

TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

PROMOȚIA '74

actori

regizori

scenografi

HORIA LOVINESCU

portret

*DRAMATURGII
ÎN ANUL XXX*

Stagiunea estivală

D. I. SUCHIANU

Originalitatea filmului
românesc contemporan

Teatrul în lume



TEATRUL

Nr. 7 (anul XIX)
iulie 1974

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

DIN SUMAR :

EDITORIAL : A servi partidul, a servi poporul

DRAMATURGII ÎN ANUL XXX

articole de I. D. SIRBU, CORNELIU LEU, NINA CASSIAN, DOREL DORIAN, LEONIDA TEODORESCU



PAUL-CORNEL CHITIC și PAUL TUTUNGIU despre Vocația politică a tinărului dramaturg
NICOLAE SCARLAT : Dimensiunile deschise ale universului Caragiale
ILEANA POPOVICI : Schiță subiectivă pentru un portret al dramaturgului Horia Lovinescu
HORIA DELEANU : Spontaneitate și disciplină

PROMOȚIA '74 : ACTORI, REGIZORI, SCENOGRAFI

AL. MIRODAN : Bătăia văzută din fotoliul de orchestră

AL. POPOVICI : Stagiunea estivală '74

PRIM-PLAN : TRAIAN DĂNCEANU, secretarul de partid al Teatrului Giulești

PAUL ANGHEL : Bibanu în „Conu Leonida”



ION PASCADI : Este posibilă o istorie contemporană a teatrului ?

ALEXANDRU SEVER : Iraclide – dialog despre teatru

TRIBUNA DIRECTORULUI DE TEATRU : Nicolae Frunzetti

D. I. SUCHIANU : Originalitatea filmului românesc contemporan

MIRIAM RĂDUCANU : Însemnări despre Ansamblul de dans Alvin Ailey

CRONICA DRAMATICĂ : semnează Ileana Popovici și Cristina Constantiniu

CARTEA DE TEATRU

MERIDIANE :

RAMON VELASQUEZ : Teatrul cubanez, azi

IOANA MĂRGINEANU : Săptămîna teatrală la Praga

MIHAI CRIȘAN : Festivalul internațional al păpușarilor amatori

IOANA PRODAN : Festivalul Internațional de Televiziune

DUMITRU SOLOMON : Cronica T.V.

Foto : Ileana Muncaciu

Redacția și administrația

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

Redactor șef RADU POPESCU

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

Ă servi partidul, a servi poporul

Aceasta este chemarea cu care tovarășul Nicolae Ceaușescu și-a încheiat cuvîntarea, de amplă și profundă analiză a hotărîrilor istorice luate în recenta plenară comună a Comitetului Central al partidului și a Consiliului Suprem al Dezvoltării Economice și Sociale a României. Aceasta este, în fond, substanța ultimă a acestor hotărîri — proiectul Programului Partidului Comunist Român, de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism, proiectele de directive privind dezvoltarea economico-socială în anii 1976—1980 și prognozele de dezvoltare în perspectivă a țării pînă în 1990.

Acesta este și postulatul fundamental pentru întreaga noastră viață și creație artistică : a pune arta în slujba poporului și a partidului, în promovarea idealurilor socialiste și comuniste, a contribui prin ansamblul mijloacelor noastre de exprimare artistică la formarea și dezvoltarea omului nou, înaintat, pe care-l evocă secretarul general al partidului în aceeași cuvîntare, omul cu o conștiință revoluționară „în stare să înțeleagă schimbările ce se produc în societate și să acționeze în mod conștient pentru transformarea lumii în concordanță cu năzuințele de dreptate socială și națională, de bunăstare și fericire, de manifestare plenară a personalității umane“.

Atributele acestui om nou definesc în esență idealul și arată și drumul artei în România socialistă. Concepția „arta în slujba poporului“ reflectă, desigur, o permanentă spirituală a noastră, a tuturor artelor noastre. Niciodată însă nu s-a arătat mai evidentă, mai vrednică de subliniat, actualitatea ei puternic stimulatorie, decît în acest an jubiliar — sumă de glorioase fapte și împliniri, și, deopotrivă, sumă de înălțătoare perspective și îndatoriri legate de procesul plămădirii în țara noastră a unei societăți noi, a unui nou tip uman și — consecință pe tărîmul artei — a unei noi psihologii a spectatorului de teatru.

Spectatorul din zilele noastre vine la teatru mai frecvent, în număr incomparabil mai mare decît cu trei decenii în urmă. Integrarea teatrului în viața socială a poporului este un fapt izbitor, din esența căruia decurge o exigență mereu sporită a publicului față de spectacol: Trăim, așa cum se poate constata din fiecare fenomen social, o civilizație spirituală superioară. Datoria noastră, a oamenilor de teatru, simplă și directă, este să valorificăm această civilizație, să-i găsim cele mai bune, mai frumoase, mai elocvente forme de prezentare artistică, în literatura dramatică și în interpretarea scenică. Să ne străduim a fi, cu albe cuvînte, oglindă și resort mobilizator al acțiunilor și faptelor de viață și de con-

știință ce se manifestă pe calea noii etape strategice de bătălii constructive și de transformări revoluționare, pe care, cu verificată clarviziune și încercată înțelepciune, ne-o deschide partidul.

Exigența mereu sporită o constatăm în totalitatea activității și a istoricelor realizări de pînă acum ale poporului. Ea ne dă certitudinea că, fără răgaz, efortul lui ascendent continuă. Certitudinea se întemeiază pe împlinirile multiple și diverse, acoperind țara întreagă și toate domeniile de viață și de producție, domenii atât de multe, încît este greu — din zi în zi mai greu — să le cuprinzi dintr-odată cu privirea. Perspectivele ce ne vin în întâmpinare și orizonturile de împlinire ce se lărgesc vieții noastre sociale și spirituale vorbesc despre apropierea treptată între clase, în condițiile stingerii deosebirilor esențiale dintre sat și oraș, dintre muncitori și intelectuali, despre nașterea unui popor omogen al societății comuniste, despre nașterea unui popor muncitor unic. Imaginea aceasta, tulburătoare prin măreție, a viitorului, presupune însă probleme, procese și aspecte neprevăzute, în care, cu deosebire, este chemat să intervină, pentru a-și da utilul lui ajutor, creatorul de artă, atent și inspirat, sirguitor și apt să desprindă, din tulumul vieții, momentele de esență și să le înfățișeze publicului prin mirajul spectacolului, ca veritabile unelte de cunoaștere, de orientare, de însuflețire.

Creatorii de artă sînt, deopotrivă, autorul dramatic, artistul interpret, regizorul, scenograful, tehnicianul spectacolului, cronicarul dramatic — racord final între spectacol și public. Fiecare în parte și toți împreună participă la construirea edificului social-spiritual care este teatrul nostru, teatru de fierbinte vibrație contemporană, cetățenește și revoluționar angajat.

Treizeci de ani de fapte și de creații în artă și pentru artă au durat o construcție spirituală și a frumosului cu ale cărei dimensiuni ne mîndrim pe bună dreptate, dar ale cărei perspective, pe cit de luminoase pe atît de copleșitoare, abia urmează a-și împlini conturul. Căci ea nu mărturisește pur și simplu evidența („se construiește“, „se recoltează“, „se extrag minereuri“, „se furnizează energie“...), ci caută să recunoască și să anime, în toate eforturile și victoriile oamenilor asupra materiei și asupra propriei lor conștiințe, esența durabilă și fertilă a elanurilor lor în plină înaripare, ideea nobil umanistă ce-i dinamizează și le conferă vigoare, adevărul pe care-l slujesc și care — ca atare — își revendică frumosul ca expresie specifică.

