

TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE



„A opta zi, dis-de-dimineață“ de Radu Dumitru, Teatrul „Nottara“

„Soarele și luna“ — spectacol de balade și lirică populară, Teatrul Național din Craiova

Ancheta noastră

TINERII
și
TEATRUL

- educație și autoeducație
- sensul etic al dramaturgiei
- dincolo de joc
- spectacol și universul copilăriei
- studenții pe scenă



SCENOGRAFIE '74



TEATRUL

Nr. 5 (anul XIX)
mai 1974

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

Redactor șef RADU POPESCU

DIN SUMAR :

EDITORIAL



TINERII ȘI TEATRUL

NINA CASSIAN : Educație și autoeducație
AL. MITRU : O artă a artelor
VIRGIL STOENESCU : Teatrul — instrument de modelare a conștiinței
IULIU RAȚIU : Dincolo de joc...
VIORICA TÂNĂSESCU : Sensul etic al dramaturgiei pentru tineret
FRED MAHLER : Autenticitate și teatralitate în adolescență
TRAIAN ȘELMARU : Teatrul văzut de la „galerie”...
ILEANA POPOVICI : Cu ELISABETA BOSTAN despre spectacol și universul copilăriei
MIHAI DIMIU : Jocul ca teatru
AUREL STORIN : Teatru pentru copii, copii pentru teatru
PAUL TUTUNGIU : Tinerii și viitorul în teatrul românesc (convorbire cu actorul Mihai Dogaru)
AUREL BĂDESCU : Timbrul specific

Studenții pe scenă

A IX-A EDIȚIE A FESTIVALULUI NAȚIONAL DE TEATRU STUDENȚESC



V. MINDRA : Reabilitarea poeziei dramatice în teatrul nostru contemporan
AL. MIRODAN : Puncte de suspensie...
ION PASCADI : Obișnuit și obișnuință
HORIA DELEANU : Iluzia perfecțiunii
N. SPIRESCU : Trei baletе contemporane
V. CRISTIAN : Cronica muzicală

Scenografie

LILIANA ALEXANDRESCU : Scenografie și semn în teatrul clasic și în teatrul popular
ELENA FORTU : Actorul — sufletul universului scenografic
PAUL-CORNEL CHITIC : „Volpone” la Teatrul de Comedie
ILEANA POPOVICI : Scenografie '74

Semnal

VIRGIL MUNTEANU : Denumiri și inițiative



Roluri în pregătire

MARIA MARIN : Interviuri cu Marga Barbu și Corado Negreanu



CRONICA DRAMATICĂ — Semnează : CRISTINA CONSTANTINIU, VALERIA DUCEA, MIRA IOSIF, VIRGIL MUNTEANU, ILEANA POPOVICI, PAUL TUTUNGIU.



D. SOLOMON : Cronica TV

Foto : Ileana Muncaciu

Redacția și administrația
str. Const. Mille, nr. 5—7—9, București
Tel. 14.35.88—14.35.58

Unanimitate în aspirație și efort

Va dăinu multă vreme ecoul puternic și profund determinat în toată opinia publică românească de primul și marele Congres al Frontului Unității Socialiste. Acest front politic — a spus tovarășul Nicolae Ceaușescu în istorica sa cuvîntare din 23 mai 1974 — simbolizează unitatea de voință și de acțiune a întregului popor!

În mod consecvent, ca o expresie firească a unității astfel realizate, Congresul a ales, într-o atmosferă de entuziasă sărbătoare, pe secretarul general al partidului, primul președinte al României socialiste, Nicolae Ceaușescu, în funcția de președinte al Frontului Unității Socialiste. Alegerea este un act de încununare și de recunoștință, este expresia de fierbinte admirație față de patriotul curajos și clarvăzător, față de omul de stat căruia poporul român îi datorează cele mai strălucitoare succese de prestigiu, cele mai substanțiale etape parcurse cu repeziciune, pe calea progresului material și spiritual al României.

Însăși cuvîntarea pronunțată în prima zi a Congresului de tovarășul Nicolae Ceaușescu va rămîne ca o veritabilă pagină de antologie în gîndirea politică și filozofică a poporului nostru. Toate aspectele dinamicii sociale au fost subliniate și analizate în lumina marxismului militant — de la condițiile vieții materiale și spirituale, pînă la relațiile internaționale — de la succesele planului de stat pînă la satisfacerea aspirațiilor legitime ale populației pentru ridicarea continuă a nivelului de trai. Marele forum din frumoasa sală de congrese a Palatului Republicii a vibrat mai viu, a răsunit mai convingător ca oricînd, dînd glas națiunii întregi atunci cînd l-a salutat, cu nesfîrșite aplauze și aclamații, pe omul care intrupează năzuințele supreme ale poporului român.

Acel Congres a fost o adevărată sărbătoare a unirii forțelor progresiste naționale, o unire unanimă, cimentată de istorie și, ca atare, factor hotărîtor pentru viitoarele victorii. A fost, totodată, și un prilej îmbucurător, tonifiant, pentru fiecare cetățean al acestor țări, de a constata, din ansamblul dezbaterilor, cît de bogat este bilanțul realizărilor obținute de poporul român pe calea construcției socialiste, a dezvoltării economico-sociale, a ridicării nivelului de trai material și cultural. Nu încapе indoială, așa cum a spus președintele Nicolae Ceaușescu, în cuvîntarea sa, că primul Congres al Frontului Unității Socialiste va marca un nou și viguros pas înainte în ridicarea nivelului general de progres și de civilizație a țării.

În această ordine de idei, obiectivul central urmărit de Frontul Unității Socialiste coincide cu realizarea integrală și accelerată a programului P.C.R. de dezvoltare economico-socială a țării. Trebuie să subliniem faptul că în cele trei decenii care au trecut de la înlăptuirea actului istoric de la 23 August 1944 s-au produs transformări sociale revoluționare, de natură fundamentală, în România. Iată o singură cifră, a cărei forță de exprimare nu mai are nevoie de comentarii: în cei 30 de ani ai puterii populare producția industrială a României a crescut de 30 de ori! Din „slab-dezvoltată“, România a devenit un stat industrial-agrar modern și în plin progres. Creșterea avuției naționale a fost de o semnificativă amplitudine: venitul național realizat în anul 1973 a fost de 12 ori mai mare decît acela din 1947! În aceste condiții economice a putut fi asigurat și un nivel de trai material și spiritual, mult mai ridicat, al întregului popor, ceea ce constituie, așa cum se știe, însuși țelul de temelie al politicii partidului și, prin aceasta, esența însăși a societății socialiste.

Ca un corolar nemijlocit al propășirii materiale, societatea noastră înregistrează un progres de cantitate și calitate în viața sa spirituală. În condițiile social-politice și economice actuale, avem, în țara noastră, o intelectualitate nouă, din an în an mai profund angajată în procesul general de creștere, de fundamentare a progresului societății. Toți componenții societății de azi din țara noastră — muncitori, țărani cooperatori, intelectuali, meseriași — își întemeiază și trebuie să-și întemeieze existența pe munca proprie, fiecare în sfera lui specifică de creație materială sau spirituală. Prin dezvoltarea și perfecționarea permanentă a forțelor, mijloacelor și relațiilor de producție, așa cum se realizează azi, la noi, în țară socialistă, se ajunge la omogenizarea continuă a societății, la dispariția, treptată dar certă, a deosebirilor esențiale dintre munca fizică și munca intelectuală. Baza acestei dinamici a progresului general o formează ridicarea nivelului de conștiință al maselor, utilizarea creatoare a valorilor științei și tehnicii, simultan cu ridicarea masivă a nivelului de cultură al întregului popor.

In acțiunea de formare a omului nou, de înălțare a nivelului de cultură, de organizare a activității educative, de șlefuire a bunului gust artistic, Frontul Unității Socialiste are de realizat un rol major. Aceași înaltă misiune îi revine și în privința instaurării eticii și echității socialiste. Pentru îndeplinirea acestor nobile țeluri, totalitatea mijloacelor de comunicare, informare și educare existente în societatea modernă — presa, radio, televiziunea, teatrele și cinematografele, serbările populare, manifestările de folclor, — sînt pirghii utile, eficiente, cu obligația ca totalitatea activității cultural-artistice și educative să aibă o direcție, un sens unitar, un scop precis, anume dezvoltarea conștiinței socialiste, prin înmulțirea cunoștințelor și lărgirea orizontului de înțelegere al maselor populare. Iată formularea precisă, stimulatoare, dată de tovarășul Nicolae Ceaușescu acestui aspect al vieții culturale, în cuvîntarea de la 23 mai, în fața forumului istoric al Frontului Unității Socialiste: „Creatorii de literatură și artă au datoria să săurească tot mai mult opere militante, care să contribuie la formarea concepției materialist-dialectice despre lume și viață a maselor, îndeosebi a tineretului, să mobilizeze energia și eelanul creator al oamenilor muncii în edificarea socialismului, să dezbată problemele eticii noi, să contribuie la elevarea spirituală a celor ce muncesc. Este necesar să fie intensificată, de asemenea, activitatea de răspîndire a cunoștințelor științifice moderne în rîndul maselor, pentru înțelegerea de către acestea a legilor naturii și societății, pentru interpretarea justă a fenomenelor înconjurătoare, a dezvoltării sociale contemporane”. Și, mai departe, în același memorabil discurs: „Întreaga activitate politică, educativă, cultural-artistică trebuie să fie dominată de un puternic suflu revoluționar, să fie îndreptată în direcția combaterii concepțiilor și mentalităților învechite, anacronice, să cultive spiritul nou, socialist, în gîndirea și comportarea oamenilor, în relațiile sociale, în întreaga viață a societății noastre”.

Înțelegînd, în toată profunzimea și frumusețea lor aceste principii de faptă și de acțiune, putem contribui, fiecare dintre noi, așa cum și trebuie să contribuim, în mod direct, spontan, creator, la edificarea umanismului socialist, concepție superioară de muncă și de viață, întemeiată pe trăirea în etică și echitate, în relații de stimă și de colaborare între toți membrii societății. Aceasta este direcția în care se va îndrepta, desigur, și creația artistică, munca autorilor dramatici, a tuturor artiștilor din teatrele și studiourile noastre, a tuturor creatorilor de artă, solidari prin toate puterile lor, prin tot talentul și aspirațiile lor, cu mersul mereu înainte, mereu către progres, bunăstare, pace și prietenie, în sensul arătat de Congresul Frontului Unității Socialiste.

„Teatrul”



Tinerii și teatrul

În paginile ce urmează facem loc citorva contribuții privind problemele ridicate de relația vie dintre teatru și tineri. Ele nu se vor decit primele tonuri ale unei discuții foarte cuprinzătoare și de lungă durată. Firește, termenii ar putea fi răsturnați: tinerii și teatrul — dar relația, ori mai bine zis ecuația, rămâne aceeași.

Porînd de la clasică și deloc vetusta părere a lui Ion Eliade Rădulescu, anume că „misiunea teatrului este aceea de a combate viciile societății, de a contribui la dezvoltarea limbii și literaturii și, mai ales, de a forma gustul unei nații” — rolul activ al ariei dramatice în desfășurarea vieții sociale de azi, de fiecare zi, pentru fiecare om, indiferent de vîrstă și de preocupările materiale, apare ca una dintre cele mai interesante trăsături dominante ale societății contemporane. „Se poate trăi fără teatru — exclama un mare umorist — dar ar fi păcat să trăim fără teatru!”.

Să nu discutăm teatrul, aici și acum, ca formă de artă; să constatăm, doar, că participării la „simpozionul”... scris pe care-l veți găsi în paginile următoare ale revistei are un fir conducător, evident, cert, anume rolul educativ al teatrului. „jovial educativ”, cum spune unul dintre oaspeții noștri. Toți autorii sînt preocupați, din dragoste pentru profesiunea lor și din respect sincer pentru publicul spectator, de modalitățile artistice cu ajutorul cărora teatrul românesc „va cuceri spiritele” fără să pună granițe artificiale între tineri și vîrstnici. Un consens se și profilează, din confruntarea opiniilor și a experiențelor, anume că arta dramatică trebuie să fie „variata, spontană și reprezentativă”.

Discuția deschisă de redacția revistei „Teatrul” nu ar fi completă și nici concludivă, dacă nu am preciza temeiul ideologic de la care am pornit. Acest temei ni-l oferă, cum nu s-ar putea mai elocvent, următoarele rînduri din cuvîntarea rostită de tovarășul Nicolae Ceaușescu la recentul Congres al Frontului Unității Socialiste. Ele aduc o contribuție strălucită la situarea tineretului în viața societății socialiste românești și la descifrarea trăsăturilor sale social-etice. Iată textul: „Un rol tot mai important în întreaga activitate de construcție a socialismului în țara noastră îl are tînăra generație. Tineretul este prezent în primele rînduri ale luptei pentru modernizarea producției de bunuri materiale, pentru promovarea cuceririlor științei și tehnicii noi, pentru introducerea principiilor eticii și echității socialiste în toate domeniile vieții sociale. Pornind de la faptul că socialismul este orînduirea noului, a viitorului, opreciem că tineretul, prin elanul și dinamismul său clocotitor, prin aspirația sa spre progres și civilizație, spre o viață tot mai bună și mai echitabilă, reprezintă o importantă forță a mersului nostru înainte, un factor de mare importanță al edificării societății socialiste multilateral dezvoltate în România, al creării condițiilor în vederea trecerii spre comunism”.

În ce măsură și în ce mod contribuie arta teatrală actuală din România socialistă la satisfacerea misiunilor și împlinirea aspirațiilor, magistral formulate în rîndurile reproduse mai sus? Chiar unul dintre interlocutorii noștri formulează într-o întrebare: „Este înțeleasă și „onorată” de scriitori obligația de a reflecta pe scene bogata și complexa proble-

matică pe care dorește tinerii să o vadă la teatru?" Răspunsul nu apare, destul de limpede, cu destulă pregnanță, din dezbaterile pe care o publicăm acum. Va trebui să se desprindă, totuși, în numerele următoare ale revistei, grupajul de azi fiind numai debutul unei discuții fecunde. Interesul evident, al nostru al tuturor, pentru datele problemei este cu atât mai viu cu cât însuși „simpozionul“ prezent trasează câteva premise și, mai ales, câteva repere de cert interes teoretic și practic în relația teatru-tineret.

Dealtfel, însăși complexitatea și diversitatea ideilor precum și acuitatea constatărilor critice formulate de autorii pe care-i veți citi în continuare atestă marea importanță și actualitate a problemei. Prin nici unul din componenții săi artistici, teatrul, în totalitatea lui — de la autorii dramatici pînă la prețioșii auxiliari tehnici, cuprinzînd, bineînțeles, pe excelenții noștri actori și inspirații scenografi — nu poate lipsi din puterica acțiune de educare a tineretului. În societatea noastră socialistă, această acțiune devine o datorie și o înaltă răspundere pentru creatorii de artă.

Îndeosebi aceștia, scriitorii, actorii, regizorii, scenograful, trebuie să găsească cele mai potrivite forme artistice pentru aducerea pe scenă a unei idei esențiale și anume *educarea prin muncă și pentru muncă* a tineretului. Concepția aceasta de pedagogie trăită, vie, este, prin excelență, compatibilă cu arta dramatică, deoarece faptele de muncă și faptele de viață autentice ale tinerilor includ nenumărate experiențe, au o înfinitate de fațete psihologice, pot și trebuie să devină fermentul unor creații artistice de înaltă calitate. O literatură dramatică militantă, o interpretare scenică autentică, sinceră și, în același timp, aureolată de talent, o punere în scenă în care viața să poată fi regăsită în trăsăturile ei esențiale și în amănunte ce scapă observației rapide de fiecare zi — iată ce se cere și ce se așteaptă de la teatrele noastre și de la colaboratorii lor.

Nici nu este nevoie de anchete sociologice și de vagi sondaje de opinii pentru a ne demonstra adevărul că tineretul a fost și rămîne azi mai mult ca totdeauna, atras de mirajul scenei. E vorba, cu adevărat, de un „miraj“? Noi credem că nu. Teatrul este în realitate arta cea mai apropiată de viața autentică. Aceeași este și părerea majorității autorilor cuprinși în paginile ce urmează.

Tinărul spectator — afirmă autorul unuia din eseurile pe care le inserăm aici — vrea să trăiască, „la văpaia reflectoarelor, momente neobișnuite dar adevărate, sau cel puțin veridice, verosimile, pe care le-a savurat, pînă atunci, numai în intimitatea plămîurilor proiectate pe ecranul imaginației sale“. În acest scop — și pentru o mai bună, mai directă adeziune a tinerilor la ceea ce le transmite scena, avem nevoie de o dramaturgie autentică, „atractivă, colorată, plină de adevărurile vieții înconjurătoare“.



„Gustul unei nații“ își are, întotdeauna, o sursă puternică în concepția despre viață și despre artă a tineretului. Comorile căpătate în anii de prim contact cu viața, fiorii simțiți la primele întâlniri lucide cu fenomenele artistice dau contur și substanță existenței spirituale a oamenilor.

Această existență, subliniem, nu poate fi concepută fără un conținut ideologic clar și precis, gata să se opună oricăror sugestii abuzive sau interpretări inexacte. În societatea românească actuală, trăind, dinamic, evoluția rapidă pe linia generală arătată de concepția materialist-dialectică, relația dintre teatru și tineret capătă termeni bine definiți și valori de înaltă forță etică și estetică.

În acest spirit și către această (întă) publicăm buchetul de opinii și de experiențe din grupajul ce urmează.



Educație și autoeducație

Presupunind că redacția mi-ar cere un articol cu tema: rolul educativ al teatrului asupra tineretului — cum aş începe oare ?

Probabil, așa : a învăța să mergi, să măninci, să vorbești, să te îmbraci, să nu te joci cu focul ; mai târziu, a învăța să scrii, să citești, să fii disciplinat, să muncești, să respecti ; mai târziu, a învăța să gîndești, să capeți simț moral, să corelezi fenomenele, să concepi sensuri vieții și al morții — da, toate acestea sînt educație și auto-educație, oricît de uscat și, poate, rebarbativ, ar suna aceste cuvinte.

Și, desigur, „rolul educativ“, fie că el aparține familiei, școlii, societății sau artei, poate fi implicat sau explicit, dar, în nici un caz, negat sau ignorat.

Nu am nici o îndoială că arta, pe lângă alte prerogative, îl deține și pe acela de a forma o psihologie, o mentalitate, un punct de vedere, o atitudine, o sensibilitate.

Totuși, îmi displace faptul de a izola această facultate din contextul ei complex și tulburător, de a discuta. Deci, exclusiv despre rolul educativ al artei sau, și mai restrîns, despre rolul educativ al teatrului sau, încă și mai restrîns, despre rolul educativ al teatrului asupra unei unice categorii : a tineretului.

Iată, însă, că aceasta este cu adevărat tema pe care mi-a propus-o redacția.

Trebuie să recunosc că posed un îndărătnic dar de sinteze și că, de pildă, împărțirea în generații sau vîrste, mi se pare un act destul de arbitrar, eventual dureros (ca orice secționare operată asupra ființei noastre constituite) și, oricum, nesemnificativ în plan valoric.

Rămînînd, cit de cit, în perimetrul subiectului, îmi amintesc de profunda impresie pe care mi-a făcut-o, în copilărie, un spectacol de teatru pentru păpuși, al unei trupe austriece, dacă nu mă înșel, cu tema : Faust. Pentru prima oară în existența mea, vedeam incarnări și simboluri ale Binelui și Răului, vedeam miracole scenice și flăcări pedepșitoare.

Dacă acel spectacol m-a educat ? De bună seamă, de vreme ce m-a familiarizat cu noțiuni necunoscute mie pînă atunci, de vreme ce mi-a împregnat sensibilitatea cu arome inedite și mi-a șlefuit văzul.

Foarte tinărar, am asistat la debutul (?) lui Radu Beligan în Omul care a văzut moartea. Nu țin bine minte piesa, dar știu că am fost „educat“ în sensul intrării în conștiința mea a „actorului neconfundabil“, cel care pecetluiește toate ipostazele cu personalitatea lui.

În sfîrșit, tot mai tinărar sau mai puțin tinărar, am văzut Galileo Galilei al lui Brecht și m-am simțit nespuse de educată, înțelegînd că, atît consecvența pînă la martiriul a lui Giordano Bruno, cit și aparenta abjurare — care i-a permis continuarea muncii științifice — a lui Galileo, sînt două atitudini morale legitime.

Aș mai putea adăuga și alte exemple, dar esențial mi se pare că „rolul educativ“ nu are nicidecum un caracter restrictiv, el putîndu-se exercita prin mesaj spiritual, prin ingeniozitate profesională, prin propuneri de lumi inedite, prin pur divertisment etc.

De asemenea, aş semna o experiență recentă. Aflîndu-mă pentru două zile în mijlocul colectivului Teatrului Tineretului din Piatra-Neamț, am constatat că este posibilă o atmosferă jovial educativă, fără tutulă încruntată, fără pedagogie rigidă și, mai ales, fără acea graniță artificială dintre „tineri“ și „bătrîni“, sursă a multor confuzii și neînțelegeri.

Cam aceste condiții, plus cele de mai sus, mi le-aș dori pentru ca arta noastră — în ocurență, teatrală — să respire armonios, să cîștige în cantitate și calitate, să fie mereu variată, spontană și, totodată, reprezentativă.

O artă a artelor

Am fost întrebat asupra relațiilor mele cu teatrul destinat tinerilor spectatori sau creat de ei. Ar fi prea multe de răspuns. Cred că, pentru moment, în puținul spațiu ce-mi stă la dispoziție, aș putea doar să spicuiesc câteva idei și să destăinui unele trăiri. Nici nu știu prea bine de unde să încep. Ar trebui să încep de foarte departe.

Inestimabilele valori ale teatrului, estetice și morale, am început să le descopăr treptat, ca elev, sub atenta priveghere a celui care mi-a călăuzit primii pași, scriitorul (din nefericire, astăzi, prea puțin publicat) Ion Dongorozi. Acesta, profesorul nostru de geografie, cel mai iubit profesor, îndrumător al unui cenaclu literar mult frecventat de elevi, autor al mai multor volume publicate la Editura „Scrișul românesc”, conducător (împreună cu poeta Elena Farago) al apreciatei reviste literare „Năzuința”, era, în același timp, și directorul Teatrului Național din Craiova. În această calitate, Ion Dongorozi se ocupa activ de cultura teatrală a elevilor. Tîn minte excepționalele șezători literar-artistice de miercurea după amiază la care participau scriitori sosiți din București și care se încheiau cu o piesă într-un act (acolo l-am cunoscut întâia oară pe Tudor Vianu, Tudor Arghezi etc.) ca și matineele prezentate duminică după amiază, și pe care le vizionam într-o atmosferă de solemnitate aproape religioasă. De la acest exemplar dascăl, cu un atît de important aport în mișcarea artistică olteană, și din prelegerile sale, ținute uneori pînă și în orele de dirigiență, am aflat că Goethe a fost acela care a denumit teatrul o „artă a artelor”. Și nu fără un anumit temei, deoarece, de peste două mii cinci sute de ani, aceasta pare să fi fost arta prin care omenirea și-a manifestat, în chipul cel mai elocvent cu putință, protestul împotriva nedreptății și silniei, speranțele, aspirațiile. Că teatrul a fost deci și un admirabil mijloc de înțelegere a evoluției gândirii și, indirect, a unora dintre cele mai pregnante realități din care aceasta s-a născut. Tot de la acest minunat

om de școală și artă am învățat că, prin tot ceea ce are mai valoros și mai dinamic, teatrul împlinește o funcție și instructivă și educativă. Nu în zadar ne asigură Voltaire că „teatrul instruește mai bine decît o carte voluminoasă”, iar Ion Eliade Rădulescu, întencietorul primului Conservator românesc și al Gazetei Teatrului Național afirmă, între altele, că misiunea teatrului este aceea de a combate viciile societății, de a contribui la dezvoltarea limbii și literaturii și, mai ales, „de a forma gustul unei nații”.

Mai tîrziu, am avut nesperatul noroc ca, student al Facultăților de chimie, de literă și filozofie ale Universității bucureștene și ucenic într-ale gazetăriei, să lucrez în aceeași redacție cu Camil Petrescu (fost elev și apoi suplinitor al lui D. Caracostea în liceul unde funcționase mai înainte, tot ca suplinitor, și Ion Dongorozi și unde aveau să predau și eu). Apropierea de Camil Petrescu — în fața umbrei căruia inima mi se va pleca întotdeauna pios — m-a făcut să devin un și mai bun prieten al teatrului și un adînc prețuitor al rosturilor sale de dezbatere și problematizare a existenței, de căutare și punere în lumină a adevărului, prin sondarea lucidă a adîncimilor sufletești, cu scopul unei cît mai bune cunoașteri a vieții. Mă impresionau mai cu seamă părerile sale asupra frumosului care, susținea el, „de orice înțeles” ar fi, „în afară de cel de cunoaștere, nu ține de esența artei, deși farmecul lui poate fi uneori amestecător”. Asemenea idei ale lui Camil Petrescu, împărtășite nouă în redacție, ca și altele asupra cărora nu ne putem deocamdată opri sau extinde (nici măcar asupra acelor ce se referă la tema atît de ardentă a creației celor tineri), au avut asupra formației mele spirituale o mare influență.

Firește, în consecință, pe toate planurile, am năzuit mult mai mult pentru teatru și, prin intermediul lui, pentru creșterea conștiinței și pentru educația tineretului. Deoarece fac parte dintre aceia care cred cu tărie în misiunea social-educativă a teatru-

lui. Dovadă, într-un fel, fiind, pe de o parte, atât de modestele mele încercări dramatice, cele aproape 50 de piese și seriale de teatru radiofonic, ca *Decebal*, *Tudor Vladimirescu*, *Bălcescu* etc., de teatru la televiziune: *Gheorghe Lazăr*, *Tristan și Izolda* etc., teatru de păpuși și marionete: *Olul și Mureșul*, *Inima mamei*, *Păcală și Tindală*, *Isprăvile viteazului Heracle*, *Prometeu* etc., sau piese destinate teatrului cu scenă obișnuită pentru copii: *Iancu Jianu* (în colaborare cu Aurel Tita), *Avionul de Cluj* (în colaborare cu Constantin Mateescu), *Legenda frumoasei Agigea* etc. etc. Pe de altă parte, încercările de a contribui la cultura teatrală a celor mai tineri spectatori actuali, prin contribuția la lecțiile-spectacol, organizate la Teatrul „Ion Creangă”, în această perioadă când teatrul în sine, ca element formativ, dobândește dintre cele mai hotărâtoare răspunderi.

Dar ceea ce n-am reușit să îndeplinesc eu, din motive ce iarăși cred că nu este cazul să le explic aici, nădăjduiesc să izbândească tinerii mei ciraci.

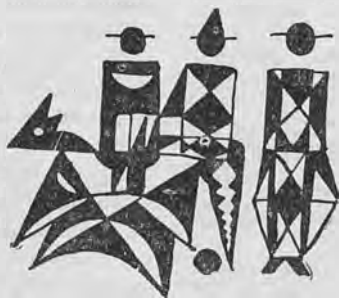
Iată de ce am încercat nu numai să stimulez interesul elevilor pentru o cunoaștere mai adâncă a fenomenului teatral, ci să încurajez dorința și mai ales aplicația unora dintre ei de a scrie texte dramatice, în care să-și reflecte o serie de preocupări și frământări tinerești personale. În felul acesta, a luat ființă, în cadrul cenaclului literar „Luceafărul”, pe care l-am întemeiat la liceul „Gheorghe Lazăr” în urmă cu două decenii, cel dintâi cerc de creație dramatică al elevilor, cerc afiliat secției române a Assitej-ului (Asociația internațională a teatrelor pentru copii și tineret), unde s-au inițiat în tainele teatrului și au început să se formeze ca viitori dramaturgi sau critici teatrali o serie de tineri preocupați activ de această „artă a artelor”.

Ar fi poate destul să amintesc pe scriitorul Mihai Neagu Basarab, fost secretar al cenaclului și conducător al revistei literare a liceului, o personalitate dintre cele mai interesante în scrisul nostru dramatic,

sau pe alți absolvenți mai noi ca Olga Tătaru, Anca Vizdei, Georgeta Matei, Sofia Dobra etc., sau actuali elevi ca Anca Voiculescu, Iolanda Trifu etc., toți încununați, an de an, pe țară, cu laurii concursurilor „Tineri condeie”, în sectorul de creație dramatică, având lucrări tipărite în reviste, jucate la radio sau pe diferite scene, comentați favorabil de presă, uneori, așa cum este cazul studentei Anca Vizdei, cu un volum de piese în curs de apariție editorială.

Cercul, cu toate că s-a bucurat de concursul prețios al mai multor factori: revista „Teatrul”, foruri de specialitate din cadrul Consiliului Culturii și Educației Socialiste, radio, televiziune, teatre (și se cuvine a menționa în mod deosebit, din nou, Teatrul „Ion Creangă”), alte reviste de literatură, regizori, scenografi, dramaturgi etc., este încă departe de lînta pe care și-a propus-o. În actuala formație lărgită, prin participarea la activitatea sa a unor tineri studenți din alte licee sau instituții de învățămînt, sub conducerea profesorului și scriitorului Tudor Oprea, dorește să-și dezvolte și să-și îmbunătățească munca, în sensul elaborării pe viitor a unor lucrări dramatice scrise de tineri pentru tineri, la un nivel artistic sporit, în care să se oglindească problemele cele mai actuale și stringente ale tineretului, preocupările majore de a sluji cu abnegație idealurile contemporane ale poporului nostru.

Asemenea cercuri-laborator sînt sigur că s-ar putea înființa cu succes și în alte centre culturale din țară. Iar un studio experimental sau chiar un teatru al tineretului, nu în felul aceluia care există la Piatra Neamț, ci în adevăratul înțeles al cuvîntului, unde să se reprezinte numai *lucrări dramatice scrise de tineri pentru tineri* (chiar dacă ele vor cuprinde și anumite stîngăcii), pe temeiul preocupărilor lor *autentice*, exprimate curajos și deschis, rămîne un vis al nostru, tineri și virșnici, dar animați de aceleași simțămînte și gânduri, care, cu toate șovăielile de pînă acum, sîntem încredințați că se vor împlini (și nu prea tîrziu) într-o zi.



Teatrul— instrument de modelare a conștiinței

Nu cunosc nimic mai tulburător, mai contradictoriu, mai incert și mai insolit decât ființa în continuă frământare a tinărului. Ard întrinsul mii de întrebări, de visuri și de ambiții. Clocotesc întrinsul uriașe energii potențate care stau gata să explodeze în isprăvi prometeice, unice, uluitoare, — uneori deconcertante, dar mai întotdeauna înobilate de elanurile incandescente ale tinereții.

Multiple și demne de respect sînt preocupările oamenilor noștri de teatru, de la dramaturgi pînă la ultimul slujitor al scenei, dar ce loc ocupă aci problemele tinerețului? Pentru că există, neîndoielnic, o arie întinsă a problemelor tinerețului. Pentru că tinerețul însuși este o problemă de educație, de intuiție psihologică, de tact și talent pedagogic.

Tinărul vine la teatru, — dacă vine! — pentru a-și regăsi într-o ipostază mirifică o parte din universul lui sufletească. El vrea să reîntîlască, în văpaia reflectoarelor, scene și momente neobișnuite, pe care le-a savurat pînă atunci numai în intimitatea plămîurilor proiectate pe ecranul imaginației sale.

Tinărul vine la teatru cu speranța tainică și nemărturisită de a afla un răspuns la complicatele întrebări pe care i le pune viața. E vorba, în primul rînd, de „dragoste“, de marea, de indescifrabila și delicata problemă a „dragostei“!

E vorba, apoi, de evoluția lui civică și socială, de concepția care va determina alegerea viitoarei sale profesiuni. E vorba, în sfîrșit, de disponibilitatea funciară a fiecărui tinăr de-a fi, măcar ipotetic, un nou Ulysse, un Edison sau un Cristofor Columb!

De-aci izvorăște, cred eu, aspirația legitimă a tinerețului de a ocupa un fotoliu de or-

chestra în atenția și activitatea teatrelor și a dramaturgilor noștri.

Tinerețul cere, cu alte cuvinte, dreptul de exclusivitate. El vrea să guste satisfacția de a fi prin sine însuși un subiect dramatic, în jurul căruia să se cheltuiască truda și fantezia scriitorilor.

E nevoie, așadar, cu acuitate de o dramaturgie *despre* și *pentru* tinereț. Așa cum e nevoie de o dragoste reală, iar nu de circumstanță din partea teatrelor față de această dramaturgie. Ca un criteriu de importanță majoră al acestei dramaturgii aș preconiza: atractivitatea! Să nu aducem pe scenă conflicte searbede, sărăcăcioase sau lozincarde. Dramaturgia pentru tinereț devine eficientă prin absența didacticismului arid și nedigerabil.

Cinstea, respectul, disciplina, generozitatea, simțul măsurii și al adevărului sînt concepte etice pe care tinerii îndeobște le-au descifrat prin intermediul parabolei, al metaforei, al transfigurărilor artistice.

Iată dar cum *teatrul* devine un instrument prețios în mina celor care vor să modeleze substanța fragilă și necristalizată încă a conștiinței omului tinăr.

Pentru a-l ciștița însă, pentru a-i trezi atenția și interesul, tinărul trebuie să se regăsească în eroii și în întâmplările de pe scenă. Odată realizat acest miracol, nu există spectator mai pasionat, mai receptiv și mai entuziast decât tinărul din sală.

Am făcut această observație de-a lungul anilor urmărind succesul binecunoscut de care s-a bucurat — și continuă să se bucure! — comedia *Nota zero la purtare* scrisă în cola-

horare cu Octavian Sava. Puțini sînt tinerii care n-au văzut această piesă pe scenă, n-au ascultat-o la radio sau n-au jucat-o ei înșiși prin licee sau institute de învățămînt superior.

Secretul acestui succes rezidă — cred eu — tocmai în faptul că situații și caractere tipice din piesă puteau fi ușor recunoscute sau rețrăite de publicul din stal.

Ar fi nedrept să nu recunosc, de altfel, că extraordinara longevitate scenică a comediei *Nota zero la purtare* m-a convins să abordez cu precădere dramaturgia de tineret. Din cele nouă piese de teatru pe care le-am scris pînă astăzi, șapte au înfățișat în lumina reflectoarelor personaje și probleme culese din viața tineretului nostru.

Succesul lor mi-a adus multe satisfacții și mi-a întărit încrederea în eficiența și popularitatea de care se bucură dramaturgia axată pe tematică de tineret.

Ca urmare, intențiile mele pentru viitorul apropiat au în vedere două piese de acest gen. Una este o comedie muzicală care se va numi *Doi băieți iubeau o fată* și ai cărei eroi vor fi un grup de tineri muncitori dintr-o uzină; cealaltă cu titlul nefixat încă, se va petrece pe un șantier unde tineri absolvenți ai unor școli s-au întîlnit cu prilejul efectuării perioadei lor de practică estivală.

În concluzie cred că și teatrele și noi scriitorii avem îndatoriri mari de onorat în ceea ce privește bogata și complexa problematică pe care tineretul ar dori să o descopere reflectată pe scenele noastre.

E momentul să răspundem la această dorință impetuoasă a tineretului cu o dramaturgie atractivă, colorată, plină de adevărurile vieții inconjurătoare.

IULIU
RAȚIU

Dincolo de joc...

Oricît de surprinzător poate părea, lumea copiilor a căpătat noi dimensiuni, gravitînd eu candoare, dar mereu cu dramatism în jurul unor atribute profunde umane, înscrise sever în codul moral al societății: *cinste, demnitate, responsabilitate*. Sînt dominantele aspre ale unor trăsături de caracter care încep mai întîi să se sedimenteze în joc, pentru a se cristaliza, mai tirziu, în tumultul vieții. Pentru că, oricît de mică ar fi o vîrstă, doar fapta relevă conștiința, în plină evoluție, a celor pentru care cravata roșie cu tricolor, primită la 7 ani, reprezintă certificatul de maturitate al propriei lor copilării.

Gravi, dar cu rîsul în ochi, serioși, însă gata oricînd să se joace, copiii încearcă și totdeauna reușesc să descopere *dincolo de joc* ce înseamnă adevărul și prietenia, sau care este deosebirea dintre curaj și eroism. Bogată în evenimente neobișnuite sau banale — lumea copilăriei are, ca și bobul de rouă care reflectă universul, nenumărate coordonate, determinate mai ales de preocupările deosebit de variate ale acestor eroi insoliti care, imitînd frumos pe cei mari se vor și — de ce nu? — chiar sînt constructorii de micro-rachete și roboței, inventatori ai... prafului de scîrpinat și campioni de carturi.

Dar, în spatele unor îndeletniciri mai mult sau mai puțin trecătoare, dominantă rămîne pasiunea pentru sensuri adînci, în care cutezanța capătă virtuțile unui personaj omniprezent. Copiii știu (și ar trebui și alții să învețe), că pentru ei nu poți „organiza” scene de viață căldute și repetiții artificioase de așa-zise conflicte. Dincolo de jocul lor cotidian, trăit cu pasiune, cu frenezie, se ascunde o lume complexă, cu simțiri adevărate, chit că eroii mai plîng cînd Ilie Năstase pierde un meci. Este o lume de Feți-Frumoși în pantaloni scurți pe care, ca să-i poți înțelege cît sînt de serioși, trebuie să te joci cu ei. Să te joci... chiar și pe scenă. Pentru că tot ce-i înconjoară. Începînd cu șotronul care are un decor atît de riguros, continuînd cu... subtilitățile de replică din „pum-na-re-ta, pum-na-pi” și sfîrșind cu scenele... macabre din „omul negru” — este un vast spectacol, în care copiii, actori prin vocație, joacă teatru cu dezinvoltură pe scena vieții...

Iar noi, pe scena teatrelor, trebuie să descoperim croul-copil care să ne învețe cum trebuie să ne jucăm cu tranzistorii din inima roboțelilor, fără a provoca... scurt-circuite nedorite. Nu este deloc ușor! Dar măcar, oare am încercat?

Sensul etic al dramaturgiei pentru tineret

Cine are de partea sa tineretul are și viitorul, deci nu e niciodată prea devreme să începi să-ți apropii. Educatori și oameni de teatru se întâlnesc aici pe o platformă comună, formarea etică, civică, politică a tinerei generații, formarea estetică a publicului de mâine. Dar, în timp ce teatrul își asumă obligații multiple educative, răspunderile proprii nu le poate împărți. Școala lasă tot mai mult sarcina modelării artistice a tineretului pe seama instituției dramatice. Rezultatul activității teatrale devine determinant. Soarta teatrului, legat indestructibil de prezența spectatorilor, se află în propriile mâini. Copiii, adolescenții trebuie atrași către artă numai prin valoarea ei și încă de timpuriu. În felul acesta virtualitățile educative pot deveni realități, în felul acesta copiii, adolescenții învață — și nu uită — drumul către teatru.

Valoarea teatrului, chiar când se adresează celor mici, e asigurată în primul rînd de calitatea textului pus în scenă. Opera dramatică pentru copii nu se supune unor judecăți cu rabat, dar aceste afirmații au devenit de mult truisme. De altfel, în ultimul timp, analiza domeniului înlocuiește aproape creația, pretutindeni se scriu nu piese, ci opinii despre asemenea piese existente sau inexistente. Pretutindeni, autori, regizori, animatori ai genului acuză lipsa unui repertoriu, handicap, după cum se pare, general, în teatrul cu pricina. Cînd, observațiile psihologice, sociologice asupra celei mai tinere generații devin tot mai abundente, descifrarea intereselor ei tot mai pertinentă, dar genul nu proliferază. Marii noștri prozatori, dramaturgii „pentru maturi” continuă să refuze aventura într-un univers probabil necunoscut sau insuficient cunoscut. La fel poezii, deși Marin Sorescu ori Gabriela Melinescu, frecvent solicitați, au suscitat unele îndreptățite speranțe. Autorii consacrați în teatrul pentru copii

apar și ei cam rar pe afișele instituțiilor specializate. În repertoriul actual al teatrului „Creangă” există o singură piesă originală pentru copii, o piesă într-adevăr admirabilă de Alecu Popovici. La Iași însă, deși teatrul a decis recent să renunțe la exclusivitatea păpușilor în favoarea elevilor, programul numără mai multe texte originale (Valentin Silvestru, Natalia Dănăilă, D. Văcăriu). La Piatra Neamț, Eduard Covali semnează pentru Teatrul Tineretului o dramatizare după o poveste clasică germană — și scrie, în schimb, pentru amatori, pionierii din oraș, un excelent text original pe teme actuale. Or, teatrul profesionist, Teatrul „Creangă”, în primul rînd, e lipsit tocmai de aceste piese — educative prin sensul lor contemporan, atrăgătoare prin franchețea adrescii, vii, moderne, adevărate prin ideile pe care le conțin. Firește, încercări de a se plasa în actualitate au mai făcut unii autori, dar dramaturgia lor — simplificată pînă la linearitate — s-a înecat fie în acru didacticism, fie în dulceața divertismentului. Ambele fără consecințe. Un timp, s-a apelat mai ales la dramatizarea basmelor, inițiativă nu aprioric deficitară, în orice caz preferabilă însășișilor moralizatoare sau înjghebărilor de șezătoare. Montarea unor basme cu personaje lor — broșuțe, vulpi sau iepurași — au stîrnit opoziții multor spirite critice, deși supărător nu era basmul — orice basm — ci idila, nu povestea plasată într-o lume fabuloasă ci lipsa ei de finalitate instructivă, educativă. Animalele mici erau așadar de parte de a purta vina: *ideile mici* erau insuportabile — e drept, poate, pentru maturi —, sigur însă plicticoase, deci inutile, pentru copii. Basmul așa zis cult, adesea adaptat din alte literaturi, apărea în scenă pedant, fals, neinteresant. Cu totul altceva e însă basmul popular cu antagonismele lui sociale, cu apriga lui opoziție dintre bine și

rău, cu eroul său isteț, puternic, curajos, cu deznădămintul lui, triumf al vieții și dreptății.

Pînă la o anumită vîrstă, nimeni nu poate contesta statutul plin de farmec al basmului, fantezia și umorul transmis celor mici, dar creația pentru copii nu se poate cantona aici. Specializarea acestei dramaturgii, desigur și a repertoriilor, după vîrste, se impune cu necesitate. Lumea captivantă a zinelor și spiridușilor încetează să populeze imaginația copiilor, astăzi rapid preocupați de evenimentele reale la care participă, de persoane reale. Universul copiilor, al școlarilor de fapt, incomparabil mai informat decât altădată, nu mai e o necunoscută, ideile educative ce-și așteaptă materializarea în teatrul pentru copii s-au cristalizat. Unii autori, buni cunoscători ai genului și ai publicului specific, au și început să le fructifice, aici nelipsind nici diversitatea. Alecu Popovici, incontestabil cel mai valoros scriitor pentru copii, propune teatrul-joc, solicitînd spectatorul să participe direct la acțiunea, la ideile desfășurate pe scenă. Eduard Covali sondează zonele poetice ale copilăriei, clarificînd totodată probleme ce provin din experiențe timpurii. Natalia Dănăilă propune un teatru al prezentului în perspectiva zilei de mâine, stimuînd prin textele dramatizate gîndirea, imaginația. Lista nu se oprește aici, nici realizările, firește, dar piesa nouă pentru copii, și mai ales pentru școlari, piesa actuală, care să conțină nu moralizări reci sau duleci imputări, ci valori afirmative, în acțiune, piesa care să înfățișeze copiilor alternative reale, care să provoace adevărate confruntări, piesa aceasta e încă așteptată.

...Iar teatrul cu zmei de ghips, cu feți-frumoși înveșmîntați în catifea, teatrul cu happy-end, cu haine de duminică și Cico în pauză este neînchipuit de repede părăsit. Urmează, mai grabnic decît putem crede, perioada în care spectatorul foarte tînăr vrea să se identifice nu cu eroii din povești ci cu situații umane deosebite. Perioada în care, pășind spre adolescență, acest spectator, plin de întrebări, așteaptă avid răspunsuri deschise, sincere, adevărate. Dar teatrul pentru această vîrstă se află încă sub imperiul prejudecății: dramaturgia simplificată, textul de factură slabă, nu poate forma adolescenților o adevărată și solidă concepție despre viață. Ei au astăzi o experiență destul de variată, cunosc multe din detaliile vieții cotidiane și încep chiar să participe la această viață, motiv pentru care nu-s dispuși să creadă adulții pe cuvînt. Viața zugrăvită schematic, în adaptare specială, riscă să nu fie recunoscută, chiar dacă personajele sînt de vîrstă spectatorilor. Fiîndcă pe scenă (ca și în viață) nu orice erou interesează spectatorul, numai pentru că este de aceeași vîrstă. În unele piese destinate elevilor, adolescenților (texte mai vechi, cînd, și producții pentru teatrul amator de C. Teodori, E. Jurist etc.), rudimente de idei morale sînt vehiculate de

personaje banale. Dacă eroul din piesa pentru adolescent este „ca toți ceilalți”, deci n-are nimic deosebit, se poate întîmpla ca spectatorul foarte tînăr să nu facă asociații, comparații cu persoana sa, negăsind nimic în exemplul ce i se propune. De fapt, dramaturgia despre adolescenți, pentru adolescenți, nu e prea amplu reprezentată. *Nota zero la purtare* de Virgil Stoenescu și O. Sava, scrisă acum două decenii, este o izbită excepție, care-și păstrează pînă astăzi tinerețea, nu numai datorită poeziei și romanticismului conținut, cît mai ales sensului etic comunist, privind responsabilitatea morală și politică a tinerilor. Reeditarea unei asemenea piese nu s-a mai produs, cu toate că această categorie a publicului nostru nutrește un fierbinte interes față de aspecte morale, civice pe care învață astăzi să le desprindă din societate. Cu toate că adolescentul e preocupat de comunicarea dintre oameni, de relațiile dintre generații, relații construite pe adevăr, cinste, generozitate. Singura piesă recentă care intenționează să clarifice unele zone de interes actual al adolescentului, în speță căutarea și formarea personalității, este *Dansați cu Salamandra* de Ștefan Iureș. Participarea largă a publicului de elevi la spectacol atestă oportunitatea temei, realizată fără crispări didactice. simplu, natural, firesc.



Cei mai entuziaști susținători ai teatrului românesc au fost totdeauna tinerii și aceasta e o legătură cu șanse de permanentizare dacă teatrul știe să se păstreze la înălțimea menirii sale. Afirmatia aparține unui om de teatru cu o respectabilă vîrstă și activitate în practicarea acestei arte. Într-adevăr, tinerii, care reprezintă jumătate dintre spectatorii noștri, alcătuiesc publicul cel mai prețios, cel ce asigură continuitatea, viitorul teatrului. La rîndul său, această nobilă artă e chemată să-și îndeplinească o misiune educativă de prim rang. Importante documente de partid fac apel la teatru să antreneze energiile spirituale ale tinerei generații pentru ca ea să atingă înalta stachetă a idealurilor umaniste, comuniste. Teatrul nostru are misiunea de a cultiva dragostea față de om, stima față de muncă, efortul pus în slujba umanității, a progresului social, tenacitatea, ambiția autodepășirii. Misiune care revine în primul rînd dramaturgiei originale, aptă să lumineze realitățile, să descopere fapta relevantă, exemplul edificator. Spectatorul tînăr caută să identifice în piesa contemporană sistemul de valori clădit pe dreptate și adevăr. El urmărește cu aplecare probleme reale, nu inventate, întrebări grave, nu dileme banale, opțiuni absolute nu aleatorii sau conjuncturale, alternative care privesc într-adevăr drumul său în viață.

Un timp, s-a afirmat că tineretul urmărește cu predilecție teatrul de valoare, spectacolul remarcabil, indiferent de actualitatea tematică a piesei pusă în scenă. E adevărat, publicul tânăr a frecventat și frecventează teatrul clasic, dar cu amendamentul reliefării unor sensuri contemporane conținute de text. Spectatorul tânăr a preferat *Regele Lear* în regia lui Penciulescu, fals *Prestigioasei Lore-dana* (A. Bursan, Gh. Panco) a cărei tematică era conștiința unei false optici asupra problemelor generației actuale. Publicul tânăr preferă în stagiunea actuală *Hamletul* pus în scenă de Cernescu *Fetei imposibile* (de Virgil Stoenescu) cu toată tinerețea voioasă — și ostentativ flatată — a personajelor din această piesă. Dar tot publicul tânăr a umplut sălile teatrelor care au montat *Acești ingeri triști*, *O pasăre dintr-altă zi* de D. R. Popescu sau *Singurătatea trăgătorului la Țintă* de V. Rebreanu și M. Zăciu. Același public n-ar ocoli cu siguranță spectacolele cu piesele lui Corneliu Leu, *Femeia jericită* sau, mai ales, *Fata bună din cer*. Tinăra generație — s-a observat în ultimii ani — urmează dramaturgii care o cunosc dinăuntru prin ceea ce are cu adevărat caracteristic, astăzi, pe cei ce aduc în scenă personaje verosimile, eroi profund implicați în realitatea politică și socială, publicul tânăr merge la piesele care nu ocolesc întrebările spinoase, nici îndoielile sau frământările. Concluziile la care ajung eroii pieselor puse în scenă, nu sînt acceptate de tinerii spectatori ca rezultatul unei ore de dirigenție sau al unei conversații între oameni politicoși și inteligenți, de perfect acord. Pentru că și în viață cunoașterea, clarificările nu sînt scutite de un tribut de suferință, de încercări, deci de efortul aspru al autodepășirii. Din păcate, dramaturgia originală destinată tineretului, neaducînd în prim plan problemele și preocupările ultimei generații nu conține totdeauna încărcătura necesară de sinceritate. Or cititorul, ca și spectatorul tânăr, aderă la operă, deci îl crede și-l urmează pe autor, în primul rînd datorită adevărului pe care-l comunică și apoi datorită acoperirii artistice a acestui adevăr. Ceea ce înseamnă că un loc important în mobilurile educative ale dramaturgilor trebuie să-l ocupe analiza datelor caracteristice tinereții, modificările ce caracterizează o generație față de cele anterioare, cauzele profunde care determină reacțiile ei.

