură pentru măsură* de Shakespeare, în montarea inovatoare a lui Dinu Cernescu (cine are ochi de văzut să vadă), este aceea a combinării electronicii cu muzicianul sau grupul de muzicieni (care nu trebuie să fie mare și costisitor).

Găsirea unor surse sonore deosebite, adecvarea lor la spectacol, folosirea electronicii pentru amplificare și prelucrarea cu posibilitățile moderne pe viu pot aduce teatrului de azi un factor sonor care să depășească în amploare și diversitate ceea ce putea produce aparatul orchestral clasic; dar aceasta nu exclude muzicianul din joc, ci dimpotrivă, presupune prezența unui rafinat specialist, care să nu transforme noile utilaje în surse de prost-gust ori în exerciții de amator.

În compania lui Dinu Cernescu am căutat totdeauna soluții originale și nu au fost două montări în care să vegetăm pe aceeași idee. Dacă, în *Tristan și Isolda*, la Piatra-Neamț, instrumentul era însuși decorul (lemn, metal), în *Măsură pentru măsură* am inventat niște serii sonore de tablă, pe care, calibrîndu-le, le-am unit într-un fel de orgă metalică (rudimentară), capabilă să dea naștere unei prelungiri muzicale a spațiului scenic și mai cu seamă a tonalității plastice (coloristice) a decorului. Am reușit, cred, să mă supun ambianței generale dramatice și să descriu linia sonoră adecvată întregului — pentru că una din regulile esențiale ale muzicii de scenă este supunerea discretă la rolul de linie contrapunctică și tipirea acestei linii în contextul sincretic general. Publicul nu trebuie să poată analiza, ci să primească o impresie globală puternică, să realizeze o imagine în care elementele scenice să nu-i apară izolate, ci totalizate.

Cred că soluția, azi, în teatru, este de găsit cu ingeniozitate, în gestul minim cu efectul maxim; or, aceasta presupune, neapărat, o utilizare electronică de cea mai bună calitate.

O ANUME EXPERIENȚĂ SHAKESPEARE

A spus cineva, cîndva, că orice scriitor nou își creează propriul său public. Este o vorbă frumoasă, fără doar și poate, dar nu prea eficientă. Cum, adică, și-l creează? Ca o piesă de teatru (sau un autor dramatic) să-și creze *publicul său* acest public trebuie să vină la teatru și să vadă piesa, altfel cum să-l crezi? Or, dacă a venit și a văzut, treaba e ca și făcută, pentru că *publicul a venit*, a intrat în contact, prin urmare într-un fel a și fost mulat, adică creat, restul e o chestiune de succes de casă, ca să nu zic succes comercial, pentru că după unii autori asta ar fi o vorbă urită. Aici, însă, lucrurile sînt clare, atît de clare că nu le poți da de capăt. În principiu, o comedie va avea mai mult succes decît o dramă psihologică-cerebrală, la care, deci, nu se plînge; un roman polițist scris de oricine va avea cel puțin un succes imediat mai mare decît orice roman de Balzac etc. etc. Atunci s-ar părea că nu ne rămîne altceva decît să scriem piese și romane polițiste. Sau pe-aici pe undeva. Dar literatura dramatică sau nedramatică are nevoie de o infuzie de valoare, pentru că altfel totul se va duce de-a dura, dacă e să mă exprim neștiințific. Că dacă e s-o luăm științific...

Și atunci, ca în atîtea alte momente cînd ne e greu, ne întoarcem privirile noastre senine și limpezi la Shakespeare, pentru că de la el ni se trag toate, și cele bune și cele rele. În primul rînd, pentru că Shakespeare reprezintă un moment de echilibru. Și e bine că acest moment de echilibru se numește Shakespeare și nu altcumva. Faptul că lumea se duce să-l vadă mereu pe Shakespeare nu are decît o importanță în sine, adică în Shakespeare, pentru că succesul de public al lui Shakespeare nu depășește, în timp, cu

mult succesul de public al unor autori mai mult sau mai puțin de duzină. Că, dacă ar fi să luăm vreo cîțiva scriitori de teatru din secolele XVII, XVIII și XIX care se tot joacă și se joacă bine, poate că n-am mai fi atît de entuziasmați de longivitatea artistică a lui Shakespeare. Pentru că, la urma urmei, orice scriitor care se joacă de mai mult de un secol este un nemuritor, nu-i așa? Dar Shakespeare există și asta ne alimentează credința în valoare și în durabilitatea ei. Și măcar și pentru asta merită să ne oprim o clipă la el. Și cînd spunem Shakespeare, spunem în primul rînd *Hamlet*, poate pentru că *Hamlet* este într-adevăr cea mai bună piesă a lui.

Privită în planul strict al spectacolului, *piesa Hamlet* ridică una din întrebările cheie ale dramaturgiei, și poate nu numai ale dramaturgiei. Se poate stabili un raport de reală eficiență între valoare și consum sau, poate mai exact, între valoare și iluzia accesibilității? N-aș vrea să reproduc discuția în termenii îndeobște utilizați și îmbătrîniți și scofiliți de atîta întrebuintare — valoarea presupune implicit un fenomen de respingere, valoarea presupune implicit un fenomen de adeziune — pentru că valoarea, după părerea mea, nu presupune absolut nimic în afară de valoare. E adevărat că asta lasă impresia unui cerc vicios, cu condiția să considerăm valoarea un viciu.

Shakespeare, înainte de a fi dramaturg și poet, a fost un om de teatru, nu atît și nu în primul rînd pentru că a profesat actoria, ci pentru că a scris piese de teatru așa cum le-a scris. Shaw, în scurta, agreabila și superficială sa piesă închinată lui Shakespeare, a încercat să surprindă tocmai aspectul profesionist al preocupării pentru teatru al celui

care a fost autorul lui *Hamlet*. Din acest punct de vedere, *Hamlet* nu este numai o piesă exemplară, *Hamlet* este și o lecție de teatru, pentru că există ceva care cheamă lumea la teatru să-l vadă pe Shakespeare și, probabil, ar fi un caz de mare naivitate să credem că acest ceva este numai valoarea. Spectatorii se duc cu multă frencie și la Labiche (ca să nu mai vorbim de alții) și aici, sigur, nu valoarea este magnetul care atrage.



Hamlet este făcută la suprafață ca o piesă de succes, în accepția cea mai reprobabilă a termenului, adică este o piesă concentrată în jurul unei intrigi palpitate, cu suspensurile de răgoare. În acest sens, sfârșitul celei de a treia scene din actul III este un exemplu de virtuozitate. Hamlet, convins de data aceasta de vinovăția lui Claudius, îl întilnește pe acesta din urmă. Claudius însă se roagă. Nu mai există nici un dubiu asupra culpei care apasă conștiința lui Claudius și, ca să împrăștie orice urmă de îndoială, Shakespeare îl pune pe Claudius să rostească un monolog prin care-și dezvăluie păcatul — uciderea de frate. În mod normal piesa ar trebui să se termine aici — s-ar părea că nu mai există nimic care să-l rețină pe Hamlet să-și răzbune tatăl asasinat. Și totuși Hamlet nu-l omoară pe Claudius; mai mult, își poruncește să stea.

Scena aceasta poate fi privită — și a și fost nu o dată — ca o manifestare a caracterului abulic. Răzbunarea lui Hamlet vizează nu numai moartea lui Claudius, nu este o răzbunare care se răsfriinge numai asupra vieții de aici, ci și asupra vieții de dincolo, altfel, apariția stafiei și mai ales existența dramatică a stafiei și-ar pierde orice sens. Claudius nu poate fi raportat, prin destinul pe care-l pregătește Hamlet, numai la viața terestră a regelui ucis, deci la un trecut, el trebuie să fie raportat și la viața nepămînteană a tatălui lui Hamlet, deci la un prezent, pentru că acesta este prezentul fostului rege al Danemarcei. Toate aceste gânduri îl frământă pe Hamlet în momentul în care pune mâna pe spadă. Încă un gest și Claudius va fi mort și piesa se va termina. Dar, în „circumstanțele noastre“, cum spune Hamlet, dacă un comite o greșeală — Claudius omorât în timpul rugăciunii va fi beneficiarul unei existențe fericite dincolo.

Probabil că spectatorii contemporani lui Shakespeare se gîndeau mai puțin la o eventuală manifestare abulică a lui Hamlet în această scenă și erau mult mai cuprinși de jocul aparențelor, de suspense-ul dezlănțuit, de posibilitatea ca Hamlet să facă o greșeală totală și ireversibilă, să facă gestul acela simplu cu spada după care nu va mai fi Claudius, nu va mai fi decît o vagă amintire a lui Claudius. Scurtul monolog al lui Hamlet nu face decît să evidențieze această suspensie a spadei, care oscilează între teacă și trupul lui Claudius. Bineînțeles, Hamlet va alege varianta teacă și aici se consumă o mică dramă, care nu face altceva decît să dea culoare tensiunii — Hamlet, avîndul în mină pe Claudius, este lipsit, din cauza circumstanțelor speciale și surprinzătoare prin relevarea lor, de posibilitatea de a-l omorî.

Scena aceasta însă nu va rămîne fără urmări și prima dintre ele va fi asasinarea lui Polonius săvîrșită în fața privirii avizate a spectatorului, care știe cine e dincolo de perdea, care știe că Hamlet va săvîrși o greșeală și tocmai acestea sînt motivele pentru care omorîrea lui Polonius are un efect atît de puternic, este, cum ar spune romanticii, cutremurătoare și va pregăti subtil nebunia Ofeliei. Dar ultima scenă a actului III va fi și cea „arină atîrnată“ cu care se va trage în ultimul act, respectiv în scena duelului, cînd Claudius e omorît și dramatic și spectaculos și în condițiile foarte exacte ale „circumstanțelor noastre“.

Exemplul de mai sus nu este la urma urmei decît unul din exemplele oarecare, detașat din țesătura foarte precisă și mai ales făcută cu o grijă deosebită pentru o anume receptare a spectatorului de teatru. Și acesta este lucrul care explică în mare parte succesul de care se bucură azi Shakespeare. Împletirea în *Hamlet* a țesăturii poliștice, cu toate rigorile suspense-ului, cu elementele vădite ale melodramei din evoluția cuplului Hamlet-Ofelia, ca să nu mai vorbim de tonul general de cozerie, prezent în mai toate replicile în proză ale piesei, locurile licențioase chiar, mai puțin numeroase decît în alte piese, care reprezintă, desigur, un reflex renașcentist, care însă, indiferent ce reflex reprezintă, stabilesc un canal de legătură între text și receptor.

Din cauza unei excepționale stăpîniri a meseriei de dramaturg piesele lui Shakespeare creează posibilitatea unei minime înțelegeri, chiar și a unei înțelegeri sub-minime, chiar și a unei pseudoințelegeri, dar tocmai aceste jumătăți, sferturi și minus-înțelegeri creează acea punte de legătură pe care aluneacă privirea mai mult sau mai puțin versată a publicului, privirea mai mult sau mai puțin avizată a publicului, privirea mai mult sau mai puțin înțeleaptă a publicului. Cu alte cuvinte, piesele lui Shakespeare satisfac toate gusturile. Și totuși... Și totuși a fost o vreme cînd Shakespeare a fost aproape uitat. celebritatea lui, chiar notorietatea lui, n-a depășit cîndva pe aceea a unor dramaturgi de

cea mai strălucită mediocritate, iar una dintre mințile cele mai luminate ale omenirii a spus despre el că e un barbar.

Din acest punct de vedere, destinul lui Shakespeare, dar numai destinul, se apropie izbitor de cel al lui Cehov. Cehov n-a scris niște piese foarte tehnice, deși e multă subtilitate de meserie în piesele sale, dar e o subtilitate de alt ordin, nu de public în orice caz. Cu toate acestea, *Pescărușul* a căzut la premieră, dramaturgia lui a trăit în umbra prozei și așa zisele succese de la Teatrul de Artă, au fost niște succese care au spulberat în mare măsură dramaturgia cehoviană. Astăzi, însă, succesul de public este egal și poate că este și de același ordin cu cel al lui Shakespeare. Dar astăzi este după, nu este în timp ce, ca la Ibsen, de pildă. Se pot găsi explicații sociologice și pentru succesul

pieselor cehoviene, ca și pentru cele shakespeare-ene, la urma urmei ce nu se poate explica...

Cehov a utilizat și el în piesele sale clișeul nici nu putea să n-o facă, mai mult decât atât, a utilizat acel clișeu al subliteraturii care a fost farsa de repertoriu. Spre deosebire însă de Shakespeare, Cehov a fost mai puțin preocupat de aparența pieselor sale. Dar în ambele cazuri ne întâlnim, în fapt, cu aceeași stare de spirit — clișeul, violent la Shakespeare, disimulat la Cehov, a fost perdeaua care a acoperit valoarea, în orice caz valoarea reală, fie că e vorba de uitarea temporară a operei înecatată în fluxul mediocrității curente, cazul lui Shakespeare, fie că e vorba de o deformare a operei printr-o falsă asimilare. Și acesta este probabil prețul teatrului. E mult, e puțin?

NOTE

Campania de restituire editorială a unor opere dramatice ignorate sau devenite de negăsit în edițiile princeps, s-a materializat la Cartea Românească prin trei volume substanțiale de inedite semnate N. D. Cocea, Felix Aderca și Ion Sava. E anunțat și teatrul necunoscut a lui Victor Ion Popa. În excelențul său eseu *Expresionismul în literatura română*, prof. Ov. S. Crohmălniceanu semnală piesele unor Ion Marin Sadoveanu, Adrian Maniu și alții care au adus o contribuție originală la viața curentului literar amintit și totodată au sincronizat — cel puțin în linia dramaturgică — literatura noastră cu cea europeană. Deci nume de reținut pentru prestigioasa editură.

★

Îmi amintesc că prelegerile T.V. de istoria teatrului românesc interesau. Nu mai știu dacă defuncta emisiune

apucase să treacă pragul secolului XX. Oricum, succesiunea momentelor dădea amatorilor de inițiere imaginea limpede a evoluției teatrului național. Prin ce să apropiem istoric marile publice de valorile noastre scenice, dacă nu prin astfel de emisiuni cu milioane de spectatori? Efortul realizatorilor ar fi minim, căci sînt destui entuziaști ai acestei idei. Și nici n-ar trebui montări speciale. Pentru un moment anume (bunăoară Davila, sau Sorbul sau Ciprian) exemplificarea ar putea fi încredințată unui teatru din țară care are în repertoriu dramaturgul respectiv.

★

Parcursul ultimului volum apărut, al III-lea, din *Istoria teatrului în România* revelă o iconografie extraordinară și cînd spun aceasta mă gîndesc la neprețuitele scenențe de spectacole interbelice care ne transmit în acest chip o fastuoasă epocă

scenografică. Expresia „mare montare” de care teatrul contemporan de pretutindeni s-a degajat, era la apogeul ei, Traian Cornescu, Victor Feodorov, Th. Kiriacoff, V. I. Popa ridicau din pinză și vopsele piese romane, saloane nobiliare, păduri fioroase, chiar universuri constructiviste sau cubiste după cum visa ochiul interior. Privindu-le, am trăit o bucurie a artei de care nu mi-e rușine fiindcă acel monumental nu era clădit în sine, ci în raport caracterologic cu personajele. Înțelegem azi teatralitatea din altă perspectivă, dar înțelegem și viziunile măestrilor amintiți ca plodarii ale iluziei estetice desăvîrșite vizual. Ar fi nimerită o expoziție a scenografiei noastre clasice — schițe originale, fotografii. Avem mari pictori scenografi demni de a figura în enciclopediile universale ale teatrului.

Ionuț Niculescu

(2) Teatru citit—teatru jucat

I. Spuneam deunăzi că sîntem obligați să examinăm rolul tiparului în procesul de conservare și transmitere a textului dramatic.

II. Ei, în privința, nu-i atât de greu de ghicit care va fi fost acest rol dacă tot ceea ce ne-a parvenit din drama antică nu ne-a parvenit decît pe bază de text și tot ce s-a păstrat din instituția propriu zisă este arhitectura și masca, cîteva texte cu informații și, ici-colo, pe cîte un colț de perete, sau pe cîte un ciob de vas, vreo scenă, și aceasta uneori controversabilă căci ea poate tot atît de bine să illustreze un episod mitologic.

I. Aș putea să adaug la toate acestea că niciodată și nicăieri drama nu s-a transmis ca spectacol. Urmînd destinul întregii literaturi scrise, drama se transmite, așa cum am mai spus, ca literatură. Firește, rolul multiplicării textului îl juca în vechime copistul, aș zice chiar că oriunde vom căuta rădăcinile greco-latine ale civilizației noastre, putem fi siguri că vom afla, printre marmoră și pietre, în chip de cariatidă providențială, un copist aplecat pe textul lui. Dar fiindcă e vorba de transmiterea și de conservarea dramei, n-am putea neglija rolul actorului. Și ca să înțelegem mai bine rostul, oricît de limitat, al actorului, n-ar fi, poate, lipsit de interes să-l examinăm prin analogie cu mecanismul transmiterii orale a poeziei populare. E o analogie pe care o justifică tocmai ceea ce au comun actorul și rapsodul: cultul memoriei și tehnica comunicării orale. La drept vorbind rapsodul este un actor căruia nu-i lipsește, cel mai adesea, nici sentimentul specializării, nici gustul reprezentației. Spre deosebire însă de rapsod, căruia receptarea și comunicarea orală a cîntecului nu-i îngăduie sentimentul literaturii, actorul, așa cum l-a fasonat drama, nu pierde niciodată acest sentiment pentru că ceea ce memorează este un text scris și ceea ce comunică e tocmai un asemenea text. În timp ce literatura populară se transmite oral chiar pe distanțe de secole

și pe arii largi cit o țară, drama, ca literatură cultă, nu se poate transmite prin timpuri decît ca text scris. Cînd nu se transmite ca text scris, nu se transmite deloc. Pe scurt, Teatrul comunică, dar nu transmite, și modul lui caracteristic de a comunica e reprezentația. O reprezentație repetată, un turneu, este echivalentul unei ediții tipărite, o condiție a difuzării. În sensul acesta, nu este exagerat a spune că pentru ca să intre în teatrul mare al lumii, drama trebuie mai întîi să iasă din lumea închisă a teatrului.

II. Și tehnicile moderne de înregistrare n-au schimbat în privința asta nimic?

I. Nimic esențial. Dacă imprimarea pe disc a unei balade populare este, practic, echivalentă cu fixarea ei, imprimarea unui text dramatic — în ciuda interpretării nuanțate a cuvîntului și sugestiei sonore a împrejurărilor, cum se și întîmplă în cazul „teatrului radiofonic“ — nu poate fi, ca tehnică a transmiterii în timp, decît o alternativă vag îmbogățită, dacă nu de-a binelea comodă, a tiparului. Cit privește „spectacolul filmat“, experiența a demonstrat perfect că nefiind vorba nici de teatru, nici de film, pentru că nu respectă legea de existență nici a unuia, nici a altuia, „fixarea spectacolului“ are cel mult calitatea unui document care nu transmite decît un text „tipărit“ în coloana sonoră, exemplificat cu imagini de teatru, tipărite pe celuloid, și chiar și acestea modificate de tehnica filmului și de optica operatorului.

II. Am înțeles: ceea ce izbutesc tehnicile moderne să modifice este numai condiția tiparului: ele însă nu pot suprima condiția cuvîntului.

I. Exact. O altă problemă legată de transmiterea dramei în condițiile tiparului, e aceea a interpolărilor și a variantelor. E o problemă mai complicată pe care, de vom ajunge să discutăm funcția și limitele regiei, o vom cerceta mai pe larg. Acum trebuie

să limităm discuția numai la chipul în care interpolația și varianta intensifică sentimentul literaturii. În privința asta, comparația, pe mai departe, cu literatura populară, s-ar putea dovedi foarte utilă. Prima observație e că structura logică a dramei, spre deosebire de structura elastică a eposului popular, nu favorizează interpolațiile și variantele. S-ar putea spune atunci că eposului popular îi lipsește o structură logică? Nu. Ar trebui numai să băgăm de seamă că logica dramei are, în plus, ceva din rigiditatea oricărei literaturi fixate, în timp ce logica eposului popular are ceva din elasticitatea condiției orale. Dacă literatura populară își află în variante un mod de existență și în proliferarea lor un mecanism de viață lungă, drama nu-și găsește temeiul de existență și de durată decât exclusiv pe tenenul unui text incompertibil și al unei valori stabile. Cum am zice nițel glumind: literatura scrisă e o „scriptură“ al cărui canon refuză variantele, în vreme ce literatura orală exprimă mai exact adevărul vechiului proverb potrivit căruia „limba oase n-are“.

II. Dar realitatea e că interpolațiile și variantele nu lipsesc nici în cazul literaturii culte și deci nici al dramei.

I. Într-adevăr! Numai că în literatura populară, variantele sînt, de regulă, produse de forțe obiective cum ar fi sensibilitatea poeziei orale la contaminare, sincerismul literaturilor orale, influența unei alte geografii, individualitatea populației „contaminate“ — iar lucrarea unor asemenea forțe uriașe, e o dovadă a adaptării dezinteresate la mediu, uneori cu rezultate excepționale în sensul rafinării motivului inițial — pe cînd interpolația actorului sau a unui dramaturg străin, e, de cele mai multe ori, o încercare de adaptare la interesul local și vremelnic al reprezentației. Lucru hotărîtor în condițiile tiparului: variantele eposului popular, odată culese, tind să înghețe după tipicul literaturilor fixate; cit privește interpolațiile actorului — nărav vechi chiar și pe timpul lui Aristotel — ori sînt incorporate și transmise ca text scris, ca în cazul altor texte shakespearene, ori — lucru nespus de caracteristic — nu se transmit deloc. Textul fixat, și autorul mort, interpolarea nu mai poate lua decât înfățișarea unei efracții. Cel puțin, în principiu, textul devine *ne varietur*, el cade adică în condiția pomenită a „scripturii“ care refuză orice modificări. Acest text poate să suporte tăieturi pentru uzul spectacolului, să ofere „variante“ în traduceri sau în localizări, să inspire „variante dramatice“ pe aceeași temă; dar în litera lui nu suportă adăugiri și în spiritul lui e inatacabil. Condiția literară a dramei se impune astfel odată mai mult.

II. Dar la urma urmei de ce ar fi textul inatacabil?

I. Iată o întrebare, dragul meu, care ne duce de-a dreptul în domeniul delicat al raporturilor dintre cele două atribute ale

dramei. Sau mai exact: al raporturilor dintre dramaturgie și spectacol. Căci poate ai și sesizat: în interpolație se manifestă deja dispoziția caracteristică a spectacolului de a-și supune obiectul. Bineînțeles, aș putea să încep prin a preciza că un text dramatic e inatacabil nu neapărat pentru că ar contrazice un drept de proprietate (deși un asemenea drept e indiscutabil), sau pentru că ar atînge acel tabu care păzește monumentele de profanare (cu toate că se poate vorbi chiar și de un asemenea tabu); dar dacă textul e inatacabil asta e mai ales pentru rațiunea că nici un geniu nu este destul de mare ca să modifice esența unei opere și s-o lase totuși intactă. Cînd o modificăm, avem o altă operă. Într-adevăr, ori intervențiile sînt minore și nu merită să fie făcute, ori sînt foarte importante și impun necesitatea unei alte opere. De aceea spiritelor cu adevărat creatoare le repugnă localizările, adaptările, chiar traducerile foarte aproximative, intrusiunile de orice fel, căci toate acestea sînt forme ale trădării artistice, și oricăror „amendări“ le preferă oboseala de a scrie un alt *Cesar*, un alt *Don Juan*, un alt *Faust* în care să se exprime, dacă nu mai complet decât înaintașii, cel puțin în chip mai autentic.

II. Bine, dar la urma urmei nu toate spectacolele încep cu modificarea textului.

I. Bineînțeles. În ordinea artei, un teatru care și-ar devora obiectul ar fi un nonsens. Dar această tendință nu lipsește!

II. Se poate spune măcar că reprezentația completează textul?

I. Se poate oare spune că întregul poate fi completat? N-am de gînd să mă prevaldez odată mai mult de prestigiul lui Aristotel într-o chestiune în care experiența directă a lecturii oferă un răspuns la îndemîna oricui. Dar se poate spune oare că o imagine reflectată într-o oglindă sporește cumva substanța imaginii? Reprezentația nu e decât o oglindă a textului, toate imaginile pe care le reflectă sînt deja conținute în text. O imagine pe care textul nu o justifică denunță imediat calitatea oglinzii. Nu, reprezentația nu adaugă nimic valorii literare, ea o pune numai, dacă există, în evidență; sau, mai exact, o traduce într-un alt limbaj. Și nu adaugă nimic pentru că, în principiu, textului literar nu-i lipsește nimic care să facă din el o operă de sine stătătoare, o operă ce-și ajunge sieși pentru că are calitatea esențială de a se lăsa percepută la lectură cu toate valorile ei. Numai acele opere suportă, poate, adaosurile reprezentației, care sînt destul de proaste ca să fie resimțite ca o parte a unui întreg nerealizat. Altminteri, reprezentația adăugînd ceva textului, asta îmi sugerează doar un pictor care, nemulțumit de chipul pe care i-l oferă oglinda, s-ar apuca să-și picteze pe oglindă o frumoasă pereche de mustați. Asemenea mustați au făcut faima multor oameni de teatru, dar n-au fost spre gloria niciunui. O

imagine scenică „adăugată”, ca să nu zic încorporată definitiv unui text incoruptibil, aceasta este însă o operație tot atât de imposibilă ca o greșă a mustăților pictate, pe obrazul și sub nasul cel viu al pictorului nostru buclucaș.

II. Trebuie să înțeleg, așadar, că între cele două atribute ale dramei nu există nici un raport obligatoriu ?

I. Ferească Dumnezeu ! Toată istoria literaturii stă mărturie că drama, scrisă exclusiv pentru a fi citită, care nu cultivă decât unul din atributele naturii sale, nu are forță dramatică și se lipsește de șansa perfecțiunii artistice. De aici, probabil, și ideea pedagogică a lui Hegel de a limita, pe cât cu putință, difuzarea textului dramatic la perimetrul teatrului, tocmai pentru a obliga dramaturgul să aprofundeze esența dramei, să gândească dramatic, și să creeze potrivit cu specificul genului. Ideea e, firește utopică ; nu sugestia tiparului strică piesele, ci o concepție insuficientă. O asemenea soluție n-ar putea încuraja decât iluzia acelor oameni de teatru care, numai pentru motivul că drama autentică implică și principiul reprezentării teatrale, își închipuie că o piesă nu există decât dacă e jucată. Ceea ce, firește, e perfect absurd.

II. Dar de unde, în fond, această tentație a teatrului de a spori cu propriile lui valori, valoarea textului ?

I. E o tentație ieșită dintr-un spirit de independență. Ca orice artă constituită, ea năzuiește să se impună cu propriile ei valori. Dacă teatrul e joc, ei bine, să renunțăm atunci la tot ce nu e joc, adică la literatură. Așa s-a ajuns la refuzul personajului, al textului, ba chiar al celui actor care prin prezența sa fizică amintește personajul și sistemul lui caracteristic de comunicare, cuvântul. În formula ideală a acestui teatru, reprezentăția năzuiește la limbajul direct și universal al muzicii ; de unde și atenția deosebită acordată muzicii însăși, baletului și mimicii înțeleasă și ea ca o muzică a gestului. Pe scurt, independența teatrului e gândită, în primul rând, ca o independență de literatură. Și așa avea nevoie de spațiul unei cărți întregi pentru ca să-ți fac istoria acestei lupte pentru independență.

II. Și nu se poate oare vorbi de independență ?

I. Ba da. Dar e o independență relativă. Ce fel de independență ar fi aceea pe care ar obține-o pictura lipsindu-se de pînă și de ulei, sau aceea pe care ar obține-o dramaturgia lipsindu-se de cuvînt ? Dar chiar în cazul dramei, n-am demonstrat oare un raport de dependență între cele două atribute ale ei ? Ar putea oare drama autentică să ignore vreodată posibilitatea reprezentăției ? Această posibilitate este dată de la bun început și contribuie la sentimentul perfecțiunii chiar dacă ea nu ajunge niciodată să capete realitate. Și atunci, cînd ve-

dem cît de relativă e independența dramei față de teatru, cum am putea vorbi de independența absolută a teatrului față de dramă ? O asemenea independență care are nevoie de izolare și de mușenie pentru ca să fie absolută e o falsă independență. A prefera cuvîntului orice alt limbaj de comunicare înseamnă numai a schimba un raport de dependență.

II. Și o asemenea schimbare ar fi lipsită oare de orice interes ?

I. Nu, n-ar fi lipsită de interes în sfera spectacolului. În sfera teatrului însă, ea tinde să anuleze, prin absolutizarea conceptului de joc, însuși conceptul de teatru.

II. Care teatru ?

I. Ei, da, a venit timpul să precizăm despre ce fel de teatru vorbim. Cînd raportez noțiunea de teatru la aceea de dramă, e limpede că nu am în vedere instituția teatrului, în general, nici acele tipuri de spectacol pe care le înrudește scena, actorul și spectatorul, și pe care, cu nu știu ce spirit de economie, istoria le-a adăpostit pe toate sub titulatura și sceptrul Teatrului : teatrul de umbre, de marionete, de mimică, de balet, de operă, de operetă, de varietăți ; teatrul de care discutăm este teatrul întemeiat pe dramă, teatrul dramatic, și expresia lui clasică este teatrul grec. Unele dintre formele de teatru pomenite sînt mai vechi decât teatrul dramatic, altele au fost inspirate de acesta ; nici uneia nu-i este cu totul străin genul dramei, dar toate și-l subordonează. De aceea și este atât de important să precizăm că ori de cîte ori textul lipsește, sau este subordonat obligației ocazionale de a sluji cu totul alte valori decât propria lui valoare, valoarea specifică, valoarea dramatică, ori de cîte ori, adică, acest text e subordonat unui principiu de existență, străin de propria sa esență, reprezentăția poate să rămîină în sfera spectacolului, dar iese hotărît din sfera teatrului dramatic.

II. N-ai impresia că o definiție în sensul acesta ar îngusta foarte mult teritoriul teatrului dramatic ?

I. Nu îngustez, delimitez.

II. Crezi, de pildă, că dramaturgia unei opere lirice nu are nici o valoare ?

I. Ba da : exact atîta valoare cît îi dă muzica. Chiar publicat și citit, chiar cu unele virtuți literare, libretul rămîne în subsolul literaturii.

II. Chiar și libretul lui Wagner ?

I. Chiar și acestea. Și asta nu pentru că le-ar lipsi anume poezie, sau pentru că ar fi lipsite de orice fior dramatic. Dar pentru că nu au suficientă autonomie estetică. Încearcă numai de pune în scenă textul crud, încearcă măcar să-l citești, făcînd pe cît cu putință abstracție de amintirea și de farmecul muzicii, și schematicismul lui fundamental va ieși la iveală imediat. Dacă totuși influența lui Wagner a fost atât de

mare în literatură asta s-a datorat mai mult esteticii sale, gustului pentru monumental, ideii unei supreme sinteze a artelor, tehnicii leit-motivelor, utilizării rafinate a mitului popular... Pe scurt, libretul, ca orice libret, nu-i decît o parte a unui întreg și întregul căreia îi aparține este întotdeauna pe scenă.