În grandioasa construcție socială de azi și de aici, la care întreg poporul este părtaș cu aceleași datorii, drepturi și bucurii, sinteza și încântarea artistică a spectacolului se simt chemate a fi prezente în primele rînduri. Teatrul, a cărui naștere se confundă cu însăși apariția civilizației, a fost mereu și pretutindeni o pirghie puternică pentru modelarea conținutului moral și filozofic al vieții sociale. Acest adevăr se impune cu atît mai puternic și mai neechivoc astăzi, în lumea noastră socialistă și în eforturile ei necurmat animate de partid și angajate pe drumul revoluționar al partidului, lume în care problemele relațiilor dintre oameni, ale frămîntărilor și realizărilor lor, se văd dezlegîndu-se, în care aspirațiile și speranțele regăsirii omului cu sine însuși se simt împlinindu-se, pe temeuri mai sigure și în forme noi, mai roditoare, decît oricînd.

Ne stau aproape în față două mari evenimente — a Treizecea aniversare a eliberării noastre de sub jugul fascismului și al XI-lea Congres al partidului. Ele nu pot fi împlinite și salutate de colectivele, de toate colectivele artistice ale țării, decît cu creații în măsură a face simțită măreția acestor evenimente și a le descifra istorica lor semnificație propulsivă; decît cu creații al căror resort intim — emoțional și formativ — este în primă și adîncă esență alimentat de o nemîrginită iubire de patrie, de un fierbinte devotament față de partid, de o neprecupețită încredere și recunoștință față de secretarul general al partidului, președintele Nicolae Ceaușescu, omul a cărui nestăvililită muncă și al cărui geniu creator au deschis poporului strălucitoarele căi ale prezentului și viitorului.

„Teatrul“

Dramaturgii în anul XXX

I. D. SÎRBU

La cumpăna apelor : mirabila sămînță

De multe ori — mai ales cînd ne apropiem de amurgul autumnal al vieții — constatăm cu uimire ce ciudată și capricioasă selecție operează memoria în conștiința noastră. Poate că cel care a definit cultura — sau înțelepciunea — prin „ceea ce rămîne după ce s-a uitat totul“, era un biet bătrîn care se autoamăgea. Poate. Rămîne însă de necontestat faptul că în această subconștientă filtrare și inventariere a amintirilor, memoria nu reține decît ceea ce este absolut esențial. În oglinda tulbure a bilanțurilor, apar clare și obsesiv-insistente doar acele întîmplări care — chiar dacă la vremea lor au constituit simple fapte diverse ale biografiei noastre — astăzi, după trecerea cîtorva decenii, s-au încărcat de semnificație istorică și de simbol moral.

Nu mai țin minte precis — mi se pare că întîmplarea pe care vreau să v-o relatez a început în anul 1936. Tatăl meu, cîntărindu-și bugetul său de minier, a hotărît să mă scoată din liceu și să mă angajeze ucenic la Atelierele centrale — Petroșani. Aveam cinci clase terminate, dacă învățam o meserie bună (strungar sau frezor) puteam, zicea el, să ajung maistru. Aveam și o soră care începuse liceul, nu putea face față la două taxe școlare.

Eram copil, m-am bucurat. La început, a mers mai greu, pedagogia meșterilor de atunci nu era din cele mai blînde. Dar începusem să mă obișnuiesc și cei doi maiștri bătrîni pe care îi aveam șefi de atelier, baci-Romșan și baci-Török, începură să-mi dea semne de atenție și chiar de simpatie.

Directorul acestui mare atelier — pe atunci cel mai mare atelier de utilaj minier din țară — era un inginer, pe nume Georgescu-Gorjan. (Mult mai tîrziu, student fiind, am aflat că acest foarte sever director, al meu, era, în fond, un sentimental om de cultură. A părăsit ingineria, a fondat o editură... în sfîrșit, numele său, astăzi, e reținut pentru cu totul alte motive, decît cele pur tehnice sau organizatorice).

Din ordinul lui, într-o zi, am fost adunați toți ucenicii (vreo 15 cîți eram). ni s-au pus în mînă ciocane, dălți și perii de



sîrmă și am fost instalați sub un șopron deschis, lingă turnătorul de fontă. Acolo ne așteptau niște prisme trapezoidale, ieșite proaspăt din tipare. Noi trebuia, cu dalta, să le curățăm de cuiele de fixare (a nisipului, în care se toarnă fonta) și apoi, cu periile, „să le facem lună“. Era primăvară, aveam 15 sau 16 ani, munca asta ni se părea îngrozitoare. „Să nu rămînă nici un fir de nisip“ urlau cafilele care le preluau. Plăcile acestea trebuiau arămite; dacă nu erau perfect lustruite, nu se lipea arama de ele. Noi frecam din răsputeri, polizam marginile pentru sudură, frecam cîte 12 ore pe zi. Și duminicile. Periile se uzau repede, dom-

nul Lampe, magazionerul, ne înjura și ne bătea. Și prismele nu se terminau, din contră, deveneau din ce în ce mai mari. Directorul venea zilnic, controla cu lupa fiecare suprafață. (Nimeni nu știa — sau n-avea voie — să ne spună ce rost au aceste table de fontă grosă). Noi frecam, maiștrii urlau, nu trecea o zi să nu mincăm bătaie. Toate degetele ne erau zdrelite, ne uitam unii la alții cu ură și disperare. Slăbisem ca un ogar, noaptea visam trapeze pline de praf negru, viața imi devenise un iad.

În sfârșit, n-are rost să vă povestesc prea multe amănunte despre vara aceea cumplită. Mi-au trebuit mulți, foarte mulți ani ca să pot uita deznădejdea și spaima cu care primeam de la turnătorie acei monștri ai copilăriei mele.

Într-o zi, am trântit peria și, așa cum eram, murdar și în zdrențe, m-am dus glont la fostul meu director de liceu (Prof. Dr. Enea Giurchescu, tatăl regizorului Lucian Giurchescu). Nu știu ce i-am spus — cred că am plîns, cred că l-am amenințat că mă arunc în Jiu dacă nu mă reprimște la școală.

Eram elev bun, mă știa. M-a reprimi, mi-a dat o bursă. Acasă, din cauza minciei tatălui meu, n-aveam ce căuta. Am rămas la internat și am continuat, după un an de întrerupere, liceul.

Asta, cum vă spuneam, s-a întâmplat cu câțiva ani înainte de război. A trecut vremea, am uitat atelierul. (E adevărat, mult timp după aceea nu puteam să văd o perie de sîrmă: un fior idiosincrazic mă făcea să mă doară nervii: simpla evocare vizuală a acestui instrument care, pentru mine, alături de ideea de trapez, constituie sinonimul sisific al unui chin nesfârșit și absurd, mă făcea să tremur și să hlestem.)

În 1965, tot într-o primăvară, fiind secretar literar al teatrului Național din Craiova, a trebuit să însoțesc, ca ghid și interpret, un grup de colegi (actori, regizori, secretari literari) din R.D.G. I-am dus și la Tirgu-Jiu, voiau să vadă monumentele lui Brîncuși.

Îmi făcea plăcere acest drum. Colegii mei germani erau veseli, voiau să alle și să știe totul despre viața și opera marelui nostru sculptor. Eram pregătit teoretic, la Craiova am ținut câteva conferințe publice despre semnificația operei sale. Dar — din decență sau prudență — nu le-am mărturisit că, spre rușinea mea, deși orașul Tirgu-Jiu e în drumul meu spre casa părintească, n-am coborît niciodată să văd de aproape acele monumente despre care știam să vorbesc atât de competent și de convingător (măcar că le cunoșteam doar din albume sau diapozitive).