În lucrările unor dramaturgi, chiar a unor consacrați, raporturile dintre generații erau grevate de o separare categorică între maturi și tineri, ultimii fiind mai ales obiect al educației autoritare, al revoltei împotriva paternalismului. Cu toate acestea, trebuie să recunoaștem, în majoritatea pieselor originale per-

sonajul tânăr a fost prezentat aproape totdeauna drept vîrf de atac al temei. Există totuși în unele texte dramatice tendința de a contura un adolescent obligatoriu pitoresc: spiritual, dinamic, de fapt impertinent, postura agresivă făcînd nu o dată prea serios obiect de studiu și analiză. „Poza“ existențialistă sau furia împrumutată din arsenalul dramaturgiei britanice i-a urmărit un timp pe autorii noștri dramatici. Iubirea dintre tineri a fost și ea descrisă citeodată ori prin optica filmelor italiene neorealiste — pasiunea aprinsă plus palme răsunătoare — ori prin aparența de cinism, de indiferență dezabuzată. Mediul și subiectul frământărilor atribuite tinerei generații au cunoscut uneori neașteptate variante: dacă la început tinerele personaje evoluau în special pe șantiere, în sectoare metalurgice sau petrolifere, sediul s-a mutat o vreme la polul opus — baruri, restaurante, moteluri, iar temele debătute nu vizau, așa cum era de așteptat, căile realizării umane ci, mai degrabă, lamentoul neîmplinirii, produsă într-adevăr din vina exclusivă a eroilor. Desigur, spectatorii tineri nu așteaptă să vadă în piesele originale o lume idealizată, conflicte eludate, joc al aparențelor scilicitoare. Dar, nici o atmosferă sumbră, în care neapărat falsul lumpen întruchipa o la fel de falsă complexitate.

Desigur nu e vorba aici de calitatea generală a pieselor originale, nici de valoarea intrinsecă și globală a literaturii dramatice destinată tineretului. E vorba de un simptom trecător, acum chiar complet dispărut, care s-a datorat, din păcate, tocmai unor dramaturgi mai tineri. Nu pe deplin tineri, fiindcă aceștia nu scriu piese pentru tineret, nu par preocupați de problemele contemporane ale generației din care fac parte. Cu toate reușitele incontestabile ale genului, aspectele fundamentale ale umanității contemporane n-au erupt încă în dramaturgia destinată educării tineretului: euceririle luminoase ale omului, noul său eroism moral, participarea sa integrală la viața societății; elanurile, preocupările și împlinirile generației actuale nu sînt transcrise încă la adevărata lor temperatură în literatura noastră dramatică. Rămîne deci necesar pentru creațiile artistice originale un plus de înălțime, ca și de exigență ideologică, de generozitate în inspirație, un plus de apărare față de tentația conformistă, dar și de scrutare atentă a condiției umane proprii societății noastre. Căci, incontestabil, teatrul pentru tineret o teatrul edificării, al formării și educării tinerilor, e teatrul unui umanism pe deplin activ și integral angajat.

Autenticitate și teatralitate în adolescență

De mult timp în actualitatea dezbaterilor teoretice (în cadrul cărora se înscriu simpozioanele organizate de Teatrul Tineretului din Piatra Neamț și Centrul de cercetări pentru problemele tineretului), dar încă insuficient de satisfăcător rezolvată în plan practic — problema raportului dintre teatru, copii și tineret constituie, fără îndoială, un obiect de preocupare pe deplin legitim. Conjugarea efortului oamenilor de teatru cu al specialiștilor din științele sociale și al practicienilor din domeniul educației, inclusiv includerea lor în echipe de cercetare interdisciplinară a relației dintre teatru și publicul tânăr se dovedesc tot mai necesare, așa cum au arătat-o, recent, dezbaterile din cadrul simpozionului organizat de Teatrul „Ion Creangă”.

Dar, dacă și în prezent rămân deschise multe întrebări privind dramaturgia, orientarea tematică a repertoriului, modalitățile diverse de interpretare scenică, intercomunicarea dintre actorii și spectatorii teatrului pentru cel mai tânăr public, în acest cadru, *relația dintre teatru și adolescenți* continuă să fie o adevărată terra incognita. Teatrul pentru această complexă vîrstă este și acum mai mult un imperativ decît o realitate, mai mult o experiență decît o certitudine, mai mult o aspirație decît o împlinire.

Explicația puținelor reușite ce se pot număra în bilanțul teatrului pentru adolescenți și al insuficienței adevăratei a acestor tineri față de teatru, ca atare, al slabei eficiențe educative a acestuia poate fi găsită, desigur, într-o multitudine de cauze mergînd de la neînțelegerea particularităților de vîrstă ale copilăriei și tinereții (teza: există o copilărie deci un unic tip de teatru pentru această vîrstă) și pînă la slaba cunoaștere a realităților sociologice, psihologice și culturale ale categoriei respective de spectatori.

Trebuie să recunoaștem, din punctul de vedere al științelor sociale, că și acestea au fost mult timp și mai sînt și în prezent datoare față de întregul proces educativ, inclusiv față de teatru: deși psihologia vîrstelor și, mai recent, psihologia genetică, pedagogia, sociologia și alte discipline au acumulat, mai ales în ultimele decenii, un bogat material de date științifice legate de o mai bună cunoaștere a adolescenței, lipsește încă o teorie de ansamblu, cu caracter interdisciplinar a acesteia. Și nu întîmplător! Nu numai marea complexitate a proceselor ce se petrec în acest interval al vieții omului și nu numai marea diversitate a formelor concrete pe care le îmbracă aceste procese în condițiile specifice de loc și de timp dar, mai ales, faptul că adolescența este o cucerire modernă a istoriei omenirii explică aceste neîmpliniri. O cucerire recentă, pentru că epoci îndelungate ale istoriei au cunoscut trecerea bruscă, prin ritualurile de inițiere, a copilului în adult, fiind lipsite aproape cu totul de ceea ce azi înțelegem prin adolescență și tinerețe. Abia civilizația modernă, coborînd tot mai mult limita inferioară a pubertății, pe de o parte, și întîrziind tot mai mult, prin extinderea duratei și generalizarea învățămîntului, momentul încadrării în muncă și al intrării în rîndul adulților, pe de altă parte, a delimitat ca o perioadă distinctă a vieții și ca o categorie socială pe aceea a adolescenței.

Pledez, ca atare, pentru încercarea de a soluționa dificilele probleme ale relației dintre teatru și adolescenți pornind în primul rînd de la cunoașterea pe baze științifice a procesualităților caracteristice genezei și devenirii psihologice și sociologice a acestei categorii specifice precum și a trăsăturilor concrete pe care aceste procese le îmbracă în condițiile societății noastre socialiste. În consecință, consider că rezolvarea în perspectivă

a problemei ține de elaborarea unei *Jenomenologii a raportului dintre copii, adolescenți și tineri cu teatrul*, construind ceea ce am putea numi o „*estetica genetică*“ corespunzătoare „*psihologiei genetice*“.

Să mă explic : mulți pornesc și în prezent de la ideea că spectatorul tânăr nu este altceva decât un tânăr spectator ; cu alte cuvinte, că din trăsăturile generale ale publicului adult se pot infera, într-un mod reducionista, caracteristicile publicului de teatru pe care îl reprezintă copiii, adolescenții și tinerii. Cred că această idee este falsă pentru că nu ține seama de caracteristicile proprii ale procesului de ontogeneză a personalității umane care, în lumina studiilor realizate mai ales de școala lui Piaget, evidențiază existența unor *stadii* bine conturate ale evoluției psihologice și ale socializării omului pe treptele de vîrstă la care ne referim.

Deși mai puțin studiată (în ultimii ani contribuții valoroase s-au adus mai ales în definirea relațiilor dintre joc și teatru în copilărie), *problema evoluției stadiale a capacităților estetice ale copilului, adolescentului și tînrului* se impune tot mai mult în centrul acestei analize. Voi cita un singur exemplu : N. Hartmann, în „*Estetica*“ sa recent tradusă în românește, susținîndu-și teza că teatrul este „o artă de ordinul al II-lea“, în sensul că el nu este lumea, ci relevă semnificația acesteia, contestă faptul că conștiința infantilă ar avea reale aptitudini estetice : „...jocul de pe scenă este radical deosebit de jocul copilului ; cel din urmă se mișcă în mare măsură pe planul iluziei ; copilul nu păstrează nici o distanță față de ceea ce joacă, el se identifică întreg cu acesta“. Fără a intra în discuția însăși a acestei poziții (care de altfel este contrazisă de alți autori ce acceptă capacitățile estetice ale copilului indicînd, însă, particularitățile acestora în ansamblul procesului de formare), subliniem, din nou, ideea *necesității de a studia teoretic și practic modul de raportare estetică al diferitelor trepte ale copilăriei, adolescenței și tinereții, inclusiv a relației acestora față de teatru ca premisă a unei judicioase fundamentări a a cerințelor specifice ce se pun dramaturgiei și artei scenice în raport cu acest public specific*.

Dorim să evidențiem doar una dintre caracteristicile acestei relații, și anume : *relația dintre autenticitate și teatralitate în adolescență*. Este, însă, necesar să subliniem înainte de toate că pornim de la conceperea adolescenței ca vîrstă a adevăratei „*nasteri*“ sociale și morale a individului, a edificării conștiinței de sine și de ceilalți, a personalității, în contextul raportului dialectic dintre statutul și rolul actual, real al adolescenților și statutul și rolul lor viitor, proiectat. În acest complex proces adolescența nu este o simplă tranziție de la statutul de copil la cel de adult, fiind astfel lipsită de consistență și de o relativă stabilitate ; dimpotrivă, în însuși fluxul permanentelor prefaceri pe care ea le înregistrează pe calea maturizării, ado-

lescența prezintă caracteristici distincte. Printre acestea un loc deosebit îl are *relația dintre autenticitate și teatralitate, dintre dorința de autoafirmare și cea de identificare cu alții, dintre propensiunea spre ideal și înclinația spre modele, dintre acțiune și cuvînt, dintre ergon și mîtos, dintre poesis și mimesis*.

Mulți psihologi au studiat variate aspecte ale mentalității copilului și adolescentului în această privință : Pierre Janet se referea la „*faza personajului*“ ca una din etapele formării personalității. Jean Piaget analizează, pe larg, rolul jocurilor în socializarea copilului, în elaborarea conștiinței normelor și datoriei. Psihologia socială, mai ales prin G. H. Mead și K. Lewin, ca și antropologia culturală au dat o atenție deosebită conceptului de „*rol*“ în analiza comportamentelor umane, aceste cercetări avînd implicații deosebite și în studiarea ontogenezei personalității și a proceselor de socializare în copilărie și adolescență. Din multitudinea problemelor studiate în această privință voi cita doar aprecierea psihologului francez Maurice Debesse : „Adolescentul descoperă valorile materiale și spirituale ; ...valorile se intrupează în ochii săi în modele, în eroi fictivi sau persoane reale cărora ar vrea să le semene. El joacă, astfel, personaje succesive, care definesc idealul său de moment și în acest proces începe formarea personalității sale“.

Menționez, în acest sens, și rezultatele diferitelor investigații realizate în rîndul adolescenților de către Centrul de cercetări pentru problemele tinereții (de pildă, „*Geneza și dinamica idealului în adolescență*“, în curs de publicare) în cadrul cărora s-a reliefat orientarea precumpănitoare a subiecților investigațiilor spre acele valori care se centrează pe afirmarea autenticității (autoafirmare, autocunoaștere, sinceritate, integritate etc.) paralel cu tendința spre ceea ce denumim, oarecum, arbitrar, „*teatralitate*“, trăsătură prin care înțelegem în acest context mai ales dorința adolescentului de a intra în diferite roluri de viață, de a juca diferite personaje, de a imita diferite modele, de a participa la „*teatrul vieții*“. Se înțelege că în plan individual și colectiv sînt prezente ambele tendințe, fiecare cu meritele și scăderile ei de ordin educativ, predominînd cînd una, cînd cealaltă, în funcție de personalitate, de context sau de moment. Această relație este, de altfel, departe de a fi univocă, ea putînd reprezenta, după caz, una din următoarele situații : atunci cînd autenticitatea este înțeleasă ca atitudine activă, valorificînd în primul rînd elementele de integritate și stabilitate caracterială — elementul corelat, cel de teatralitate, ia înfățișarea de atitudine pasivă, de labilitate și inautenticitate caracterială ; atunci cînd autenticitatea se confundă cu integrarea în viața socială și cu spiritul realist — teatralitatea devine o modalitate de „*evadare*“ într-o lume a imaginarului ; atunci cînd, dimpotrivă, autenticul

reprezintă o deosebire față de modelul social, în sensul unei autonomizări și individualizări. Teatralitatea reprezintă în fapt o modalitate de socializare prin învățarea și exercitarea diferitelor roluri.

Oricum, se impune reținut atât faptul că jocul, oricât de important, nu reprezintă întreaga existență a copilului cît și acela că jocul suferă modificări radicale pe diferitele trepte de vîrstă ale copilăriei și adolescenței, provocînd sau reflectînd schimbări substanțiale și în relația acestora cu teatrul: *dacă copilul se joacă trăind* („pentru copil jocul este o realitate” — Ușinski), *adolescentul trăiește jucînd*.

Relația între autenticitate și teatralitate în adolescență, înglobînd dar și depășind raportul acestuia cu jocul, ne poate astfel deschide perspectiva înțelegerii raportului dintre teatru și adolescență într-un chip nou: *prin totalitatea formulei teatrale aceasta trebuie să servească atât nevoia de autenticitate cît și pe cea de teatralitate*. Așadar, teatrul pentru adolescenți trebuie să fie, în același timp, *un teatru al realului și al imaginarului, un teatru al ideii și al emotivității, al eposului și lirismului*. Este evident că prin prisma unor asemenea cerințe se impune o permanentă înnoire atât a dramaturgiei cît și a artei interpretative, în primul rînd pe linia angajării cît mai directe a spectatorului adolescent nu numai la dezbaterea semnificațiilor piesei și a eroilor, ci

chiar la *desfășurarea nemijlocită a spectacolului*. Experiența recentă a montării unei piese scrisă de adolescenți, jucată de ei și discutată de ei (*Cine este Casandra?*) este un bun pas pe această cale.

Voi încheia aceste scurte considerații prîvind unele cerințe ale creerii unui real teatru pentru adolescenți, afirmînd că îmbunătățirea preocupărilor în acest domeniu atât ale teatrului „Ion Creangă”, ale Teatrului Tineretului din Piatra Neamț, cît și, în general, ale mișcării noastre teatrale ar fi de dorit să împletească orientarea de *perspectivă*, inclusiv căutările teoretice și experimentele teatrale, cu o mai susținută și eficientă orientare *imediată spre promovarea pe scena teatrului pentru copii, adolescenți și tineri a marilor cerințe educative, social-politice, etice și culturale ale societății noastre socialiste*. Prin prisma orientărilor de mare actualitate și însemnătate ale Programului ideologic al partidului și a cerințelor specifice ce decurg din acestea, pentru cultură și artă, în speță, pentru teatru — propunerea ca temă a debaterii publicului adolescentin a problemelor majore ale educației comuniste își dovedește deosebita valoare. Iar printre acestea problema muncii, a complexelor aspecte ale pregătirii și inserției în viața socială, în activitatea creatoare de bunuri materiale și spirituale a unui om cu o conștiință înaintată și o personalitate multilateral dezvoltată se dovedește esențială.



Am citit cu multă satisfacție articolul lui Valeriu Răpeanu „Dragostea la teatru”, publicat în „Săptămîna” din 19 aprilie. E judicios de la un cap la altul. Răpeanu opune — și bine face — dragostea de teatru, obligației de a merge la teatru. Și arată, foarte concret și foarte argumentat, la ce consecințe nefaste se ajunge prin „aducerea” elevilor cu rîndul la teatru, rîpindu-li-se plăcerea prin impunere, ajungîndu-se la rezultatul că „tînărul nu vine în sală pregătit pentru un act de sărbătoare a sufletului, ci cu sentimentul frustrării, produs de impulsul inițial și anume obligația”.

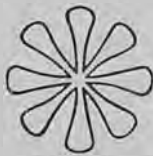
Urmează o serie întreagă de propuneri, toate tinzînd nu numai la instaurarea unui climat de atracție efectivă a tinerii generații pentru teatru cu rezultate educative reale, dar și la formarea treptată a publicului de mîine.

Repet: articolul mi-a făcut o deosebită plăcere, tocmai pentru că e sincer, tranșant, și cere încetarea unor stări de lucrări care se perpetuează de ani de zile, cam de tot alțînea de cînd se bate apa în piuă pe această temă devenită un fel de poveste cu cocoșul roșu. Cîtîndu-l, îmi aminteam cum, elev fiind, mă pasionau teatrul, muzica, expozițiile, conferințele. Aș putea spune, chiar mai mult decît cinematograful, încă mult pe vremea aceea (totuși, din filmele lui Chaplin, nu pierdem nici unul). Nu eram un caz izolat. Aveam o sumedenie de colegi și prieteni, la fel de pasionați. Țin minte ce bătaie pe bilete era sîmbăta dimineață cînd se puneau în vinzare la Național. Știam tot repertoriul săptămînii, cine joacă în fiecare seară, ce premiere se pregătesc și cîte alte „d-ale teatrului”. Cîteam „Rampa” cu evlavie. Nu aveam bani decît pentru „galerie”, unde, ca să pui mîna pe un loc mai bun, trebuia să vii cu noaptea-n cap, să stai la coadă ore întregi și să-ți tremure inima cînd pînă ajungi în fața doamnei Tereza, casierita aceea frumoasă ca o artistă

TRAIAN ȘELMARU

Teatrul văzut de la „galerie”

.....



și severă ca o dirigintă, o să afli că s-a vîndut tot. Teatrul exercita asupra noastră o atracție nemaipomenită. Într-un an, venise în turneu de la Paris, Maria Ventura. Juca Lorenzaccio. La ora 3 dimineața eram la „Național”

după bilete. Vreo doi-trei veniseră și mai devreme. Casa se deschidea abia la 10 și jumătate. Dar ce importanță avea să stai la rînd peste șapte ceasuri?

Cînd am ajuns la facultate, luam bilete „pentru studenți”, cu preț redus. Tot pe locurile mai ieftine. Aveam însă o „tehnică” specială. Stăteam un act pe undeva, pe sus, pe la balcoane — în special în sala „Comedia” unde funcționa compania Bulandra-Maiorescu-Maximilian-Storin și ocheam scaunele libere de la parter. După pauză, ne instalam boierește. Bietul Gogu Zahareanu, administratorul teatrului, ce-i mai dădeam de furcă! Ne prinsese „tehnică” și începea vinătoria. „Păi, tot e liber, nene Gogule!” îi ziceam noi. Dar el, solemn, imperturbabil: „Aici e teatru, nu e bilci! Fiecare pe biletul lui!” Asta, bineînțeles, pînă la spectacolul următor. Cînd, după mulți ani, deveneam cronicar teatral și aveam loc rezervat — l-am reîntîlnit și i-am amintit, glumind, „aventurile” copilăriei și adolescenței noastre, bietul Gogu mi-a șoptit timid: „Vă rog să mă scuzați. N-am știut!”

Ce să mai spun de strata-gemele cu care intram la repetițiile simfonicele de la Ateneu. Devenisem treptat un grup destul de mărișor. (Mulți dintre „microbiștii” de atunci sînt profesori, scriitori, pictori, actori, pianiști, ziariști, alții au rămas — îi întîlnesc și azi — spectatori fideli, nelipsiți de la premiere). Descoperisem ușile prin care se intra sub loji. De acolo se auzea totul. Pînă într-o zi ne-a prins maestrul Georgescu. Scandal, amenințări, degeaba! Așa am văzut, de mici, toate piesele, am ascultat toate operele, simfonicele, am cunoscut artiști celebri.

Dacă m-ar întreba cineva cum îmi explic imensa forță de seducție a teatrului, a artei în genere, de pe vremea aceea, n-aș putea să răspund. Un singur lucru știu: că pe noi nu ne trimitea nimeni, nu ne obliga nimeni, nu ne ducea nimeni cu rîndul.

Cu ELISABETA BOSTAN

regizor de film
despre :

Spectacol și universul copilăriei

— *Încercăm, în acest număr al revistei noastre, să declanșăm o discuție mai amplă în jurul unei teme de o importanță capitală: influența educativă a teatrului, ascendentul său spiritual asupra celor mai tinere generații, a adolescenților, a copiilor. Duminică noastră, Elisabeta Bostan, alți parturii în universul copilăriei printr-o poartă apropiată, a filmului, sînteși „înăuntru”. Cum vedeși lucrurile de-acolo?*

E. B. Toate observațiile mele pornesc de la film și se întorc tot acolo; însă e adevărat că unele se potrivesc și teatrului.

În primul rînd, se produc prea puțin spectacole; Teatrul „Creangă”, Teatrul „Tăndărică” sînt niște capete de pod, niște puncte de contact. Pentru un filtru normal, care să dea un număr corespunzător de realizări de valoare, e nevoie de o cantitate mult mai mare. Problema se pune la fel cam peste tot în lume: la festivalurile de film pentru copii, operele artistice într-adevăr demne de acest nume sînt știute, numărate pe degete, inventariate ca piesele unei colecții de tablouri. Restul e producția de serie, care slujește drept bază a selecției. Raportul acesta specific între număr și calitate, vizibil mai sever decît în alte domenii ale artei, îi este immanent. Deși multora li se pare simplu să distrezi copii, e teribil de greu să izbuțești pentru ei un spectacol bun. Există o probă: dacă place și celor mari, atunci abia e bun pentru copii; dacă tatăl obosit, preocupat de o mie de probleme, care și-a smuls două ore duminică dimineața pentru a-și îndeplini obligația paternă, are sentimentul că s-a sacrificat, partida e pierdută; dacă s-a

destins și el, a ris cu poftă, întors o clipă la seninătate, am cîștigat.

O influență educativă profundă, un veritabil ascendent spiritual, e însă cu totul altceva decît a aduce copii încolonați, o dată pe săptămînă, la reprezentația care se nimește să fie pe alic, avînd grijă, eventual, ca zarva în sală să nu fie prea mare. Ceea ce se întîmplă acolo înăuntru și ceea ce se petrece mai tîrziu în capul copilului e un proces care de multe ori ne scapă. Cred că preocupările sînt uneori mărunte și prea compartimentate, prea fragmentate. Profesorii, educatorii, consideră, firește, importantă învățătura, „distracția”, însă, li se pare secundară. Eventual, recunosc dreptul la existență filmelor și pieselor care vehiculează *telles-quelles* preceptele și normele pedagogice. Părinții vor ca odraslele să fie cuminiți și să ia note bune. Noi, creatorii, ne plivim fiecare stratul și ne îngrijim să avem succes cu el. Dar cei mici nu vor să se simtă la spectacol tot la un fel de școală, refuză spontan și cu înverșunare ce li se pare impus. Ca să-i cucerești, trebuie să le dai senzația că nu-i „educi”, ci le oferi o bucurie, o relaxare. În fond, ei au instinctiv dreptate, educația adevărată nu e un tabel de principii, de interdicții și de sfaturi, ci un *continuum*. Educația pentru cultură se confundă cu educația pentru viață, pentru muncă. Trebuie să țintim mai departe de dădăceala plicticoasă, spre emoțiile profunde, care formează caracterul, gîndirea, conștiința. Exact ca și atunci cînd ne adresăm adulților.

Aș dori să ajungem la stadiul cînd educația viitorilor spectatori se va face prin școală, pedagogii ocupîndu-se să introducă opera de artă în viața de fiecare zi, obișnuindu-i pe copii să vadă, să judece, să

aibă preferințe, să treacă dincolo de suprafață, de atracția peripețiilor. Tot așa și în privința atenției pe care o acordă familia acestei ucenicii, însoțindu-l pe copil la început la spectacolele vârstei lui, apoi introducându-l, treptat, și în lumea celor ce nu i se adresează în mod special, dar îi sînt cît de cît accesibile. La drept vorbind, am o avertisment față de categorisirea în „pentru copii” și „pentru adulți”. O sală unde stau alături mături și copii e un lucru foarte important și foarte bun; adultul se ocupă de copil, îi influențează purtarea și-l ajută să gîndească. Asta stabilește și în familie o comunime voioasă, părintele se apropie mai firesc de copil, îl înțelege mai bine.

Sînt lucruri care trebuie făcute la ora unei anumite vîrste, și neapărat făcute bine. Încerc să acreditez ideea organizării unor cursuri de vară, unde creatori și pedagogi să se întâlnească pentru un schimb de păreri; e o lume pe care trebuie s-o atragem de partea noastră, cu atît mai mult cu cît viața în societatea modernă rezervă un loc tot mai mare cinematografului, mijloacelor audio-vizuale.

— *A propos de viața modernă: ce fel de spectacole își dorec copiii din ziua de azi? „Marile iubiri” ale copilăriei noastre sînt demodate pentru ei? Cum arată copilăria modernă față de copilăria eternă?*

E. B. Foarte complicat dozaj de cuceriri și pierderi... Să „panoramăm”. Pe de o parte, copiii de azi gîndesc și acționează în funcție de televizor. Văd și știu de toate, sînt mai evoluți — nu ne putem prefăca că asta nu înseamnă nimic. Pe de alta, viața lor e destul de dură: sînt mult timp singuri, părinții n-au timp să stea de vorbă cu ei, ziua le e împărțită de un program strict. Totul e însoțit de prescripții — telefonul, autobuzul, aragazul care trebuie stins, cheia casei legată de un șnur... Sînt familii care, încercînd să-i ocrotească de realitățile mai aspre, cad în greșala de a-i crește artificial, fabricînd copii de seră. Civilizația orașelor moderne acoperă lumea cu un strat de asfalt; cei născuți și crescuți aici n-au sentimentul spațiului, nu știu să alege pe dealuri la soare, nu cunosc natura — plantele, animalele... N-are rost să ne lamentăm, aceasta e epoca; s-o vedem așa cum e, ca s-o putem domina și să creștem oameni normali, sănătoși, integri. Din acest gînd s-a născut „Năică”: a descoperi și a cultiva în copil minunatele lui daruri naturale, a-l ajuta să trăiască o viață deplină.

Orizontul spectacolului pentru copii trebuie să țină seama de orizontul realității. Nu cred însă că e bine să se absolutizeze viziunea științifico-fantastică — asta poate secătui sensibilitatea. Elementele de basm nu și-au pierdut deloc atracția, e încă nevoie de zine și feți frumoși, fiindcă e nevoie de poezie. E și foarte, foarte mare nevoie de umor;

rația care se dă e cam mică și de factură ieftină, situațiile sînt rudimentare (tip alu-necare pe o coajă de banană). Mă gîndesc la umorul care declanșează inteligența, puterea de asociație, stimulează dezvoltarea gîndirii. Nu, „marile iubiri” nu s-au demodat — fiindcă erau desăvîrșite. Vezi Disney: descătușarea absolută, dăruirea absolută, sinceritatea absolută, joaca de-a adevăratele.

Da, copiii moderni sînt copiii dintotdeauna — în sensul că înțeleg și sînt mai profund, dar văd și imaginează *altfel* despre obiect decît adulții. Cînd construiești lumea spectacolului trebuie să vezi cu ochii lor, nu să te apleci spre ei cu „drăgălășenie” și indulgență, convins că vei face din niște făpturi mici și prostețe oameni mari și înțelepți. Să te joci alături de ei cu toată seriozitatea. Nimic nu detestă copiii mai tare decît să ne prefăcem că sîntem și noi copii, să mimăm copilăria; atunci, ne privesc stînjiniți, iar tot ce facem iese prost.

— *Dumneavoastră ați inventat în film un univers poetic aparte. Nu e nici realitate de fiecare zi, nici ficțiune, ci un fel de decolare, de plutire într-o realitate sui-generis, vrăjită. Aveți sentimentul că pe această lungime de undă copiii au receptat exact ce-ați vrut să le spuneți?*

E. B. Copiii au modul lor de a privi: spre deosebire de cei mari, care „acceptă convenția”, fantazia lor liberă primește totul ca pe cel mai firesc lucru din lume: și bucată care cîntă pregătind torturi enorme, și șoriceii care dansează, și transformarea severei educatoare în zîna „Veronicile” au fost o experiență nemaipomenită. Am avut și succes, sigur că asta e ținta oricărui autor, aș fi ipocrită să neg plăcerea de a fi creat o modă muzicală în lumea grădinițelor și a școlilor. Dar a fost ceva mai mult. În unele școli, învățătorii au dat tenă o compunere despre film și mi-au trimis caietele. De la Buhuși am primit un plic cu desene inspirate din film; în cele mai multe, revine imaginea soarelui — în centrul peisajului, sau Veronica într-un cap de soare, sau zîna în soare. Am avut ocazia să le arăt unui psiholog și unui psihanalist. Amîndoi mi-au spus că filmul a dat copiilor senzația de aer, de lumină, de optimism. Un asemenea test înseamnă foarte mult pentru mine.

Am dus-o pe mica interpretă a Veronicăi, la prezentarea filmului, într-o sală plină de prichindei de seama ei; după vizionare, a coborît și s-a amestecat printre ei. Am observat cum mulți căutau s-o atingă, să se convingă că e reală și făcută din același material cu ei. Parcă s-a topit sub ochii mei un perete de sticlă între ecran și viață; în asemenea clipe, ai senzația că poți să atingi suflutele cu mîna...

I. P.

Jocul ca teatru

Mulți cred că rolul teatrului pentru copii *) e de a-i pregăti ca spectatori în spe ai teatrului pentru adulți. Acesta e, fără îndoială, unul dintre obiectivele sale, dar nu-l putem socoti drept cel de căpetenie. Mai de grabă am considera ca vocații primordiale teatrului pentru copii pe cea ludică și pe cea informațională. Ne propunem ca în rîndurile de față să atingem cîteva probleme tangente accepției „teatru = prelungire a jocului cotidian al copilului“, urmînd ca în viitorul cel mai apropiat să punem în discuție limbajul de semne destinat micilor spectatori.



„O acțiune sau o activitate voluntară, îndeplinită în anume limite fixe de timp sau de loc, urmînd unor reguli liber consimțite, dar deplin imperioase, avînd un scop în sine, întovășită de un sentiment de tensiune sau de bucurie, și de conștiința de a fi altfel decît în viața curentă“ ...E una din definițiile pe care Jan Huizinga le dă jocului (*Homo ludens*, Paris, 1951). O putem circumscrie întocmai și jocului actorului de teatru, și jocului de copii.

Uneori spionez joaca fetiței mele și a altor copii de seama ei. Prin joc, asemenea copii se precipită spre vîrstele care-i așteaptă, spre profesii care-i fascinează și le par posibile în viitor — învățătoare, doctor, cîrcar, cosmonaut. Uneori plonjează invers, într-o temporalitate retro, investighează (și întruchipează) figuri revolute: Ana de Austria, Iancu Jianu etc. Explorează la fel de dezinvolt coordonatele temporale și cele spațiale, dizolvă timpul, devin ubievii. Exact ca în teatru (cu deosebirea esențială că teatrul implică sine qua non prezența spectatorilor, în timp ce jocul copiilor nu numai că nu-i implică, ci îi respinge).

*) În cuprinsul acestor rînduri ne referim la copiii între 5—10 ani.

Înainte de începerea fiecărui joc, copii convin asupra structurii lui, îi înjghebează componentele statice: „Eu eram mama, tu erai fetița, el era doctorul, ea era cățelușul pechinez“. Apoi se propun articulațiile structurii, parametrii mișcării ei: „Eu aduceam fetița la doctor, pentru că în ultima vreme nu prea minca, fetiței îi era frică de doctor, să nu-i facă injecție, doctorului îi era frică de cățeluș, care tot lătra și nu-i dădea pace, deoarece credea că doctorul vroia să le facă vreun rău stăpînelor“ ș.a.m.d.

Ca orice manifestare teatrală, personajele jocului de copii funcționează (fiecare, conform caracterului prestabilit), în cadrul unor relații evolutive, determinate conflictual. Destule jocuri sînt dicotomice, personajele se divid în tabere simetrice, fiecare component are relații bivalente: de colaborare, în interiorul grupului, de adversitate față de grupul celălalt (Ului și porumbeii, Hoții și vardiștii, Cow-boy-i și pieile-roșii); aci, ca și în anume forme teatrale europene din deceniul precedent, nu mai există caractere, ci doar funcționalități.

Astfel, jocul copiilor, ca și teatrul, se constituie într-un univers autarhic, permeabil doar ca inspirație la cel real, un univers ludic pe care Roger Caillois (*Les jeux et les hommes*, Paris, 1958) îl consideră închis, convențional, fictiv, delimitat într-un spațiu special, pur; limitele îi sînt și în timp, iluzia fiind vremelnice stabilită; activitatea fiecărui component e liberă în cadrul unor reguli voluntar acceptate.

Mă întreb dacă genul de teatru pe care obișnuit îl oferă scena românească copiilor de vîrstă minimă nu contravine aptitudinii lor pentru manifestările în care să nu fie reduși doar la o contribuție mai mult pasivă, de spectatori, ci să ia parte activă, ca participanți. Copilul acceptă să vegeteze asistînd la un spectacol închis, finit, imuabil, ca cel de la televizor sau de la tradiționalul teatru de copii, dar asemenea formă de spectacol, deși necesară, îi e insuficientă. Preferă să ia parte activă el însuși, să determine prin propriile acțiuni, ca într-un joc uzual, jocul actorilor. Deci, alături de spectacole cu dra-

maturgie definitivă, desfășurate bidimensional, pe scena-iluzie a l'italienne, s-ar cuveni să proliferăm spectacole tip free theatre, cu texte-pretext, cu articulații libere, apte improvizației actorilor în urma sugestiilor spontane ale copiilor; spectacole desfășurându-se tridimensional, actorii interferându-se cu copiii, sala și spațiul scenic fiind perforate reciproc în punctele de fuziune ale unora cu ceilalți.

Deci alături de spectacolul — tip televizor, la care copiii să fie distrași și distrași de la orice activitate, — să promovăm și spectacolul prin care copiii să fie incitați la o activitate cinetică.

Copiii le repugnă structurile fixe, fie ele cit de perfecționate. Nu le plac jucăriile constituite definitiv, chiar dacă sînt mașinării uimitoare prin perfecțiunea tehnică sau păpuși de un gust rafinat. Se plictisesc urgent de ele și le strică. Le descompun și, eventual, încearcă să le recompună altfel. O jucărie la care copilul nu poate interveni e o jucărie ratată (nu cumva și, în oarecare măsură, e ratat și un spectacol la care copilul nu poate interveni?). Jucăria eficientă e cea pe care o poate restructura. În acest ultim sfert de secol, în care omul a ridicat la rang de principiu noțiunea modularității, deci că o structură rezistă mai bine în timp cu cît i se modifică, reinnoindu-i-se, substructurile, — în această epocă în care nu numai mobilierul cultivă modulul, dar și arhitectura (înregistrîndu-se experimente și în arta plastică și în literatura de avangardă), specialiștii în psihologia infantilă au determinat profilarea spre moduli a producției de jucării. Astfel, străbunilor Baukasten le-au urmat cu succes alte nenumărate jocuri de construcții (de la Märklin la Lego sau la acel Formo care se epuizează instantaneu de cum apare în magazinele noastre pentru copii), iar păpușile au trusouri interșanjabile. Fantezia și puterea asociativă a copiilor noștri nu se exercită numai pe jucăriile industriale; cu simple cirpe sau bucăți de lemn sau obiecte de gospodărie cotidiană își întocmesc o gamă infinită, mereu tranzitorie, de jucării. Dintr-o strecurătoare și un băț, băieții își închipuie o chivără și o sabie pe care le preferă coifului și spadai de jucărie din comerț; acestea din urmă, impecabil finisate, reprezintă totuși, fiecare, doar un tip de sabie sau de coif, în timp ce jucăria improvizată îi sugerează copilului o *măltitudine* metamorfică de săbii posibile. Personal, prefer jucăria înfiripată de copil — celei mai perfecționate jucării industriale. — sau, mai precis, prefer copilul care își înfiripă jucăriile — celui care se joacă cu cele mai perfecționate jucării industriale. Acel copil care, jucîndu-se cu un simplu băț, îl consideră imaginea rîvnitei arme virtuale, metaforizează admirabil, execută, o dublă transfigurare: parcurge nu numai drumul imaginar de la jucărie la sabia reală, dar și cel de la

băț la jucărie (sau, după cum spune Henri Wald în „*Homo significans*“, București, 1970): „Prin sporirea distanței dintre semnificat și semnificație, omul adaugă naturii din ce în ce mai multă cultură“.

De ce să ne limităm în a oferi la nesfîrșit copilului spectacole = jucării finite, întocmite în serie evasi-industrială numai de către noi, profesioniștii scenei? De ce să nu-i îngăduim și partea lui de contribuție? Text, mișcare, decor, recuzită, să se improvizeze ad-hoc — nu haotic, ci, pornindu-se de la o idee de bază, prin integrarea unor articulații modulare. Avem dreptul să-i răpim copilului o mare cantitate de timp silindu-l să îngurgiteze doar spectacole tradiționaliste? Cineva ar putea obiecta că doar două ore șezute pe scaun nu implică un efort chiar așa de mare — dar nu trebuie apreciat simțul diacronic al copilului în funcție de crîntățile noastre. Dacă, pentru acordarea unui dar, „un tată în vîrstă de 55 de ani îi va spune fiului său în vîrstă de 15 ani că va mai trebui să aștepte 2 ani“ — scrie Alvin Toffler (*Future Shock*, New York, 1970, ediția română București, 1973) — „acest interval de 730 de zile reprezintă doar 40% din existența tatălui pînă la vîrsta respectivă și peste 130% din existența băiatului. E firesc deci ca băiatului intervalul să i se pară de 3—4 ori mai mare decît tatălui. Tot astfel 2 ore din viața unui copil de 4 ani vor conta cît 12 ore din viața mamei în vîrstă de 24 de ani. A-i cere unui copil să aștepte 2 ore ca să capete o bomboană este egal cu a-i cere mamei să aștepte 14 ore o ceașcă de cafea“.

Să-i ceri deci unui copil de 4 ani să reziste la un spectacol de 2 ore care nu-l interesează e similar cu răpirea a 24 de ore din viața actorului aproape cincuantenar care, în cadrul aceluși spectacol „joacă“ pentru copil, în loc „să se joace“ cu copilul. Bineînțeles că nu pledăm pentru absolutizarea spectacolului ludic, ci pentru dreptul lui la coexistență; bineînțeles că un spectacol de asemenea semi-improvizație nereușit e la fel de rău ca un spectacol tradițional nereușit. Dar modalitatea trebuie abordată cu mai mult curaj. Cu atît mai mult aveam nevoie să formăm micii cetățeni ai României socialiste sub semnul inițiativei, al fanteziei închinată unui scop, al energiei cinetice. În orînduirea noastră copiii nu sînt numai obiecte ale educației, ci și subiecte active în cadrul structurii sociale. O atare participare nu poate fi decît dinamică, gîndită cu propriul cap și, totodată, conformă, armonizată, cu direcția efortului întregii colectivități. Modalitatea unei asemenea teatralizări abordată în țările apusene pentru utilitatea ei estetică și cea de cercetare a psihologiei infantile, poate căpăta la noi și o deosebită importanță sociologică.

Nu ne lipsesc unele încercări sub acest semn. Unele chiar în provincie, de pildă

într-un cerc al elevilor, la Timișoara. Îmi pare rău că nu am avut prilejul să asist la „montajele” proaspătului Teatru pentru Copii și Tineret de la Iași; recent am văzut, la Ateneul tineretului din București, o interesantă improvizație scenică a unor elevi de la liceul „Tonitza”.

Un spectacol meritoriu întru această orientare se datorează Teatrului „Ion Creangă”. E vorba de *Scufița cu trei iezi*. Textul lui Alecu Popovici alină două texte luate drept model — *Scufița roșie* și *Capra cu trei iezi*, le punca într-un dezechilibru util, într-un balans apt de a genera noi semnificații. În text, balansul exista nu numai între cele două texte originale, dar și între aspectul de basm și cel de realitate (la un moment dat se lansa invitația, urmată *real* de către unii copii în timpul spectacolului, de a se face un fel de concurs de curățat cartofi), între textul finit al autorului și cel în-finit, improvisat de către spectatori, de către actori. Regia Olimpiei Arghir era fidelă acestei unități dialectice. În spectacol elementele *nu erau, ci deveneau*, se constituiau, în stare născândă, în fața noastră. Vedeam, în primele minute după ridicarea cortinei, cum actorii își pierdeau identitatea cotidiană, cum, deliberat,

deveneau personaje și cum redeveneau, în final, actori; un alt actor devenea instrumentist, un altul sufler, un altul... element de decor. Chiar decorul ingenios al Elenei Simirad-Munteanu se naștea și se metamorfoza sub ochii noștri.

Și textul parcă se constituia (sau uneori realmente se constituia abia) în fața noastră, adesea improvizat de copii spectatori — și, în consecință, de către actorii care intrau cu ei în dialog. Acest gen de „free theatre” se accentua în momente ca acela al curățării cartofilor. Era un spectacol cu geometrie variabilă, nu numai prin incursiunile actorilor în sală, dar și cele ale copiilor pe scenă (concursul de curățat, distribuirea unor fotografii, vizitarea „menajeriei” cu lupul).

Așteptăm, complementare spectacolelor tradiționale, și (tot mai multe) asemenea spectacole cu valențe deschise, care (pornindu-se de la o osatură prefigurată, și încurajându-se o utilă efervescență ideatică), să se bazeze pe intervențiile spontane ale micilor spectatori activați. Căci, vorba cărții lui Toffler: „Teatrul tradițional spunea spectatorilor: «Stați jos și am să vă spun o poveste». De ce n-ar putea spune acum: «Ridicați-vă în picioare și hai să ne jucăm!»”

AUREL
STORIN

Teatrul pentru copii, copii pentru teatru

Sigur că știința contemporană n-a reușit încă să stabilească cu rigoare care este vîrsta exactă la care nu mai sîntem copii. Poate că și din această cauză spectacolele pentru copii nu se adresează numai copiilor și dacă aș face un mic efort de memorie mi-aș aduce ușor aminte de ambiția pe care o nutrea acum cîțva timp un om de teatru de a se adresa publicului între 7 și 70 de ani. Această ambiție nobilă a eșuat la timpul respectiv, pentru că, după părerea mea, ea s-a referit prea mult la vîrsta publicului și prea puțin la configurația sa, la educația teatrală, la capacitatea de a vedea în teatrul pentru copii, un teatru. Nu vreau să observ aici faptul că

există, la o vîrstă, copii destul de adulți și, la altă vîrstă, adulți destul de copii. Problema constă în a te adresa nu unei medii, ci unui *mediu*; cred că una dintre chestiunile cele mai importante care se pun astăzi în fața teatrului pentru copii este aceea de a forma copii pentru teatru. De a folosi înzestrarea naturală, înclinațiile speciale, preocupările și chiar lipsa de „preocupări” a copiilor, pentru a realiza ambianța atît de necesară desfășurării convenției teatrale. Copilul este practic înclinat spre „teatru”, iar adulții găsesc destule prilejuri pentru „a pune în scenă” evenimentele vieții cotidiene, folosind tocmai această înclinare naturală a copi-

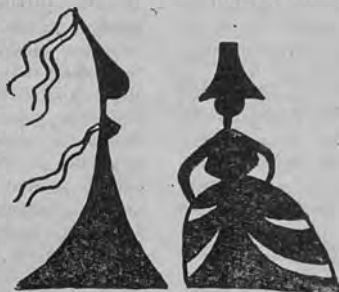
lului de a lua convenția drept realitate. Teatrul însă nu se poate mulțumi numai cu atât; el trebuie să-și obișnuiească publicul de la primul contact, că „teatrul” vieții este altceva decât „teatrul” teatrului. Teatrul pentru copii trebuie să introducă ferm în universul copilului-spectator ideea de spectacol, adică de o viață specială, organizată, gândită și trăită la coordonatele scenei. Instalată în fotoliul spre care l-a condus, cu zîmbetul pe buze, plasatoarea, copilul nu mai e copil, ci „spectator”, iar mulțimea aceea gălăgioasă care freacă ca o pădure și care mai desface din cînd în cînd și pachetelul de ciocolată este, de fapt, „publicul”. Sigur că, uneori, copilul este tentat să identifice actorul cu personajul pe care acesta îl interpretează. E o naivitate care i se iartă. Această nu ni s-ar putea ierta însă nouă dacă, privindu-l de pe scenă, l-am identifica pe „spectator” cu copilul din fața noastră. El este, în acel moment de taină, cel căruia noi ne străduim să-i redăm lumea filtrată printr-o modalitate specifică, prin intermediul teatrului.

Nu ajunge numai să „ne jucăm de-a teatrul”, oferindu-i astfel un joc în plus, ci să-l obișnuim cu ideea că acest joc — unul dintre cele mai fantastice jocuri ale vieții — are o structură aparte, un protocol, o ambianță, un destin și că, pînă la urmă, el nu este numai un joc. Trăindu-l pe copil ca pe un partener de „joacă” noi uităm uneori că el ajunge foarte repede la vîrsta cînd nu-i mai place să „se joace” și atunci imaginea pe care o păstrează din spectacolele „pentru copii” îl determină să se simtă jenat de rolul său de spectator. Ați observat că adolescenții de 12—14 ani evită, în general teatrul pentru copii?

Poate că noi ne lăsăm uneori prea ușor seduși de observația că un copil asimilează noțiunea de „preocupare” dacă aceasta i se servește în ambalajul gratuit al jocului. dar educația pentru teatru — chiar dacă pornește de aici — nu-și poate propune atît de puțin. Teatrul pentru copii este important în măsura în care aduce ceva în plus față de educația curentă, completînd cei „șapte ani de acasă” cu un element nou, inefabil, legat de calitatea de spectator — gustul pentru teatru. Sigur că spectatorul în

vîrstă de 7 ani nu-și va putea oferi dreptul — de care va beneficia din plin mai tîrziu, la maturitate — de a aprecia calitatea unui spectacol, regia, interpretarea, scenografia, de a emite păreri și observații în legătură cu aceasta. Copilul „gustă” teatrul la modul cel mai propriu și ceea ce rămîne pentru el este tocmai plăcerea de a reveni în sala de spectacol. Noi ne-am obișnuit poate atît de mult să-i considerăm pe copii „publicul de mîine” încît am impresia că pierdem uneori din vedere tocmai faptul că, pînă una-alta, el constituie „publicul de azi”. Deprinderea de a veni la teatru este cea dintîi care se impune a fi cultivată pentru că, oricum, prima condiție privind crearea și dezvoltarea gustului pentru spectacol este aceea de a pune față în față publicul și spectacolul. Calitatea acestuia din urmă se reflectă, practic, în puterea sa de a se impune nu numai atenției de moment, ci memoriei înseși, — și nu de puține ori am întîlnit spectatori adulți care treceau pragul teatrului pentru copii în amintirea unui spectacol văzut cu 3—4 decenii în urmă și care le-a marcat cu strălucire durabilă evenimentul în memorie.

Nu pot spune astăzi dacă spectacolele copilăriei mele s-au ridicat din punct de vedere artistic pe culmile artei teatrale. Dar ele au avut darul de a mă chema la teatru, de a-mi oferi ceva special, de care nu-mi dădeam seama, dar simțeam că este altceva decât joaca de fiecare zi, de a mă transforma dintr-un copil curios într-un spectator din ce în ce mai conștient de locul lui din sala de spectacol. De aceea înclin să cred că spectacolele pe care le-am văzut în copilărie au fost spectacole bune. Și tot de aceea aș adăuga criteriilor artistice ale spectacolului destinat celor mici, pe care, desigur, nu vom obosi niciodată să le căutăm și, pe cît posibil, să le organizăm, încă unul, legat de capacitatea și de mijloacele teatrului pentru copii de a-și educa copiii pentru teatru. Eu cred că în acest domeniu zicală înțeleaptă cu ziua bună care se cunoaște de dimineață s-ar putea traduce printr-o butadă — care nu știu cît e de butadă — că publicul de mîine nu este, pînă la urmă, altceva, decât publicul de azi, care — a mai îmbătrînit puțin.



Tinerii și viitorul în teatrul românesc

—convorbire cu actorul Mihai Dogaru,
secretarul de partid al Teatrului Mic

— *Intrucât vom face loc convorbirii noastre într-un caiet al revistei închinat tineretului, să ne oprim asupra modului în care comuniștii de la Teatrul Mic se interesează de cucerirea unui public tânăr, în ce măsură Teatrul Mic vizează să fie un producător destinat și tinerilor, chiar dacă Mic nu este neapărat un epitet care să le desemneze vîrsta...*

— Titlatura teatrului nostru definește de fapt un registru dramatic posibil. „Botezul” este... penciulescian: Teatrul Mic, adică un teatru fără pretenții, de talia unui colectiv restrîns, implicînd, în schimb, neapărat spectacole a căror armătură de bază să fie seriozitatea, calitatea lucrului făcut. Am ajuns de altfel — și nu numai în adunările de partid — la concluzia că și practic, pe scena teatrului nostru spectacolele-eșec (cînd ne-am putut plînge de ele!) s-au datorat, în cele mai multe dintre cazuri, lipsei de substanță și de o fermă personalitate. S-a constatat, în același timp, că mai ales afinența publicului tânăr e fluctuantă după nivelul artistic și conținutul comunicărilor spectacolelor noastre. Ceea ce dovedește la spectatorul tînăr exigență estetică și gust, judecată bine echilibrată, și, de aici, nivelul ridicat al pretențiilor lui. Organizînd diverse discuții cu ei, mai ales cu ocazia spectacolului nostru, *După cădere* (spectacol de mare succes în actuala stagiune) am reținut (pentru materialele supuse adunărilor de partid) faptul că spectatorii care n-au depășit vîrsta de 30 de ani preferă fără echivoc teatrul semnat cu inteligență, cu responsabilitate și elevat spirit civic.

— *Pornind de la exigența testată de dvs, s-a adresat pînă acum Teatrul Mic cu deosebire tinerilor? Există — în această direcție — o inițiativă pornită din imboldul comuniștilor — în osatura actuală a producției de spectacole?*

— Incontestabil, o asemenea preocupare specializată nu avem. Dar — fără a tăgădui o anume inconsecvență în activitatea artistică de zi cu zi a teatrului, pe planul efortului spre cele mai înalte nivele — nu pot să nu remarc, că, adresîndu-ne marelui public, ne-am adresat și tinerilor cu o notă parti-

culară, cel puțin, în peisajul bucureștean, în care element caracteristic ar constitui noulatea, îndrăzneala...

— ...?

— În primul rînd noutatea temelor aflate în dezbateri, apoi noutatea formulelor de spectacol. Teatrul nostru a reușit cel mai bine cînd a abordat lucrări care, prin ele însele, au incitat interesul spectatorilor; printre acestea piesele lui Miller, cu acutul lor grad de contemporaneitate, sînt pilduitoare. Pe de altă parte, nu este un secret faptul că teatrul nostru se străduie să se încadreze într-un curent de prospețime a interpretării, de polemică cu formule dramatice depășite.

— *Concret, cum acționează comuniștii de la Teatrul Mic în direcția aceasta?*

— De multă vreme, organizația de partid din teatru, adunările generale de partid constituie terenul unor dezbateri foarte serioase pe teme profesionale. Au existat multe momente hotărîtoare în activitatea teatrului nostru, etape care au fost, ca să spunem așa, *premeditate* în adunările generale de partid. Afirmția nu este exagerată.