II. Exact ca în cazul scenariului care nu-i decît partea aceluia întreg ce este filmul.

I. Analogia este foarte nimerită. Există, într-adevăr, o dramaturgie a Filmului și a Operei. Față de libret, complexitatea relativă a scenariului vine de acolo că prin dialog și tehnica secvenței amintește de dramă, în timp ce prin descriere și comentariu se apropie de nuvelă; dar judecate sub specia dramei, libretul și scenariul nu sînt nimic alta decît simple convenții dramatice. Lucru care se vede foarte bine nu numai în tentația de a se inspira din dramaturgia propriu-zisă sau din roman, adică din acel sector al literaturii care le oferă scheme gata organizate, dar mai ales din tehnica prelucrării: un *Hamlet*, sau un *Război și pace* este supus unei operații de simplificare și de reducere care îi lasă operei originale toată substanța, adică tot ce nu i se poate lua, și nu-i ia decît ceea ce n-o poate sărăci: schema, imaginea convențională. Libretul cel mai idiot supraviețuiește în umbra muzicii mai mult decît drama cea mai proastă; scenariul cel mai complex, cu oricîte calități literare, încorporat filmului, devenit imagine, nu mai are decît valoarea unui document. Dacă nimeni nu citește librete și scenarii, aceasta e pentru că nimeni nu preferă întregului, ceea ce nu e decît o parte. Dar ce înseamnă în fond, a prefera întregul? Nimic altceva decît a prefera sfera realizării artistice. Și în cazul Operei, sfera realizării artistice e muzica, așa cum în cazul Cinematografului e filmul. Intuiești acum cam în ce chip ar fi trebuit să-ți formulezi întrebarea de început?

II. Dacă criteriul suprem al preferințelor e valoarea artistică, atunci încep să bănuiesc.

I. Dacă în ceea ce privește drama, sfera realizării artistice e, deopotrivă, în literatură și în spectacol, atunci e limpede că, în pofida oricăror preferințe sentimentale, criteriul valorii mă va obliga să frecventez, deopotrivă, și Biblioteca și Teatrul. Într-adevăr, omul cultivat, înclinat să „cultive“ toate valorile spiritului, va asculta și operă, va viziona și filme, va citi și literatură, se va duce și la teatru... Dar de va voi să-l găsească pe Shakespeare nu-i va trece prin mînte să-l caute la Operă și de va voi să-l găsească pe Tolstoi nu se va duce să-l afle la cinematograful. Acum, e adevărat că uneori dramaturgul și romancierul te trimite la Cinematograful sau la Operă și că, alteori, Opera și Cinematograful te trimite la teatru sau la bibliotecă. Dar pentru ca să-și satisfacă în chip inteligent curiozi-

tatea intelectuală, omul care are cultul valorilor și cunoașterea lor exactă, știe întotdeauna unde trebuie să se ducă pentru ca să le găsească. Confuzia valorilor caracterizează numai incultura și nimic nu-i repugnă mai mult unui spirit cultivat ca dezordinea inculturii.

II. S-ar putea spune, așadar, că editorul care refuză să publice o piesă numai pentru motivul că nu a fost consacrată de reprezentare, este exact în situația aceluia care preferă lecturii, spectacolul viu.

I. Observația e nimerită. De fapt, cedînd Teatrului dreptul de a hotărî ce trebuie să se publice, el neagă, fără să știe, cu o rea conștiință estetică, acea condiție literară a dramei ce-i îngăduie acestuia să rămînă și să se transmită ca literatură, el încearcă, cu alte cuvinte, să impună dramei principiul de existență al spectacolului. Specialistul care, însuflețit de nu știu ce patriotism localizat la sfera Teatrului își închipuie că o piesă care nu se joacă, nu există, neagă ceva mai mult decît realitatea obiectivă a dramei; el refuză, de fapt, cu aceeași rea conștiință estetică, tocmai acea tendință pe care progresul tiparului și a culturii n-a conținut s-o accentueze: și anume, tendința de a percepe drama ca o parte a literaturii, și de a o asuma în cadrul ei ca o parte a unui instrument foarte complex de rafinare a spiritului. Dar cînd specialistul este un om superior, deprins să caute valorile acolo unde ele sînt întregi, el știe perfect că marea cultură teatrală nu se face în teatru, ci în afara lui, în cadrul general al literaturii și artelor. Și asta nu numai pentru că sfera culturii propriu-zise este inevitabil mai mare decît aceea a culturii teatrale, dar și pentru că ar fi o imposibilitate materială — și adevărul acesta este de ordinul evidenței absolute — de a cunoaște toată marea dramaturgie, acest imens satelit din sistemul planetar al literaturii, exclusiv în reprezentare.

II. Bineînțeles! Un om de teatru, limitat la sfera reprezentației, ar fi un om limitat.

I. De aceea marea cultură, și nu numai cultura teatrului, cere ca drama să fie neapărat citită; pentru că numai așa poate să fie cuprinsă dramaturgia și pentru că numai așa poate fi esențială asumată: pusă adică meditației eliberate de fascinația scenei.

II. Dar de ai avea un copil, o, Iraclide, ce ai face mai întîi, l-ai trimite la teatru sau i-ai pune o piesă în mînă?

I. Mai mult ca sigur, l-aș trimite la Teatru. Căci copilul, ca și analfabetul, are nevoie de limbajul direct al imaginii. Dar nu uita, imaginația și înțelegerea copilului se dezvoltă la școala orală a basmului, adică al „lecturii de vizavi“. Și n-aș uita, firește, să-i pun în mînă, la timp potrivit, piesa de teatru. Căci eu știu bine: cititorul de teatru nu e niciodată un spectator pierdut. Mai mult chiar: e cel mai fin spectator.

CU

Gheorghe Harag

- Ieșirea din canoane
- Atitudine și comunicare
- Adevărul timpului nostru
- Lungul drum al textului spre scenă
- Regia, o mare experiență de viață

Interviu de Mira Iosif



*Într-un mai vechi „dicționar“ al tinerilor regizori, publicat altădată în aceste pagini *) scriam că preferințele mărturisite, vizibile ale lui Harag, se îndreaptă către piesele zilei de azi, cu conflicte și subiecte contemporane. Subliniam caracterizându-l „per a contrario“ că „nu-l atrag formele extreme ale teatrului, tragediile sau satira, poemele adînc tragice sau comediile cu totul grotești... și că „nici nu se afirmă prin vizibile hiperbole scenice, savante caligrafii de mișcare“...*

Portretul regizorului Gheorghe Harag, cel de azi, contrazice total și flagrant părerile și etichetările critice de ieri, artistul și animatorul de teatru pe care-l cunoaștem oferindu-ne graficul unei evoluții spectaculoase și oarecum imprevizibile. În trăsăturile vechiului portret — adevărate, după cum ne confirmă surzînd „modelul“ — cu greu se poate găsi tiparul personalității creatoare care a compus în ultimii ani acele, fluide, misterioase, poeme teatrale întitulate Înainte de potop sau Iubire, reprezentații ce pendulau tulburător între tragic și grotesc, cantonîndu-se de fapt pe teritoriul unei descătușate teatralități, și nici nu se pot desluși liniile viguroase care definesc montări de referință precum Puterea și Adevărul sau Procesul rebelilor de pe „Caine“, spectacole vitalizate de forța adevărului de viață, omenesc, de pulsația unei adînci tensiuni etice.

— E interesant de știut cînd s-a produs mutația în biografia dumitale artistică, Gyury Harag — i-am spus, în pauza dintre două momente extenuante de repetiție la Tragedia Omului — sau poate nu e vorba de o mutație, ci de o transformare lent pregătită...

— Îmi amintesc că, în urmă cu vreo 10—12 ani, un coleg, regizor pe care îl

prețuiesc foarte mult, Lucian Pintilie, mi-a spus : „tu faci cele mai bune spectacole naturaliste, ...mai știi și altceva?“ Observația lui m-a șocat. Pentru prima oară realizam că ceea ce eu consideram montări bune, realiste, de minuție psihologică, reprezentau de fapt o manieră, clișee, procedee rutiniere de lucru. Mi-am început meseria într-o perioadă de vîrf a școlii realismului psihologic ; profesorii mei, regizori și actori, realizaseră în

* Harag György în *17 Regizori*, Teatrul, nr. 4, aprilie 1964.

acea vreme școala teatrală din Tîrgu Mureș, o excelență școală de teatru, în care principiile realismului stanislavskian erau aplicate într-un mod creator. Dar anii treceau peste mine, și eu continuam același tip de montări. Vreo 2—3 spectacole mai bune, în rest, încercări mediocre, căderi...

— Interesant că în acea perioadă teatrul românesc în ansamblul său a cunoscut o perioadă de maximă eflorescență... Erau „anii nebuni” ai „re-teatralizării”...

— Exact. E vorba de deceniul șapte, deceniu care marchează o mare epocă în istoria spectacolului nostru. Eu însă, în tot acest timp, nu puteam ieși din canoane... Aș menționa că m-au ajutat criticii, că în cronică dramatică mi s-a atras atenția asupra „demodării” în care mă complăceam... Să nu mă înțelegeți greșit, nu e vorba de vreo neacomodare la o modă trecătoare, ci la incapacitatea integrării în ritmul epocii...

Cred că de fapt îmi lipsea experiența de viață... Trăirea, suferința. Sofodele spune, într-un vers superb: Trăiesc din nou, și simt fiindcă sufăr... Idee pe care o reia autorul Tragediei Omului. Suferința îți dă sentimentul că există... Și artistul trebuie să fie, să existe plenar ca om... Am trecut printr-o lungă, poate chiar prea lungă, perioadă de frământări... gestație? A durat zece ani... Și într-o zi m-am regăsit, pe mine cel adevărat...

— În spectacolul Înainte de potop, nu-i așa?

— Așa consideră mulți, dar de fapt reprezentarea care a însemnat pentru mine

altceva, spectacolul în care eu însumi m-am simțit altul, a fost Omul care a văzut moartea, piesa lui Eftimiu pusă în scenă la secția română din Tîrgu Mureș, în 1970...

— În ce consta schimbarea?

— Mi-e greu să definesc... Vedeți, eu lucrăm mult și în multe teatre, piese amestecate... Rețeta Makropoulos de Capek și Casele domnului Sartorius de Shaw, la Ploiești. Fizicienii lui Dürrenmatt și Vederea de pe pod de Miller, Macbeth la Tîrgu Mureș... Spectacolele nu erau proaste, dar nici bune... În Macbeth, începutul era chiar realizat; îmi amintesc că un tânăr regizor, pe care îl iubesc pentru marea sa talent, a venit la mine entuziasmat de rezolvarea primei scene... dar, în rest, a fost de fapt o cădere... În ce-a constat schimbarea? Cred că spectacolele mele vechi, din acea lungă și chinuitoare perioadă de acumulare, erau lipsite de transfigurare artistică. Cu piesa lui Eftimiu am izbutit să mă eliberez de soluții, de gaguri și trușături, de tot ce știam ca meserie. Spectacolul se înaripase, câștigase un comic debordant, treceuse de granițele convențiilor cu care mă mulțumisem până atunci...

— Se spune azi despre Gheorghe Harag că realizează mari spectacole pe texte mediocre... E adevărat?

— E o exagerare, în ambii termeni ai afirmației... E adevărat, însă, că-mi place să descopăr texte originale, să valorific opere neglijate, nebagate în seamă... Am acest orgoliu și mi l-am descoperit din momentul în care am simțit eliberarea de spaimele profesionale, de îndoielile mătăriei. Am ceva de

Fișă provizorie

Născut la Someșeni-Cluj, 1925. A absolvit Institutul „Szentgyörgyi Istvan”, clasa de actorie, în 1950 și clasa de regie în 1952. Printre profesori: Tompa Miklos, Kovacs György, Szabo Ernő, Dolly Ferencz. Spectacol de debut: Schimbul de noapte de Ludovic Brukstein, la Teatrul Maghiar din Cluj, 1951. A lucrat pe numeroase scene din țară, la Baia-Mare, Satu-Mare, Tîrgu Mureș, Cluj-Napoca, Ploiești, Bacău, Sfintu Gheorghe, și ca invitat în câteva teatre din străinătate: Belgrad, Suboțița (R. S. F. Jugoslavia). A avut un rol animator în viața colecțiilor din Satu-Mare și Tîrgu-Mureș; și-a legat numele de cariera unui dramaturg: Maria Földes; a fost distins cu numeroase premii pentru regie la diferite concursuri republicane, festivaluri naționale și decade ale dramaturgiei originale. Dintre cele aproape 50 de montări realizate până acum, amintim ca mai importante: Vassa Jeleznova de Gorki (Tg. Mureș, 1957); Jurnalul Anni Frank de Goodrich și Uackett (Satu-Mare, 1957); Poveste din Irkutsk de Arbuzov (Tg. Mureș, 1959); Zile obișnuite de Maria Földes (Baia Mare, 1960); Ziariștii de Mirodan (Tg. Mureș, 1961); Fizicienii de Dürrenmatt (Tg. Mureș, 1966); Platonov de Cehov (Tg. Mureș 1967); Fire de poet de O'Neill (Baia-Mare, 1967); Macbeth de Shakespeare (Tg. Mureș, 1969); Înainte de potop de Nagy Istvan (Tg. Mureș, 1972); Pisica în noaptea Anului nou de D. R. Popescu (Tg. Mureș, 1971); Casa care a fugit pe ușa de Petru Vintilă (Tg. Mureș, 1972); Scuza de Szabo Lajos (Tg. Mureș, 1972); Puterea și Adevărul de Titus Popovici (Tg. Mureș, 1973); Iubire de Bartha Lajos (Tg. Mureș, 1973); Tragedia Omului de Inre Madach (Tg. Mureș, 1974).

spus, îmi manifest o atitudine față de lume, față de viață și, evident, caut textele care să mă exprime. Înainte de potop s-a jucat în 1937, apoi, în anii fascismului, piesa a fost interzisă. E o piesă comunistă prin critică și viziune, nu numai prin replică. Am mai descoperit piesa lui Istvan Asztalos Pisica neagră; aş vrea să pun în circulație dramaturgia lui Victor Papilian, mai puțin cunoscută, dar interesantă, veabilă; îmi propun să redescopăr scenic vechea piesă a lui Mihail Davidoglu Omul din Ceatal.

— Deci, care ar fi preferințele de repertoriu, în ce zonă se înscriu?

— Declarația mea poate ține de clișeu, dar exprimă o convingere profundă: mă preocupă actualitatea, problemele zilei de azi; cu alte cuvinte, acele opere, scrise azi sau ieri, sau alaltăieri, opere care au o contingentă cu preocupările noastre, imediate, dar și în egală măsură cu cele permanente, eterne. Mă interesează pasiunile, marile tragedii, situațiile grotești. Extremitățile.

— Și vizezi prin aceste texte, și implicai spectacole, forme mai profunde, mai insolite; de comunicare cu publicul?

— Mărturisesc că n-am căutat niciodată modele speciale de comunicare. Cred în teatru, nu-mi închipui viața în afara teatrului, și teatrul înseamnă în egală măsură spectacolul și publicul. Termenii nu pot fi despărțiți. Dar pentru asta nu e nevoie de trucuri, de procedee, cum să le zic... speciale. Nu-mi place să aduc actorii în sală, pînă acum n-am adus nici publicul în scenă. Comunicarea se obține în funcție de adevărul mesajului, e simplu. Spectacolul nostru cu Paterea și Adevărul era cu adevărat agitatoric, era emoționant, era dinamic, fiindcă comunicam semnificațiile unor evenimente cu toate frumusețile și dramele lor, ne refeream la adevărul unui timp trăit de noi toți. Caracterul militant al aceluși spectacol, pe care spectatorii l-au resimțit cu o reală vibrație — care, conform fenomenului de reflexie, legilor „propagării undelor emoționale“, se reîntorcea în scenă — deriva din modelarea unei atitudini. Fără atitudine nu poți obține o reală comunicare cu publicul.

— Ai o reputație bine stabilită de pedagog. Ai lucrat alături de mulți tineri regizori, pe care i-ai ajutat să-și finalizeze spectacolele; nenumărați actori, din diferite generații, mi-ai vorbit cu entuziasm de „repetițiile lui Harag“. Cum te definești ca animator?

— Am mai spus, iubesc teatrul... Deci, munca în teatru... Poate că am și un anumit

simț pedagogic... Așa spun unii dintre cei care au lucrat cu mine... Fapt este că la repetiții caut să creez o atmosferă de muncă și participare, să existe ceva în plus peste textul piesei și distribuție. Încerc să-i fac pe toți participanți, indiferent dacă joacă partiturile importante sau fac simplă figurație. Actorii înșiși să devină animatorii spectacolului. Toți să se simtă responsabili pentru reușită. Teatrul se face cu cât mai mulți animatori, dar desigur cu un spirit director; și mai e ceva: niciodată n-am atribuit nereușita unei montări, actorilor; și au fost nereușite...

— Cu alte cuvinte, fletezi mereu actorii...

— Actorii sînt oameni complicați... Și eu știu multe despre oameni... Am mai spus, mi se pare, că regia înseamnă o mare experiență de viață. Actorii sînt suspicioși, cu cât au o personalitate mai marcantă, o carieră mai definită, cu atîta le crește orgoliul, și, automat, o anume neîncredere în regizor. S-au făcut prea multe experiențe pe spina lor, așa că o anume temere e îndreptățită. Aici se manifestă două sisteme „de apărare“: pe de o parte, teama de a nu fi „depășit“, de a nu fi „modern“, de a părea „demodat“, deci acceptarea multor soluții regizorale fanteziste; pe de altă parte, rezistența la tehnici noi, la alte procedee de abordare decît cele învățate altădată; problemele de pedagogie în munca cu actorul sînt numeroase, mereu diferite.

— M-ar interesa să aruncăm o privire în „laboratorul“ dumitale de lucru, cum se spune, să intrăm în „bucătăria“ spectacolelor: care sînt principalele ustensile?

— Cred că lectura piesei; de fapt, nu lectura: nu-mi place să stau la masă! Îi invidiez pe cei care stau cîte o lună la masă și discută piesa. Esențială e analiza textului. Înțelegerea lui profundă, multilaterală, din toate fațetele. Dar spectacolul propriu-zis se naște în scenă, nu-l văd decît în mișcare, în imaginea ce se desenează pe practicabil. Pentru mine, mișcarea are o funcție ideatică, ea semnifică conținutul, are totdeauna un sens. În casa-labirint din Înainte de potop, toți se mișcau într-un cerc fără ieșire, numai Bacs, interpretul șoșului — vă amintiți? — se mișca într-un anume fel, cu mișcările exact și meticolos calculate; pentru el, plimbarea prin casă era singura ocupație, scopul zilei; în Casa care a fugit..., bunicul circula fără oprire, ca un mecanism, printre oameni și mobile; i-am înlocuit imobilitatea din text cu o formă de senilitate mai cumplită, condiția de perpetuum mobile. În Iubire, pe un spațiu scenic interminabil, fetele, croinele unei lumi apuse, înduioșă-

toare și groțești, nu puteau ieși din cercul strimt al unui covor verde, ros la mijloc de atita umblet... Soluțiile de mișcare se nasc în repetiții; îmi place să primesc sugestiile actorilor. Ați văzut, azi, în scena Revoluției franceze din Tragedia Omului, cum cei doi cordelieri îi aduc pe Adam și Eva, ca aristocrați, trași cu juvățul de gît? Și Danton, care „doarme“ pe practicabilul-ghilotină, apucă frînghiile, parcă ar trage de hățuri! Soluția, bună, îi aparține lui Lohinszki!

— Ce pondere are distribuția în spectacolele dumitale?

— Distribuția nu e punctul meu forte; nu am intuițiile lui Moni Ghelerter. Pot spune chiar că am greșit serios unele distribuții, și în rolurile secundare, dar și în

cele principale. Platonov, de pildă, a fost o asemenea mare greșală de distribuție.

(O sonerie avertizează insistent sfârșitul pauzei. Toți actorii din marele spectacol Tragedia Omului se află în scenă... Regizorul, om al disciplinei, nu se poate lăsa așteptat).

— O întrebare de final, căci un „dialog de atelier“ nu se poate termina „în coadă de pește“.. Proiectele?

— Îmi doresc un Macbeth bun, un Oedip... Asta se cheamă marele repertoriu, nu-i așa? Și o mare și bună comedie. Oamenii au o mare nevoie să ridă, să se bucure, o mare nevoie. Și eu la fel.

50 de ani în slujba teatrului:

Jean Romaniță

Sfârșitul anului 1974 a înregistrat un eveniment de semnificație culturală și omenească în viața Teatrului Național, anume încununarea sărbătorească a unei laborioase și îndelungate activități în umbra atelierelor — cincizeci de ani de muncă de creație — a maestrului peruchier Jean Romaniță.

După cum am mărturisit, Jean Romaniță și-a început activitatea în slujba Naționalului la vârsta de cincisprezece ani, ca elev al maestrului Pepi Machauer, în urma unei intense bucurii produse tot de această scenă, prin reprezentarea feeriei shakespeareene „Visul unei nopți de vară“. Seducția spectacolului a purtat pentru copil semnul fatalității, avînd valoarea unei revelații asupra destinului muncii și realizării de sine. Ne închipuim ce puternică impresie au avut măștile feeriei lui Shakespeare asupra imaginației copilului încît acesta să devină nu un fidel partizan, ci un slujitor al tainelor Thalici, un inițiat al măștii, stăpîn pe fizionomia caracterelor, pe personajul făcut expresiv în

determinantele esențiale sufletești și spirituale.

Creator și executant de măști, de fizionomii tipice, procedînd dar la o practică a caracterologiei, Jean Romaniță s-a impus ca o personalitate artistică a teatrului nostru intervenînd deseori cu eficacitatea celui care posedă înțelegerea esențelor în corectarea intuițiilor actoricești, în fixarea prin mască a limitelor atît de labile, atît de nesigure ale sufletului personajelor, cărora actorii le-au dat viață scenică.

Am văzut un mare colectiv de teatru emoționat și un sărbătorit stăpîn pe sine, primînd emoția partenerilor de muncă artistică cu bucuria liniștită a celui care și-a făcut datoria. Cincizeci de ani de muncă pentru prima scenă românească, dintre care zece și ca profesor la Institutul de teatru, într-o disciplină în care cultura trebuie nu numai să suplînească tehnica, dar încă să o revigoreze, să o diversifice. Cincizeci de ani de creație relevați cu plăcute aduceri aminte de colegii de muncă și responsabili ai acestei munci complexe care este cea a teatrului, printre care îi amintim aici pe măștrii Radu Beligan, Nicolae Brancomir, Chiril Economu, și, bineînțeles, protagonistul acestei reuniuni emoționante, artistul și pedagogul Jean Romaniță.

Constantin Radu-Maria

Sfinții inocenți

Un tribunal parizian a condamnat, mai deunăzi, cinci persoane care răspund de teatrul „Sfinților Inocenți” (un teatru mic, de nouăzeci de locuri) la câte 4500 franci amendă și cinci luni închisoare, cu suspendarea pedepsei. Trei dintre condamnați indeplinesc funcțiile de director, director artistic, respectiv director de scenă al teatrului. Ceilalți doi, un actor și o actriță, soț și soție în viața particulară, interpretează pe scenă un spectacol dezbrăcat nu numai de prejudecăți ci și de altele, înfățișând publicului întâmplări, cuvinte și acțiuni pe care, potrivit magistraților, protagoniștii ar fi trebuit să se mărginească a le înfăptui în cea mai strictă intimitate.

Revoltați că scenele lor au fost considerate obscene, condamnații dela „Sfinții Inocenți” au introdus apel, numaidecât după pronunțarea sentinței; în așteptarea hotărârilor superioare actorii prezintă în continuare și în mod regulat spectacolul cu pricina. Va confirma Curtea de Apel sentința tribunalului parizian? O va infirma? Nu se știe nimic! Până la clarificarea definitivă a cazului, însă, teatrul de cameră dela „Inocenți” face seară de seară săli pline, stîrnind reacții și discuții vii în lumea artelor.

Nu mă voi opri acum asupra aspectului moral-social al chestiunii: cititorii mei știu dintotdeauna că pe cît nu suport ca viața publică să fie considerată o chestiune de ordin intim, pe atîta n-am admis niciodată ca viața intimă a oamenilor să intre în domeniul public.

Voi stăruî în schimb nițel pe marginea implicațiilor teatrale ale fenomenului: studiate cu atenție, acestea oferă, trebuie să recunoaștem, un tablou complex și controversat. Pe de o parte, avem de-aface cu câteva avantaje greu de tăgăduit:

a) Absența textului, întrucît subiectul e vechi, de la Adam și Eva, și intrat în patrimoniul universal; de aici, în primul rînd, economii substanțiale pentru producătorii spectacolelor; deoarece așa cum n-au primit nici un fel de drepturi la premieră (dimpotrivă!) cei doi autori (sau moștenitorii lor) nu sînt nici aici în măsură a primi onorarii; de-aici, în al doilea rînd, prilej pentru regizorii anti-text de a monta spectacole alcătuite exclusiv din gest, mișcări și sunet.

b) Posibilitatea (dificil realizabilă altminteri) de a înfățișa scenic adevărul gol-goluț.

c) Decoruri reduse la maximum și mai ales inexistența costumelor: de aici un evident atu financiar.

d) Libertatea de a utiliza toate stilurile și tehnicile posibile, de la clasicism la naturalism, de la romantism (de ce nu?) la modalitățile violenței.

Pe de altă parte, teatrul în cauză prezintă și câteva inconveniente, iarăși greu de contestat. De pildă dificultatea de a înlocui un interpret în caz de accident sau maladie — cu o dublură, deoarece, așa cum se petrec lucrurile la „Inocenți”, actorii pot juca numai împreună, cei doi soți fiindu-și unul altuia, parteneri ideali.

Folclorul muncitoresc

Folclorul, cercetat și valorificat cu tot mai multă dragoste și competență, scoate la iveală noi și noi comori. Nu o dată sîntem impresionat de prospețimea și autenticitatea unei balade pînă acum necunoscute, a unui joc uitat, a unei strigături de mare frumusețe literară. S-ar putea zice chiar că e-n firea noastră a prețui noul din vechile într-adevăr marile producții folclorice românești, a căuta necobosiți noi și noi izvoare.

Numai că, iertată-mi fie părerea, cercetarea demnă de toată lauda e unilaterală, îndreptată exclusiv spre mediul țărănesc. Sau poate că nu e așa, că se cercetează și folclorul muncitoresc dar faptul că el rămîne în continuare nevalorificat, necunoscut maselor largi face din această cercetare o muncă mărunță și nefolositoare de arhivă culturală.

Aș vrea ca aceste rînduri să atragă atenția — mai era oare nevoie? — asupra existenței în țara noastră a unui bogat folclor muncitoresc. Nașterea proletariatului a adus după sine, sau mai exact cu sine, folclorul: vers, muzică, dans. Evident, primele sale manifestări erau aproape identice cu cele tradițional-țărănești. Dar, cu timpul, acest folclor a început să se individualizeze, ajungînd la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru de sine stătător.

E adevărat că cercetarea folclorului muncitoresc implică anumite greutăți. De multe ori el poate fi ușor confundat cu folclorul orășenesc de mahală în mijlocul căruia — de ce să n-o spunem — s-a și născut. Numai că o ureche cit de cit formată va deosebi pînă la urmă o lamentație plină de aoleuri de un cîntec autentic de jale și revoltă. Cercetătorul mai poate fi derutat de existența unui autor care nu e nici colectiv, nici necunoscut, ca-n folclorul clasic. Poezii apărute cu semnătură în ziarele și revistele de stînga au devenit, datorită mesajului și valorii artistice, autentice folclor, autorul — cum era și normal — fiind uitat. Și nu în ultimul rînd, cercetarea folclorului e îngreunată de represaliile la care acesta a fost supus laolaltă cu creatorii și propagatorii săi. Interzicerea anumitor cîntece, cenzurarea anumitor poezii, arderea altor reviste și manifeste în anii de teroare și exploatare fac din munca de cercetare a folclorului muncitoresc o muncă grea, aproape de pionierat. Și, trebuie subliniat, ea nu poate fi dusă la capăt decît în strînsă corelație cu cercetarea mișcării muncitorești care a generat acest folclor, cu istoria partidului care l-a încurajat și răs-pîndit.

Tot acestor rînduri le încredințez părerea despre existența chiar a unei mitologii populare muncitorești (termenii poate sînt improprii, dar aici și acum, mă interesează exactitatea conținutului noțiunii). Mai demult, din vechile centre muncitorești: Hunedoara, Reșița, Vlăhița, Călan, se sărbătorea o zi a focului. Minerii maramureșeni își amintesc și astăzi despre poveștile bătrînilor în care personajele principale erau păstorul băilor, piticii și cînele pămîntului. Muncitorii portuari și pescari sînt cei care au născut și întreținut legendele duhurilor apelor.

O importanță cu totul aparte trebuie acordată folclorului muncitoresc angajat în lupta împotriva exploatării, tiraniei, pentru libertate socială și națională. Cercetarea, revin din nou, nu e ușoară. Dar nu există eveniment de seamă în istoria patriei noastre, a luptei revoluționare a clasei muncitoare care să nu fie viu oglindită în acest folclor. Poezia și cîntecul revoluționar care indeamnă la luptă, direct, cîntecul care descrie viața și moartea „politicilor“ din închisori, pamfletul, și — gen de efect puternic și imediat — parodia.

Accasta din urmă, prin spiritul său, a bagatelizat nenumerate „datorii sfînte“, proclamată regale, indemnuri la supunere. Simpla analiză a parodiilor, a anecdotelor și a glumelor (să nu ne temem de aceste cuvinte) din ultimul război mondial poate da naștere nu numai unei savuroase lucrări despre firea românului ci și evidențierii existenței împotrivrării, sub, aparent, cele mai nevinovate forme.

În sfîrșit, folclorul muncitoresc nou care se naște sub ochii noștri este, am impresia, insuficient cercetat. Că „avem tot timpul“ e adevărat; că valoarea autentică va rezista scurgerii anilor iar e adevărat. Dar nu mai puțin adevărat este că în acest folclor nou circulă foarte multe falsuri, pe care unii îndrumători încearcă să le impună, artificial, ca autentice. Și aici, specialistul poate interveni cu promptitudine și competență, făcînd loc creației muncitorești — cu autor sau fără — absolut valoroase.

Mă gîndesc — și poate că nu numai eu — la un festival sau concurs (sau și festival și concurs) de folclor muncitoresc. Și nu-i găsesc alt loc de desfășurare decît Baia Mare și Teatrul Dramatic de acolo. Ar fi o sărbătoare și pentru oraș și pentru creația pe nedrept uitată înainte de a fi cunoscută.

Valentin Munteanu

CRONICĂ DRAMATICĂ

Teatrul Dramatic
din Braşov

SĂRUTUL

de Dan Tărchilă

Nicolae C. Nicolae și Virginia Itta
Marcu

Premiera : 8 decembrie 1974.
Regia artistică : EUGEN MERCUS.
Decorul : HELMUTH STÜRMER. Cos-
tume : MARIA STOENESCU. Asistent
regie artistică : NAE OCTAVIAN CRIS-
TOLOVEANU.

Distribuția : Nic (inginer), ION JUGU-
REANU ; Nicolle, (aciriță), GETA GRA-
PĂ ; Dobre (antrenor), NICOLAE C.
NICOLAE ; Lucian (medic), DAN SÂN-
DULESCU ; Ștefan (preot), GEORGE M.
GRIDĂNUȘU ; Radu Orza (inginer),
ȘTEFAN SLOBODĂ ; Ela Nestor (geo-
log), VIRGINIA ITTA MARCU ; Domni-
ca (mătușa fraților Nicodim), ANGELA
COSTACHE.