Era frumos și liniște în parcul de lângă Jiu. Am stat mult în jurul acelei mese a tăcerii. Un fior de taină și vrajă ne încerca, ne copleșea. La „poarta sărutului” a fost mai ușor: simbolurile ei păreau mai explicite atât pentru mine cit și pentru musafirii noștri...

Am vizitat apoi biserica din centru, am luat masa și abia spre seară, însoțiți de astădată de gazdele noastre din acest oraș, am pornit-o încet spre ultimul monument. Am trecut linia ferată, discutam ceva cu secretara literară din Rostock, aproape că uitasem de scopul ultim al acestei excursii.

Deodată, în lumina calmă a înserării, am zărit... Coloana infinită. Ceva ca o spaimă, ca o mână înfiptă în gitlej, m-a obligat să tac. Tremuram. Coloana se înălța în cîntarea ei, spre cerul curat. Din adîncimile amintirilor mele pierdute, urca un țipăt; o presimțire și un țipăt.

Și abia cînd mi-am lipit palmele de obrazul rece al coloanei, am aflat, am știut în sfârșit la ce și pentru cine a folosit chinul acelor luni în care — ignorant și nenorocit — am lucrat la șlefuirea acestei minuni.

Întimplarea aceasta nu are nevoie de comentarii. Așa cum nu are nici o importanță faptul că a doua zi am cumpărat o perie de sîrmă și, de astă dată — în loc să simt în asprimea ei, asprimea unor dureroase apercipții — mi s-a părut blîndă și înduioșătoare. „Dacă mi s-ar fi explicat atunci — imi ziceam — dacă aș fi știut ce vor deveni acele plăci de fontă, poate că viața mea...”



CORNELIU LEU

Izvorul teatrului nostru

Evenimentul pe care îl evocăm și îl sărbătorim în această vară, marele act politic ce a pus bazele României noastre moderne, este pentru dramaturgia contemporană izvor nesecat de inspirație.

Putem cita superbe titluri intrate în istoria teatrului nostru, care își au sorgintea în istoria evenimentelor de la 23 August 1944. Acestea se împletesc într-un frumos florilegiu care ocupă de pe acum locul unui capitol substanțial și important.

Dar nu numai cele inspirate direct. Pentru că, aproape toate conflictele din literatura noastră dramatică contemporană sînt determinate, în mod necesar, de transformările revoluționare începute atunci, de schimbarea societății, pornită atunci, de mutațiile în conștiință produse în urma revoluției care a edificat România socialistă.

Și iată că astăzi, la 30 de ani, ne dăm seama cum același act istoric are ecouri tot mai vii în sursele de inspirație ale dramaturgiei, el stînd la baza tuturor certitudinilor pe care le avem astăzi.

Despre aceste certitudini aș vrea să vorbesc :

Pentru mine, cetățean al acestei societăți a României socialiste — cetățean care, și prin documentare concretă, și prin lectură, a avut puțința să-și compare societatea căreia îi aparține cu toate orînduirile lumii contemporane — un adevăr se configurează cu evidență : superioritatea noastră. Este vorba de superioritate atît în ceea ce privește virtuțile cît și virtualitățile unei societăți, pentru că este vorba de șansele pe care ea le oferă cetățenilor ca să se afirme, ca să se realizeze. În această ordine a lucrurilor, societatea noastră este mai dreaptă și mai liberă ; ea a desființat posibilitatea de a fi îngărdită de placul personal al cuiva sau de interesele unui grup restrîns. Fără să fi atins perfecțiunea, societatea noastră a concretizat stenic noțiunea de echitate socialistă ; bunul plac și arbitrariul se elimină din ea așa cum a fost eliminată exploatarea. Conștiința cetățenească este eliberată de temeri și de prejudecăți : incertitudinile acționează mai greu asupra noastră, ideea de „posibil“ dublează, de cele mai multe ori, aspirațiile noastre, planurile pe care ni le facem. Și astfel, avem posibilitatea să ne dedicăm tot mai mult din forța noastră actelor creatoare iar gîndirea noastră de perspectivă este mai sigură, situîndu-se între jaloane științifice certe.



Aceste realități care caracterizează prezentul societății noastre au conferit omului o altă mentalitate. Ea este bazată pe demnitatea ființei lui, pe conștiința valorii muncii ce o depune, pe evidența drepturilor lui neîngrădite de nimic, pe certitudinile existenței sale sociale și a rosturilor bine definite pe care le are în societate. Prin aceasta, stabilitatea societății noastre e mult mai mare, iar ființa umană își are bine consolidat fundamentul ei social.

S-a configurat, astfel, o altă conștiință socială, care a determinat la noi o altă filosofie a existenței, bazată pe sentimente mai libere, pe prejudecăți mai puține, pe certitudini mai evidente.

Bineînțeles că, în devenirea ei, această filosofie a existenței noastre trăiește o seamă de avataruri. Se amalgamează în ea materia primă a viitorului cu reziduurile provenite din arderea vechilor mentalități. Și, uneori, ceea ce-i doar zgură, la suprafața existenței noastre, poate lăsa pentru o vreme impresia că este aliajul realizat în creuzetul ei.

Iată, așadar, cum totul, tot ce e sursă de inspirație, tot ce este conflict adevărat, plin de rezonanțele profunde ale vieții, tot ce este mană pentru dramaturgia de cea mai strictă, de cea mai stringentă actualitate, vine tot de la acel izvor nesecat care este începutul României moderne.



NINA CASSIAN

Atracția teatrului

De foarte mulți ani, am avut tentația să scriu o piesă, știind totodată că-mi lipsește aptitudinea de a compune un subiect, o intrigă, de a construi o acțiune cu acumulări, gradații, declanșări și deznodământ, de a caracteriza personaje prin replică și de a le pune să se confrunte, de a imagina o „lovitură de teatru” etc.

Pentru a mai atenua puțin această auto-calomniere, aș spune că incapacitățile enumerate mai sus se datorau, în mare măsură, și deformației profesionale a poetului, deprins să se exprime lapidar și sintetic, subiectiv și figurat — dar nu numai atât: obișnuit cu o răspundere exclusivă, lipsită de forța spectaculoasă dar și de servitutea *echipei*, fiind el însuși regizor, actor, scenograf, costumier și maestru de lumini, autor și interpret total.

În ciuda acestei profunde diferențe de structură, dramaturgia, atât cea de teatru cât și cea de film, nu a încetat să mă atragă — drept care singura formă în care mi-am în-

găduit să mă manifest a fost... teatrul de păpuși.

Pe acea scenă de dimensiuni reduse, se puteau constitui lumi somptuoase și necostisitoare, miracole blajine, o întregă estetică a imaginației și a candorii, mintuită de limitele trupurilor noastre sau de convențiile terestre, un tărîm al copiilor creatori și al adulților inocenți, al obiectelor animate și al animalelor grăitoare, al plantelor zburătoare și al cristalelor afectuoase, toate prinse în sensul jocului vital.

Scriind pentru teatrul de păpuși, am putut să rămîn poet și să-mi văd proiecțiile, „cu ochii”, cum se zice, să vorbesc cu vorbele de fiecare zi și să le văd colorindu-se și dansînd, să imaginez o făptură și s-o constat devenită organică și plauzibilă, confecționată și minuită de degete meștere, obiectivă și familiară.