— *Să încercăm o radiografie a repertoriului actual, eventual chiar o retrospectivă: vom descoperi puncte de contact cu idealul estetic și social al tinerilor?*

— Nu de mult, am organizat o dezbatere pe marginea spectacolului *Stilpii societății*, în cercul teatral al studenților de la Facultatea de filologie din Capitală. Cu acest prilej, (o



surpriză foarte plăcută pentru noi!) am remarcat interesul acut al tinerilor pentru Ibsen. Înscriserea în programul teatrului a piesei *Stilpii societății* nu viza în mod special problema tineretului, dar am fost plăcut surprinși când poziția lor declarată a fost în favoarea reprezentării lui Ibsen. Am remarcat interesul viu pentru teatrul de idei, pentru teatrul de dezbatere socială. Asemenea întâlniri cu tinăra generație de spectatori continuă să aibă loc și în afara teatrului și prin intermediul spectacolului. În momentul de față același lucru se realizează cu precădere prin *Vreți să jucați cu noi*, un colaj de versuri și fragmente de teatru și proză din opera lui Alecsandri, realizat de Alecu Popovici. Adresa acestui colaj este clară: tinerii. Spectacolul s-a jucat foarte mult și în școli, colectivul care a realizat acest spectacol s-a investit în el cu toată pasiunea și seriozitatea.

— În relație cu subiectul nostru, tinărul spectator, intră și ideea de tinăr actor. Aveți tineri actori în teatru?

— Adevărul este că această problemă încă nu este soluționată, ea rămânând încă un „of” al vieții noastre teatrale. Situația tinde însă să se amelioreze; angajarea proaspătului absolvent Mișu Dinvale și posibilitatea creată de a angaja în curînd, se pare că tot un tinăr (este vorba de scoaterea la concurs a unui post), e un prim simptom. Alături de ceilalți cîțiva actori tineri sau încă tineri ai colectivului nostru, ei au chemarea să îmbogățească, pe cît le stă în putință, paleta expresivă a teatrului.

— Și... cine interpretează roluri de tineri?

— Datorită carenței de care pomeneam, a trebuit, la un moment dat, obligați de împrejurări, să gîndim repertoriul ținînd seamă de absența actorilor tineri.

— Adică a trebuit să vă feriți de piesele a căror distribuție solicita un actor ceva mai... june?

— Nu o dată. De multe ori!

— Ați discutat în organizația de partid această problemă, s-a hotărît ceva în sensul acesta?

— De discutat s-a discutat foarte mult, de hotărît e mai greu, cîtă vreme posibilitățile de angajare sînt limitate. Această preocupare a existat, există și probabil că va exista încă o bună vreme pînă cînd ea va putea fi soluționată pe deplin.

— Cum este primit de colectiv tinărul actor venit de curînd la dumneavoastră, cum este ajutat să intre în anumite roluri?

— Mișu Dinvale a fost primit cu brațele deschise, cu sete chiar. Datorită penuriei de forțe foarte tinere, el este poate, la ora actuală, actorul cel mai solicitat al teatrului. Are așadar perspectiva să joace foarte mult, să se realizeze cum puțini actori au norocul s-o facă. Suprasolicitarea l-ar putea însă, în același timp, primejdui: dacă nu vom ajunge să înzestram trupa cu suficiente elemente

tinere, și dacă-l vom obliga să joace totul, deci orice, tare mi-e teamă ca, la un moment dat, să nu facă rabat la calitate.

De aceea, în vederea îmborsării colectivului cu elemente tinere și foarte tinere, biroul organizației de partid și-a propus să nu piardă nici una din ocaziile ce se vor ivi pe parcurs.

— Cum lucrează Teatrul Mic cu tinerii dramaturgi?

— Ideea colaborării, în general, a unui teatru cu autori tineri, se materializează în timpător chiar prin dialogul pe care îl port personal în momentul de față cu un tinăr dramaturg debutant. Este vorba de Radu F. Alexandru, autorul unei piese considerată în unanimitate, de către membrii comitetului oamenilor muncii și ai biroului organizației de partid, drept foarte importantă și valoroasă. Piesa aduce în discuție problema responsabilității individului în societate și a responsabilității mediului social față de individ, față de soarta lui. Nu are rost să vă povestesc piesa, dar vreau să spun că ideea a ciștigat și, cu unele amendamente stilistice, ea a fost inclusă în stagiunea de toamnă. De această piesă, intitulată *Umbrele zilei*, se leagă și intenția mea de a pune în scenă un spectacol, lucru care ar putea să pară un efect al contaminării actorilor cu microbul regizoral.

— Fiindcă veni vorba: a promovat Teatrul Mic tineri regizori?

— Comuniștii, întreg colectivul de la teatrul nostru, simțim nevoia reală de a ne angaja — cum spunea și la începutul discuției — pe niște căi mai îndrăznețe, mai puțin bătute și în același timp valoroase. Or, este știut că un tinăr regizor, chiar dacă prezintă riscul de a veni cu mai puțină experiență profesională, este de așteptat să prezinte un mod de gîndire mai proaspăt, mai viu, mai în acord cu sensibilitatea însăși a tineretului care compune parte din publicul nostru, mai în acord poate chiar cu perioada istorică pe care o trăim. De altfel, Teatrul Mic a prilejuit, cu puțină vreme în urmă, examenul de producție al unui absolvent de la IATC. S-a considerat atunci că gestul teatrului nu numai că nu a fost hazardat, ci s-a dovedit perfect legitim. Cred că n-ar fi deloc rău ca acest gest să se materializeze în continuare, adică teatrul nostru să mai ofere cadrul material și uman pentru examenele de producție al celor mai apreciați absolvenți ai institutului de teatru.

Repet: formula teatrului nostru, programul lui ideologic și estetic nu sînt orientate cu precădere spre spectatorul tinăr. Nu ne-am propus așa ceva. În schimb nu vom renunța niciodată la tineri; vom cultiva în continuare dialogurile cu ei, nu ca un act formal, circumstanțial, ci pentru că de felul cum ne îngrijim cu toții de publicul tinăr, de artiști și de creatorii tineri, de regizorii tineri, depinde viitorul teatrului românesc.

Paul Tutungiu

Timbrul specific

Pe la începutul acestui an, citeva teatre din țară au venit, unul după altul, la scurte intervale, în turneu în Capitală. Cronicarii le-au urmărit spectacolele și și-au publicat apoi cronicile, fiecare (sau aproape fiecare) din ei rezervându-și citeva rinduri pentru exprimarea nemulțumirii în legătură cu faptul că respectivele spectacole au fost destul de serios perturbate în desfășurarea lor de o serie de manifestări ale unor tineri, elevi de liceu în majoritate.

Asemenea întâmplări constituie utile prilejuri de meditație și e păcat că atunci, cu ocazia acelor „nefericite” turnee, nu a fost rediscutată problema destul de spinoasă a modului în care trebuie acționat asupra tineretului în formare, spre a-l educa pentru teatru și, apoi, *prin* teatru.

Cît de complicat, imprevizibil și, la un moment dat, aproape misterios este procesul acesta de pătrundere treptată a unui tinăr în lumea teatrului, adică, în ultimă instanță procesul prin care se naște un spectator adevărat, iubitor al teatrului, se poate vedea în excepționala carte a lui Pavel Cimpeanu intitulată „Oamenii și teatrul”. Nici o referire la chestiunea formării gustului și interesului pentru teatru, în cazul unui tinăr, nu poate ignora informațiile concrete comunicate de această lucrare.

Putem cădea de acord că amintii tineri s-au plictisit teribil în timpul spectacolelor, abia așteptînd să se termine. De fapt, ei nici nu prea veniseră acolo din proprie inițiativă, ci mai mult aduși cu grupul, conform nepieritoarei (se pare) tradiții care face ca în cazul turneelor unor trupe din țară, sălile să fie umplute cu grupuri masive de elevi, grupuri ce apar ca din pămînt în asemenea ocazii, altfel, însă, nepreavîzîndu-se prin sălile de spectacol. Așadar, băteji au venit, au văzut și au plecat. Cîți dintre ei mai fuseseră pînă atunci la teatru? Cîți se vor mai fi dus după aceea din nou la vreun spectacol? Oricum, fapt este că ei nimeriseră prost în ziua aceea și nici n-aveau cum să nu nimească prost, fiindcă nu orice spectacol (fie el și foarte bun), ales la întâmplare, într-o după amiază oarecare, este indicat în cazul

unor asemenea structuri în formare, pentru care sala și scena constituie încă niște simple curiozități, atractive uneori, alteori nici în ruptul capului.

Cum ar fi putut acești tineri să nimească mai bine în ziua aceea?

Poate dacă ar fi fost îndrumați foarte exact spre o comedie anume, spre o comedie — fie românească, fie străină — *cu și despre* tineri. Asemenea piese — e lucru verificat — captivează tinerii mai puțin familiarizați cu teatrul, solicitîndu-le atenția și *participarea*, integrîndu-i astfel lejer și agreabil, fără crispări, în tot ceea ce constituie convenția teatrului. Să privim însă pe afișe, pe afișele din zilele acelea dar și pe afișele de acum, căci e același lucru: cite piese cu și despre tineri (și nu numai comedii) figurează în repertoriul teatrelor? Am impresia că degetele unei singure mîini ajung, sînt prea multe chiar. Iată o problemă de discutat cît mai des, tot atît de des pe cît anunță teatrele, cu diverse ocazii fixe (începutul, mijlocul sau sfîrșitul stagiunii), intenții ferme de a-și dedica un capitol al preocupărilor special tineretului, acest tineret care are nevoie de piese scrise pentru el, acest tineret care trebuie educat prin teatru etc.

A existat, pînă nu de mult, în Capitală, un teatru „pentru copii și tineret”: Teatrul „Ion Creangă”. Pe lângă faptul că el era pentru tineret mai mult cu numele (repertoriul și calitatea realizărilor fiind cît se poate de bătrînicioase), s-a considerat — pe bună dreptate — că formularea „pentru copii și tineret” este destul de ambiguă, neîngăduind constituirea unui profil distinct. Încît teatrul „Ion Creangă” a devenit ceea ce știm cu toții că este azi: un teatru exclusiv pentru copii. Numai că în felul acesta a dispărut pînă și singura scenă care, de bine de rău, era a tinerilor, pentru tineri. În țară, dacă nu mă înșel, există un singur „teatru al tineretului”, cel din Piatra Neamț, dar și el mai mult cu numele, fiind altfel un teatru obișnuit. Se simte nevoia unor teatre ale tineretului, în accepția necesară, reală, a termenului: adică teatre cu activitate permanentă, adresîndu-se prin repertoriu exclu-

siv tineretului, avînd așadar o activitate specifică, și nu numai atît, dar și o structură specifică, de preferat fiind ca ele să aibă trupă de actori tineri, poate și conducători tineri, asigurîndu-și colaborarea celor mai valoroși regizori tineri, stimulînd dramaturgia (firește, cu precădere pe cei tineri) să scrie special și neîntrerupt pentru ele etc. etc.



Să revenim însă la tinerii pomeniți la începutul însemnărilor.

Poate că ar fi fost bine (ca să continuăm presupunerile) dacă ei ar fi intrat la unul din acele spectacole de poezie și muzică, reprezentatii atît de aparte și atît de utile, prin formula lor inedită, întru obișnuirea unui tînăr cu ideea de spectacol și cu elementele din care se încheagă arta teatrală. Sigur că ar fi fost bine, dar unde sînt aceste spectacole? *Nocturnele* de la „Tăndărică“ sînt complexe și rafinate, adresîndu-se publicului format și cunoscător; singurul recital de poezie existent în Capitală în momentul cînd scriu aceste rînduri — excepționalul „spectacol“ al Irinei Răchiteanu-Șirianu — se află și el în aceeași „situație“. Îmi aduc aminte că într-una din stagiunile de acum doi sau trei ani a existat obligația (sau au fost niște angajamente, n-are importanță) ca fiecare teatru din Capitală să pregătească și să susțină un spectacol de poezie și muzică. Așa s-a întîmplat că, timp de cîteva săptămîni au existat și coexistat o serie de asemenea spectacole, unele originale, altele banale. Indiferent de gradul lor de valoare, ele au atras atunci mult tîneret căruia i-au oferit versuri recitate, adică nu numai ocazia unei înfîlțiri cu literatura, ci și posibilitatea unui contact accesibil (dar nu frivol) cu *actorul* și cu unul din elementele originale ale teatrului: *recitarea*; i-au mai oferit, alături de acestea, și momente muzicale, îmbinate organic cu versul sau independente, pur și simplu, intercalate pentru destindere și pentru menținerea interesului și a curiozității. Teatrul Gulești, de pildă, nu s-a sfiit să aducă în recital pe Aurelian Andreescu și, pare-mi-se formația feminină „Venus“. Desigur, e puțină „șmecherie“ în acest procedeu și nu trebuie să ne înșelăm: mulți dintre tinerii spectatori vor fi venit atunci doar pentru Aurelian Andreescu. Însă li s-a oferit, cu acel prilej și poezie de calitate, și frumoase interpretări actricești pe care ei le-au primit cu interes și curiozitate. Formulele și modalitățile sînt diferite: aceasta amintită aici e una mai simplă, mai „comercială“, dar nu în sens rău, mizînd pe reacția imediată de interes a tineretului la stimuli cunoscuți ca fiind foarte puternici, siguri. Alte formule, precum, să zicem, aceea folosită de Teatrul „Bulandra“, propunînd incursiuni în domenii

mai variate și ceva mai complexe, abordînd nu numai poezia ci și proza, publicistica adusă la rampă sau momentul scurt de teatru, constituie etape superioare, dar la fel de accesibile, în apropierea tînărului de scenă. Firește, acesta nu e încă teatru, dar, cum spunăm, e un prim pas spre teatru. E o formulă pe cît de lesne de practicat, pe atît de prețioasă, căci ea se dovedește a fi nu numai tîrecătoare și (atunci cînd e folosită abil) foarte agreată de tineri, ci și, într-un fel, socratică, „moșînd“ adică interesul și pasiunea acestora pentru spectacole mai complicate, mai aproape de teatrul propriu-zis.

Dar, cum zicem, unde sînt azi aceste spectacole? În mod inexplicabil, ele nu prea există, și nu doar de ieri de alaltăieri. Formula însăși pare a fi fost abandonată, de o bună bucată de vreme, situație de asemenea misterioasă. Ocazional se mai înropesc spectacole școlarești de recitare, care își dau duhul după cea dintîi și unica reprezentare. Spectacole adevărate, utilizînd ingenios formula, avînd la bază o *idee* și o *concepție* artistică unitară, spectacole de poezie și muzică, făcute să tragă și să țină așul precum un spectacol de teatru, lipsese (cu excepția acelor organizate săptămînal de cenaclul „Flacăra“ și care se apropie de ținuta ideală a unor reprezentații de acest gen).

Poate că ar fi fost bine dacă acei tineri ar fi intrat la un spectacol studentesc. Există asemenea spectacole, pentru că există numeroase formații de teatru studentesc în toate centrele universitare, organizate într-o activitate la scară națională. Teatrul studentesc reprezintă în momentul de față o formă specială și specifică de manifestare, nu numai în contextul așa numitei mișcări artistice de amatori, dar și în ansamblul mișcării noastre teatrale. Formula spectacolului studentesc, prin chiar datele sale specifice, este una dintre cele mai eficiente în stabilirea contactului cu tinerii și în transformarea lor în public iubitor de teatru. Tinerețea componenților trupei, lipsa lor de experiență artistică propriu-zisă, sărăcia mijloacelor materiale (dotări scenice, recuzită etc.) — iată tot atîtea handicapi de natură obiectivă, ce devin însă avantaje căci ele silesc creatorii de teatru studentesc să-și constituie un repertoriu specific, axat nu pe literatura dramatică obișnuită (drama sau comedia în cîteva acte), ci pe o serie de texte (existente sau create special) care îngăduie forme aparte de reprezentare, mai puțin (sau ocazional) uzitate în teatrul profesionist; monologul, dialogul scurt, recitalul de poezie și de muzică, spectacolul-dezbateri cu participarea publicului, colajul. Teatrul studentesc are posibilitatea în cadrul (și tocmai datorită) acestor formule de spectacol să inoveze la nivelul mijloacelor de expresie, să descopere elemente originale ale limbajului teatral, cointeresînd astfel privitorul tînăr, fiind de actualitate, modern, proaspăt și tîneresc nu numai prin problematică, ci și prin formă. Cum spuneam,

există multe formații studențești („lider“ în Capitală este binecunoscutul și prețuitul teatru „Podul“; Timișoară, Brașovul, Iașul, Tg. Mureșul se mândresc, la rîndul lor, cu câteva interesante, valoroase trupe). Din păcate, spectacolele lor săptămînale sînt insuficient popularizate, rămînînd cunoscute mai mult celor din „anturaj“, din „bransă“. Ele se desfășoară cu regularitate, dar, cumva, în cerc restrîns, neavînd difuziune în rîndurile publicului larg, infinit mai numeros decît, de pildă, cei cîțiva zeci de tineri care vin într-o seară la Student-club-ul din Capitală. Ar trebui o scenă și o sală speciale, un fel de teatru al teatrelor studențești, cu stagiune permanentă, precum un teatru profesionist. Ar trebui ca Festivalul național al formațiilor de teatru studențesc să-și găsească o formă de existență și de desfășurare care să-l scoată din anonimat (vezi ediția din acest an, de la Craiova). În sfîrșit, ar trebui o colaborare mai strînsă a teatrelor acestora studențești cu teatrele studențești profesionale (din Capitală și Tg. Mureș) : rodul ei nu ar fi decît sporirea numărului și diversificarea formulelor spectacolelor prin care mișcarea teatrală studențească (amatoare sau nu) se adresează publicului tînăr, adică, în fond, publicului său.

Există, așadar, diverse modalități specifice (numai cîteva discutate aici) prin intermediul cărora se poate acționa eficient asupra tineretului în efortul de a-l atrage spre teatru, înțeles ca o formă de educație prin artă. Modalități care ar putea fi aplicate pe un front mai larg, cu mai multă inspirație și decizie.

Publicul tînăr este receptiv, adesea — prin forța lucrurilor — prea receptiv. Cu un alt

cuvînt: neselectiv. El este dispus întotdeauna să asiste la un spectacol, la o manifestare artistică, dar e la fel de dispus să se delimiteze violent, fără reticențe, pripit, de acel spectacol dacă i se pare că nu îl înțelege, că nu îi solicită participarea și interesul. Încît e limpede că această disponibilitate în curs de cristalizare spre fenomenul artistic și cultural trebuie supravegheată și *orientată* precis. În întîmpinarea ei trebuie mers pe acele căi ce izbutesc a solicita publicul tînăr printr-un „discurs“ pe măsura preocupărilor, idealurilor și afectivității sale.

Cerem mult — și cu îndreptățire — tinerilor. Dar întotdeauna le și *oferim* așa cum e nevoie și cum e drept? Ei sînt — și spun acum o banalitate — publicul matur de mîine. Pînă atunci sînt însă tinerii de azi, în formare, avînd nevoie, tocmai pentru această formare, de reprezentații, de un teatru *pentru* și *despre* ei. Fie în formula „clasică“ prin intermediul unei întregi dramaturgii (iar nu doar a unui spectacol sau două pe stagiune) *specifice*, inspirată din viața și problemele acestui tineret, fie în formule inedite, capabile a stîrni și întreține o pasiune reală, dirijată metodic, pentru teatru, pentru cultură în general.

Dar despre toate acestea și despre multe altele veți avea destule de citit căci, dacă am înțeles bine, însemnările care mi-au fost solicitate apar într-un număr dedicat special de revista „Teatrul“ tineretului, raporturilor sale cu aria spectacolului. Mă bucur pentru această inițiativă, deși nu mă pot împiedica să bănuiesc că mai avem încă multe de meditat și de făcut în problema adusă în discuție. Mai ales de făcut, concret, dincolo de orice însemnări sau articole.



Îi cunoașteți?

Da, poți intra în legendă — în lumea copiilor — poți să le rămii prieten — din filele cărții sau de pe scenă — dar, vai, la fel de ușor, poți să fii uitat, pentru că după o generație, crește alta care-și cultivă alți eroi, alte personaje. Și mai e ceva: actorul devine — pentru copil — personaj. Poate e și firesc. (Chaplin a fost totdeauna Chaplin !) De aceea, Iurie e Iurie, Daniela e Daniela — aproape orice-ar juca. Avantaj ? Dezavantaj ? Copiii receptează ușor, direct, tot ceea ce spun eroii îndrăgiți, dar ei sînt crezuți mai mult cu identitatea din buletin decît cu cea din textul autorului. Dar, iubiți de copii, acești entuziaști care rid, cîntă și dansează, sînt cam uitați de cronicari și recenzenți, priviți cu îngăduință de esteți. Copiii totuși îi iubesc și arta răsplătește totul. Iar noi...



„BARONUL”

Spiritual în viață ca și pe scenă, N. Gărdescu, subțire om de cultură, actor de formație clasică, a devenit vedetă la „revistă” și celebru în emisiunile T.V. pentru copii. Și-a transformat „r”-ul graseiat în poantă și volumul corporal în argumente comice. N. Gărdescu l-a reînviat (cu ajutorul lui Octav Sava) pe Münchhausen. N-ar fi ajuns mii de ediții pentru ca Baronul să devină atît de cunoscut în lumea copiilor, cît au izbutit cîteva zeci de emisiuni cu „Val Virtej”. La apariția „Baronului” pe scenă, copiii exultă ! N. Gărdescu e de-al lor — unul mare, cu suflet de copil. Actorul prefăce cuvîntul — dar nu-l co-boară — astfel încît el să fie imediat preluat de copii, subliniază hazul discret, cu bonomie. E un mincinos simpatic ; ceea ce face e umor nu satiră...

Păcat că acum joacă mai puțin pentru copii ! „Baroane”, spune... drept, de ce ?...

„DANIELA”

Această Annencov s-a născut odată cu televiziunea. Fetița mică, blondă, cu ochi albaștri, a crescut, a jucat și în piese clasice, dar a rămas tot Daniela care juca alături de Așchiuță. A fost cea mai frumoasă păpușă a copiilor telespectatori, o păpușă vie, expresivă, ironică, îndrăcită, certîndu-se sau sfătîndu-se mereu cu al ei Așchiuță. Subtilă, sensibilă, delicată, discretă, suplă, dar posedînd marele secret al „telefonului fără fir” în apropierea copiilor, Danielei trebuie să i se scrie sau să i se dedice piese speciale : cu Daniela personaj principal. În ultimii ani, universul Danielei s-a îmbogățit : cu un regizor — Andrei Brădeanu (ca sot) și o spectatoare (ca fiică).

TUDOREL POPA

El e — pentru copii — de două ori profesor : Paganel, la T.V., Știe Tot, la Radio. Pentru mine, e Tudorel, liceanul savant și fiu al unui savant medic, literat și erudit (Gr. T. Popa),



care știe la fel de bine matematică și poezie. Actor moldovean prin excelență, dicție și sensibilitate, Tudorel Popa e purtătorul aral al unei întregi antologii de anecdote, pe care le povestește inimitabil. L-am întâlnit recent la un spectacol pentru școlari, cu mina în ghips, fapt care nu-l împiedică să dea viață muca-litului „musiu Charles“ din *Coana Chirița*. Treceînd strada cu o carte de matematică în mână, Tudorel a fost trântit de un taxi. Speriat... a rupt-o la fugă. „Sînt prima... victimă care a fugit de la locul accidentului!“ îmi spunea el.

Ăsta e Tudorel: dramatic, tragic în *Incident la Vichy* sau *Prețul lui Miller*, amuzantul neamț în *Viața e ca un vagon*, sau subtil ironicul... Păganel. Inteligent, distins pe scenă, jucînd „parizian“, Tudorel e iubit de copii și ar putea fi adorat dacă ar avea în ce juca !

GENOVEVA PREDA

De mai mulți ani, această fetiță durdulie nu mai crește. A rămas păpușa uimită, parcă dintr-o poezie de Elena Farago, privind lumea cu ochi mari, candidi. În spectacole, Halic e de obicei băiețelul ; Genoveva e însă fetița. Voce, mișcare, candori, rotunjimii, grație de copil, șiretenie și haz discret. Genoveva irradiază sănătate, încredere, e totdeauna tonică, dar poate e și ușor tristă, puțin, atît cît îi stă bine unei fetei.

Renunțînd la rolurile teatrului „mare“, Genoveva a scris de-a-lungul anilor o filă deosebită în teatrul pentru copii, filă de-a-lungul căreia se vor mai așterne probabil încă multe nume de eroi...

ALEXANDRINA HALIC

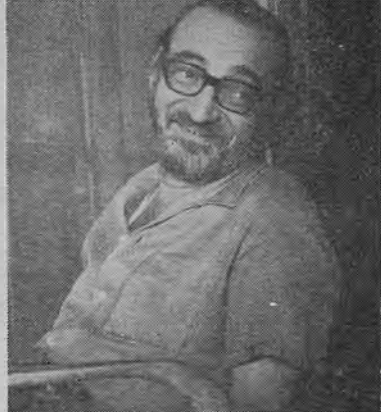
Ce mare actriță e micuța asta ! Am cunoscut-o, de mult, plîngînd cu hohote... O scosese din Institutul de teatru : pentru că nu avea perspective — mică, chip de copil, firicel de voce ! Împreună cu Ion Cojar am văzut în ea interpretul (vedeți, am spus... *interpretul* !) ideal pentru „*Băiatul din banca a doua*“. Succes ! A fost reprimită la Institut. L-a absolvit, a jucat mult. Anii au trecut. Acum se montează spectacole speciale pentru ea. E un... „băiețel“ ideal, sfios, entuziast, timid sau obraznic. Are totdeauna o grație și o poezie, parcă într-o lume interioară, trădată doar de lumina ochilor. E precisă în joc : are gesturile firești ale copiilor, ritmurile, cadențele lor. Se spune că băiețelul lui Halic (așa i se spune — nu Alexandrina, Sanda etc... ci băiețește — Halic !) asista la un spectacol în care juca mama lui. Mindru, el s-a întors spre sală : „Băiatul ăsta e... mămica mea !“

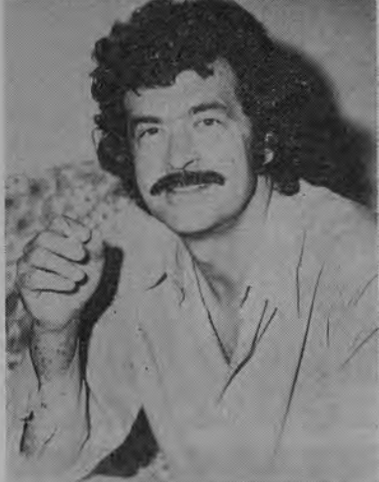
BRÎNDUȘA-ZAIȚA SILVESTRU

Grația și mișcarea elegantă întruchipată în păpușă... Brîndușa animă orice obiect, poate juca și o piesă doar cu un condei și o pereche de ochelari. Face un spectacol „pe degete“, o reprezentație de una singură. Recent publicul și zărele elvețiene au aplaudat-o cu entuziasm pentru un recital susținut mai multe zile la Geneva. Ea singură, păpușile și copiii !

Brîndușa transmite păpușilor o căldură umană, o trăire de un firesc uluitor. Păpușile se contopesc cu ființa actriței. Ajunge un gest — expresiv — o mișcare, pentru ca o păpușă să devină „cineva“ și să cucerească pe cei mici... O păpușică mîmăită de Brîndușa poate fi lirică, sentimentală, poate fi comică și violentă, poate emoțională, pînă la lacrimă.

La televizor, cu păpușile pe genunchi, Brîndușa țesuse un serial. De una singură ! În deplină maturitate artistică, Brîndușa e o artistă adevărată !





IURIE DARIE

Prima dată l-au iubit adolescenții și adolescentele. Juca, la premieră, rolul principal în *Nota zero la purtare*. Dar, de multi era iubit de copii ca desenator la revistele lor, ca ilustrator de cărți. Apoi, a inventat o emisiune cu desene și cu o fetiță, — Mihaela. Copiii se uită cu gura căscată la acest uriaș care ride cu 100 de dinți albi ca un copil, care dansează, sare într-un picior și e la mintea copiilor.

E cuceritor!

Ăsta e Iurie!

ZOLLA

Cu nume ilustru, Zolla e unul din cei mai neliștiți marionetiști. Nu are astîmpăr nici noaptea, cînd cucerește, cu numere excentrice, aplauzele noctambulilor în spectacolele de bar. Zolla inventează, creează și recrează păpuși. Are un palmares formidabil de „tipuri” și succese. Dă viață unei dansatoare hilare, unui răoi grotesc, unui călușar tropolitor, dar cine-i poate uita delicatul, suavul, fermecătorul *Mic prinț*?

La capătul sforilor, prin fluidul degetelor se transmite, ca pe coardele unei harfe, mișcarea desenată geometric, dar totuși nu rigid. Marionetele lui Zolla au viața lor, o viață proprie, au stil, au ritm, mult ritm. Partenerul lor e Zolla. Dansează cu ele (și e un bun dansator), le minuește „la vedere”, demitifică, dar făcîndu-te să crezi în ele... A colindat străinătatea cu teatrul său în valiză, a venit încălecat de aplauze, dar la teatrul său trudește pe brînci, zilnic, bucurînd copii cu fel de fel de cocoși, căluți, împărați și prințese. Mereu în căutare de nou, mereu inventînd, casa lui Zolla e populată cu mai vechile și, mai ales, viitoarele sale personaje.

Orice întîlnire cu arta acestui marionetist e reconfortantă. El unește poezia cu umorul. Rezultatul — datorat lui Zolla — e încîntător.

AȘCHIUȚĂ — GRAD

Îl cheamă Iustin Grad și, ca student la Institutul de teatru, visa să-l joace pe Hamlet sau Romeo. Dar, a colindat lumea cu... Așchiuță. Mai exact, cu surorile lui Așchiuță — păpușile. Grad l-a inventat pe Așchiuță și foarte repede copilul lui de lemn a devenit un prototip. Un erou. Ungurii îl au pe Mayala (Stafidă), belgienii pe Plum-Plum etc. Noi îl avem pe Așchiuță! Cu vocea lui care amintește pe cea a păpușilor de iarmaroc, ușor ironic, puțin alintat, înepător, criticînd năravurile, dînd sfaturi — ascultate, făcînd glume — aplaudate. Așchiuță e un năpîrstoc — cu doi ochi șugubeți și o pălărie șuie. Dar el se mișcă, vorbește, bate la inima copiilor. E... Așchiuță. Ar fi meritat să apară cărți cu Așchiuță, bomboane, șocolată cu Așchiuță și, de ce nu, o piesă cu Așchiuță! La teatru — în piese — Iustin Grad e un actor complex, rafinat, un mim elastic, un profesionist excelent.

Dar, cel mai cunoscut e tot ea... Așchiuță!

Aceștia sînt numai cîțiva dintre „ei”. Să o mai amintim pe fetița minune Mihaela Istrate, voce de aur și precoc profesionalitate, pe Alec Lupu, băiatul delicat, distins și înțelept de la Tolba cu scrisori, pe Cristina, suavă și grațioasă ca o floare, și pe alții alții. Și totuși, concluzia este că noi, toți, am scris și am făcut încă prea puțin pentru acești „Feți frumoși minunați” ai zilelor noastre... Deci...

Alecu Popovici



Studentzii pe scenă

— A IX-a ediție a Festivalului național de teatru studentesc —

Între 13 și 15 aprilie, la Craiova s-a desfășurat cea de a IX-a ediție a Festivalului național al teatrului studentesc, manifestare intrată în conștiința iubitorilor Thaliei din țara noastră ca o prestigioasă prezență artistică menită să fructifice pasiunea pentru frumos și talentul neprofesionalizat al tineretului din centrele universitare.

Închinat celor două evenimente de importanță istorică în viața poporului nostru, cea de a XXX-a Aniversare a eliberării patriei de sub dominația fascistă și cel de al XI-lea Congres al Partidului, Festivalul de teatru al studenților s-a desfășurat în acest an mai amplu: în fața juriului au evoluat aproape 600 de actori amatori din 17 centre universitare, cu peste 40 de spectacole de teatru propriu-zis, recitaluri de poezie și montaje literar-muzicale.

În 1957, cînd manifestările artistice studentești au inaugurat înfrînta ediție de confruntare națională, modest, ca o trecere în revistă a formațiilor, cu greu se putea bănuia că salturile calitative vor duce în 1974 la un *Festival Național al Artei Studentești*, organizat pe secții (Colocviul național de literatură, Oradea 22—24 martie, Festivalul național al formațiilor corale, instrumentale și vocale, Timișoara, 29—31 martie, Festivalul național al cînecluburilor studentești, Cluj, 29—31 martie, Expoziția națională de artă fotografică, Cluj, 29 martie — 20 aprilie, Salonul național studentesc de artă, Cluj, 29 martie — 20 aprilie, Festivalul național de folclor, Iași, 5—7 aprilie, Colocviul Societății Studenților Folcloriști, Suceava, 5—7 aprilie, Festivalul național al formațiilor studentești de estradă, muzică ușoară și brigați artistice, 19—21 aprilie la București).

În cadrul Festivalului de la Craiova, publicul și juriul au urmărit în mai puțin de 70 de ore peste 40 de spectacole. Această „cifră impresionantă”, cum au calificat-o imediat ziariștii, dincolo de faptul că a creat de la început impresia plăcută că municipiul Craiova a devenit o adevărată *tabără de teatru*, (spectacolele fiind susținute, uneori simultan, în mai multe puncte ale orașului, pînă la orele 2 sau 4 din noapte), a relevat de la început o dimensiune rodnică, inedită a mișcării de amatori studentești, *configurarea unei etape noi în afirmarea potențialului artistic al tinerilor din instituțiile de învățămînt superior*. Acest adevăr, raportat la scară socială, reflectă faptul că bunăstarea spirituală cunoaște progresul implicat de legea generală a socialismului, că omul contemporan își amplifică structura umanistă.

Sigur că sensul calitativ al „cifrei impresionante”, efect al unei mobilizări și materializări ale aspirațiilor artistice ale viitorilor ingineri, medici, profesori — ei vor fi cei ce vor stimula la rîndul lor, la locul de

muncă, mișcarea artistică de amatori — nu poate ascunde necesitatea ca organizarea receptării spectacolelor din Festival să se facă pe viitor mai adecvat. Nu trebuie să i se răpească acestui Festival cu tinerețe efectivă tocmai larga accesibilitate a publicului, posibilitatea de a participa la întreg repertoriul prezentat în concurs. Desfășurarea simultană, pe mai multe scene (Teatrul de Operetă, Casa de cultură etc.) a spectacolelor a dus curînd la divizarea juriului, implicit a spectatorilor, iar premiile acordate au pierdut aprioric nimbul obiectivității. S-a pierdut astfel nu numai posibilitatea unei viziuni valorice, decantate, asupra întregului Festival, ci și virtuala comunicare a experienței de la un colectiv artistic la altul, funcție asumată în concepția acestui gen de confruntări. Dar, atmosfera încărcată de tinerețe spirituală și fizică, acea tinerețe care își păstrează entuziasmul și alături de victorie dar și lingă înfrîngere; a estompat inadvertențele și cerul Festivalului a rămas în permanență luminos.

A IMPRESIONAT DE LA ÎNCEPUT...

...personalitatea repertoriului, textele spectacolelor dovedind preocuparea tinerilor de a muta în scenă problemele acute ale lumii contemporane, dezbaterile de idei și realitatea social-politică a patriei noastre. Dramaturgia unor scriitori ai zilelor noastre (Aurel Baranga, Horia Lovinescu, Paul Everac, M. R. Parascivescu, D. R. Popescu, Aurel Storin, Ion Băieșu, Al. Mirodan, V. Rebreanu, O. Sava, Virgil Stoenescu) poemele unor poeți afirmați în deceniul șazeci (Nichita Stănescu, Ion Alexandru, Adrian Păunescu), alături de versurile înaintașilor, au prezentat, în interesante și uneori chiar îndrăznețe concepții regizorale, un concert specific al actualității din România socialistă. dublată de o retrospectivă a oamenilor ce



Scenă din spectacolul-colaj „Istoria fabuloasă a fabulei”, în interpretarea formației de teatru a facultăților de filologie din Cluj.

muncesc și visează pe pământul de la nordul Dunării.

Chiar puținele tentații clasice (*Conul Leonida față cu reacțiunea* de Caragiale) au asimilat o prospețime ideatică și afectivă, proprie lucidității zilelor noastre. Aceste repere și-au găsit evidență și în spectacolele pre-

zentate în limba minorităților naționale, maghiară și sîrbă, unde impedimentul lingvistic a fost traversat cu ușurință de spectatori craioveni, celălalt limbaj, al tinereții spirituale, constituind un viu canal de comunicare. A exprima cu pasiune creatoare nobila înălțare a patriei socialiste, iată un crez în personalitatea teatrului studentesc.

UN TEATRU DINAMIC : SPECTACOLUL-COLAJ

Incontestabil, actorii amatori din institutele de învățămînt superior și-au făcut un crez militant, estetic și politic, în a afirma valorile poporului nostru, realitățile lui sublimite în vers și dialog artistic. Această calitate, proprie spectacolelor studentești, a căpătat o expresie clară și emoționantă în montajele de versuri și proze poematice, în spectacole-colaj.

Festivalul național de teatru studentesc de la Craiova a strălucit tocmai prin aceste spectacole-colaj; impresia noastră este că acest gen de teatru — în care textele își luminează, prin rostire anume, evidența politică și umană și chiar estetică, iar regia tehnică și artistică, inclusiv scenografia, se subordonează idealului politic profund al lumii contemporane — tinde să devină o specie prin excelență agitatorie cu legi intime, proprii, cu un statut propriu ca și cinematograful sau muzica, însumînd creator toate artele. Spectacolul-colaj prezentat de studenți în originale variante creează o emoție estetică angajată, de participare nemijlocită.

Ne permitem să menționăm trei spectacole de acest gen (deși numai două au fost onorate, și nu de juriu ci de revistele studentești): *Trepte* (Cluj), *Sub fruntea noastră*, *luna* (Iasi) și *Sărutul acestui pămînt* (Galați). În spectacolul *Treptelor* am remarcat contribuția studenților Cornel Nisturescu, Felicia Safir și Nicoleta Lupea, excepționala regie, precum și ingenioasa idee de a îngloba în condiții tehnice și artistice adevărate vocile lui Lucian Blaga și Constantin Daicoviciu.

— *Spectacolul nostru*, *Sub fruntea noastră*, *luna*, este regizat de Cătălina Buzoianu și ilustrează diferite ipostaze din viața lui Eminescu, ideea omului de geniu în perspectivă socială și umană.

— Cei nouă interpreți sînt studenți la...

— Filologie, politehnică, matematică. Bineînțeles, la Iași.

— Dumneavoastră...

— Sînt Mircea Rotaru, student la sociologie anul II. Cum vedeți, ne leagă pasiune

Pasiunea pentru teatru

nea teatrului, deși ne pregătăm pentru alte profesii.

— Cum vă explicați faptul că studenții joacă teatru, chiar excepțional: ca o nouă profesionalizare, ca tentație de a trece către institutul de artă teatrală sau ca o diversificare a umanului?

— Cred că este vorba de compensația unei atitudini față de social, de societate. Oricum are în sinele său mai multe dimensiuni. Fiind student, ți se cere dezvoltată o anumită dimensiune, adică învățătura, pregătirea profesională... Dar o altă dimensiune a omului este conștiința artistică. Eu așa explic: prin această satisfacere a conștiinței artistice care te face să muncești mai bine în profesia ta și să ai altă viziune asupra societății, o viziune mai largă.

Scenele au sedus și s-au impus memoriei printr-o fină și afectivă individualitate, ca și în spectacolul ieșenilor, *Sub fruntea noastră*, luna, unde secvențele au iradiat emoționanta existență fizică și spirituală a geniului nostru național, Mihai Eminescu. Muzica (ca și instrumentisti) acestui colaj a dovedit proprietăți distincte, în care evocarea și sentimentul nu au trădat niciodată melosul inedit.

N-AM ÎNCERCAT O DEZILUZIE...

...vizionînd (pe cît a fost posibil!) spectacolele de teatru propriu-zis și chiar recităriile... Ceea ce nu înseamnă că, de pildă, Crăciunescu Daniela (studentă, anul III la filologie, Centrul universitar Timișoara) nu ne-a lăsat impresia că și-a inhibat talentul, recitînd din Ion Barbu; evident nu cunoștea realmente sensurile adînci ale baladei *După melci*. În ciuda unor valori vădite în expresie, interpreta, înzestrată cu posibilități de interiorizare, a rămas pe bună dreptate în afara premiului. Nu ne-a impresionat nici „noutatea” *Hamlet*-ului prezentat de bucureșteni, deși a primit Marele premiu al Festivalului. A meritat în schimb aplauzele și premiul (presimțit!), spectacolul cu piesa *Vinovatul* de Ion Băieșu, în interpretarea studenților craioveni. Realitatea psihologică a personajelor a fost exprimată fidel de cei doi interpreți și, în regia creatoare a actorului profesionist Remus Mărgineanu, de la Teatrul Național din Craiova, Ion Băieșu a apărut publicului ca un autor de teatru de prima mărime. Virtuțile textului, dar și talentul studenților clujeni, au dus la premiu spectacolul cu *Urme pe zăpadă* de Paul Everac.

Față de caracterul unanim al strădaniilor și al masivității de talente, judecata juriului — și mai cu seamă puterea lui de selecție — au fost handicapate în ce privește acordarea premiilor individuale.



Studenții Conservatorului din București interpretînd spectacolul-colaj „Tablouri”

Important este că teatrul studențesc a trecut de faza cînd solicita numai interes; raportul este acum activ: publicul va începe să-l caute.

Paul Tutungiu

— După ce spectacolul dumneavoastră, al gălățenilor, a primit prima notă, a aplauzelor, să vă rețin mai întîi numele.

— *Veneră Vasile, anul IV la T.C.M. Galați. Nu uitați să notați că spectacolul este intitulat Sărutul acestui pămînt.*

— Versurile aparțin...

— *...poetilor George Lesnea, Marin Sorescu și altor scriitori contemporani.*

— Cînd v-ați descoperit „vocea”? Timbrul, volumul de care dispuneți în recitare,

Actualitatea politică a mesajului

ca și expresivitatea mimică, au ridicat mult valoarea spectacolului.

— *De cîtiva ani. Sint, dacă se poate spune așa, un membru activ al Studioului de teatru de la Casa de cultură*

a studenților din Galați și de la Casa de cultură a sindicatelor.

— A surprins mult finalul spectacolului, tensiunea lui politică...

— *Sint versurile lui Adrian Păunescu. Le-am inclus în spectacol imediat ce au apărut. Stringenta lor actualitate politică a sporit valoarea colajului nostru, semantic și estetic. Dovadă, reacția generoasă a publicului.*

Rep.

În emisie:

Probleme ale tinerilor

**Interviuri
de
Bogdan
Ulm**

Citind recent cartea lui Pavel Cîmpeanu *Oamenii și teatrul*, am reținut în mod deosebit două lucruri: 1) 91,50% din cei care cunosc, spre exemplu, piesa *Moartea unui artist*, au luat contact cu ea prin intermediul micului ecran (acesta devenind azi sursa principală a informației și satisfacțiilor teatrale); 2) cerîndu-li-se unor tineri să indice numele actorului preferat, au dovedit o apreciabilă forță de concentrare a opțiunilor, o coincidență de preferințe surprinzătoare.

De aceea, comentării relației dintre teatru și tineret îi este indispensabilă și abordarea emisiunilor respective de radio și TV, un schimb de opinii cu cîțiva dintre principalii realizatori ai acestui gen de teatru, ne-a pus, credem, în fața problemelor mai importante cu care sînt confrunțați în misiunea lor, la ora actuală.

RECEPȚIA...

...emisiunilor de teatru cu și pentru tineri este optimizantă. „Primim foarte multă corespondență de la tineri — ne-a mărturisit Virgil Stoenescu, realizatorul Poștei teatrului radiofonic. Din zece scrisori, șase aparțin elevilor și studenților. Mai ales tinerii din localitățile care nu au teatre proprii ne cer cu insistență anumite piese; e o sete a lor de cultură, de îmbogățire a orizontului spiritual, admirabilă“.

Nu alta este și părerea lui Constantin Buzdugan, redactor-șef al redacției pentru tineret și copii din Televiziune. „După cîte am aflat din sondaje, emisiunile noastre artistice au fost cele mai agreate. Eu am convingerea că tinerii agreează mai mult un film sau o piesă chiar slabe, decît o anchetă chiar bună. Festivalul filmelor de televiziune de la Bratislava a demonstrat că toate țările acordă o mare importanță acestor pelicule, socotind că elevii stau mai mult în fața televizorului decît în fața maculatoarelor. De-aici și marea responsabilitate care ne revine“. Iată însă că Eduard Jurist, realizatorul principal al programului III radiofonic (program adresat în exclusivitate tineretului!) este mai sceptic; după părerea sa „există o slabă audiență de teatru radiofonic. Tinerii ascultă mai mult muzică ușoară decît literatură; ce-i drept, asta-i o părere nevalorificată“.

Cu totul alta este situația la copii. Ei ascultă teatru cu consecvență. Deci, cred eu, lipsește o verigă; între copilărie și adolescență trebuie să găsim un liant, un mod eficient de educație a audienței. În Anglia, există de treizeci de ani, o emisiune teatrală de o oră, sîmbăta, și alta, lunea. Cea de la finele săptămînii este mai accesibilă marelui public; cealaltă, mai pretențioasă. Ei bine, treptat, treptat, publicul fidel emisiunii de sîmbătă devine și ascultătorul celei de luni. Ar trebui să găsim și un mijloc asemănător de a pregăti copiii să treacă de la teatru ce le este închinat, la teatru virsător tinerilor...“

EMISIA...

Deci, în majoritatea lor, tinerii nu ocolesc concretizările eforturilor celor însărcinați cu greaua misiune de a le isca și educa gustul pentru teatru. Dar cîte din piesele dramaturgilor noștri îi privesc direct, îi acceptă ca personaje, le sugerează răspunsuri la marile lor întrebări — de viață și de cunoaștere?

Scenariile de acest tip lipsesc. E drept, că în ultima vreme mai precis în ultimii doi ani, unul dintre cei mai activi regizori ai televiziunii, Letiția Popa a montat două lucrări ale unor debutanți: *Iubirea mea cu zurgălăi* de Constantin Munteanu și *Personalitate pentru concurs* de Corneliu Marcu. În ambele există cite un tînar interesant, se dezbate o problemă de actualitate. Dar, cu o floare, două, nu se face primăvară. „Nu cred într-o literatură cu tematică specializată“, ne mărturisește regizoarea. „Ceea ce nu înseamnă, însă, adaugă ea, că nu socotesc importante problemele tineriei generației, necesitatea ogîndirii lor în teatru. Chiar atunci cînd ne întîlnim cu scrieri orientate spre asemenea probleme (lucru care se întîmplă prea rar, îmbrăcăm personajele și situațiile în forme «tipice», în șabloane, în clișee. În piesele noastre, tinerii sînt, cel mai adesea, ori ostentativ eroici, ori ostentativ purtători de pîr lung și băutori de coniac. A fost inițiat la televiziune un ciclu de mare nădejde, — Oameni ai zilelor noastre. Nu am văzut însă în cadrul acestui ciclu (vorbesc și de montările colegilor mei) prea multe figuri care să merite a fi reținute.“

La radio, situația nu e alta. „Concursul de dramaturgie organizat recent, ne spune Cristian Munteanu, regizor la radio, ne-a furnizat două piese cu adevărat interesante; *Cenacul adevărului* de Valeriu Sîrbu, o piesă metaforică ce urmează a fi prezentată în premieră, în cadrul lunii dramaturgiei românești (25 iulie—25 august) și *Interviul* Angelei Plati. Ar fi, poate, interesant să lăsăm pe tineri să scrie despre ei înșiși...“

„Exact, remarcă Virgil Stoenescu. Anul trecut trei cleve de la liceul «Lazăr» au câștigat un concurs cu trei piese promițătoare. Mă întreb unde au dispărut. Totuși, nu putem lăsa scrisul și arta dramatică numai pe seama începătorilor. Numai că dramaturgia de meserie se mișcă greu. Să fie oare o slabă cunoaștere a problemelor tineretului? Nu cred. Mai degrabă, poate, o lipsă de înțelegere a necesității. Noi îi așteptăm. Până când se vor hotări însă, să abordeze ei asemenea subiecte, doi dintre regizorii noștri — Titel Constantinescu și Cristian Munteanu — s-au încumetat să scrie și ne-au dat câteva scenarii deloc lipsite de interes: *Recitindul pe Shakespeare*, *Linia ferată*, *Dininecă de toamnă* ș.a.”

Dar să revenim la televiziune. Aici teatrul destinat tinerei generații este asigurat de redacția cultural-artistică; redacția pentru tineret a abandonat, de la o vreme, acest domeniu (la radio, situația este aceeași). Constantin Buzdugan ne-a explicat că „în cadrul seriei pentru tineret existau scenete cu final deschis, care lansau spectatorilor câte o problemă de etică. Pe parcurs însă, autorii dispuși „să-și piardă vremea” cu asemenea scenete, s-au rărit. Nu se poate spune că nu ne-am străduit să convingem condeiele tinere în această direcție. Am întâmpinat însă un refuz indirect din partea lor. În schimb, ne-au indicat volumele și revistele în care au publicat și ne-au invitat să găsim eventual, noi, în paginile respective, ceva convenabil. Am încercat, de asemenea, împreună cu Pancu-Iași, să ne întâlnim cu membrii secției de literatură pentru tineret și copii de la Uniunea Scriitorilor, ca să vedem cum putem colabora. N-am realizat însă mare lucru. Vechii noștri colaboratori, Alecu Popovici, Viorica Rogoz, Pancu-Iași, Iuliu Rațiu, ne rămân în continuare alături, ne propun textele de care avem nevoie. Dar încolo...

...ȘI SPECIFICUL

La urma urmelor ne-am întrebat ce definește o piesă de tineret? Faptul că e populată de personaje tinere îi conferă ipso facto și calitatea de a se numi „tinerească”, și virtutea de a satisface dorințele tinerilor? Nu cumva și substanța de idei și cea artistică se cer avute în seamă? N-ar fi util, și pe planul punerii în scenă, al interpretării, al modalității, să se iasă din rutină și din manierism?