Dan Tărchilă este un dramaturg pătruns prin hărnicie și persuasiune în lumea și în paleta de culori a teatrului nostru. Gesturile percutante și presumțioase îi sînt străine. Scrisul lui poartă pecetea unei calme convingeri melioriste în cuvîntul scenic ; el atinge, de aceea, cu precădere, acele zone ale realității sociale în care se resimt nu atît



contradicții propriu zise (ce se cer abia descifrate), cit aparente (false) dileme sau stări de degradare ori derută, ce se cer pur și simplu risipite, înlăturate sau îndreptate în viața și relațiile cetății. Sub acest raport dramaturgia lui Dan Tărchilă poate fi definită ca o dramaturgie a opțiunilor, mai precis, ca o dramaturgie a adevărilor la cerințele vieții și conviețuirii actuale. Nu întâlnim în această dramaturgie adânci sondaje existențiale; mai modestă, ea observă suprafața direct grăitoare a existenței, așa cum se mărturisește ea în temperamente și comportamente, în aspirații și eșecuri, în pasiuni mai mult sau mai puțin mărunte și oarbe, în convingeri ratificate de lumini mai mult sau mai puțin înșelătoare, în înlăturarea sau ciocnirile reciproce ale acestora, în dinamica lor aderență ori refractară imperativului spiritual și etic general. În funcție de acest imperativ (care e al mediului și al istoriei ambiante) sînt cercetate psihologiile, sînt judecate atitudinile, sînt omologate și ierarhizate valorile, și sînt sancționate devenirile umane din dramele inchiupite de Dan Tărchilă.

Sărutul, cea mai recentă scriere a dramaturgului, se plasează, după *Unchiul din Jamaica*, în rîndul exponențial al unei asemenea dramaturgii. *Sărutul* este o poantă finală, mîngietor ironică, la un caz de criză de luciditate în opțiune, o criză în fond sentimentală (deci, prin natura ei, superficială și trecătoare), dar a cărei manifestare ia proporțiile unei crize de conștiință și descumpănește cornelian raporturile dintre pasiune și răspunderea civică. Drumul dramei se desenează sinuos, printre variate dar sterile intervenții reparatoare logice, menite să iște „trezirea la realitate”, și nu se încheie decît în clipa în care șocul inițial destrămător de elanuri și idealuri, e înlocuit cu un alt șoc, nu mai puțin pasional dar de altă esență, care reintegrează individul în lumea marilor ambiții și adevăratei realizări. Simultan se profilează, ieșind compensator din umbra încrezătoarelor așteptări, și liniile suplute dar ferme ale adevăratei împliniri sentimentale... O dramă, așadar, a vieții de toate zilele: bogată în îndoieli și întrebări, în amaruri și bucurii mărunte, în speranțe și dezamăgiri, la îndemîna oricărui, nu lipsită de ocazia lacrimii la colțul ochiului, nici de ocazia hazului fără pretenții. Lucrarea stă astfel pe pragul utilității neveleitare; calitățile ei se vădesc și se consumă în sfera intereselor comune de moment și ale emoțiilor curente dar curate, simple și nesofisticate. Dramă a aspectelor imediate — nu a tărîmurilor neexplorate — ea este deopotrivă — în construcție, în problemele atacate, în expresie — ferită de orice elemente cu orice preț izbitoare. Punctul ei de onoare vrea pare-se, dimpotrivă, să fie absența surprinzătorului, sentimentul întîmplărilor de toți și pretutindeni trăite dar, tocmai pentru că sînt văzute mișcîndu-se sub zodia cotidianului lipsit de

culoare și de nerv, chemată a implica pe spectator în substanța ei, dincoace de orice alte mijloace de stîrnire a impulsului emfatic. Plecînd însă de la — viața — așa — cum — și — se — da și de la însușirile omului fără însușiri, Tărchilă riscă. Riscă să ajungă prizonierul propriului său refuz de investigație, să-și compenseze limitele ariei lui de observație cu un flux discursiv adesea diluant. Între drama vieții și viața dramei se deschide un hiatus cu afit mai larg și mai adînc cu cît se fac simțite eforturile autorului de a-l acoperi, de a împovăra universul demonstrației dramatice propriu-zise cu tipuri și destine adiacente, slab aderente și numai prin forța unei acumulări deloc necesare, (care, așa fiind, se putea, la o adică, prelungi adlibitum) îndreptăție în trama fabulei. Acest implant tipologic a izbutit, e drept, să umple cromatic acțiunea și, în bună măsură, prin angajarea lui formală la argumentele demonstrației, să-i miște accentele. În schimb el a redus la o fugară creionare — păgubind fondul însuși emoțional și de semnificație al „cazului” — elementele de viață efectivă, strîns și determinant legate de „caz”, elementele care poartă în mesajul lor uman și în misiunea lor dramatică, rezolvarea „cazului”.

Faptul apare cu evidență mai cu seamă pe scenă. Tînărul, dar recunoscutul talent al lui Ștefan Slobodă, a fost pus în situația de a evolua aproape fără sarcini și fără culoare, anonim parcă și sărac de vreun aport caracteristic, cu toate că apariția și argumentul prezenței lui, (nu o vagă comunicare răscolitoare) condiționează în esență destinul eroului în criză și marchează liniile înalte etice și civice ale dramei. De asemenea numai invenția de-a dreptul sărbătorească a Virginiei Itta Marcu, a putut, cu o explozivă bucurie încărcătură de vitalitate și exuberanță, să dea față (o față de înțelepciune ingenuă, de umor licios și de candoare robustă) aceleia care, din umbră, pîndește încrezătoare și îndrăgostită clipa revenirii la matcă și la sănătate a eroului, reîntorcerea oii rătăcite la viață și la încredere în viață.

A fost în aceste condițiuni, o bună soluție regizorală, soluția la care s-a oprit Eugen Mercus pentru a elimina ceva din sentimentul de prisori și de bătaia pasului pe loc, în care, prin disponibilitatea lui discursivă și prin încărcătura superfluc, risca să decadă, în spectacol, textul lui Tărchilă. Pe un cadru scenografic geometrizat, cu vădite intenții generalizatoare, (scenograf Helmuth Stürmer), pentru, a estompa senzația lipsei de justificare sau de cheag dramatic, a celorlalte personaje care intervin prin arguții în problematica dramei și care se reclamă mai degrabă de la diversitatea profesiei lor decît de la implicarea lor în dramă, regizorul a înlocuit oarecum cursivitatea acțiunii (plasarea ei pe linia desfășurării) cu o aparență de amploare a acțiunii (desprînzînd și subliniînd

o anume concomitență de germeni potențiali ai unor drame subsecvente). Geta Grapă a construit astfel, cu vechi și totuși proaspete și suculente resurse de strălucitoare comediană, o nespus de tulburătoare dramă a unui apus de carieră (trimițând cumva la răscolitoarea *Premieră* a lui John Cromwell). Nicolae Nicolae în rolul unui „microbist“ sportiv și-a dezvoltat neștiute, pînă azi, valențe și clanuri comice. George Gridănușu, cu o onctozitate măsurată și inteligent tincturată subtextual de efluvii ironice, a jucat și el, dincolo de argumentul și pasta lui de culoare, o ascunsă dramă a profesiei personajului interpretat (un preot). Mai puțin inspirat, de aceea poate, într-o continuă și obositoare (pentru ochi) agitație, în rolul fratelui medic, a fost Dan Săndulescu. Prea „clișeu“, (dar așa, pe linia clasică), Angela Costache, în neajutorata și neliniștita bătrinică, mătușă a fraților Nicodim. Laolaltă protagoniștii au sfârșit — fiecare cu obsesia propriei lui drame sau propriei lui compoziții — să intrupeză vectorii centrifugi ai unei familii care încearcă să salveze aparențele și e hotărîtă zadarnic să-și regăsească și să-și pună în valoare o coeziune destrămată. În sinul acestei familii care-l asaltează cu „argumente“, eroul pare a avea, peste criza de conștiință ce-l macină, și revelația unei iremediabile însingurări. Ion Jugureanu, poartă în adevăr, pe o față răvășită, înstrăinată față de sine însuși, și semnul acestui trist deși populat și zgometos gol din juru-i. Dincolo de asta interpetul eroului se mișcă însă cu o apatie și nesiguranță scenică, care ne îndoină că aparține vigurosului și incandescentului interpret a lui Țepeș Vodă... Nu cumva nesiguranța plutește în chiar albia textului ce intrupeză? Nu cumva regizorul — ca să salveze aparențele, proiectînd peste drama eroului o dramă a familiei lui — n-a avut de unde să-i găsească și repere necesare acestei duble game? Sînt întrebări iscate de o așteptare neîmplinită. Spectacolul în rotunjimea lui finală este însă purtătorul elocvent al unei dăruiri prețioase și al unui efort nu mai puțin notabil de slujire strîns sudată a ceea ce este vrednic de relevat — virtuțile conceptual umaniste — în acest text prea acrat și nu îndeajuns de articulat pentru a scuti de probleme pe interpretii lui.

Florin Tornea

Teatrul Dramatic din Brașov la 25 de ani de la înființare —

SIMPOZIONUL FESTIV

Festivitatea de deschidere, expoziția retrospectivă și premiera absolută a piesei Sărutul, noua lucrare a dramaturgului Dan Tărchilă, directorul teatrului, au demonstrat permanența preocupării acestui teatru pentru promovarea dramaturgiei originale. Aceasta a fost, de altfel, și tema simpozionului inițiat: Căi de sporire a eficienței mesajului în arta spectacolului cu piesa românească contemporană. Acesta a constituit un punct culminant al zilelor jubiliare. De altminteri, și spectacolele Teatrului de păpuși, precum și concertele Filarmonicii brașovene s-au înscris în aria aceleiași preocupări predominante. Un alt (mai vechi) spectacol — dar de răsunset — al Teatrului Dramatic. (Vlad Țepeș în ianuarie de Mircea Brașov) a readus pe scenă o tulburătoare, lucidă și tensionată evocare a unei epoci și a unui mit.

În acest context, simpozionul, deși organizat sub auspicii festive, nu a exclus atmosfera „de lucru“ din nevoia sinceră de dezbateri și edificări, de răspuns la unele întrebări, sau — pur și simplu — de ridicare a unor întrebări ce-i frământă pe creatori. Gazdele și oaspeții au colaborat la simpozion, care, nu întîmplător, a avut loc, îndată după constituirea Filialei Brașov, a Asociației oamenilor din instituțiile teatrale și muzicale (A.T.M.), în prezența vicepreședintei, artista emerită Dina Cocea. Ca și simpozionul muzicienilor (Patriotismul, trăsătură de bază a simfonismului românesc), acesta urmează să conștînțese începutul dezbaterilor care vor intra, nădăjduim, în programul curent al activității și a existenței celei de a 19-a filiale a A.T.M.

Au fost incluși în dezbateri toți factorii constitutivi ai spectacolului — opera dramatică, regizorul, actorul și, nu în ultimul rînd, publicul. Vorbitorii au abordat tema simpozionului fie prin prisma autorului dramatic (astfel, comunicarea lui Dan Tărchilă a avut drept obiect gena și procesul de închegare a piesei sale Marele fluviu își adună apele, în cadrul căreia personajul central, Caterina, dobîndește pondere dramatică și o substanță mai densă decît celelalte personaje), fie prin prisma cercetătorului teatral (Ioana Mărgineanu a stabilit în referatul său raportul între termenii problemei, ilustrîndu-l cu aspecte concrete ale muncii teatrului brașovean), fie

prin prisma creatorului și, totodată, a sociologului teatral (Mihai Dimiu a analizat relația dintre teatru și public, plecând de la un motto eminescian care reclamă exigența și excluderea oricăror concesi).

Poziția interpretului a făcut obiectul referatului unuia dintre cei mai tineri actori ai teatrului, Ștefan Sloboda: el a făcut pertinente observații analitice privind chipul unor tineri eroi din dramaturgia românească actuală, printre care Radu Orza, din piesa Sărutul, interpretat, în seara deschiderii săptămânii festive, chiar de tânărul actor. Regizorul Eugen Mercus a subordonat ideea eficienței mesajului adevărului exprimat pe scenă.

Alți doi actori (Dan Săndulescu și George Ferra) s-au referit, în cuvântul lor, la nevoia stringentă de documentare „la zi”, de contacte cu spectacole din capitală; au mai fost ridicate și întrebări legate nemijlocit de structura specifică a publicului brașovean. În încheiere, actrița Dina Cocea, sintetizând opiniile exprimate în cadrul simpozionului, a subliniat finuta elevată a întinerii.

A fost o săptămână „plină”, revelatoare de sănătoase resurse creatoare și energii vrednice de a fi și pe viitor urmărite cu interes și încredere. Evoluția acestui tînăr colectiv — „veteran”, harnic și inimos, și-a conturat, în ultima vreme, o personalitate artistică distinctă, în peisajul teatral românesc.

Ioana Mărgineanu

Teatrul „A. Davila”
din Pitești

JUDECATA DE LA MIEZUL NOPTII

de Gheorghe Vlad

Patru ani a așteptat Gheorghe Vlad de la publicarea acestei piese, patru ani și mai bine, până să decidă un teatru reprezentarea ei. Între timp, Gheorghe Vlad a mai publicat o piesă în revista noastră, comedia *O dimineață de pomină*. Între timp Teatrul „Mihai

Eminescu” din Botoșani i-a reprezentat o altă comedie, *Chitara dragostei* dar despre acest spectacol avem doar ecouri, teatrul nu ne-a trimis vești. Între timp, Teatrul de Dramă și Comedie din Constanța repetă o piesă inspirată de viața marinarilor de cursă lungă *Lupii de mare*. Semn că Gheorghe Vlad nu e doar dramaturgul satului oltenesc, cum pripit am fi îndemnați să etichetăm. Și semn că Gheorghe Vlad e același harnic și mereu prezent scriitor, în ciuda ingraturii teatrelor care uită succesele de public ale spectacolelor cu piesele lui. Dar blestemele prejudecăți lucrează activ, încă ni se mai întâmplă să clasificăm dramaturgi după aria tematică pe care o exploatează cu preferință și vocație, încă mai facem păcatul să plasăm piesa cu temă din viața satului undeva la periferia zonei noastre de interes. Toate astea laolaltă cred că explică de ce *Judecata de la miezul nopții* a trebuit să aștepte mai bine de patru ani pentru a fi, în sfârșit, reprezentată la Pitești, în regia (încă) tînărului Radu Boroianu și într-o distribuție care dovedește că teatrul privește cu ochi buni promovarea piesei originale.

Data premierei : 12 dec. 1974.
Regia : RADU BOROIANU. Scenografia : BEATRICE PERIȘIEANU.

Distribuția : ȘTEFAN MOISESCU (Andrei Goace); ION FOCȘA (Ciuciuc); MARILENA NEGRU (Ana); GINA NICOLAE (Ilina); PETRE DUMITRESCU (Iosif); PETRE DINULIU (Trică); PETRE TANASIEVICI (Măcris); CORNEL POENARU (Pătăloș); VALERIU BUCIU (Tîru); GRIG DRISTARU (Priopete); RADU CORIOLAN (Pupărețu); AUREL DUMINICĂ (Șeful de post).

Pentru cine cunoaște roadele activității scriitoricești a lui Gheorghe Vlad, nu e greu să vadă în *Judecata de la miezul nopții* o consecvență și în același timp o decizie. Să ne reamintim că, îndelungă vreme reporter, Gheorghe Vlad a bătătorit ulițele satului oltenesc, cunoscînd oamenii, moravurile, fiind martorul prefacerilor survenite aici, și al ecoului acestor prefaceri în conștiința țărănilor. Să ne reamintim că unealta preferată a dramaturgului este hazul, în largile lui margini, de la umor la satiră și că amprenta caracteristică a stilului său rămîne notația vie, alertă de reporter, înfățișarea situației revelatoare și înlînțuirea acestor situații în succesiuni aparent dezordonate, că personajele comediilor sale sînt, mai toate, rubedenii ale lui Mitu și Nate, inși din belșug dotați cu simțul umorului, zeflemești, gata să ia totul în răspăr, de pe poziția unei sănatoase încrederi în viață.

Judecata de la miezul nopții se plasează pe aceleași coordonate distincte, dar numai într-o măsură, pentru că în altă măsură iese din făgașul obișnuit pentru a încerca o investigație psihologică mai de adâncime. Goace, fostul președinte de C.A.P., e personajul pe care autorul încearcă să-l dezvolte mai complex și momentul de cumpănă din existența lui e bine ales. Goace, om harnic și capabil, energic și plin de inițiativă, o cam luase razna de la o vreme, începând să confunde cooperativa cu ograda proprie, una peste alta greșește, și pentru greșelile lui va plăti: adunarea cooperativilor îl schimbă din funcția de președinte. Aici e problema piesei. Pe de o parte, ce se întâmplă cu un om capabil, deștept, harnic, cum e Goace, când în urma propriilor lui greșeli se vede înlăturat dintr-o funcție de răspundere, pe de altă parte, care este reacția celor apropiați lui la acest moment de cumpănă? Alde Ciuciuc, Trică, Măcriș, Pățaloi, săteni cooperatori pe care nu o dată Goace i-a nemulțumit, se arată omenoși, înțelegători și vor izbuti să-l facă să treacă peste această încercare. Iar Goace, după o noapte de frământări în care se va judeca pe sine mai aspru chiar decît fusese judecat în adunarea cooperativilor, își regăsește și cumpătul, și liniștea și încrederea în sine și ai săi.

Spectacolul, așa cum l-a realizat Radu Boroianu, îmbină echilibrat cele două direcții pe care încercam să le disting, hazul, zeflemeaua împletindu-se firesc și organic cu momentele grave. Un important merit îl are Ștefan Moisescu, interpretul lui Goace, care a știut să păstreze echilibrul și măsura. Interpretarea lui nuanțată, logică, stăpînită fac să ne fie limpezi părțile luminate dar și cele umbrite ale acestui om plin de energie, de autoritate, de inteligență, dar și orgolios, egotist, disprețuitor, care e. Ștefan Moisescu e cu atât mai convingător, și reușita lui cu atât mai demnă de laudă cu cît personajul său, așa cum l-a realizat Gheorghe Vlad, nu e întotdeauna prezent în primul plan al acțiunii, deși e mereu prezent în scenă. Goace, din punct de vedere al psihologiei sale, are dese căderi în gol, procesele lui sufletești străbat uneori trasee neștiute, nevăzute, și doar știința și capacitatea interpretului de a-i insufla tăcerile, dau cursivitate și logică evoluției sale.

Celelalte personaje, mai sărăcăcios mobilite psihologic, dar nu lipsite de pitoresc și desigur, nu de prisos în piesă, au fost interpretate în general convingător și colorat atît cît se putea și atît cît li s-a cerut, de Ion Foțaș, Marilena Negru, Gina Nicolae, Petre Dinuliu, Petru Dumitrescu și Radu Coriolan. Decorul Beatricei Perişianu e practic, economic și are hazul lui, fiind realizat în maniera pictorilor naivi.

Virgil Munteanu

Teatrul de Stat „Valea Jiului“ din Petroșani

MENAJERA

de Al. Sever

Data premierei : 28 decembrie 1974.
Regia : ION SIMIONESCU. Decor :
AUREL FLOREA. Distribuția : ALEXANDRU ANGHELESCU (Ion Aureliu Rebe-
dea) ; VALI CIOS (Bodiano Gabi) ; ȘTE-
FANIA DONCA (Monica Hanganu) ; AU-
RORA NOVĂCESCU (Doamna Mălincio-
iu) ; NICOLAE GHEORGHE (un inspec-
tor de poliție).

În ultimele zile ale anului trecut, Teatrul de Stat „Valea Jiului“ din Petroșani a prezentat în premieră pe țară piesa lui Alexandru Sever *Menajera*, dramă psihologică pe o temă inspirată din perioada războiului. Acțiunea se referă la lupta comuniștilor în ilegalitate dar tema sa centrală o constituie ideea angajării inevitabile, de o parte sau de alta a baricadei, a tuturor, chiar și a celor „neangajați“ din principiu, ideea opțiunii necesare, dramatice uneori prin consecințe, a individului confruntat cu istoria.

Eroul piesei este un profesor universitar, matematician ilustru care și-a cîștigat poziția în ierarhia socială și profesională după o luptă îndelungată cu sărăcia, cu lipsurile, prin tenacitate, prin eroice renunțări de fiecare zi. Ajuns la apogeul carierei, pe locul visat și durat cu eforturi, profesorul se află înnobilit cu toate virtuțile intelectuale, dar sărăcit de acelea omenoși, retras într-o mizantropie cu aparență de „turn de fildeș“ al savantului, dar reducîndu-se, în fond, la un condamnat egoism. Apariția unei comuniste urmărite de poliție în casa-citadelă, în viața-cochilie a profesorului, va declanșa un violent proces de definire, de stabilire exactă a valorilor. Confruntat cu o situație gravă, obligat să opteze pentru o atitudine clară, angajată, eroul va pierde treptat toate falsele învelișuri de integritate și tărie, va fi invadat de o frică meschină, jalnică, ce-l va duce spre trădare, spre pactizarea tacită cu forțele brutale pe care afirma că le ignoră. Va urma calvarul remușcărilor, drumul chinuitor spre înțelegerea dimensiunilor exacte ale propriei fapte, spre recunoașterea ratării sale ca om și deci a inutilității existenței. Partea a doua a piesei figurează acest proces, evoluția lui spre un deznodămînt care va însemna sinuciderea eroului. Construcția dramatică delimitează clar cele două etape : profilul inițial al eroului — rigid, sigur de sine, riguros pînă la mecanicizare — profil ale cărui linii



Vali Cios și Alexandra Angelescu

încep să se fringă, să se tulbure odată cu apariția situației de excepție, odată cu nașterea fricii care crește, se dezvoltă din ea înșăși, dictând gestul iremediabil al trădării; partea a doua — mai puțin realizată, cu unele incertitudini și inabilități literare — este gândită ca permanentă îmbinare a planului real cu cel imaginar, procesul mental, tortura remușcărilor, fiind concretizate prin dialogul cu fata ucisă, sacrificată de erou, dar care va rămâne prezentă în scenă, vie în memoria, în conștiința sa.

Spectacolul semnat de Ion Simionescu pornește tocmai de la figurarea acestor etape diferite, urmînd textul în calitățile sale, încercînd depășirea unor neîmpliniri, clarificarea sensurilor, a momentelor mai puțin limpezi. Schimbarea de ton se face însă prea tranșant, efortul de explicitare a celei de-a doua părți se traduce scenic printr-o metaforizare excesivă și adesea simplistă. Spectacolul abundă în figuri de stil, în trimiteri și sugestii, explică iar și iar lucruri înțelese deja de spectator. Eroina va fi îmbrăcată într-o rochie de bal din materialul uniformelor de închisoare, se va plimba în cerc ca în curtea penitenciarului, eroul o va lega la ochi, în cursul unui dialog, amintind (a cita oară?) faptul că el a împins-o în fața plutonului de execuție; se fac trimiteri la personaje-victime ale societății (Fetița cu chibrituri, de exemplu), se cîntă „My lord“ ș.a.m.d. Pînă aici este vorba doar despre exagerarea, supralicitarea unor sensuri exacte: următoarea observație se referă însă la o idee *introdusă* de spectacol și care nu este în acord cu textul lui Alexandru Sever. În scenă răsună amplu, în mai toate

momentele de tensiune psihologică *Simfonia destinului*, eroina — încarnare a obsesiei culpabilității pe care o trăiește profesorul — deșiră lină neagră într-o atitudine sugerînd cumva mitologicele Parce, aluzii străvezii la ideea unui Fatum care planează asupra personajelor. Textul, însă, nu acest lucru își propune să-l comunice, nu un destin implacabil interesează aici.

Mult mai bine realizată scenic, mai apropiată de intențiile dramei, rămîne prima parte a spectacolului, cu o bună construcție a evoluției psihologice a croului, cu punctarea precisă și nuanțată a treptelor parcurse de acesta. Meritul îi revine desigur și interpretului Alexandru Angelescu, actor de solide resurse scenice, foarte precis în caracterizarea personajului, știind să echilibreze trăsături diferite pentru a realiza un portret într-adevăr semnificativ.

Vali Cios își rezolvă personajul așa cum o actriță talentată poate duce la bun sfîrșit orice rol chiar dacă — și acesta este cazul — nu i se potrivește.

Contribuții meritorii au în spectacol Nicolae Gheorghe — un actor de finețe a replicii și de pondere scenică — și Aurora Novăcescu care reușește să creeze un personaj foarte pitoresc, aflat pe muchia vulgarității, dar fără a o depăși. Inconsistență prezența Ștefaniei Donca.

Cristina Constantiniu

Teatrul „C. I. Nottara“

CORRIDA

de Alfonso Sastre

Premieră: 13 decembrie 1974.

Regia: colectivă. Scenografia: LIDIA RADIAN. Ilustrația muzicală: LUCAN IONESCU.

Distribuția: LUCIA MUREȘAN (Gabriela); CRISTINA TACOI (Alicia); BEATRICE PETRESCU și ANGI TOMAIDE (Camerista); MIRCEA ANGHIELESCU (Impresarul); ION DICHISEANU (José Alba); ȘTEFAN RADOȘ (Doctorul Sanchez); ADRIAN MĂZĂRACHE (Rafael); VIOREL COMĂNICI (Jimenez); RADU DUNĂREANU (Comisarul); ȘTEFAN PISOSCHI (Juan); DANIEL CONSTANTIN (Asistent sanitar).

Ne-am dus plini de speranțe la „Nottara“ să vedem *Corrida*, sau *Cornada* cum i s-a spus serierii lui Alfonso Sastre atunci cînd



Ion Dichiseanu și, în plan secund, Mірcea Anghelесcu și Lucia Mureșan

i s-a dat drept de cetățenie la noi de către Teatrul din Petroșani, cu un an în urmă. După ce trupa petroșăneană ne-a prezentat, într-o imagine incompletă, cam incertă și cam schematică, lumea pitorească și atractivă, plină de tristețe și de dramatism a piesei, ne-am zis că s-ar putea ca la a doua versiune, fiind vorba de o trupă prestigioasă cum este cea de la „Nottara”, această frumoasă și tragică pagină din literatura Spaniei, să aibă mai mult noroc. Și n-a avut. În afară de o inspirată ilustrație muzicală, ce puncta nostalgic „culoarea locală”, suspinul înfiorat al patimilor dezlănțuite, „passodoblele” atât de caracteristice Spaniei, însoțite de frenetice sau tinguitoare melodii acompaniate de castaniete, și, în afară de strălucitoarea, splendidă pelerină roșu-aurie a toreadorului, și de șalul negru al soției lui, nimic altceva nu ni s-a părut că vine să sublinieze valorile reale ale acestei piese, să-i deschidă drum spre inima spectatorului nostru. s-o scape de un destin trist, de pericolul alunecării ei în uitare. Așa cum s-a scris și în alte publicații, și cum s-a relevat în paginile revistei noastre, piesa lui Alfonso Sastre dezvăluie într-o tonalitate dură, impregnată de ironie, de sarcasm, un mod „original” și crud de exploatare. Ea vorbește foarte convingător, cu mijloace de o evidentă și colorată teatralitate, despre un sistem social „cu multe lucruri rău întocmit”, despre singurătatea și disperarea omului, despre lupta ne-

milosă, inegală, paroxistică, dintre exploatați și exploataitori, care în cele din urmă ajunge să genereze doar victime și nici un vinovat.

Aspră și patetică, *Corrida* cuprinde o idee care poate constitui nucleul unui spectacol de valoare: jocul nepăsător al afaceriștilor cu viața și moartea oamenilor, subordonarea oricăror aspirații banului, intereselor meschine, veleitare.

Dacă în montarea de la Petroșani, un tânăr regizor, în dorința lui meritorie de a-și încerca spectaculos puterile, a căutat, prin apăsări ostentative, prin supradimensionarea (nu întotdeauna fericită) a ideii, lărgirea cadrului acțiunii și a conflictului piesei — să-i generalizeze semnificațiile, să-i amplifice sfera dezbaterii — în montarea de la „Nottara” nu am întrezărit nici un soi de ambiție artistică. Totul a fost lăsat să curgă în scenă, indiferent, banal și la voia întâmplării. Și era firesc să se întâmple așa, atita timp cât spectacolul nu poartă răspunderea nici unui regizor, fie el de mai mare sau mai mică autoritate. Găzduit pe scena mică a Studioului, spectacolul a fost realizat — așa cum relatează caietul program — în *regie colectivă*. Destinată deobicei încercărilor inovatoare, montărilor cu caracter experimental, sala Studio a Teatrului „Nottara” a văzut câteva mostre de mare interes și cu mare ecou în viața noastră teatrală. Nu cred că a stat cuiva, cituși de puțin în intenție, să încerce aici, cu piesa lui Sastre, un eșec cu

experiența regiei colective. Mai cu seamă cînd era angajat un grup de actori buni și de mare popularitate, lăsați însă să se descurce care cum știe, și să se afirme care cum poate. Absența regizorului s-a manifestat în primul rînd în detrimentul interpreților-piloni ai conflictului. Sinceritatea, firescul, intenția de joc sobru și concentrat a lui Ion Dichiseanu, nu au fost suficient valorificate pentru a sugera dimensiunea simbolică a dramei eroului, pentru a degaja fiorul tragic al înfricoșătoarei lui oscilări între viață și moarte, al opțiunii lui dramatice și fatale, din final. Mircea Anghelescu a vrut să-i fie lui Dichiseanu un adversar rău, stilat și cinic. Și n-a fost. Impresarul din piesa lui Sastre nu este un cinic oarecare de duzină. Personajul trimite spre proporțiile de simbol ale unei forțe malefice de distrugere, cu multiple fațete, cu moduri extrem de variate și nuanțate de a-și impune forța, orgoliul, cruzimea. O aglomerare de gesturi nervoase, o țigară în colțul gurii, o privire „diabolică“ n-au fost argumente majore și suficiente pentru a desena autoritatea și semnificația personajului. Lucia Mureșan a punctat uncori cu eleganță și demnitate iubirea și suferința soției toreadorului. Dar și acest personaj ne-a apărut mărunț și minimalizat prin alunecarea lui în melodramă, în poză patetică. Și mai sînt în acest spectacol: Ștefan Radof, Cristina Tacoi, Viorel Comănici, Adrian Mazarache, care trec aproape neobservați prin scenă, și pe la arlechini, fără să lase vreo urmă concludentă a talentului lor, a capacității lor compoziționale. Sîntem nevoiți să recunoaștem, cu amărăciune, că în această reprezentație, în care ne-am pus citeva nădejdi, nici un interpret nu se manifestă la nivelul său real. Redusă la dimensiunile unei melodrame de rînd, în care personajele par a nu aspira nici măcar la autenticitate, puterea conflictului, timbrul specific al autorului lipsesc. Vibrația tragică și tensiunea etică a piesei, cu toate reverberațiile umane și semnificațiile sociale, s-au pierdut într-o desfășurare teatrală vetustă și monotonă. Montarea de la „Nottara“ nu justifică astfel opțiunea repertorială a acestui teatru, care și-a făcut nenumărate puncte de glorie din reprezentarea piesei străine alături de cea românească.

Valeria Ducea

Teatrul Giulești
— Sala Studio —

AMINTIRI DESPRE ORĂSELUL SPOON RIVER

de Edgar Lee Masters

Șase actori talentați. Șase actori în căutarea unor roluri care să le dea satisfacția transpunerii în situații dramatice, comice, variate, în stări de spirit complexe, în momente de viață autentică. Șase actori iubitori de poezie. Șase actori dăruiți scenei, devotați muncii. Șase actori în căutarea unei piese...

...și dacă n-au găsit-o, au improvizat-o. Din cartea scriitorului american Edgar Lee Masters, *Antologia orășelului Spoon River*, ei au extras un număr însemnat de personaje (autorul alcătuirii textului de scenă nu ne este comunicat în programul spectacolului — se presupune deci, că e o lucrare colectivă) și le-au împărțit după afinități temperamentale și artistice, fiecare interpretînd mai multe roluri și, sub îndemnarea regizorală a unuia dintre ei, Mihail Stan, au compus un spectacol — recital cu titlul *Amintiri despre orășelul Spoon River*, care se reprezintă în sala Studio a Teatrului Giulești.