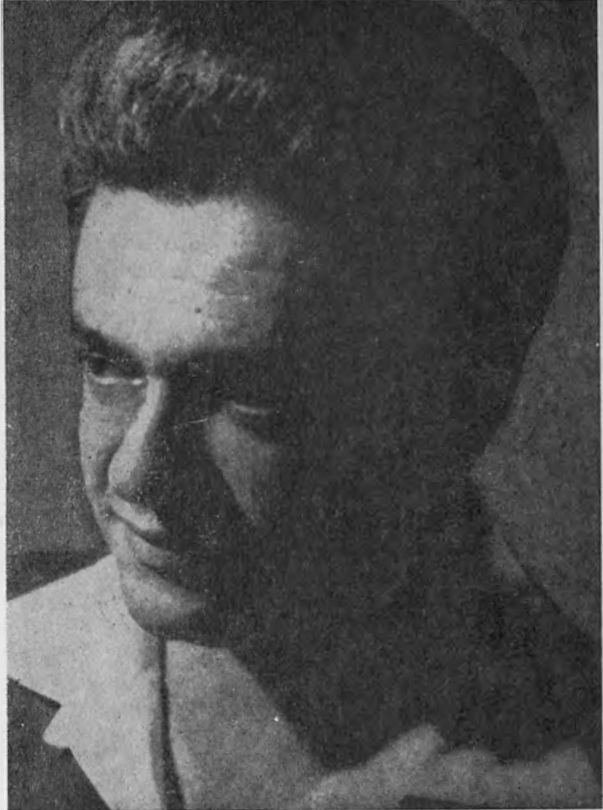
Două dintre piesele mele (una jucată, *Elefanțelul curios*, și alta, predată recent, *Pisica de una singură*) au ca pretext povestiri de Kipling. Nu le pot considera doar ca adaptări, întrucît, dincolo de linia simplă a narațiunii, le-am scris cu aceeași libertate și cu același spațiu pentru inventivitate cu care mi-am „adaptat” eu însămi, pentru păpuși, cartea în versuri, *Povestea a doi pui de tigru, numiți Ninigra și Aligru*.

Mi-am dat seama că e posibil, chiar cu un material „faptic” restrîns, să obții o dinamică și o tensiune și că magia cuvîntului nu trebuie exilată doar în fila de carte, ea putînd „trece rampa” spre publicul de toate vîrstele, cu condiția să nu-și refuze umorul, suplețea și mai ales să-și asume semnificația.

Nu vreau să spun prin aceasta decît că, rămînînd credincioasă structurii mele, m-am apropiat de un domeniu cu legi specifice, de a cărui fascinație nu am putut și nu am dorit să fiu străină. Mi-am dat seama că și în teatrul de păpuși, ca și în alte genuri de teatru, creșterea profesională depinde în mod hotărîtor de un repertoriu mereu înnoit și cît mai diversificat și că scriitorii români îi sînt datori acestui teatru, ca și celorlalte, cu lucrări substanțiale, convingătoare și îndrăznețe.

Nu am pretenția de a mă considera, pe baza aceasta, dramaturgă, dar trebuie să recunosc că, de acum încolo, mă simt mai puțin timorată de legile textului scenic și mai puțin inhibată la ideea de a scrie o piesă pentru contemporanii mei maturi.

Eroul și nobila lui continuitate



● Odată cu trecerea timpului, piese de referință — în cel mai exact sens, memorabile — loviturile unor stagiuni de care ne despart doar 15—20—25 de ani, ajung să se definească în vorbirea teatrală curentă prin cite un singur cuvint: Cetatea lui Davidoglu, Generațiile Luciei Demetrius, Citadela lui Lovinescu, Ziariștii lui Mirodan. Spectatorii însă — și am în vedere nu spectatorul ideal, inclinat spre prezumțioase evaluări globale, ci spectatorul mediu, cu o salutară memorie afectivă — își amintesc (și mai... esențializat) — „de o piesă, parcă, a lui A. sau Z., în care era un personaj... Unul care spusese... etc.“.

Deloc paradoxal, odată cu trecerea timpului, reperul decisiv al pieselor care rămân în memoria acestui spectator se dovedește personajul, eroul. Și e firesc. Conflictele cu nenumărate condiționări imediate, treptat, se estompează, se reduc la idee, la opoziția „da-nu” care le structurează inițial. Eroi însă, atunci cînd personajele pieselor justifică acest titlu, se înscriu cu îndrjire în conștiință, în înțelegeri imediate sau peste timp. Rămîn!

Cu diferite prilejuri, apoi, direct sau indirect, am încercat să înțeleg (să delimitez, mai ales) ce anume se reține în timp dintr-un personaj memorabil. ● Obiectivul imediat pentru care personajul pleda? Rareori. Un anumit act de excepție? Da și nu... Cel mai frecvent, însă, eroul se dovedește a fi memorabil printr-un fel de a fi, printr-o anume îndrjire structurată critic, ofensiv, printr-o dreptate „a lui” și printr-un fel de a vorbi (de regulă, o argumentație densă, laconică, refuzînd prin ea însăși înfrumusețările care se întorc inevitabil împotriva frumosului).

Dar, parcă aud obiecția: să fie oare tot ce rămîne în timp dintr-o piesă de teatru?

Dintr-una singură — da. Dar din toate, elogios pentru teatrul acestor 30 de ani, s-a structurat artistic, printr-o subtilă însumare, însăși imaginea Eroului spre care fiecare autor în parte a aspirat. Și ce-ar fi putut să-și dorească teatrul mai mult decît să se constituie — printr-un divers dar mereu convergent act de creație — într-o emoționantă pledoarie pentru spiritualitatea autentică a omului de azi, pentru partinitatea care nu se enunță, ci se impune prin fapt de viață, prin act.

Se văd însă anii, acești 30 de ani, în piesele care, prin însăși data elaborării, sînt ale acestei etape?

Aș răspunde hotărît — da! și nu aș enumera în sprijinul afirmației nici „zonele” abordate, nici „natura” conflictelor, nici „tipologia” specifică. S-ar putea și așa, dar ar fi un drum ocolit. Afirm că cele mai bune piese de teatru — și prin asta rămîn ale acestei epoci — au izbutit să sublinieze noua conștiință de sine a eroului și sentimentul răspunderii sale față de devenirea noastră acum și aici. Aș spune: un anume sentiment al istoriei. Pentru că tocmai această conștiință de sine și această responsabilitate, cultivate metodic și sporite exponențial în toți acești 30 de ani, au catalizat — și procesul continuă! — marile energii și pasiuni care condiționează, fără excepție, marile edificări.

★

Se vorbește de „generația acestor 30 de ani”, cu o anumită ezitare în ceea ce privește conceptul și — de ce nu — încorporarea întrucitva globală! Și e firesc: fiecare generație cuprinde o ierarhie întregă de vârste și de... subgenerații. Nesfîrșite diferențieri. Tot atîtea trăsături distinctive. Infinitate semitonuri, nuanțe...

Din nou însă : tinerii de acum 20—30 de ani și tinerii, mai mult sau mai puțin tineri, de azi nu se întâlnesc totdeauna în gusturi, aprecieri, mod de viață. Eroii pieselor de atunci sau de azi reflectă și ei aceste inerente diferențieri. Dar, eroii se întâlnesc totuși într-un plan mai înalt, într-o angajare vizând aceeași afirmare a personalității umane. Eroul anilor '70—'80 nu este altul, în esență, dar este — printr-un justificat proces dialectic — altfel. Matematic, este un erou „la altă putere“. Conflictul pieselor au devenit și ele mai subtile. Intransigența nu mai exclude solicitu-dinea, după cum soluționarea conflictului poate să însemne tocmai... exersarea unei așteptări tensionate.

Noul erou — și mă gândesc mai ales la piesele din ultimii 2—3 ani — nu-și mai înfruntă oponentul cu arma în handulieră ; forțează însă — tot atât de dramatic — diverse uși ferecate din inexperiență, incompetență sau teamă. Convingerile sale vin dinlăuntru (aș spune „prin părinți“) ; firescul comportamentului ocolește lenea grandilocvenței ; luciditatea eroului preferă semnificația și capacitatea de sugestie a faptului de viață. Și faptele nu lipsesc.