Realizatorii teatrului radiofonic au răspuns astfel acestei întrebări: „Noi nu am realizat emisiuni speciale pentru tineri. Deocamdată căutăm să obținem texte cu tineri. Dar, pe măsură ce numărul lor va crește, ne vom specializa și în spectacolul pentru tineret. Vom căuta noi mijloace de expresie, un alt ritm, noi procedee tehnice”. Mai ales că radioul, ca și televiziunea, are — spre deosebire de teatre — avantajul de a colabora cu

toți actorii tineri din Capitală (și nu numai din Capitală). Deci, nu există aici probleme în ce privește acoperirea rolurilor. Rămân celelalte probleme...

Redactorii programului MI, spre exemplu, au căutat noi specii teatrale care să conjuge în mod fericit informația, educația și estetica: jurnalele dramatizate, evocări biografice și istorice, jurnale de călătorie, teatru comentat sau istorii ale capodoperelor. De asemenea, multe opere, care se pretează la scenarizări devin la radio piese de teatru. Rămâne ca și acest gen să-și găsească modul de expresie adecvat.

„Într-o vreme, emisiunile de tineret ale televiziunii — ne-a mărturisit redactorul lor șef — erau axate pe publicistică, genurile artistice suferind vizibil. Se organizau multe debateri, anchete, mese rotunde, interviuri, reportaje. În ultimul timp însă, am hotărât să mai modulăm acest program. Am terminat recent o ecranizare în șase serii după cartea lui Mircea Sintimbreanu — *Recreația mare*. A ieșit un film rotund, modern, subtil, în care admirabilă ni se putea intenția lui Brădeanu de a fi foarte aproape de sensibilitatea elevului de azi. De altfel, și *Cireșarii* și *Pistruialul* au pornit tot din secția noastră. Apoi au fost preluate de studioul de film. Până la un punct am colaborat bine cu redacția de film, apoi intențiile noastre au fost trădate și au ieșit două lucruri mediocre.

A mai rămas să rezolvăm și problema regizorilor. În afara Tatiane Sireteanu, a lui Titu Acs și Eugen Todoran, nu am întâlnit regizori pasionați de acest gen (de tineret). Ne luptăm cu două prejudecăți: prima ar fi, la noi, că la „tineret” s-ar putea face artă cu bani puțini și pe spații de înregistrare mai mici, a doua, la secția de film a I.A.T.C.-ului, că în componența corpului profesional nu e nevoie de nici un om de-al... televiziunii; de-aici, ideea că „cine nu învață, ajunge la televiziune!”

CONCLUZIILE...

...au fost trase, desigur, pe parcursul discuției. Avem nevoie de texte, avem nevoie de realizatori specializați, avem nevoie de calitate, care, în cazul teatrului de tineret și copii nu poate fi despărțită de pasiune.

Dacă ne gândim la faptul că radioteleviziunea încearcă asiduu să se apropie de publicul tinăr; dacă reținem entuziasmul cu care ne vorbeau interlocutorii noștri din televiziune, despre serialul realizat după scenariul lui Tudor Negoiță sau despre scenariul lui Paul Everac — *Labirint*; dacă mai consemnăm cele șase episoade radiofonice ale *Vulturului* lui Radu Teodoru sau *Roata norocului* scrisă de Adrian Munțiu (care se vor transmite în această toamnă), vom încheia această anchetă, totuși, plină de speranță. Ne propunem să transmitem această stare și celor care vor citi aceste rânduri.

Denumiri și inițiative

În 1948, deci în primii ani ai puterii populare, transformările revoluționare pe care le cunoștea țara noastră căpătau dimensiuni și înțelesuri noi prin cuprinderea unui program amplu de înnoire a vieții culturale. Se nasc orchestre filarmonice și populare, muzee și edituri, apar publicații noi, iau ființă primele teatre de stat.

Pentru prima dată în istoria acestui popor au început să funcționeze, alături de cele patru „Naționale” existente, instituții artistice de spectacole subvenționate de stat, a căror răspindire avea să ducă în curând la cuprinderea întreg teritoriului țării.

Rețeaua teatrelor s-a îndesit neconținut, cum e și fi-resc; nici în clipa de față nu e definitivă. Se vor naște noi teatre, se vor dovedi necesare unele corecturi, poate că două colective se vor comasa într-unul singur, mai puternic și mai bine plasat geografic, nimic nu ne îndreptățește să credem că în perspectiva permanenței înnoiri a vieții teatrale procesul acesta poate fi socotit încheiat. Definitivă rămîne o caracteristică pe care o avem mereu în vedere: teatrele noastre sînt dintru început și vor fi întotdeauna instituții de stat, inițiate de stat, susținute material de stat.

S-au născut de la început teatre de stat pentru a se sublinia această structură nouă, cu caracter revoluțio-

nar și pentru a se distinge de fostele companii particulare cu existență efemeră și cu menire mai degrabă comercială și mai puțin culturală.

Cu vremea, după cum era și firesc, denumirea de teatru de stat s-a arătat a fi aproape un pleonasm, în orice caz, definierea e anacronică și duce la monotonic. Teatrele au simțit nevoia să-și definească personalitatea prin alegerea unor titlaturi diverse — prime indicii ale profilului lor. După exemplul teatrelor bucureștene, și alte teatre și-au căutat denumiri noi.

Mai mult sau mai puțin inspirat. Avem Teatrul „M. Eminescu” din Botoșani, lesne de înțeles de ce. Avem Teatrul Municipal „Maria Filotti” din Brăila, pentru că marea actriță era de prin partea locului. Avem Teatrul „Victor Ion Popa” din Birlad, pentru că însemnatul dramaturg, regizor, animator de teatru era de obîrșie birlădean. Avem la Bacău Teatrul „Bacovia” după străvechea denumire a urbei. Avem și un nou teatru național, pentru că la Timișoara, tînărul colectiv teatral, înființat în anii noștri, și-a asumat răspunderile unui teatru de amplă rezonanță națională. Avem la Piatra Neamț un teatru alcătuit din tineri și destinat tinerilor, care se cheamă, firesc, Teatrul Tineretului. Unele teatre își definesc prin

titlatură zona în care se exercită cu precădere: Teatrul Giulești, Teatrul „Valea Jiului” din Petroșani.

Dar, avem și Teatrul de dramă și comedie din Constanța ca și cum aici s-ar juca numai pomenitele specii, nu și tragedie, să zicem, și asta în vreme ce memoria lui Ovidiu, cel dintîi poet știut pe pămîntul țării, este perpetuată de cîteva unități comerciale locale. Mai avem și Teatrul de revistă și comedie „Ion Vasilescu” titlatură cu funcție de pat al lui Procust pentru activitatea repertorială a instituției. Sau Teatrul de Nord Satu Mare deși, exact văzînd lucrurile, teatrul e de Nord-Vest și sună ca un nume de gară. Și pe urmă, avem un șir de teatre care se cheamă la fel. Uniform, monoton și anacronic. Dar nici un teatru nu poartă numele vreunui mare artist ca Millo, Pascaly, Grigore Manolescu, Aristide Demetriad, Paul Gusty, Sică Alexandrescu și al altor altora. Chestiunea, de loc neînsemnată, nu se poate rezolva printr-o măsură generală, asumată de vreun for. Ea e o problemă a fiecărui teatru. Și cum există reglementări pe cît de precise pe atît de generoase în accesibilitate, se înțelege că rîu sînt de așteptat decît inițiativele.

Virgil Munteanu

Reabilitarea poeziei dramatice în teatrul nostru contemporan

Prin poezie dramatică nu înțelegem, desigur, dramaturgia de expresie lirică și nici — pur și simplu — teatrul în versuri. Avem în vedere sfera, în același timp mai largă și mai restrinsă, a artei literare de substanță scenică sau — altfel spus — a structurilor literare care se organizează în jurul necesității teatrale.

Nu spunem nimic nou atunci când afirmăm că poezia dramatică este în primul rând poezie. Ea se definește — mai întâi — ca o modalitate de convertire a expresiei particulare, univoce, în sublimări plurivoce și universale. Emoția estetică conservă și în poezia dramatică vibrația sentimentalității învinse dar capătă înălțime tocmai prin formele concentrate ale procesului de reflectare a lumii.

Cu toate că nu ne propunem aci o teoretizare amplă a conceptului, nu ne putem opri de a contura cîteva disocieri și, înainte de orice, de a realiza distincția dintre drama de condiție artistică și scenariul de o rudimentară funcționalitate spectacologică. Punctul de plecare al erorii care a ridicat în dramă tehnica așazisului „dynamism teatral” pe deasupra preocupării pentru valoarea cuvîntului, credem că se află într-o înțelegere greșită a rolului acordat *acțiunii*. O interpretare abuzivă a cîtorva rînduri din „Poetica” lui Aristotel a dus la absolutizarea unui efect variabil și — prin urmare — relativ. Nucleul fundamental în creația dramatică nu este *acțiunea*, ci *dialogul conflictual*, nu cascada peripețiilor, ci dinamismul revelației poetice, care rezidă în „symposionul” contrapunctic al replicilor.

Înseamnă că, mergînd pe urmele acestor afirmații vom proclama indiferența operei poetico-dramatice față de exigențele artei spectaculare? Nicidecum. Vom sublinia, dimpotrivă, natura prin excelență scenică a poeziei dramatice, dar nu prin imixtiunea elementelor străine literaturii ci tocmai prin caracterul teatral al compoziției acestui gen de poezie.

După cum se știe, poezia este o artă a cuvîntului dar nicidecum o sclavă a vorbelor. Forța ei uimitoare stă în edificiul de sensuri și sugestii care se ridică pe temelia limbajului curent al oamenilor, dar — în același timp — dincolo de acesta. Teoreticienii „poeziei pure” cereau o restrîngere a scriiturii poematice la mijloacele de expresie intuitive, crezînd, cu naivitate, că astfel depășesc barierele expoziției logice. Noi știm însă că poezia a plecat *întotdeauna* de la *tentativa rațională* de forțare a barierei infailibilului, construind — cu inteligență — rampe de lansare pentru cunoașterea acelor semnificații pe care umanitatea nu le-a putut reformula în graiul vieții cotidiene. Poezia se arată, astfel, a fi o artă a cuvîntului care utilizează *multiple claviaturi ale conștientului*, dintre care unele — însă — nu se află în plină lumină. Poezia dramatică este una dintre principalele forme de organizare a discursului poetic ca drum specific al cunoașterii. Ea pleacă mereu de la mișcarea *dialogului* avid de adevăruri.

Este adevărat că dacă s-ar fi limitat la dialectica dialogurilor platoniene, drama ar fi rămas captivă în sfera filozofiei, nu s-ar fi afirmat ca formă poetică. Dar dialogul dramatic capătă valențele mimesisului artistic prin *imagistica vizuală* pe care o dezvoltă de-a lungul spiralei replicilor, cuvintele construind nu numai fraze discursive ci, mai cu seamă, valori sugestive capabile să amplifice magic semnificațiile din cuvinte și dintre cuvinte.

Dialogul dramatic nu poate fi, așadar, confundat cu simpla conversație în contradicție pe o temă dată. El angajează o investigație a universului uman prin jocul secund al cuvîntului artistic, găsind tocmai în dimensiunea vizuală a schimbului de fraze, oglinda revelatorie a esențelor.

Dar prelungirea în vizualitate poate fi proprie unor variate forme ale poeziei. Particularitatea principală a vizualității dramatice stă însă în refuzul imagisticii statice. Sensurile degajate de dialog capătă contur și adâncime prin *mobilitatea* imagisticii vizuale, mai mult, prin caracterul ei *cinetic*. Adagiul horatian „Ut pictura poesis” („Poezia e ca și pictura”) devine deosebit de tulburător când vizează compoziția dramatică. Înțelesul funcției concentrat-descriptive a artei se dublează, în acest sens, prin transpunerea nuanțelor versului în tablouri care solicită privirea cititorului și anume într-o *subesiunță* necesară de imagini picturale care merg. Așadar, dacă am refuzat obligativitatea *acțiunii* în dramă, înțelegem ca un demers energetic compus din peripeții surprinzătoare (așa-zisele „lovituri de teatru”) nu putem desprinde dialogul conflictual al poeziei teatrale de ideea *mișcării* imaginilor, chiar dacă această mișcare nu dezvoltă o poveste care urează spre *apogeu* pentru a fi în stare apoi să cohoare către *deznodământ*. Mișcarea în plan vizual a imaginilor pe care și le creează Marele Dialog își găsește „nervul” dramatic în amploarea crescîndă a comentării unui fapt revelator. Drama se instalează, astfel, nu într-o fabulație de efervescentă exterioară, ci în miezul unei dispute care pleacă de la un act de o esențialitate zguduitoare. În *Oedip-Rege* de Sofocle nu acțiunea, nu așa-zisa „ancheta detectivă” dă teatralitate poemului. Intriga din scenă este o simplă nadă în plasa căreia are loc un adevărat „banchet” filozofic unde parabola conflictuală își multiplică prin cuvînt semnificațiile.

Natura scenică a dramei ține tocmai de ascutimea și adîncimea disputei, de forța cioenirilor dinlăuntrul dialogului, forță condiționată într-o bună măsură de mărimea valorilor ideologice implicate și multiplicată în arhitectonica vizual-cinetică a controverselor. Nu trebuie să înțelegem că poezia dramatică se reduce la modalitatea dezbaterilor deschise din teatrul de idei. Dialogul conflictual nu se bizuie exclusiv pe contrapunerea unor argumentații incandescente. Pornind de la o întîmplare cu oameni și reținînd obligativitatea „mimesis”-ului, creația dramaturgică de nivel poetic își supune neapărat datele exterioare unui sondaj dialectic de mari adîncimi. Să ne reamintim că pentru Camil Petrescu nu devenea dramatică decît „confruntarea între zonele conștiinței pure”, iar intensitatea teatrală era „în funcție de amploarea acestei sfere și de orizontul ei în cunoaștere”.

Ni se pare firesc ca, în condițiile unei literaturi socialiste, să se afirme vocația dialectică a poeziei dramatice. Ridicarea peste aspectele parțiale ale realului dincolo de conflictualitatea săracă a descrierilor melodramatice este nu mai puțin naturală unui climat artistic și unei epoci în care investigarea conflictualității ține de marele elan către progres.



Insistența noastră asupra acestor considerente teoretice urmărește să contureze mai exact un fenomen îmbucurător înregistrat de dramaturgia noastră din ultimii zece ani. Este vorba despre tendința de reabilitare a teatrului literar, de cultivare a virtuților poetice ale dialogului, de alcătuire a unor structuri dramaturgice care resping rețetele piesei „bine făcute” pentru a regăsi scenicitatea interioară, inerentă genului dramatic ca gen al literaturii.

Poate că nu întîmplător cîțiva dintre autorii acestor drame vin către teatru după ce s-au afirmat în compoziția epică sau în elaborația lirică. Cu toate că preocuparea literară n-a încetat nici un moment în dramaturgia noastră de după 1944, accentuarea la care ne referim a scos în evidență valoarea teatrală a dialogului poetic, desconsiderînd programatic meșteșugul acțiunii încordate.

La lectura pieselor romancierului D. R. Popescu ni se impun, de exemplu, o seamă de disponibilități caracteristice genului. Încă în creațiile epice ale acestui autor dialogul capătă o ciudată dominare a epichului, caracterizînd nu numai personajele ci și cadrul ambiant, atmosferizînd intens spațiul acțiunii. Pătrunzînd în dramă, scriitorul găsește posibilitatea unei convenționalități artistice superioare. Personajele intră și ies din scenă într-o mișcare sacadată a intervențiilor, alcătuind un fel de cor mobil preocupat mai curînd să discute despre acte și împrejurări consumate decît să participe efectiv la acțiunea din scenă. În piesa *Acești fugeți triști* (dar și în alte creații ale aceluiași dramaturg) se creează o relație subterană între convorbirile dintre eroi și elementele unor întîmplări-cheie anterioare primei ridicări a cortinei, întîmplări dezvăluite publicului încetul cu încetul, prin pătrunderi piezișe către zona trecutului imediat. O abilită tehnică a misterului, contrarie „suspensului” criminalistic, aruncă periodic raze de lumină către un moment odios din trecutul unei femei tinere (Silvia) sau către episodul unei nunți ratate care conturează neașteptate raporturi între alte trei personaje ale piesei (Ion, Marcu, Ioana). Dialogul este alcătuit din replici

care oscilează între marele patetism și ironia lucidă, în vreme ce personajele divaghează îndelung și acționează brusc, alimentând — astfel — un curs al teatralității abrupt și — am putea spune — dodecafonic. Alura fantastă a unor personaje de un crud realism însoțește un limbaj literar, în același timp direct și psihologizant, urmărind o mișcare a liniilor exterioare, o dezvoltare prin contrapunct a miezului fierbinte din adincul sferei.

Paradoxal, piesele de teatru ale prozatorului D. R. Popescu frizează mereu liricul, chiar dacă încearcă adeseori să destrame impresia poetică prin fragmentarea casantă a sensibilității. Piesa *Piticul din grădina de vară* este un asemenea poem sincopat despre eroism și despre moarte, poate cea mai frumoasă bucată dramatică din literatura noastră inspirată de ideile comunismului. O militanță tină, condamnată la împușcare, trăiește în fața noastră intervalul tragic al ultimelor luni de dinaintea execuției. În decorul contrastant al unui vechi castel devenit închisoare, autorul organizează în jurul eroinei un joc de apariții și dispariții din scenă ale unui grup de caractere fixe. Un delator las, un ucișas sadic și alte câteva ipostazieri personificate ale degradării morale întâlnesc opoziția grupului autenticității umane strins în jurul Marinei, purtătoarea unei simbolice maternități pure. De fapt, drama se declanșează și se menține prin contactele intermitente dintre două Cioruri de culori opuse. Interscătarea ritmică a planurilor adverse împinge conflictul în direcția unui deznodământ dinainte știut. De data aceasta, tehnica misterului nu mai joacă nici un rol. Scenicitatea necesară a textului își află izvorul în mișcarea neîntreruptă a opozițiilor, mai limpede spus în încălețura conflictuală a unui dialog cu resurse mereu proaspete în nuanțarea argumentației. Totodată piesa se ridică prin tensiunea generalizatoare a ideilor la nivelul creației poetice cu mijloace de expresie rareori încandescente și de o sentimentalitate sobră ca în acest madrigal amar rostit de către Pasăre, unul dintre eroii lunatici atit de familiari teatrului lui D. R. Popescu: „Dumneata ești cum e noaptea de vară spre dimineață, albă și răcoroasă, întunecată și caldă, ca o ceață, ca o nehotărâre caldă“.



Alt exemplu ni-l procură piesele poetului Marin Sorescu. Lăsind deoparte unele exerciții inegale (cum ar fi cel intitulat *Există nervi*) nu putem neglija în nici un fel apela regenerator pe care-l adresează creației literar-teatrale cele trei compoziții tragice ale scriitorului — *Iona*, *Paraclicerul* și *Matca* alcătuiesc o trilogie nu numai fiindcă reiau în diferite modalități tema considerabilă a cunoașterii. Pe coordonate moderne ne întoarcem către sensul alcătuirii vechilor trilogii antice, aici urcăm — de la una spre alta — treptele aceleiași scări în spirală, înțelesul ultimei dezlegând, în acorduri largi, întrebările unghiulare din cele dintâi înfățișări ale procesului. *Iona* este un dialog despre setea de certitudin încheiat prin gestul suprem al croulului, care — epuizând toate căutările — se întoarce către singurul punct rezistent al universului: eul uman. *Iona* pune capăt rătăcirilor printr-o aparență găsind în omul *Iona* esența realității. *Paraclicerul* sfârșește prin a da efortului creator semnificația elanului către înălțimi propriu umanității. Motivele parțiale din cele două monodrame se unesc și se amplifică în *Matca*, piesă care mijlocește o tratare nuanțată a raporturilor dintre abstract și concret. Mitul este colorat în purgatoriul întimplărilor cotidiene. O femeie naște și un bătrîn moare înconjurați de tragedia colectivă a marilor inundații. Cielul neîntrerupt al vieții și al morții se dispensează acum de reprezentările strict simbolice. Amestecul vieții reale cu fiorul actelor generice joacă un rol important în dinamizarea vizuală a parabolei filozofice.

Este de subliniat, și nu numai la Sorescu, rolul pe care-l îndeplinește în dinamica dialogului mișcarea grăbită a fundalului temporal. Personajele se mișcă puțin dar alunecarea timpului devine sensibilă, prin semnalări variate ale trecerii orelor, zilelor, nopților.

Un factor important al teatralizării dialogului, pe care exemplul dramelor lui Sorescu ni-l reafirmă, este implicarea publicului ca un termen precalculat al compoziției. Oralitatea deschisă imprimă textului spus de actori o spectaculozitate acidă.

Se înțelege că multe dintre observațiile, pe care ni le prilejuiesc piesele scrise de Marin Sorescu, au o valoare mai largă relevându-ne, odată cu soluțiile originale ale autorului, valabilitatea unor căi comune de afirmare a scenicității în poezia dramatică.

Problele la dosarul resuscitării modalității poetice în dramaturgia contemporană nu ne lipsesc. La dovezile de mai sus putem adăuga multe altele. Filamentele înfierbîntate ale dialogului devorează aproape total celelalte elemente ale compoziției în dramele lui Leonida Teodorescu, îndeosebi în răscolitorul studiu conflictual al confruntărilor verbale dintre oameni care se cheamă *Alce*. Identificăm o variantă a „teatrului de cameră“ (în sensul strindbergian al formulei) ca una din căile specifice de întoarcere a teatralității către zăcămintele din adinc ale dezbaterii etice în câteva dintre textele pentru teatru ale

lui Alexandru Sever. O rezolvare de tot interesul a inovării piesei istorice o realizează cu antren ideologic, Mihail Georgescu în colocviul său dramatic despre sensul existenței, intitulat *Elegie pentru Cetatea Soarelui*. Dintre creațiile tinerilor se relevă poemul dramatic *A opta zi, dis de dimineață* de Radu Dumitru.

Exemplificările posibile nu se opresc aici. Am dori însă, ocolind obligațiile unui raport exhaustiv asupra stării poeziei dramatice actuale, să mai adăugăm doar, la direcțiile relevate mai sus, o tendință mai puțin obișnuită și anume denunțarea formelor fals-poetice ale vocabularului. Prelungind în context contemporan, mai vechea preocupare a lui Caragiale pentru semnificația existențială a degradării limbajului, găsim — în ultimul deceniu — remarcabile structuri polemico-literare care au în vedere împlinirea scenică, adevărate tragicomedii stîrnite de maladiile cuvîntului poetic golit de orice semnificație. Ne gîndim mai ales la piesele lui Teodor Mazilu, diatribe anti-livrești care își ating felul prin denunțul liric, pătimaș al vorbelor parazitare. În acest punct nodal, unde poezia dramatică se dezvoltă respingînd falsa poetizare a realității dar și sacrosanctele „legi teatrale” ale tensiunii scenice meșteșugărești, literatura teatrală își stabilește noi poziții. În fond, nimic mai firesc decît această împletire a afirmării valorii cuvîntului în dramă cu negația violentă a degradării lexicului prin pierderea contactului „proștilor de sub clarul de lună” cu autenticitatea suflatească.

Dramaturgia românească urcă din nou spre formele poetice ale expresiei ca un rezultat firesc al maturizării sale într-un nou stadiu al istoriei culturii, stadiul fundamental nou al civilizației socialiste care oferă soluționări inedite cerințelor genului. Teatrele noastre — alcătuiindu-și repertoriul — sînt datorare să fie sensibile la acest fenomen regenerativ al literaturii dramaturgice, pentru a demonstra că sînt de vîrstă artistică a artei contemporane ?



Obişnuit şi obişnuinţă

E răspîdită prejudecata după care arta reprezintă întotdeauna extraordinarul, nemai-văzutul, nemaiînchipuitul, lucrurile ieşite din comun, deci ceea ce nu se poate întîlni în viaţă decît extrem de rar. Mai mult chiar, se vorbeşte de o „altă lume“, cea creată de artist, care nu are nimic comun cu viaţa prozaică, simplă, cotidiană. Este într-o oarecare măsură adevărat, în sensul că arta reprezintă o transformare a realului, o distilare a faptelor, o construcţie într-adevăr nouă, originală, dar trebuie spus că ea se naşte tocmai în focul vieţii, ceea ce face ca marxismul să considere că şi creaţia spirituală e o parte a practicii, nu numai activitatea economică.

Obişnuitul şi-a avut de altfel întotdeauna locul în opera de artă pentru că nici sublimul sau eroicul ca fapt de excepţie nu puteau exista în afara contextului cotidian care, prin firescul său, putea să le realizeze. Chiar curente artistice, ca de pildă romantismul, caracterizat prin fuga după neobişnuit, eroic, exotic nu s-au putut lipsi de o raportare — măcar implicită — la cadrul natural al vieţii, pentru ca apoi, la sfîrşitul secolului XIX şi mai ales în secolul XX, să apară furia prozaicului, ostentaţia locurilor comune, căutarea cu orice preţ a banalităţii. Această tendinţă nu a fost lipsită de succese reale, pentru că chiar exacerbaria obişnuitului poate fi expresivă din punct de vedere artistic şi mai ales poate readuce arta în mijlocul vieţii reale, de care mai ales clasicismul şi barocul o îndepărtaseră oarecum.

Tendinţele demitizatoare, dezeroizante în teatru îşi au originea tot aici pentru că, recunoscînd distanţa axiologică dintre artă şi viaţă, cea dintîi nu trebuie pusă pe un piedestal intangibil sau îmbrăcată într-o mantie stranie şi rece care s-o facă de nerecunoscut.

Se pune însă în mod firesc întrebarea : unde este graniţa între artă şi realitate, pînă unde are acces obişnuitul în operă şi cum putem să ne apărăm de pericolul ca banalitatea cea mai crasă să ni se prezinte drept artă ? Oare ceea ce se numeşte în mod obişnuit „Kitsch“ nu se caracterizează în parte tocmai prin lipsa oricărei graniţe sau prin înfrumuseţarea artificială a banalităţii ? Şi totuşi, se cunosc curente artistice de mare succes — fie că e vorba de teatrul absurdului, de colaj în pictură sau de o anumită muzică pop — care au mizat tocmai pe virtuţile artistice ale obişnuitului.

Artă realizată cu ajutorul ordinatorului — fără a intra în aceeaşi categorie — este în mare măsură similară cu decorativismul sau cu simpla construcţie formală — chiar de mare efect — ceea ce îi determină pe unii s-o conteste violent sau să-i recunoască cel mult apartenenţa la sfera esteticului, nu la cea a artisticului. Cum în acest caz intervine combinarea repetată a aceluiaşi elemente, după unii ne aflăm tot în domeniul obişnuitului deşi realizările ei par să iasă din comun. În fapt, cred că o asemenea părere se naşte din prejudecata după care arta — prin unicitatea ei — ar fi de o originalitate totală, ceea ce este imposibil întrucît întreaga activitate umană se bazează pe similitudini, asociaţii, recombinaţii de elemente, discontinuitatea fiind ea însăşi complementară cu continuitatea. Obişnuitul are deci drept de cetăţenie în artă, cu condiţia de a nu se confunda cu banalul şi de a nu reprezenta o simplă copie a vieţii, lipsită de orice transfigurare creatoare. „Cine-veşitul“ are virtuţi artistice atunci cînd decupajul imaginilor luate ca atare transmite o semnificaţie, sugerează o atmosferă, devine reprezentativ pentru o anumită realitate exprimînd-o. Vor-

bind despre teatru, mulți au crezut că el poate expune spectacolar doar situații excepționale, ieșite din comun, iar viața obișnuită părea lipsită de virtuți expresive. Dacă examinăm mai atent, însă, capodoperele dramaturgiei, vom vedea că uneori subiecte aparent ultrabanale pot fi de o expresivitate maximă iar exemplul lui Caragiale sau al lui Eugen Ionescu este relevant.

La cel din urmă apare, de altfel, o relație nouă, cea dintre obișnuit și obișnuință, substanța absurdului ionescian fiind tocmai proliferarea șabloanelor, a monotoniilor și stereotipurilor verbale sau de comportament. Iată că — într-o viziune detașat critică — banalitatea obișnuințelor poate fi extrem de sugestivă pentru o anumită fațetă a existenței umane și excesul stereotipicii poate căpăta o expresie artistică inedită. Dacă asemenea construcții paradoxale sînt posibile și valide artisticeste, consider fără temei prejudecata după care există subiecte dramatice și nedramatice prin definiție. Din subiectul aparent banal „un băiat iubea o fată” se pot naște capodopere sau dimpotrivă banalități ce trăiesc în afara artei, în funcție de talentul celui care ți-o transpune în plan estetic.

Piesele cu subiecte luate din relațiile umane cele mai simple nu sînt, astfel, în mod fatal sortite a nu putea fi Artă în sensul înalt al cuvîntului. O piesă cum este cea a Liei Crișan *Între noi doi n-a fost decît tăcere* — vorbește, de pildă, despre lucruri aparent dintre cele mai prozaice: disciplina, atitudinea față de colectiv, productivitatea muncii. După unii, succesul de public al piesei s-ar datora îndeosebi faptului că spectatorul se recunoaște, își regăsește — urcate pe scenă — obișnuințele și tabieturile zilnice. Cred că am simplifica enorm lucrurile dacă ne-am limita la aceasta, fără să vedem poezia muncii, farmecul relațiilor interumane, mecanismul intern al nașterii entuziasmului și visurilor exprimate într-o manieră reprezentativă pentru societatea noastră. Nu este vorba de o capodoperă ci de o piesă obișnuită, despre lucruri obișnuite, dar ar fi utopic să ne închipuim că în jurul nostru se întîlnesc numai capodopere și că nu ne hrănim decît cu realizări perfecte. În același sens, ar fi greșit să credem că arta, în genere, își alege doar subiecte excepționale, ieșite din comun. Obișnuitul și obișnuințele reprezintă un material artistic de prima mînă.



Iluzia perfecțiunii

Despre autorul dramatic, Louis Jouvet credea că este „un magician incomplet”, deoarece „serie o incantație pe care n-o poate pronunța el însuși”. Magia se lasă însă completată, împlinită de actor, care rostește în scenă incantația, desăvârșind astfel ritualul sublim al teatrului.

Dar pe drumul care duce la această completare a magiei se întâlnesc nenumărate dificultăți, pe care numai interpretul înzestrat cu mult har le poate înfrunta.

Actorul este dator să facă, la luminile rampei, vizibil invizibilul. În acest spirit, cuvântul scriitorului trebuie să dobindească relief, trebuie să-și limpezească și să-și sporească dimensiunile de sens, atunci când este proiectat în spațiu. Mișcarea care însoțește cuvântul, subliniindu-i semnificația sau sporindu-i-o cu nuanțe noi, contribuie și ea la descifrarea, la ampla clarificare a invizibilului, a multiplexelor subtexte cuprinse în partitura literar-dramatică.

În acest proces atât de complicat al tălmăcirii în limbaj scenic a piesei, o primejdie de moarte o constituie confortul deprinderilor, ispita stereotipurilor. Numai că nici eventuala reciprocă nu este întotdeauna valabilă. Adică, nu o dată, în dorința legitimă de a evita banalul, istovitoare repetare a lucrurilor comune, se face loc artificialului, exceselor „teatralului”. Așa, de pildă, se încearcă la luminile rampei idolatrizându-se modernul, confectionarea unor situații de poezie nepoetică, de emoție nesentimentală, de complexitate contorsionată a simplității, de absență a semnificației îndemnând la semnificații bizare și altele.

Fără îndoială că totul rămâne cu puțință, atât vreme cât măsura autentică a artei nu este încălcată. Tocmai de aceea, înlocuirea clișeelelor banale cu clișeele artificiale sau invers, nu conduce, la un pol sau altul, decât la sigura dezecuilibrare a proporțiilor sensibile ale artei scenice, la anularea garantată a poeziei teatrului. Poate că, judecând astfel lucrurile, mulți oameni de teatru n-ar mai încerca fără folos să înlocuiască un loc comun cu un lucru comun aparent nou, ci s-ar strădui mai degrabă să mobilizeze locul aparent comun cu geniu artistic, cu irepetabile valori ale talentului actoricesc.

Interpretul mai are de depășit și alte greutăți. Ținând seamă de fluiditatea personali-

tății umane, el trebuie să încerce, pe cât cu puțință, s-o concentreze fără s-o denatureze atunci când compune personajul scenic. Ca atare, el are datoria de a alterna continuu, urmărind itinerariul logic și sensibil al rolului, echilibrul stabil cu cel instabil, determinând în cele din urmă, pentru uzul spectatorului, stabilitatea fermă a înțelegerii personajului. În acest scop, pare foarte firească necesitatea de a elimina simpla personificare, elementara transcriere scenică a unui erou, preferându-i o interpretare nuanțată menită să determine adevărata, semnificativa personalitate a protagonistului.

Dind însă o justificată precădere interpretării subtile și avizate față de o destul de rudimentară și nenuanțată personificare, actorul folosește la maximum și resursele inteligenței sale și incandescența emoției sale.

Zăbovind puțin asupra emoției interpretului, ne dăm seama că ea devine importantă, esențială, numai atunci când se transformă în expresie, în expresivitate artistică. Metamorfoza strict necesară a emoției în expresie nu se obține însă foarte lesne. Unii actori sînt înzestrați cu o sensibilitate pe care n-o pot exprima, datorită unui lung lanț de inhibiții, neeliminate, în mod inadmisibil, pe parcursul detectării și educării talentului lor. Alții nu ajung la indispensabila comunicare sensibilă cu publicul, deoarece minora lor forță de expresie nu este direct proporțională cu forța destul de intensă a emoțiilor lor.

Talentul autentic își poate îngădui să înfrunte diversele primejdii, ambiționând și izbutind să le și depășească. Pentru aceasta, ferindu-se de suficiența ucigătoare, el trebuie să ajungă la conștiința sigură, matură a dificultății inevitabile, a efortului strict necesar. Iar conștiința permanenței dificultăților și eforturilor obligă la ideea că un actor, oricât de înzestrat ar fi, nu este niciodată definitiv format.

Sarah Bernhardt scria că un actor „este totdeauna perfectibil, chiar atunci când pare că este perfect”.

Iluzia perfecțiunii rămâne apanajul neîncredincios al liniștei pe care o conferă cea mai solidă, cea mai desăvârșită încheagată mediocritate.

Un dramaturg dat uitării

Nicolae Scurtescu

Numele lui Nicolae Scurtescu nu se mai pomeneste; autor mai mărunț din pleiada post-pașoptistă, el merită totuși o clipă de atenție, de n-ar fi decât sirguința depusă de el pentru a contribui la lărgirea și dezvoltarea dramaturgiei noastre moderne.

Predilecția pentru acest gen dificil și, îndeosebi, pentru varianta, aparținând întru totul unei sfere de înaltă cultură literară — cum este tragedia — poate surprinde dacă ținem seamă că Scurtescu a luat tirziu contact cu viața și cercurile intelectuale. Din amintirile celor care l-au cunoscut¹⁾, aflăm că, fiu de țăran, născut în 1844 la Valea Largă (sat din districtul Dimbovița), Scurtescu abia știa să scrie și să citească la 16 ani, cînd arhiepiscopul Calistrat Sevastis, impresionat de istețimea băiatului, l-a adus în Capitală cu gândul de a face din el un slujitor al bisericii. După ce însă, cu o remarcabilă ambiție, își dă examenele de clase primare și intră, în 1862, la Liceul Sf. Sava, Scurtescu își dovedește înclinația deosebită pentru literatură și istorie. Încă din școală scrie poezii. În 1868 ia parte la întrunirile cercului literar „Orientul”, iar Grădina publică în „Albina Pindului” câteva din primele sale încercări poetice. Animat de idealuri patriotice și democratice, Scurtescu face parte, în 1869, din societatea „Românismul”, fondată de B. P. Hasdeu. În anul următor, cînd își încheie studiile secundare, ocupă, în urma unui concurs, un post de învățător la București — Iulia Hasdeu, își obține certificatul de absolvire a cursului primar, avînd-l pe el ca examinator — și începe totodată o perioadă de activitate scriitoricească și publicistică intensă. Numeroasele sale articole, publicate în „Columna lui Traian”, „Viitorul”, „Foaia societății Renascerea”, „Românul”, vădesc constanța preferințelor sale: ele tratează despre teatru și arta dramatică, iar în domeniul istoriei, despre in-

vămintul istoriei patriei. Dascăl conștiincios, Scurtescu pledează pentru introducerea metodelor didactice noi și compune pe de altă parte și un *Manual de istoria românilor*. Prietenos din fire, se simțea bine mai ales în compania tinerilor, și în jurul lui se formă una din cele mai originale societăți — „fără titlu și cu statute nescrise” — avînd drept scop „dezvoltarea prin noi înșine a cunoștințelor noastre literare”²⁾.

Destinul său se încheie printr-o moarte prematură, în 1879, așa încît a lăsat literaturii noastre puține lucrări finite, unele interesante în perspectivă istorico-literară, și o seamă de proiecte.

În poezie se afirmă întâi prin versuri de factură populară (publicate sub pseudonimul Niță Vintilă Siroc), abordînd apoi genuri variate: poezie lirică, poem, fabulă, satiră, spre a intona mai tirziu, în cor cu întregul contingent post-pașoptist, cantilena tipică a dezamăgirii singurătății și scepticismului, în versuri de turnură filozofică, e drept facilă, naivă, care amintesc însă oarecum de timbrul eminescian, ba chiar ni-l evocă uneori nemijlocit:

„Religia? — Unealtă de speculi și-amăgire;
Și legea? — Un drum sigur mai lesne-a

Amorul? — Vorbă vană mai mult spre chinuire;

Și fericirea? — Germen mai mult de-a sus-pina“.

Dar marea-i pasiune a rămas dramaturgia, în domeniul căreia ne-a lăsat cele mai numeroase și mai interesante dintre realizările sale. A scris îndeosebi piese istorice: *Rhea Silvia* (publicată în „Tranzacțiuni literare”, 1872—1873 și apoi, în 1873, în volum), *Despot Vodă* (în „Revista contemporană”, 1875 și, în volum, 1877), *Ștefan Rareș* (postum în „Familia”, XIX, 1885, nr. 42—50) și un manuscris de tinerețe, *Brutus* din 1866. Alte proiecte se cunosc din fragmentele găsite: un act din *Pirvu*, *banul Craiovei* și 48 de versuri din *Moartea lui Cezar*. Scurtescu ar fi scris și un *Lăpușneanu*, reprezentat chiar, pare-se, de Pascaly în 1872, dar textul s-a

¹⁾ A. C. Șor: N. Scurtescu, în „Familia”, XX, 1884, Nr. 1, p. 5—7 și Nr. 2, p. 19—20; N. Tîncu: Nicolae Scurtescu, în „Revista Nouă”, V, 1893, Nr. 11—12, p. 402 și urm., și Iuliu I. Roșca: Scriitori și artiști, Buc., 1890, p. 3 și urm.

²⁾ A. C. Șor, op. cit.; loc. cit., p. 6.

pierdut. Piese de alt gen sînt *Mîreasa la mormînt*, apărută în „Foița societății Românișmul” și *Dan și Ancuța*, în „Columna lui Traian”. Cele mai notabile rămîn însă *Rhea-Silvia* și *Despot Vodă*.

Cea dintîi, inspirată de legenda lui Romulus și Remus, pare a fi prima încercare de tragedie, în istoria dramaturgiei românești, pe teme istorice. Pe drumul astfel deschis vor merge apoi I. N. Șoimescu — *Constantin Basarab Brîncoveanu* (1877) și *Diurpaneu* (1879), G. Bengescu-Dabija — *Pygmalion, regele Feniciei* și *Amilcar Barca, generalisim al Cartaginei* (1894), Iuliu I. Roșca — *Lăpușneanu, domnul Moldovei* (1884) și alți autori de tragedii. Este o rezonanță produsă în contextul românesc de reacția antiromantică din a doua jumătate a secolului al XIX-lea francez, de neoclasicismul ce se afirmă prin teatrul lui Ponsard și reprezentațiile marii tragediene Rachel. Scurtescu mărturisea în prefața piesei sale că a vrut să compună o tragedie după modelul lui Racine. Desigur, unele trăsături ale piesei aparțin într-adevăr tragediei raciniene: inspirația e găsită în istoria antică, personajul principal e configurat după pilda eroinelor pasionale ale lui Racine, conflictul însuși se iese prin lupta dintre două pasiuni — iubirea maternă pentru gemenii Romulus și Remus și cea filială față de Numitore, ce se ciocnesc în suflul Rhee-Silvia cu ura pentru tiranul Amuliu. Dar modul de a înscena această dilemă tragică se depărtează de modelul racinian. Înșiși tragedia lui Ponsard, care preia anumite elemente ale dramei romantice, respingînd doar excesele ei, reprezintă un neoclasicism nici decum conform legilor severe din vremea lui Boileau. Mai mult încă, își face loc în *Rhea-Silvia* — ca și în toate încercările de tragedii care-i vor urma — mijloacele caracteristice ale dramei romantice. Travesti-ul, identitatea ascunsă și seria de încurcături ce derivă din aceasta, secretul nașterii, trecutul sumbru care pretinde răzbunare — aceste modalități tipic romantice de a crea tensiune și atmosferă, le găsim acumulate aici. Dacă Silvia este un caracter tragic în sensul clasicist, Amuliu e mai degrabă un personaj romantic: cele două pasiuni la fel de exclusive care-l stăpînesc, voința de dominație tiranică și dragostea oarbă pentru Silvia, constituie mai mult o sciziune internă decît un conflict. Pe de altă parte, piesa vădește și tendința moralizator-ideologică, tipică teatrului românesc cu subiect istoric din secolul XIX. Orientarea democratică și patriotică se exprimă clar prin Numitore: personajul e întruparea unei noțiuni, el e stăpînitorul bun, opus tiranului Amuliu. Replicile și scenele iau adesea turnura unor propovăduiri pe teme social-politice, iar finalul ilustrează, de asemenea, în chip demonstrativ tendința democratică — tiranul e frînt, iar Romulus, învingător, îi face rechizitoriul de rigoare, și cea patriotică — o apologie a Romei și a viitoarelor ei cuceriri civiliza-

toare include o aluzie la Dacia, leagănul poporului român.

Cu *Despot-Vodă* — un subiect care a atras multe condeie în dramaturgia noastră, nu numai pe Alecsandri și Bolintineanu — Scurtescu realizează o evocare istorică, e drept, fără mare strălucire, cuminte, dar inovatoare în cîteva puncte. Piesa — pe care Iorga o aprecia în mod deosebit³⁾ — ilustrează, printr-un conflict între Despot și „țară”, asemănător cu acela din drama lui Alecsandri (pe care o prefigurează), dar mai strîns și mai unitar realizat, ideea domnitorului străin de țară. În contextul literar în care apare, piesa e merituoasă, fiind lipsită de stridențele și stîngăciile curente în dramaturgia cu subiect istoric a epocii. Pe cînd mai toate personajele dramelor istorice din secolul trecut sînt simple ipostazieri ale unor noțiuni politice sau fantoze fără individualitate, eroii lui Scurtescu atestă încercarea autorului de a opera o anumită diversificare și umanizare a lor. Despot însuși e ferit de schematizare excesivă; chiar dacă personalitatea lui nu e atît de marcată cum ar fi cerut modelul istoric, el e mai omenos, nu o pură chintesență a tiraniei. Moțoc, „vulpea bătrînă”, e abilul intrigant, iar Tomșa, viteazul cinstit și patriot, în schimb spătarul Dumitru, unicul boier din tabăra domnului, nu mai e, ca în alte piese asemănătoare, unealta fără scrupule a tiranului; el capătă trăsături diferențiate prin luciditatea sa și acțiunea deliberată, păstrîndu-i credința lui Despot, după ce a cumpănit situația reală. Reprezentanții poporului — Șopîrlă, Virgulă, Vrancea, au și ei oarecare culoare: oameni simpli, cumsecade, buni patrioți, glumeți sau sfătoși, după vîrstă.

Mai e de amintit *Ștefan Rareș*, dramă istorică în patru acte, (inferioară totuși dramei lui Bolintineanu cu același subiect: *Ștefan Vodă cel Berbant*) inspirată după *Le roi s'amuse*. Scurtescu izbuștește doar o corectă evocare istorică, unde pledoaria împotriva tiraniei se îmbină cu încercarea de a da piesei o coloratură filozofică; într-un monolog se lasă frîu liber naivei meditații asupra soartei omului, iar Ștefan Vodă e redat ca un personaj lucid și cinic. Fără suficientă îndeminare, autorul dovedește totuși, aici, o bună cunoaștere a tehnicii dramatice, lucru nicidecum neglijabil în contextul dramaturgiei istorice din epocă.

G. Călinescu îi recunoaște lui N. Scurtescu „pătrundere psihologică” și (în *Rhea-Silvia*) un dialog „nervos, fără vorbăria și diminutivele lui Alecsandri”⁴⁾. Merită să îndepărțăm colbul uitării așternut pe locul modest ce-l ocupă în istoria dramaturgiei noastre.

Claudiu Christescu

³⁾ Istoria literaturii românești contemporane, vol. I, p. 25.

⁴⁾ Istoria literaturii române, București, 1941, p. 340.

● A murit la o vîrstă de invidiat vigurosul istoric bucovinean Theodor Bălan, retras de mai mulți ani la Gura Humorului. Se înconjurase de relicvele adunate într-o viață sacrificată științei. Casa, un adevărat muzeu, depozita documente inestimabile referitoare și la teatrul românesc, mai ales la turneele primelor generații profesioniste de actori din Principate. Printr-o șericită întîmplare, am răsfoit — sint cîțiva ani — copia dactilografiată a unei „Istории a teatrului în Bucovina“ și din parcurgerea fugară am reținut că volumul cuprinde material inedit despre turneele Tardiny-Vlădicescu în Moldova nordică. Deci, implicit, contribuții la biografia eminesciană! Nu ne îndoiim că acest manuscris aflat în mîini pioase va fi încredințat tiparului pentru a încununa opera regretatului istoric.



● Televiziunea noastră, atît de inspirată cu unele meda-lioane actricești, n-a fost încurajată îndeajuns de critica dramatică. N-am cîiut un rînd cu propuneri, cu nume ce ar trebui grabnic înregistrate și filmate. Și doar iubim alți actori în cronicile noastre!... Mai sînt încă urmărit de sonoritățile unei stinse școli dramatice din tiradele hamletiene rostite de octogenarul V. Valentinianu. Și inspirata soluție regizorală dăinuie metaforic — în plină cavalcadă recitativă memoria obosește, bătrî-nul scrutează noaptea cu vulturească tărie, trecînd ei durerea prințului danez. Cutremurător cîntec de lebedă... Nu uitați pe cei doi stîlpi de boltă ai teatrului românesc modern — George Calboreanu și Marioara Voiculescu. Filmați-i nu numai acasă, ci și prin Bucurestii tinereții lor pentru însuflețirea simbolică a unei epoci de aur din trecutul scenei românești.

● Tonul dat de teatrele de Comedie și Mic în organizarea de expoziții în foaiere se amplifică. Atmosfera estetică a sălii de spectacol se extinde astfel în locurile rezervate fumatului și impresiilor „fierbinți“, obligînd la atenție. Ce privim? Nu este rostul acestor rînduri să spună, ci numai să consemneze. Și să sugereze. Vedem aceste expoziții transfigurînd plastic episoade ale destinului Thaliei. Portretele oamenilor de teatru, machetele unor montări de renume, schițe de costum și decor cu intenția tainică sau mărturisită de revoluționare în materie... Un avangardism în sensul major și fertil care a traversat întreaga istorie a genului. Nu vedem rostul talgerelor de aramă, tapiseriilor cu dracii desenului rînjind apocaliptic, humanoizilor din fier forjat bine sudați și greu suportați de dușmea... O spunem fiindcă ne-am ciocnit pe ici pe colo (nu spunem unde!) de ele.

Ionuț Niculescu



Puncte de suspensie...

Jago în muncă de reabilitare

Cunoscutul „Festival du Marais” organizat an de an, vara, cu succes, în capitala Franței și găzduind trupe dintre cele mai bune și de pretutindeni, va prilejui curiind publicului contactul cu un Othello inedit, nu numai prin montare sau modalități actoricești (am cunoscut alții alți Othello galbeni și-atâtea Desdemone pe bicicletă încât, la acest capitol, inovația e greu dobândibilă) ci printr-o interpretare regizorală ieșită din comun.

Într-adevăr, străduindu-se să evite înțelegerea veche a textului shakespearian și să citească tragedia cu ochi noi, directorul de scenă, dl. Stephan Meldegg, după ce constată că pînă la ora de față piesa releva „două concepții : aceea a lui Othello care crede în puritate, iubire, frumos și aceea a lui Iago care-i incredințat că totul este corupție” mărturisește că el vede lucrurile mai altfel, considerîndu-l adică pe Iago, în ciuda lipsurilor acestuia, drept „un vizionar disperat”.

E, fără îndoială, o viziune demnă de atenție. Nu știm (așteptăm cronicile) cum va fi primit spectacolul de către criticii partizani ai ideii potrivit căreia directorilor (de scenă) li se cuvine în vremea noastră dreptul de a comanda, după dorinți, destinul eroilor fără a ține seama

de voința autorului (precum și — mai ales — de aceea a personajelor înseși) : presupun totuși, că, în cel puțin nouă cazuri din zece, criticii la care ne referim, vor primi spectacolul cu plăcere. Nu știm, de asemenea, cum vor reacționa la premieră criticii obișnuiți cu gîndul că, de parte de a fi un vizionar disperat, Iago este, dimpotrivă și încă de cîteva sute de ani, un intrigant notoriu, lichea și trădător gen cușitul pe la spate : presupun că amintii critici vor primi montarea cu rezerve, mai academic sau mai apăsător exprimate. Nu știm, îndeosebi, cum vor reacționa spectatorii : presupun însă că unii, neîncredători în memorie, se vor repezi, odată înforși acasă, să recitească „Othello”. Dincolo însă și indiferent de modul cum va fi primită montarea shakespeariană, este limpede că-veni de-a face cu o modalitate de regie cu totul neașteptată — care (inspirată de aliminteri — trebuie să recunoaștem — din anumite aspecte ale realității) se întemeiază pe inversarea valorilor, determină transformarea croulului negativ în pozitiv (și viceversa) și poate da naștere la spectacole insolite.

Însușindu-și pe de-a-ntregul metoda și aplicînd-o exact (operațiune realizabilă, după opinia noastră, fără dificult-

tați, întrucît mecanismul inversării e la îndemîna tuturor) regia „experimentală” ne poate oferi, de pildă, un Prometeu negativ, adică tipul încăpățînatului care, din vanitate bolnavă, refuză să-și facă autocritica solicitată, iscălindu-și condamnarea la tortură (puțin masochism ?) : un Harpagon, simbol al urii împotriva risipei și al pasiunii pentru economie (poate afiș CEC ?) un Hamlet care, superstițios, se ia după fantome, își jignește grav mama, ia mințile logodnicei sale, și, pînă la urmă, provoacă vărsare de sînge : un Căpitanu, dornic (nimic mai firesc) de afirmare a personalității sale — posedînd un spirit mobil (vezi paralela cu Prometeu) și stăpînind la perfecție știința de a se adapta, fără întîrziere, mutațiilor radicale ale vieții sociale.