Pornind de la titlul cărții lui Edgar Lee Masters, spectacolul încearcă să se constituie într-o microantologie de scene și personaje familiare unei anume literaturi americane, care îmbină sarcasmul scenelor sociale cu lirismul evocărilor vieții de familie. Amintirile, destul de vagi la început, prind treptat contur făcînd să reinvie pentru o clipă în fața noastră morții orășelului Spoon River, într-un șir de autobiografii nu lipsite de pitoresc și de unele semnificații sociale și umane. Iubiri tre-cătoare și drame de familie, aventuri norocoase, un politician demagog, un ostaș care moare într-un război străin de interesele lui, o familie cumsecade, bețivul satului, oameni mînați de setea de înavuțire, — toți, și toate, se perindă prin fața noastră ca tot atîtea destine umane lăsînd uneori o diră de gînduri în urma lor. Alteori, cel mai ades pierînd fără urmă. Rămînem cu impresia finală a unei meditații cam nebuloase despre viață și moarte, în care moartea apare cu virtuți egalizatoare și tranchilizante, dar viața se afirmă, parcă, demnă de a fi trăită în ciuda tuturor necazurilor și durerilor.

Rămănem, mai ales, cu impresia unor foarte buni actori, care însă nu și-au afirmat cu egală vigoare calitățile.

Tonul excesiv patetic încarcă uneori textul cu o gravitate care întunecă puterea de comunicare, reducând și din diversitatea personajelor. Acest cusur e vizibil îndeosebi la Mihail Stan, care și-a jucat toate personajele cam la fel, strigând cam mult și cam încrunțat; lipsa sa de experiență regizorală s-a răsfrint și asupra interpretării sale actricești și asupra colegilor săi. Monotonia și-a pus pețea și asupra personajelor interpretate de Irina Mazanitis, actriță cu o vibrație dramatică autentică și care în rolul unei bătrâne a izbutit să se autodepășească. Sebastian Papani, altfel deoit îl cunoaștem de obicei, u-a izbutit totuși mai mult decât să-și marcheze prezența. George Bănică a fost foarte convingător în rolul soldatului, izbutind în general să-și diversifice personajele, dar căzând în patetism în invocarea finală. Foarte tânăra Ana Cielovan, în ciuda unor strângăcii datorate lipsei de experiență (o anumită fixitate a privirii va trebui părăsită) dovedește calități sensibile pentru rolurile de dramă. Surprinzătoare, de fiecare dată alta, Dana Comnea a adus în scenă o personalitate artistică matură, dând substanță vie fiecărui personaj interpretat și ridicând prin prezența ei nivelul interpretării generale.

Margareta Bărbuță



Livia Gingulescu (Elmira) și Mihai Gingulescu (Tartuffe)

Teatrul de Stat
din Tg. Mureș

— Secția română —

TARTUFFE

de Molière

Data premierei : 7 decembrie 1974.

Regia : DAN MICU. Scenografia : ROMULUS PENEȘ.

Distribuția : FANA GEICĂ (Doamna Perrine); ION FISCUTEANU (Orgon); LIVIA GINGULESCU (Elmira); ION RIȚIU (Damis); MARINELA POPESCU (Mariana); PETRU DONDOȘ (Valer); CONSTANTIN DOLJAN (Cléant); MIHAI GINGULESCU (Tartuffe); ZOE MUSCAN (Dorina); CORNEL POPESCU (Domnul Loyal); ANDREI TÖRÖK (Un căpitan); GEORGE MENDEL (Laurent).

Probabil că *Piticul din grădina de vară* a însemnat un moment singular, de reculegere și austeritate, doar o paranteză de sobră

concentrație interioară, în cariera de director scenic a lui Dan Micu. Cu *Tartuffe* el se reîntoarce și ne reîntoarce la vechile sale obsesii înrădăcinate într-o lume tentaculară, larvară, obsesii imagistice, bintuite de avalanșa soluțiilor hiperbolat teatrale, amintindu-ne și de predispoziția sa mareată pentru canavaua unui scenariu de invenție proprie, adesea doar tangent cu universul piesei abordate. N-am văzut *Molière* sau *Cabala bigoșilor*, montarea realizată de Micu în stagiunea trecută la secția maghiară, dar am presupus inițial că alegerea lui *Tartuffe* reprezintă o deliberată încercare de continuare a studiului unui fenomen de suprastructură, de adîncire a analizei unor structuri morale specifice, de conspectare a ipotezelor imposturii, fățarniciei, bigotismului etc. utilizîndu-se, firese, textul original și arhetipul, după epuizarea laturilor anecdotice și circumstanțiale. Spectacolul însă nu realizează — dealtfel, se pare că nici nu și-a propus — o sondare în adîncimile unui strat de idei, n-are un principiu demascator, ci unul exhibitor, demonstrativ. Dan Micu a extras cu fermitate personajele din epocă, instalîndu-le într-un vag început de secol XX, operație discutabilă, nu prin libertățile pe care le implică



Marinela Popescu (Mariana), Ion Fiscuteanu (Orgon), Livia Gingulescu (Elmira) și Zoe Muscan (Dorina)

vis-à-vis de text, ei prin lipsa de semnificații ce decurge practic de aici. Reprezentarea lui Molière în costum anacronic nu semnifică, însă, acum nimic, cel mult mai dizolvă citeva inhibiții ce persistă în abordarea clasicului francez. Ce-i drept, în montările Shakespeare, dincolo de orice rezultat valoric, demersul regizoral e mai liber, în lecturi intervenind nenumărate perspective, unghiuri variate, interpretări schimbătoare; ceace nu putem afirma că se petrece și cu teatrul lui Molière, unde persistă fie clișeele ajustate ale Comediei Franceze, trecute prin filiera vechiului nostru Teatrul Național, fie explorările sociologice de tipul faimoaselor și revoluțelor montări Planchon. Din păcate, însă, exegeza lui Micu se dovedește pur formală: spre marele nostru regret, spectacolul eludează demontarea unui mecanism ideologic acționat de impostură, pentru a se cantona cu voioasă inocență pe teritoriul unui joc teatral grotesc, cu mari plonjeuri în absurd. Cele citeva răzlețe, excelente de altfel, momente de teatru pur nu se sudează, nu se infiltrează organic în masa reprezentației, artificială în comicul ei înghețat, suprasaturată de fantezie. Cu *Tartuŝe* sau *Fățarnicii*

ne aflăm în fața unei versiuni scenice în care, printr-un vechi paradox, pe măsură ce crește „cota de originalitate” a discursului regizoral, pe măsură ce ținesc jerbele de artificii ale jocului comprimat de invenții, îndopat cu gaguri și „găselnițe”, scade forța de atac a ideilor, se subțiază substanța dramatică, filosofia piesei, reducându-se miza angajării polemice. Spațiul scenic (scenografie — Romulus Penes), scăldat într-o voit dezgustătoare culoare roz-trandafir, cu ape lasciv violacee, este literalmente învadat de mobilier; de tavanul scenei, și al casei lui Orgon, atîrnă un ciorchine albastru de mese cu un picior; șapte-opt canapele și sofale în catifele de aceeași nuanță de alcov și 15 (cincisprezece) dulapuri de diferite forme și dimensiuni — într-un aproximativ stil empire — baricadează pereții laterali și fundalul, stînjinind — hazos să zicem — mișcarea personajelor. Se circulă tot timpul într-o agitație frenetică, se intră și se iese în și prin dulapuri, se calcă apăsat pe canapele. Se doarme pe mese, gesturile desenîndu-se paroxistic, printre urmăriri, legări cu frînghii, căzături, bufnituri, busculade și hastonade. Se cultivă cu predilecție ținuta și miș-

careia insolită : Dorina se mișcă tot timpul cu o cravașă de care și uzează de citeva ori sau zace letargic cu un candelabru pe cap ; Mariana se agită minuiind două cuțite cu lamă lungă și ascuțită (de altfel, șișul intră în recuzita mai multor personaje, îl poartă Tartuffe și, dacă nu mă înșel, și Valer) ; doamna Pernelle năvălește în scenă, în final, îmbrăcată ca un prusac din armata Kaiserului și trage cu tunul ; Orgon pătrunde în casă țîșnind, firește, dintr-un dulap, în costum de vînător ; Cléant e un bufon, un clovn îmbrăcat ca atare, iar Tartuffe, desculț, cu șiacul și rasa penitenților, încins cu o sfoară, are gesturi nerușinate și o grosolanie slinoasă, feroce. Evident, regizorul a intenționat să codifice un alfabet de semne pentru a-și comunica comentariul, dar transcripția e mult prea căznită, obturînd mesajul. Plutesc în scenă ecourile *Tangoului* polonez, umbre de „rinoceri” se aștern și ele, la fel cum regăsim, amalgamate într-un desen parodic, naiv, elemente de teatru supra-realist cu clișee futuriste. În aceste excesive trimiteri, metafore, deschideri spre spectacolul de bilci, mister modern și futurist, acto-

rii s-au rătăcit în costumele personajelor, și nu s-au rătăcit printrer celorlalte violente ale machiajului. Grima de circ și postura excentrică au rămas în majoritatea cazurilor atribute exterioare caracterelor văduvite de idee. Și din pricina neclarității excursului regizoral, dar și din pricina unei vădit insuficiente acomodări la cerințele unui joc absurd situat în afara sferei gravitaționale a textului. E drept, spre final, de fapt în ultima scenă a piesei — inteligent interpretată — ca o elocventă demonstrație a unei complicități generale, în ticăloșie, ca o tacită și cinică acceptare a demagogiei ce glorifică turpitudinea și ridicolul, actorii izbutesc într-un joc comun, inspirat, să comunice ideea, într-o horă a imaginilor riguroși și expresiv înlănțuite ; rezultat deficitar, totuși, în raport cu forța, efortul și energiile cheltuite pentru realizarea întregii montări. În aceste condiții ni se pare dificil să ne lansăm în aprecieri la adresa actorilor care s-au supus cu destulă indiferență, dar conștiincios, voluntarismului regizoral.

Mira Iosif

CARNET STUDENȚESC

Institutul de teatru „Szentgyörgyi Istvan“ din Tg. Mureș

Puternic integrat în viața teatrală a orașului, Studioul studenților din Tîrgu Mureș deține un rol activ, animator în efervescența culturală a acestui centru. Programul acestei stagiuni, ce se vrea realizat, în principiu, de studenții anului IV, dar se elaborează practic cu concursul întregului institut — cadre didactice și studenți — e dens, cu deschideri spre stiluri, epoci, și dramaturgii variate, și adaptat totodată cerințelor formative ale viitoarelor cadre actoricești. Clasa de actorie a anului IV, condusă de profesorii și lectorii Csorba Andras, Gergely Geza și Ferenczy Csöngör, anunță pe afișe următoarele spectacole : *Simbătă la Veritas* (premieră realizată) ; *Spectacol cu vechi piese maghiare* (premieră realizată) ; *Electra* de Euripide ; *Menajeria de sticlă* de Tennessee Williams.

Laborator de studiu, constant verificat în activitatea practică a absolvenților săi, studio-ul „Szentgyörgyi Istvan” nu este ceea ce se numește un teatru în miniatură — nici n-ar fi de dorit să fie — ci un serios centru de modelare, analiză și aplicare profesională, cu rezultate extrem de serioase.

Spectacolul elaborat de clasa conf. Gergely Géza și intitulat *Seară de vechi piese maghiare* s-a constituit ca un exemplu de studiu pe o temă dată. Profesorul-regizor, autor al scenariului dramatic reprezentat, a selectat o seamă de texte literare de circulație variabilă în teatrul școlar din sec. XVII—XVIII. E vorba de acele specifice texte literare sau populare, cu paternitate anonimă sau atribuită unor profesori-călugări, care se reprezentau în colegiile din Ardealul medieval și renescentist. Jucate unele initial, în latină, ele au fost de-a lungul timpului traduse sau adaptate în limba populară cu intrusiuni din argoul studenților și al târgoveților, păstrîndu-se doar alocuțiuni clasicezante din vechile modele. Fragmentele descooperite, completate cu schemele unor texte pe teme mult gustate, articulate cu cîteva interludii caracteristice au alcătuit un interesant colaj, cu multiple valori funcționale. Valori informativ-educative de culturalizare a pu-

blicului, a tineretului îndeosebi, extrem de fertile mai ales pentru cultura teatrală a studenților-actori; coordonatele expresiv-populare ale scenariilor dramatice pretind cultura dicției, a gestului, disponibilități pentru improvizație și compoziție de gen, obișnuința măștii, a mimii, aptitudini indispensabile — precum se știe — viitorilor actori.

RUSTICUS IMPERANS

de Masenius

Data premierei : 18 octombrie 1974.

Regia : conf. GERGELY GÉZA. Scenografia : KEMÉNY ARPÁD. Mișcarea scenică : EGHY GISSA. Muzica : SZABÓ CSABA.

Distribuția : GYÖRFFY ANDRÁS (András, fierarul); SZABÓ LAJOS (Congrio, sluga); FÜLÖP ZOLTÁN — anul II (Regele); soția fierarului); BICSKEI ISTVÁN — anul III (Demilus, curtean); un bucătar; nunțul papal; un ambasador); HUNYADI LÁSZLÓ — anul III (Stasimus, halebardierul); un bucătar; un curtean); NEMES PÉTER — anul II (Cleobolus, un curtean); SZÉLYES FERENC — anul III (Sosa, curtean; un bucătar; Salpa, bufonul); un curtean).

RUSTICUS IMPERANS sau *Împăratul țăran* — text, atribuit profesorului-călugăr Masenius și tălmăcit în maghiară de Szentés Re-

ginakl, profesor la colegiul din Șumuleu-Ciucului — a fost jucat în spectacolele „teatrului școlar“ pentru prima oară în 1780. Tema, frecventă în folclorul polonez și slovac, dar existentă și în câteva comedii shakespearene, a farsei puse la cale de curteni și având drept rezultat investirea — pentru o zi — a unui oarecare sărăntoc, bețiv, haină etc, cu sceptrul regal, are în final o concluzie moralizatoare, vestejind viciul cobaiului pe seama căruia s-a realizat experimentul. În cazul nostru, fierarul Andras, bețivan și certăreț, își maltratează sluga: într-o bună zi, aceasta își ia lumea în cap, plecând în căntarea împăratului, care îi va face dreptate. Dar împăratul trecînd cu suta sa prin acele locuri, și văzîndu-l pe fierar prăvălit într-un șanț, în somnul adînc al beției, îi joacă meșterului cunoscutul renghi. Trezindu-se crai, Andras își ia cu obrăznicie rolul în serios, și, la primirea jalbei fostei sale slugi, bine sfătuit de curtenii amuzați dă o sentință dreaptă, și anume pedepsirea fierarului, trecerea acestuia în locul calfei, cu pierderea multor privilegii, printre care și a nevetei... Pe această mică și simplă poveste, grupul de studenți-actori (dintre care doar doi — interpreți fierarului și calfei — din anul IV, restul din ani mai mici) a construit un amplu spectacol, avînd ca bază principiile teatrului în teatru. Prologul cîntat și dansat anunță reprezentația studenților din secolul XVIII care joacă piesa lui Masenius tălmăcită de mentorul lor. Se instaurează de la început atitudinea distanțată a interpreților față de obiectul reprezentației și, drept rezultat, se obține un joc încântător, de teatru „la vedere“, cu un desen naiv, stilizat cu măsură, cu excelente „face à face“ cu publicul, adesea interpelat cu o știință a incitării, cu abia sesizabile, dar evident mult lucrate momente de trecere din proză în cîntec, și din replică în pantomimă, și cu travestiul de rigoare, știut fiind că în colegiile din secolul luminilor fetele nu aveau acces la învățătură. Decorul, extrem de simplu, este de fapt un practicabil mărginit de patru stâlpi de pridvor țărănesc, împodobiți cu măști populare, cu felinare scobite din pepeni și o cortinetă, de fapt două mari ștergare gospodărești. Ambianța popular-țărănească apare filtrată prin gustul ușor pedant al învățăceilor trimiși la carte, în școli înalte... Ca atare, găsim o recuzită rafinat alcătuită în care se amestecă elemente din gospodăria cotidiană rurală, umilă și veleități naiv orășenești, solemne. Totala renunțare la machiaj devine un intens procedeu de teatralizare, solicitînd intens mimica. Compozițiile multiple — pretinzînd aproape ficcărui participant trei-patru „măști“, manipulate la vedere — se obțin în mare parte prin utilizarea registrelor vocale.

În prim plan, Szabó Lajos și Györfly András.

În plan secund, Nemes Peter, Hunyadi László, Bicskai István.



CĂSĂTORIE CU GHINION

— scenariu colaj —

Regia : conf. GERGELY GÉZA. Scenografia : KEMÉNY ARPAD. Mișcarea scenică : EGHY GISSA. Muzica : SZABO CSABA. Coregrafia : SZÖLLÖSSY JANOS.

Distribuția : GYÖRFFY ANDRÁS (Bercencze Péter; primarul; Demetér, țărănul; un soldat); CSOMA JUDIT (fata bătrână; nevasta bețivă); PIROSKA KLÁRA (soția lui Bercencze); SZABO LAJOS (Kocsony Mihály; Ambrus, un țăran; un soldat); DARÓCZI ZSUZSA (vecina); MIEZEI MARIA (țărăncă bocitoare); ABRAHÁM IRÉN (țărăncă, bocitoare); HUNYADI LASZLÓ — anul III (Circiumarul; diaconul).



În prim plan, Györfly András, Csoma Judit, Szabó Lajos și Hunyadi László

CĂSĂTORIA CU GHINION sau *Nunta lui Kocsony Mihály*, adică *Mihai-piștic*, reprezintă un scenariu-colaj, ramificat în jurul unui fragment de text cu acest titlu, text atribuit unui călugăr anonim din jurul anilor 1750. Cinci sau șase interludii, scene scurte pe teme fixe, extrase din piese care au circulat în reprezentațiile școlare între anii 1630—1698 se țes într-o canava unitară, în broderia căreia regăsim ecouri mai mult sau mai puțin fățișe din comediile atellane, dar și din farsele goliardice. Întâlnim în primul rînd motivul soldatului fanfaron, al lui Miles Gloriosus, temă mult frecventată în epocă, dar, pe lângă profilul lui Pîrgopolinice, un loc central îl ocupă în tabloul de moravuri chipul femeii vicioase, al nevestei necredincioase și bețive mult întîlnit în *Decameron*. Reprezentația e construită pe aceleași procedee de abordare : un prolog de factură identică avertizează spectatorii asupra evenimentelor dramatice ce vor urma ; ansamblul, de astă dată, e mai mare, alături de băieți, joacă și fete, cu toții în costumele vag stilizate ale studenților timpului. Acțiunea centrală — pețirea fetei bătrîne trîntore și bețive, de către junele fanfaron și prostănac — se ramifică rapid, cu scene „de gen” din campaniile ostășești sau din universul mitologic al circiumii, intervenind într-un montaj sigur al elemente-cheie, de ritual de epocă : nunta — elocvent și laconic stilizată, înarmîntarea, așisderea, slujba religioasă, luate toate în aceeași tonalitate stilistică, de un comic naiv, dilatat. Cîntețul, dansul, expresivitatea corporală își găsesc în acest scenariu un și mai mare teren de acțiune, demonstrînd studiu și perseverență în aplicație. Schimbarea „emploi-urilor” la vedere apare

aici și mai precipitată, sarcină dusă la capăt cu precizie de majoritatea studenților și cu vervă de cițiva. Au excelat în primul rînd, „candidații”, cițiva studenți din anul IV : Csoma Judit, care anunță o actriță de puternic temperament comic, expresivă în clownerie, cu simțul măsurii în grotesc, și care firește trebuie verificată în perimetrul teatrului psihologic ; Szabo Lajos, actor multiplu înzestrat, receptiv la cerințele unui joc suplu, de comunicare directă ; Györfly András, interpret cu farmec, dispus în egală măsură la solicitările comediei și ale dramei, muzicalului și farsei ; excelent, Szélyes Ferenc — anul III, exersat în gest și elocvență plastică, la fel Hunyadi László — anul III — mînuind cu dexteritate măștile, picurînd un haz aparte, acid, în compoziții. Sperăm ca profitul profesional obținut de studenții-interpreți ai acestei serii de teatru să-l cîntărim cu alte prilejuri viitoare, fie în acest an de studiu, fie, mai tîrziu, pe scenele profesioniste pentru care ei se pregătesc.

Mira Iosif

CU

Al. Mirodan

despre

- **metabolismul umorului**
- **actualitatea lui Eschil**
- **lungimea de undă a actorului**

O convorbire de Paul Tutungiu



— Am venit la dvs. acasă pentru a încerca să descoperim și pe această cale identitatea dvs. spirituală. Să începem deci : cum erăți în primii ani când v-ați gândit la literatură și la teatru ?

— Primii mei ani de literatură au fost ani de... gazetărie. Lucram în presa de tineret formată după 23 August, în condițiile în care generația timpului credea în alcătuirea unei lumi de alt ordin social și moral decât lumea care a determinat războiul și dezastrul mondial din anii aceia. Și cred că aspirația mea fundamentală pe atunci era de ordin moral, fiindcă aceasta a determinat ca rostul pieselor mele de debut să fie unul de ordin moral. Era vorba de o nevoie de a lovi în răul din viață. Dacă vă amintiți, în piesa Ziaristii anumiți indivizi îl persecutau pe tânărul Ion Gheorghe. Eu criticam fenomene, simplist vorbind, negative din viață. A dezvoltării tentative de nimicire a unui om : iată scopul și (dacă vreți) esența piesei Ziaristii.

— Să ne reamintim cam ce sintetiza critica despre debutul dvs. cu Ziaristii. Ca substanță politică, piesa venea într-o conjunctură care aștepta asemenea lucrări deopotrivă puternice și prin teatralitatea lor. Intrucât am descoperit împreună acest răgaz, ar trebui să lămurim mai multe lucruri, să vedem

și „fața nevăzută a lunii“ ; sînt și alte piese care s-au născut sau existau în viziunea dvs. concomitent cu conceperea „Ziaristilor“ ? Eu consider în opera dvs. două direcții fundamentale, două modalități de expresie dacă vreți : una ar fi cea pe linia Ziaristilor, alta ar fi cea a Celebrului 702. Ziaristii confirmă în prim plan talentul dvs. de scriitor de teatru politic în care accentul e pus pe caractere. Celebrul 702, deși este o piesă politică, a marcat în primul rînd acea putere a artistului care știe ce înseamnă în estetică jocul — un element fundamental : umorul, bucuria de a descoperi adevărul în umor. Vrem să știm de la dvs. : au existat Celebrii 702 și Ziaristii, înaintea Ziaristilor și a Celebrului 702 ?

— Bineînțeles, au existat mulți ziaristi și mulți celebri ; presupun însă, fiindcă dvs. spuneți că ar fi interesant să mă refer la originile mele spirituale, în teatru, în literatură (și pornind de la ceea ce spusese mai înainte, și anume că Cerchez din piesa Ziaristii reflectă o anume incapacitate de a suporta răul) cred că există doi scriitori care la rîndul lor nu au știut, nu au fost în stare și nu au vrut să suporte răul, scriitori care m-au marcat prin voința lor de „incompatibilitate“. Este vorba de Camil Petrescu și de Mihail Sebastian.

— Se înțelege că i-ați cunoscut...

— A cunoaște un scriitor, înseamnă a-i cunoaște opera. În rest... Pe Sebastian l-am zărit odată, în 1941, curățind zăpada la muncă obligatorie. În fața Universității... Pe autorul Patului lui Procust, am avut prilejul să-l știu mai bine. Nu pot să uit că, de pildă, Camil Petrescu a fost la premiera piesei mele Ziaristii, și apoi, deși bolnav, a participat la masa actoricească (îndătinată, după fiecare premieră) și a prozidat-o. Eroi lui Camil Petrescu, ca și ai lui Mihail Sebastian sînt niște oameni incapabili să suporte Răul și aceasta — cred — le conferă valoare specială; eroii nu suportă impostura, falsul, brișarea, trucajul. În teatrul lui Camil Petrescu și Sebastian, nu numai autorii nu suportă răul, dar nici eroii. La Caragiale, de exemplu, autorul nu acceptă nimic, însă toate personajele se împacă la sfîrșit între ele și mai ales cu viața... La Camil Petrescu și Mihail Sebastian, eroii nu suportă răul și de aceea plătesc.

— De fapt, această estetică a răului ați asimilat-o foarte bine în Celebrul 702 care este o mare metaforă a răului prin paradox. Credeți că, în general, piesele dvs. (și aici trebuie să ne amintim și de Noaptea e un sfetnic bun sau de Șeful sectorului suflete), pot fi cercetate mai bine... vizavi

— Oh, da. În pictură, culoarea neagră este mai vizibilă decît albul și necesitatea raportării la negru pare mai evidentă. Trebuie spus (și repetat) că și-n teatru albul (sau „personajul pozitiv”) se poate constitui numai în contrast cu negrul. Sartre — polemizînd cu structuraliștii — spunea că: nu-l interesează ce fac structurile din om ci ceea ce reușește să facă omul în lupta cu structurile care îl determină, și se exprimă în contradicție cu răul.

— Chestiunea este valabilă pentru lumea investigată de Sartre. Or, omul nu este numai al istoriei, ci, omul vrea ca istoria să fie a lui: o altă definiție vizavi de rău.

— Fiindcă ați vorbit de Celebrul 702, mi se pare destul de limpede că este vorba de o lume blocată și închisă care îl determină pe eroul piesei, îl prinde în cursă, totuși el cunoaște un moment de revoltă, și cu toate riscurile posibile, se ridică împotriva răului din jur.

— Apropo de Celebrul 702, dvs. credeți că umorul este un medicament, un spațiu, o insulă de însănătoșire a omului? De ce iubiți umorul, de ce îl practicați?

— Umorul, după părerea mea, este o manifestare a inteligenței. Ați remarcat probabil că și națiunile echilibrate, și oamenii inteligenți au umor, în timp ce anumite grupuri sociale sînt lipsite de umor: este vorba de indivizii sau grupurile sau stările dominate de patimi, de fanatism, de frenezia distrugerii și cărora le lipsește umorul. Cred că, de pildă, fascismul nu a avut niciodată umor. Cei subjugați pasiunilor exacerbate nu pot avea umor pentru că umorul este o expresie a distanțării, a unui anumit grad de înțelegere, este, pe scurt, o formă a inteligenței ca și matematicile. Din acest punct de vedere, umorul este o șansă, nu numai pe planul „bunei dispoziții”, a catharsisului chiar, ci și o mare șansă în domeniul cunoașterii. Umorul, fiind rațional, oferă posibilități de înțelegere a fenomenelor.

— Totuși umoriștii au și mulți dușmani...

— Umoriștii, dar mai ales umorul, poate, pentru că, așa cum se spune, umorul și latura sa ridicolă ucide. Dar nu este, sau nu mai este adevărat, deoarece altminteri pămîntul ar fi acoperit de cadavre. Fapt e, totuși, că umorul este periculos tocmai din cauza acestei răceli aparente, din cauza caracterului său „nepasional”. De aceea, oamenii suportă mai ușor ura deschisă, declarată, decît ironia „ușoară”. Pare paradoxal. Ironia este un animal sălbatic care se comportă domestic, în timp ce ura este un animal domestic care se comportă sălbatic. Iată un exemplu. Se pare că, în materie de dragoste, femeia acceptă (mai greu, mai ușor, înșfîșit...), ca bărbatul s-o înșele, sau bărbatul acceptă să-l înșele femeia, cu o condiție: să nu se ale și să nu fie ea (sau el) făcută de ris. Este mai ușor de acceptat răul în sine decît surîsul provocat de acesta, în lume. Zimbetul, mai periculos decît lacrimile. Comedia, mai primejdioasă decît tragedia.

— Credeți că umorul din textul unui dramaturg poate fi inhibat, în fața spectatorului, de către regizor? Credeți că este necesar ca și regizorul să aibă o concepție adîncă (și eventual germană cu cea a scriitorului) despre umor? Aș vrea să mutăm puțin discuția noastră, apropo de umor, în relația autor-regizor. Și, eventual, să faceți niște mărturisiri despre modul cum spectacolele dvs. și-au găsit sau nu o expresie adecvată pe scenele românești și în străinătate.

— Fără discuție că umorul fiind o stare specială și neaflată în natura tuturor, necesitînd deci o anumită structură spirituală, dramaturgul are nevoie de un regizor care să posede nu numai umor ci și același umor ca și autorul respectiv. Umorul în teatru, spre deosebire de dramă, de caractere, de conflicte, de idei, de atmosferă este o stare,

la care, tu, regizor sau actor, aderi sau nu, la care ești în stare să aderi sau nu. Este mai ușor unui actor sau unui regizor să înțeleagă niște mișcări, înfruntări sau gânduri, decît să intuiască o stare, un abur, un „halo“. Din această cauză sînt foarte dese incompatibilitățile dintre autor și regizor.

Referindu-mă la experiența mea, am avut șansa, și la începuturi și mai târziu, să am parte de regizori, precum Moni Ghelerter, care posedă două calități fundamentale: un umor apropiat de al meu și dorința de a „juca“ textul, adică umorul, întrucît comedia la mine se află atît cît se află, nu în mișcări, ci în vorbă, nu în acțiune, ci în valențele cuvîntului. Pe de altă parte, faptul că am avut șansa de a fi jucat de actori de tipul lui Radu Beligan, a constituit nu numai privilegiul de a beneficia de un mare actor, dar mai ales șansa de a colabora cu un actor care se află pe aceeași lungime de undă umoristică cu mine. Este un lucru foarte important acesta. E mai mult decît o alianță text-spectacol. E vorba de o complicitate spirituală.

— Deci, dvs. sînteți un dramaturg fericit, pentru că atunci cînd scrieți aveți în vedere un Radu Beligan, de pildă?

— Nu pot să spun că am (sau am avut) în vedere un actor, ci, mai degrabă, că desti-

nul a făcut ca structura mea spirituală să fie înrudită cu a lui Radu Beligan și de aceea mi-a fost foarte greu să conving lumea că nu am scris Ziaristii pentru Radu Beligan, în primul rînd pentru că nu îl cunoșteam pe Radu Beligan personal și nu mă gîndeam atunci, la debutul meu, la un anume actor. În al doilea rînd, (de fapt, în primul rînd) pentru că seriam ca pentru mine, ca și cum aș juca eu, și să existe un actor sau mai mulți care să facă parte din familia ta de spirit. S-a întîmplat ca Radu Beligan, s-a întîmplat cu alții. (scurte sau lungi întîlniri), cu Marcel Anghelescu, cu Șeptilici, cu Amza Pellea, Sanda Toma, Marcela Rusu. Ogășanu, Toma Caragiu, Irina Petrescu, Ion Marinescu, Mihai Fotino, Coca Andronescu. Se întîmplă acum cu echipa de la „Comedie“ care interpretează Tovarășul feudal.. Se întîmplă, adică ne înțelegem dintr-o privire. De fapt, cam ca în dragoste. Și alții și alții..

— Vă propun să încercăm o analiză, prin dvs., a spectacolelor dvs.