★

Regretatul Moisiil afirma, mi se pare, că ar fi de scris cîndva „povestea celor care și-au pierdut răsuflarea alergînd după propriile lor idei. Și tragedia celor ce, nevrînd să rămînă în urmă, nu pot să mai meargă înainte. Și comedia amară a celor ce, nepu-tînd alerga, încearcă să oprească puhoiul. Și dramele provocate de cei ce, neînțelegînd noul, prigonesc pe cei ce-l practică ; toate acestea «vor forma subiecte de roman (și de piese n.a.). Și de filosofare“.

Dar, sînt în curs de a fi scrise ? Sînt pe șantier ? Cînd vor veni să se incline la rampă ?

Nu voi răspunde. Întrebarea, cu beneficiu retoric, nici nu așteaptă de altfel concretizări imediate.

Știu însă că, într-un plan mai înalt, se revizuiesc cu exigență criteriile, se încurajează competența și lupta de opinii, se refuză absolutizarea vechilor experiențe și poate că, în timp, nu se va mai plasa nici succesul meu sau al lui înaintea succesului nostru.

Știu iarăși că aspirînd spre un teatru „cronică vie și concentrată a epocii“ nu-l vom constitui, din încifrări de îndoielnică perenitate și nici din facilități boulevardiere, ci printr-o afirmare neîntreruptă, la o mereu ridicată putere, a eroului implicit comunist, implicit ofensiv, refuzînd premeditățile idilizante, în stare să treacă rampa și, ca erou exemplar, să ne cheme spre el.

Și mai știu că nu există alt drum decît cel al întoarcerii la unelte, la autoexigența

inerentă actului creator, la acel efort răbdător care poate conduce, cînd harul nu lipsește, spre luminile rampei.

★

Să fie adevărat că teatrul T.V., filmele și divertismentele micului ecran și, în sumă, televizorul ar fi micșorat interesul unor categorii de spectatori pentru teatru ?

Există, fără îndoială, un pericol... Dar depășirea lui ține din nou de substanța teatrului, de calitatea lui, de păstrarea a ceea ce este unic în comunicarea directă dintre scenă și sală. Teoreticienii, probabil, ar putea să și enunțe virtuțile acestui teatru care ar infirma aprioric orîșice concurență : un teatru „adevărat, convingător, dramatic“... Implicat „în imediat, în acut, în vital...“.

Totul ar fi foarte adevărat, dar... Mi-am îngăduit toată această lungă intervenție nu de dragul unor elucidări savante.

Ca spectator — și nu ca autor, precizez — încerc sentimentul că se trece, uneori, pe lângă niște piese prefigurate în inșeși premisele conflictuale ale dramelor, în unele date de început ale eroilor — piese teribile, aproape gata scrise —, pentru a se inventa altele care interesează infinit mai puțin.

★

Un interiocutor, îndeajuns de familiarizat cu valorile teatrului nostru, încerca de curînd să-i definească spiritualitatea și o anume fervoare a expresiei, avidă de originalitate, enumerînd — nu fără justificare — cîteva piese de excepție.

Avea dreptate, cred, dar :

a) o spiritualitate reală, strălucit exprimată prin permanențele sale artistice, nu rezidă în nume, ci în CONTINUITATE și :

b) reclamă decisiv, în afara oricăror enumerări exemplare, intuirea și reafirmarea acestei spiritualități prin efortul și căutările fiecărei noi generații. Cu riscul neînșierii, uneori, pe orbita perenității. Dar și cu această șansă...

Iată de ce mă întreb, înainte de toate, ce a mai scris Sorescu. D. R. Popescu, Naghiu...

Și revenind la teatrul acestor 30 de ani, „cronică vie și concentrată a epocii“, emoționantă aspirație colectivă de a reflecta viața unei epoci cu transformări fără de precedent :

Dincolo de har, dincolo de reușite, mă întreb dacă elogiuul nu s-ar cere adus actului de deplină responsabilitate și angajare pe care-l implică scrisul — cuvîntul, în general — și albul încă nescris al fiecărei pagini care-și propune, mai mult decît orice, adevărul. Și un elogiu celor care aspirînd spre nobila reflectare a vieții, — artiști, regizori, scenografi — încearcă neîntrerupt să descopere, conferind adîncime și claritate cuvîntului, secretul oglinzilor de Murano.

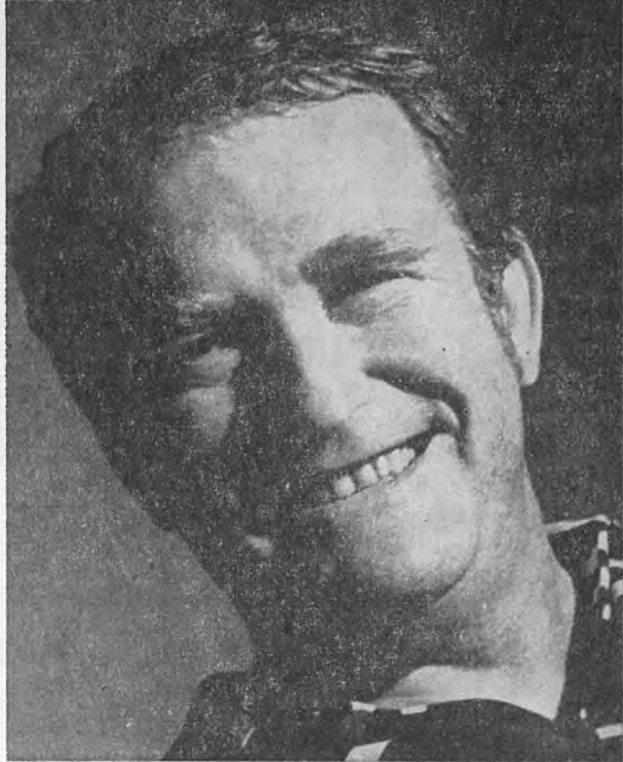
LEONIDA TEODORESCU

Responsabilitatea dramaturgiei

Momentul actual al dramaturgiei noastre impune, și trebuie să fim conștienți de asta, o doză sporită de responsabilitate. În primul rând, este vorba de faptul că dramaturgia noastră contemporană a depășit stadiul strict al accidentului, creînd, ca să zic așa, condiția obiectivă a valorii.

Este vorba de următoarea stare de fapte. Scriitorul de talent, ca să nu mai vorbesc de scriitorul de geniu, ține, evident, de domeniul accidentului, a avea sau a nu avea scriitori și lucrări de reală valoare reprezintă în sine o întâmplare. De ce s-a născut Shakespeare în secolul al XVI-lea sau Gogol în secolul al XIX-lea nu poate fi explicat printr-un sistem determinativ precis. Și tocmai acest lucru reprezintă condiția subiectivă a valorii. Dacă Dostoievski ar fi fost executat și nu grațiat, lumea nu l-ar mai fi avut pe Dostoievski. Mai mult decît atît, nici un scriitor, oricît ar fi de valoros, și nici o operă, oricît ar fi de valoroasă, nu l-ar fi putut înlocui pe Dostoievski. Dacă Byron, Shelley, Pușkin, Lermontov, Eminescu ar fi trăit pînă la optzeci de ani fața literaturii ar fi arătat altfel. Inimaginabil altfel. Există, însă, și o condiție obiectivă a valorii. Există stări de fapte literare care resping explozii valorice, după cum există stări de fapte literare care generează aceste explozii valorice. Se întîlnesc în istoria literară stări de indolență generală, cînd tronează suficiența, prostul gust, cînd niște interese mărunte locale (estetice) țin locul unei autentice gândiri literare, iar efemerul capătă în viziuni leneșe amploarea și grandoarea eternului.