Bineînțeles, metoda discutată mai sus va declanșa revizuri substanțiale în materie de distribuție, regizorii desemnînd actori pe măsura înțelesului nou al rolurilor. În felul acesta teatrul Giulești va monta Hamlet cu Mihăilescu-Braïla în rolul titular, iar pe Vasilica Tasta-man o vom admira în „Maștera” ucigașă a lui Balzac...

Al. Mirodan

■ „Frumoasa din pădurea adormită“

la Opera Română

■ Recital Martha Kessler

În strădania de a-și extinde repertoriul, Opera Română a pus în scenă, pentru prima oară în țara noastră, unul din cele mai importante balet ale lui Piotr Ilici Ceaikovski.

Frumoasa din pădurea adormită este un lung basm coregrafic în 3 acte și 6 tablouri, al cărui libret a fost imaginat de celebrul dansator și coregraf Marius Petipas, transplantat din Franța în Rusia, unul dintre creații școlii coregrafice ruse.

Inspirându-se din cunoscuta poveste a lui Charles Perrault, Petipas a realizat o amplă desfășurare plastică de dansuri și scene dansate, legând într-o agreabilă fluiditate narativă episoadele feerico-romantice ale unei afabulații, care-și află izvoarele în vechile mituri ale civilizației cavalierești. De-a lungul celor 3 acte, scena este continuu animată de numeroase personaje, iar conflictul dramatic, dacă se poate vorbi despre contradicții dramatice într-o artă de virtuozitate cum este baletul clasic, se afirmă în opoziția — la festivitatea nașterii prințesei Aurora — dintre grupul celor șase zâne sau ursitoare binevoitoare, întru-chipînd farmecele feminității și virtuțile gospodărești, și zîna Carabosse, personaj malign care sosește nepoftită, pentru a-și face funesta preziceră a lungului somn centenar în care va fi scufundată prințesa la vîrsta de 16 ani, cînd va atinge zenitul frumuseții și farmecului genuin.

Deci, fastuoasă viață de curte, regi și nobili curteni, prinți, paji și zîne, străjeri și maeștri de ceremonii, toată această fascinantă masă de personaje își trăiește existența fabuloasă și exuberantă, măsurînd-o în exactitatea timpului muzical și în spațiul scenic destinat mișcării perfect controlate și uimitor de stăpînite care deosebesc mersul și mișcarea normale, de arta precisă determinată a baletului. Imaginea lui Goethe din *Wilhelm Meister* a „dansului printre ouă“ se potrivește de minune rigori și eleganță a baletului.

Castelul scufundat în somn și trezirea prințesci, prevestită de semnalele vinătorești ale prințului Désiré — personajul predestinat să readucă la viață lumea adormită a palatului — constituie un element de poezie și mister în succesiunea de tablouri ale baletului.

Se poate spune despre baletul clasic-romantic că este aida unui limbaj cu puține cuvinte, dar combinarea mișcărilor și gestulației cu expresivitatea mimică îi extind considerabil vocabularul.

Puțini compozitori au știut ca Ceaikovski să contopească universul muzicii cu acela al dansului. Muzica baletelor sale incită la controlul ritmic permanent al fiecărui pas. Mișcarea orizontală, solistică și de grup, rotația pe verticală, salturile, mersul pe poante își găsesc complementul în repaosul statuar. Alternarea tipurilor melodico-ritmice generează la acest compozitor plăcerea exuberantă a dansului, care la rîndul ei naște în spectator plăcerea de a privi și a asculta.

Sub conducerea muzicală a lui Cornel Trăilescu, muzician sensibil și înzestrat cu simțul esențial al desfășurării în timp a muzicii, corpul de balet al Operei Române ne-a oferit un spectacol de clasă înaltă. Ar trebui citate toate dansatoarele și toți dansatorii în frunte cu impecabila Ileana Iliescu (Aurora), cu grupul solistic al zinelor (Mihaela Crăciunescu, Anne-Marie Bărbuș, Eugenia Cotovelea, Doina Enescu, Anca Beuran, Valeria Moldovan), cavalerii, în frunte cu prințul Désiré (Marinel Ștefănescu), și încă mulți alții care au făcut și fac din acest balet un succes permanent și real al stagiunii. Nu putem omite dansurile de caracter din tabloul final al baletului realizate de Valeria Moldovan, Gh. Angheluş, Liliana Sandu, Eugen Văduva, Doina Enescu și D. Ologoiu. Remarcabile, decorurile și costumația de bun gust ale Ofeliei Tutoveanu, regia și coregrafia lui Vasile Marcu și munca pregătitoare,

muzicală a corepetitorilor și a profesorilor do balet Lulu Ross și Iurii Umrihin.

Mezzosoprana Martha Kessler ne-a oferit, în cadrul concertelor de cameră ale Filarmonicii „George Enescu”, un recital care alături de câtorva lieduri în primă audiție, melodrama *Pierrot lunaire* de Arnold Schönberg. Dotată cu o voce frumos timbrată, Martha Kessler și-a început recitalul cu două lieduri lente de Brahms (pe texte de Ruckert și Geibel), a cântat apoi o lucrare de tinerețe a lui Enescu, *Doina* pentru voce, pian și violă și *Trei sonete pe versuri de Shakespeare*, compuse de I. Stravinski, pentru voce, flaut, clarinet și violă. Partea a doua a programului a reunit un grup de instrumentiști, alcătuit din pianista Alexandrina Zorleanu, M. Opreanu (vioară), V. Mendelsohn (violă), M. Suciu (violoncel), V. Vasinca (flaut), V. Bărbureanu (clarinet), D. Teodoru (bas-clarinet). Sub conducerea muzicală a compozitorului Anatol Vieru, ei au realizat împreună cu solista Martha Kessler audiția integrală a melodramei *Pierrot lunaire* de Arnold Schönberg.

Această melodramă este, în fond, un ciclu de 21 de piese vocale în care vocea solistă se combină, în fiecare dintre ele, cu variate formațiuni instrumentale. Creat pe textele poetului post-simbolist Albert Guiraud, ciclul este caracteristic pentru stilul perioadei vio-

lent expresioniste a compozitorului, când aceasta se desprinsese de wagnerism și de post-romantism, manifestându-și revolta împotriva „tiraniei tonalității”. În 1912, la prima ei audiție de la Berlin, lucrarea a scandalizat publicul, iar un critic și-a rezumat astfel impresiile: „Dacă aceasta este muzica, rog pe creatorul meu să n-o mai ascult niciodată!” Radicalismul lucrării constituia o etapă pregătitoare a descoperirii și aplicării tehnicii dodecafonice și seriale care avea să situeze pe Schönberg printre exponenții de seamă ai creației muzicale a secolului XX. În perspectiva timpului, apare ca un fapt incontestabil că *Pierrot lunaire*, acest ciclu de lieduri de un lirism anti-liric, a deschis căi noi de expresie nu numai în creația autorului ci și în gândirea muzicală a vremii noastre. La negarea totală a principiului tonalității și la afirmarea predominanței posibile a disonanței, Schönberg adăuga o scriitură melodică concentrată, ascetică, în contrast cu extensia melodică proprie post-romantismului. Vocea solistă utilizează adesea un soi de recitativ (*Sprechgesang*) și de multe ori este integrată în țesătura instrumentală.

Martha Kessler a subliniat împreună cu colaboratorii ei contrastele și momentele de tensiune ale lucrării. A fost o realizare importantă a cunoscutei cântărețe.





„Iuncu Jianu“ de Alexandru Mîru și Aurel Tita în interpretarea Teatrului de păpuși din Craiova. Regia, Horia Davidescu. Scenografia, Eustațiu Gregorian.

De vorbă cu:

Horia Davidescu

Directorul Teatrului de păpuși din Craiova

despre evoluția teatrului păpușaresc

Este foarte interesantă „filogenia“ teatrului de păpuși din Oltenia. În 1949, pedagogul Horia Davidescu, împreună cu educatoarea Ștefania Alexandrescu, Maria Diaconu și Alexandrina Stoica au înființat pe lângă Inspectoratul școlar Craiova o grupă de păpușari amatori. Ne aflăm în plină revoluție culturală, cînd comuniștii erau chemați să etilorească începuturi în spațiile vacante ale artei. Amatorii au dovedit curînd o vocație profesională. Păpușile lor participau la evenimentele împlinite din mers. Erau nu numai niște păpuși didactice, ci se confruntau în arta interpretării cu veritabilii actori. Spectacolele atrăgeau în sala „Lumina“ din Craiova un public entuziast. A urmat inevitabil primul salt : în 1950 Teatrul Național din străvechea Bănie a creat secția „teatrul de păpuși“. Amatorul Horia Davidescu, (care cu ani în urmă ucenicise pe lângă un actor bucureștean, anume Feral), devine acum scenograf, modelator de păpuși, actor minuiilor și regizor artistic. În două decenii și jumătate, teatrul de păpuși craiovean și-a conturat o personalitate. Colectivul artistic (11 actori, un regizor artistic și un pictor scenograf) se comportă cu maturitatea specifică unui teatru scris.

— Horia Davidescu, sînteți directorul și regizorul acestei case de păpuși de la piatra de temelie. Este cunoscut faptul că numai în ultimii 10 ani s-au pus în scenă peste 40 de premiere, că ați participat la concursuri și festivaluri naționale și internaționale. Ați realizat de asemenea fructuoase turnee în Bulgaria, Jugoslavia, Mongolia, R.P.D. Coreeană, Republica Populară Chineză, Alger, Tunis și alte țări. Colectivul artistic a primit premii și mențiuni la toate festivalurile internaționale și spațiul nu-mi permite să le enumăr. Dar să fugim din pla-

nul diacronic : ce înseamnă azi Teatrul de păpuși din Craiova ?

— Dincolo de numeroasele premii de prestigiu mondial, de colaborările cu diverse televiziuni străine, fapt care ne permite o raportare valorică, pe plan local sîntem un concurent preferat emisiunilor specifice de la televiziune, radio și cinematograf. Nu știu dacă acest fapt vă divulgă întru totul o realitate necesară oricărui teatru : statornicia dar și sporirea publicului. Teatrul există prin public. De multe ori sînt invitat la București și asist la diverse ședințe în care se pune

problema crizei de spectatori la teatral de păpuși și este acuzată televiziunea (sau cinematograful) de neloialitate. În Craiova, „războiul” acesta păpușile l-au câștigat. Sintem amenințați de părinți că nu le permitem să pătrundă (împreună cu copiii, firește) peste numărul locurilor. Am modificat de aceea programul ; am sporit numărul spectacolelor. Duminica prezentăm două spectacole dimineața. Ținând seama de faptul că televiziunea prezintă la acele ore seriale cu lei și comori fabuloase, merită să ne lăudăm. Vă asigur că nu intervine cu nimic un organizator de spectacole. Aliajul este suficient. Craiovenii simt nevoia să vină cu copiii la teatrul nostru. Acești părinți sînt spectatorii noștri care în urmă cu douăzeci de ani erau copii. Gustul pentru limbajul păpușilor a rămas. Poate și păpușile noastre, în confruntare cu actorul veritabil, au evoluat.

— În ritualul spectacolului cu marionete, păpușa este actorul. Un actor de lemn, a cărui viață este ascunsă în sfori... Cum sînt primeniți acești actori ?

— Păpușa trebuie să fie *alta* cu fiecare spectacol nou. Păpușa joacă întotdeauna un singur rol. De aceea, cînd scenograful este și creator de păpuși, între el și regizor se naște un dialog fructuos, în favoarea specta-

colui. Interlocutorul meu este un nume : Eustațiu Gregorian. A obținut la două festivaluri internaționale premiul I și medalia de aur pentru scenografie. Păpușile create de Gregorian au o valoare plastică recunoscută peste hotare ; pînă și Hollywood-ul i-a folosit unele idei plastice.

— În repertoriul teatrului dumneavoastră am observat o preferință pentru textele inspirate din istoria patriei dar și din fabulosul folcloric. După „Iancu Jianu”, pregătiți acum un scenariu inspirat din balada fantastică „Sora soarelui”. Aceste preocupări tematice își găsesc și un corespondent scenic evoluat, modern ?

— Vreau să rămîn la teatrul de păpuși, în sensul lui propriu, indiferent de modalitățile mixte pe care le experimentăm. (Căutăm să scoatem din oulise și actorii propriu-ziși, să fie nu numai minuitori de păpuși, ci și interpreți.) Se aude că pe lângă Institutul de artă teatrală și cinematografică se va înființa o școală postliceală pentru interpreții păpușii. Ar însemna o recunoaștere a specificității teatrului ce se exprimă prin păpuși, precum și a unei școli românești în acel domeniu. Cred că Craiova se poate mindri, în această perspectivă, cu o contribuție de netăgăduit.

T. Pau



FOTOCRONICA

Tănase Cazimir (Profesorul) și Julietta Szöny (Ada) în „Passacaglia” de Titus Popovici. Teatrul Dramatic Baia-Mare. Regia : Petre Popescu, de la Teatrul „Bulandra”

Trei baletе contemporane

- „Văpaia“ la Opera Română
- „In memoriam“ și „Carmina Burana“ la Opera din Timișoara

Trei baletе noi inspirate din partituri contemporane au văzut de curind lumina scenei. Ele vin să tulbure acalmia în care părea că s-a instalat dansul nostru scenic, mai ales prin faptul că autorii lor, coregrafii Oleg Danovschi și Alexandru Schneider, au curajul de a aborda muzica nouă, dificilă ca scriitură și adesea improprie pentru simpla ilustrație coregrafică, dar atât de generoasă în impulsuri ritmice și sugestii tematice adecvate dialogului contemporan. Atunci cînd cei mai mulți coregrafi se adresează, în continuare, cu precădere, compozitorilor preclasici, clasici și romantici a căror muzică, în afara accesibilității și audienței la public, se dovedește ușor adaptabilă scopului propus prin ritmica și duratele propice încadrării figurilor de dans și combinațiilor de pași, a compune un balet pe muzică de Carl Orff sau Doru Popovici, Alexandru Pașcanu ori Mircea Chiriac e un semn de autodepășire, de exigență profesională, și mai ales de angajament artistic și civic în slujba dialogului și tematicii contemporane. Semn distinctiv atât pentru Oleg Danovschi, „decanul“ coregrafilor noștri cît și pentru Alexandru Schneider, reprezentant al tinerei generații de coregrafi, care se afirmă tocmai prin căutarea unor noi mijloace de expresie coregrafică, capabile să angajeze un dialog viu, fructuos cu un public exigent, în măsură să discearnă valorile, opus figurii pitorești a baletomanului cu lojă abonată și binoclu, admirator al picioarelor frumoase și al „fouetté-urilor en tournant“.



Cu *Văpaia*, Opera Română își întregeste repertoriul de balet — destul de sărăcit în ultima vreme — cu o lucrare coregrafică nouă, investigînd noi modalități de fuziune a dansului de acțiune cu pantomima și cu dansul atematic, așa-zis liric, și probînd convingător, totodată, aderența la posibilitățile de expresie scenică dansantă a celei mai arzătoare tematici contemporane — tematica revoluționară. Se demonstrează astfel că artei Terpsichorei nu i se potrivesc

numai subiectele mărunte, deși uneori pretențios spectaculare, imaginate în pași de vals — așa cum vor cu orice preț să ne convingă unii coregrafi care surghiunesc baletul departe de propria lui fire, silindu-l să se macine în căutări sterile, „mimante“ ori să renască iluzoriu, din propria-i cenușă academică, atunci cînd este, în esența lui, chemat să exprime omul, viața, aspirațiile, devenirea lui.

Iar omul, în baletul *Văpaia*, e comunistul neînfricat care-și sacrifică propria-i viață pentru noul ce va să vină; e o poveste al cărei patetism emoționant rezidă în simplitatea ei, în opoziția — în general bine surprinsă coregrafic de Oleg Danovschi — dintre lumea veche (care-și apără cu dinții pozițiile) și lumea nouă (hotărîtă să le cucerească cu orice preț). Dansul de acțiune pe care bătrînul Noverre îl propunea ca remediu decadenței baletelor epocii lui, se dovedește aici bine inspirat, iar în fruntea distribuției, steaua baletului nostru, Magdalena Popa și partenerul ei, Amatto Checulescu, îl valorifică pregnant, grație posibilităților lor tehnice și expresive.

Cele mai bune pagini dansante sînt tocmai acelea în care duetul eroilor principali se impune prin siguranța și avîntul dansului de esență neoclasică propunînd cu osebire salturi, arabescuri și prize de efect. Același balet oferă și satisfacția de a privi întreg ansamblul de dansatori ai Operei într-un charleston antrenant, ingenios adaptat pentru scenă. Apoi dansul Valentinei Massini, tandru și insinuant, costumele frumoase și decorul sondînd metafora (Ofelia Tutoveanu) sînt tot atîtea reușite. Rămîn neîmplinite dorința de fuziune a dansului cu pantomima (aflată aici în abundență, provenită din anecdotică prea bogată a libretului, în mare măsură inaccesibilă dansului sugestiv și simbolic), unele scene tari, de atmosferă, voit pitorești, cu borfași și femei pierdute, în poze caracteristice, de un „realism“ prea evident și, în sfîrșit, unele părți din muzica special scrisă de Mircea Chiriac, al cărei dramatism, sugerat de utilizarea excesivă a alăturilor, rămîne exterior structurii sale întîme — ritmică, melodică și armonică.

Spectacolele de balet timișorene *In Memoriam* și *Carmina Burana* au avantajul că sînt compuse pe o muzică de mare valoare, intrată definitiv în patrimoniul literaturii componistice românești (Alexandru Pașcanu, Doru Popovici) ori universale (Carl Orff). Un alt avantaj, deloc de neglijat, este că Alexandru Schneider, chore-autorul lor, fiind coregraful permanent al trupei de balet, intitulată cu atît de sublimă mîndrie anti-clasicizantă „Temesiensis Chore Studio Balet Contemporan“, cunoaște bine structura fiecărui dansator în parte, imaginînd coregrafia exact pe posibilitățile sale reale, mascînd lipsurile de tehnică, de manieră sau expresie (cite i s-ar putea reproșa), astfel încît fiecare balet apare pe planul interpretării străin imperfecției, iar trupa — toți dansatorii tineri, tehnicieni impecabili ce lasă imaginea unui ansamblu omogen, bine pus la punct, și nu a unui colectiv eterogen, cum sînt mai toate colectivele noastre de balet.

In Memoriam este unul dintre cele mai interesante și autentice baletе românești contemporane. Nu numai prin apartenența la mereu vibranta tematică militantă, dar, mai ales, prin felul în care i se conferă acesteia contur coregrafic, spectacular, prin strînsa comunicare a ideii cu stricta invenție coregrafică. E un balet de angajare politică, ce se înscrie (prin ardența ideilor și prin expresia artistică adecvată) pe orbita adevăratei creații coregrafice, creație prin excelență poetică, supusă unei estetici proprii, unic și implacabil direcționate spre surprinderea inefabilului, a metaforei și a simbolului.

Pe imaginile muzicale ale pieselor simfonice *In Memoriam* și *Toccata* de Al. Pașcanu și ale baletului *Nunta* de Doru Popovici (cele trei compoziții beneficiind de toate atuurile calitative ale școlii contemporane românești de compoziție), baletul propune o suită de scene în care dansul e contrapunctat de imagini cinematografice, abstracte, alcătuint un caleidoscop metaforic al României în anii ultimului război: atmosfera specifică a satelor românești în război, scene de luptă, insurecția armată și victoria ei, reîntoarcerea de pe front și, ca și *Miorița*, nunta baladescă a fecioarei cu mirele căzut în luptă. Mireasa îndoliată și bocetul femeilor la cimitirul eroilor, completează sinteza dramaturgiei coregrafice care se încheie cu un final apoteotic în *memoria* eroilor căzuți pentru eliberarea patriei.

Scenografia extrem de inspirată a lui Dumitru Popescu se integrează perfect imaginilor coregrafice, simbolizînd prin măști supradimensionate, costume, obiecte folclorice, sculpturi imense à la Vida Geza și efecte cinematografice (Sandu Dragoș) un spațiu ideal în care întreg baletul se înscrie ca o imagine veșnic vie în zarea memoriei pămintului românesc. Scenele nunții și pașii sublimați de folclor (Doru Popovici mulează cu acuitate expresivitatea muzicii sale pe

intuiția ritmică, profundă, a mișcărilor pasului de dans românesc ce vine parcă din vechimi) au capacitatea să se constituie într-un demers metaforic continuu, care impune sugestia de univers mioritic. În acest univers rareori urcat pe scenele noastre de dans, Dorina Fleșeriu, Aurora Paraschiv, Francisc Valkay, Ioan Gîrba evoluează cu pregnanță înscriind cu trupurile lor metafore ce se adună și metafora generală a baletului: original protest antirăzboinic și pios omagiu adus luptătorilor români pentru libertate.



Carmina Burana, celălalt balet timișorean în premieră pe țară, este o întreprindere mai ambițioasă privind posibilitatea coregrafului de a releva noi posibilități expresive ale dansului, raliat nu unei dramaturgii ori metafore scenice, ci capacității imanente a dansului de a se constitui într-o lume de expresivitate maximă, caracteristică. Ambiția coregrafului e cu atît mai demnă de luat în seamă cu cît această întreprindere este asociată unei muzici care a făcut să cadă pînă acum nenumărate construcții coregrafice inspirate din ea: *Carmina Burana* de Carl Orff — partitură contemporană, de notorietate universală prin factura ritmică, de un dinamism percutant, prin rafinamentul armoniiilor ei arhaice și al intonațiilor populare. Deosebita sa expresivitate decurge din deosebita sa simplitate: coregraful operează o translație a expresivității muzicii în imagini dansante, simple și sugestive, ce tind să se lege în scene de viață, corespunzătoare acelor scene de viață (din muzică și din textele literaturii antice tîrzii și medievale) care l-au inspirat pe Orff. Sensurile profane ale textului sînt, așadar, esențializate și deduse din imaginea unei succesiuni de scene lumești, tratate coregrafic pentru soliști, cu acompaniamentul corpului de balet. Baletul lui Schneider, lucrare colorată, cu invențiuni coregrafice spațiale, reunește dansul clasic cu cel expresionist și se constituie — sub semnul zeiței Fortuna — într-un imn închinat vieții și plăcerilor ei. Șansele lui de viabilitate sînt multiple, mai ales dacă îl vedem din perspectiva artei dansatorilor Rodica Murgu, Mihaela Santo, Aurora Paraschiv, Dorina Fleșeriu, Ioan Bosioc, Claudiu Lupu, Ioan Gîrba, Francisc Valkay și în climatul scenografic de un cromatism fascinant, semnat (decoruri și costume) de Dumitru Popescu. I s-ar putea reproșa baletului prea strînsa robire la textul original (cine nu-l cunoaște, riscă să nu înțeleagă unele scene), dar poate, pînă la urmă, și asta se va dovedi o calitate.

Nicolae Spirescu

LILIANA ALEXANDRESCU

SCENOGRAFIE ȘI SEMN ÎN TEATRUL CLASIC ȘI ÎN TEATRUL POPULAR

În teatrul popular, unde timpul e egal cu sine, iar „clasic“, adică provenit de la înaintași, este egal cu „contemporan“, adică integrat actualității, funcția de semn a elementelor scenografice (costum, recuzită, mi-zanscenă) se manifestă cu o evidență care sare în ochi. Culoarea, distribuită rafinat între personaje bune și rele, ca un indicator moral: dracii mohorâți, moartea cu tichie neagră sau văroasă, ciobanii albi, craii luminoși; calitatea materialelor: blăni aspre de fiară ori de oaie neagră pentru registrul infernal, blăni albe, moi, inocente, de miel, pentru registrul terestru și celest; obiectele-însemne: înasca de gaze pentru moarte, ochelarii de soare și cartea pentru popă, păpușa goală ținută în mină pentru reprezentanții regnului vrăjitoresc; accesoriile sonore, semnale anunțând de la distanță caracterele dramatice: tălângi dogite, joase, înșirate câte 80 pe un diavol, zurgălăi de sanie cu clinchet subțire încolăciți pe o bită de cioban; toate acestea, care leagă atât de firesc lumea văzutei de a nevăzutei, într-o simbolistică esențială, desemnează plasticul ca subsumat ideii teatrale, expresie materială a unor energii spirituale, a unor principii. În acest teatru fără vîrstă, atât de deschis și atât de codificat, aflat în relație nemijlocită cu legile elementare ale universului, imaginația plastică cea mai frenetică respectă cu strictețe linia mare a unui model ancestral, și nu simte nevoia să-l schimbe, ba dimpotrivă, își adaugă sieși noi forme, noi detalii numai în lăuntru al canonului moștenit, confirmându-i, proclamându-i perenitatea.

Cu clasicii teatrului scris se petrece invers. În reluarea periodică a unor texte, elaborate și ele în decursul vremurilor, adică devenite *exemplare*, deci cu valoare de *model*, canonul moștenit e mereu destrămat sau chiar

cu violență rupt, înlocuit, în vederea instaurării unui alt nivel de semnificații. S-ar zice că, deși ambele discursuri reprezintă o memorie colectivă a omenirii, *discursul clasic*, spre deosebire de *discursul folcloric*, propunîndu-și normele, stirnește, sfidarea lor, iar aceste norme acționează astfel de cele mai multe ori ca un soi de stimuli pentru anti-norme.

În această infinitate de reprezentări scenice, reale sau virtuale, ale unor texte invariabile în structura lor literară, variabile în structura lor spectaculară, evident că funcția de semn a scenografiei e mult mai complicată, aș zice chiar mai arbitrară. Dacă în teatrul popular ea se manifesta cu o deschidere vastă, posibilă tocmai datorită unui cifru milenar, în înscenarea clasicilor ea are mereu tendința de a se închide pe un sens, deci de a da unicate. Or, această unicitate înseamnă tocmai stabilirea unui raport nou față de text, raport de concordanță ori de discordanță, după cum remarcă o dată și Eugen Schileru în prefața la un volum de *Scenografie românească*. Comentariul scenografic poate susține de exemplu intențiile lirice, grave, ale textului clasic, sau dimpotrivă, le poate anula prin parodie. Desigur, lucrul e valabil pentru reprezentarea oricărei dramaturgii, la clasicii intervine însă un ce tulburător, care-ți forțează privirea într-un binoclu întors: bariera epocii. O batistă pierdută e un pas spre moarte, un cerc îngust de aur și un jilț — coroană, tron — precipită în neant nemănumărate capete, o mîină iute dusă la șold înseamnă spada scoasă din teacă și omorul. Alte straie, alte reflexe, cu o aparență străină. Acolo unde un autor modern poate pași direct, clasicul nu poate. El trebuie întîi să treacă cumva peste ceea ce am numit bariera

epocii, adică peste senzația că vorbele, că gesturile lui nu ne privesc. Și deseori prima treaptă către un contact viu este costumul, anvelopa de pinză sau mătase a unui suflător din vremea lui Sofocle sau a lui Racine. Un anumit costum, oricare, de epocă sau modern, descriptiv sau stilizat, neutru sau angajat, indiferent cum, dar împlinindu-și funcția de a fi *vehiculul vizibil al ideii*. „Totul începe pentru mine de la costum”, spune Peter Brook în timpul repetițiilor la *Regele Lear* (1963), haina nimerită însemnând pentru el gășirea atmosferei exacte a piesei și introducerea eroilor într-un timp istoric și moral. „Mi se părea absurd să aleg un costum de epocă, spune tot el, piesa nu are epocă. Limbajul este foarte precis situat în secolul al XVI-lea, dar tonul e barbar. Dacă acceptăm că este o piesă barbară și încercăm s-o montăm în costume din piele de leopard, ajungem din nou la absurd, căci în piesă există oameni care schimbă opinii sofisticate, în orașe cu o civilizație dezvoltată. Unii propun: îmbrăcați-i ca pe vremea lui Shakespeare, e vorba de o piesă elisabetană. Dar e o piesă precreștină, foarte anticreștină, și a o prezenta în siluete din secolul al XVI-lea ar fi din nou absurd. Se revine, în asemenea cazuri, la soluția preconizată de mult: piesa este jucată în costum modern, considerându-se acest costum „invizibil”. Dar și aici se află o capcană: aluziile prea constante la anul 1963. Experiența a fost încercată zadarnic de mii de ori. Atunci, anticostumul? Acostumul? Uniforma?...”¹⁾ Iată deci cât de acut se pune, în reincarnarea unui clasic, chestiunea concretei lui scenice imediate, ca indiciu al unei anume lumi morale mediate, lumea lui originară, de aerul căreia piesa nu se poate lipsi fără primejdia de a muri pînă la noi. Chestiune ambiguă, în care prezentul nu se poate dispensa de istorie, măcar pentru a o nega și pentru a se afirma pe sine. Abolit sau nu, timpul există *ca problemă*. Astfel, în calitatea ei de suport vizual, de actualizare tridimensională a unui text clasic, scenografia implică a patra dimensiune, cea temporală, și apare ca avînd două straturi de semnificații: a) *de reprezentare* a materiei dramatice ca atare; b) *de integrare* a unui timp într-altul. Fie că alege calea descrierii, fie pe aceea a metaforei, funcția scenografiei în spectacolul clasic se exercită neapărat pe ambele coordonate, chiar în efortul de a o ignora pe a doua. Iau la întîmplare un exemplu din teatrul ultimilor zece ani: și în *Cum vă place* (regia și scenografia, Liviu Ciulei), și în *Troilus și Cresida* (regia, D. Esrig, scenografia, I. Popescu-Udrishte), în *Richard al II-lea* (regia, R. Penciușescu, scenografia, Tony Gheorghiu și Traian Nițescu), ca și în *Woyzeck* de Büchner (regia, Radu Penciușescu, scenografia, Mihai Mădăscu), în *Leonce și Lena* de Büchner (regia și sceno-

grafia, Liviu Ciulei), în *D-ale carnavalului*, actul II (regia, Lucian Pintilie, scenografia, Liviu Ciulei și Giulio Tincu); în *Năpasta* (regia, A. Visarion, scenografia, Vittorio Holtier); ori în *Regele Lear* (regia, Radu Penciușescu, scenografia, Florica Mălureanu) în toate, mereu, prezența activă a podelei goale, de scinduri fruste, negeluite, podea primordială, primă înghelare a omului, primă separare a tălpii lui de solul animalelor, prin spațiu strict uman pe care se poate desfășura un destin al speciei. Dar ce înseamnă această despuiere extremă a spațiului scenic, redus la propriul lui caz-limită, la propria lui schemă: „les planches” cum îi zic francezii, podiumul de scinduri, decit, în cazul clasicilor, o formidabilă concentrare a istoriei, masarea ei pe un singur plan, acela al unui prezent continuu, totodată abstract și foarte concret, în care spectatorul de astăzi se simte îndemnat să intre cu pasul de pe stradă.

În condițiile unei asemenea soluționări scenografice a textului clasic, adică a plasării lui într-un cadru nud, simplificat la maximum, funcțiile decorului sînt parțial asumate de către costum. Într-adevăr, pe acel podium neutru poate pași la fel de firesc un erou al lui Eschil, al lui Calderon, al lui Racine, Hugo sau Beckett. Costumului, așadar, îi revine necesarmente funcția de a preciza, de a particulariza, prin niște accente de culoare, de formă, de material, fizionomia specială a personajelor și „angajarea” lor în spectacol. Obiele, blănuri, ghioage, în genere o „animalizare” a veșmintului eroilor himerici în *Troilus și Cresida* (versiunea Esrig) dau piesei acel sens violent acuzator, acea virulență satirică. Supradimensionarea siluetei, măștile, subliniază în *Măsură pentru măsură* (regia Dinu Cernescu) ideea abuzului de putere și a deumanizării. Și așa mai departe. Să nu uităm ingenioasa definiție a lui Schilleru: costumele sînt niște „mici decoruri portative”.

Și cu această vorbă ne referim din nou la teatrul țărănesc, unde costumul, prin bogăția lui plastică și prin amplexarea semnificațiilor sociale și istorice, satisface aproape toate valențele scenografice. Ca și în teatrul elisabetan (teatrul popular prin excelență), — cînd Shakespeare nu era încă un clasic, cînd nu se punea încă problema tradiției și modernității, — în teatrul țărănesc actorii și publicul, Irod, Fecioara Maria, Iosif și spectatorii adunați pe uliți sînt îmbrăcați, firește, *la fel*: în straiul de prin partea locului. Există, însă, ca și în teatrul elisabetan, semne suplimentare: coroane, zurgălăi, săbii, bîte, titluri — Crai Roșu, Crai Verde, Crai Negru. Iar fulgerarea chiverelor și a coroanelor de carton poleit, încrucșarea spadelor de tablă, drama pruncilor măcelăriți de un tiran ambițios, cortegiul de arhierei, ostași, ciobani, îngeri și diavoli printre care circulă moartea, toate laolaltă nu încheipue un racurs de tragedie shakespeariană?

¹⁾ Vezi Peter Brook despre „Regele Lear”, în „Teatrul”, 1963, nr. 6, pag. 90.

Actorul — sufletul universului scenografic

Montările din teatru, film și spectacole T.V. realizate în decor natural sau construit, metaforic sau narativ, stilizat sau esențializat dovedesc că cea mai bună scenografie nu e nici cea care-l copleșește pe spectator nici cea care „nu se vede”; că ea înseamnă mai mult decât imagini complementare, fundal decorativ sau sugerarea spațiului, timpului și ambianței sociale; că la toate aceste atribute trebuie adăugat „acel ceva” grație căruia obiecte de perfectă normalitate sau, alteori, cu desăvârșire neidentificabile, să fie străbătute de „curenți inefabili care amplifică sensurile spre ceea ce există dincolo de obiecte” — acel ceva care dă adevăr artistic pinzelor pictate sau modernelor efecte electronice, odată cu intrarea în scenă a actorului. În funcție de convingerile sale estetice, scenograful poate acorda mai mică sau mai mare atenție principiului punerii în valoare a actorului (elementul uman) dar nu poate face abstracție de el. Apia susținea punerea în contrast a volumelor și suprafețelor decorului cu sinuoșitatea mobilă a actorului. Sînt actori care stăpînesc înfîntul cu o mișcare de pleoapă. Pentru aceștia recuzita trebuie aproape eliminată; așa cum face Florica Mălureanu, în *Becket*, decupînd prin lumină exact spațiul pe care actorii îl pot tensiona dramatic în fiecare scenă. Sînt alții care au nevoie de un punct de sprijin la fiecare întorsătură de idee, făcînd din trupul lor și obiecte o suită de imagini de mare expresivitate artistică ca în spectacolul *O noapte furtunoasă* al Teatrului de Comedie. Ținînd seama de necesitatea acordului plastic între decor și actor, am compus pentru Irina Răchișteanu (în recitalul T.V.) decoruri vaste, sufocate de obiecte, o lume pe care, în orice moment, personalitatea vulcanică a actriței părea gata s-o sfărîme. Dimpotrivă, ochilor fascinanți ai Valeriei Seciu le-am oferit, în filmul *Casa neîncheiată*, pereți goi, mai mari decât dimen-

siunile lor reale, peste care să-și poarte nestîngerit visele și întrebările. Pentru ca silueta fragilă a Agatei Nicolau să-și poată exercita, în *Răzvan și Vidra*, forța dominatoare cerută de rol, nu am recurs la incommode amplificări artificiale de costumație, care ar fi contrazis stilul său de joc, ci am găsit un decor strict funcțional, suprimînd elementele care puteau distra atenția spectatorului, urmărind aceeași severitate anticorativă și în costume.

Costumul e un element plastic care poate să îmbrace sau să acopere (la propriu și la figurat) actorul. Un actor ca Toma Caragiu transformă orice costum în propria sa piele, publicul neputînd preciza „cu ce era îmbrăcat”, dar fiind în permanență captivat de formidabila expresivitate a oricăreia din aparițiile sale. Alți actori sînt influențați enorm de costum ceea ce-i poate uneori ajuta, alteori dimpotrivă. În *Lena* („Istoria comediei”, la T.V.) am făcut Mihaelei Dumbravă o rochie care-i pune în evidență calitățile fizice; furată de costum, actrița apărea grațioasă, fermecătoare, superbă, dar cu totul într-o altă factură psihică și socială decât o cerea rolul. I-am dat o rochie care-i desliința farmecele naturale, obligînd-o să le joace pe linia rolului. Prospețimea și grația cuplului Aurora Simionică-Petrică Lupu, m-au determinat să renunț la concepția inițială care exploata în decor și costume comicul grotesc, oferindu-le în *Romanțioșii* un cadru a cărui delicatețe se lega cu stilul lor de joc, dînd unitate actului dramatic.

Acest fel de a înțelege scenografia nu înseamnă de loc acceptarea capriciilor unor „vedete” ci obligația unei profunde cunoașteri a materialului uman, necesitatea unei vieți de echipă care să asigure coeziunea între fantezia scenografului, ingeniozitatea regizorului și performanțele actricești.

O scenografie fabulatorie: **„Volpone“ la Teatrul de Comedie**

Un minunat și totodată copleșitor argument pentru cele afirmate pînă acum despre decor și despre obiectul scenografic îl constituie decorul semnat de Dan Jitianu și costumele lui Dimitrie Sbiera din spectacolul *Volpone* (Teatrul de Comedie București).

(Voi înlocui superlativele pe care le merită din plin spectacolul scenografic, ca și spectacolul teatral, printr-un apel categoric pentru conservarea unei suite de imagini fotografice a ansamblului scenei — moment cu moment).

Mai întii, o observație asupra textului: el se compune din două părți profund distincte și contradictorii. Prima parte conține vertijul de aranjamente, înscenări, farse, travestiri, intrigi, calomnii care culminează cu substituirea parazitului Mosca în drepturile de posesie și exercitare a bogatului Volpone. Partea cuprinde și prima apariție a justițiarilor. A doua parte, de scurtă întindere, este demascarea lui Mosca și a celorlalți; acțiunea, săvîrșită de același corp juridic, imprevizibilă pînă atunci, practic imposibil de realizat, acțiune artificială, forțat benignă, aflată într-o „idealitate“ nerealizabilă.

Fractura dintre realitate și idealitate este vizibilă și în spectacol. Momentul deznodării lanțului de credibilități din conflict permite depistarea a două nivele de funcționare a decorului. Trei sînt obiectele scenografice de maximă importanță: costumul, paralelipipedul care se învîrtește pe un ax vertical, și mulțimea de oameni (prezențele umane-marionete). O categorie distinctă o formează cuplul celor doi bufoni, dar aceștia sînt „obiecte“ dramaturgice, nu scenografice. Asupra funcției lor nu stăruim; mă mulțumesc

a semnala neapartenența costumelor lor la spectacol, „anistorismul“ acesta fiind impus de text.*)

Ceea ce numeam *cadru* în comentariul scenografiei la *Hamlet* apare și în acest decor: este vorba de careul de pereți înalți care sugerează clădirile Veneției, amplasamentul citadin al peripețiilor. Numai că de astă dată cadrul este neutru — simplă topografie a Veneției așa cum poate fi văzută și astăzi. Abia ceea ce se petrece în acest cadru este de o diversitate fascinantă și miraculoasă.

Înainte de a descrie și analiza, este obligatoriu să mărturisim că am depistat drept sursă a documentației material iconografic de pe o arie culturală de peste 200 de ani în jurul datei la care a fost scris textul lui Ben Jonson. Fapt pentru care, în ciuda senzației de precizie arhivistică sau de excesiv pitoresc de reconstituire, trebuie să admitem că întreaga compoziție scenografică îmbracă o formă pur imaginară; din iconografia la care s-a apelat, s-au extras numai detaliile, elementele (și funcțiile lor) care au putut constitui prin asamblare un palier intermediar între „realismul“ relațiilor interumane din text și efigia realității din acea vreme.

Ne aflăm, deci, în fața unui decor fabulator.

Procedul compoziției scenografice este acela al succedării sau întretăierii unor rigidități, scheme convenționale de acum 400 de

*) La fel de înșelătoare este și indicația autorului: „comedie cu măști“ Racine își numea personajele „actores“. Dar nu numai printr-o digresie filologică vom înțelege că substituarea lui Ben Jonson semnifică azi „comedia de caracter“.

ani. Unul din motivele fascinației constatabile în public este tocmai apelul la convenții care astăzi nu mai au suport social. Dar performanța admirabilă a celor doi semnatari este că suita de momente scenografice (să o numim scenogramă) — momente în care obiectele au fost mișcate ori s-au aflat în mișcare — compune o *procesion de imagini, de vizualizări a semnificațiilor din spectacol*.

Să ne amintim de costumele îmbrăcate de Mosca și Volpone. Primul era înveșmîntat în materiale moi, de o culoare neagră, cu ostentativă funcție de a sublima dimensiunea reală a trupului uman. Cel de-al doilea era acoperit de un harnașament monumental, bufant, gonflat, ornamentat și de culori adeseori explozive. Posesia dreptului la un asemenea costum echivala cu o instituție, cu o instituție socială. Cînd parazitul Mosca îmbracă unul din costumele lui Volpone, gestul lui a echivalat cu o preluare a tuturor apanelor celui spoliat. (Lady Politick pătrunde în casa lui Volpone aflîndu-se virită într-un mulaj vestimentar luat după propria ei situație socială). Costumele tuturor personajelor au o vădită valoare emblematică. Acesta este primul din planurile de semnificare din spectacol, ușor de descifrat de către public, și care a permis accesul la celelalte nivele.

Și totuși, pînă aici lucrurile sînt asemănătoare cu alte montări așa zis istorice. Ceea ce schimbă radical lucrurile și provoacă o mutație a convenției teatrale sînt simulacrele prezenței umane care se plimbă prin scenă. O adevărată explozie de ingeniozitate — aceste marionete! Se poate fantaza despre prezența lor copios și fără conținere. Valoarea lor însă poate fi definită întîi prin sursa lor istorică. Ele, simulacrele, amintesc de recuzita epocii spectaculoaselor defilări paraliturgice. Scenografii preiau această recuzită, însă într-un sens analogic și nu mimetic. Cele patru „grupuri” sînt mult mai mult decît un fundal, ele permit să fie vizualizată structura societății în care s-a născut, ceea ce numim în text, tema literară. Căci, plecînd de la *mecanismul de expresie ideologică a epocii*, care obliga însoțirea unei scene religioase de manevrabili adoratori și credincioși și răsturnîndu-l, scenograful au investit marionetele cu prezența socială în a cărei magmă s-au petrecut și standardizat (tipicizat) suitele de întîmplări devenite mai tîrziu tematice.

Următoarea convenție picturală renaștinistă transferată ingenios și complex în decor, este paralelipipedul central. În acest caz este vorba de o dublă preluare. În pictura renașterii, așezarea temelor de predilecție religioase, în elemente arhitecturale sau de mobilier, era un procedeu vizual de asociere justificativă și imperativă a puterii de

stat cu puterea divină. Preluat de scenograf, acest principiu este aplicat în sens social: paralelipipedul este un *interior tabu*; legile morale, economice sau politice ale celui ce locuiește sînt aici unice și inamovibile. Astfel, convenția teatrală (acțiunea se petrece în interiorul caselor lui Volpone și lui Corvino) a fost transformată de scenograf într-un montaj de imagini ale statutului social-politic, sincronizate și plasate riguros în spectacol. Acesta este motivul pentru care spectacolul, în ansamblu, nu poate fi calificat drept numai teatru de caractere, el este și un spectacol politic, intrucît caracterele evoluează într-o textură compusă din schemele de vizualizare a politicului din acea vreme. (Dacă obiectul de civilizație este mijlocul prin care un fapt, un sens, o valoare, pot fi simplificate, multiplicare, difuzate și întipărite afectiv în conștiința colectivității, în decorul spectacolului Volpone, obiectele scenografice sînt obiecte de ideologie.)

Mai tîrziu, în spectacol, caracterul reconstituitiv al scenografiei se atenuază; pentru public starea de spirit a vremii a devenit vizibilă, cunoscută, familiară. Obiectele își au — în paralel — și o altă evoluție, de data aceasta precis teatrală în sens contemporan. Ceea ce primează nu mai este prezentarea realității inițiale, ci enunțarea semnificațiilor. Este vorba, deci, de un alt nivel de semnificații. După prima înfățișare în fața „drepților și asprei judecăți”, spectacolul ia o altă turnură; ceea ce primează este jocul în sensul strict al cuvîntului: combinațiile lui Volpone și ale acolitului său Mosca. Dar și această primă înfățișare la proces și celelalte aventuri galante ale lui Volpone, au loc cu necesitate în afara casei. „Exteriorul” — orașul — este un minunat prilej de alte invenții scenografice: paralelipipedul „devine” scenă de teatru ambulant, plasat sub terasa unei case particulare; fațada anonimă a locului unde se face trafic de influență și se inițiază escrocherii; altar al „sfînteii” dreptăți dintr-o rezidență a justiției și, în ultimă instanță, piață de desfacere a ultimei hotărîri judiciare. Toate aceste variante scenice se datorează desigur evoluției obiectului scenografic central în perimetrul „clasicei” convenții moderne de teatru. Ultima variantă a utilizării sugerează platforma pe care juriștii se urcă spre a enunța sentința. Acum se creează o metaforă — ușor de citit — a artificului dramaturgic de soluționare a dramei: o justiție aflată pe un astfel de eșafodaj social nu poate emite o judecată, o sentință, care condamne însuși sistemul care a generat-o. Această imagine ultimă este o dezmințire a deznodămîntului. Salvarea întrezărită de Ben Jonson într-o „idealitate” înrudită cu „Deus ex machina” e ridicolă, ca orice provizorat al speranței.

Correspondență din Brașov:

„Bastionul țesătorilor” așteaptă inițiativele oamenilor de teatru

La poalele Timpei din Brașov, străjuiește Bastionul Țesătorilor. Construit în epoca feudală, între 1421–1436, și refăcut în 1750 — făcând parte integrantă din sistemul de fortificații al cetății Brașovului, punct de apărare întreținut de breasla țesătorilor, de unde-i provine și numele — Bastionul țesătorilor are o structură arhitecturală, printr-un joc al hazardului, de o izbitoră asemănare cu The Globe Theatre. Din acest punct de vedere, cred că este unicul monument istoric din țara noastră, „dotat” cu o acustică perfectă, în care cele trei galerii de apărare, supra-etajate, construite din lemn, pe trei laturi, modificându-și funcționalitatea inițială, devin comode locuri pentru spectatori care beneficiază de un excelent unghi de vizibilitate spre curtea interioară — pavată cu piatră cubică — care asigură cadrul de desfășurare scenică.

Ideea folosirii Bastionului țesătorilor ca loc de reprezentări teatrale în aer liber, a fost îmbrățișată — dar din păcate abandonată prematur — de oamenii de teatru. Materializarea acestei valoroase idei a constituit-o prezentarea la Bastionul țesătorilor a

unor spectacole gândite pentru scenă și apoi transpuse și adaptate (uneori improvizat) în noile condiții.

Teatrul Dramatic din Brașov a prezentat în 1967 Soarele de andezit de Emil Poe-naru și M. Raicu, care a semnat și regia spectacolului și apoi (o singură dată) un spectacol-recital Shakespeare în regia lui Ban Ernest. Și tot în vara aceluiași an, Teatrul de Stat din Sibiu a susținut la Bastion o singură reprezentație cu piesa Stana, dramatizare după I. Agirbi-ceanu de D. Petruțiu și N. Pirvu.

Cu toate neajunsurile implicate de orice început de drum, cu toate că aria tematică a pieselor citate, cu excepția recitalului Shakespeare, nu se modelau structural pe ideea valorificării plenare a cadrului existent, prezentarea lor a demonstrat posibilitatea realizării de teatru în aer liber la Brașov și a alimentat spiritele îndrăznețe să cuteze la mai mult și mai bine. Or, din păcate, această cutezanță s-a manifestat ulterior, doar în plan teoretic, limitându-se la elaborarea unor proiecte de viitor.

Căci, practic, din 1968, când s-au mai prezentat la Bastionul țesătorilor un spectacol de teatru de amatori și sporadic câteva spectacole folclo-

rice, monumentul și-a mai dovedit funcționalitatea artistică doar în postura de excelentă gazdă a concertelor din cadrul tradiționalului Festival al muzicii de cameră.

Regizorul Eugen Mercus îmi mărturisea intenția sa, lăudabilă, de a relua A 12-a noapte, de a reface spectacolul în funcție de condițiile de la Bastion, precum și ideea de a realiza un spectacol de comedie medievală.

La Brașov și în împrejurimile sale există, desigur, și alte monumente istorice care ar putea fi valorificate pe această linie — mă refer la zidurile Bisericii Negre, cetatea Râșnovului, cetatea Prejmerului, și în special la curtea interioară a Castelului Bran — dar nici unul dintre acestea nu dispune de condiții atât de propice, fără să implice amenajări speciale, ca Bastionul țesătorilor.

De aceea cred că ideea organizării unui Festival național de teatru merită să fie studiată de Teatrul Dramatic din Brașov în primul rând, și de forurile în drept, având convingerea că materializarea ei ar contribui la îmbogățirea peisajului teatral românesc.

Dimitrie Roman

Secretar literar al Teatrului
Dramatic din Brașov

Atelierul de dramaturgie

Colivia nălucilor

de Al. Voitin

Aflat la a doua sa ședință, Atelierul de dramaturgie pare să-și fi câștigat deja un interes destul de larg în rindul specialiștilor; asistența, dublată ca număr, cuprindea, de această dată, pe lângă dramaturgi, mult mai mulți practicieni ai scenei, actori, regizori, directori de teatru, secretari literari.

A fost discutată la această întâlnire piesa lui Alexandru Voitin Colivia nălucilor, text metaforic, de sensuri simbolice, pornind de la o tulburătoare legendă din Țara Tirnaveilor. Lectura piesei a fost încredințată unui grup de actori ai Teatrului „Ion Vasilescu” — (Marieta Luca, Doina Tamaș, Boris Olinescu, Stelian Cremenciuc, Dumitru Fedoreac), sub conducerea regizoarei Olimpia Arghir. Această formulă de lectură interpretată, soluție intermediară între citirea simplă a textului și ridicarea sa pe verticală, a constituit unul dintre punctele destul de controversate ale discuției.