— Așa cum nu îmi place să-mi analizez piesele, tot așa nu le citesc și nici nu le vîd. Fiînd legat de text, nu am tăria de a mă pune în situația omului care analizează, deci de a mă detașa. Nu am umor în legătură cu piesele mele. Nu vă pot deci îndeplini rugămînta. Singurul lucru pe care aș putea să-l spun: deoarece piesele mele se

Fișă provizorie

- Al. Mirodan s-a născut la 5 iunie 1927, în com. Budeasa, județul Argeș.*
1945, redactor la revista „Tinerețea“. Debutează în dramaturgie în:
1956, cu piesa Ziaristii (Teatrul Național „I. L. Caragiale“). Au urmat apoi:
1957, Cerul nu există (1 act)
1958, Cineva trebuie să moară (1 act)
1959, Interviu cu un comunist (inedit)
1961, Celebrul 702 (Teatrul de Comedie)
1964, Șeful sectorului suflute (Teatrul de Comedie)
1964, Noaptea e un sfetnic bun (Teatrul „Bulandra“)
1967, Jocuri și jucării (Linii de comunicație și Moș Gerilă — piese într-un act)
Revista „Teatrul“
1968, Camuflaj (Teatrul de Stat din Arad, T.E.S. București)
1968, Lumea în inițiale (1 act, Radio)
1969, Transplantarea inimii necunoscută (Teatrul „Bulandra“)
1969, Prîmarul lunii și iubita lui (Teatrul Mic)
1971, Contract special de închiriat oameni (inedit)
1972, Despre unele lipsuri, deficiențe și neajunsuri în domeniul dragostei (Teatrul Național „I. L. Caragiale“)
1972, Pasiune plus rațiune (1 act Radio și T.V.)
1972, Ședința (1 act — Radio)
1973, Alice în țara minunilor (dramatizare după Lewis Carroll — în repertoriul Teatrului „Ion Creangă“)
1973, Tovarășul feudal și fratele său (Teatrul de Comedie)
1974, Prințul fericit (dramatizare după Oscar Wilde)

bazează pe puterea cuvîntului, pe valențele cuvîntului, problema nr. 1 este problema felului cum este pus cuvîntul să joace. Încă regizorul mizează pe cuvînt și el pune în scenă cuvintele; atunci sînt șanse ca spectacolul să mă reprezinte, dacă nu, este o catastrofă.

— Cu ce „redebutați“ în această stațiune?

— Spectacolul se numește Tovarășul feudal și fratele său și se leagă și de prima dvs. întrebare și de primul meu răspuns. Este încă o dată un spectacol despre insuportabilitatea răului. Totul se întîmplă într-o fabrică de instrumente muzicale. Se ridică cortina. Avem de a face cu o ofensivă a răului. Este vorba de o cerere arbitrară prin care directorul general al Centralei respective vrea să impună directorului fabricii scoaterea din producție a unor instrumente muzicale de calitate, precum și a unor oameni, a unor oameni de calitate. Directorul fabricii refuză aberația și trimite un răspuns limpede prin care își exprimă încrederea în oamenii vizați și în rezultatele muncii lor. În acest moment aflăm că directorul despre care este vorba are un frate gemăn, că acest frate gemăn este internat într-un spital de boli nervoase, fiind calificat drept nebun, că a evadat din spital, că... se produce clasică substituție și că fratele nebun devine (convenția teatrului...) director al fabricii. Cum va acționa el? El va acționa aparent rațional. El se va comporta altfel decît fratele său, va accepta cu ușurință cererea distrugătoare. Se va manifesta — în fapt — patologic, inversînd criteriile social-morale, care trebuie să călăuzească activitatea generală.

— Această mică narație a piesei dvs. îmi permite să prelungim discuția pe un plan foarte interesant. Ați vorbit de existența celui alt frate. De confuzia de identitate. Deci noi ne putem muta pe această pistă pînă la Plaut, mai ales că, recent, s-au reeditat 5-6 volume din teatrul lui. Acolo este des întilnit cuplul de geneni. Dvs., după experiența pe care o aveți, credeți că structurile de teatru moștenite din antichitate și-au consumat viabilitatea sau, dimpotrivă, ele se vor transmite chiar în secolul XXI? Această chestiune ar fi legată de întrebarea: încotro dramaturgia? Ce facem cu aceste structuri de teatru, aceste modalități teatrale pe care le-am moștenit? Credeți că spectatori ai noștri de structuri noi, sau, dimpotrivă, acest material al structurilor este finit și trebuie să lucrăm cu el în continuare?

— Eu sînt în această privință conservator; miracolul că eu îl înțeleg astăzi pe Eschil

se datorește faptului că Eschil a scris și pentru mine. Morala? În consecință, și eu ar trebui, ipotetic, să fiu înțeles de Eschil. A aspira la durată înseamnă, pentru dramaturgi, a scrie ca și cum ar fi și el în sală. Eu scriu deci și pentru Eschil. Ce vreau să spun cu aceasta? Evoluția citadină și mutațiile de cuviință nu au anulat fundamentele teatrului; noul îl constituie numai conținutul concret cotidian al fenomenelor. Teorizarea chestiunii mi se pare simplă. Atîta vreme cît nu s-a produs nici o schimbare fundamentală în expresia elementară a lumii, atîta vreme cît nașterea, moartea, soarele, dragostea, ura, prietenia, războiul, neliniștea, speranța, comunicarea nu au dispărut și nu au fost înlocuite cu altele inedite, nici în teatru nu se poate vorbi de apariția unor elemente esențiale noi. De aceea, cred că referința dvs. la Plaut și la formulele sale de teatru este cu totul întemeiată; teatrul va trăi în continuare utilizînd toate structurile, toate modalitățile sale, „toată scena...“.

— Vreți să spuneți...?

— ...Da, că în pereții teatrului nu s-a făcut nici o schimbare fundamentală.

— Aș vrea să ne reamintim aici că sinteți unul din cei mai importanți publiciști ai presei contemporane, una din prezențele superioare din presa noastră culturală și intervențiile dvs. (mai ales cînd au fost permanentizate de rubrici!) au fost întotdeauna căutate de cititori. În publicistica dvs. am observat o sete totală pentru adevăr, revelarea adevărului din fenomenul ce încă nu a fost descoperit. În această direcție, dvs. întotdeauna ați fost un fel de arheolog. Vă place să vedeți dincolo de stratul de pămînt zidul cetății ascunse. Acest zid, această cetate fiind adevărul însuși. Tehnica dvs. de cunoaștere prin publicistică rămîne consecventă și aici, ironia, aluzia și surîsul conferă stilului dvs. personalitatea categorică. Cum se împacă publicistul cu dramaturgul? Există o ceartă între aceste două posibilități de existență a unui singur scriitor?

— Nu există nici o ceartă. Iată un domeniu în care mă înțeleg bine cu mine însumi. Unul din puținele de acest fel. Probabil pentru că este vorba de complementaritate; probabil că publicistica mea reprezintă o altă modalitate a teatrului, probabil că teatrul meu reprezintă o ipostază a publicisticii; la urma urmei, articolele pe care le socot mai semnificative sînt, în intenție, afirmație, niște piese de teatru. Ele pornesc de la un fapt, se dezvoltă printr-un foarte mic conflict de idei, iar concluzia poate fi un final. Cît timp arheologia despre care vor-

bești, despre nevoia de a descoperi sau de a redescoperi, rimcază foarte bine cu scopurile pieselor de teatru. Cred că aveți dreptate. Și în publicistică încerc să descopăr pentru mine, și firește și pentru cititori, fenomene care fără a fi necunoscute, cred eu că n-au fost realmente cunoscute. Valoarea publicisticii nu constă în a furniza oamenilor date noi, ci de a oferi priviri noi. Noi vedem cu toții același lucru, citim cu toții aceeași masă de informații, dar numai cițiva sînt capabili a le vedea cu adevărat. Fenomenul e obiectiv, științific. Este vorba de o formă de a vedea, și aici împărtășesc întrutotul punctul dvs. de vedere că în eforturile mele publicistice se manifestă această dorință, această semiarheologie pentru că eu nu încerc să scot la iveală lucruri noi, ci lucruri acoperite.

— Nu toți dramaturgii înțeleg să cunoască și prin publicistică. Mulți rămîn numai și numai în marea dramaturgiei și nu vor să iasă cu nici un chip de acolo. Nu e cazul să lămurim aci dacă această atitudine este sau nu în detrimentul lor. Să mergem mai departe. Pentru că dvs. mi-ați amintit că unul dintre „virgilio“ care v-au dus prin „infernul“ literaturii era Camil Petrescu, care a fost patronul publicisticii dvs. ? Tot Camil Petrescu ?

— Aici am avut mai mulți patroni. A fost Camil Petrescu, mai ales prin nervozitatea lui, prin dorința, setea de împotrivire la fals, la ne-autenticitate.

A mai fost (și este) Bogza. Astăzi, admir echipa de gazetari de la „L'Express“ pentru inteligență, răceală și lipsă de adjective. În această ordine de idei, trebuie să-ți mărturisesc că : tendința mea de căpetenie este (încă) de a face gazetărie. De aceea, pendularea despre care vorbiți, între teatru și pu-

blicistică, reprezintă — cred — o încercare de a racorda cele două moduri de expresie.

— Lăsăm istoricilor literari să se ocupe de catalogări. Întotdeauna cînd stăm de vorbă cu un scriitor important ni se pare că întrebarea importantă trebuia aminată. Sigur că ar fi interesant pentru cititori să mai aflu despre proiectele sau despre pasiunile dvs., să ne spuneți că sînteți colecționar de timbre sau de giandaci roșii, de pildă, cred că această întrebare capitală trebuie aminată întotdeauna, pentru că ea nu poate fi formulată decit față de întreaga operă a scriitorului. Ar mai fi deci, acum, o singură întrebare : citindu-vă textele, văzînd spectacolele, mi-am dat seama că dvs. sînteți un pasionat cititor de eseu sau chiar de filozofie. Aș vrea să-mi confirmați sau să infirmați această ipoteză și să-mi aduceți niște argumente apte să încheie discuția noastră.

— Cîtesc puțin ; recitesc mult. Cred că sînt un bun recititor ; chiar acum reciteam după multă vreme un eseu capital din anii '30, *La trahison des clercs* de Julien Benda. É o carte, în care, neliniștit, cu luciditate extraordinară, de aderența unor categorii de intelectuali europeni la stările pasionale, și mai ales la fascismul pe-atunci ispititor pentru viscerale creierului, filozoful francez cerea o dezangajare a spiritelor. Exemplu fascinant de concluzie cronată dintr-o premisă reală. Pentru că, așa cum a demonstrat istoria — cu argumentul decisiv al singelui — problema nu este a alege între angajare și non-angajare, ci între două angajări posibile. Pro sau antifascism. Pro sau anti război. Pro sau antiumanism.

PAUL-CORNEL CHITIC

CELE TREI SPAȚII ALE SCENEI
(II)

Decorul lui Paul Bortnovschi la *Regele moare* credem că are o însemnătate considerabilă nu numai în palmaresul personal al artistului. Puține sînt decorurile care sînt în același timp și excelente realizări artistice și fericite — pentru cercetător — exemple de rodnică reflexie asupra spațiului de joc și de profundă intuiție a mutațiilor survenite în viziunea teatrală.

Decorul era aidoma unei uriașe caverne tapetate cu un colaj de clișee fotografice: opulență exaltantă, festivă grandilocvență de imagini ale superbiilor arhitectonice, luxurianță convingătoare ca de ilustrată poștală, amalgam zdrențuit de fast și inocență licomie a ochiului; și toată această vegetație tropicală de imagini cățarate pe trei pereți amețitori de înalți — într-un contrast stînjitor cu sărăcia de mobilier, deci cu sărăcia de bunuri aflate în *posesia practică* a regelui Béranger. Personajul nu este și nici nu poate fi — ne convinge abundența și diversitatea obiectivelor „turistice” fotografiate — decît posesorul imaginilor și nu al „bogățiilor” prezente în imagine.

Scena era un imperiu al vizibilului, un imperiu fascinant și totodată sufocant, un imperiu în care Béranger intrase și se pierduse, un imperiu dominator asupra personajului și mistificator; Béranger devenise astfel posesorul unei uriașe averi de vizibilități care îl manipulau cu dezinvoltură. Efectul ultim — alienarea: personajul se consideră iluzoriu posesor al tuturor obiectelor văzute, dat fiind că le-a conservat imaginea.

Decorul, astfel, transmută efectul relației capitaliste dintre marfă și producător în perimetrul sociologiei percepției. Această remarcă nu este un mecanic transfer în problemele esteticii a schemei sociale de producție capitalistă descoperită de Marx. Caracterul burghez al percepției obiectului de artă se vedește în reculul psihologic produs *în același timp cu sau după* stocarea imaginii artistice. Ochiul burghez concepe întregul ca o sumă de detalii

ierarhizate după gradul posibilității lor de utilizare, descompune durabilul în situații, momente particulare, în posibilituri individuale. Acest procedeu mental este determinat de însăși raportarea burghezului la societatea sa; societate care, ca întreg, fiind mai durabilă decît individul, se descrie în ochii săi drept un ghem de posibilități individuale de inserție ierarhic socială. „Percepția a fost recunoscută de către psihologie ca un loc de concentrarea raționalității interne, impersonale și neobservate...” Astfel că tentația discursului, comentariile despre o imagine artistică — lucru firesc la orice privitor, spectator — se transformă în nevoia de fabulație în jurul particularului, a posibilității individuale. (Extremele consecințe ale acestui fapt sînt moda și posesia de „bunuri” artistice).

Decorul este deci mai mult decît un colaj de clișee fotografice, este un colaj de clișee ale percepției și înțelegerii. Béranger devine astfel suveranul imperiului care l-a modelat și deci el însuși un obiect al acestui imperiu. Așadar, sceneograful atribuie una din ideile textului — iminenta moarte a întregului univers odată cu și pentru fiecare om care moare — nu universului ca atare ci viziunii despre univers, acest fenomen petrecindu-se nu odată cu dispariția fiecărui om ci numai prin expierea unei ideologii. Spre finalul spectacolului agonია și moartea lui Béranger duc la fărîmarea și prăbușirea colajului.

Personajul este absorbit de hăul scenei. Devenind vizibile, zidăria și utilajul teatrului triumfă.

Triumful necesității unei noi convenții teatrale.

★

Să notăm deci: cele două componente funciare ale spectacolului — personaj și decor — se distrug una pe cealaltă. Tocmai *reciproca macerație* rămîne întipărită în memorie și devine punct de plecare al reflexiei asupra spectacolului. Subtilul cinetism al relației decor-Béranger — personajul se consideră itu-

zoriul suveran al unui imperiu de clișee de percepție și înțelegere, al unui imperiu care îl modelează pînă în clipa morții, transformîndu-l într-unul din obiectele sale, reificîndu-l, — este indiciul sigur al unei profunde gîndiri teoretice. Căci este extrem de dificil să „conceptualizezi“, să vizualizezi nu numai un lucru, un obiect, ci și starea lui într-un context. Și anume starea lui ideologică. Pentru că într-adevăr, „un decor dintr-o scenă italiană... este, cu sau fără voia lui, un nivel de conotații apriorice conflictului... Această „predestinare“ a oricărei atitudini, gesturi și comportamente ale interpretului, care este întipărită întregii acțiuni prin decor, și-a consumat după o îndelungată suită de practici scenografice, formele de disimulare. Scena italiană și-a jucat marea carte a reificării actorului“. Decorul — surprinzătoare însumare a virtuților plastice și a limitelor ideologice ale scenei italiene — este în același timp și obiect de investiție, și cadru arhitectural, și personaj — apt să reifice personajul, să-l transforme în accesoriu al său — și ierarhie socială imposibil de învins și față de care personajul-actor, ca echivalent al insului social, nu are altceva de făcut decît să se supună. Decorul este un personaj global, semn iconic al unei societăți. (Este situația inversă decît am constatat-o în decorul lui Stürmer la *Hamlet* în care trupa ambulanta era obiect scenografic). Odată cu expierea personajului se prăbușește și cutia cu iluzii: căderea coșovelei de lucruri vizibile este spectacolul — văzut din năutru — al dezambalării unui pachet în care ridicol-prețiosul pretext al unui asemenea edificiu — burghelul — este găsit mort.

S puneam că prăbușirea colajului face să triumfe la vedere zidăria și instalațiile scenei. Tocmai acest extrem de simplu procedeu (despuieră pereților de imagini și iluzii) constituie intenționalitatea ultimă a scenografului. Acest decor este unul din rarele cazuri în care spațiul constituit — ultima ipostază rezultată din derularea și culminarea conflictului — este spațiul fizic al scenei. Semnificația emisă prin revirimentul dimensiunii fizice a locului de joc este clară: tot ambuteiajul savant, alcătuit și saturat de imagini, nu se vedește a fi decît un rizibil, derizoriu tapet de abțîbilduri ale credulității burgheze. Spațiul constituit, denotînd limita ideologică a cutiei italiene, este certificarea decorului ca spațiu ideologic al reprezentației. „Demachierea“ finală a scenei este echivalentă cu o atitudine politică ce trebuia mediată, prin vizual, intuiției spectatorului. Nu credem că se putea găsi o mai fericită soluție de „conceptualizare“ a crizei scenei de tip italian, cu atît mai mult cu cît o astfel de încercare este mai curînd împiedicată prin strădania de a obține asimilarea completă a lucrului ce trebuie conceptualizat.

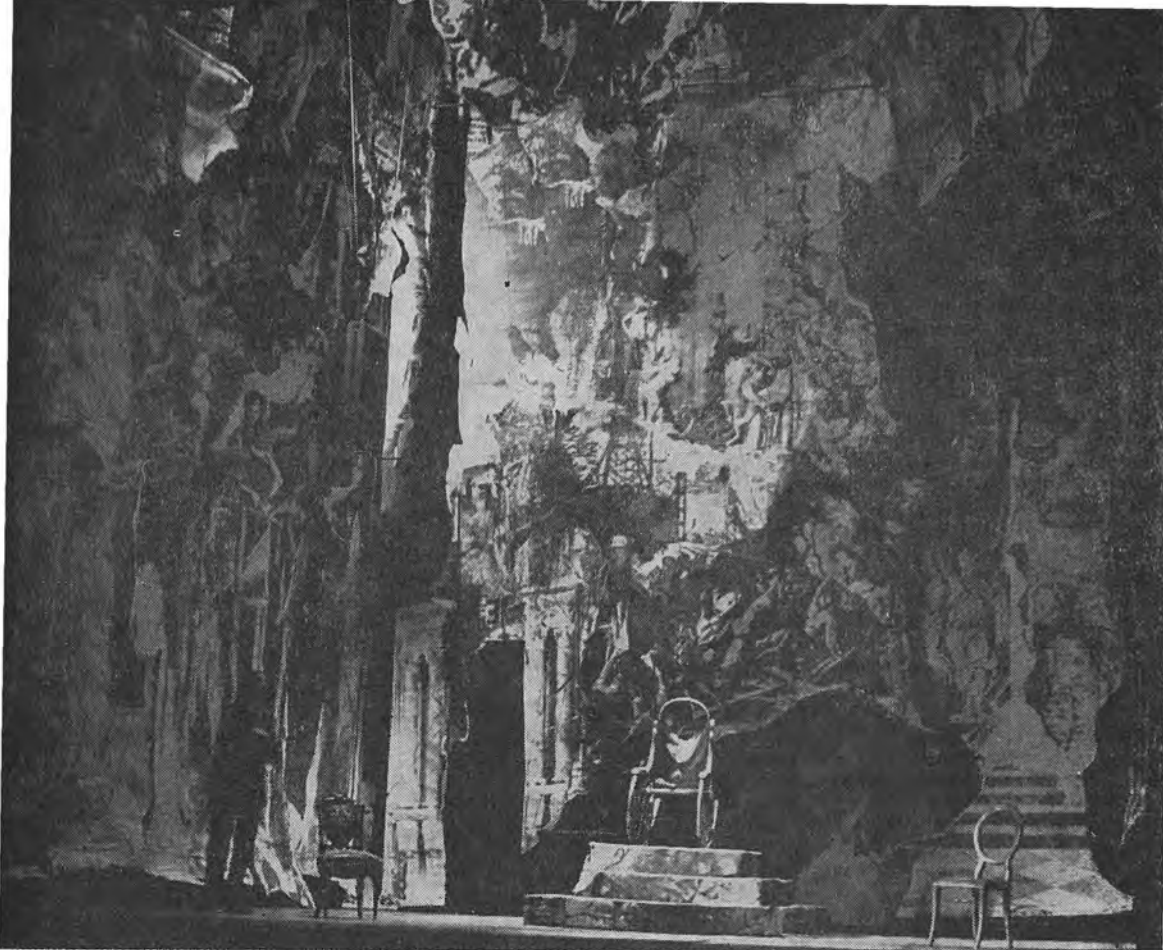
Pentru o sociologie a configurării

Psihologic vorbind sentimentul încercat de spectator la vederea brutalei nudități a pereților care compun scena, mai curînd l-au azvîrlit puternic înapoi în mijlocul propriei sale existențe cotidiene decît l-au ținut afectiv în mijlocul tragediei. Acest recul s-a datorat mai degrabă neașteptatei destrămări a iluziei și convenției teatrale decît, să zicem, echilibrului cenestezic al spectatorilor. Repercusiunile unei astfel de scenografii, nebănuite la data spectacolului, (și greu ar fi putut fi anticipate de comentatorul imediat), se constituie în argument existențial al scenei centrale în fenomenul teatral românesc. *Teoretic, și nu numai teoretic, scenografia pe care o comentăm putea avea, în probabilitate, și alt succesor revelat decît scena centrală.*

Odată cu sfîrșitul spectacolului, decorul și-a realizat sensul: a făcut vizibile semnificațiile, le-a dat chip, le-a figurat prin obiectele concrete, vizibile, folosite în scenă. Iată așadar unul din motivele pentru care am numit al doilea spațiu coexistent în scenă — spațiu intențional: abstras din spectacol — deja pentru publicul care frecventează teatrele de numai câțiva ani, faptul este realizat — decorul comentat de noi nu mai poate fi reconstituit mental decît povestind și intenționalitatea. (Adică tocmai ceea ce am făcut în paragrafele anterioare). Spectacolul a murit. Decorul a avut — firesc — aceeași soartă. Ce se întîmplă cu el după durata existenței sale? Și la urma urmei, dat fiind că spectatorul de teatru nu este nici estetician și nici critic, el înțelege „discursul“ decorului fără să apeleze la vreun ghid de conversație specializată. Cum se explică aceasta? Ceva mai înainte am afirmat că repercusiunile decorului în evoluția fenomenului teatral nu puteau fi bănuite de spectatori. Sintem îndreptățiți atunci să ne întrebăm care sînt gradul și sensul de aplicație mentală a semnificațiilor percepute în spectacol la realitatea extraestetică.

★

Scenograful nu operează cu cuvinte ci cu obiecte. Selecția și conjugarea acestora se realizează după un cod mai degrabă intuit decît învățat. Toate obiectele, în orice decor, sînt aduse, construite sau inventate conform unei intenționalități. Aceași intenționalitate dictează și schimbarea decorului, menținerea aceluiași ansamblu pe toată durata spectacolului, schimbarea locului obiectelor pe podium, a luminilor etc. — deci cinetismul decorului. „Pretențiile“ textului, indicațiile sale scenografice sînt punctul generic de plecare



a figurării decorului; ele nu mai constituie de mult timp o normă obligatorie, nesurvola-bilă pentru artist.

Scenografia a lucrat întotdeauna cu semnifi-cațiile — materialul intelectual al realității înțelese; puntea de legătură între decor și realitatea socială fiind realizată — e de la sine înțeles — nu prin concretețea și frecvența de utilizare curentă a obiectelor de pe scenă, ci prin semnificațiile materializate prin obiecte sau prin relația dintre ele. Intențio-nalitatea scenografului tocmai către acestea se îndreaptă. La o privire mai atentă, socio-logia și psihologia artei urmăresc, fie și în subsidiar, descifrarea în și din „obiectele” reprezentate a semnificațiilor; sau ierarhiza-rea valorilor semnificative ale obiectelor după frecvența și „postura” lor, adică ceea ce am numit din punctul nostru de vedere socio-logia configurației.

Eficacitatea unui decor se vedește în prin-cipal prin capacitatea asociativă a publicului.

Leția descifrării înțelesurilor, a aluziilor și corespondențelor nu se învață într-un loc anume; (Ansamblul de obiecte și accesorii ale unui decor trebuie să se supună la două cerințe: dimensiunea și utilajul scenei și ne-voile practicii sociale — semnificația ideolo-gică. Numai între aceste două marje, nu în-totdeauna elastice, culisează imaginația sce-nografului.) Publicul — condiția funciară a oricărei scenografii: accesibilitatea — nu mai constituie de mult criteriul „exterior” de re-ferință, el fiind scopul nemijlocit al oricărui act teatral. Decorul își poate controla vali-ditatea expresiei sale numai prin rapiditatea cu care unui spectator îi este expusă și im-pusă schema asociativă. Pentru cine a avut curiozitatea să asiste la repetițiile numai cu decorul, cînd panouri și obiecte rulează în toate sensurile indicate și cînd luminile se schimbă rapid pentru a fi fixate în reflexul tehnicianului, spectacolul este edificator în acest sens.

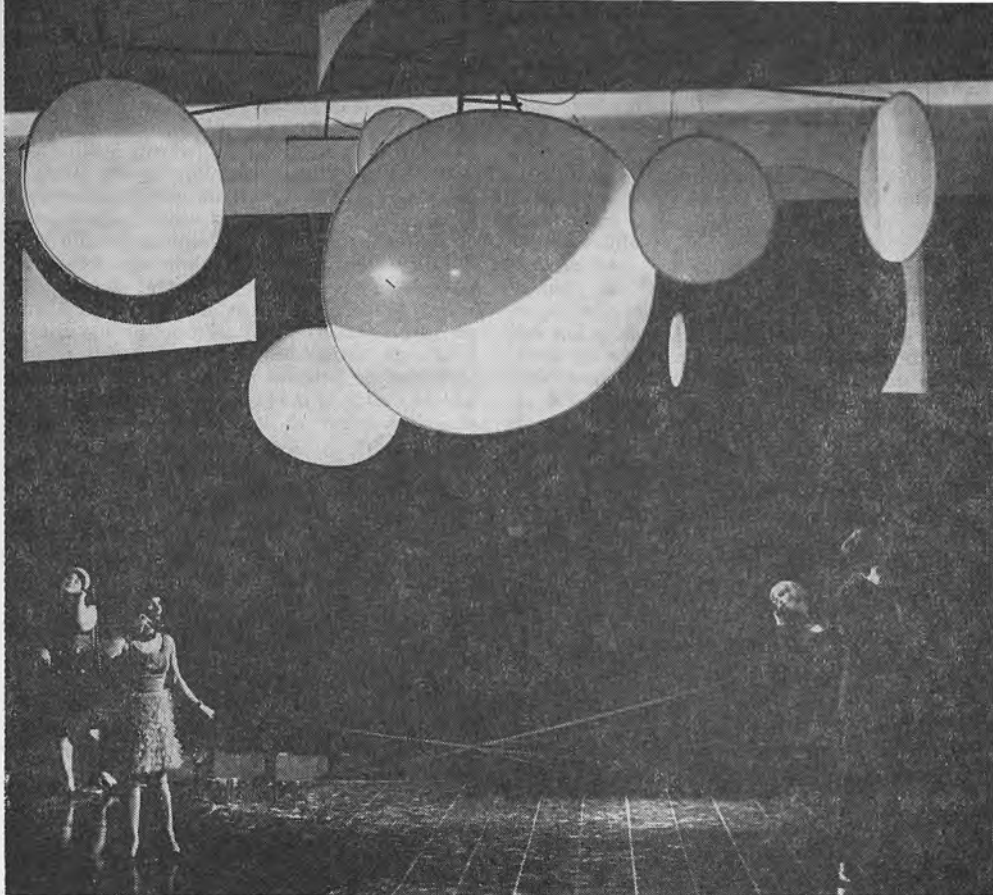
Pare un adevărat miracol înscrierea mai multor semnificații în același obiect prin care scenograful produce o „rupere a acestuia de realitate”, de realitatea imediată fenomenală: pereții palatului în care își dă duhul Béranger sînt mai mult decît niște pereți de palat. Ba chiar nu au fost și nu puteau fi niciodată pereți de palat: ei își au sensul numai raportați la realitatea extraestetică, la „contextul” operei. Pereții unui palat real sînt date ale realității sociale, sînt expresia unor norme sociale. Prezența lor pe scenă devine un procedeu de a face aceste norme vizibile. Obiectul aflat pe scenă constituie deci pentru spectator jalon funciar al fondului său atitudinal iar ansamblul decorului poate fi asimilat unui ecran pe care se proiectează modificările survenite în conștiința publică a realității. (Ceea ce se numește uneori „participare” sau „emoție” în alte sisteme analitice).

Pentru a înțelege pe deplin ceea ce am numit sociologia configurării trebuie să ne reamintim că scenograful își constituie decorul din acele obiecte, stări și relații care fac parte dintr-un arsenal „anterior” de reprezentări ideologice ale publicului și că modificările ce se petrec în conștiința realității se produc numai cu date cunoscute, fixate în conștiință. (Faptul de a lucra cu reprezentări anterioare este departe de a fi confundat cu ilustrația mecanică a socialului.) Argumentul istoricist al acestui fapt îl constituie mulțimea nesfîrșită și diferențată de interpretări care se îngrămădesc de la o epocă la alta în jurul aceluiași „obiect de artă” fie el pictură, fie text literar. Chiar și o natură moartă devine pe diferite durate argument politic (al unor frămîntări sociale), argument ideologic, argument estetic, argument economic etc. Mulțimea de semnificații nu poate fi prevăzută, nici dirijată, nici consfințită. Dacă acesta este statutul operei de artă față de „duratele sociale”, decorul este literalmente reflexie a momentului social; nu există un decor universal care să traverseze istoria; succesiunea ideologiilor sau a obiectelor de „recunoaștere” în perimetrul aceleiași ideologii necesită noi figuri, noi asamblări a obiectelor asimilate ideologic — pe scurt alte decoruri ale aceluiași text. Așadar miraculoasa „rupere de realitate” trebuie înțeleasă ca mobilitate a fiecărui obiect — așa cum este el scenografic asamblat — în cîmpul semnificațiilor, în funcție de „contextualizarea” sa. (În sensul lui Lotman.) Pereții palatului în care moare Béranger, spuneam că sînt mai mult decît niște simpli pereți de palat. Semnificativ în acest decor nu sînt pereții — ci starea lor de decrepitudine. Să imaginăm mintal suita de semnificații degajate de această stare: feudalul ar fi „înțeles-o” drept „semn bun sau semn rău” al extensiunii puterii sale; cu totul altele sînt înțelesurile acestei stări pentru romantismul paseist sau criticist, (nu ne mai oprim la semnificațiile creștine), apoi romantismul re-

voluționar, ș.a.m.d. Sigur că înșiruirea de înțelegeri este experimental simplistă dar poate sugera natura argumentelor: *înșiruirea alternativelor de înțelegere a structurii de configurație este, de fapt, înșiruirea posibilităților — istoric deja epuizate — de inserție a decorului într-o anumită ordine culturală.*

Iată-ne deci în situația de a admite că în decorul lui Paul Bortnovschi recunoaștem un procedeu de vizualizare folosit în timpi sociali diferiți, ba mai mult — timpi sociali opuși ca fond de valori și comportamente reprezentate artistic. Să încercăm o explicație, fie ea și sumară, a acestui fapt. Descriind cinetismul decorului au apărut ca de la sine pragurile pe care intenționalitatea s-a ridicat pînă la rangul de atitudine politică.