Sînt însă stări de fapte literare apte să genereze valori, a căror condiție esențială este mișcarea și, în consecința ei, o insatisfacție permanentă, nevoia de ceva în plus, nevoia de altceva.



În ultimii zece ani, dramaturgia noastră parcurge acest itinerariu estetic. Este pentru prima dată (poate mă repet) cînd în întreaga istorie a literaturii române se poate vorbi la modul serios și responsabil de o mișcare dramaturgică reală. Cumulul de autori și de lucrări de valoare nu reprezintă doar rodul unei întâmplări, ci în același timp, pricina și consecința mișcării dramaturgice. Nu cred că este cazul să disputăm cîstea sticlei de șampanie, cîstea lansării mișcării dramaturgice. Nu cred că un anume grup de dramaturgi sau o anume generație de dramaturgi are niște drepturi speciale în dauna unui alt grup sau unei alte generații de dramaturgi. Mișcarea există, există (cum e și normal) reacții estetice, modalități diverse de gândire dramaturgică, renunțări și asimilări de morfologii mult mai numeroase și mai surprinzătoare decît par ele la prima vedere.

Sentimentul fundamental, însă, care trebuie să ne încerce nu este atît cel al satisfacției, cît cel al responsabilității.

În primul rînd, este vorba de dramaturgiei înșiși. Orice mișcare literară serioasă generează și o anume profilare subestetică a ei,

o inflație de lucrări care mimează în egală măsură și substanțe și morfologii. Dacă un scriitor autentic trebuie să-și formeze publicul său, după cum a remarcat cineva, cineva, o sublitteratură nu face decât să se subordoneze unor gusturi gata formate, să le deformeze, prezentând în ambalajele unor firme răsunătoare o marfă alterată. Din această cauză, dramaturgii autentici trebuie să fie conștienți de necesitatea realizării unor contacte reale cu publicul cel mai larg. Ineditul dezbaterii, ca și ineditul modalităților trebuie să fie neapărat susținut de preocuparea unui contact real cu cercurile cele mai largi ale spectatorilor. Altfel, spectatorii vor fi atrași din ce în ce mai mult de maculatură dramatică, al cărei principal pericol este cel al falsificării valorilor. A scrie o piesă bună sau foarte bună este încă puțin, piesa bună sau foarte bună trebuie să mai aibă și o calitate, dacă vrei, extraliterară: să atragă. Să aibă un „drama appeal“, dacă pot să zic așa. Nu este vorba de dorința de succes, ci de necesitatea de a atrage lumea foarte largă și variată a tea-

trului spre un nucleu valoric. Este, dacă vrei, responsabilitatea socială a dramaturgiei noastre de astăzi. Și, poate chiar mai mult decât atât, este vorba de o responsabilitate istorică. Scriitorii de teatru sunt responsabili, în ceea ce-i privește, bineînțeles, pentru atragerea și propulsarea publicului de teatru în zonele adevăratelor valori. Indiferența față de acest act este sinonimă cu indiferența față de istoria însăși a dramaturgiei române. Aș vrea să fiu bine înțeles. Nu pledez în nici un caz pentru un compromis valoric, pledez însă pentru un contact deliberat și premeditat între lucrările de reală valoare, între dramaturgii de reală valoare și publicul cel mai larg de teatru. N-avem dreptul să provocăm nici o contradicție între așa zisul succes de prestigiu și așa zisul succes de public. Problema care se pune și care reprezintă în același timp una din marile noastre responsabilități este cea a consensului.

Dramaturgii, însă, nu sînt singurii responsabili față de starea de drept a dramaturgiei... Despre celelalte responsabilități, altă dată.





Dialog de atelier

PAUL-CORNEL CHITIC și PAUL TUTUNGIU

despre

Vocația politică a tînărilor dramaturg

— *Paul Cornel Chitic, ai conștiința că aparții unei generații, generației acesteia, a deceniului șapte? În ce raport te afli cu ceilalți colegi de vîrstă spirituală și biologică, cu prozatorii, cu poezii?*

— Conștiința apartenenței la generație o am. Nu și sentimentul unei apartenențe, fiindcă, bănuiesc eu, în fiecare din prezumtivii componenți ai generației se află dorința realizării lucrărilor artistice personale, și nu tentația de a se înfățișa publicului drept echivalente valorice; și nici năzuința găsirii unui ton comun nu ne este caracteristică. Îmi stimez colegii de generație, cu toate că din ce am spus pînă acum nu par a exista între noi prea fierbinți relații gregare. Cred că ceea ce ne unifică — totuși nu pot evita să semnalez această unitate — este o vie conștiință socială paradoxal existentă în absența afectivei reuniuni de grup.

— *Esti scriitor de teatru, așadar, un „medic”, un diagnostician al societății: ce diagnostic dai acestei generații care nu „funcționează” în grup, dar a început să se facă simțită în spațiul artistic românesc de azi?*

— Nu avem morbul adunării în cerc, cu fața către un mic postament pe care urmează să ne urcăm pe rînd în aclamațiile celorlalți. Ne aflăm, dacă vrei, într-o circumferință — dar cu fața spre lume. În spatele nostru, fiecare își știe colegul care

urmează să surprindă din realitate ceea ce ochiului său nu i se arată. Conștiința noastră este o conștiință acut politică; ea se desenează, prin uitare de sine, ca o participare frenetică la ceea ce se întîmplă cu noi, în prezența noastră.

— *Totuși: citeva elemente dominante ale acestei generații.*

— Ei bine, s-a spus adesea că sîntem o generație a cărei voce este oarecum lipsită de rezonanță. Nici unul dintre noi nu are, în adevăr, vocația tribunului. De tip, să zicem, Adrian Păunescu. Care, totuși, este de o vîrstă cu noi, dar care face parte...

— *... din generația anului '60, care se trage din Labiș...*

— Îl admir pe Adrian Păunescu pentru că are și vocație socială și vocație literară. Dar, în ce mă privește, cred că mie îmi este sortit să iau atitudine și să particip în social numai prin ceea ce scriu. Așa pentru că sînt convins că nu prezența fizică a scriitorului contează ci prezența lui în fluxul spiritual al societății. Nu mă aștept, în urma unui rînd scris de mine, la ecouri prelungi, ale celor ce le rostesc. Nu mă aflu într-un pustiu de stînci abrupte, ci într-o mare de oameni.

— *Opțiunea ta pentru un teatru politic s-a declanșat într-o perioadă anume a vieții tale? Ai debutat — în*

anii studenției — în paginile revistei „Amfiteatru“; mi se pare că pe atunci te preocupa studiul structurilor lingvistice. Când s-a petrecut, când ai consemnat în conștiința ta fermitatea angajării?

— Niciodată nu am scris un altfel de teatru decît politic. Dacă într-un text ai sesizat vreo înclinație către redundanțele lingvistice, trebuie să-ți spun și ție, așa cum am încercat să spun și altora care s-au arătat interesați de teatrul meu, că nu fenomenul lingvistic ca atare m-a preocupat, ci mecanismul social care duce la automatismul de exprimare. Nici unul dintre textele mele nu s-a voit îndreptat către probleme hazlii și minore, ci către crincena gravitate a înstrăinării unui personaj de propriul său statut. Îmi dau seama însă că e nevoie de un decalaj în timp, decalaj care nu a fost încă parcurs, pentru ca să se vadă că intențiile mele nu s-au limitat la aparența unui joc gratuit. Mă gîndesc la Piscator, la Brecht. Noi nu avem încă un teatru de forța celui construit de ei, cu toate că societatea de tip socialist cere cu necesitate, în primul rînd, existența unui asemenea teatru.