Primul înscris la cuvînt, Mihail Davidoglu, a relevat calitățile de conținut și de expresie artistică ale textului; el a observat totuși o (minoră) neîmplinire pe linia încărcăturii poetice, a coordonatelor lirice de care ar fi să țină seama o lucrare construită pe canava unei legende. Apreciind lucrarea în mod deosebit, Ileana Berlogea a evidențiat răscolitoare sensuri filozofice conținute de piesă, de natură să confere o figurare simbolică condiției umane; rezervele sale au privit personajul Geneza (îi notăm numele pentru că va mai reveni în cursul discuțiilor), un fel de alter-ego al unuia dintre personaje, a cărui cheie expresivă ar fi diferită de tonalitatea generală a piesei și ar rupe, din această cauză, continuitatea stilistică și identică a acțiunii dramatice. După opiniile lui Paul Cornel Chitic, drama ar fi împovărată de o excesivă aglomerare de teme și de o contemporaneizare prea insistentă. Trimiterile actuale prea directe și o anume inadecvare a personajului Geneza la limbajul de ansamblu al piesei, au fost remarcate și de Dina Cocea, care și-a exprimat însă, dincolo de ele, bunele aprecieri pentru problematica debătută, pentru ideile vehiculate și pentru simbolurile lucrării.

Lui Valentin Silvestru nu i se pare fericită soluția lectură-schiță de spectacol (prezentată în cazul Coliviei nălucilor), deoarece,

paradoxal, interpretarea textului ar face mai dificilă receptarea, aprecierea lui exactă. Apoi, referindu-se la scrierea dramatică propriu-zisă, criticul a considerat-o reprezentativă pentru dramaturgia — contradictorie, după opinia sa — a lui Al. Voitin. Piesa afirmă reale calități, supralicitează totuși sensurile simbolice ale legendei (care, prin însăși natura ei, înseamnă sens, simbol extras dintr-un fapt concret) și ar duce, pe de altă parte, prin dorința de a preciza dimensiunile ei filozofice, la o tautologie artistică.

Leonida Teodorescu, privind mai ales datele de structură ale lucrării, a subliniat două coordonate de maxim interes ale textului: motivul spațiului închis și discontinuitatea — înțeleasă ca intenție artistică — a conținutului; o discontinuitate însă care nu se deschide spre îndoieli, spre mari semne de întrebare de natură să determine o aparentă complexitate a personajelor. Văzut exclusiv ca pagină de literatură și nu ca teatru, textul lui Al. Voitin i se pare lui Aureliu Goci ca exemplul unui teatru conceptual, care s-ar putea așadar scuti de o analiză tradițională — adică în funcție de cerințele scenei.

Declarîndu-se deosebit de interesat de text, poetul Ștefan Iureș a evidențiat importanța tematicii, dimensiunea într-adevăr majoră a conflictului. Transpunerea unui mit este oricînd riscantă, dar aici ideea centrală — refuzul constrîngerii — reprezintă o „miză” artistică importantă. Geneza, acest personaj atît de discutat, constituie marea ambiție și marile risc al piesei, ea trebuie să fie cu totul altfel, ea trebuie să vorbească absolut diferit față de celelalte personaje.

Radu Dumitru consideră legenda care stă la baza Coliviei nălucilor drept pretext, drept punct de pornire pentru dezvoltarea unei demonstrații; el, în continuare, a subliniat valoarea poetică a dramei și a ritmului ei. Interesat de încărcătura simbolică a piesei s-a arătat și Iosif Naghiu, pentru care nu subiectul prezintă, așa fiind, importanță. Florian Nicolau a subliniat importanța, ponderea temei centrale, în textul dramatic al lui Al. Voitin, larga ei rezonanță umanistă. Și-au rostit apoi punctul lor de vedere apreciativ regizorii Domnița Munteanu (de la T.V.) și Mihai Berechet (de la Teatrul Național). Ei au evidențiat posibilitățile de transpunere vizual-poetică ale textului, ca și dramatismul, tensiunea lui, existența sub aparența unei imobilități, a lipsei de conflict. Au mai vorbit: Al. T. Popescu, ing. Paraschiv s.a.

Mulțumind celor ce i-au discutat lucrarea — confrăților într-ale scrisului dramatic ca și celorlalți oameni de teatru prezenți — Alexandru Voitin și-a exprimat, în încheiere, convingerea că o dezbateră argumentată, competentă, este oricînd utilă unui creator, indiferent de experiența acumulată, indiferent de vîrsta lui „civilă” și artistică.

Cristina Constantiniu

Scenografie '74

Nu e o noutate: teatrul se transformă în permanență. Mișcarea sa lăuntrică nu ascultă însă de legi fixe și nu poate fi prestabilită nici prin calcul, nici prin raționament. Uneori, pare să fi încremenit într-un tipar, pentru ca, de fapt, pe neobservate, să se pregătească pentru o surprinzătoare transfigurare. Când una, când alta dintre componentele sale o ia înainte; atunci, după un scurt interval de dezechilibru — când au loc mai mici ori mai mari „batailles d'Hernani” —, teatrul ca întreg se restructurează, intrând cu o nouă energie într-altă vîrstă. Proces dialectic firesc, întotdeauna pasionant; în anumite momente, a semnala virful înaintării poate constitui un act de clarificare, util.

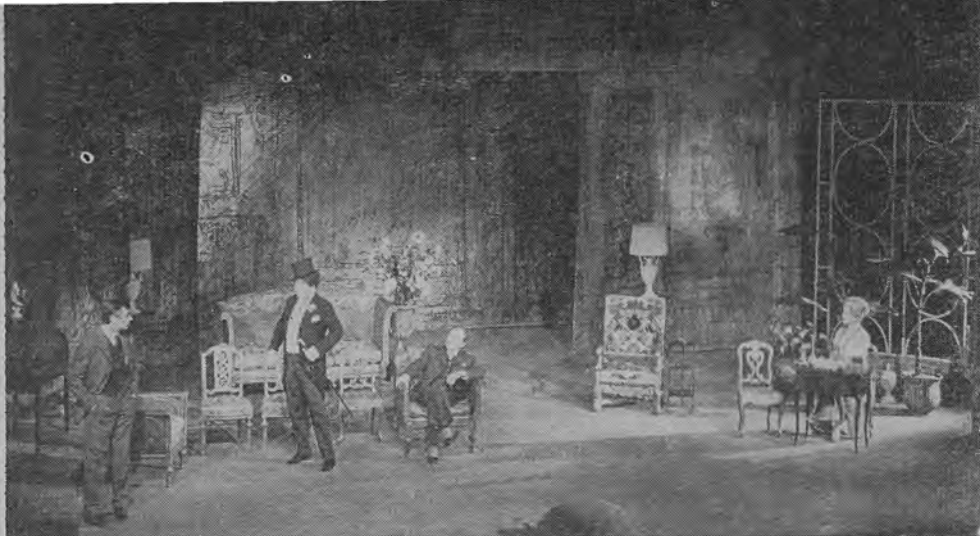
De aceea, este oportun să se discute, azi, la noi, despre scenografie. Poate că momentul nu se reflectă prea clar în conștiința publică; poate că evenimentul care să desăvîrșească actualul stadiu nici n-a avut încă loc. Totuși, așa cum s-a întîmplat și mai de mult, și în urmă cu aproape un deceniu, scenografia avansează din nou în primele rînduri. Nu e vorba de o simplă mișcare ciclică; teatrul fiind un organism ale cărui sisteme sînt solidare, înlăuntrul său au loc schimburi de substanțe, asimilări și pierderi, influențe reciproce. Acest veritabil metabolism posedă și o capacitate de autoreglare: dacă, dintr-o cauză sau alta, o parte a organismului stagnează, ori suportă din afară presiuni prea mari, ori traversează o criză, o altă parte preia funcția de a-l revitaliza.

De fapt, precedentul „val” al scenografiei nici nu ni s-a șters încă din memorie — chiar dacă aceasta se arată de atîtea ori fragilă, sau de-a dreptul ingrată. Au fost ani în care mari spectacole au strălucit în scenografia de care erau demne; în clipa cînd le cităm, imaginea revine cu aceeași intensitate luminoasă, infirmînd — e o compensație! — prejudecata teatrului-efemeridă. Iată, la întîmplare. *Opera de trei parale*: schelăria metalică, cu scărițe și pasarele — închisoare, antrepozit, periferie a metropolii... Pal-

micrii de penaj în culori țipătoare... *Livada cu vișini*: lanul de grîu în care se leagănă grațios umbreluțele doamnelor, ori fața de masă orbitor de albă, ori fotoliul singuratec pe care cade ultima rază de lumină... *Baltagul*: senzația de spațiu gol, dușmănos, și suflarea caldă, de vatră omenească, adunîndu-se în jurul scăunelilor scunde, țărănești... *D-ale carnavalului*: neuitata sală de bal, cu podeaua stropită și cu pereții coșcoviți... *Scaunele*: scena micuță, invadată de scaunele neutre, fără stil, mereu mai multe. *Nepotul lui Rameau*: siluete multiplicîndu-se în mișcarea oglinzilor, deformîndu-se, decupate, rotîndu-se, dispărînd... Dar să punem frîu acestor nostalgii.

Mai ales că a urmat o etapă de epigonism. Un spectacol răscolitor, jucat pe scena goală și în costume neutre, a născut o generație de hibrizi pseudo-moderni, a căror imagine ternă nu izbutea să susțină gîndirea eclectică. Am văzut pe scenă, fără vreo justificare specială, forme stilizate, decorative în sine. A fost și o vogă a decorului confecționat din materiale rustice, primitive (birne de lemn, împletituri, obiecte de metal, blănuri, cerși), a costumelor de piele — rapel pueril dar persistent la un spectacol pe care ar fi jenant să-l pomenim în această ordine de idei.

Totuși... În timp ce unele spectacole încă se mai asfixiau sub povara decorului decorativ, ori șovăiau, descumpănite, în lipsa punctului de sprijin, scenografia ca domeniu al creației teatrale a parcurs un drum, a suferit o mutație. Față de așa-numita „epocă de aur” — a exploziei de talent, de originalitate, de creativitate — intervine o schimbare importantă: pe-atunci, între cei o mîină de artiști ale căror creații inovau și renovau, stîrnind un extraordinar ecou atît în rîndurile profesioniștilor cît și în public, și restul plutonului, desfășurînd conștiințios o activitate mai mult sau mai puțin arizanală, distanța era enormă. Astăzi breasla însăși și-a găsit un echilibru: maeștrii creează mai relaxat, fără să fie nevoiți să înfrunte la orice pas furtunile magnetice ale judecăților și pre-



Ambianță de rafinament și distincție în locuința doamnei Higgins, creată de Paul Bortnovski („Pygmalion” — Teatrul „Bulandra”).

judcăților ; un contingent solid de scenografi maturi și temeinic profesionalizați își afirmă fără reticențe ideile și temperamentul ; un alt grup, al absolvenților din ultimele promoții, numărând cițiva tineri neobișnuit de dotați, a intrat în teatru impunându-și talentul mai energic decît unii colegi ai lor de generație. regizori și actori. Scenografii-arhitecți și scenografii cu formație de artiști plastici coexistă pașnic, teatrul dovedindu-se o planetă destul de încăpătoare pentru toți. Fapt semnificativ : nu unul, doi, ci destul de mulți scenografi (mai cu seamă dintre cei tineri) își găsesc timp, inspirație și resurse pentru a lucra și mult și bine. Însăși prezența lor permanent reînnoită în viața teatrală constituind semnul tonic al stării generale bune în acest compartiment. Dacă ar exista un doctor în cabinetul căruia artele să se înscrie la consultație și să primească diagnosticul, cel al scenografiei românești pentru momentul '74 ar fi : pacient sănătos, inteligent, adaptabil și în plină vigoare.

Hotărîtor nu este însă nici numărul, nici randamentul, ci altceva : esențială este evoluția gîndirii scenografice. Orgoliul ei suprem este de a se afirma nu opunîndu-se celorlalte compartimente ale spectacolului, ci dimpotrivă, modelindu-se astfel încît să se constituie în argument al acestora. Aparent paradoxal, scenografii care au în mod special personalitate, „marcă”, sînt cei ce, de la spectacol la spectacol, izbutesc performanța de a nu se asemăna cu ei înșiși. Același Paul Bortnovski dă cadrul auster al *Furtunii* de Ostrovski la Național, conferind spectacolului noblețe, și parura cochetă, vaporosă, în care se răsfăță *Pygmalion* la Teatrul „Bulandra”. Dan Nemețeanu însuflețește cu exuberanță coloristică o lume de circ pen-

tru *Buffalo Bill* și indienii, ori își concentrează fantezia asupra cîtorva elemente-șoc, pivotul invențiilor regizorale, în *Noaptea furtunoasă*. Florica Mălureanu înalță construcția etajată, alveolară, pentru a ierarhiza cele trei planuri ale *Zodiei Taurului* (Național) și proiectează pentru *Puterea și Adevărul* (Tg. Mureș) doar un imens plan inclinat, urcînd de la rampă în fundul scenei — punte și drum pe care eroii refac itinerarul istoriei. Liviu Ciulei se mișcă la fel de sigur în orice stil, decorurile sale — documentar-realiste, ori experimentînd formele cele mai revoluționare de organizare a spațiului, ori actualizînd pentru nevoile unei montări expresionismul sau ornamentalul baroc — nu mai au nevoie de prezentare. Spiritul acesta „deschis” s-a transmis și tinerilor creatori formați la „școala de scenografie” din jurul Teatrului „Bulandra”, printre care Dan Jitianu e un exemplu în plină actualitate : el trece de la compoziția rafinată, arhitectural-plastică, a *Anunțului la mica publicitate*, la definirea unui „spațiu poetic”, proiecție a subiectivității (*Noile suferințe ale tînrului W.*), distilează, în *Volpone* (în desăvîrșită colaborare cu autorul costumelor, D. Shiera), esența estetică a opulenței, pentru a-și îngădui, în *Lozul cel mic*, o improvizație liberă pe temă dată, construind sălașul mizeriei direct pe platoul de joc, din obiecte reale, culese de pe un cîmp de depozitare a deșeurilor. Etc., etc.

Cîteva preocupări dominante structurează totuși materialul extrem de bogat, exprimîndu-se concret în mișcarea fenomenului teatral. *

* Descrierea unor decoruri de pe scenele din țară se datorează colaborării echipei redacționale.

Revoluția spațială

Înnoirea radicală privește nu un stil de decor sau altul, ci însăși modalitatea de existență a spectacolului : des-fășurarea sa în spațiu, raportul său cu publicul, echilibrul dintre puterea sa de a cristaliza ca act artistic, păstrându-și autonomia, și capacitatea de a se difuza în realitatea înconjurătoare, de a face corp comun cu ea. Distanța de la primele tentative de a lărgi aria de joc, de a stabili un contact mai direct cu spectatorii, și până la formulele complexe și relativ diverse care își fac azi loc în teatre, se poate măsura numai amintindu-ne perioada când regizorii își aduceau actorii prin sală sau îi puneau să vorbească de la balcon ; vocele și zgomotul pașilor se auzeau uneori din spate, din foaiere, iar spectatorii întorceau capul, intrigați, sau încremeneau de intimidare, când se pomeneau lângă ei cu un arlechin ori o colombină oferind o floare. În *Iulius Cezar*, gonind pe o punte japoneză, luptătorii zburau parcă pe deasupra sălii ; spectatorii își vîrau capul între umeri. Dintr-o experiență ca *Troienele*, jucată direct pe podeaua unui spațiu strîmt, cu publicul cot la cot pe bănci lungi, la un metru de actori, a persistat o întrebare : cît de intens și de sincer trebuie să fie sentimentul tragic, pentru ca apropierea extremă să nu-l pulverizeze, ori chiar să-l transforme în contrariul său, ridiculizînd-l ? Cel dintîi, Teatrul „Bulandra“ a pus în ecuație o altă distribuție a spațiilor, montînd *Procesul Oppenheimer* și *Nu sînt turnul Eiffel* pe o platformă centrală, spectatorii fiind plasați pe două dintr-atre laturi.

Toate acestea au devenit istorie. Pe măsură ce senzația noutății se șterge, ceea ce părea extravagant, ori pur și simplu incomod, intră în normal și-și regăsește sensul. În teatre se instalează modul serios de a aborda problema — fără teribilisme și intenții de cpatare. Regizor și scenograf caută împreună spațiul de rezonanță propriu spectacolului respectiv, optează, modifică, în funcție de concepția generală a montării și de o idee-forță. Scenografia devine astfel o regie a concretului — a spațiului, a dinamicii. Scena ca atare, cu dimensiunile și dotarea ei, nu mai constituie fatalitatea dată ; abia acum, a urca un spectacol pe scenă e un act de decizie ce-o valorează... Pentru *Măsură pentru măsură* (regia, Dinu Cernescu), scena largă și adîncă a teatrului Giulești, excepțional instrument de lucru, se dovedește spațiul ideal — piață publică, stradă, loc de confruntare, tribună și palat. Pentru *Năpasta*, dramă de micro-univers, aceeași situație n-ar fi indicată ; de altfel, regizorul Alexa Visarion nici nu e interesat de ambianța socială, ci de nodul relațiilor umane și de raportul

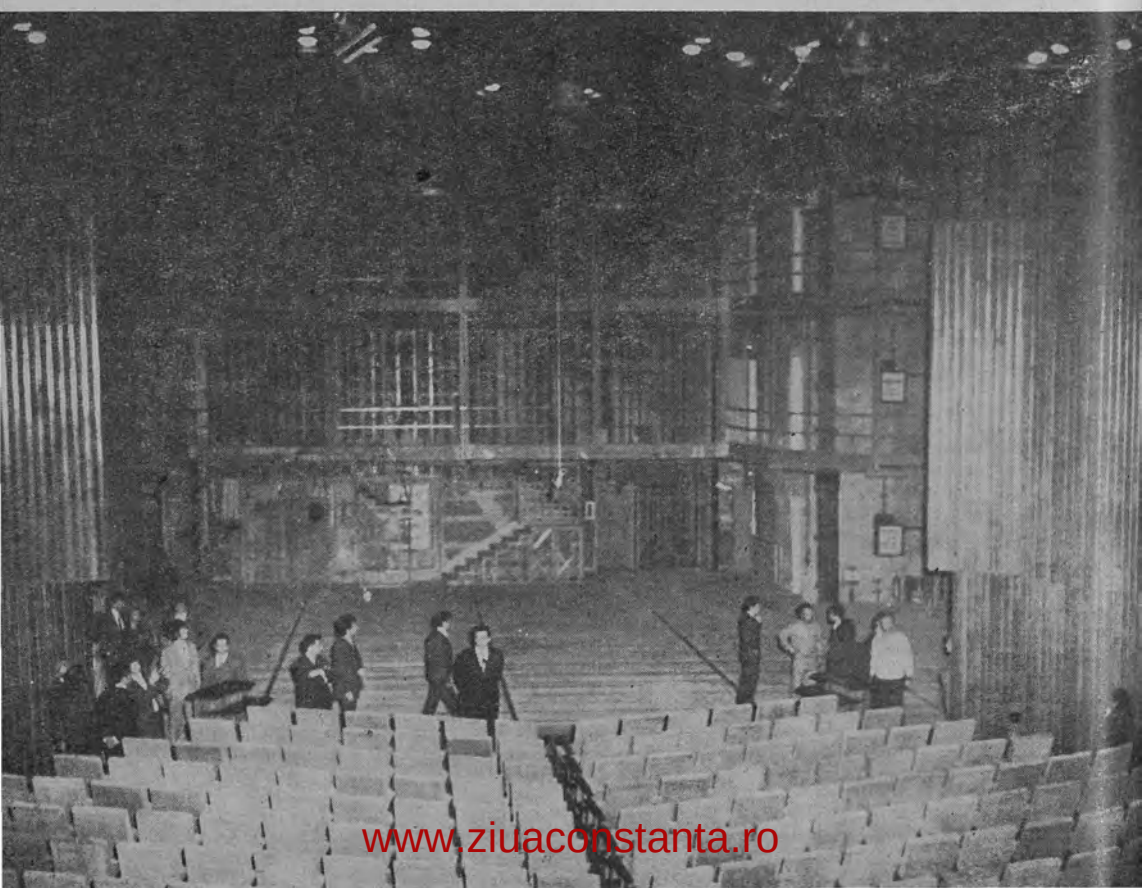
între ceea ce sînt și ceea ce semnifică personajele. Scenograful Vittorio Holtier alege deci un mic studio de la subsol ; actorii se mișcă aici pe un podium de scîndură albă, neînălțat de la podea. Ei se află la nivelul spectatorilor, sînt asemenea lor, totuși nu se amestecă printre ei ; o barieră invizibilă îi desparte, prin care nu străbate nici un strop de fluid de sym-patie. După o expresie ce nu-mi aparține dar se potrivește prea bine situației ca să n-o adopt, acești eroi sînt, pentru ei și pentru noi, ca niște scorpioni închiși într-o sticlă, ocupați exclusiv să se distrugă reciproc ; nu ni se propune să comunicăm cu ei, ci să-i observăm foarte de aproape, ca sub lupă. Obiectele, puține, sînt eliberate de sarcină descriptivă, fiind investite cu funcție simbolică, pe linia temei spectacolului — masa, de pildă, distribuie și dirijează raporturile dramatice, grupînd personajele după cum dictează implacabila mișcare lăuntrică a evenimentelor. Alt tip de univers închis instaurează *Hamlet* în viziunea Dinu Cernescu (regie) — Helmut Stürmer (scenografie). Spectatorii nu se află în situația de a asista la tragedie din exterior, protejați printr-o linie de demarcație, nici nu înconjoară locul acțiunii, ca în montările unde arena prefigurează un fel de tribunal al istoriei ; dimpotrivă, sînt ei înșiși impresurați, prinși în „cursa de șoareci“. Niciodată pînă acum micuța sală de la subsolul teatrului „Nottara“ nu și-a descoperit o calitate specifică ; de data aceasta, locul strîmt, cu-loarele laterale înălțate, vibrația surdă a pașilor pe podele, zăbrelele, ușile de metal ce se trîntesc, unghiurile de așezare a oglinzilor pe scenă, care lasă imaginile să se reflecte doar o clipă, ștergîndu-le îndată, misterios, nefinișitor, totul se leagă, compunînd Tem-nița.

Libertatea de a organiza spațiul crește fantastic odată cu intrarea în circuit a noilor construcții teatrale. Diamantul coroanei e, firește, sala mică a Naționalului bucureștean, cu cele trei variante — italiană, arenă și elisabetană, transformabilă în cîteva minute prin comenzi electronice. Spectacolul inaugural, un coupé Caragiale (*Năpasta și Comu' Leonida*), a ținut să ne-o prezinte în modul cel mai spectaculos, operînd transformarea în pauză, de la varianta arenă, utilizată în prima parte, la cea italiană. „Momentul scenotehnic“ e într-adevăr senzațional : năntasem că teatrul mai poate fi și cutie cu miracole, că asta face parte din natura lui. Într-un fel, e mai bine că, din prima seară, libertatea s-a confruntat cu adversara ei cea mai de temut — tentația grauității. Se vede că regia a pornit nu din interior, de la gîndirea asupra piesei *Năpasta*, ci de la ispita de a valorifica niște posibilități fără precedent printr-o idee de spectacol ; și a căutat justificări teoretice, sofisticînd pe măsură ce se dezvoltau soluțiile de mizanscenă. Construind pe această premisă greșită, scenogra-



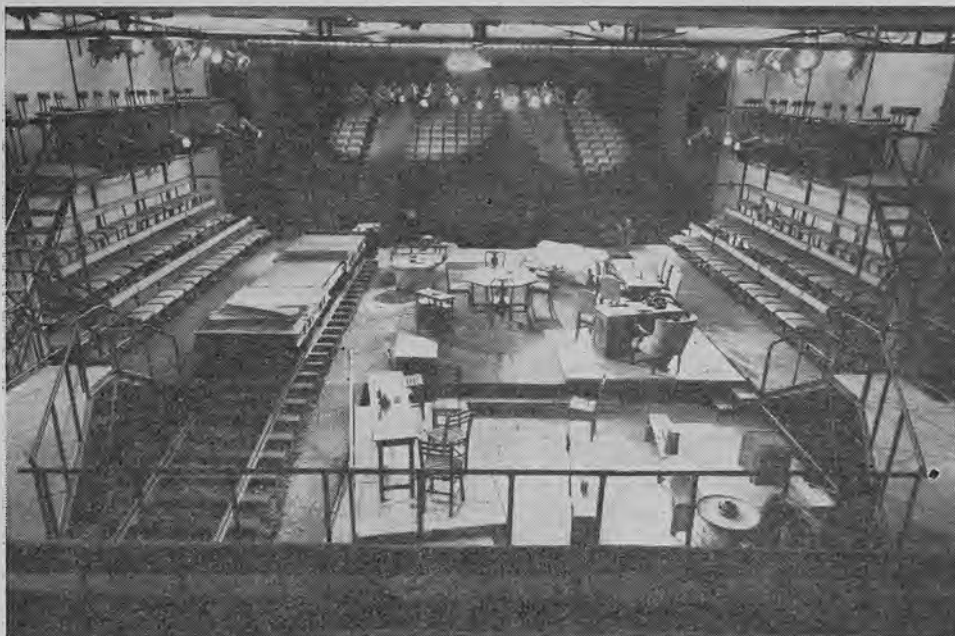
„Năpasta“, pentru prima oară în spațiu deschis, pe o scenă-arenă (Florica Mălureanu, Teatrul Național „I. L. Caragiale“).

Spectaculos moment scenotehnic în Sala mică a noului Teatru Național : mișcarea de translație a pereților de la varianta „arenă“ la cea „italiană“ lasă să se vadă în fundal scena „elisabetană“.



ția a mers, volens-nolens, împotriva unui dat esențial al teatrului *en rond* — acela de a servi drept revelator, drept instanță de elucidare. Salteaua de burete plastic împiedicând mersul actorilor, în care se deschid, ca niște crăci-re, beciul și hruba unde intră să doarmă Ion, ritualul inventat în jurul obiectelor casnice — toate acestea încifrează situații și raporturi în fond limpezi. Memento : cu cit instrumentul de care dispunem e mai perfecționat, cu atât mai mult obligă el la discernămint ; în condiții de ascuțire și de supra-solicitare a receptivității, neautenticul provoacă o ruptură.

principală a acestui dispozitiv este de a nu încremeni într-o altă formulă fixă. Cu cheltuieli mai modeste decât ale unui decor obișnuit și fără prea mare efort, geometria sălii poate fi reinventată de la montare la montare, căutînd fiecărei piese soluția proprie convenabilă. În *Puterea și Adevărul* (scenografie, Liviu Ciulei), între ceea ce se petrece pe platforma centrală și publicul ce-o înconjoară, comunicarea e de tip osmotic ; „materia” spectacolului fiind experiența istorică comună, viața trăită, modalitatea aleasă are rolul de a o face mai vie, mai intensă, mai adevărată pentru fiecare ; reu-



O nouă organizare a spațiului de joc plasează spectacolul-dezbateri pe o platformă centrală înconjurată de spectatori („Puterea și Adevărul” la Teatrul „Bulandra” ; regie-scenografie, Liviu Ciulei).

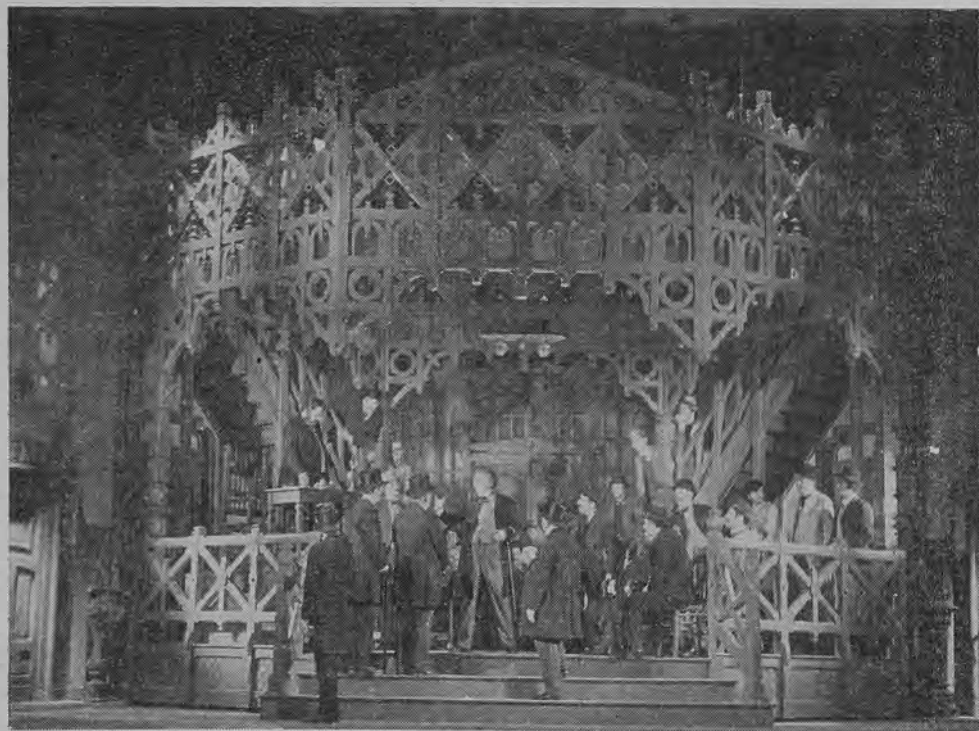
O cercetare sistematică a posibilităților de organizare a spațiului de joc se întreprinde de mai multă vreme la Teatrul „Bulandra”. Sala de la grădina Icoanei a fost restrucurată în funcție nu de o viziune arhitectural-estetică în sine, ci conform unor indicații precise, orientate spre scopul teatral. A rezultat o sală de spectacole ce nu seamănă cu nici o altă ; nu-și impresionează oaspeții prin eleganță, în schimb îi interesează numai deocamdată prin originala amplasare a dispozitivului de joc și prin nenumăratele surse de surpriză ce se ghidează din așezarea platformelor, a scărilor, a stăngilor cu reflectoare. Senzația e de loc însuflețit, de activitate ce urmează să ne integreze. Calitatea

șita artistică se apreciază în funcție de gradul angajării. În *Lozul cel mic*, însuși principiul spectacolului de tip arenă suferă încălcări, hotarul dintre locul de joc și locul rezervat publicului devenind labil ; toată lumea circulă prin aceleași coridoare, urcă pe aceleași scări, șade cot la cot. S-a renunțat la simetrie, perspectiva asupra întâmplărilor ce se petrec în colțuri opuse diferă ; avem de-a face cu o difuziune în spațiu a acțiunii piesei. Și unele montări mai vechi au trecut, parțial sau în întregime, prin această experiență remodelantă. S-a constituit de-acum un fond de observații privind montările „evadate” din cutia italiană, observații care ar merita să



CARAGIALE : „O scrisoare pierdută“ la Teatrul „Bulandra“ în viziunea lui Liviu Cădeii.

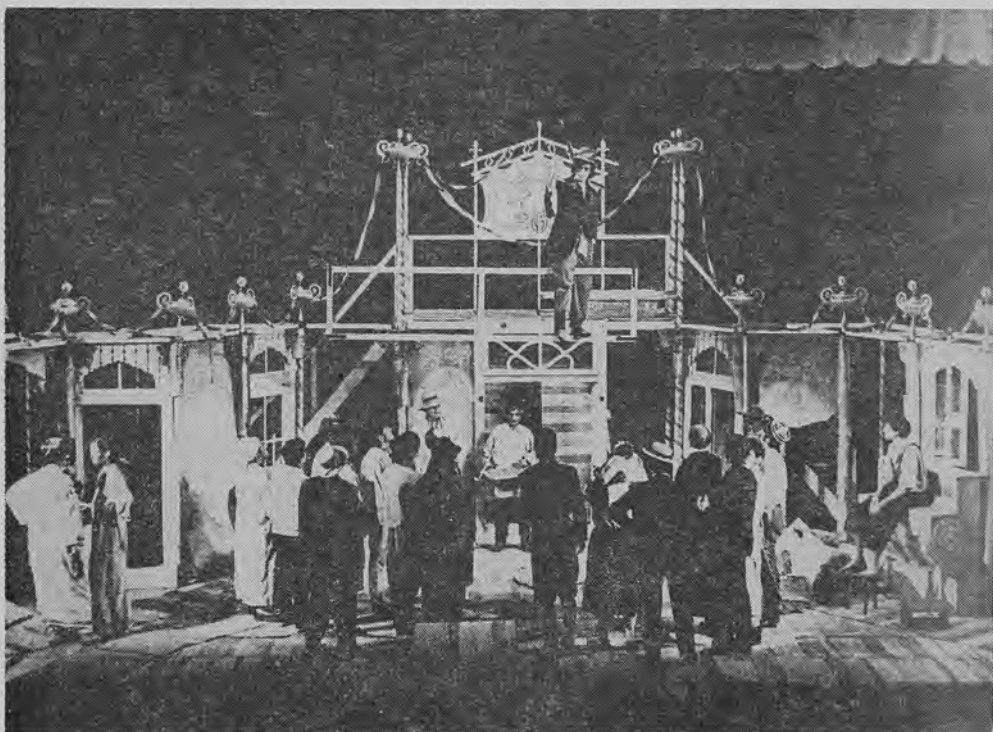
Sus : Locuința prefectului exprimă moda epocii filtrată prin gustul provinciei.
Jos : Adunarea electorală în sala de întruniri a școlii.





Decorul „Noptii furtunoase” sintetizează un univers domestic construit pe doi piloni : butoiul cu castraveți murați și patul amorului adulterin... (Dan Nemțeanu, Teatrul de Comedie).

Nesățioasa curiozitate a mahalalei sparge, la propriu, pereții, invadind casa onorabilului Jupin Dumitrache („O noapte furtunoasă”, Dan Jitianu, Tg. Mureș — secția română).



devină punctul de pornire al unui schimb de păreri între oamenii de teatru.

Se pare că nu trebuie să ne grăbim să despărțim categoric piesele potrivite reprezentării pe scena centrală de cele nepotrivite; de cele mai multe ori, nu substanța dramatică este cea adecvată ori refractară (o mulțime de opere clasice se dovedesc chiar neașteptat de suplă: *A 12-a noapte*, eliberată de „corabia” care o încorseta, respiră liber pe scena centrală); decisivă e intenția spectacolului. Odată făcută alegerea, anumite compartimente sînt însă supuse unui veritabil test.

În primul rînd, actorii: smulși din scena unde erau apărați din trei părți și protejați de rampă, așezați *mai sus și în afară*, ei se pomenesec aruncați în groapa cu lei. „ochi în ochi” cu spectatorii. Cine trișează e imediat demascat. Nici un artificiu nu poate fi de folos; dimpotrivă. Doar sinceritatea fără fisură, jocul curat și dens, pe de-a-ntregul angajat, stabilește contactul. Nu orice actor, chiar dintre vedetele cele mai cotate, rezistă la această probă. Cînd, nici pentru spectatorii nu e simplu: apropierea de actori îi irită la început, o resimt ca pe o situație jenantă. Ceva se întîmplă chiar în rîndurile publicului: de vreme ce în raza vizuală nu apare doar ceafa spectatorului din față, iar privirea cuprinde panoramic întreaga sală, plimbîndu-se de la actori la vecini, surprinde expresia celui de vis-à-vis, gesturi, mișcări, un alt tip de reacție colectivă, mai mobilă și mai selectivă, se elaborează. Încet-încet, surpriza atenuîndu-se, fiecare se instalează în noile raporturi și se concentrează asupra a ceea ce-l captivează. De fapt, însăși convenția se schimbă. *Iluzia teatrală* a murit, pentru a face loc *realității lăuntrice* a teatrului.

Corespunzător, se pune altfel și problema obiectului — fie el piesă de mobilier, recuzită utilitară sau investit cu o funcție semnificativă; în jurul său, spațiul gravitează altfel decît pe scena italiană. El trebuie să servească rapid și anonim, în logica acțiunii, dar nu mai are dreptul să se etaleze, să monopolizeze atenția. Obiectul concret devine o umbră, un simili-obiect, se dematerializează parcă, se abstractizează — în vreme ce, din straturile adînci ale operei, urcă spre lumină și capătă substanță, energie, *sensul uman*, *ideea angajată*.

Dincolo de hotarele sălii de teatru, experiența organizării unor spații de spectacol e la noi încă prea sporadică, rudimentară. Seri de sunet și lumină în decorul natural al parcurilor; cîteva piese cu teme istorice jucate în locurile istoriei adevărate (la Brașov, la Bastionul țesătorilor; la Suceava, pe ruinele Cetății Domnești a lui Ștefan; la Tirgoviște, în Cetatea de scaun a lui Mircea; la Albac, satul lui Horia); embrionii de experiment teatral din cadrul festivalului Cibinium; în sfîrșit, încer-

care cea mai ambițioasă, montarea unor tragedii antice (*Medeea*, *Ifigenia în Tauris*) în portul Tomis, utilizînd faleza drept amfiteatru și marea drept fundal, sînt abia inițiative răzlete, de sezon sau de circumstanță, de pe urma cărora nimeni n-a tras încă vreo concluzie. O sumedenie de probleme se pun: cu privire la raporturile spațiale, la integrarea spectatorilor într-o ambianță deschisă, la acordul dintre obiectul teatral și decorul natural, la scenotehnică, lumină, sonorizare, etc.

Continentalul Caragiale

Un capitol aparte, încă plin de perspective, fără coduri, fără tabu-uri și fără idei fixe, este scenografia continentului comediilor lui I. L. Caragiale. Teatrul nostru s-a lansat cu oarecare întîrziere în explorarea fundamentală a acestui teritoriu; clișeele comice tradiționale, inspirate de temele viguroase ale realismului critic, s-au dovedit rezistente și au circulat încă multă vreme într-un context teatral mai avansat; judecînd însă după diversitatea și ascuțimea recoltei de montări din ultimele stagiuni, întîrzierea va fi probabil curînd recuperată și compensată printr-un avans.

Scenografia e integral angajată în acest proces de explorare; solidară cu regia, materializează viziunea, fixează în detalii observațiile de nuanță, descrie mediul și personajele, se constituie în argument al actorului. Modul acesta activ de a implica arta scenografului începe cu *D-ale carnavalului* (Teatrul „Bulandra”, regia Lucian Pintilie). Aplauzele la scenă deschisă, adresate decorului înainte ca reprezentăția să fi început, sînt un moment rar în viața teatrului ca atare. Liviu Ciulei tratează *Scrisoarea pierdută* cu minuțiozitate de analist. Casele povestesc biografia personajelor, anunță pretențiile și veleitățile lor; în detaliul de interior se simte moda epocii trecută prin gustul provinciei; pînă și zona geografică răzbate în arhitectură, în perspectiva străzii, în lumină etc. Ambianța concretă este aceea care generează celebra masă a împăcării din final, cu mici la grătar, țuică și măsline.

Noaptea furtunoasă, ceva mai accesibilă echipelor mai puțin numeroase, a fost montată în cîteva teatre, exploatîndu-se piesa atît în fondul ei realist, cît și în structura ei de farsă. Dificilă e pentru toți creatorii bivalența ei echilibrată, fiecare din cele două filoaane reprezentînd virtual o sursă de împropățare a tradiției spectacolului; înclinarea balantei în favoarea uneia scindează opera, periclitînd-o. La Teatrul de Comedie (regia

Lucian Giurchescu), Dan Nemțeanu „vede” teribila harababură din casa lui jupin Dumitrache ca un haos al încăperilor și al lucrurilor ce nu mai răspund destinațiilor originare — interioare și exterioare se amestecă; între butoiul cu castraveți murați și pabul amorului adulterin (piloni ai existenței domestice) tranzițiile îi par de prisos. Scenograful oferă totodată o rețea de puncte de sprijin pentru gagurile imaginat de regizor și de interpreți. E un decor original și deopotrivă princedios, fiindcă prin concepție nu pune stavilă nici unei licențe a invenției comice. Pentru montarea regizată de Nicolae Scarlat (Tg. Mureș — secția română), decorul lui Dan Jitianu descrie și totodată comentează ironic gospodăria chereștegiului orășean din prima generație: podeaua așternută interminabil cu metri de preșuri împletite în casă, pereterele brodate (cortina cu nemuritorul citat „Familia e patria cea mică...“). Farsa, tot timpul la pîndă, explodează spre final, cînd pereții subțiri de hîrtie se sparg de invazia petrecăreșilor strînși la o nuntă din vecini, curioși să asiste la scandalul din familia onorabilului jupin Dumitrache.

Cel mai recent decor din această incercătură e cel al Floricăi Mălureanu pentru *Conul Leonida* (Național — regia I. Cojar), mai puțin caracteristic pentru efortul general de aprofundare, însă amuzant, cu hazul său propriu. Proporțiile, desenul, culoarea, introduc o intenție inedită, trimițînd concomitent la pictura naivă și la caricatura nevritiolantă. Tangajul nocturn face din casa bîntuită de fandacșii o lume la propriu „ieșită din țîni”.

Acordul lăuntric al diferitelor filoane ale gîndirii, puterea de selecție, bunul-gust constituie instanță hotărîtoare; dar se întîmplă și ca realizatorii spectacolului să se lase furati

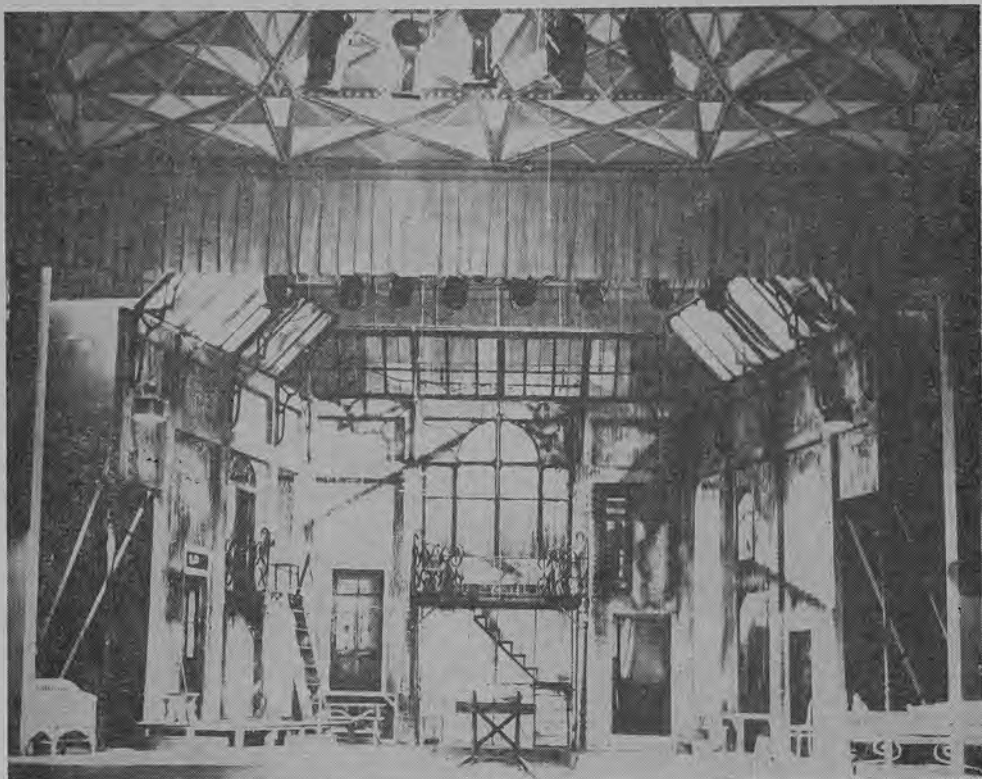
de jocul propriilor lor idei, grefînd pe același trunchi o propunere de interpretare și contrariul ei, amestecînd caricatură, parodie, gag comic pur și bufonadă. În diferite spectacole Caragiale se perpetuează, preluate fără înțelesul lor originar, anumite ticuri; așa, ligheanul de bărbierit ori de spălat pe picioare, care se înalță cîteodată și la rang de hîrdău. Alunecarea în vulgaritate se petrece fulgerător, în fracțiunea de secundă în care s-a renunțat la intenția artistică subordonată unui scop pentru a condimenta hazul reprezentației.

Decorul — efigie a ideii

R evoluția spațială a scenografiei nu provoacă declinul scenei italiene, deci al decorului menit să amenajeze „cadrul scenic” al reprezentării tradiționale a operei; însă — printr-un subtil joc al influențelor — îl determină, la rîndul său, să se transforme. În configurația spectacolului, decorul își schimbă locul și atribuțiile, tînzînd să devină, din element de fundal (de culoare, de pitoresc, în cel mai bun caz de situare documentară — temporală, geografică, de mediu social etc.), axul de expresivitate teatrală, efigia ideii. Dacă altădată existau montări unanim considerate drept „culmi ale artei interpretative” a căror scenografie puteai, pur și simplu, să n-o observi, așa ceva e astăzi cu neputință; în schimb, se întîmplă foarte

Esențializînd, scenografia conferă spectacolului noblete și transparență: „Iubire”, în vizușunca Floricăi Mălureanu (Tg. Mureș — secția maghiară).





Punct terminus într-o călătorie fără speranță: „Curtea cu miracole” în interpretarea plastică a lui Helmut Stürmer (Brașov).

des ca scenografia să înalțe ori să prăbușească un spectacol. Nu în măsura în care e fastuoasă ori extravagantă, ci în măsura în care exprimă, în planul concretului, ideea-fortă. În acest sens, s-ar putea vorbi despre un regres al decorului-reconstituire, naturalist-descriptiv, înșesat de detalii. Chiar atunci când se urmărește o anume atmosferizare, artistul preferă s-o realizeze fie prin prezența elementului simbolic, fie printr-o compoziție plastică aparent a-logică, fie printr-o metaforă. Creatorii au tendința să denudeze scena; când aleg un obiect, rezervă în jurul acestuia un spațiu de reverberație. Scenograful pictează cu transparente, cu lumină. Esențializarea pune în valoare substanța piesei; sensurile se decantează, ceea ce e minor, cotidian, nesemnificativ, se depune undeva în subsol, în vreme ce ideea artistică majoră se desenează mai limpede. Opera își trăiește astfel viața scenică la nivelul superior al potențialului ei; uneori e înnobilită, simburile prețioase fiind ajutate să se ridice deasupra scriiturii ce-i e consubstanțială. Așa e scenografia Floricăi Mălureanu pentru *Iubire de Barta Lajos*, melodramă ce-ar fi riscat să se înceie în propria sa desuetudine (Tg. Mureș, secția maghiară, regia Gh. Harag); un po-

dium circular, înconjurat de siluetele înalte, înguste, ale unor uși-fereastră, alternând cu oglinzi înecotoșate; în mijloc, un simplu scaun, apoi un somptuos pat de nuntă, cu baldachin de văluri albe, diafane, proiectează spectacolul în zona marilor sentimente eterne. Pentru spectacolul brașovean regizat de Eugen Mercus cu o piesă de tip neorealist descriind mizeria unui conglomerat de cocioabe (*Curtea cu miracole* de Iacovos Kambanellis), Helmut Stürmer a construit un fel de colivie fără cer, străpunsă de multe uși și ferestre; o lumină gri, posomorită, cade pe ultimii metri ai unei căi ferate ce se înfundă — imagine a punctului fermînus în călătoria fără speranță care e viața. Adriana Leonescu transcrie plastic ideea montării lui Iulian Vișa cu *Tragedia fecioarei* de Beaumont și Fletcher (Sibiu, secția română), imaginând soluția dintre toate cea mai clară și mai percutantă, fără de care spectacolul nici n-ar fi existat. Ea a conturat două arii distincte, zona „albă” — cea unde se desfășoară existența publică, supusă controlului rațional și conveniențelor — și zona „roșie” — unde patimile se dezlănțuie, oamenii apărînd în adevărata lor lumină.

Fie arie de joc pustie, fie două scaune-tip și-o măsuță, fie explozie de inventivitate invadând scena, orice e cu putință; nici o soluție nu poate deveni rețetă. Gândirea scenografică modernă își interzice două păcate capitale: gratuitatea și maniera. Creația demnă de acest nume e, ca în orice domeniu, unicatul necesar și de neînlocuit. Decorurile se nasc nu pentru o piesă în general, deci apte să servească la orice reluare, ci special pentru înscenarea într-o anumite conjuncție artistică. Regizorul vede în scenograf primul său partener; iar acesta, la rândul său, simte nevoia, mai mult decât în trecut, să se integreze echipei în care viziunea sa se valorifică. Astfel apar cupluri de creație relativ stabile sau mereu reconstituite, în ciuda condițiilor organizatorice; înăuntrul acestora, idei și expresie se contopesc (de exemplu: D. Esrig — I. Popescu-Udriște; Gh. Harag — Florica Mălureanu; Lucian Giurchescu — Dan Nemțeanu; Alexa Visarion — Vittorio Holtier; Cătălina Buzoianu — Mihai Mădescu; Aureliu Manea — Paul Salzberger, etc.).

Bineînțeles că, avansind pe teren virgin, netrecut pe hărți, se produc uneori accidente: decoruri pe care actorii nu le pot domina, încurcându-se în ele (*Vicleniile lui Scapin* — Teatrul Mic; *Paradisul* — „Nottara”); decoruri care se rup de logica montării, „luind-o razna”, într-o dezordine a fan-

teziei (*Avarul* — Galați); decoruri asasinat de vulgaritatea materialului ori a execuției (exemplele sînt cam numeroase...). Chiar dacă, în masa realizărilor, rezultatele „de excelență” nu sînt majoritare, important e că demonul produsului de serie e pe moarte. Creatorii, fiecare pe măsura lui, nu se imită unul pe celălalt.

Scenograful care se angajează să sesizeze timbrul aparate al unei viziuni regizorale și să-l recreeze în limbajul artei sale e și nu e independent. El trebuie să descopere un echivalent vizual care, cu nici un preț, să nu vulgarizeze gândirea prin pleonasm. Pentru *Chișimia* de Ion Băieșu, Helmut Stürmer concepe două decoruri complet deosebite — unul pentru montarea lui Andrei Belgrader (Sibiu — secția română), materializînd dominația patologicului, altul pentru cea a lui Al. Tatos („Bulandra”) — analiză fină a degradării paralele a omului și a mediului său. Decorul lui Vittorio Holtier la *Unchiul Vanek* exprimă interpretarea regizorală a lui Alexa Visarion (Teatrul Național din Cluj); printr-un dezechilibru fundamental, o „dislocare” a percepției, lucrurile alunecă din cadrul lor statornic, scaunele de grădină se regăsesc sub un candelabru, în timp ce mobilele salonului stau pe pietriș. Mult-discutata prezentă a pietrișului nu e un capriciu: fiecare pas scrișnește tăios, smul-

Zona „albă”, spațiul existenței publice, aflat sub controlul rațiunii; o idee-șoc de Adriana Leonescu pentru „Tragedia fecioarei” (Sibiu — secția română).