Textul nu posedă nici o indicație care să determine calificativele și atitudinea ideologică a decorului lui Bortnovschi. Așadar scenografia funcționează ca o conotație la tragedia burhezului, conotație ridicată la rang de calificativ dat unei societăți: punere în act a unui fapt iminent irevocabil. Ceeace nu a fost considerat pe deplin posibil de către scenograf decît prin reluarea procedurii — prăbușirea edificiului. Aceasta înseamnă *actualizare*, termen prin care înțelegem ca fiind mai mult decît: „retrăim ceea ce a fost cîndva și undeva și dorim să păstrăm retrăirea”. Actualizarea ni se pare a fi mai degrabă reinstituirea sau instituționalizarea unui fapt, a unui act individual, personal, adică împrejmuirea acelu act — acțiunea personajelor, conflictul — în spectacol cu valoare denotativă — cu o sumă de complementarități (conotații) care, separate de periplul dramatic, definesc o atitudine față de conflict. Actualizarea este procedeu de extindere, de socializarea a unei atitudini prin utilizarea unor elemente definitorii ideologice a atitudinilor drept conotații ale conflictului. Astfel înțeleasă, actualizarea este într-adevăr procedeu de „conceptualizare”, și nu este posibilă decît numai prin intermediul sau prin schimbarea sistemului de referință extraestetic. Nu intenționăm să deducem identități între expresii verbale și expresii vizuale — faptul ar duce la o rigiditate de înțelegere, de interpretare și de judecată valorică. Dar — a posteriori — putem observa că expresia „prăbușirea capitalismului” nu putea fi mai subtil, mai elocvent și totodată mai organic figurată decît în acest fel. Uriașul mancechin în prezența căruia se petrece acțiunea din „Fantașa lusitană” a lui Peter Weiss se prăbusește: și exprimă „prăbușirea colonialismului”; dar, scenografic vorbind, nu este un element de decor (decît ca prezență pe scenă), ci simbol, personificare — prin extensie, personaj. — de strictă referință extraestetică a textului. În contextul spectacolului devine și obiect de ritual: personajele o acuză, o anatemizează, o dărîmă; semnificația fanteșei mimează rămi-



Paul Bortnovschi : decor la „Nu sînt Turnul Eiffel“ de Ecaterina Oproiu, Teatrul „Bulandra“

nera în interiorul conflictului. Dar actul distrugerii ei — prin semnificația complet extraartistică — capătă nu valoare simbolică ci valoare practic politică. Simbolul este substitutul unei formulări unice și invariabile. E clar că respingem „orice asimilare a semnului figurativ cu simbolul oricărei realități preexistente lui“. Nu este întâmplător evenimentul acestei aproape folclorice soluții scenice în textul lui Weiss. În teatrul european reîntoarcerea la simplitatea și naivitatea convențiilor teatrului popular (la care au apelat Villar, Barrault, Brook etc.) constituie o încercare de revitalizarea a teatrului, recte o reîntoarcere a lui către imediată accesibilitate, inteligibilitate din partea publicului, în așa fel încît să facă posibile modificări în mentalitatea burgheză, penetrația unor alte premise ideologice. Spuneam mai sus că pereții palatului sînt expresia unor norme sociale. Prezența lor pe scenă, în decorul lui Bortnovschi, constituie un procedeu de a face vizibile aceste norme. Dar palatul lui Béranger constituie expresia unor norme sociale burgheze. Prăbușirea lor înseamnă și moartea regelui. Un alt

tip de societate are un alt patrimoniu de norme, o altă dinamică și legitate a schimbării lor. (...)

Din cele spuse pînă acum ar rezulta existența unui larg șir de bariere, de imperative care dezic libertatea de invenție, de creație artistică a scenografului. Aceasta se datorează faptului că vorbim de un „obiect“ cultural socialmente deja asimilat ; și pentru că interpretarea noastră a pornit de la cerința socială și ideologică spre operă. Așa se explică impresia pe care o avem că elementele decorului și combinarea lor ar fi fost — ideologic — sever dictate artistului. Dar : „fiecare operă este un ansamblu de semne inventate în timpul execuției și pentru nevoile locului. Desprinse din compoziția pentru care au fost create aceste semne nu mai au nici o acțiune. Semnul este determinat în clipa în care îl folosesc și pentru obiectul la care trebuie să participe“, (Matisse).

Nu există obiect fizic conform cu conceptul, cu noțiunea din sfera căruia aparține, tot așa cum nu există grup și relații între elemente care să se identifice cu un principiu,

indiferent de natura obiectelor și de natura principiilor. Scenograful își proiectează „înțelegerea textului” în realitatea ca ansamblu de obiecte-comportamente-valori de utilitate socială, directă sau mediată. Alegerea obiectelor de figurare scenografică este arbitrară și nu ascultă decît de logica interioară, de intenționalitatea de a face vizibil ceea ce încă nu este. Procedeu primar este același prin care primitivul „reprezintă” un „obiect din natură”. Pentru el „trunchiul de copac sau stîncă ce seamănă cu un animal poate deveni un soi de animal”. Este vorba în acest caz de un soi de redefinire comportamentală. În cazul scenografului se interpun între el și obiectul creat nivelele celor două realități la ale căror solicitări răspunde — societatea și opera literară; dar ceea ce trebuie reprezentat nu mai este materialitate fizică ci mintală, nu mai este vorba doar de selectarea concretului conform imaginărilor, ci de descoperirea, inventarea, imaginarea unor obiecte și relații între obiecte prin care

acestea să fie adecvate unor înțelegeri. Nu există o modalitate unică de selecție, nu există un număr fix de relații inventabile, nu există o rețetă unică de adecvare a obiectelor create la înțelegerea socială; istoria atestă că dacă formulările verbale pot rămîne mult timp unice și invariabile, semnul care le substituie și le conține se schimbă, variația semnului determinînd uneori schimbarea formulării verbale, alteori gradul și nivelul de absorbție socială a formulării. Așadar, programul ideologic al unui timp social nu impune nominal elementele de limbaj scenografic. Iar dacă o scenografie, permite recunoașterea, revelarea ideologicului în subsidiar și fără apel la principalul vehicul al ideologiei — cuvîntul — aceasta este un merit incontestabil al scenografului. Merit pe care, în cazul lui Paul Bortnovschi, ne-am străduit — oprindu-ne doar la o realizare a artei sale — să-l revelăm. Și care, din altă perspectivă, și trimițînd spre alte figurări, va trebui relevat în scenografia recentului spectacol, *Danton*.

TEATRUL DE POEZIE :

„Creșterea limbii românești și-a patriei cinstire“

Sub egida Uniunii Scriitorilor din R.S.R. și a Comitetului de Cultură și Educație Socialistă din București, se desfășoară lunar un teatru sui-generis de poezie — Creșterea limbii românești și-a patriei cinstire — animat de Paul Tutungiu și Dumitru Stancu (președinte de onoare fiind Nichita Stănescu). Două secțiuni paralele, seria clasici și seria contemporani, converg simultan spre o finalitate unică, arcul peste timp

al permanenței viziunii lirice românești a lumii. Am fost prezenți la ultimele manifestări ale teatrului, manifestări care au precedat sărbătorirea lui Eminescu din această lună. Depărățeanu, Aricescu, Baronzi, Fundescu, poeți minori pașoptiști tulburați de motivele marii poezii, au primit omagiul alături de contemporanii noștri Al. Philippide și Ion Alexandru, personalități definite de această dată prin împlinirea motivelor

marii poezii în operele lor. Marcajul istoriografic l-au asigurat Vasile Netea, Al. Hoajă, Mihai Moraru, Paul Luncescu și respectiv Eugen Simion. Intrutotul fericită mi s-a părut formula critică a „seriei contemporani” unde Eugen Simion a incitat la monolog programatic pe Ion Alexandru, prilejuind astfel o profesiune de credință de cea mai autentică fibră lirică. Contribuția actorilor a fost excelentă, invitații apropiindu-și cu înțelegere textele antologate. Lia Șahighian, Gina Petrini, Mariela Petrescu, Arcadie Donos, Ileana Dunăreanu au marcat cu finețe cele două seri din decembrie ale Teatrului de poezie, teatru care a reușit pînă azi să onoreze spiritul versului literar.

Ionuț Niculescu

Un actor în trapă

Este mai mult decît fascinant să privești stativele pe care se odihnesc personajele teatrului de păpuși. Luminile s-au stins, poporul gălăgios al copiilor a plecat, actorii s-au îndepărtat grăbiți cu grijile lor zilnice, numai aici, pe culoarul întunecos, zeci de capete sculptate în lemn, perechi de ochi din catifea, inimi care au bătut sub straturi de vopsca, ascund o tăcută tristețe. Chemat la rampă, interpretul oricărui teatru își gustă triumful; acolo, în bătaia reflectoarelor, el este intruchiparea visului de o seară a sute de oameni. După ce păpușile se retrag, nimeni nu primește aplauzele. De cîte ori actorii au urcat pe scenă pentru a saluta publicul, dezamăgirea i-a întîmpinat ca și cum, după un joc pasionat, se divulgă regula. Păpușa care i-a eucerit pe copii cu spontaneitatea ei irezistibilă își arată acum mecanismul banal... joaca își spulberă magia. Actorul teatrului de păpuși își duce cu stoicism povara unui anonim obligatoriu; măștile din ciltji și cartoane sînt singurele lui argumente. Nu e numit actor, în limbajul curent, ci „mînuitor“. Gloria și-o împarte cu ființa neînsuflețită pe care o poartă pe degete și în spatele căreia stă constructorul, omul de la strungul de lemn, vopsitorul care caută expresia cea mai bună, cea mai armonioasă, dar care nu e obsedat de nuanțe.

Acest actor, pentru că actor este, are în mîinile sale destinul estetic a zeci de mii de spectatori prezenți și, mai ales, viitori. Este actorul celui mai pretențios public; pretențios tocmai pentru că nu emite judecări de valoare dar le înregistrează, nu protestează dar evoluția lui intelectuală poate avea un protest conținut, fatal, în primul rînd, pentru teatru. În fața scenei miracu-

loase a păpușilor crește un om căruia teatrul nu trebuie să-i fie indiferent, dintr-o sută de motive și în primul rînd pentru că aceasta ar fi pentru el o punte trainică și credincioasă către eterna umanitate. Teatrul va fi probabil școala sa de mîine, a frumosului, cînd școala propriuzisă, se va îngriji, cu precădere, de formația lui tehnică. Este o realitate pe care sociologia culturii o atacă frontal și la care oamenii de teatru încearcă să dea un răspuns. Rostul actorului păpușar depășește mult condiția lui prezentă, socială și profesională. Ea ne preocupă tocmai în perspectiva depășirii răspunderilor actuale și în realitatea existenței unei baze materiale asigurate: o rețea numeroasă de instituții subvenționate cu un cert prestigiu artistic legat de numele unora dintre acestea. Pentru a preciza în ce constă condiția lui de azi, neconformă cu o investitura, reamintim că de pregătirea teoretică a actorului-păpușar nu se ocupă nimeni, că este inexistent în programa analitică a Institutului de teatru și e tratat cu dulce îngăduință în confruntările teoretice scrise sau orale. Practic, se afirmă timid în planul artei și foarte rar, numai izolat, își poate impune, publicitar, talentul său de excepție.

Ar fi greșit să atribuim numai unei anumite poziții a teatrului cu păpuși, în contextul teatral general, provizorat al cărui sfîrșit este decis de cerințele culturale ale societății. motivele neajunsurilor evidente prin care se caracterizează, în bună parte, în acest moment, statutul profesional al actorului păpușar. Este adevărat că prin originea ei îndepărtată în timp și prin diversitatea condițiilor la care a fost supusă măiestria

înaintașilor, arta sa precia unele tradiții rigide. În teatrul de păpuși, stereotipurile și-au spus cuvântul multă vreme iar înlăturarea lor treptată, sub impulsul progresului multi-lateral al gândirii teatrale, s-a făcut nu o dată în detrimentul scopurilor fundamentale ale acestui gen de spectacol. Tarele meșteșugului străvechi s-au păstrat nu atât în practică cit în concepția unora dintre păpușari sub forma credinței că teatrul de păpuși, ca derivat al manifestărilor populare, ar fi în afara implicățiilor teatrului ca expresie a individualității umane, în cadrul epocii sale. Teatrul de păpuși a traversat perioade de festivism strălucitor, de încropeli stridente printre care își făceau loc interpreți improvizați, fără nici o aderență la artă. Astfel de meșteșugari încă mai poluează arta, dar izolarea lor iminentă face posibilă aprecierea destinului actorului de la un anumit nivel în sus. Drumul artei păpușărești a fost înțeles diferit : unui conservatorism ce disimula absența invenției artistice i-a urmat o tehnicizare brutală. Fantezia a fost înțeleasă ca un exces de materiale și efecte, uitând că fantezie nu înseamnă a născoci ci a face ceva din lucruri. Subtilitatea spectacolului cu păpuși, transfigurarea realului în abstract, constă în capacitatea sa de a anima și spiritualiza, de a transforma măruntele obiecte în metaforă.

Am atins astfel punctul cheie al problemei actorului păpușar, acela al coroborării scopurilor și mijloacelor sale de expresie cu așteptarea spectatorilor. Merită amintite aici cele scrise de Lucian Blaga încă în 1925 cu privire la estetica specifică copilului : „Estetica copilului nu cere numaidecât o înscenare realistă a fantasticului în care se complăce. Dimpotrivă, se poate afirma cu destulă siguranță pornind de la arta ce o fac cei mici, că sufletul copilului înclină mai curînd spre o extremă simplificare a realității, decît spre redarea ei complexă. Nu înțelegem de ce ar face teatrul o excepție !” Observațiile au în vedere teatrul pentru copii, considerat ca atare, în general. Teatrul cu păpuși nu poate opera, prin definiție, decît cu astfel de instrumente care pun în valoare fantezia copiilor, factorul de sprijin al spectacolului. Pentru actor pătrunderea psihologiei publicului, este o condiție și nu un lux, codul profesiei sale începe cu psihologia copilului și un regizor ar trebui să poată, oricînd, înlocui un pedagog. Viața îi oferă o extraordinară sansă : aceea de a se afla în fața unui public inițial pregătit pentru arta teatrului de păpuși, căruia numai coordonatele acestuia îi pot fi favorabile. Copiii acceptă mai curînd decît oamenii mari „un teatru simplificat, de linie abstractă și cu indicații simbolice”, ei nu sînt obișnuiți cu lenea închipuirii. Ceea ce pentru ei este firesc, pentru oamenii mari pare o revoluție — continuă Blaga seria constatările sale privind relația teatru-copii. Păpușarul obișnuit să acopere cu pasta groasă a amănuntelor povestea spusă pe scenă, se decide de la arta sa, de la datorile profesiei. Nu o dată s-au cultivat în micile colective

de actori, marile erori ale spectaculosului ieftin ; interpreții sînt puși să imite fauna distribuției, să încerce cele mai extravagante sublinieri ale zgomotelor naturii coborînd în subzonele de exigență ale publicului. Sînt puși să-și schimonosească vocea, smulgînd plăcerea de o clipă a copilului dar rîndînd grav percepția superioară a acestuia. În raporturile cu păpușa, actorul este factorul prim : ca și în teatrul de umbre, ca și în teatrul cu petece de lirtie al lui Yves Jolis, ca și în jocurile populare cu măști, sensul viu, unicul care interesează, este cel obținut de actor. Un interpret al teatrului cu umbre a fost întrebă, după spectacol despre efecte pe care nu și le-a propus inițial ; fantezia sa atribuie obiectelor puse în valoare pe ecranul luminos, un dramatism neașteptat. El și-a dat seama abia atunci de forța imaginativă a acestor obiecte. Cursul pe care îl poate lua păpușa-personaj scapă uncori de sub controlul actorului ; de aceea tot ce ține de relația acestuia cu materia pe care o însuflețește — structura, flexibilitatea și cromatica păpușii, tonalitatea interpretării vocale — intră de fapt în compoziția personajului. Concepția despre personaj nu poate fi ignorată ; eroul își are biografia sa constituită, el este un caracter în acțiune și în relație cu celelalte personaje, se mișcă între coordonatele unor împrejurări determinate.

Desigur că repertoriul este într-o mare măsură unul din suporturile dezvoltării profesionale a actorului. Ideea piesei îl poate ajuta să-și descopere știința de imaginație ; sosurile didactice în care se scaldă unele dintre lucrările jucate cu păpuși, sfîrșesc prin a-l abrutiza ca artist. S-au scris piese excelente dar nu s-a consacrat încă o literatură durabilă a acestui teatru. Școala clasicilor este ignorată. Și ce admirabil curs pentru actori ar putea constitui personajele acestora. Succese de fantezie creatoare s-au bizuit însă și pe repertoriul faptului divers, cotidianul obținînd prin transfigurarea sa în universal teatrului, valori simbolice inedite. Datele vieții, ale comportamentului obișnuit se constituie, de asemeni, în argumentele profesionale ale actorului. Ca în orice ramură a artei, cunoașterea și însușirea modelelor de viață, în virtutea unor criterii proprii de selecție, se află printre elementele de bază ale pregătirii interpretului.

Teatrul de păpuși a abordat o multitudine de formule spectacologice. unele urmînd abia să-și confirme utilitatea ideatică. Dar, ca întotdeauna cînd se abdică de la ceea ce are o artă esențial și inimitabil, confirmările întîrzie. E cert însă : cîmpul de acțiune deschis în fața cuplului actor-păpușă, rămîne capabil de mari surprize. Acest cuplu străvechi se sprijină, în continuare, pe esențele sale umane în care se concentrează o mare experiență de observare și gîndire.

C. Isac

Prima ediție a Festivalului :

„Lumea păpușilor, lumea tuturor vîrstelor“

Comitetul județean de Cultură și Educație Socialistă Prahova și Asociația oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale, au organizat la mijlocul lui decembrie în cadrul Lunii culturii „Tezaur prahovean“ un festival-concurs național intitulat : „Lumea păpușilor, lumea tuturor vîrstelor“. Ideea de bază a fost aceea de a oferi cîmp larg de manifestare inițiativelor și inventivității, virtuozității unor individualități sau unor colective restrînse (pînă la șase persoane) „în stare să pună în valoare recitaluri, scheciuri, monoloage, versuri, povestiri, scenarii poetice și muzicale, piese mici, numere de marionete și păpuși“.

În condiții organizatorice desfășurate fără reproș (pentru care gazdele — ținînd seama că au fost la prima lor acțiune de mare amploare de acest fel — merită toate laudele) — s-a dat o primă și splendidă ocazie fiecărui artist păpușar să treacă peste toate inhibițiile, peste toate complexele, să-și arate preferințele și iscusința, să „innebunească“ pur și simplu juriul și spectatorii, atacînd toate formulele posibile genului cu mijloacele și efectele cele mai îndrăznețe și cele mai ingenioase cu putință.

În cadrul feric al iernii de la Sinaia, pe scena și în sala uneia din cele mai frumoase case de cultură din țară, s-au întîlnit aproape 200 de practiceni ai artei păpușărești. S-au văzut, într-o săptămînă, nu mai puțin decît 47 de manifestări artistice oferite de reprezentanții din 16 teatre de păpuși.

La prima sa ediție, festivalul prahovean s-a dovedit un stimul autentic al efervescenței din mișcarea noastră păpușărească, un moment de cultură viu și original, cu învățăminte teoretice și practice, deloc negliabile. Cîteva recitaluri și cîteva spectacole au oferit prospecții deosebit de interesante în limbajul propriu acestui gen de artă, în evaluarea calităților profesionale, a stadiului atins de actorul păpușar, a preocupării lui pentru mesajul pe care-l are de comunicat sălii, și a modului cum o face împreună cu păpușa sau alături de ea. În funcție de înțelegerea justă sau eronată a acestei probleme, festivalul a impus cîteva momente semnificative. Cu dreptul, ba chiar cu obligația judecării critice, de a exclude gratuitul și irelevantul, ne vom opri și noi cit mai succint, la momentele de maxim interes (care au obținut de altfel și distincții).

momente ale festivalului, *Puiul de Brătescu-Voinești*, în care grația și eleganța, sensibilitatea și gingășia artistei, talentul ei de interpret și minuitoare au atins punctul culminant.

Peter Ianos și Ballo Zoltan (Cluj-Napoca). Minuitori excelenți, interpreți memorabili, s-au remarcat pentru ingeniozitatea și virtu-

Scurt-metrajul concursului

Brîndușa Zaița Silvestru (Tîndărică). Un admirabil și complex recital cu păpuși-pe-mină și marionete. Unul din cele mai emoționante

ozitate, pentru ironia și umorul lőr „cu perdé“ și „fără perdé“; *Don Cristobal* de F. Garcia Lorca și *Puloverele* (regia Ildiko Kovacs). Punctul de virf al concursului în ceea ce privește demonstrarea profesionismului. Un exemplu de transplant organic și reușit, de fantezie modernă pe schelet tradițional.

Georgeta Nicolau (Constanța). Un accent, viu resimțit, de candoare și poezie, de sinceritate. Împreună cu eroul, un ursuleț al dracului de simpatic și de curios (scenariul Xenia Roman), și cu talentul artistei constănțene de a improviza și de a sugera, în plină lumină, tot universul, numai cu o umbrelă și cu un cuier cu panglici colorate, am călătorit o jumătate de oră prin mirifice anotimpuri și prin toți anii fericiți ai copilăriei.

Kovacs Gyorgy și Pető Marta (Oradea). Cu păpuși foarte frumoase și expresive, confecționate „la vedere“ din voaluri și stămburi, din bețe și rafie, cu bune efecte vizuale, cu interpretări prezenți tot timpul în scenă deschisă, dar neutralizați prin subordonarea lor ideii de a pune în valoare textul și păpușile și nu pe ei înșiși, am ascultat interesați: *Domnul Poveste povestește* de Nela Stroescu după Jiri Streda.

Cu numere mai mult sau mai puțin inspirate, cu demonstrații mai mult sau mai puțin concludente și convingătoare, într-o paradă de formule proprii teatrului cu păpuși și marionete, s-au mai reținut și alte nume: Nicolae Drăghia, Elena Romanescu, Marcela Feaato, Lilly Krauss, Rodica Dizmatseks și Ileana Cosma, Petre Simion, Ana Rusu, Doina Fănățeanu, Czedula Zsuzsa (artiști mimuitori), Sabin Pautza (compozitor), Simo Eniko (scenograf).

★

Unde fugim de-acasă? de Marin Sorescu, a prilejuit echipei ploieștene, în regia și scenografia Irinei Borovski, un spectacol plăcut și inteligent, omogen, cu virtuți convingătoare de interpretare păpușerească și umană, pusă în slujba valorificării unui text original și valoros.

Ursulețul Rim Cim Cim de Jan Wilkowski (versiune scenică de Stanca Ponta) prezentat de Teatrul de păpuși din Oradea, în regia Franciscăi Simionescu și scenografia lui Bö-löny Wilhelm este un ireproșabil spectacol pentru cei mici, realizat în inspirație și bună înțelegere a formulei tradiționale a teatrului cu păpuși, în care toate componentele au fuzionat organic. Un text destul de firav a fost îmbogățit și valorificat cu păpuși expresive și pline de haz, admirabil interpretate de Mioara și Petru Diaconu, de Aurelia Laurian, Mirella Corbeanu și Mihai Vereș.

Aventurile unei vrăjitoare de Rolf Thione al Teatrului de păpuși din Botoșani a stîrnit

interesul prin ideea îndrăzneată a regizorului Walter Petru, de a expune cu oameni-păpuși supradimensionate, cu măști grotești sugestive (scenograf Tache Dobrescu) un text cu multe poante contemporane, cu bune scene de comedie, în care a evoluat cu haz într-un amuzant „travesti“ (o uriașă vrăjitoare), Victor Luca.

Oltul și Mureșul de Alexandru Mitru — un spectacol al echipei de la Teatrul de păpuși din Turda în care s-au cheltuit multe eforturi pentru a se transmite, cu vibrație eroică, o milenară legendă, dar în care rezultatul n-a fost integral pe măsura intențiilor. Tendința de stilizare modernă a scenografului Vlad Gabrielescu, intra uneori în contradicție cu textul destul de sărac și vetust, cu interpretarea desuetă, exterior patetică și cu mișcărilor hieratice, ușor ridicole, indicate de regizorul Aurel Crăciun. Elementul impresionant al reprezentației l-a constituit ilustrația muzicală alcătuită de Dumitru Virtic din piese folclorice de mare autenticitate și frumusețe.

Din carnetul de însemnări al unui membru al juriului

1. Mulți au fost chemați la acest festival, dar puțini au fost aleși. Cu puține, foarte puține excepții, atât recitalurile individuale cît și restrînsele ansambluri nu s-au ridicat la nivelul înalt, în stare să concureze în toate detaliile, sau cel puțin într-un domeniu ori altul (scenografie, regie, interpretare) manifestările anilor precedenți.

2. Mai puțin concludent prin afirmarea posibilităților și a rezervelor de talent, de originalitate și fantezie, de inventivitate, pe care le are la noi mișcarea păpușerească, festivalul dela Sinaia a evidențiat neajunsurile care amenință să submineze tărîmul acestei arte. Altfel de clar și altfel de violent s-au evidențiat unele lipsuri (cu caracter general) încît în aprecierile și concluziile unor critici, teoreticieni și chiar practicieni (chemați să-și spună deschis cuvîntul cu acest prilej) s-au ivit termeni cu totul nefamiliarî urechilor creatorilor din aceste teatre. Cu toate sesizările făcute apăsător în presă, la alte asemenea întâlniri, pe marginea unor cazuri izolate, a început totuși să ia proporții de masă fenomenul exadării păpușarilor în zone de artă limitrofe. O înțelegere strîmbă a specificității acestei arte și a misiunii sale, a făcut neașteptat de mulți prozeții dornici să renunțe la mijlocul esențial și specific de exprimare,

păpușa, și să apeleze la mijloace specifice altor genuri. Dar vai... insuficient asimilate.

3. Arta păpușarilor începe să fie pîndită de un alt mare rău, ale cărui simptome s-au făcut simțite și în anii trecuți: *tendințele estradistice*. Nimeni nu vine să condamne, în principiu, această formulă. Dacă păpușarii noștri luînd ca exemplu, modelul cel mai înalt al acestui gen, ar da naștere, cu sau alături de păpușă, unor spectacole de estradă de mare calitate și virtuozitate, de umor și de poezie etc., cine s-ar opune? Preocupările și ambițiile de a lărgi sfera teatrului de păpuși, de a-l alimenta cu noi valori, cu elemente proprii și teatrului de animație și pantomimei, sînt demne de toată stima. Numai că nu am văzut încă ceva original și frumos, care să combine aceste procedee, un spectacol integral și unitar într-o concepție îndrăznească, în stare să valorifice un text sau un pretext printr-o simbioză a omului cu păpușa, cu masca etc., un spectacol, în care inteligența și bunul gust, subtilitatea, tehnica mînuirii și tehnica interpretării, fantezia și inventivitatea, să-și spună cuvîntul plener. Am asistat la o seamă de expuneri lipsite de idei, de gust, de stil, diletante, un soi de mimare sterilă, după modele insuficient asimilate, din alte genuri. Ne-a surprins accentele vulgarizatoare ale unor experimente de tipul „teatrului total“, proprii teatrului „mare“, în care din cînd în cînd apărea și cite o păpușă împinsă spre periferia reprezentației, urîită și imperfect mînuită.

4. Acest festival a avut darul să ne convingă, că nemulțumirea unor păpușari e cu totul neîntemeiată, că din „ieșirea la vedere“, n-a țîșnit pînă acum nici o formulă de reprezentare, demnă să se impună pe de-a întregul sau cît de cît innoitoare.

5. Artiștii păpușari au neapărat nevoie de o formă instituționalizată de învățămînt. Pentru a se putea da satisfacție frămîntărilor reale, căutărilor creatoare, aspirațiilor îndreptățite ale unor păpușari, dorinței lor de a se forma și afirma ca niște actori autentici, ca artiști multilaterali, fără inhibiții și complexe, s-a ridicat, din nou, dar cu caracter de S.O.S. chestiunea școlarizării. Problema calificării profesionale a cadrelor artistice noi, a pregătirii lor în profesie, cere o rezolvare urgentă. Mulți artiști mînuitori nu știu să reacționeze la nevoile teatrului de păpuși, chiar în formula lui tradițională, să pună în valoare, cu păpușă sau fără păpușă, o idee de text sau de spectacol. Se fac grav simțite defecte de dicție, de formație ale actorului în general, de tehnica mînuirii în special. O lipsă de mobilitate și de suplețe, de experimentare a unor stiluri — și altele probleme complexe — s-au ivit cerînd rezolvarea. E limpede că s-ar cere o formă de studiu, care să le dea artiștilor păpușari mai

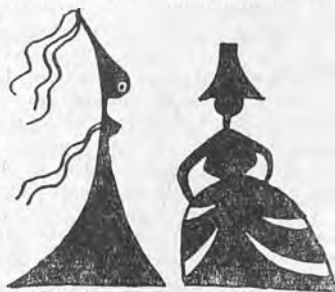
mult decît le dă acum în cadrul CCES, un curs de perfecționare.

6. Dacă pe tărîmul practicii profesiei, creații păpușari s-au arătat a fi în mare suferință, iată că în domeniul teoriei s-au făcut pași însemnați înainte. Simpozionul organizat la Sinaia, cu această ocazie rămîne un cîștig real și prețios al acestei prime ediții. Alături de critici și teoreticieni „în materie“, regi-zori, scenografi, secretari literari, actori mînuitori, s-au angajat, cu deplina conștiință a artei pe care o profesează, să-i discute lucid și responsabil viitorul. În referate documentate, de înaltă ținută, s-au adus contribuții teoretice substanțiale în planul edificării problemei majore de care e legată evoluția acestui gen: libertatea și limitele pe care și le poate îngădui artistul păpușar în raport cu esența muncii sale. Fructuoase meditații cu privire la chemarea și rosturile primordiale, educative ale teatrului de păpuși, argumente ideologice și artistice, au dus la limpezirea și spulberarea — deocamdată teoretică — a multor incertitudini.

7. A doua ediție a festivalului, cu criterii ceva mai limpezi în mobilizarea forțelor teatrului de păpuși (recital individual sau manifestare colectivă?) și cu un timp ceva mai îndelungat de pregătire, va determina, nădăjduim, revirimentul așteptat în domeniul practicii.

8. Sînt sigură că artiștii unor teatre prestigioase de păpuși cum sînt cele de la „Tîndărică“, de la Teatrul din Cluj-Napoca, de la Teatrul Tineretului din Iași, de la Teatrul din Constanța, Craiova, Timișoara, și altele, au ceva mai mult de spus, decît au spus la această primă întîlnire de acest fel.

Valeria Ducea





Romancier cu un timbru aparte în proza lină, construind și exprimându-se metaforic, Romulus Guga a intrat și în teatru pe aripa metaforei, ceea ce i-a conferit, de la debutul scenic un statut personal. Piesa de început, *Speranța nu moare în zori*, poetică, simbolică pînă la abstractizare (ceea ce nu e neapărat un viciu, mai ales cînd e structură), este totuși o piesă politică, mai mult decît altă — implantată într-un moment istoric precis, într-o zi istorică precisă: 6 martie 1945, ziua instaurării primului guvern democratic în România. Încă o dovadă scrisă că metafora este organică teatrului contemporan, că nu e străină de realismul scenic și nici de atitudinea politică fermă, directă, angajată.

Așadar, în noaptea care precede actul politic amintit, într-o gară de provincie, se adună mai multe personaje, reprezentînd măturisît categorii sociale definite și avînd, firește, trăsăturile politice și morale fidel corespunzătoare apartenenței lor de clasă; toți acești oameni așteaptă un tren spre București, iar trenul întîrzie mult, fiindcă mai e război, haos și așteptare în lume. Personajele poartă nume simbolice (în înțelesul elementar, de semn definitoriu, ca în științele exacte, și nu simbolist), categoriale: Moșierul, Țăranul, Colonelul, Soldatul, Procurorul etc., amintînd, prin așezarea schematică a forțelor dramatice pe exact dispozitivul forțelor sociale din epocă, de nenumăratele și uitatele piese ilustrative, care s-au scris, s-au jucat și s-au terminat în decursul anilor. Dar aici e doar o aparență de schemă, căci dramaturgul, creator de metafore dar și de gînduri, nu vrea să facă ilustrarea unor lecturi publicistice: el mișcă idei, simboluri, destine umane, într-o atmosferă care e și istorică, dar și particulară. Ceea ce se întîmplă în această piesă nu seamănă cu viața cum seamănă fotografia de buletin cu posesorul lui, ceea ce se întîmplă aici e mai mult decît transcripția vieții, e reflexul ei într-o conștiință creatoare, e dialog cu viața, e o încercare de a-i descoperi adevărurile dincolo de aparențe. Astfel că Țăranul, sau Procurorul, sau Moșierul, sau Soldatul sau Colonelul sînt ființe simbolice și nu simboluri de ființe, primesc, altfel spus,

trăsături, reacții, gesturi, fizionomii, replici particulare, venite din esența lor umană și nu din aparența lor categorială. Poate că dramaturgul, fiind și la prima tentativă de teatru, a apăsat excesiv uneori tocmă această particularizare prin esență, fapt care, ca și în cazul celui alt exces, al generalizării prin aparență, duce la artificial. Un personaj care înșiră, fără măsură, propoziții metaforice de tipul: eu cred în zăpadă, cîntăm pentru speranță, toți sîntem mutilați, dar nu ni se vîd cirjele — riscă să-și piardă tocmă adevărul său particular și esențial printr-un alt tip de schematizare.