— *Intr-adevăr. Nu te întreb însă de ce nu avem un asemenea teatru, vreau să remarc — ceea ce au remarcat și alții înaintea mea — că în teatrul politic contemporan nu este de ajuns să spui într-un spectacol: iubesc o idee, urăsc altă idee, această idee este umană, ceastălaltă, nu, acest fapt mă cucerește, acel fapt îmi repugnă: teatrul politic trebuie să fie în esență revoluționar: spectatorul, cînd intră în teatru, nu dorește să îngurgiteze cu timpanul (și sufletul) elemente pe care le cunoaște. O seamă de teatre au insistat, de pildă, pe fapte, din anii '50, fapte copios comentate după documentele de partid. Mi se pare că teatrul politic trebuie să fie un teatru al relevărilor esențiale, al unor înprejurări nu neapărat necunoscute de spectator dar necunoscute în (poate ascunsa dar) reala lor semnificație. Prospeția artistică a scriitorului de teatru trebuie să realizeze dihotomia dintre fenomen și esență. Spectatorul trebuie pregătit în permanență politicește. Pentru că, dacă am schimbat modul de producție, nu s-a schimbat încă și omul. Așa fiind, nu s-ar cuveni ca autorii și regizorii să fie niște activiști ai partidului? Piscator se mărturisea: sînt un activist al partidului meu. Prin ceea ce faci, te simți activist al partidului, Paul Cornel Chitic?*

— Bineînțeles. Îmi pare bine că-mi pui această întrebare. Altfel, cred că n-aș fi îndrăznit să rostesc o astfel de afirmație despre

mine. E o infatuare de neiertat, nu-i așa, să-ți califici propria activitate spirituală și literară printr-o expresie care ar putea lăsa impresia că pretinzi instituționalizarea literaturii pe care o scrii. Dacă sînt activist al partidului? Fără îndoială. Pentru Piscator, a activa în sinul partidului său însemna a dezvălui contradicțiile societății. Publicul său era muncitorimea germană la o epocă în care pregătea revoluția; dincolo de zidurile teatrului, se afla o orînduire burgheză care trebuia răsturnată. Aplicate societății noastre, atitudinea și gîndirea revoluționară sînt chemate, dimpotrivă, să consolideze și să propulseze dezvoltarea structurii sociale. Acest lucru se poate înfăptui tot prin dezvăluirea contradicțiilor. Dezvăluirea contradicțiilor rămîne unul din obiectivele politicii științifice a partidului; dar noi, dramaturgii, uneori, uităm că edificarea societății noastre se bazează pe cunoașterea și rezolvarea contradicțiilor. nu pe ignorarea lor. Nu cred că arc rost să intrăm în detalii exegetice, în perimetrul teoriei literare. Personal admir teatrul lui Maiakovski, oricum l-ai considera — teatru agitatoric sau „numai“ politic.

— *Documentele de partid au cerut statornic scriitorilor curaj, cît mai mult curaj în relevarea realității. Un scriitor incapabil să abordeze realitatea pe care o trăiește dă dovadă sau de lașitate sau de incompetență profesională. În legătură cu aceasta, și pentru că știu că ai vocația teoretizării, te rog să definești cadrul material și axiologic al omului de teatru ca activist de partid.*

— Documentele de partid îndeamnă scriitorul la curajul atitudinii politice și sociale. Datoria scriitorului este să semnalizeze rezultatele pozitive, dar și factorii obscuri de natură să provoace rebifări — sau, cum zici, lașități, la masa de scris. Programul ideologic al Partidului expune în mod științific o necesitate; acest program, elaborat pe datele cele mai generale, proiectează, cred eu, premisele activității sociale pe fundalul scopului societății. Desigur, între premise și scop se interpun mijloacele de atingere concretă a scopului. Într-adevăr, programul ideologic este un îndreptar al activităților, este criteriul decizional de largă generalitate, care în nici un caz nu exclude diversitatea activităților și, cu atît mai puțin, diversitatea mijloacelor. Un scriitor are puțința să cunoască activități, oameni, situații care pot părea că nu au legătură cu cadrul ideologic sau că, dimpotrivă, respectă întocmai traiectul ideologic. Între aceste două (teoretice) extreme există un număr de situații concrete din ce în ce mai mare iar numărul de combinații ale acestor situații crește în progresie geometrică. Tocmai această

creștere numerică — și nu reducerea ei — este simptomul vădit al dezvoltării economice și sociale. Desigur, există puțința unei tipologizări a acestor complexe situaționale, dar cu aceasta, mi se pare, nu se rezolvă prea mult din problemele care apar în societate. Documentele de partid cer scriitorului talentul de a releva realitatea fenomenelor. Nu uit nici o clipă că, vorbind despre fenomene sociale, vorbesc despre oameni — oameni reali, palpabili — printre care ne numărăm și noi și cititorul nostru. Funcția noastră, ca scriitori, este aceea de element activ în sistemul nostru socio-politic. Eu nu pot da soluții, pentru că soluțiile sînt căutate și aplicate de societate și de partid. Nu putem fi decît un catalizator al permanentelor operații de adevare și readevare a micro și macrostructurilor sociale.

— Ai declarat de cîteva ori că lucrezi la o scriere dramatică despre viața lui C. D. Gherea. Ce te-a atras la această personalitate a culturii și gândirii socialiste românești? De ce te-ai oprit tocmai la ea?

— Sîntem și rămînem, acesta este titlul piesei. Textul este deja scris. Mai am de făcut o punere la punct post factum: nu urmăresc în ea destinul lui Gherea ci destinul primului partid muncitoresc, Partidul Social-Democrat al muncitorilor din România. Epoca este fascinantă. Am ales-o pentru că ne dă o lecție de ce înseamnă dăruire și patos al sincerității în activitatea revoluționară. O altă lecție este aceea despre ce înseamnă curaj și devotament într-o crîncenă luptă politică împotriva unor partide opuse, prin interesele lor, clasei muncitoare. Drama aceasta se vrea prima dintr-un lanț de piese (la care mă gîndesc) cu dorința de a reflecta evoluția mișcării muncitorești din România. Cred că experiența cu acest text îmi va fi de folos ca să pot surprinde (teoretic), și în societatea contemporană, înțelesul și esența unor fenomene care uneori ne scapă. Cercetarea și cunoașterea activității politice a unui partid muncitoresc îngăduie contemporanului să vadă ziua de mîine altcumva decît ca o simplistă continuare a zilei de azi. O asemenea cercetare este în același timp o încercare de cunoaștere prospectivă.

— Aș mai vrea să te întreb dacă te mulțumește relația pe care ți-ai creat-o cu publicul prin lucrările scrise pînă acum, dacă socotești că aceste lucrări reprezentate scenic te-au și reprezentat ca autor și dacă ai întîlnit un regizor de o vîrstă spirituală și o disponibilitate politică identice cu ale tale.

— Spectacelele cu scrierile mele — numai trei la număr (la Timișoara, *Restaurarea hainelor Sf. Augustin*; la Piatra Neamț, *Cronica personală a lui Laonic*; la Teatrul Național din Iași, *Lungul drum al omului spre om*) — mi-au atestat lipsa de dificultăți în înțelegerea respectivelor texte.

— Există o diferență (deja stabilită de specialiști) între a citi o lucrare de teatru și a o vedea pe scenă.

— Dar mesajul politic și social e ușor de sesizat și în absența intermediarului.

— Știi foarte bine că un text de teatru cîștigă cînd un regizor bine dotat îi dă viață pe scenă. Crezi că vocația politică a unui text poate fi mai bine conturată prin participația publicului?