Dislocarea temeliiilor vieții aduce confuzie și în cadrul ei concret, material... („Unchiul Vanee”. Vittorio Goltier, Teatrul Național din Cluj).

gînd nervilor un geamăt. Azeasa e tocmai starea spectacolului — amestec de disperare gîtită și de exasperare violent exteriorizată, de elanuri sentimentale superficiale și de izbucniri isterice ale egoismului. La Piatra-Neamț, Mihai Mădărescu receptează exact lectura Cătălinei Buzoianu la *Peer Gynt*: sarcasmul și amărăciunea se traduc în tonuri sumbre, scenograful se exprimă în imagini de o forță impresionantă, nu se intimidă în fața imaginii violent groțști, condensînd semnificațiile peregrinării existențiale într-un sistem coerent de metafore plastice.

Se va spune: firește, Cehov, Ibsen, piesele clasice în genere, sau cele contemporane cu subiecte „mari”, puternic originale, stimulează spiritul creator, propun o miză intelectuală. Dar ce facem cu scrierile banale, sutele de piese moderne, fiecare cu felia ei de viață, care se petrec de pildă în living-ul unui apartament newyorkez de oarecare standing, ori în bucătăria cu (sau fără) butoane de nichel? Unii scenografi cad în capcană, desenîndu-și decorurile după ultimele magazine

de modă și decorațiuni. Cu cît reproducerea e mai desăvîrșită, ispitind pe cei în căutare de sugestii de amenajare a interiorului, cu atît el e teatralicește nul. Între *Cine s-a născut de Virginia Woolf?* (Național) și *Echilibru fragil* („Nottara”), *Prizonierul din Manhattan* (Național) și *Subiectul erau trandafirii* (Mic), deosebirea e doar de finețe și siguranță a gustului, nu de concepție. Nici piesele românești nu scapă întotdeauna de tratamentul gen emisiunea „Căminul”. Uneori ne aflăm primejdios de aproape de kitsch. Dovadă că limitele nu sînt neapărat cele impuse de piesă (diferențele de calitate literară vorbesc de la sine), ci aparțin înseamnării, un exemplu, cei drept mai vechi: în *Doi pe-un balansoar* (Teatrul Mic), scriere din aripa modestă a aceleiași familii, Todî Constantinescu descoperă, dincolo de subiectul de melodramă, o temă de meditație mai gravă și o tratare cu mijloace de profunzime și sensibilitate, aducînd spectacolul într-o categorie superioară celei la care ar fi avut în mod normal dreptul să aspire.

În ultimă instanță, spectacolele au scenografia pe care o merită; reversul medaliei e că, neglijîndu-se acest compartiment, din snobism intelectual ori din nepricepere profesională (pînă la urmă, e cam același lucru), întreaga investiție de gîndire, talent și efort riscă să nu se finalizeze. Această afirmație nu e o încercare de a născoci un fals subiect de discuție în jurul unui non primat al scenografiei — ar fi absurd! — ci, dimpotrivă, un prilej de a reaminti cît de strîns sînt legate între ele componentele actului teatral. Anumite colective în care, datorită mai ales subaprecierii din partea conducerilor lor, gîndirea scenografică nu funcționează (sînt destule, atît în București cît și în provincie), decorurile fiind realizate de pe o zi pe alta, la voia întîmplării, mai „frumos” ori mai „urît”, mai amatoresc sau mai rutinier, s-ar putea întreba, în deplină luciditate, ce relație există între această situație și mediocritatea congenitală a producțiilor lor.

Obiectul acestor pagini nu este un bilanț al scenografiei românești din ultima perioadă; cu atît mai puțin este un „top”. Am urmărit doar punerea în evidență a cîtorva direcții ale gîndirii scenografice care se manifestă azi cu o deosebită pregnanță în viața teatrului. Așa se explică faptul că numele unor scenografi activi nu sînt totuși citate, că decoruri, chiar excelente, aparținînd altor „serii spirituale”, au fost deliberat omise, în vreme ce asupra cîtorva am revenit cu insistență. Claviatura suplă și largă a instrumentului scenografic modern nu se epuizează nici; alte contribuții la conturarea unei imagini de ansamblu sînt deci oricînd binevenite.

CRONICA DRAMATICĂ

Teatrul Național
„I. L. Caragiale”

■ NĂPASTA

■ CONUL LEONIDA

de I. L. Caragiale

Sala Mică a noului edificiu al Naționalului deschide, prin însușirile sale inedite, perspective noi artei spectacolului.

Și ridică noi probleme.

Pentru întâia oară în viața noastră teatrală, scena-arenă iese de sub zodia improvizației și cere oamenilor de teatru, dacă nu neapărat o modalitate nouă de manifestare a artei lor, în orice caz mijloace substanțial diferite, greu de precizat deocamdată și cu atât mai greu de aplicat în toată diversitatea și eficiența lor. Pentru că actorul, deprins din școală și apoi din practica profesiei cu scena „italiană”, se vede în situația infanteristului (dislocat din tranșee (unde știa că are inamicul în față și spatele asigurat) și transferat la o unitate de desant : publicul, „inamicul” asadar, îl înconjoară din toate părțile, frontul său de luptă e circular, e urmărit de aproape și de pretutindeni. Pentru a ne păstra în termenii comparației, comandamentul său, regizorul adică, scenograful, toți ceilalți colaboratori, sînt în situația de a elabora și pune în aplicare un plan de bătălie nou și încă neverificat.

Circumstanțele sînt aceleași, cu nimic mai avantajoase și pentru critic. Spectator într-o postură nouă, fără experiență în domeniu, fără o bază teoretică în problemă, e dificil să distingă direcția bună, germenele înnoitor, de inadecvare sau eroare ! Explorăm, abia explorăm, iar Ion Cojar și echipa lui sînt pionieri..



Silvia Popovici (Anca), Costel Constantin (Dragomir) și Florin Piersic (Ion)

Problema e : ce jucăm pe scena-arenă ? De pildă, *Năpasta* deține atributele unei piese care să se preteze la o interpretare în noile condiții scenice ? După părerea mea, da. Drama lui I. L. Caragiale are o natură artistică de o măreață simplitate, care o apropie de tragediile antice. Personajele parcurg trasee dramatice directe, fără convulsii, cei trei termeni ai relației tragice. Anca, Ion, Dragomir, se înalță drept susținind ca trei coloane edificiul piesei. Mediul ambiant nu e hotărîtor, Caragiale alegîndu-și eroii din lumea satului pentru că a crezut — cu îndreptățire — în spiritul etic al țăranilor, în propriul lor sentiment al dreptății, superior justiției vremii sale. Dar, mediul nu modifică prin nimic evoluția eroilor, prin urmare poate rămîne un dat enunțat, prin urmare scena se poate lipsi de alte elemente decît cele strict utile. În cazul spectacolului nostru



Dem Rădulescu (Conul Leonida) și
Raluca Zamfirescu (Coana Efimița)

ispita a fost prea mare, și podeaua a devenit un fel de mlaștină sau nisipuri mișcătoare, un sol incert, gata să înghită totul, sau să elimine, dar semnificația este grefată artificial. Nimic tulbure, confuz, teluric din piesă nu justifică această sugestie. Sint texte dramatice — ele aparțin de obicei fondului tezaurier — care prezintă sensuri riguros exacte. Interpretarea lor exclude din capul locului fărâmițarea semnificațiilor, multiplicarea lor. *Năpasta* este un astfel de text. Interpretarea acestei piese presupune o singură direcție de parcurs : în adâncime. Tot ce poate fi nou, innoitor, superior, se poate obține pe această unică direcție. Anca nu poate fi măcinată de sentimente contradictorii. Ion Cojar a condus-o pe Silvia Popovici pe un drum greșit. Dramatica dilemă racineană nu încapă în sufletul simplu al Ancăi, pentru care dragostea a murit definitiv, odată cu Dumitru. Femininitatea Ancăi s-a uscat, ea trăiește intens așteptarea clipei când va face dreptate. Ca mai tirziu Vitoria Lipan. Anca nu vrea să răzbune moartea bărbatului drag, răzbunarea îi e un sentiment cu desăvîrșire străin, Anca e covârșită și în egală măsură înflăcărată de spiritul justițiar. Încremenita așteptare, lunga, cutremurătoarea așteptare mută a Silviei Popovici din începutul spectacolului sugerează cu limpezime și strălucire anii lungi de așteptare ai Ancăi. Din păcate, evoluția ulterioară a spectacolului anulează prin contrazicere acest moment înălțător și pur. Între Dragomir și Anca nu încap dra-

goste, e doar o veșnică pîndă. Mai aproape de esența personajului său a fost Costel Constantin, lăituit, înspăimîntat, măcinat de așteptarea fără speranță, sfirtecat de privirea cercetătoare a Ancăi. Să nu fi fost atât de impulsiv, de exploziv, să nu fi fost, nu din vina lui, părtaş la starea de agitație nejustificată a spectacolului, ar fi fost cu mult mai bine. Trinitatea e împlinită de Florin Piersic. Altfel de înzestratul actor începe să-și piardă aura de băiat frumos, spre norocul lui. Florin Piersic pare să aibă destinul lui Bălășteanu, june insipid la începutul carierei, catapultat ulterior pe o orbită înaltă a marilor și substanțialelor creații. Ion, în interpretarea lui Florin Piersic, e semeț ca brazii din mijlocul cărora a fost smuls și aruncat în ocnă, are privirea limpede a inocenței, rar tulburată de nebulia lui pașnică, o blîndețe moale din care se înalță resemnarea cutremurător tragică.



Transformată sub ochii pe drept uimiți și încențați ai spectatorilor în formula de scenă italiană, Sala Mică găzduiește în continuare

reprezentăția cu piesa *Conul Leonida față cu reacțiunea*. Nu văd rațiunea alăturării acestor două piese de structură atât de diferită, nu găsesc decât latura formală a acestei inițiative, a arăta, adică, ce poate noua sală, dar sincer să fiu, nu cred că un regizor poate avea climatul interior în stare să germineze simultan un spectacol de univers tragic și altul de pe teritoriul farsei. De aceea, nici nu se reține din reprezentăția farsei caragialești mai mult decât momentul în care decorul tremură cuprins de spaimă, și toate semnificațiile care se desprind de aici și care ar fi putut cuprinde și împlini o întreagă concepție despre spectacol și demonstrația de virtuos al comicului făcută de Dem. Rădulescu, dar cu o creație hibridă în raport cu ce a arătat că poate mai înainte în Cațavencu și mai de curând în Farsuridi. Să fie de vină și raportul necgal dintre el și Raluca Zamfirescu, interpreta mult prea reșimțită și șovăitoare a Coanei Efimița?

Virgil Munteanu

Teatrul „Bulandra“

LOZUL CEL MIC

de Hector Quintero

Nu știu cum se face, fapt e că numai cu ocazia cîte unei premiere care rupe șirul obișnuințelor, obligîndu-ne s-o înscrîm într-o configurație corespunzătoare de legături, determinări și filiații, ne amintim ce puțin și ce rar explorează teatrul nostru dincolo de hotarele tradiționale ale literaturii dramatice europene și — cit de cit — nord-americane. Imense spații pe harta culturii ne rămîn necunoscute... O constatăm din nou, la înscenarea primei piese cubaneze din analele teatrului românesc — *Lozul cel mic* (*El premi flaco*) de Hector Quintero, la Teatrul „Bulandra“. Să salutăm, deci, faptul ca atare, dar să încercăm să-i dăm și o continuare, legînd un fir, țesînd o pînză.

Chiar dacă o anume culoare specifică este evidentă, pătrundem fără dificultăți în lumea piesei, care este aceea a periferiei Havanei în anii din așunul revoluției. O populație numeroasă și pestriță trăiește „la vedere“ și în devălmășie, conform celei mai rezistente caracteristici a temperamentului latin, consu-

mîndu-și sonor bucuriile și necazurile mai mult în stradă decît în izolarea încăperilor sărăcicioase. Toată lumea știe tot despre fiecare, curiozitatea e veșnic vie și nesătioasă, se birfește mult; dincolo de rețeaua cotidianului pitoresc și de agitația întîmplărilor de fapt divers se întrezărește însă fundalul întunecat al sărăciei lucii, posomorala seacă, anostă, a orizontului închis. O singură ființă pare să fie aici purtătoare de lumină, și ea se și numește, simbolic, Iluminada: e femeia care încearcă, speră, se luptă să trăiască în conformitate cu un crez, cel mai simplu, dar fundamental — a fi bună, generoasă, săritoare față de cei din jur. Poate că nici nu e un crez, în sensul de convingere morală, cît un soi de instinct vital urcînd spontan, tocmai de la rădăcinile umanului, ce o face să se comporte astfel fără efortul autodepășirii etice, cu naturalețea inconștientă cu care respiră; de altfel, Iluminada nici n-are trăsăturile consacrate ale eroinei de teatru purtătoare de investitură spirituală, ci e, dimpotrivă, dizgrațiată tipică — îmbătrînită, grasă, ridicolă și neajutorată. Elanurile sufletului ei ca piinea caldă nu sînt cele mai înțelepte, și — nedreaptă ordine a lumii — binele pe care li-l face celor mai apropiați i se întoarce împotrivă ca nefericire a acestora; soțul, nevrotic, nu-i va ierta niciodată că l-a obligat să părăsească ciroul (unde era acrobat și înghițitor de săbii), și-i va otrăvi zilele simu- lînd sinucideri ratate în ultima clipă; iar

Adrian Georgescu, Valy Voiculescu-Pepino și Ileana Predescu





Plecarea Iluminadei : urale zgomotoase și invidie abia ascunsă

sora mai mică, după zadarnice încercări de a se lansa ca actriță, va deveni prostituată. Acestui personaj tragicomic destinul îi joacă farsa clasică a comediei burgheze, oferindu-i, printr-un premiu publicitar, o casă — adică șansa extraordinară de a-și vedea împlinit visul irealizabil, speranța nesăbuită : ceea ce i se dăruiește e chiar o nouă viață, schimbarea din temelii, ieșirea din beznă. Într-o definitivă izbucnire de generozitate, Iluminada împarte vecinilor lucrurile și primește în vechia ei casă o văduvă cu patru copii, cărora le e nașă ; după care pleacă, întovărășită de urale zgomotoase și de invidia abia ascunsă a tuturor.

Fericirea durează o clipă — adică trei luni ; apoi, un bombardament (guvernul vinează posibilele tabere ale armatei revoluționare) face totul una cu pământul. Fără adăpost, mai săracă decât fusese înainte, Iluminada se întoarce, firese, printre „ai ei”. Dar toată lumea îi întoarce spatele : cumătra n-o primește în casă, vecinii, dintr-o dată surzi și orbi, îi refuză un pat și o farfurie cu mînecare. Celui căzut prea jos, toți se simt îndemnați să-i mai dea o lovitură, indigența absolută în care se găsește fosta cîștigătoare provoacă parcă la cinism și cruzime. Disperarea ia proporții de criză psihică ; la capătul acesteia, înțelepțită, vindecată de iluzii, Iluminada nu-și va renega totuși crezul : cît

timp pe lume mai există un singur om bun, credința în oameni și generozitatea nu-și pierde sensul. Va pleca cu soțul ei pe străzi, în vechiul costum de clovn și cîntînd fals la trompetă, să-și cîștige amara pîine improvizînd spectacole cu numere de circ și făcînd oamenii să ridă.

O melodramă, desigur, însă înnobilită de o idee morală intens trăită : scriitorul cubanez își afirmă astfel propria convingere umanistă. Descriînd mediul cu o minuție crudă, aș zice neo-naturalistă, el își construiește pledoaria pe teza viziunii antiidilice despre oameni : tocmai pentru ca, arătîndu-i cu tarele și defectele lor, egoiști, lacomi, meschini, indiferenți la nenorocirea altuia, să poată proclama cu mai multă energie o filozofie a binelui. „Mizerabilismul” programatic al scrierii e, în acest sens, mai mult decît o formulă literară, argument de ordin ideologic. Intenționat sau nu, Hector Quintero se înscrie în replică la Brecht : ca și Șen De, „omul bun din Havana” dă tot ce are, dar respinge aspra necesitate a dedublării, cu implicațiile ei dialectice. Pe riscul propriu, firește ; și al piesei, într-un fel, care, în ciuda unei încontestabile vibrații, are, în cele din urmă, o semnificație destul de limitată.

Materialul teatral, în schimb, e bogat și succulent, de vreme ce a ispitit o asemenea echipă de artiști cum e aceea ce i se consa-

eră la teatrul „Bulandra“. Și într-adevăr, spectacolul realizat e — în contextul mai degrabă sobru al unor montări condensate și esențializate, dominate de demersul intelectual — șocant și uimitor, mai cu seamă prin forța cu care-și afirmă, odată constituit, autonomia. El creează integral pulsul aparte al tipului de existență a cărei combustie explozivă e hrănită nu de sentimente puternice, totale, ci de expresia lor superficială, de viltățile unor stări de moment, de predispoziții temperamentale. O enormă investiție de energie creatoare, de talent și de efort pur și simplu a fost mobilizată; iar spectacolul elocotește și se revarsă, impunând spectatorilor tonalitatea* sa paroxistică, forându-le voit rezerva, o secundă dincolo de pragul de toleranță al convenției de discreție reciprocă pe care par convinși că au semnat-o, cîndva, cu teatrul...

Adevărul e că o asemenea acuitate a percepției se obține doar din cînd în cînd: suportul dramatic și acela care-și pierde suflul, se diluează; n-ar fi rău ca textul să fi fost concentrat (reprezentarea e în mod obiectiv prea lungă și obositoare); însă, chiar dacă sînt de făcut alte o mie de observații concrete, intenția esențială își găsește confirmarea. În această ordine de idei, reușita trebuie apreciată la veritabila ei însemnatate.

Regizorul Valeriu Moiescu și scenograful Dan Jitianu au construit cadrul spectacolului pornind practic de la zero. Sala refăcută de la Grădina Icoanei și-a mai revelat un chip, într-o suită de posibilități care se arată uimitoare. Geometria rece, severă, a montărilor precedente s-a topit într-o structură supă, polimorfă, capabilă de automodificare. Oblic, pe un colț al platoului central, se află casa iluminădci; jos în fund și sus la balcon, o sumedenie de cotloane, devenite locuri ale acțiunii, amplifică ne bănuit spațiul de joc. Aici, din scinduri vechi, fragmente de panouri, perdelute înflorate, au fost înjghebate celelalte locuințe. Peste tot sînt împrăștiate lăzi, gunoaie, deșeuri, ambalaje; o prăjină, proptită drept în mijloc, sprijină obligatoria frînghie cu rufe puse la uscat — figură centrală a piesei: pînă și scara metalică spre balcon, scorojită și asimetrică, e o capodoperă de precizie evocatoare. Se compune astfel realitatea concretă a favelei, nepoetizată, respingătoare, miserabilă, generînd neomenia și vicul, exact așa cum mlastina generează putreziciunea; ceea ce reprezintă, în limbaj teatral, modul optim de a încorpora și a transmite o semnificație. Spre final, revin picură discret o doză farmaceutică de metafore, menită a sublima imaginea; Valeriu Moiescu mută raza de lumină a purității de pe micuța Caridad, prea „concretă“, pe „fiul lui Maricusa“; neaducîndu-l în scenă în carne și oase, acesta capătă funcția simbolică a omului bun ce justifică bunătațea. În sfîrșit, asupra plecării cuplului Iluminada-Octavio pe drumul vieții de saltimbanc plutește amintirea tulburătoare a fellinianului cire Zampano...

Probabil, pentru că protagonistă e Vally Voiculescu-Pepino, o Giulietta Massina română: e cu desăvîrșire imposibil să nu observi înrudirea. Bineînțeles că personajul putea fi interpretat și altfel — prozaic, în coordonatele bunului-simț comun, după o gradație ascendentă logic determinată. Cine l-a văzut însă întruchipat de Vally Voiculescu, greu ar putea accepta altă versiune; o ființă năucă, absentă, tresărind la chemarea imperioasă a unei voci lăuntrice, neîndemînată pînă la absurd, de o bunăcredință neverosimilă, într-o teribilă, neîntreruptă agitație, prostuță, visătoare, cu nemaipomenite resurse de vitalitate și tot timpul în virful solicitării emoționale — iată ce a inventat ea, cu o mai presus de toate admirabilă mîndrie de mare actriță, care acceptă ceea ce n-o avantajează ca vedetă și ca femeie, cheltuindu-se cu o patimă și o îndrîjire la limita rezistenței fizice. Lîngă ea, într-un contrapunct fin de reținut și amară ironie, a stat Ileana Predescu, sora cea mică, fără talent și fără noroc. Între splendidele „filles de joie“ din Büchner și Azucena del Rio, alias Concha Panceco, prostituata încolțită de foame, e toată distanța dintre nefericirea nobilă, cu aureolă romantică, și suferința brutală, cu vulgaritatea imperivelor ei. Încordată, vulnerabilă, bravind cu impertinență, autoîngelindu-se cu aspirațiile ei fără acoperire, ireversibil coruptă, ca de o boală incurabilă — e un portret pe multe de cuțit, purtînd pecetea unor mijloace scenice de un rafinament aproape insesizabil.

În jurul lor, restul distribuției este dispus în cercuri concentrice. De aici încolo, regia a urmărit varietatea și precizia notației tipologice și a realizat-o utilizînd fără complexe clișeele cele mai cunoscute; acestea au funcționat corect. Avem astfel grupul vecinilor, dirijat cu nerv și aplomb de Tamara Buciuceanu-Botez; Maria Gligor, Marius Pepino și Adrian Georgescu o secondează cu tușele necesare de umor, indiscreție, naivitate ori grosolanie. O siluetă strîmbă, în negru, cu chipul palid și pomeții ieșiți, purtînd parcă în trup un arc prea răsucit, gata să plesnească, fiară care-și apără puii ori-cum, lingușindu-se ori mușcînd, e văduva Juana a Mihaelei Juvara. Lui Octavio, circular șomer, trăind izolat într-o lume plăsmuită, Dumitru Onofrei i-a dat o privire stranie, cu luciri de cruzime veselă și un ris rău. Dan Damian, fantele proxenet, trece cu mișcări lente, lăsînd în urmă o diră de teamă: în orice clipă e posibil gestul violent. Foarte multă lume mai circula prin scenă, ca într-o pictură de gen animată; copiii se comportă și ei firese, chiar cu neașteptată dezinvoltură. Se pare că stînjeneala primelor încercări pe scena-arenă a început să se șteargă și ne apropiem de acel nou tip de raport între actori și spectatori, în care convenție și iluzie nu se mai identifică.

I. P.

Teatrul „Giulești“

COPACII MOR ÎN PICIOARE

de Alejandro Casona

Teatrul Giulești repune azi în circulație o piesă a lui Casona care s-a bucurat de o mare popularitate în urmă de vreo 20 de ani. *Copacii mor în picioare*, iată un titlu care a circulat endemic pe multe afișe românești și străine prin anii '50; o piesă cu o broderie livrescă, pe o temă frecventă în teatrul imediat și domestic al epocii: realitatea și nevoia de iluzii, adevărul cotidian mizer, trist, și visul, amăgirea... Silueta vânzătorului de iluzii, a „vânzătorului de gheață“, chipul „omului care aduce ploaie“, a comis-voiajorului de bucurii și consolări preambalate, plutea în aer peste toate decepțiile și dezastrele războiului și, mai ales, în literatura continentului nelovit de bombe a înflorit acest personaj-prototip al Vrăjitorului, al jongleurului de miraje, care prin nesecata lui omenie transfigurează viețile celor din jur. În piesa spaniolului Casona, naturalizat la Buenos-Aires, piesă scrisă în 1949, găsim și numeroase ecouri ale teatrului francez interbelic, atmosfera vaporos-poetică, provincialismul sufletească din piesele „colorate“ ale lui Anouilh, aparența unor conflicte sociale, înăbușite între pereții caselor burgheze, ca în teatrul lui Salacrou — într-un cuvânt, elemente indispensabile din recuzita bulevardului pigmentat cu problematică socială...

Ne aflăm într-o bizară instituție filantropică, creație a unui doctor, Ariel care își propune, printr-o organizare eficientă, vindecarea durerilor morale; asistăm, așadar, la o asemenea acțiune întreprinsă în căminul plin de bună stare al bătrînului Fernando Balboa, dar adinec lovit moralmente de fuga în Canada a unui nepot nerecunoscător și nemernic. Soluția e simplă: directorul beneficei fundații, apelînd la serviciile unei tinere — ea însăși o naufragiată a vieții — țintind la un colac de salvare — va înscena întoarcerea nepotului rătăcitor, travestit în soț fericit, arhitect realizat și copil pocăit și va însenina bătrînețea bunicii Balboa, alinînd, prin prezența sa și a frumoasei Martha, chinurile unei boli incurabile, dar, în primul rînd durerile sufletului... Sosirea intempestivă a adevăratului nepot, ticălos și șantajist, erupție brutală a adevărului vieții, sfîșie paravanele din această comedie a fericirii, creînd un suspens; aparent doar, căci morala acestei fabule, și anume „copacii mor în picioare“, exprimă

tăria bunicii de-a rezista în fața adevărului, puterea omului de-a suporta vicisitudinile vieții, printre care nerecunoștința copiilor, nu e dintre cele mai mici. Îmi amintesc spectacolul de la sala „Cassandra“, jucat în urmă cu mulți, mulți ani (printre alții, Florin Piersic și Leopoldina Bălănuță erau în distribuție), și mă întreb de ce piesa îmi pare azi teribil de demodată, de simplistă, de puerilă? Mai bine zis, mă întreb cum de-am putut vibra atunci la apelul acestui text? Scriitura e, evident, în cheie minoră, și intrigă, schematic confectionată, nu izbutește să înalțe faptele la nivelul unei problematice reale, îmbrățișînd raporturile complexe realitate-adevăr, iluzie-fericire. Miza mică a situației expediază reflecțiile dramaturgice la periferia literaturii pe această temă, iar livrescul tramei blochează generozitatea mesajului.

E posibil ca publicul teatrului Giulești să acorde spectacolului o caldă adeziune, nevoia de melodramă, cum constatam și cu alte prilejuri, fiind reală și adîncă, iar melodrama pe tema raporturilor familiare deteriorate, dintre cele mai gustate. Fiecare epocă își are însă producțiile proprii de melodramă, cu soluții specifice, convergente cu mutațiile din sensibilitatea, gustul, clișeele de gîndire ale timpului respectiv, deci, din acest punct de vedere, lucrarea lui Casona este azi demodată; în neazurile bunicețelor consolade de un moș Crăciun, nu mai cred mici chiar bunicețele... Ceea ce nu înseamnă că nu se găsească azi puzderie de alte piese melodramatice sau comedii „larmoyantes“, confectionate după întrebările, frămîntările, conflictele timpului nostru și, inclusiv, pe tema „prăpastia dintre generații“, sursă inepuizabilă de conflict...

La senzația de vetust a piesei contribuie poate și transcripția scenică. Spectacolul este lucrat serios, chiar foarte serios, meșteșugul și sirguința răzbat din fiecare scenă; regizorarea Geta Vlad, în bună colaborare cu scenograful Dimitrie Sbierea, a montat o reprezentare fidelă textului, într-un cadru plastic frumos, — vag tipător în actul I, dar plin de gust și de „culoare locală“ în celelalte. Totuși, discrepanța în compoziția dramaturgică n-a putut fi atenuată și ritmul lăsa mult de dorit. Trăvialul regiei se vede, însă, în jocul actorilor, în relațiile obținute între parteneri, în care stăruie o ambianță de grație și luminozitate; — raporturile celor din casa Balboa degajă mircasma rară a sentimentelor nobile, curate și frumoase, dar total lipsite de umbre sau semitonuri. Interpretările, fără excepție în registrul compozițiilor, sînt lucrate în majoritate cu discreție, finisarea însoțind atît mișcărilor de prim-plan cît și aparițiile din fundal. Vioara înțina e Marga Anghelescu (Bunica), care compune un portret emoționant, cu adîncimi subtile, minuind cu eleganță avantajul decepțiilor. Corado Negreanu (Bunicul) impune masca unui „tată nobil“, cu o demnitate gravă, ferind-o de ridicol. Peter Paulhofer (Directo-

rul) participă cu un farmec caln — dar cu o surprinzătoare lipsă de umor și fantezie la jocul al cărui maestru de ceremonii este, iar partenera sa directă, Ileana Cernat (Martha) aduce o binevenită pată de lumină. În rolul „sceleratului” din melodramă, Dan Tufaru (Mauricio) joacă cu sinceritate disperarea „durului”, sugerind că situația limită a falimentului moral aparține cu adevărat realității, și prin aceasta el pare singurul personaj veridic într-o lume de muca-va, singurul om într-o adunare de îngeri.

În rest, au punctat apariții de efect teatral îngrijit: Ion Vileu, Mihail Stan, Maria Georgescu-Pătrașcu, Irina Mazanitis-Fugaru, Luiza Derderian-Marcoci și George Bănică.

Copacii mor în picioare va fi probabil un spectacol de serie lungă pe scena de la Giulești. Rolurile dau actorilor satisfacții și actorii le transmit publicului, întrebarea rămâne: ce dă această piesă unor spectatori ce caută la teatru și altceva decît o evaziune?

Mira Iosif



Ileana Cernat, Peter Paulhofer, Corrado Negreanu și Marga Anghelescu în „Copacii mor în picioare”

Teatrul „Ion Creangă”

MOȘTENITORII

de I. D. Șerban

Eforturile Teatrului „Creangă” de a evada din amorteala cu care ne-a familiarizat în ultimul timp se pare că s-au canalizat într-o direcție tematică de bun augur: promovarea textelor inspirate din realitatea imediată a pionierilor și școlarilor.

Între aceste limite s-au încadrat, credem, și intențiile dramaturgului I. D. Șerban care a dorit, incontestabil, să aducă pe scenă ceea ce am putea numi preocupările politice ale pionierilor, angajarea lor în forme ingenioase de activitate productivă, de acomodare „în micro” cu problemele sociale ale maturilor. Faptul că în mai multe așezări rurale organizațiile pionierești au depășit etapa „lotului școlar” (pe care se primeau primele noțiuni agro-zootehnice), că au luat ființă microcooperative agricole de producție menite să stimuleze inițiativa creatoare și spiritul gospodăresc al mezinilor, reprezintă azi o noutate de prima mână și o experiență pedagogică de mare eficiență.

Ceea ce credem că a ignorat autorul este: ca să spunem așa, faptul că subiectul ales nu era compatibil cu comedia de substanță

că în nici un caz nu se poate ride de acțiunea în sine cită vreme fenomenul nu a ajuns în faza de comedie. Or, acest adevăr estetic nu poate fi raportat la respectivul nou adevăr al vieții pionierești, care trebuie adus în scenă conform spiritului său: microceapeurile nu reprezintă o formă de activitate total generalizată, nu au devenit niște bunuri ale trecutului, istoria lor abia se încheagă. Poate de aceea mijloacele comice ale lui I. D. Șerban au rămas tot timpul exterioare spectacolului propus. Tema și ideea (într-un ținut agrar, o ripă degradată devine, prin munca entuziastă a copiilor, un pământ cu productivitate sporită, o „ripă de aur”), impunea de la început un spor de interes. Dar intriga este cu totul ignorată în prima parte a spectacolului; ea se declanșează abia în partea a doua, cînd pionierii sînt derutați de posibilitatea de a pierde, de a li se retrage dreptul de a cultiva ripa, de a mai fi micii cooperatori. Acest inconvenient (suficient pentru a purta povara conflictului) ar fi putut structura un spectacol real, generator de umanism, un spectacol pentru copii. De altfel, ideea aceasta este și exprimată într-o replică, „Dacă ne luai ripa ne sîrăciți cu totul”, ripa constituind o investiție afectivă, în spiritul idealului etic al societății noastre. Apelînd la un comic de limbaj, exterior mesajului, propriu mai mult spectacolelor de revistă („Nicu lui Cremene a tăiat poreu”. Și-a rupt piciorul. Poreu!” — sau „ne prinde sea... sea... noaptea”, tehnică de umor, supraepuizată de personajul Tănase, echivalentul măscăriciului din teatrul medieval, sau „Eu vreau să rămînă cu noi, chiar dacă e mincinos și hoț, pentru că e... cînstit!”).

I. D. Șerban își estompează ideea tematică care, așa cum am mai spus, ar fi putut oferi un potențial de mare valoare teatrală.

Nu știm dacă Mircea Avram a intenționat efectele parodice, zgomotoase; regia lui pare să se fi antrenat cu bunăvoință în această direcție, solicitând cu dinadinsul risul. Și se ride, e adevărat, dar se ride ca la circ. Copiii iubesc circul. Impresia de parodie o emană de fapt însuși jocul actorilor, obligați să-și întinerească ființa cu prea mulți ani: cu toate eforturile machiorilor, pe scenă nu evoluau niște copii naivi sau entuziaști sau purtători de inimi curate ci tătici și mămici veritabile jucându-se de-a copilăria. S-a comportat natural și cu talent, episodice, Aura Andrișoiu, în rolul Gherghinei. Restul trupei n-a salvat, prin sonoritate, impresia de oboască. Mihai Constantinescu, în rolul primarului, a realizat — un... fiasco, iar Genoveva Preda, fără egal în teatrul radiofonic, de data aceasta, în ipostaza lui Tănase, ne-a

convins că neglijează cucerirea unor inedite registre dramatice din teatrul pentru adulți. Nu intenționăm să afirmăm că textul lui I. D. Șerban își găsea un echivalent scenic superior dacă Mircea Avram apela la pionieri autentici, de talent, din numeroasele cercuri școlare de teatru din Capitală. Teatrul profesionist își are menirea lui.

Eforturile Teatrului „Creangă” de a exprima virsta mirifică a copiilor sînt handicapate încă. În timp ce în provincie, numai la Piatra Neamț, de pildă, scena pentru tineret și copii impune performanțe unanime de care bucureșteanul indiferent la turism este văduvit, Teatrul „Ion Creangă” își permite luxul să amine clipa „ripei de aur”. Or, pionierii nu vor să cultive ripile cu meri pădureți, ci cu mere de aur. Idealul lor rămîne ripa de aur.

Paul Tutungiu

Profil în actualitate

Teatrul din Tg. Mureș

Așa cum am nădăjduit cu toții, mutarea în casă nouă înseamnă pentru harnicul și dăruitul colectiv din Tg. Mureș trecerea la o altă etapă de activitate. Între zidurile unui nou și splendid edificiu se instalează un nou și creator mod de a gândi și de a face teatru. Colectivul teatrului din Tg. Mureș și-a aflat în sine puterea de a-și revizui, în mod responsabil, zestrea trecutului, de a renunța la rutină, de a începe cu adevărat o altă viață, în care să poată fi dezvoltate toate valorile dobîndite aici de-a lungul anilor.

LA SECȚIA ROMÂNĂ

După spectacolul *Puterea și Adevărul*, asupra căruia s-a referit pe larg revista noastră*, Gh. Harag montează acum tot cu actorii secției române *Procesul rebelilor de pe „Caine”*, patetica dezbatere despre adevăr și responsabilitate a lui Herman Wouk. O reprezentare bărbătească, cu un timbru grav, de o tulburătoare intensitate. Montarea evidențiază capacitatea ansamblului de a adera la o idee majoră, realizînd o comunicare angajată pasionată cu spectatorii, cu rigoare profesională, cu o gradație sigură, bine marcată. În decorul deosebit de simplu și de sugestiv în mărșălaș spectacolară (Romulus Penes), mon-

tarea se bizuie în întregime pe o bună îndrumare a actorilor. Fiecare interpret se străduiește să susțină pe parcursul evoluției emoționale a ideilor un microrecital de virtuozitate. A excelat Ștefan Sileanu (avocatul apărării), jucînd cu farmec, cu inspirate „lovituri” de teatru, date cu un calm imperterbabil, cu ușoară tentă ironică și aparentă detașare. Bășos și agresiv, străduindu-se să apară ca un gentleman, ca un om superior și reținut, Ion Fiscuteanu a dezvoltat cu temperamentul său bine cunoscut, cu fine nuanțe, semnele de demență ale locotenentului Queeg. Mihai Gîngulescu a descris cu sobrietate adevărul locotenentului Maryk, iar Vasile Vasiliu, Emil Mureșan, Cornel Popescu și Constantin Săsărcanu au fost martori hotărîtori în acest strălucitor proces, fiecare realizînd din cîteva replici un portret viabil.

Paralel se joacă *Un asasin ciudat*, piesă autohtonă de factură polițistă, cu un pronunțat caracter educativ, lansată aici în premieră pe țară. Alături regia (Nicolae Scarlat), atentă la finisarea mijloacelor expresive, cit și scenografia îngrijită (Gheorghe Szakaes) mărturisesc o muncă elaborată cu talent. Cei doi autori, debutanți în scrisul dramatic, Nicolae Ștefănescu și Camil Șerban, și-au propus — într-o acțiune pigmentată cu toate ingredientele specifice genului: crimă, mister, groază — să acuze în numele oamenilor cinstiți și omenoși, pe „asasinul ciudat” al

* Teatrul nr. 11/73.

zilelor noastre al cărui nume poate fi : complicitatea, insinuarea, minciuna, delațiunea, delapidarea etc. Montarea subliniază în imagini scenice convingătoare, fluent, cu misterul bine dozat și bine păstrat pînă în final, cu pitoresc și autenticitate, cu gravitate și cu umor, ideile piesei. Și această reprezentare evidențiază din plin calitățile actorilor, omogenizarea ansamblului pe coordonata unui joc spontan, sincer, direct, cenzurat cu luciditate. Am admirat încă o dată capacitatea interpreților de a realiza efecte „tari” în stil polițist, accesibil, fără a depăși vreedată măsura. Din nou, Ștefan Sileanu într-o admirabilă compoziție de umor gros ; Zoe Muscan, actriță de amplu registru, acuză cu autenticitate și vitalitate debordante, într-un portret de o mare savoare și plasticitate, nitocănia, agresiunea, vulgaritatea unei femei obraznice și acaparatoare. Pitoresc amuzante și interpretările date de Iolanda Dain (Eugenia Roșca) și de Al. Făgărășan (François Hrisovelidis). Sensurile grave ale piesei au fost slujite cu inteligență și sobrietate de Constantin Anatol și Constantin Doljan. Precizie și dăruire profesională, au demonstrat, în foarte scurtele lor apariții, Valentina Iancu și Ana Nagy Scarlat.



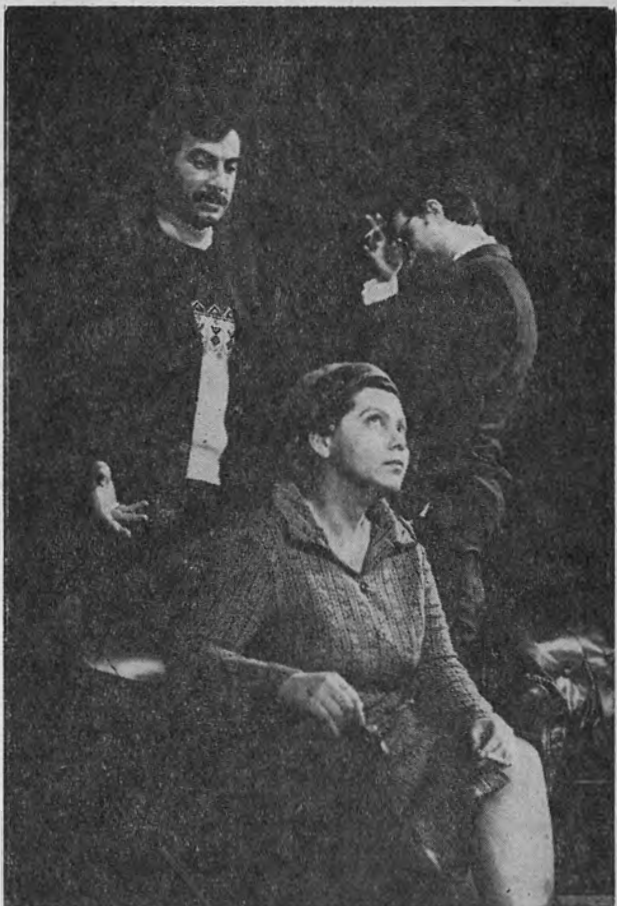
Ștefan Sileanu și Mihai Gingulescu în „Procesul rebelilor de pe „Caine” de Herman Wouk

Ștefan Sileanu, Zoe Muscan și Constantin Doljan în „Un asasin ciudat” de Nicolae Ștefănescu și Camil Șerban

LA SECȚIA MAGHIARĂ

În opere dramatice diferite ca stil, în fața unor roluri complexe, pe diverse cîmpuri de desfășurare — de la Gorki la Bulgakov și pînă la Barta Lajos — actorii secției maghiare au răspuns diferitelor intenții regizorale potențînd la maximum calitatea interpretării unor multiple caractere, cu toate nuanțele de intensitate, de timbru, de ritm. Semnate de regizori diferiți, *Iubire, Vilegiaturistii* și *Molière* aparțin — în polida deosebirilor de expresie — aceleiași atitudini contemporane innoitoare, specifice celor mai izbutite creații ale scenelor noastre.

Iubire (modestă melodramă cu accente satirice, scrisă de Barta Lajos la mijlocul veacului), pusă în scenă de Gh. Harag, în decorul Floricăi Mălureanu, reprezintă un spectacol de referință privind atitudinea creatoare a regizorului, forța lui de a propune o nouă lectură a unei dramaturgii mai vechi. Montarea aceasta mi s-a părut una dintre cele mai frumoase din ampla fișă de creație a lui Gh. Harag (regizor care ne oferă, cu o ritmicitate și cu o consecvență demnă de stima întregii bresle, cite o surpriză sau chiar două pe an). Explorînd substanța piesei, urmînd firul sugestiei ei de „joc vesel în tristețe și trist în veselie”, amplificînd pînă la ultima consecință și limită posibilă atitudinea ironică a autorului față de lumea anacronică, lipsită de orizont, a micilor funcționari de la începutul secolului, ale căror ambiții și aspirații se reduc la aranjarea cît mai favorabilă (prin măritișul odraslelor lor) a situației lor materiale precare — Harag a compus un spectacol stră-





Toth Tamas, Csorba Andras, Bacs Ferenc și Tanai Bella în „Vilegiaturistii” de Maxim Gorki



Illyes Kinga și Lohinszki Lorand în „Molière” de Bulgakov

lucitor, de o uimitoare frumusețe, cu sensuri noi și semnificații ample, cu nebănuite rezonanțe tragicomice. Mutată în alt registru, epurată de balastul amănunțelor naturaliste, melodramatice, piesa se oferă generos compunerii unui univers kaffian, dar cu contururi de Chagall, în care nu se pierde esența: tendința critică, adevărul sentimentelor. Cu frământări și trăiri paroxistice, lumea scenică imaginată de Harag trezește concomitent și risul și plînsul și condamnarea și compătimirea pentru ridicolul absolut al manifestărilor absurde, al modului cum își consumă ea la intensitate maximă resursele ei sentimentale, patimile ei, iubire, trădare, ură, gelozie. Spectacolul impune, într-o omogenitate stilistică fără fisură, o suită de momente antologice, de o stranie frumusețe și de o profesionalitate exemplară. Un spectacol care,

descompus în factorii lui esențiali: decor, regie, interpretare, plastica expresivă a construcției scenice — realizată cu o simplitate revelatoare — oferă un amplu material de studiu, de dezbateri, pe ceea ce ne place să numim cultura spectacolului.

Și „veteranul” Nicolae Tompa (cărui i se datorează propulsarea în circuitul nostru teatral a multor montări gorkiene) s-a arătat de cîis în *Vilegiaturistii* să exploreze substanța acestei piese într-o nouă lumină. E evidentă tendința de a trata cu incisivă ironie, cu sarcasm, frămîntarea sterilă a intelectualității ruse pre-revoluționare, individualismul ei exacerbant. A fost amplificată sugestiv, cu bogate nuanțe comice și dramatice latura satirică a piesei, frenezia inconștientă în care se complac personajele, dramele lor false, elanurile și deznădejdiile, entuziasmul și renunțările lor, care se aprind și se sting ca niște focuri de artificii, lamentările lor penibile. Montarea subliniază cu ingenioase soluții și o bogăție de detalii scenice semnificative, metafora piesei, atmosfera de vacanță, cînd exagerat veselă, cînd exagerat tristă, în care trăiesc permanent eroii. Există în această montare, foarte frumos evidențiată, disperarea surdă a unor oameni care încearcă să-și umple golul vieții cu o luptă sterilă de principii. Ca într-o armonioasă simfonie, în care fiecare instrument își are partea lui solistică și partea lui de acompaniament, au fost realizate jocul de relații complexe pe care le impune această frescă socială. Actorii, în ansamblu, au dat aici într-o măsură a virtuozității lor compoziționale.

Spectacolul cu piesa Molière înserie prezența tinărului regizor Dan Micu ca un fapt pozitiv de infuzie tinerească, de înnoire stimulatorie și pentru colectivul acestei secții. Purtînd încă pecetea obsesiilor sale artistice (o risipă de fantezie, brodarea strălucitoare pe canavaua dramatică a unor momente nu totdeauna necesare, esențiale, dar frumoase în sine, multă culoare și agitație scenică, trecerea personajelor prin nenumerate uși, așezate la toate nivelurile scenei) acest spectacol se remarcă prin virulența mijloacelor cu care sînt acuzate fanatismul religios „cabala bigoților”, legătura dintre Regele Soare și reprezentanții ridiculizați ai bisericii. Mai puțin relevante sînt, în reprezentarea tinărului Dan Micu, implicațiile morale și sociale ale acestei „cabale” asupra eroului lui Bulgakov. Drama artistului, destinul său nefericit, cuprînd în text mult mai multe gînduri și trimiteri decît ne oferă montarea. În ciuda nivelului său artistic de ținută, de o evidentă teatralitate și spectaculozitate, de o interesantă trimiteri spre fabulosul din „Maestrul și Margareta”, s-au pierdut amănunte și accente dramatice importante, culoarea și suflul emoțional propriu acestui text. Actorii au urnat gîndul curajos al regizorului, cu toate înconsecvențele sale, cu impresionantă fidelitate, fructificînd pe suportul acumulărilor tradiționale ale științei de întrupare a unui caracter și cîștigurile dobîndite în noua școală

teatrală, disponibilitatea spre mobilitate, spre mișcarea dinamică, spre trecerea rapidă de la o stare la alta. Surprinzători în suptelea și grația, sugerind imponderabilitatea, cu care s-au mișcat și au evoluat în scenă personalitățile reputate și consacrate ale scenei maghiare: Illyes Kinga, Lohinszky Lorand, Tanai Bella, Toth Tamas. Aceiași actori au realizat solide și memorabile compoziții în registrul tragi-comic — în *Iubire* și în *Vilegiaturistii*. Credința că actorii sînt coloana de susținere a teatrului ne-a fost împărtășită și de Szamosy Cornelia (la fel de bună și de expresivă în *Maria Lvovna* — *Vilegiaturistii* — ca și în *Nelly* — *Iubire*); de Csorba Andras, excelent în avocatul Basov; de Ferenczy Csongor (desfășurînd în fanaticul Bartolomeu — *Molière* — ca și în *Vlasz* — Gorki, palota talentului său viguros); de Baes Ferenc, de Erdős Irma, de Farkas Iholya, de Gyarmati Istvan și de Szabo Duci, de Magyari Gergely și de toți ceilalți interpreți, angajați să primenească prin stil și concepție artistică aerul necesar respirației contemporane a teatrului.

MATINEELA STUDIO

În programul artistic al noii conduceri din Tg. Mureș intră și folosirea în mod creator și eficient a Studioului. Tutoir actorilor le este aici deschisă, perspectiva punerii în valoare a talentului lor, a perfecționării profesionale, a realizării unor roluri mult visate. Tradiția recitalurilor înstaurate de mai mulți ani la secția maghiară s-a extins acum și la secția română. Conducerea teatrului acordă tot sprijinul acestor manifestări, asigurînd condițiile propice, îndrumarea regizorală, asistență scenografică, afirmării plenare a aspirațiilor individuale.

Am văzut pe cocheta miniscenă a Studioului evoluînd doi actori: Fana Geică și Ferenczy Istvan, în două partituri de substanță; monodrama lui Kocsis Istvan — *Amurgul lui Bolyai* și *Premiera* de John Cromwell. Recitalul Fanei Geică ne-a oferit un elocvent prilej de a urmări evoluția profesională, capacitatea acestei actrițe de a-și reînnoi mijloacele de expresie. Am surprins cu interes cum interpreta a comunicat sentimentul tragic al eroinei lui Cromwell dinăuntru întregii sale ființe, fără adaosuri exterioare, într-o simplitate directă, plină de forță, dînd fine nuanțe distinctive unor diverse și complexe stări sufletești.

După o minuțioasă și superbă compoziție, realizată în Riumin (*Vilegiaturistii*), și după Charles de la Grange (*Molière*), l-am văzut pe Ferenczy Istvan desfășurînd în eroul lui Kocsis întreaga gamă a amplului său registru interpretativ. Cu inteligență, cu sensibilitate, cu temperament, cu gesturi și atitudini expresive (demonstrînd o excelentă condiție fizică, menținută într-un continuu antrenament), cu un joc complex de întrebări și răspunsuri, alterînd cînd expresii violente, cînd subtile inte-



Cele două ipostaze ale personajului Fanny Ellis din „Premiera” de John Cromwell, în interpretarea actriței Fana Geică

Ferenczy Istvan în „Amurgul lui Ianos Bolyai” de Kocsis Istvan



riorizări, Ferenczy Istvan a întruchipat emoțional, la proporții simbolice, avatarurile și personalitatea lui Ianos Bolyai, angajat de autor să apere, într-o singulară și majoră dispută filozofică și polemică, ideea calității omului, a rostului său în lume și în destinul umanității.



La temelia rezultatelor cu care se mîndrește astăzi colectivul țîrgumureșean stă o cantitate de muncă cu totul neobișnuită: în zece luni, 16 premiere. Raportată la numărul restrîns de actori de care dispune la ora actuală teatrul, dinamica unei astfel de activități atinge fără echivoc, domeniul performanțelor. Iar dacă numim și cîteva din titlurile acestor premiere, ne vom da seama că a pomeni despre „un maraton al creației” nu înseamnă deloc a ne juca cu vorbele. Cei 27 de actori (16 femei și 11 bărbați) slujitori ai secției române au realizat, deci, în această stagiune — din octombrie pînă la începutul lui aprilie — pe scena mare: *Puterea și Adevărul*, *Quadratura cerului*, *Pogoară iarna*, *Un asasin ciudat*, *Procesul rebelilor de pe „Caine”*, iar la Studio, *Premiera*. La secția maghiară s-au reprezentat: *Cine ucide dragostea*, *Vilegiaturistii*, *Iubire, Molière*, iar la Studio, *Jurnalul unui nebun*. În curînd, secția română va oferi publicului în regia lui Dan Micu, *Diogene*, *cinele*, iar secția maghiară, în regia lui George Harag, *Tragedia omului*.