Prima parte a piesei, o lungă expozițiune, este răgazul pe care și-l ia autorul pentru a-și portretiza personajele, pentru a-l introduce pe spectator în atmosfera particular-istorică a momentului, dar abia o dată cu asasinarea moșierului senil de către colonel, în complicitate cu moșierul, totul intră sub semnul universului concentraționar, oamenii sînt siliți să privească pereții stației de cale ferată ca pe o închisoare posibilă, terorizați de ancheta perfidă pe care o inițiază însuși asasinul. Aci intervine nota originală a scriitorului, amestecul de poezie fantastă și umor absurd (mostră de dialog excelent: — Să fim atenți, domnule colonel, țăranul e talpa țării! — Sînt înarmat, doamnă) de spaimă și eliberare prin vis, de elementaritate și subtilitate, de tragism și comic buf, punînd pe-acea modernă asupra acestei lucrări scenice originale.

De aici, însă, și dificultățile montării ei la televiziune, cadru incomparabil mai puțin convențional decît teatrul. Este îmbucurător faptul că această misiune grea a fost încredințată unui regizor din generația tinăra a profesioniștilor televiziunii, Nae Cosmescu, oferindu-i-se în acest fel posibilitatea de a-și încerca la tensiunea maximă vocația, capacitatea profesională. Regizorul trebuia să echivaleze modalitățile specific și rigurose teatrale, duse de autor pînă la expresia ultimă a convenției, în mijloace de televiziune, care, în general, refuză convenția abstractă cînd e vorba, firește, de prezentarea unei drame; trebuie să recunoaștem, în cea mai mare parte acest transfer de modalități i-a reușit regizorului. Spectacolul, gîndit ca o mișcare vie, de personaje reale, păstrînd din simbolistica lor doar înclinația spre visare a unora și cîteva teieri ale altora, reușește să capteze de la început atenția participativă a spectatorului. Regizorul debutează cu o imagine-șoc: un grup de oameni pe o întindere de zăpadă, încolțiți de lupi, îndreptîndu-se într-o direcție indefinită. E un mod de a violenta inerția spectatorului încă de la început. Grupul hăituit de lupi nu pare să aibă vreo legătură cu piesa, dar este o foarte bună legătură cu spectatorii. Apoi, revedem același grup în clădirea gării, altă imagine-șoc, pentru că gara nu arată ca o gară obișnuită, ci are ceva straniu, amestec de biserică, magazie și conac, cu balcoane interioare, scări



Florin Scărlătescu, Ioana Bulcă, Costel Constantin, Petre Gheorghiu și Ion Marinescu în „Speranța nu moare în zori” de Romulus Guga

care nu știm unde duc, o sumedenie de cotoane, de uși, ferestre mari cu ochiuri sparte, o sobă de fontă adusă cine știe de unde — totul, în remarcabila viziune a scenografei Teodora Dinulescu, amintind de războiul care nu s-a încheiat, care a trecut și pe aici, de frământările unei lumi în schimbare, de așteptarea unei furtuni violente. Și muzica, în aranjamentul de înalt profesionalism al lui Lucian Ionescu, sugerează aceeași așteptare febrilă, tulburătoare și tulburătoare. Pe această atmosferă de așteptare, de tensiune fără obiect, regizorul face o inedită prezentare a distribuției, numindu-și personajele și interpretii odată cu intrarea lor în scenă, chiar dacă intrarea se produce către mijlocul sau către sfârșitul piesei. Portretizarea e realistă, minuțioasă, nu generică și convențională, cum s-ar deduce din text și cum s-ar proceda în teatru, prim-planurile și groplanurile sînt folosite numai cînd personajul trebuie să treacă printr-o stare deosebită și nu ori de câte ori se simte nevoia unei diversificări a cadrului, aparatul are dezinvoltură în mișcare, fără artificii și „floricele” de unghiulație. Avem sentimentul unei munci temeinice de reliefare a dramei și a individualităților, asta datorită și unor interpreți foarte buni și foarte bine distribuiți în roluri : Florin Scărlătescu, Ion Marinescu, Ioana Bulcă, Valeria Seciu, Cornel Coman, Virgil Ogășanu, Gheorghe Mihăiță, Costel Constantin, Constantin Diplan, Ștefan Iordache, Petre Gheorghiu, Ovidiu Schumacher, Mișu Dinyale, Teodora Vasilescu, Mircea Bașta, precum și multumită operatorilor Edwiga Adelman și Nicolae Niță, care au dat un dramatism în plus imaginii.

E drept, însă, că regizorul n-a reușit să se rupă pe tot parcursul montării de convenționalitatea declarată a piesei, astfel că ancheta procurorului apare ca o parodie (în text e lucrată cu mijloacele absurdului), iar momentul demascării colonelului apare de o incredibilă naivitate. Aici ar fi trebuit să funcționeze mai puternic simțul omului de televiziune, care știe că imaginea bidimensională a ecranului agravează convenția, spre deosebire de scenă, care o asimilează și o traduce emoțional.

O bună și promițătoare experiență de televiziune cu un text dramatic contemporan, textul unui scriitor original, primit cu interes și pe scenele teatrelor, a fost, deci, *Speranța nu moare în zori*.

Serialul *Istoria comediei* continuă cu spectacole din ce în ce mai bune, mai antrenante, mai puțin improvizate. Probabil că ideea înregistrării lor într-o sală de teatru plină de spectatori și nu în studio a fost salutară pentru acest tip de spectacole-lecții : există sentimentul scenei, există sentimentul publicului, există deci sentimentul comunicării directe, imediate, ceea ce dă autenticitate, căldură, spontaneitate și vervă comediei. Ultimul episod transmis de televiziune se datorează aceluiași cuplu fericit care a realizat *Castiliana* : Cornel Popa și Valentin Plătăreanu, și de data aceasta foarte inspirat în realizarea unei montări vii, alerte, intens colorate și pline de umor ce spumoasă comedie shakespeariană *Mulț zgomot pentru nimic*, operă de maturitate a scriitorului, lucrată după toate regulile comediei clasice, scăpărînd de haz și de inteligență.

După înțeleapta introducere în comedia renașterii engleze datorată profesorului Ion Zamfirescu, cortina se deschide pe un decor jovial, fără nimic grav în el, fără nimic definitiv, căci, trebuie să înțelegem, totul e o farsă, deci e derizoriu, e ușor, nostim și nu trebuie să luăm în serios nimic, nici măcar momentele de *Othello* sau cele de *Romeo și Julieta* inserate și ele, fără gravitate, în această farsă inspirată de Ariosto și desfășurată în cel mai distins spirit de joc al marelui Shakespeare. Încurcăturile se creează prin intrigi mirșave, dar și prin mici și inocente păcăleli benigne, între care „jocul boschetelor” este de-a dreptul remarcabil. Irina Petrescu, Peter Paulhoffer, Tamara Crețulescu, Emil Hossu, Aurel Rogalschi, Traian Stănescu, Marian Hudac, Mihai Stan, Ion Boc, Valentin Plătăreanu și toți ceilalți s-au dezlănțuit cu vervă în duelul de replici ambigue, paradoxale, scilicitoare, pe care le-ar indica orice comedigraf contemporan.

Dumitru Solomon



Athol Fugard, unul din autorii piesei „Sizwe Bansi is dead“

Athol Fugard — o voce distinctă în teatrul politic

Athol Fugard este numele celui mai cunoscut dramaturg din Africa de Sud și al unuia dintre cei mai interesați autori de teatru politic din lume.

Mai toate scrierile sale — dintre care unele au determinat și anumite presiuni din partea regimului Republicii sud-africane — au fost primite cu interes în țara de unde a emigrat cu ani în urmă bunicul său și în orașul de pe malurile Tamisei (*The Blood Knot*, *Boesman and Lena*, *Hello and good-bye*). Dar succesul lui Athol Fugard la Londra, a fost prilejuit de prezentarea unui triptic (*The Island*, *Statements After an Arrest under the Immorality Act* și *Sizwe Bansi is dead*) care a fost încununată cu premiul criticilor engleze pentru cea mai bună piesă nouă“ (*Plays and Players*, martie, 1974).

Faima crescândă a lui Athol Fugard marchează, fără îndoială, victoria unei anumite

concepții despre literatură, a unui anumit stil dramaturgic, dar reprezintă totodată triumful unei activități de creație teatrală în echipă (*The Island* este iscălită și de interpretii ei — doi membri ai formației din New Brighton — cartierul negru al orașului Port Elisabeth — *The Serpent Players*, companie teatrală deocamdată „dizolvată“ cu ajutorul regimului de la Pretoria, iar *Sizwe Bansi* poartă de asemenea mențiunea colaborării cu cei doi actori).

Mai mult : izbînda de care vorbim reprezintă o demonstrație a faptului că marea reușită în teatru trebuie și poate fi consecința unei depline *corespondențe* între creatorul sau interpretul de teatru și personajele reprezentate, expresia artistică a unei *angajări sociale*.

Dincolo de paternitatea declarată a pieselor, dincolo de colaborarea la cristalizarea unei replici sau la conturarea unor situații, va-

Ioarea spectacolelor a izvorât din compasiunea lui Fugard față de oamenii pe care i-a cunoscut, de-alungul multiplelor meserii pe care le-a schimbat pînă spre vîrsta de 40 de ani, și din identificarea actorilor, cu temele, cu eroii lui Fugard. Căci principalii protagoniști ai spectacolelor sud-africane sînt doi interpreți de culoare — John Kani și Winston Ntshona — scăpați ei înșiși de amenințarea lagărului de pe „Insulă” și trăind cu o emoție, la Londra, „premierea absolută” a unei călătorii în autobuz, a unei mese comune cu autorul, directorul de scenă, și prietenul lor Athol Fugard. Iar eroii dramaturgului sud-african, întruchipați de acești actori, cu excepțională naturalitate, sînt indivizi care suferă persecuția, urnările discriminărilor rasiale (*The Blood Knot*, *Statements after an Arrest under the Immorality Act*), militanți negri anchiși în pușcăria din Robben Island (*The Island*), oameni simpli de culoare, în căutarea unor modalități de a trăi cît de cît omeneste, de a evada din lumea lor lipsită de perspectivă (*Sizwe Bansi is dead*).

Fără îndoială, cu asemenea subiecte și cu asemenea „tălmăci”, piesele lui Fugard au, oricum, șansa impactului desăvîrșit cu un public implicat direct, afectat, fie prin propria sa „istorie” mai veche, fie numai emoțional, de problemele sud-africane.

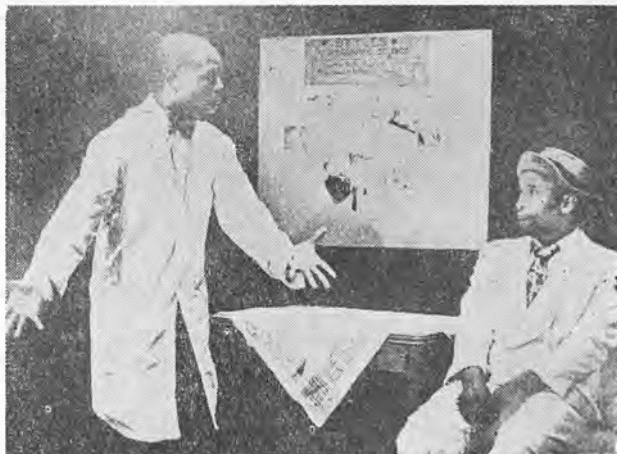
Imaginați-vă — în fața acestui auditoriu — monologul lui Styles, cu care începe *Sizwe Bansi a murit* (piesa tradusă la noi, excepțional, de Beatrice Staicu). Styles desprinde din ziarul pe care-l citește aspectele, știrile de interes imediat, de celelalte. Apoi pune de-o parte ziarul pentru a ne familiariza — prin povestea vieții lui — cu actualitatea „fierbinte” a existenței oamenilor simpli din New Brighton, (cu viața cenușie, monotonă, epuizantă, dezumanizantă, lipsită de sens și de perspective de la uzina lui Henri Ford II, cu minciunile și abuzurile administrației). Acum Styles a plecat de acolo, devenind fotograf, profesie pe care — așa cum aflăm din cuvintele sale simple și emoționante — o investeste cu o funcție umanitară, spirituală. (Căci Styles, asemeni lui Fugard, fără să mistifice realitatea și fără să pretindă că e „artist”, conține fotografiile oamenilor simpli pe care-i immortalizează, ca pe miraculoase ajutoare ale memoriei, surse ale consolidării sentimentului de familie și de solidaritate între generații, imagini ale năzuinței omului spre mai bine. Pe Styles nu-l deranjează ridicolul portretelor sale ci eventuala lor lipsă de adevăr uman, absența expresiei de încredere și speranță).

Și ia-l pe Styles la lucru ; în atelierul lui pătrunde timid, șovăitor un nou client. Este un lucrător gonit de sărăcia din satul lui, la Brighton, la capătul căutării disperate a unei posibilități de a obține permisul de ședere (adică de muncă) în oraș. După numeroase încercări soldate cu inuccese, cu un proces verbal la poliție și cu un ordin de urgență „reîntoarcere la vatră” (unde-l așteaptă foamea sa și a familiei) Sizwe Bansi a



Actorul Winston Ntshona, coautor al piesei „Sizwe Bansi is dead”

Kani și Ntshona în spectacolul trupei „The Sergeant Players of Port Elizabeth”



ajuns printr-un joc al întâmplării la o soluție. Stranie. Dar unica soluție salvatoare. Să-și însușească permisul cu ștampile în ordine al unui muncitor ucis într-o încăierare. Să devină Robert Zwelinzima. Să „se sinucidă”; să accepte că cel care era Sizwe Banse a murit. Acceptare dureroasă — pentru că schimbarea identității îi apare lui Sizwe ca o anulare a propriei ființe. Dar, cu câteva exerciții, ascultând și de sfatul prietenului Buntu, care-i demonstrează că orgoliul individual, mândria de a fi nu pot fi străine de *cum* ființei. Sizwe Banse acceptă.

Și iată-l pozând lui Styles (pentru a-și substitui fotografia cu cea a muncitorului defunct); iată-l, deci, pe Robert Zwelinzima zâmbind, la indemnul lui Styles. Iată-l încercând să zîmbească... deși Sizwe Banse trebuie să moară... a murit.

Impresionează în *Sizwe Banse* abilitatea autorului de a menține constant interesul piesei pe două planuri — atât la nivelul relațiilor sociale și economice evocate (și implicit al denunțării politicii represive a guvernului sud-african) cât și la cel al caracterizării individuale a personajelor, a relevării efectelor regimului de apartheid asupra celor mai intime domenii ale vieții. Tocmai prin aceasta *Sizwe Banse* este bogată în semnificații politice și sociale care, evidente în fiecare rând al piesei, nu devin o clipă exterioare, nu afectează echilibrul artistic al lucrării; tocmai prin aceasta piesa e „convincătoare politic și emoționantă”.

Impresionează de asemeni siguranța și profunzimea cu care sînt conturate caracterele, balansul delicat al tensiunii dramatice cu umorul; acel „sick humour” care dinamitează perspectiva tragică, sugerînd că eroii nu sînt victimele destinului transcendent ci ale unei anumite ordini sociale, a cel humor „amestec terapeutic de luciditate corozivă, falsă dezinvoltură și parodie sarcastică” grație căruia rămîi cu senzația „surmontării insurmontabilului”.

Sporul de cunoaștere, realizat prin piesele lui Fugard este substanțial ca și efectul de solidarizare umană. Căci suferințele și aspirațiile lui Sizwe nu ne sînt indiferente, după cum nu ne e indiferent „uraganul din Natal” despre care vorbește Styles, după cum nimic din ceea ce e omenesc, cu adevărat omenesc, nu ne este străin. Și e mult omenesc în acest teatru.

Ceea ce a determinat premiul criticii engleze și ceea ce reprezintă marea valoare a acestei piese, ca de altfel a celor mai bune pasaje din teatrul lui Athol Fugard, este capacitatea autorului de a invita spectatorii de pretutindeni — prin retrăirea unor situații concrete, identificabile în țara lui de adopțiune — la o meditație gravă și responsabilă asupra unor probleme umane mai largi, cu caracter mai general. În ciuda concreteței universului său, teatrul lui Fugard amintește de personajele lui Beckett (maestru și model recunoscut de autorul sud-african). Cum remarea cronicarul din *Observer*, „agoniile cosmice și comice ale „no man's land”-ului lui Beckett sînt identice cu cele ale lumii de fiecare zi a lui Fugard”.

De altfel filiațiile posibil de realizat sînt numeroase. Aflăm aici, dacă vreți, mutatis mutandis, o replică la acceptarea de către Galy Gay a pierderii identității. Ne gîndim — văzînd cît de imposibil este ca Sizwe să obțină acel permis „vital” — la opoziția pe care o întîlnesc eroii lui Kafka. Și mai departe: confruntarea sau speranțele puse de Sizwe, nu în Godot, ci în slujbași mărunți (ușieri, portari, curieri) cei dinții dintr-o ierarhie de nestrăbătut, te fac să te gîndești la umili eroi gogolieni.

Nu e vorba, desigur, de asociații de valoare, ci de asemănări de „motive” — „motive” care au darul să vorbească, în chip esențial, despre o anume condiție umană.

Natalia Stancu-Atanasiu



Mitică Savu

Treizeci de ani de teatru

Dem. Savu (de fapt Mitică) împlinește zilele acestea treizeci de ani de teatru. Sărbătorirea sa, potrivit tradițiilor dintotdeauna ale scenei, mă bucură din două motive: în primul rind pentru că avem prilejul să onorăm unul dintre comicii cei mai cu viață, savoare și culoare din anii post-belici; în al doilea rind pentru că sărbătorirea (felicitări inițiatorilor) ar putea relua după o pauză cu totul inutilă și neîntinsească, firul „Jubileelor” actoricești, dorite nu numai de către cei iubiți ci și, poate chiar mai mult, de către iubitori.

Că i-a fost dat lui Mitică Savu să marcheze reluarea acestui obicei nu mă surprinde de fel: actorul despre care vorbim a avut, prin destin, vocația începuturilor sau a re-începuturilor. Mitică Savu s-a aflat, de pildă, printre primii și puținii actori care au participat la emisiunea nr. 1 a televiziunii bucureștene: și tot el, pionier pentru pionieri, a fost Căpitanul Val-virtej, protagonistul neuitat al celui dintâi serial românesc de televiziune.

Într-o vreme (acum vreo douăzeci și ceva de ani) când cinematografia de la Bustea era, cu adevărat, la începuturi, Mitică Savu s-a numărat printre membrii fondatori, realizând în Mărea Cocor, întru admirația lui Mihail Sadoveanu, un chip de arendaș neegalat.

Astăzi se discută foarte mult despre teatrul total și despre actorul total. Fără a aștepta susamintitele discuții teoretice Mitică Savu a făcut pe tăcute și poate fără să știe (talentul său însă era la curent) tot ceea ce poate face un actor total, de la comedie clasică la animație radiofonică, de la film, televiziune și revistă, la cîntec, dans și (performanță mai rar întâlnită), circ.

Actorul acestor rinduri l-a cunoscut mai îndeaproape pe Mitică Savu în ziua de 5 ianuarie 1961, când se inaugura cu Celebrul 702, și sub conducerea lui Radu Beligan Teatrul de Comedie din București adică unul din teatrele de seamă ale Europei: sărbătoritul (vocația!) era în seara aceea, pe scenă, la aplauze.

...Acum, după mulți ani de teatru și puțin de viață, îi urez lui Mitică Savu ca, fidel destinului său, să ne ofere pînă la bătrînețe, noi și noi începuturi.

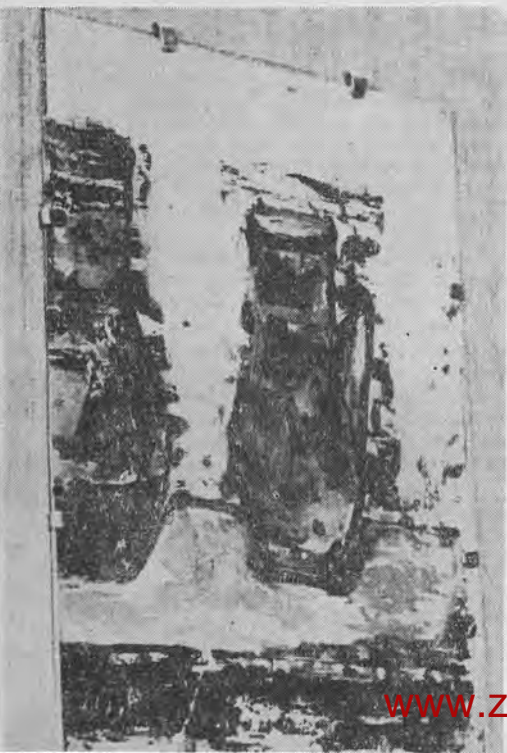
Al. Mirodan



Sus, Mamă și fiică

sus, dreapta, Clown

jos, Ulcele



ZUGRAVUL NICOLAE TOMAZOGLU

Au trecut totuși zece ani de la stingerea lui Nicolae Tomazoglu, actor cu înfățișare lirică, apropiat mie prin metafora plopului încreștit de vinuri subțiri, Gloria lui, ca un parfum dintr-o poemă simbolistă, se împlinise cu migala creatorului de fine chinezării de artă rostită, trudă ce-l așezase lângă celălalt maestru, Ion Manu. Expresivitățile-i erau mai mult ale tăcerii și ale privirilor intonate de o suferință neștiută. Azi aflăm că Tomazoglu amesteca lumea himerelor în pasta nebulă a visului treaz : picta.

Teatrul „Bulandra“, care l-a numărat printre cei dinții actori ai săi, a găzduit retrospectiva omagială a zugravului N. Tomazoglu. L-au evocat în simplitățile lui mărețe Fory Etterle și Dan Nasta, fiecare cu accente poetice și vizibilă durere pentru verbul „a fost“.

Tablourile, pentru care grija unei soții devotate înseamnă mult mai mult decât mărturia unui alt joc de-a infinitul, arată tot atâtea ipostaze grimate ale lumii de carton și de părere. Zugravul oficiază în ținuta de campanie a actorului. Fabulația desenului e molatecă și ciudată, cromatică e palidă și poetică. Capetele de expresie — din rolurile jucate sau numai rivnite — au fastul liniei tragice, marca destinului concurând anatomia facială într-o dispută dramatică ce ne trădează gândirea în răspăr a omului despre a cărui profunzime sufltească nu vom vorbi niciodată îndeajuns.

Privim cu ochii zugravului Tomazoglu un neterminat hasm al Thaliei.

Lacrime bucuriei și cea a nemângâierii cad alături.

Ionuț Niculescu

Un minut de adevăr

Ca orice alt domeniu al vieții, viața artistică își are convențiile sale. În seara premierei, nimeni n-ar avea prostul-gust să spună un cuvânt rău autorului piesei sau creatorilor spectacolului; paradoxal, în febra specială a acelei seri, în freamătul aplauzelor, chiar complimentele de circumstanță se contaminează de un neașteptat accent de sinceritate. Făcându-se mic-mititel, „cel-cărui-a-nu-i-a-plăcut-deloc-dar-nu-se-simte-instare-să-mintă” lasă stînjelit privirile în pămînt și se eclipsează pe cît poate mai discret. În ce-i privește, dramaturgul, regizorul, actorii, ei au dreptul la acest moment de euforie; credința în succes și sentimentul că au realizat ceva excepțional fac parte din vocația lor, o condiționează chiar, într-o anumită măsură: omul extralucid, al cărui spirit autocritic n-ar amorți niciodată, în stare să se autoevalueze întotdeauna exact, nu îmbrățișează această categorie de profesii publice, ale căror primejdioase emoții pot fi contracarate doar printr-un soi de narcisism, alcătuiind coconul de protecție al sufletului de artist.

Dar nu-i în fiecare seară premieră. Trecute de clipa dificilă, solemnă și triumfală a nașterii, creațiile teatrale își încep existența pe cont

propriu, învață să respire normal, ies în lume, se obișnuiesc să suporte orice fel de „condiții atmosferice”. O parte dintre creatori refuză însă să iasă din crisalidă; la ei, starea de euforie se transformă în orbire-surzenie definitivă față de tot ce nu e elogiul. Cutare dramaturg a scris o piesușă intimistă, dar se plasează cu seninătate în vecinătatea lui Cehov; ori a produs o elucubrație și se crede un al doilea Eugen Ionnescu. Cutare director de teatru e ferm convins că instituția condusă de el are pe așis doar spectacole excelente, de la onorabile în sus. Cutare regizor... Cutare actor... Spectacol de bulevard? Kitsch? Trouvailles-uri ieștine, cîrlige, vulgaritate? Unde? Poți să pui degetul pe rană, s-o dezvălui în toată hidoșenia ei, degeaba — omul de teatru care „se respectă” te va privi o clipă nedumerit, apoi îți va întoarce spatele: s-a lămurit, îi ești dușman, urmărești un scop mirșav, ești din partida adversă. (Care?)

Nu, nu generalizez, dar nici nu exagerez cu nimic; altfel, cum s-ar putea ca niște grozăvii (anti)artistice să se instaleze confortabil sub etichetele imbiетоare ale unor „firme” de încredere, fără ca acestea să denunțe indignate impostura, descotorosindu-se

cît mai repede de rebutul compromișător?!

Dar mă întorc și zic: poate că ar fi într-adevăr prea mult să-i cerem creatorului să se obiectiveze față de creația sa; poate că, dacă s-ar apuca la un moment dat să-și recunoască eșecul, pămîntul i s-ar clătina sub picioare și s-ar pomeni, descumpănit și trist, pe o planetă fără atmosferă. Fie și așa...

Cum însă nici astfel nu se mai poate — zău că nu e sănătos pentru viața teatrală, riscăm să ne intoxicăm! — propun instaurarea a încă unei convenții, cel puțin la fel de pașnică și de nevinovată ca aceea de care pomeneam în primele rânduri... Și anume, să consacram tacit, la finalul unei anume reprezentări — fie ea a trei-sprezecea, a patruzecișnoua, a optzecișisaptea de la premieră, oricare — un minut, un singur minut, unei autoevaluări exacte, obiective, exigente. Fiecare în forul său interior, față în față doar cu sine însuși. După care, desigur, respirînd o dată adînc, s-ar întoarce printre conștrați, printre complimente, printre fraze, ar rosti iarăși reconfortanta formulă magică „ogîndă, ogîlinoara mea, cine-mai frumos ca mine...”

Însă, oricum, e un exercițiu spiritual ce nu poate dauna nimănui.

Ica Matache, Gh. Oprina, Jean Reder și Liviu Ciulei.

Rodica Tapalagă, întrebată ce rol va juca, ne spune : Vasilisa. Surpriză ! !

— Și pentru mine a fost o mare surpriză. Nu m-am gândit niciodată la această Vasilisa. Trebuie să mărturisesc că, deși e un rol nou, e totuși neașteptat. Dar... Cel mai important lucru pentru un actor, cred, e să sesizeze esențialul textului încredințat și să-l redea, să-l transpună.

Aș spune că joc pentru prima dată Gorki, dacă n-aș face o legătură cu debutul meu pe scena Teatrului Municipal. Imediat după ce-am fost angajată, doamna Bulandra vroia să mă vadă jucînd. Și regizorul Liviu Ciulei m-a distribuit atunci într-un rolșor din *Copiii soarelui* : Fima. O fetișcană — aici vreau să ajung — personajul este o prefigurare a Vasilisei ; Fima, o tinerecă al cărei suflet era un viespar de porniri josnice, un „start” al Vasilisei, un caracter deja urît. rău. Iat-o, așadar, pe Vasilisa, o Fimă la o altă vîrstă, la alte dimensiuni. Vasilisa — tot tinără — căsătorită cu un bărbat bătrîn, lingă care nu a avut nici o satisfacție, nici o clipă de fericire personală ; avidă de bani, de avere, profită de pe urma soțului ei și a altora. În comportamentul față de cei din jur, Vasilisa e o bestie dezlănțuită, o nerușinată ; desfășurarea ei instinctuală se manifestă ca un fel de beție. Dar această beție a instinctelor este la ea patetică și are mari dimensiuni. Deși pitoresc, personajul are un dramatism profund. Pasiunea ei pentru Vasca Pepel e sinceră și nemărginită : capabilă de orice, chiar și de crimă, fiindcă are un mobil puternic : evadarea din jungla amară a mizeriei. Aparent doar, ea pune interesul înainte, dar pasiunea ei cumplită, vine și dărimă tot ce a construit. Acest personaj nu-mi e de loc la îndemînă. Îmi solicită niște resurse pe care nu știu dacă le am ; îmi solicită, o suită de compoziții, cu instrumente mari, deosebite. O suită de căutări în zone noi, o gamă de stări, la care obligă structura dramatică. Așadar, rolul Vasilisa, ocupă un loc foarte important în cariera mea de actriță. Personal consider că e un rol din familia marilor personaje feminine, poate chiar apropiat de Lady Macbeth ; important și prin faptul că lucrez sub bagheta lui Liviu Ciulei, regizorul care cunoaște bine natura actoricească, care știe să creeze o punere de acord, între ceea ce gîndim și gîndește, și care pretinde foarte mult.

RODICA TAPALAGĂ

(Teatrul „Lucia
Sturdza Bulandra“)

După cincisprezece ani, pe așiful Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra“, apare din nou capodopera lui Maxim Gorki : Azilul de noapte.

În regia lui Liviu Ciulei, spectacolul anunță o distribuție prestigioasă : Toma Caragiu, Victor Rebengiuc, Gina Patriclei, Virgil Ogășanu, Rodica Tapalagă, Vasile Nițulescu, Ion Caramitru, Lucia Mara, Tamara Buciuceanu, Cornel Coman, Mariana Milut, Dan Nușu,

MIHAI PĂLĂDESCU

(Teatrul de Comedie)

Mihai Pălădescu, absolvent al I.A.T.C. în anul 1953, a debutat pe scena teatrului din Brăila, în *Viață nouă* (Poemul pedagogic) de Makarenko, sub bagheta regizorală a lui Crin Teodorescu. Spectacolul i-a adus primul premiu — la Concursul republican al tinerilor actori din anul 1954. Cariera lui scenică e bogată. La Teatrul de Stat din Galați, a jucat în *Scapin* de Molière, *D'ale carnavalului* de Caragiale, *Mireasa desculță* a lui Săto Andras, *Gilcevilă din Chioggia* de Goldoni, *Don Gil de Ciorar Verde de Tirso* de Molina, *Celebrul 703* de Al. Mirodan etc. Angajat pe o scenă bucureșteană, la Teatrul „Regional“ a cucerit publicul, în *Mielul turbat* de Aurel Baranga, *Iașii-n carnaval* de Alcesandri, *Poveste de iarnă* de Shakespeare, *Dracul uitat* de Jan Drla, *Războiul de Goldoni*, *Îndrăzneala* de Gh. Vlad, ș.a. Pe scena Teatrului de Comedie, din al cărui colectiv face parte din anul 1962, a fost distribuit în: *Bătrînul Nestor* din *Troilus și Cresida* de Shakespeare, *Macferlan* în *Capul de rățoi* de Gh. Ciprian, *Einstein* în *Fiziicienii* lui Dürrenmatt, *Gally Gay* din piesa cu același nume a lui Brecht, *Bocioacă* din *Întrezeal general* de A. Baranga, *Corbaccio* din *Volpone* de Ben Jonson etc., etc. Mihai Pălădescu e și actor de film. A jucat în mai multe filme, printre care: *Tudor* (părintele Marion), *Meandre* (arhitectul Petre), *Simpaticul Domn R* (căpitanul Dima); *Serata*, *Stejar extremă urgentă*, *Trecătoarele iubiri* și în câteva seriale din *Haiducii* etc.