A putea spune, la sfîrșitul lui martie, că numai în primul trimestru al anului 1974 s-au realizat (cu aceste lucrări dificile) 50% din numărul de spectacole înregistrate în întreg anul 1973 este realmente un motiv de mîndrie. În acest context, nu putem să nu subliniem și răspunderea care a însoțit procesul unei astfel de munci istovitoare. Efortul de a oferi cantității și girul calității artistice. Împărtășim întru totul părerea directorului Iuliu Moldovan că: „un asemenea ritm de muncă ar putea duce la șablonizare, la automatizarea actului de creație, la imposibilitatea de a elabora științific un rol, de a oferi condiția necesară unui actor pentru un studiu temeinic, lărgirea registrului său interpretativ, presupunînd neapărat o perioadă mai îndelungată de aprofundare și cizelare. Asemenea performanțe pot realiza, fără riscul rutinizării, doar actorii de excepție. Dar, cîți asemenea actori există în colectivele noastre din provincie? Ei pot fi numărați pe degete. Atunci? Situația presantă. Imposibilitatea de a relua vreun spectacol din trecuta stagiune (atrași de mirajul altor meleaguri, de la secția română au plecat un număr mare de actori); dorința de a oferi

publicului nostru credincios care și-a sporit odată cu numărul și exigența și bineînțeles și curiozitatea de a vedea, probabil, nu numai cum sînt interioarele noilor noastre clădiri, dar și ce se petrece pe scena noastră în această stagiune importantă — închinată celor două mari evenimente — A XXX-a aniversare a Eliberării și Congresul al XI-lea al Partidului, ne-au determinat să dăm tuturilor actorilor credit și să le cerem a-și uni însușirile (știute ori numai bănuite) cu efortul de a se autodepăși. Încrederea nu ni s-a dovedit deșartă”.



Da. Cele șapte spectacole pe care le-am văzut la Tg. Mureș au avut toate și, după părerea mea, acoperirea în aur a calității. Aici nu a contribuit însă numai devotamentul și entuziasmul actorilor care au răspuns și afectiv și profesional la cota cea mai înaltă a talentului lor. Aici au lucrat într-o strînsă colaborare un mînunchi de cinci regizori: Nicolae Tompa, Gh. Harag, Constantin Anatol, Dan Micu, Nicolae Scarlat. Avîndu-i la un moment dat în schemă sau permanent la dispoziție pe acești regizori e ușor (pot zice unii) să realizezi și spectacole multe și de calitate. Dar nu numărul mare și calitatea fiecărui regizor în parte a' dus, aici, la Tg. Mureș, la apariția seriei de spectacole de înaltă ținută pe care le avem în vedere. E vorba aici, de un *mod unitar* de a gîndi teatrul, de supunere a fiecărei personalități regizorale unui țel comun — procesului dirijării armonioase și continue a creșterii întregului colectiv, spre o activitate artistică egală și constantă.

Înscrise în zona teatrului ce caută să deschidă căi noi pentru afirmarea unui stil contemporan, să stabilească noi relații cu publicul, toate spectacolele pe care le-am văzut la Tg. Mureș manifestă — dincolo de originalitatea, mai mult sau mai puțin evidentă, în concepție — o aplicație profesională — regizorală, actoricească și scenografică — impresionantă.

Cu asemenea potențial artistic, cu regizori autorizați — prin experiență și înzestrare indiscutabilă —, cu o direcție estetică decurgînd din obiectivele majore ale realității, colectivul Teatrului din Tg. Mureș își poate pretinde, pe bună dreptate, un loc fruntaș în ansamblul mișcării noastre teatrale, ceea ce desigur, e de natură să ne sporească interesul față de viitoarele sale realizări.

Valeria Ducea

Teatrul de Nord
Satu Mare

TIMON DIN ATENA

de Shakespeare

(secția română)

Activitatea secției române a Teatrului de Nord Satu Mare s-ar fi cuvenit privită dintr-un unghi mai cuprinzător, acela al întregii stagiuni, să zicem, pentru că sub multe aspecte și, în primul rînd, sub aspectul programului repertorial, merită un comentariu mai amplu. Nu e însă prea tîrziu. Stagiunea încă nu s-a încheiat și o revenire se impune. E de reținut și de subliniat răspunderea cu care acest colectiv tînar, cel mai tînar din țară, acest colectiv puțin numeros, chiar stingheritor restrîns, abordează problema repertoriului: iată, de la începutul stagiunii, întîlnim pe afiș printre alții pe Goethe, Shakespeare, Oskar Wilde, Camil Petrescu. E drept, se joacă *Clavigo*, și nu *Faust*, *Timon din Atena*, și nu *Hamlet*, *Mitică Popescu* și nu *Danton*, dar cine cutează să vadă în această opțiune altceva decît o înțeleaptă prevedere izvorită din cunoaș-

terea propriilor forțe și în egală măsură din cunoașterea unui public în plin proces de educare artistică? Destule teatre nu sînt în măsură să se laude cu un program repertorial prea ambițios, pentru a ne sfîi să aducem lauda cuvenită unui teatru care tinde către marele repertoriu, nu neapărat prin asalt pieptiș, ci mai degrabă și mai potrivit puterilor sale, atacînd prin învăluire.

În această lumină, *Timon din Atena*, este o alegere foarte potrivită pentru treapta pe care se găsește acum colectivul sătmărean. Tragedia shakespeareană are o structură mai simplă, un mesaj mai direct, e hotărît mai accesibilă decît toate celelalte — și pentru interpreți și pentru public. Piesa, nereprezentată încă la noi, dar circulată prin publicarea admirabilei traduceri pe care o datorăm lui Leon Levițki și Dan Dușescu, se încadrează ultimei perioade de creație a lui Shakespeare și poartă, apăsător, pecetea reflecțiilor amare și a dezamăgirii, pe care le regăsim în *Poveste de iarnă*, *Cymbeline* sau *Furtuna*. Controversa în jurul integralei paternității a tragediei nu are însemnătate decît în măsura în care ne poate explica unele scăderi ale scriiturii dramatice, simplitatea conflictului, ca și surprinzătoarea sărăcie a caracterelor, reduse chiar și în cazul eroului titular la extrem de sumare date. Dar apartenența la opera lui Shakespeare este neîndoielnică, dacă avem în vedere vigoarea, forța tragică de amplă dimensiune a monoloagelor lui Timon din partea a doua a lucrării, meditația lui asupra vieții, asupra condiției unane, de adîncă pătrundere, de substanțială și densă poezie.

„*Timon din Atena*“ de Shakespeare, în interpretarea actorilor de la secția română a Teatrului de Nord Satu Mare





Elekes Emma (stînga) în „Electra“ de Euripide, Teatrul de Nord Satu Mare, secția maghiară

Inspirată, după cum stabilesc comentatorii, de Viețile paralele a lui Plutarh, operă atunci tradusă și larg răspîdită în Anglia, ca și de *Mizantropul* lui Lucian din Samosata povestea nobilului atenian păstrează în versiunea lui Shakespeare datele sale de bază: bogatul Timon trăiește la Atena o viață de lux și petreceri, înconjurat de o ceată pestriță de lingușitori, făcarnici, profitori. Sărăcit pe nesimțite, Timon e părăsit de toți, părăsește la rîndu-i scîrbît cetatea și se stabilește într-o văgăună. Găsirea unei comori nu-l cîntește din hotărîrea lui de a sfîrși singur, departe de oameni, departe de societatea ateniană dezagregată. Simplu — ca orice demonstrație păstrată în limitele sale stricte. Dacă ar fi să nesocotim partea a doua, înălțată prin relief pe care-l dobîndește caracterul lui Timon, piesa ar rămîne la un nivel pur ilustrativ. Dar Timon, în partea a doua, transformă vanitatea lui adînc jig-nită, dezamăgirea, mizantropia, într-o furtunoasă diatribă împotriva corupției, minciunii, cămătăriei, lingușirii, a tuturor tarelor

care măcinau republica ateniană și deopotrivă societatea vremii lui Shakespeare.

Regizorul Mihail Raicu a optat pentru formula reprezentației aparent improvizate și, în acest scop, a recurs la transferul prologului din *Henric al V-lea* la reprezentația sa, prilej perfect de punere în situație și, în același timp, admirabilă lecție despre virtuțile teatrului. Mai departe, un cadru fix căruia, prin adăugirea cîtorva elemente, îi vine ușor să sugereze desele schimbări ale locului de joc, ca și costumele moderne întregite de asemenea cu detalii stilizate care fac trimiterea la epocă sau la trăsătura dominantă a personajului (scenografia: François Pamfil), sprijină formula regizorală și ajută spectacolului să se dezvolte pe o matcă certă, asigurîndu-i și cursivitatea.

Pe Timon îl joacă Ion Tîfor. Actorul distinge net cele două stări ale personajului său și le subliniază și mai net. Nu lipsit de forță dramatică, dar insuficient de sublimat în suferință, pe care o traduce prea cu vehemență exterioară și prea firav clădită pe o adîncă revelație, pe o înțeleaptă înțelegere a lucrurilor, Ion Tîfor ar fi avut de cîștigat dacă își însușea și punctul de vedere ironic al autorului asupra personajului titular, nu rareori ridicol în credulitatea lui, sau, mai tîrziu, în mizantropia lui excesivă. Celelalte numeroase personaje sînt interpretate de aceiași puțini actori în treceri succesive de la un rol la altul, egali în reușita lor și cred că echitabil e să-i înșirui așa cum o face caietul de sală: Violeta Berbiuc, Deda Graur, Petre Băcioiu, Alexandru Bălan, Constantin Dumitra, Ștefan Hagimă, Virgil Müller, Romeo Mușeteanu, Constantin Delica, Cornel Frimu și Onuțiu Danciu.

ELECTRA

de Euripide

(secția maghiară)

Mă întreb, cu cîtă îndreptățire mai cerem teatrelor să reprezinte tragicii greci, exprimîndu-ne și anume preferințe, cînd nu s-a pornit încă la o traducere sistematizată și la o prezentare cu adevărat revelatoare a creației acestora. Starea (incontestabilă) de fapt sporește meritul

Teatrului de Nord, colectiv întotdeauna întreprinzător în explorarea valorilor universale și prezentarea lor publicului larg. *Electra* lui Euripide decurge din *Rugătoarele* lui Eschil și se presupune a fi fost scrisă după *Electra* lui Sofocle, în orice caz se distinge clar de aceasta din urmă printr-un punct de vedere nutrit de concepția tragicului grec format la școala lui Socrate și Anaxagora, îndepărtat de zei și apropiat oamenilor, cu o gândire neliniștită de întrebări și niciodată supusă concluziilor închise, implacabile. Socotită de mulți ca una din lucrările mai slabe ale lui Euripide, *Electra* își datorează această reputație, nu atât interpretării foarte personale a mitului, mai exact spus, a lipsei de interes pentru mit, căruia îi dă o structură realistă, cit mai cu seamă compoziției dezordonate a tragediei și a excesului de artificialitate. Dar se pierde — pe nedrept — din vedere caracterul politic al concepției sale, mai accentuat decât la contemporanul său Sofocle, așa cum rezultă din introducerea piesei, situarea lui pe poziții distinct democratice, alături de cei oprimați și împotriva privilegiatilor cetății. Încadrarea socială fără echivoc a personajelor, dezvoltarea în imaginea scenică a stratificării sociale și drept urmare explicarea conflictului tragediei din acest unghi de vedere, sporesc meritul reprezentației sătmărene. *Electra*, soția truditore a plugarului Auturgos, îndemnându-și fratele să răzbune moartea lui Agamemnon tatăl lor, să-vîrșește împreună cu Oreste nu un act de răzbunare, sau nu numai atât, ci și un act de dreptate socială — Egist și Clitemnestra fiind și tiranii cetății. Spectacolul, fățiș și limpede în înțelesurile sale, ar fi dobândit și mai multă forță de expresie, dacă regizorul Kovacs Ferenc și-ar fi strunit mai sever fan-tezia și, lucru neobișnuit la el, nu ar fi de-zvoltat pînă la limitele jocului gratuit rolul corului. Fascinat însă de posibilitățile desenului scenic, Kovacs Ferenc l-a utilizat excesiv, tulburînd limpezimea pură a suflului tragic. În *Electra*, Elekes Emma e inegală. Are momente de autentic dramatism întretăiate de altele în care forța tragică nu o ajută în suficientă măsură. Sigur că ar fi izbutit mai mult dacă încerca să apropie personajul de datele sale omenești limitate, decît să ambiționeze virtuozități care nu alcătuiesc suma însușirilor sale personale, de altfel deosebite. Admirabil mi s-a părut Oreste în interpretarea lui Csiky Andras, un Oreste lucid, înțelept și echilibrat căruia interpretul i-a temperat clanurile prin pauze savant punctate. Foarte bun într-o compoziție minuțios alcătuită a fost Aes Alajos și, dintr-o distribuție numeroasă, bine omogenizată de regizor, mai trebuie menționați Török Toth, Pall Miklos și Soos Angela. Frumoase costume, dar într-un decor neutru, semnează Szatmari Agnes.

Virgil Munteanu

Teatrul „Victor Ion Popa” din Bîrlad

FERMA DANGAARD

de Martin Andersen-Nexö

Cu ani în urmă, piesa lui Martin Andersen-Nexö, *Cei din Dangaard* a constituit unul dintre succesele solide ale „Naționalului” bucureștean prilejuind actriței Aura Buzescu o creație memorabilă, înscrisă la loc de frunte în palmaresul său. Piesă de factură acuzat gorkiană, dramă de analiză socială și psihologică, *Ferma Dangaard* — cum apare intitulată acum pe afișul teatrului bîrlădean — își propune fixarea unui moment de criză în viața unei familii de moșieri, reflectare la scara individualului a unui impas grav, de ordin general, al economiei burgheze. Este momentul destrămării marilor proprietăți rurale, dezorganizarea, haosul, apărînd ca urmări firești ale unei conduceri lipsite de energie și pricepere. Generația de stăpîni care a adunat averile printr-un sistem „bine organizat” de abuzuri, de jafuri, a dispărut acum, înlocuită fiind de odrasle degenerate, preocupate exclusiv de chefuri și joc de cărți. Este o lume care își trăiește agonia, care își poartă în sine sfîrșitul, strivită de forța crescîndă a clasei celor oprimați secole de-a rîndul. Andersen-Nexö intuiește exact evoluția istorică, destrămarea unei societăți și impunerea alteia, dar rezolvarea pe care o propune el este naivă, nerealistă ca soluție generală: în finalul piesei conducerea fermei se atribuie unuia dintre muncitori ca o recunoaștere a calităților sale, puterea este oferită deci și nu cucerită.

Spectacolul cu *Ferma Dangaard*, a cincea premieră a stagiunii bîrlădene, se cere încă de la început salutat ca încercare de diversificare a repertoriului, de abordare a unei dramaturgii destul de rar frecventate de teatrele noastre. Montarea semnată de Mușata Muceric este o punere în pagină clară, echilibrată, cu preocuparea evidentă pentru crearea acelei atmosfere speciale de tăceri încărcate de electricitate, de calm, mustind de pasiuni violente. Înțind exact o caracteristică a textului, o notă definitorie a dramaturgiei nordice, regizorul s-a oprit totuși la jumătatea drumului în transcrierea scenică. Insuficienta tensionare a materialului dramatic, absența unor accente, a unor vîrfuri de intensitate a conflictului, dau naștere unor momente trenante, atribuie întregului spectacol o tentă de monotonie. Montarea bîrlădeană



Nae Octavian Cristoloveanu, Ștefan Tivodaru, Constantin Petrican, Vasile Mureșanu și Florin Preduna în „Ferma Dangaard” de Martin Andersen-Nexø.

rămîne o imagine exactă a textului dar colorată în nuanțe destul de palide.

Văduva Bolin, personajul în jurul căruia se structurează întreaga piesă, face parte din familia eroinelor gorkiene; prezența puternică, personalitate complexă, împletind orgoliul de „stăpînă” cu o caldă înțelegere a celor din jur și autoritatea cu un adînc sentiment al dreptății, personajul constituie o piatră de încercare în cariera unei actrițe. Încercarea a fost parțial trecută de Marina Banu, mai ales pe planul înțelegerii și construcției generale a rolului, nu și pe acela al finisării. Mai puțin sigur pe rol decît îl știam din creațiile sale anterioare, Aurelian Napu, schițează exact dar incomplet imaginea tînărului descendent al Bohnilor, viciat, lipsit de forță reală, zbătîndu-se neputincios într-o agonie morală și socială. O siluetă elegantă, nu lipsită de căldură, dar și aceasta doar o siluetă — personajul interpretat de Elena Petrican. Un portret luminos, din linii ferme, încălzite însă de omenie, fixează Constantin Petrican în rolul vătăfului Per, cel care va lua conducerea fermei, instaurînd aici o nouă ordine. Prezențe utile, semnificative în limitele destul de restrînse ale partiturii scenice — Nae Octavian Cristoloveanu, Florin Predună, Vasile Mureșan, Dana Tomiță, Aurel Ionescu, Lîgia Dumitrescu. Expresiv, bine încheiat, rolul interpretat de Duduța Olian. Am lăsat la sfîrșit personajele create de Smaranda Herford și Ștefan Tivodaru pentru că, în ambele cazuri, este vorba despre o eroare în concepția regizorală. Rolul cerșetoarei nu

aparține acestei piese, acestui spectacol, ci poate lui *Peer Gynt* sau unei legende nordice; în privința lui Erik — argatul mutilat cîndva de fostul stăpîn, dureros memento al unei încercări de răzvrătire, de apărare a demnității — el nu este, așa cum apare în spectacol, un fel de August Prostul, eroul momentelor comice.

Încheiem notînd decorul foarte frumos, sugestiv, semnat de Traian Nițescu; se cere de asemenea menționată consistența caietului program cuprinzînd opinii despre teatru, portrete ale actorilor, impresii ale spectatorilor, extrase din cronicile apărute la spectacolele teatrului.

Cristina Constantiniu





„Mult zgomot pentru nimic“ de Shakespeare. Regia, Dusan Mihailovici (R.S.F.I.). Scenografia, Ion Popescu Udriște

Turnee în capitală

Teatrul de Stat din Bacău

■ INTRIGĂ ȘI IUBIRE

de Schiller

■ MULT ZGOMOT PENTRU NIMIC

de Shakespeare

Colectivul băcăuan s-a prezentat bucureștenilor în primele zile din mai cu o micro-stagiune (cinci spectacole selecționate din producția a două sezoane, din care patru aparțin acestui an), dornic de o mare confruntare, prezentându-și deschis notele și rezultatele. Întilnirile cu publicul și cu critica de specialitate, (la sediul redacției noastre și la A.T.M.) s-au dovedit utile, discuțiile sincere, prietenești, demonstrând acuta nevoie a teatrelor din țară de a veni periodic în contact cu exponenți ai mișcării teatrale, schimburile de opinii având un rol stimulator în dinamizarea și stimularea profesională a colectivului. Cu acest prilej, sesizăm din nou necesitatea deschiderii și per-

manentizării aceluia „teatru al teatrelor“, scenă unică și stabilă, care să asigure buna funcționare a turneelor și să nu se mai repete o situație ca cea în care a fost pus teatrul „Bacovia“ nevoit să joace cinci reprezentații în patru săli.

Cele trei piese noi românești din afișul turneului, au fost consemnate în aceste pagini, la vremea apariției lor,*) (e vorba despre *Trecerea prin veranda verde* de G. Genoiu, *Totul într-o noapte* de M. Sabin, și *Cantemir* de D. Almaș) prilejuindu-ne acum doar un motiv de reflecție asupra caracterului limitat a ceea ce se numește dramaturgie „locală“ și asupra șanselor și puterii ei de pătrundere în repertoriul național. Modeste, reprezentațiile aduse la București au infirmat deocamdată această din urmă posibilitate, dezbaterile sugerind conducerii teatrelor, ca o stare de necesitate, aflarea unor modalități mai adecvate pentru o valorificare scenică expresivă a unor texte de debut, și, în egală măsură, prospectarea unor piese originale apte să pună în relief și totodată să marcheze pozitiv, stimulator, personalitatea actorilor, să potențeze creator aspirațiile lor profesionale.

Punctele „fierbinți“ ale turneului și inițial, dătătoare de speranțe, au fost cele două titluri extrase din biblioteca clasicilor universali, respectiv *Intrigă și iubire* și *Mult zgomot pentru nimic*, fiindcă, dincolo de scara rezultatelor valorice, opțiunea repertorială ca atare se cuvine salutăată cu bucurie; și noi

*) Teatrul nr. 4/1974.

ne-am bucurat, printre altele, fiindcă prea sînt rare textele clasice fundamentale pe scene. Fiindcă „contactarea” unui colectiv cu patosul schillerian sau cu barocul shakesperean se oferă ca un excelent prilej de eferescență competitivă, și fiindcă aceste texte alese, chiar dacă nu sînt fundamentale și indispensabile pentru cultura generală, au, în comun o trăsătură tematică care le impune actualității: atît „tragedia burgheză” scrisă în tinerețea lui Schiller, cît și comedia „italic-nească” a unor încercături amoroase, scrisă în tinerețea lui Shakespeare, sînt pledoarii scriitoare pentru triumful dragostei și proteste vehemente împotriva eternei ticăloșii, a calomniei și intrigilor purtătoare de moarte.

Cum arată *Intrigă și iubire* în regia Ancăi Ovanez? Practica vieții teatrale ne-a certificat că, îndeobște, după „redescoperirea” unui text clasic, abordat dintr-odată surprinzător, într-o interpretare eliberată de prejudecățile unei tradiții înecetătenite prin timp și comodate de gândire, noua imagine fixează un nou tipar stilistic, creează o nouă tradiție, cu riscurile ei. Așa s-a întâmplat cu „redescoperirea” lui Goldoni, după memorabilul spectacol de la Piccolo Teatro sau cu „împrospătarea” lui Molière, după *Georges Dandin* al lui Planchon. Tînăra regizoare de la „Naționalul” ieșean a ținut să evite pară deliberat orice amintire a marelui spectacol montat la teatrul „Bulandra” în 1965. Orice referire la acea montare de spectaculoasă reconstituire realistă, (în decor, climat psihologic, tipologie a epocii) este evitată cu obstinație, și dacă acea reprezentare a scos drama din fîgașul interpretării romantice și a patosului exterior, situînd-o pe terenul ferm al unui profund realism de expresie, intenția Ancăi Ovanez de-a părăsi această modalitate și a stiliza, rezumînd, esențializînd, este evidentă. Spectacolul Ancăi Ovanez nu e izbutit și, cu regret, trebuie să o spunem din capul locului, nîmplinirea lui esențială constă în neputința finalizării expresiei, dar gîndirea regizorală e evidentă. Montarea a fost concepută în termenii activi ai unui spectacol de tip brechtian, de la decorul specific (scenografie Gh. Dorosenco) — o platformă „practicabil, înclinată, înconjurată de un circular alb și mascată, după necesități, de un paravan-perdea, recuzită indispensabilă a teatrului epic, pînă la mișcare. Plantația și gestul acuză un desen coerent-ironic, caricatura și grotescul ținînd să proiecteze cu maximă distanțare o lume monstruoasă, rudimentară, militarizată, univers de coșmar, în care singura ființă umană este Luise Miller. Intenția realizatorilor e clară și firească nevoia de a-l interpreta pe Schiller *altfel*; din păcate, demonstrația n-a fost convingătoare. Eșecul se datorează în bună parte, cred, lipsei de experiență scenică, neștiinței de-a încorpora ideea în realitatea jocului actoricesc. Actorii au executat indicațiile urît, stingaci, și, neizbutind să se „distanțeze” cu finete și intuiție de personaje, au dat senzația unui joc de amatori, stîrnind

ilaritate în loc de sarcasm, stînghereală în loc de emoție lucidă. Ei n-au izbutit să aducă în scenă „simplitate și adevăr”, cum preconiza regizoarea (în caietul-program), și nimic nu e mai jalnic pe scenă ca mimarea acestor noțiuni fundamentale ale artei actorului.

Distribuția? De la regula unui joc în umghiuiri ascuțite, cu contururi psihologice grosolan desenate, fac excepție Stelian Preda (Wurm) și Mișu Rozeanu (Miller), doi actori care și-au adus în scenă datele unor experiențe proprii, verificate pe cîmpul de luptă al teatrului psihologic — dar jucînd în sens contrar viziunii afișat distanțate; ceilalți interpreți au apărut complet derutați și derutați — ca de pildă Liviu Rus (Von Kalb), care a avut dificila misiune de-a parodia un personaj deja investit de autor cu mască comică. Alura roccoco și piruetele de arlecchin din commedia dell'arte, care au stat la baza portretizării, n-au reușit să se înfîcheze într-o compoziție organică, adăugînd un semn de întrebare în plus tabloului de ansamblu. Mihai Drăgoi, greșit cred distribuit în Ferdinand, n-a putut deveni un argument artistic valabil în demonstrație și conflictul lui ireductibil și nobil cu tatăl — președintele Von Walter (Nicolae Roșioru) a degenerat într-o harță mărunță. Puternic caricaturizat, personajul Lady Milford a fost jucat cu o stingace candoare de Doina Iacob, alura „curtezană” a favoritei fiind desfășurată cu gesturi „sexy”, lascive, într-o puerilă scenă de seducție a lui Ferdinand. Prezența cea mai neutră a avut-o Constanța Zmeu (Luise Miller), jucînd, într-o compoziție corectă de ingenuă, o palidă nefericire. Impresia generală a rămas, așadar, de bagatelizare ironică și minimalizare puerilă a dramei, fiindcă sarcina asumată — de a-l interpreta pe Schiller la modul brechtian — presupune riscuri mari.

Mai puțin interesant ca viziune, dar mai unitar în toate compartimentele sale, este spectacolul *Mult zgomot pentru nimic*, pentru a cărui realizare teatrul a apelat la serviciile regizorului iugoslav Dušan Mihailovici. O reprezentare care denotă mai puțină gîndire creatoare, în schimb tehnică și familiarizare cu un anume mod actual de-a juca comedie shakespereană, abordare care ne-a amintit de *Nevestele vesele din Windsor*, spectacolul lui Zavadski și, desigur, de *Visul unei nopți de vară* al lui Brook.

Reprezentarea începe și se sfîrșește în foaiere, are un caracter popular, de mare și veselă petrecere participatorie, se practică un joc gimnast, aerobic, apare și un soi de trapez (dar versurile nu le recită, legănuindu-se pe sus, Alan Howard!), șotile se țin lanț, păcălelile nevinovate și mistificările ticăloase se succed cu repeziune, lumina se aprinde mereu în sală, îndeobște în momente muzical-estradistice (vezi cupletul „nu mai oftați după bărbați” — nu știu cui aparțin versurile, în orice caz nu „lehe-dei de pe Avon”) și efortul de a capta sala, de a antrena publicul în joc e tot timpul prezent în scenă. Decorul conceput de Ion

Popescu-Udrishte slujește admirabil reprezentativ, un decor aerat, funcțional: un practicabil central circular, străjuit de catarge, sugerind cerul intens al Messinei și spațiul fanteziilor nețărurate; în schimb, costumele sînt lipsite de expresivitate, pătate de maniera încetățenită mai de curînd, a unei false linii moderne, puloverele — element esențial al costumației fiind aici de-a dreptul urite. Actorii s-au adaptat cu oarecare efort cerințelor extrem de pretențioase ale jocului de tehnică corporală, dar în linii mari, și-au îndeplinit sarcinile trasate. Stelian Preda (Benedeto), Mircea Belu (Claudio) Florin Gheuca (Dogberry), Liviu Rus (Conrade), Lucia Cosmeanu-Maier (Beatrice), Ioana Ene-Atanasiu (Hero) s-au detașat cu mai mult profesionalism de restul distribuției, numeroasă. Ca orice piesă de Shakespeare și *Mult zgomot...* are cu mult mai multe straturi de semnificații decît ne-a desvăluit această montare; de fapt, neajunsurile ei, dincolo de lipsa unui susținut antrenament tehnic actoresc, se află în precaritatea sondării unor sensuri profunde. Fiindcă plecăm de la spectacol fără să înțelegem marea tristețe a acestei piese, care înfierează dramatic ticăloșia, calomnia, josnicia sufletului omenesc, și fără să respirăm aerul purificat de restabilirea adevărului. Nu e chiar „mult zgomot pentru nimic”... în această strălucitoare comedie scrisă în 1599...

Mira Iosif

Teatrul Maghiar de Stat
din Sf. Gheorghe

■ CITITORUL DE CONTOR

de Paul Everac

Piesa lui Paul Everac *Cititorul de contor* am văzut-o pusă în scenă de Constantin Codrescu, semnată, în același timp, și al scenografiei. Nu e prima dată cînd cunoscutul actor bucureștean își asumă și aceste două funcții în realizarea unui spectacol. De data aceasta, buna alegere pe care a făcut-o teatrul din Sf. Gheorghe atribuindu-i lui Constantin Codrescu montarea metaforice „erize” de conștiință



„Cititorul de contor” de Paul Everac. Teatrul Maghiar de Stat din Sf. Gheorghe. În prim-plan, Peterffy Lajos

a arhitectului Gheorghe Jinga s-a concretizat în finețea travaliului cu actorii, în descifrarea clară, precisă și nuanțată a procesului de confruntare a eroului cu sine, înfățișat de autor pe calea îmbinării realului cu ipoteticul. Spectacolul descrie energie, bărbătește, cu reținută vibrație, conflictul dintre cele două ipostaze ale conștiinței angajate în dezbateri: aceea reală, a faptelor, cu întreaga serie de erori (înfăptuite sau virtuale), și cea simbolic-ideală a „Cititorului de contor”. Particularitatea montării de la Sf. Gheorghe — afirmarea cu mai multă și marcantă vigoare (decît în alte versiuni scenice) a mișcării sufletești și a desfășurării ideilor, precum și a evoluției naturii intime a personajului central — s-a impus datorită interpretării sobre și ferme a celor doi protagoniști: Péterffy Lajos (Jinga) și Zoldos Arpad (Cititorul). Dialogul despre semnificația eticii în societatea noastră și în timpul nostru, despre desăvîrșirea umană a omului a dobîndit, astfel, prin intermediul unui joc de calitate, armonizat prin unitatea de ton și expresie a celor doi actori, materialitate și forță de convingere. Interpretarea lui Laszlo Károly a descoperit în Cosmescu — tovarășul de muncă al lui Jinga — unele particularități deosebite de cele pe care le-am văzut în alte versiuni — mai multă personalitate, mai multă culoare și tensiune lăuntrică. O imagine inedită, care ne-a surprins, a fost aceea impusă de Kriszovanszky Szidonia în Sevasta. Personajul zugrăvit de autor în pastă groasă, cu umor și pi-

toresc violent, de o vitalitate debordantă, a fost conceput și realizat de actriță într-un contur auster de față bătrână, uscată, cu accente mai mult tragice decât comice, trezind compătimirea și nu hazul pentru suferința și avaturile amoroase ale personajului.

Și ceilalți interpreți: Fall Ilona, Bălint Peter, Vasarhelyi Katalin, Dalnoky Isoka, Tecső Sandor s-au angajat, în genere, cu vizibilă credință să slujească întru chiparea cât mai viabilă a unor personaje în ipostază iluzorie.

I s-ar putea reproșa spectacolului sublinierea, pe alocuri, cu mijloace teatrale exterioare (muzică, mișcări și grupaje de ritual) a unor treceri dintr-un plan într-altul. Acestea au creat, uneori, impresia de artificiu steril, de ostentație, convertind subtilitatea în efecte naiv teatrale.

Trebuie menționat că, în calitatea sa de scenograf, Constantin Codrescu nu a contribuit însă prea înspirat la crearea atmosferei pretinse de piesă.

Valeria Ducea

Spontaneitatea ritmurilor

Magda Bordeianu a păstrat fără efort o calitate importantă pentru omul matur, în general, pentru un director de scenă, în special: plăcerea jocului, pofta de joc, bucuria adăugării jocurilor noi, „de autor“ la tezaurul celor tradiționale, de folclor infantil. Lucrând cu 120 de copii la secțiunea de teatru din cadrul Palatului pionierilor, regizoarea a întreprins — cu o naturalețe care prevestea succesul final — o operă de pedagog, de culegător, de stilizator; a încutat copiii la joacă, a urmărit jocurile, le-a selectat, le-a grupat într-un montaj alert. Și rezultatul: un spectacol original, de o mare bogăție de culori, trăind cu autenticitate viața străzii, viața curții, viața în toate perimetrele stăpinite de copii.

Onul descifrat în cele șase pătrate și un cerc, anatomia schematizată într-un desen de șotron; tramvaiul veseliei invitându-și călătorii ca pe niște oaspeți: apoteoza cailor trăpași: Neana din Carpați cu mărul otrăvit al Albei ca zăpada și Făt-Frumosul de rigoare; piticul ce își alege pitica într-un decor

de carnaval și cow-boy-ul ce își alege indianca în decor de western; fanteziile clovnului sub cupola înstelată a circului și fanteziile cosmonauților în drum spre lună „sau spre altă planetă /



chiar fără rachetă: / pe jos / drumul e mult mai frumos...“ Iată, spicuite la întâmplare, câteva teme de jocuri, fără a uita „Podul de piatră“ și alte ce-

lebre refrene copilărești, plus numărările savuroase („din oceanul Atlantic / a ieșit un pește mic / și pe coada lui scria / ieși a-ja-ră dum-neata“ etc. etc.) Scena deobadă de mișcare, un „puzzle“ cromatic cuprinde sau împarte totul. Nu te poți opri să nu-ți amintești de tablourile intens colorate ale lui Breugel cu copiii Flandrei bucurându-se de invențiile unei fantezii abundente aplicate la joc. „Protagoniștii“ Magdei Bordeianu au între 4 ani și jumătate și treisprezece ani, iar cea mai mare reușită a „Ritmurilor“ este certitudinea adultului din stal. Anume că, de s-ar goli sala instantaneu, ori dacă un accident de culise ar face cortina să cadă, pe scenă actorii ar continua netulburați să sară, să zburde, să facă și să desfacă șiruri, să cinte, să se numere, mai ales să se numere, în ciudatul inimitabilul, nemuritorul lor limbaj secret — și totuși universal...

Ștefan Iureș

P.S. Spectacolul „Ritmuri“, realizat la cercul de teatru de la Palatul Pionierilor, a obținut Premiul I, la faza finală a Festivalului Republicii de teatru — „Partid, inimă țării“ — pentru pionieri și școlari.

ROLURI ÎN PREGĂTIRE

MARGA BARBU

— Vă vom vedea în curînd în Lady X, musical de Eugen Mîrea după piesa clasicului englez Thomas Middleton. Acest spectacol înseamnă pentru dumneavoastră ceva nou ?

— Da. Lady X — pe numele ei Marjorie — este, în adevăratul înțeles al cuvîntului, o partitură nouă. Nouă și pentru că n-am mai jucat de mult într-o piesă de epocă, dar mai ales pentru că e vorba de un musical.

— Cum o vedeți pe Lady X ?

— Extrem de interesantă, complexă, ca și epoca — secolul XVII —, ca și mediul din care a făcut parte — teatrul.

— Cine e, de fapt, această Lady X ?

— Este actriță într-o trupă ambulantă. Generoasă și plină de har, cu mult spirit critic și prestantă, are umor, e prietenoasă cu cei din jur, ironică atunci cînd e cazul. Își adoră meseria și n-o interesează banii. Dorința ei constantă este să se dăruiască scenei.

La un moment dat, pentru a veni în ajutorul unui prieten ruinat, Marjorie coboară din căruța saltimbancilor și pătrunde în lumea aristocrației, preschimbîndu-se într-o lady. Născocind tot felul de șiretlicuri nostime, punîndu-și în valoare prestanța și puterea de convingere, își atinge scopul de a-și ajuta prietenul să se însoare și să-și refacă averea. Apoi își dezvăluie identitatea, părăsind fără urmă de regret înalta societate. Personajul seamănă puțin cu Eliza Doolittle din Pygmalion.

— Rolul vă pune probleme speciale ?

— M-a tentat dintotdeauna acest gen de spectacol ; o comedie muzicală oferă actoru-



lui multiple posibilități de expresie, dar îl și solicită pe mai multe planuri. Partitura e generoasă, dar în același timp dificilă. Chiar dacă textul nu e prea dens ori de o valoare literară deosebită, personajul trece prin ipostaze diferite. Lucrez cu pasiune și numai din pasiune, și sper să iasă bine.

— Din cine se compune echipa ?

— La „comenzi“ e regizorul George Raftel, cu care am lucrat de multe ori, atît la roluri mai mici cit și la roluri mai importante. Am ca parteneri pe Ștefan Iordache, Ion Dichiseanu, Viorel Comănici, Rodica Sanda Tuțuianu, Migry Avram Nicolau, Melania Cîrje, Ioana Manolescu, Camelia Zorlescu, Petrică Popa ș.a. În același rol, Lady X, joc alternativ cu Liliana Tomescu. Muzica, de H. Mălineanu.



CORADO NEGREANU

Pe actorul Corrado Negreanu publicul spectator l-a putut întâlni, timp de mai bine de douăzeci de ani, pe scena Teatrului din Giulești, unde a interpretat nenumărate roluri, mici sau mari. Amintim câteva: Wurm din *Intrigă și iubire* de Schiller, Florian Papadopol în *Oameni și umbre* de Șt. Berciu, Givola din *Ascensiunea lui Arturo Ui...* de Brecht, Lenin în *Flori vii* de N. Pogodin, Ostașul din *Epoletii invizibili* de Silvia Andreescu și Th. Mănescu, *Bunicul din Casa* care a fugit pe ușă de Petru Vintilă, *Unicul Balboa* din *Copacii mor în picioare* de Al. Casona, *Prohor* din *Vassa Jeleznova* de Gorki, *Contele* din *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais ș.a. La Teatrul radiofonic, ca

ROLURI ÎN PREGĂTIRE

și pe micul ecran al T.V., apare cu regularitate. Iar publicului cititor, s-a făcut cunoscut cu cele două volume de povestiri din *Deltă*. Ultimul: *Pe malurile Bitlanului*.

— Nu de mult ai interpretat rolul *Bunicului* în piesa de debut a scriitorului Petru Vintilă. Vă întâlniți din nou cu același autor în *Cine ucide dragostea*. Ce-mi poți spune despre...?

— Autorul și-a plasat acțiunea piesei în preajma evenimentului de la a cărui dată vom sărbători în curând trei decenii: 23 August 1944. Printre personajele implicate și martore acelei spectaculoase desfășurări de evenimente sînt și membrii unei familii (Filimon), din care face parte și personajul meu, Caius Filimon, 54 de ani, Doctor în drept și proprietarul gazetei „Tribuna Orașului”. Fiecare dintre membrii acestei familii are o anumită poziție fermă față de întâmplările istoriei și acționează ca atare. Caius, fratele mai mare al comunistului Felix Filimon și unchiul celor trei fii ai lui, de la început pînă la sfîrșit, se păstrează în limitele pe care și le propune, limite, ca să zic așa, de conservare. Nu se angajează în acțiune direct și activ; oscilează.

— Are personajul dumneavoastră — în relațiile și situațiile cu cei din jur — vreo înrudire cu *Bunicul* din Casa care a fugit...?

— Oarecum. Dar cu o încărcătură mult mai solidă, mult mai variată. Este foarte viu, mult mai colorat, foarte bine construit — poate cel mai bine construit din piesă. Partitura cere mult, dar și oferă mult. Pentru mine, sarcina este cu atât mai plăcută și mai interesantă cu cît materialul dramatic oferit de autor poate fi comparat cu o armă cu bătaie lungă și de efect bun...

— Realizatorii spectacolului?

— Am parteneri cu care lucrez cu multă plăcere de mai mulți ani: Ștefan Mibăilescu-Brăila, Iulian Necșulescu, Const. Gheorghiu, Lucia Cristian, Sebastian Radovici, Sabin Făgărășanu, Athena Demetriad și, mai noi angajații teatrului, Olga Bucătaru și Florin Zamfirescu (un tînăr deosebit de dotat). În general, o trupă care va reuși să ducă la bun sfîrșit, cred eu, un spectacol bun.

Maria Marin



Ritm constant la televiziune : săptămînă de săptămînă, o premieră teatrală. Astfel că, măcar sub raportul periodicității, deocamdată nu și sub acela al audienței la spectatori, teatrul concurează liniștit cea mai diabolică dintre invențiile televiziunii : seriarele. Iar cînd vom ajunge să spunem : astă seară nu mergem nicăieri, fiindcă e teatru la televizor, așa cum spunem simbătă, din cauza lui Columbo, vom serba triumful deplin al bătrînului teatru asupra tuturor născocirilor, mai mult sau mai puțin geniale, produse de mintea febrilă a ultimelor decenii.

E adevărat, în perioada din urmă, teatrul TV n-a avut nici o străfulgerare, nici un eveniment, dar a dat spectacole bune, sau interesante sau măcar corecte. Oricum, nu s-a trecut granița ridicolului și nici nu s-au comis prea dese incursiuni pe teritoriul mediocrității. Nu vom face, firește, elogiul scrisului gramatical, dar știm cu toții cit de greu se nasc pe lumea asta capodoperele, iar dacă ne-am obișnuit să nu le pretindem teatrelor, cu atît mai puțin le vom pretinde adolescenței noastre televiziunii. Și totuși, numai din lucruri gramaticale, pur și simplu gramaticale și nimic mai mult, nu se poate constitui atmosfera virtualei, viitoare, doritei capodopere. „Ana are ac” este o propozițiune gramaticală, se poate verifica, figurează în toate abecedarile. Această platitudine inofensivă, ba chiar, ca exercițiu de scriere, folositoare micilor începători în ale prozei, devine supărătoare dacă e dată drept emisiune artistică. Nu fac nici o aluzie la ceva anume, după cum nu-mi fac nici iluzia că nu va fi luată drept o aluzie la ceva anume.

Dar să ne întoarcem la teatru. Primul spectacol al lunii aprilie (e drept, pe 2 apri-

lie) a fost *Personalitate pentru concurs*, un scenariu de Corneliu Marcu, premiul I al concursului radioteleviziunii. Bine intenționat, autorul (care apare, cumva în scenariu, ca personaj, respectiv scriitorul Onțoiu), nu se mulțumește cu soluția comodă a majorității confrăților, aceea de a serie despre un personaj sau despre mai multe, așa cum îl taie, sau trebuie să-l taie, capul său de creator. Nu, el, autorul, recte scriitorul Onțoiu, alege o cale mai dificilă : merge într-o uzină, îl caută pe secretarul de partid, îl întrebă pe acesta care ar fi personalitatea din uzină aptă să devină eroul unui scenariu pentru concursul televiziunii. La rîndul său, secretarul de partid, pătruns de importanța acțiunii creatoare pe care o întreprinde scriitorul Onțoiu, nu-și asumă singur responsabilitatea alegerii, ci convoacă întregul birou al comitetului de partid, fiindcă, oricum, nu e lucrul cel mai simplu din lume să-i recomanzi scriitorului Onțoiu o personalitate despre care acesta să scrie un scenariu pentru concursul radioteleviziunii. Biroul se întrunește, desigur, după orele de lucru, membrii biroului fac diverse propuneri, fiecare optează pentru altă personalitate din uzină, e și normal, sînt schițate chiar cîteva succese ale întreprinderii, apoi niște eventuale biografii pentru un eventual scenariu de televiziune (bineînțeles că aceste biografii ar putea fi interesante dacă le-am și cunoscut, dar nu e timp, trebuie căutată personalitatea pentru concurs), propunerile membrilor biroului nu că s-ar bate cap în cap, dar fiind vorba de un singur erou, se cam exclud, cineva declară că „în cîteva minute putem soluționa conflictul nostru... pozitiv, dealtfel”, dar conflictul, pozitiv dealtfel, nu se soluționează în cîteva minute, ci după vreo oră de ședință, și, tot datorită originalului scriitor, care pleacă după ce a lăsat pe masa biroului un bilet clarificator : „Tovarăși, am ales acest subiect : personalitatea biroului comitetului de partid. Sînt încîntat. Entuziasmat. Sper să reușesc un scenariu bun. Onțoiu”. Sîntem convinși că Onțoiu va realiza un scenariu bun, dacă firește, are talent, dacă, firește, va afla mai mult despre membrii biroului decît ceea ce află în ședință. Pînă una-alta, scenariu se termină, iar noi, spectatorii, rămînem cu două nostalgii. Prima e legată de spusele foarte judicioase dealtfel, ale unui membru al biroului : „O personalitate adevărată este un om care n-a avut succese... Este un om care cunoaște și nereușita și durerea și înfrîngerea. Un om care știe ce e greul, gîndurile, neazurile... Și astea nu prea se spun în ședințe... „Poate că într-adevăr ar fi fost interesant să aflăm și ceea ce nu se spune în ședințe, dar, cum s-a văzut, scenariul se termină o dată cu ședința... A doua nostalgie se referă la răspunsul pe care scriitorul Onțoiu îl dă întrebării unui membru al biroului : „un scenariu pentru radioteleviziune este literatură

adevărată ori doar un reportaj mai sofisticat?" Și răspunde scriitorul: „Dacă e foarte bun, convingător, memorabil, este, cred, literatură veritabilă, artă”. Cu această deviză în față ar trebui să fie scris scenariul pentru concurs de către scriitorul Onțoiu, cam de acolo de unde l-a abandonat scriitorul Corneliu Marcu. Îl așteptăm răbdători.



Comedia *Viori de primăvară* aparține lui A. Stein, autorul unor piese cărora le păstrăm o bună amintire: *Chestiune personală*, *Oceanul*. Comedie fără pretenții, modestă, cu un umor atenuat de lirism (bine atenuat de lirism). *Viori de primăvară* este o istorioară benignă a micilor necazuri și încrețituri, dar și a limpezirilor pe care le produce plecarea din Capitală în provincie. Rodica Popescu, George Mihăiță, dar mai ales neobosita Draga Olteanu, întotdeauna încăreată de electricitate, întotdeauna scinteind de vervă, asumându-și cu detașare, indiferent ce rol (de mamă, de soție, de Chiriță, de țigancă, de mahalagioaică, de cuconă) și punându-și pecetea inimitabilă pe fiecare în parte, toți aceștia, împreună cu Eva Pătrășcanu, Ernest Maftei, Tamara Crețulescu, Ion Punea și alții ne-au bine dispus cu acest text nu lipsit de culoare și umor, oferindu-ne o seară de marți deloc plicticoasă...



Tudor Măărăscu este un talentat autor al unor emisiuni, mai puțin de teatru, mai mult de divertisment, străduindu-se de fiecare dată să nu calce pe drumuri bătătorite, punind câte un accent propriu și câte o linie originală în montările sale. Iată-l acum față în față cu Giraudoux, dar nu cu un Giraudoux oarecare (dacă Giraudoux poate fi și oarecare), ci cu unul greu, foarte greu, și anume cu autorul lui *Ondine*. Da, e un curaj veritabil pentru un regizor tânăr să se arunce în meandrele unui text dificil, aflat undeva la granița dintre basm și parabolă, dintre lirism și ironie, în aceeași măsură feerie și filosofie, oniric și moralist. În parte, curajul regizorului a fost răsplătit, dar numai în parte, căci tot numai în parte a fost parcurs și relieful atât de particular al textului giraldian. Dacă atmosfera fantastă a fost, în general, bine lucrată, cu sprijinul atât al scenografiei lui Dumitru Georgescu, sugerind mereu marginea indefinită, labilă dintre vis și realitate, cât și al unor actori

ca Emil Botta, Violeta Andrei, Tamara Crețulescu, Dana Comnea, Peter Paulhoffer, care au avut scene de mare intensitate dramatică (dialogurile Ondine-Isolda și Ondine-Berta, moartea Cavalerului), ironia discretă, ea și gravitatea filosofică atât de proprii teatrului lui Giraudoux nu s-au bucurat de aceeași insistență din partea regizorului, care ar fi avut mai mult de comentat asupra raportului dintre om și destin, asupra luptei omului pentru a-și învinge slăbiciunile, neputința, egoismul, lașitatea, asupra nevoii chinuitoare de absolut, idei care circulă intens în straturile mai adânci ale acestei ciudate dar nu izolate piese a dramaturgiei moderne.

Sigur, e foarte ușor să stai pe margine, să privești rezultatul unui real și îndelungat efort artistic și să împarți apoi laude sau obiecții. Noi, criticii, sintem comentatori de mîna a doua, căci venim după comentariul regizorului și al interpreților, așadar ne dă mîna să punem faptele pe balanță, să cîntărim, să comparăm, să măsurăm. Dar regizorul, actorii, ei se află singuri în fața operei, în fața Necunoscutului, cu incommensurabil mai multe șanse de a crea greșind, sau, mai precis, de a greși creînd. A lor este, sau va fi împărăția artelor.

Ondine rămîne pentru noi un spectacol al curajului creator, curaj, care trece peste obstacole și neîmpliniri, pentru a învinge. Ca și *Pescărușul*. *Ondine* este fapta exploratorilor porniți să cucerească eroice, fără mască de oxigen, Himalaia.



După premiul I, televiziunea a prezentat, la scurt timp, și premiul II al concursului său: *Să nu uităm* de Valentin Munteanu. Poți să nu crezi în verosimilitatea metodei folosite de comisarul de la Siguranță, care, pentru a-l determina pe deținutul comunist să destăinuie numele unor conducători ai partidului, îl readuce în mijlocul familiei, făcîndu-i opțiunea mai dificilă, silindu-l să simtă gustul libertății dar, odată acceptată convenția, iar teatrul, trebuie s-o repetăm chiar în fața premianților, este convenție (convenție artistică!) asistăm la o confruntare de real dramatism, în care viața unei familii sărace din timpul războiului este arătată în detalii autentice, apăsătoare de mizerie și devastată de teroare, iar demnitatea acestei familii este luminată în gesturi simple și cuvinte naive și frumoase, care sună firește în gura actorilor Ștefan Radof, Margareta Pogonat și Dan Nuțu și în montarea sobră a lui Cornel Todea.

Totul ne determină să așteptăm premiul al III-lea și mențiunile cu un interes sporit.

Dumitru Solomon



Aspiratorul „JUNIOR“

Este aspiratorul de praf ideal pentru căminul dv. Datorită gabaritului redus, aspiratorul portativ „Junior“ poate fi folosit cu succes la curățatul încăperilor mici și autoturismelor.

Toate operațiunile de curățire se pot face într-un timp redus și cu minimum de efort fizic.

Consumul redus de energie electrică (10 bani pe oră) dovedește că „Junior“ este și economic.

Prețul de vânzare : 520 lei. Poate fi cumpărat și cu plata în rate lunare.

RECOM

www.ziuaconstanta.ro

ZIUA BUCURIILOR CELOR MICI...

În magazinele de specialitate puteți găsi un larg sortiment de:

- Bluze din diferite materiale;
- Rochițe și șorțulețe;
- Alte diferite confecții;
- Sandale și pantofiori — o gamă largă de modele și de culori;
- Articole de sport și turism;
- Jucării...