Noaptea, la Madrid de Daniel Ceccaldi, în traducerea lui Dan Nemțeanu, este titlul piesei în care Mihai Pălădescu va interpreta pe...

— Calabazas... Așa se numește valetul din lucrarea autorului francez Ceccaldi, care printr-o îmbinare fericită — așa zice — după două piese ale lui Calderon de la Barca: *Casa cu două intrări* și *Doamna nevăzută*, reușește să ne înfățișeze nouă actorilor, iar noi la rîndul nostru, publicului, o comedie spumoasă, plină de neprevăzut, a cărei intrigă nu se deslegeă decât în ultima filă a textului. Comedie clasică, bine venită în repertoriul teatrului nostru. Lipsit pînă acum de un Calderon. Spectacolul crede că va servi și teatrul și colectivul și publicul. Sper ca spectatorii să ridă cu poftă și spectacolul nostru să aibă succes.



Calabazas este tradiționalul, celebrul valet din piesele clasice: iset, șmecher, egoist, poltron, malițios, filozof, rezonant, puțin rudă cu Figaro, puțin rudă cu Scapin, cu Arlechino, dar mult mai modern decât ei — l-aș putea numi un „bucchet de personaje“. Deci, un rol foarte, foarte complex, viu, colorat, cu situații multiple, cu treceri fulgerătoare de la o stare la alta, de la o situație la alta.

Rolul solfeistă mult actorul. În permanentă trebură să aibă o bună dispoziție, în permanentă să aibă chef de joacă. Mai totdeauna, am crezut, că „emploi“-ul meu în comedie, era comicul trist, comicul amar. De exemplu, am visat mult la Gogol, la Akaki Akakievici, eroul din *Mantaua*. Or, Calabazas cere cu totul și cu totul alte eforturi, alte „chei“, alte disponibilități. După o experiență acumulată și sub îndrumarea regizorală a lui Valeriu Moisescu, aș dori să ofer publicului acest „bucchet de personaje“ fără ca acesta să strîmbe din nas. Mă bucură foarte mult reînălțarea, azi, cu Valeriu Moisescu, după un deceniu, cînd îl regăsesem mai tînăr și mai cu chef de lucru, decît pe vremea cînd eram „tineri“. Sper, ca alături de echipa Teatrului de Comedie, cu parteneri ca: Vasilica Tastaman, Mircea Șeptilici, Sanda Toma, Iurie Dărie, Dem. Savu, Mihaela Buta, C. Băltărețu, M. Constantinescu-Govora, Florin Tănase și alții, și în scenografia lui Dan Nemțeanu să reușim un spectacol așa cum ni-l dorim cu toții, pentru publicul nostru iubitor de teatru.

Maria Marin

CARTEA DE TEATRU

Valentin Silvestru:

„Caligrafii pe cortină“

Studiile, articolele și cronicile cuprinse în cadrul acestui volum sînt grupate sub un anume generic — „cinci glose critice“. Adică? „Glosele critice — precizează autorul — vizează fenomene sau grupuri de fenomene din mișcarea teatrală românească“. Pe scurt: necesitatea alcătuirii unei istorii a dramaturgiei românești; o investiție analitică asupra conceptului de teatru politic și relevarea acestei orientări în paginile de constituire a dramaturgiei noastre naționale; evaluarea esenței moderne a unei noi viziuni asupra unui text clasic; un panoramă asupra producțiilor dramatice originale, pe un perimetru de un deceniu și ceva; viața unei stagiuni, cu obiectivele și particularitățile care-i dau profil, reevaluările ei, tinerele ei prezențe regizorale.

Cartea oglindește o personalitate și un timp. Oglindește o personalitate a cărei multiplă preocupare teatrologică acoperă zonele cele mai diverse, de la notația curentă, gazetărească, la sinteza de largă cuprindere teoretică, eseistică și la cercetare științifică. Vom găsi în carte, alături de cronică și articolul de referire sintetică la o problemă, esul și studiul de strictă rigoare științifică din care se constituie, ca valoare autonomă, capitole ale unei avizate istorii a dramaturgiei naționale. Criticul îmbină cu entuziasm perseverență și luciditate prospecția curentă a fenomenului despre care scrie, la scara întregii țări, cu prospecția academică. Obiectivitatea, în perspectivă și în selecție, caracterizează comentariile lui; găsim în ele, puse în cumpănă și scrutate la esență, evenimentele reale ale unui moment sau altul, ale unei stagiuni, ale unei perioade, și nu o suită întâmplătoare de recenzii, restrînsă la perimetrul capitalei și la limitele subiectivității. Cartea oglindește un timp, tocmai pentru că criteriul gloselor e determinat de această obiectivitate. Într-adevăr, ce linii prioritare se desprind din analiza fenomenului teatral din anii 1971—1972? a) reactualizarea conceptului de teatru politic; b) extinderea angajării dramaturgiei originale la reflectarea mutațiilor revoluționare ale epocii; c) prezentarea paralelă a piesei *O scrisoare pierdută* într-o montare nouă și în montare tradițională; d) afirmarea unor tineri regizori. A cincea — și prima în ordinea vizată de autor, privind necesitatea unei istorii a dramaturgiei românești — reiese din toate astea.

Primele două capitole sînt de fapt două studii care ar putea să anunțe două viitoare volume. Ele au un pronunțat caracter teo-

retic, vizează o delimitare de termeni, de metodologii și aduc o contribuție științifică la evaluarea fenomenului. *Argument pentru o istorie a dramaturgiei românești* pune, foarte îndreptățit, problema oportunității reale a unei asemenea istorii acum, pornind de la premiza fundamentării unei metodologii în materie și de la enunțarea unui adevăr cît se poate de obiectiv, caracteristic literaturii române, acela că „fără unele aproape neglijabile excepții, toți marii scriitori români au scris și teatru, opera unora ocupînd un loc foarte important (...) a altora un loc mai evaziv (...) iar pentru alții rămînînd o aspirație ale cărei materializări fragmentare urmează a mai fi studiate“. Argumentele „argumentului“: necesitatea depășirii unor prejudecăți, amploarea acordată domeniului în cărțile de specialitate străine, dificultatea de a extrage structurile specifice ale dramaturgiei din volumele de istorie literară existente la noi (unele, monumentale). Ispititoare, exacte sînt și propunerile — schița unei viitoare osaturi a acestei întreprinderi; participarea dramaturgilor la curentele literare de odinioară, ipostazele realismului modern, definirea subspeciilor, apoi trasarea drumului de dezvoltare a dramei de evocare istorică, de idei, a comediei satirice, stabilirea locului piesei de atitudine civică, reevaluarea noțiunii de teatru politic, considerarea unor specii noi, ca tragedia de formulă ontologică a lui Marin Sorescu și comedia de orientare grotescă a lui Teodor Mazilu — ș.a.m.d. *Vasile Alecsandri și teatrul politic*, care urmează acestei pledoarii, e o concretizare a ei pe planul reevaluării noțiunii. Studiul e riguros, original și polemic, îndepărtînd o prejudecată potrivit căreia bardul de la Mircești e considerat a fi ctitor al genului numai prin producția sa de evocare istorică; „indiferent însă de criteriile și natura acestor periodizări, e neîndoielnic caracterul esențial politic al întregii opere dramatice a lui Vasile Alecsandri“ — caracter care, îl și clasicizează, adică îl extrage din compartimente și vremelnice și-l eternizează într-o formulă singulară“. Următoarele trei „glose“, detaliate pe notații curente, au valoare mai aplicată și se prefigurează ca părți ale unei „istorii a spectacolului românesc“, dacă ea ar fi să fie proiectată vreodată de o singură persoană: *Glose la spectacolul „O scrisoare pierdută“*, *Destinul piesei originale actuale*, *Biografia unei stagiuni: 1971—1972*.

Poate că o serie de judecăți, cuprinse în notațiile curente, sînt prea aspre: poate că altele se exprimă cu un simț în plus de incisivitate; dar nici una nu stă sub semnul părtinirii și al subiectivității. Valentin Silvestru nu transmite „impresii“ — emite raționamente, juste, clare, de esență, și lectura unei asemenea cărți echivalează cu conspectarea unui studiu marcat de siguranța traseelor și învățăminte pentru înnoirea unei profesii.

C. Paraschivescu

A

Acțiune

Element dinamic al unei lucrări dramatice. În funcție de existența lui se conturează însuși gradul de interes al lucrării, motivația reprezentării, conținutul emotiv al aderenței sau ne-aderenței la public.

Ce este acțiunea? După cele mai simple dicționare: „desfășurarea întâmplărilor într-o operă literară“ (*Dicționarul limbii române moderne*); „desfășurarea evenimentelor într-o povestire, într-o dramă“ (*Nouveau Petit Larousse*). După un dicționar mai general: „desfășurare a faptelor, a conflictelor într-o operă literară“ — „succesiunea situațiilor descrise de un autor“ (*Dicționarul enciclopedic român*).

Ce reținem? Că termenul exprimă o *mişcare*, — desfășurarea; că e legat de ceva *ce se petrece obiectiv* — fapte, evenimente, întâmplări; că se au în vedere toate acestea în cimpul mai general al literaturii — într-o operă literară, deci.

Cum putem particulariza sensul acțiunii într-o lucrare dramatică? Mai întâi, prin precizarea că acțiunea nu este sinonimă cu subiectul (subiect: „totalitatea evenimentelor, în succesiune cronologică sau nu, care alcătuiesc conținutul epic sau dramatic al unei opere literare, cinematografice etc.“ — *Dicționarul enciclopedic român*. Subiectul, după cum se vede, e indisolubil legat de conținut). Apoi, prin stabilirea unei diferențe de nuanță între acțiune și narațiune, termen îndeobște folosit pentru explicarea unei modalități epice de succesiune a faptelor (Narațiune: „relatare a unui fapt, povestire“ — *Dicționarul limbii române moderne*). În dramă, elementul relației este exclus; acțiunea se insinuează prin ea însăși, altminteri nu mai avem de a face cu un specific de gen, ci cu o diluare a lui. Trăsăturile care particularizează acțiunea dramatică față de acțiunea propriu-zisă, generală, se desprind din faptul că în acțiunea dramatică avem de a face cu o: „desfășurare a unui conflict (...) în care se ciocnesc voințe, pasiuni, aspirații contrare“ (*Dicționarul enciclopedic român*). (Aici, prin urmare,

nu mai sintem legați în exclusivitate de factorul epic, care preconizează suita obiectivă de fapte). În delimitarea termenului intră, astfel, un principiu dialectic care sugerează o ostilitate de forțe, o înclăștare (firește și un deznodământ). Acțiunea dramatică ar fi, deci, în ultimă instanță, *mersul ascendent al conflictului*, fără să se confunde cu el. Ca și subiectul, conflictul ar putea fi rezumat printr-o schemă; acțiunea nu.

Cită oportunitate există în delimitarea de mai sus, ne-o demonstrează observația extrem de lucidă a unui frământat dramaturg român, Camil Petrescu: „confuzia milenară dintre act și acțiune a falsificat cu totul criteriile dramaturgiei“ (*Modalitatea estetică a teatrului*). Într-adevăr, a vedea în „acțiune“ numai succesiunea de fapte, înseamnă a sărăci mult esența principiului dramatic și, în cele din urmă, a provoca confuzii, a exprima un neadevăr. Căci despre ce succesiune de fapte poate fi vorba în *Iona* de Marin Sorescu sau în *Pescărușul* de Cehov sau *În așteptarea lui Godot* de Samuel Beckett? Sigur, la o privire elementară, o succesiune de fapte există și în ele — așa de pildă, sint, în *Iona*, trecerile succesive dintr-o burtă de pește mai mic într-o burtă de pește mai mare. Dar exprimă acestea astfel, esența acțiunii dramatice? E limpede că atare esență e exprimată de alteva (în exemplele ce-am mai putea da, ca și în multe altele), de mersul mai interiorizat și mai abstractizat al conflictului, al opoziției de termeni, de forțe, de stări și așa mai departe. Opoziție, foarte concentrată pe ea însăși, care se răsucesce pînă la epuizarea sugestivității, pînă la limita argumentelor, care se manifestă pe tărimul spiritualității; dar, tocmai pentru că se manifestă pe tărimul spiritualității, ea se manifestă mai puțin spectaculos, mai angajat în dinamică interioară și mai puțin extins în dinamică exterioară; și tocmai de aceea au putut fi caracterizate piesele de tipul celor pomenite mai sus, pomenite drept lucrări lipsite de acțiune, deci de interes dramatic, deci de teatralitate.

Totuși termenul nu trebuie absolutizat; odată cîștigat tărimul de referință, care exprimă zonele înalte ale elocvenței în domeniu, superioritatea incontestabilă și originalitatea poziției artistului, nu e neapărat nevoie să fie ignorat termenul care exprimă

Lărmul mai obiectiv, mai material, ca să zicem așa, al faptelor. Adevărul e că acțiunea — ca noțiune — poate fi înțeleasă și *extensiv* și *intensiv*. Ceea ce ne interesează este să evităm exclusivismul în interpretarea ei, rigiditatea în accepțiunile care i se pot da. Ceea ce propunem este să i se mențină flexibilitatea — pentru a nu cădea în greșeala pe care o sesiza Camil Petrescu, și pe care o recunoaștem și noi de multe ori, în analiza unor opere inedite, originale sau în evaluarea unor contribuții moderne care, nu de puține ori, au fost întimpinate cu rezerve, în ciuda aportului lor evident înouitor.

În evaluarea lucrărilor dramatice, nu aspectul extensiv sau intensiv al acțiunii contează, ci altelea. Între *Prometeu* (acțiune intensivă), *Hamlet* (acțiune extensivă — intensivă) și *Hernani* (acțiune extensivă), nu se pot opera distincții ierarhice fundamentale din punctul de vedere al integrării lor în categoria valorilor reale ale dramaturgiei. Există deosebiri de integrare — dar asta e cu totul altceva. Toate sînt opere mari, exprimă virfuri în evoluția genului; ele dezvoltă numai modalități diferite de acțiune dramatică și exprimă astfel adevărul că în particularizarea termenului nu există aspecte preferențiale, nu sînt excluse orientările într-o direcție sau alta. Sigur — „excesul” de intrigă, peripeții și qui-pro-quo-uri e semn de inferioritate” (Adrian Marino — *Dicționar de idei literare*); dar aceasta în măsura în care asemenea excese reduc acțiunea la mișcarea de intrigă, la combinații neprevăzute — senzaționale, picante, șocante. Comedia antică romană a lui Plaut, de pildă, e presărată din belșug cu astfel de combinații; totuși *Aulularia*, *Menehmi*, *Soldatul Janfaron* nu sînt expresii ale inferiorității în domeniu. Pîndește nu pun preț exclusiv pe combinații. Piesele lui Eugène Scribe, însă, da. Poate că cea mai interesantă exercitare a termenului o găsim la Shakespeare, pe registrul lui vast de sinteză între extensiv și zonele cele mai pure ale intensității. Dar la Shakespeare este vorba de o exercitare inegalabilă, practic neatinsă de nici una din producțiile dramatice de dinaintea lui și de după el. Cineva observă că în scrierile lui Shakespeare se întîlnesc toate dimensiunile cu puțință, ceea ce face ca fiecare spirit, de orice formație și de orice pretenție ar fi, să găsească în opera lui satisfacții de tot felul — combinații de intrigă, tensiune, poezie, filosofie. Poate că acesta să fie idealul — sigur că acesta e idealul — dar cîtă vreme se dovedește încă practic inegalabil, nu ne rămîne decît să-l numim și să-l fixăm în termenii aceștia teoretici.

Istoria teatrului este plină de oscilații, între extensiv și intensiv; și chiar dacă o modalitate sau alta a fost impusă cîndva cu prioritate, ele nu se anulează, nu se exclud una pe cealaltă, ci trec pe scara termenului ca încercări repetate de a reflecta mai mult, mai bine, mai esențial spiritul vremii, de a

răspunde unei vocații sociale, filozofice, politice a momentului care le-a generat. Tragedia antică este intensivă, acțiunea e unică și complexă în același timp, peripeția și combinațiile sînt restrînse; zonele mari se deschid înspre conflictul de conștiință, lăuntric, strîns, spre adîncimile cele mai copleșitoare. Renașterea reia motivele investigației lăuntrice, dar pe o compensație extensivă, de dinamism al evenimentelor, pe ritmul viu de insinuare a fenomenelor. Acțiunea e multiplă, are ramificații de o vastă bogăție, apar planuri diferențiate, se amplifică fondul — pare că universul se arată cu tot dinadînsul și în perspectivă panoramică, și în adîncime. Clasicismul lui Corneille și Racine reia exploatarea intensivă a motivului dramatic, pe zone psihologice de o mare finețe și strălucire poetică, dar o anumită rigiditate a întrebuintării termenului de acțiune îi restrînge potențialul de naturalețe, îi dă un aer convențional, de demonstrație premeditată. Iar romantismul apare parecă nu pentru echilibrarea naturalului în primul rînd, ci pentru restabilirea termenului, criteriile propuse de Victor Hugo ridică din nou balanța spre extensiv, acțiunea devine spectaculoasă, încadrată de forme stimulative, se practică antiteza ca element-motor al desfășurării, sînt gustate surpriza și senzaționalul. Ajungem la realism — la momentul cel mai diversificat în cadrul aceluiași curent, cel mai bogat și deplin în afirmarea tendințelor sale estetice. Și în cadrul lui distingem etape, faze de înnoire și revoluționare a serisului. O primă etapă ar fi, după cum distinge John Gassner în *Formă și idee în teatrul modern*, Henrik Ibsen: „Drama modernă s-a născut efectiv în clipa cînd Nora și-a invitat soțul să se așeze și să discute despre căsnicia lor”. În ordinea consacrată a desfășurării acțiunii, se petrece acum o mică revoluționare metodică; „înainte vreme, așa-numita «piesă bine făcută» cuprindea o expunere în primul act, o situație în al doilea și un deznodămînt în al treilea. Acum avem expunerea, situația și discuția” (Bernard Shaw). Discuția devine obiect al acțiunii în dramaturgia lui Bernard Shaw — și pune în joc scelpirile de floretă ale paradoxului; conversația pare că prezidează acțiunea cu unduța aproape insesizabile în piesele lui Cehov — și pune în evidență subtextul. Ceea ce cîștigă acțiunea, în toate aceste cazuri, este un spor de cunoaștere a omului, de investigație a ideii, a filozofiei sociale a lumii. Mai cîștigă în concentrare și în subtilitate. În fior poetic. Bertolt Brecht tocmai împotriva excesului de fior poetic pare a fi intervenit cu teatrul lui epic. De fapt, la el avem de-a face cu o reevaluare a desfășurării extensive a evenimentelor, pe fondul unei receptări intensive nu atît din partea croilor, cît din partea spectatorilor, de astă dată. De fapt, o întregire a spectatorului în discuție, pentru că tot ceea ce i se înfățișează, fără delimitări și poziții constituite, sună în permanență a argument de dispută, de replică aplicată și

rațională. Bertolt Brecht a reintegrat evenimentul în suita desfășurării dramatice, și să nu ne mirăm că a făcut-o cu o anumită ostentație, pentru că ne aflăm în vremea maturizării cinematografului iar spectatorul de pretutindeni s-a deprins cu o privire panoramică asupra lumii fizice, cu o abundență de imagini din care selectează, reține, exclude. Vocea dramaturgiei se complace însă și pe registrul intensiv, dar cu modulații ciudate, care răstoarnă parcă și sensul conversației — la Giraudoux, Sartre. Ei aduc în dispută anacronismul, pentru ca Albert Camus, Eugen Ionescu, Max Frisch să vină, în peisajul controversat, cu viziunea absurdului. Antiteatrul se socoate într-un fel și non-acțiune: faptul a și fost teoretizat, de altfel. Dar, în lumina celor spuse pînă acum, despre ce fel de non-acțiune poate fi vorba? Evident, de aceea de care pomenea cîndva Camil Petrescu și, dacă l-am citat la timp, nu ne mai poate induce acum în eroare o afirmație relativă. Iată, pe firul absurdului existenței, s-a manifestat curînd un teatru al acțiunii—șoc, teatrul cruzimii, al violenței, al acțiunii—esență, la urma urmei, dar esență de o anumită factură, golită de eleviație, de spirit ș.a.m.d.

Realismul renaște în societățile eliberate de exploatare; se impune aici un nou umanism, se consolidează baze estetice ferme și, în general, ciștigurile istoriei se adună într-o sinteză nouă care își propune o puternică acțiune spirituală de transfigurare a marilor idealuri ale umanității. Exclusivismul este omis aici, nici o dogmă nu impune o orientare precumpănitoare spre intensiv sau intensiv. Și tocmai posibilitatea asta, libertatea asta de a alege între mai multe modalități, este stimulatorie și vestitoare de reale izbînzii.

N-am amintit nimic de regulile aristotelice — pentru că le-am presupus știute de oricine și fiindcă istoria le-a denaturat. Ceea ce ar fi totuși de spus, e, că în concepția esteticianului elen, unitatea de timp, de loc și de acțiune înseamnă, mai cu seamă, dezvoltarea unei acțiuni „complete și întregi“, de o anumită finalitate, pe o succesiune logică și bine „ordonată“ („frumosul stă în mărime și ordine“). De la Hegel reținem că drumul spre acțiune trece de la evaluarea „stării generale a lumii“ la precizarea „situației particulare“ în care urmează să se desfășoare întîmplările, iar esteticianul sovietic B. Tomașevski ne ajută să stabilim unele detalii de compoziție. Astfel: acțiunea are la bază *lupta*: modul de desfășurare a luptei: *intriga*; variațiile acțiunii determinate de *intrigă*: *peripeziile*. Cea mai simplă construcție dialectică: momentul de incidență — *teza*; punctul culminant — *antiteza*; deznodămîntul — *sinteza*. În Dicționarul de terminologie poetică mai citim: acțiunea e „compusă dintr-o succesiune de momente — principale și secundare (...) „se caracterizează printr-o *gradație ascendentă* a acestor momente, pînă la un punct numit *punct culminant* și o *gradație descendentă* a acestora spre deznodă-

mintul acțiunii“ — „momentele trebuie să fie bine motivate“ ...adică să aibă un scop și un rost, în așa fel încît să nu putem scoate din ele unul, fără să sufere întregul. Cum se întîmplă cu multe adaptări, care nu ajung să exprime opera și pe autorul lor, ei o intervenție artizanală.

C. Paraschivescu

Atitudine

Concentrînd într-o imagine reprezentativă o expresie specifică a vieții, teatrul presupune implicit o atitudine axiologică definită, atît a creatorului ei, cît și a celui care o receptează. Fiind sinteză de valori configurate teatral, esența acestei forme a spiritului se fenomenalizează într-un mod de a gândi al eroilor, în desfășurarea acțiunii, în coliziunea forțelor ce se înfruntă spectacular, în fața unui privitor care contribuie indirect la crearea unei atmosfere. Atitudinea exprimată de operă este un raport între realitatea interioară și cea exterioară creatorului ei și determină la rîndul său o relație cu spectatorul, deci este dublu relațională.

Pe traseul ce pornește de la idealul artistului ajungînd pînă la inserția teatrului în realitate, undă se transformă în fapt de civilizație, intervin numeroși parametri, factori, influențe, astfel încît atitudinea apare determinată, condiționată, modelată de context și de întreg circuitul pe care ea-l parcurge. Avem de-a face aici nu cu simple constatări ci cu o apreciere marcată ideologic, astfel încît, vorbind despre atitudine, în mod implicit se exclude indiferentismul, neutralitatea, pasivitatea și se afirmă interesele, activismul, poziția condiționată socialmente.

Concepția despre lume, viziunea politică sau etică se integrează în spectacolul determinînd ceea ce se numește *angajarea socială* dar ele nu există în artă ca atare, ci transfigurare, remodelate, sugerate printr-o *construcție specifică* de natură estetică. Atunci cînd — referindu-ne la teatru — vorbim despre atitudine, aceasta trebuie înțeleasă atît ca *poziție socială cit și ca ținută spectaculară*, satisfăcînd legile intrinsece ramurii, genului și speciei artistice respective.

Vom urmări cu precădere din perspectivă estetică cum sînt spuse, sugerate, exprimate ideile și sentimentele, considerînd că analiza celor transmise sub raport social este implicată de la sine (limbaajul transmite un

mesaj, ele nu pot fi despărțite decât situându-te fie pe o poziție formalist-puristă fie pe una sociologist-simplistă).

Atitudinea specific spectatorială pune probleme dintre cele mai interesante: îndeobște spectatorul știe că se află în fața unui joc, dar acesta are aparența realului, în mod firesc reacția lui ar trebui să fie diferențiată, dar adesea el ajunge să amestece criteriile, iar construcția formală se suprapune nu o dată unui conținut de viață efectiv.

Fiind cumulare de experiență umană concentrată într-o oglindă compusă din fragmente de viață, spectatorul identifică în ea la diverse nivele (ideologic-rațional sau psiho-

afectiv) propriile lui trăiri sau ale celor din jur, ceea ce determină o atitudine de confruntare anestetică a acestora, alături de o urmărire a felului în care sînt respectate legile spectacolului, sînt interpretate rolurile, este creată prin decor și muzică ambianța ș.a.m.d. Am spune că are loc adesea o *dedublare atitudinală* a spectatorului, care fără voință lui separă adesea cele două planuri, cînd de fapt ele ar trebui contopite într-unul singur. În această fuziune constă **ATTITUDINEA TEATRALĂ**.

Ion Pascadi

AVIZIER

TEATRUL „ION VASILESCU”

SICILIANA de Aurel Baranga. (*Premiera*: 9.II.1971.) *Regia*: Olimpia Arghir. *Scenografia*: Olga Muțiu. *Ilustrația muzicală*: Ovidiu Dumitru și Romeo Chelaru. *Distribuția*: Dem. Rădulescu (Tiby), Stelian Cremenciu, Adrian Petrache (Bebe), Sanda Maria Dandau (Fifi), Constantin Rășchitor (Niky), Cristina Deleanu (Muchi), Dimitrie Dunea (Tache), Coca Gheorghiu (Jeny), Iulian Marinescu (Anton), Dodo Iconomu (Tinca).

MITICĂ POPESCU de Camil Petrescu. (*Premiera*: 21.IV.1973.) *Regia*: Olimpia Arghir. *Scenografia*: Sever Frențiu. *Distribuția*: Ștefan Bănică (Mitică Popescu), Marieta Luca (Patroana), Boris Olinescu (Directorul), Cornel Girbea (Subdirectorul), Constantin Rășchitor (Jean), Adrian Petrache, Florin Crăciunescu (Secretarul general), Traian Păruș (Buiac), Eugen Petrescu, Iulian Marinescu (Cassierul), Dimitrie Dunea (Bernigrădeanu), Dumitru Fedoreac (Agentul), Gheorghe Mihalache (Gheorghe), Florin Tutelcă (Nepotul lui Mitică), Sanda Maria Dandau (Ana), Cristina Deleanu (Sonia), Coca Gheorghiu (Elisa), Ica Molin (Bette), Mariana Cercel (Angela), Lucia Burcovski (Didi), Alexandra Albucescu (O femeie de serviciu), Dodo Iconomu (Bona fetiței), Al. O. Vabolla (Fetița).

EU SINT TATĂL COPILOR de Angela Bonceanca. (*Premiera*: 19.X.1973.) *Regia*: Olimpia Arghir. *Scenografia*: Olga Muțiu. *Muzica*: H. Mălineanu. *Distribuția*: Cristina Deleanu (Pacienta 41), Sanda Maria Dandau (Pacienta 42), Andrian Petrache, Florin Crăciunescu (Doctorul), Boris Olinescu (Procurorul), Lucia Burcovski (Sora), Alexandru Manolescu (Lăutarul), Iulian Marinescu (Clientul 1), Traian Păruș (Clientul 2), Maria Chira (Doctorita), Doina Tamaș (Maseuza), Telly Barbu, Ica Molin (Bătrîna), Stelian Cremenciu (Bărbatul), Liviu Borșan (Polițistul 1), Mircea Mieluș (Po-

lițistul 2), Gh. Vlad (Neamțul), Petrescu Emilia (O femeie), Ion Dandoș (Un consumator), Florin Tutelcă (Băiatul), Corina Mayer (Fetița).

O FATĂ IMPOSIBILĂ de Virgil Stoescu. (*Premiera*: 20.XII.1973.) *Regia*: Călin Florian. *Decoruri*: Olga Muțiu. *Muzica*: Livio Belle-gante. *Distribuția*: Boris Olinescu (Petre Savin), Iulian Marinescu (primarul), Sanda Maria Dandau (Mirela Ionașcu), Ileana Mavrodineanu (Otilia Grigorescu), Florin Crăciunescu (Valeriu Calomfir), Alexandru Manolescu (Cristian Mircea), Ica Molin (Irina), Adrian Petrache (Bogdan Corduneanu), Ion Niciu (Victor Velcescu), Costin Prișcoveanu (Stelu), Adina Popescu (Victorița).

ȘCOALA BÎRFELILOR adaptare muzicală de Alecu Popovici și Edmond Deda, după Sheridan. (*Premiera*: 2.IX.1974.) *Regia*: Olimpia Arghir. *Coregrafia*: Sultana Tismănar, *Distribuția*: Adina Popescu (Lady Teazle), Marieta Luca (Lady Snerwel), Coca Gheorghiu (D-na Candour), Mariana Cercel (Maria), Alexandra Albucescu, Lucia Burcovski (Subrete), Constantin Rășchitor (Sir Peter Teazle), Florin Crăciunescu (Joseph), Alexandru Manolescu (Charles), Cornel Girbea (Sir Oliver), Dinu Cezar (Căbătree), Marius Marinescu (Benjamin), Dimitrie Dunea (Moses), Boris Olinescu (Snake), D-tru Fedoreac (Carelesse), Costin Prișcoveanu (Harry), Ion Mihail, Aurel Tunsoiu (Valeți).

DUDUL LUI TRAIAN de Victor I. Popa. (*Premiera*: 16.XI.1974.) *Regia*: Nicolae Frunzetti. *Scenografia*: Sorin Popa. *Muzica*: Inș. Tiberiu Borcoman. *Distribuția*: Dinu Cezar (Leon Cezăreanu), Adrian Petrache (Remus Popescu), Florin Crăciunescu (Totos), Cornel Girbea (Generalul), Constantin Rășchitor (Dr. Goldenberg), Marius Marinescu (T. Tetoianu), Ion Hidișan (Prof. Stolz), D. Dunea (Kneip), Gheorghe Mihalache (Danu), Coca Gheorghiu (Olimpia), Marieta Luca (Camelia Akape), Cristina Deleanu (Lulu), Mariana Cercel (Alice), Adina Popescu (Octavia).

PENTRU 1975

ABONAMENTE

LA

TEATRUL

ADRESAȚI COMENZILE DUMNEAVOASTRĂ PRIN OFICIILE
POȘTALE ȘI FACTORII POȘTALI

PREȚUL UNUI ABONAMENT :

21 lei pe trei luni ;

42 lei pe șase luni ;

84 lei pe un an



I. P. „Informația” — c. 1767

44 200

LEI 7

www.ziuconstanta.ro