— Chestiunea e mai complicată decît pare. Un text clasic, montat într-un stil nefamiliar, ne-clasic adică, poate să producă reacții de diversitate extremă. Ce s-ar întîmpla cînd nu numai punerea în scenă, dar și textul, vreau să zic semnificațiile lui, ar fi pentru public altele decît cele foarte frecvente? E adevărat, ideologia înlesnește orientarea în înțelegerea fenomenelor sociale, dar acum nu vorbim despre publicul care, cum ziceai tu, asistă la un text cu întîmplări deja consumate, ca importanță, în social! Unul este publicul care asistă la expresia literară a unor realități pe care le recunoaște, și altul este publicul care, printr-o expresie artistică, este pus în situația de a cunoaște realitatea — un fragment, o față a realității mai puțin cunoscută. Cred că n-are rost să intru în detalieri care privesc sociologia artei, a teatrului. Așa că recurg la un fals aforism: publicul participă doar în măsura în care simte utilitatea extrateatrală a participării sale.

S e m n a l

Virgil Munteanu

„Stimată tovarășă directoare!“ ...

Cu îngăduința dumneavoastră, subsemnatul vă propune un exercițiu: dacă ar fi să vă adresați printr-o scrisoare directorilor din cele patruzeci de colective dramatice, sau dacă ar fi să intrați cu vreo treabă în birourile lor, puteți stabili în cite din cele exact patruzeci de situații ar urma să vă adresați, folosind formula din titlul „Semnalului“? Rezolvarea e pe atît de simplă, pe cit e de importantă motivația exercițiului: în doar două cazuri!

„Stimată tovarășă Elena Deleanu!“

„Stimată tovarășă Maria Bisztrai!“

În toate celelalte cazuri, folosind variantele de respect și prețuire pe care le hotărîți, apelativul se acordă la masculin.

Unde vream să ajung?

De prisos să amintesc rolul imens, covîrșitor, complex ce revine femeii în societatea noastră, în procesul construcției socialiste.

De prisos să reamintesc îndemnul conducătorului partidului și statului nostru, tovarășul Nicolae Ceaușescu, de a acorda mai intens, mai echitabil, încredere capacității gospodărești, organizatorice, decizionale a femeii, ca o consecință dintre cele mai democratice, firești și logice a recunoașterii sumei considerabile de sarcini pe care femeia le îndeplinește în viața socială a țării.

E deajuns să privim în jur: avem femei-primar și femei-președinte de coopera-

tive agricole, femei-directoare de întreprinderi cu sute de salariați și cu producții de miliarde, avem femei-pilot, femei-căpitan de vapor și femei-decan, femei care conduc institute de cercetări și clinici, femei-savant și femei chemate să decidă destinele țării în cele mai înalte foruri.

Mai aproape de sfera preocupărilor noastre, avem, în multe județe ale țării, femei-președinte ale comitetelor de cultură și educație socialistă. Și doar două directoare de teatre dramatice! Și doar cîteva directoare de teatre de păpuși!

Și nu e absolut nimic întimplător în realitatea contestabilă că Teatrul Giulești și Teatrul Maghiar din Cluj, Teatrul „Țăndărică“ și Teatrul de păpuși Timișoara, teatre de frunte sub toate raporturile activității lor, au directori pe stimulatele și mult prețuitele tovarășe Elena Deleanu, Maria Bisztrai, Margareta Niculescu și Florica Teodoru.

Revenind la faptul că în ciuda dezvoltării mereu ascendente a mișcării noastre teatrale, a număratelor și marilor succese ale scenei românești și a împlinirilor organizatorice care consolidează baza instituțiilor artistice și asigură condițiile și climatul propice dezvoltării, mai există — pe ici, pe colo — neajunsuri și neîmpliniri; recunoscînd în chip comunist, adică obiectiv, cinstit, curajos și critic, că cele mai multe dintre neîmplinirile din unele

teatre sînt consecința situației de provizorat sau improvizatie a cîtorva conducători de colective, sau somnolenței, sau automulțumirii, sau uzurii, sau — pe șleau — incompetenței altor cîtorva;

și știind sigur că, la nivelul forurilor tutelare județene (unde, prin legislație, se decid lucrurile) se fac eforturi apreciable pentru a lichida această rămînere în urmă și pentru a se asigura teatrelor conduceri competente;

și mai amintindu-mi că teatrul românesc are înscrise în tradiția sa nume strălucite de directoare, cum au fost Lucia Sturdza Bulandra și Maria Filotti:

mă întreb dacă nu cumva, în strădania de a găsi cele mai bune soluții acestei spinose probleme, nu se face o investigație prea limitată, nu se are în vedere decît o parte din potențialul existent, doar jumătate din energiile și capacitățile latente, scăpînd atenției cealaltă jumătate, constituită din femei?

Poate că întrebarea mea cade în gol, vine prea tîrziu, poate că trag cu pușca în aer, poate că bat la uși deschise.

Dar, cît m-aș bucura dacă, prin cîteva județe, factorii de răspundere ne-ar fi pregătît bucuria și surpriza ca, în stagiunea care stă să înceapă, adresîndu-ne mai multor conduceri de teatre, să putem spune cu reverență, prețuire și emoție: „Stimată tovarășă directoare!...“

NIȚOLAE SCARLAT



Dimensiunile deschise ale universului Caragiale

„D-ale carnavalului“ (Teatrul „Bulandra“), regia Lucian Pintilie, scenografia Liviu Ciulei și Giulio Tincu. Marin Moraru (Crăcănel) și Toma Caragiu (Pampon), la frizeria lui Nae Girimea, dimineața, după bal...

Valoare de excepție a dramaturgiei românești, opera lui Ion Luca Caragiale era amintită o vreme să devină loc comun. Convenită până la mistificare cu o exegeză literară emitentă de sentințe definitive, interpretarea scenică tindea să canonizeze un Caragiale agreabil, pictor de moravuri dintr-o altă epocă. Parcă anume pentru a-și demonstra perenitatea și anvergura, teatrul lui Caragiale s-a smuls încă o dată din așternuturile lui Procust, izbucnind triumfător printre noi. Meritul este în primul rând al Maestrului. Seria noilor interpretări scenice deschisă de cele *Cinci schițe* montate de Valeriu Moisesou nu-și datorează izbînda unor exhibiții regizorale, construirii de supra-spectacole pornind de la „pretexte Caragiale“. Tot ceea ce a stîrnit admirația entuziastă a unora sau oprobiul vehement al altora nu reprezintă, de fapt, decît rezultatul unei lecturi lucide a textelor arhicunoscute, efectul îndepărtării unui anume fard „1900“ sub care se înfățișa publicului universul lui Caragiale. Dar, esențială și meritorie în reviri-

mentul spectacolului Caragiale rămîne strădania de a pune în valoare universalitatea dramaturgiei, de a evidenția ceea ce subzistă în text mai presus de anecdotă sau de efectul comic imediat.

Tot ceea ce analiza critică a lui Ibrăileanu, Zarifopol, Ralea, Pompiliu Constantinescu și, în zilele noastre, B. Elvin sau Al. Paleologu demonstrase a fi valoare perenă și viziune originală în opera lui Caragiale începe să-și afle corespondent în arta reprezentării sale. Eticheta nenuanțată de realist-critic ducea la reprezentații care, în ultimă instanță, anulau actul creator al scriitorului. Lumea eroilor lui Caragiale e o lume a lor, recreată de dramaturg după stringențele unei logici teatrale proprii. Personajele, piesele sale esențializează o lume și înoată în apele unei oglinzi în care ne privim și astăzi. Faptul că un anume timp și-a oferit generos materialul nu înseamnă că pe scenă acest material trebuie reconstituit. George Macovescu publica nu de mult o tabletă (în actuala serie a *Convorbirilor literare*) în care arăta



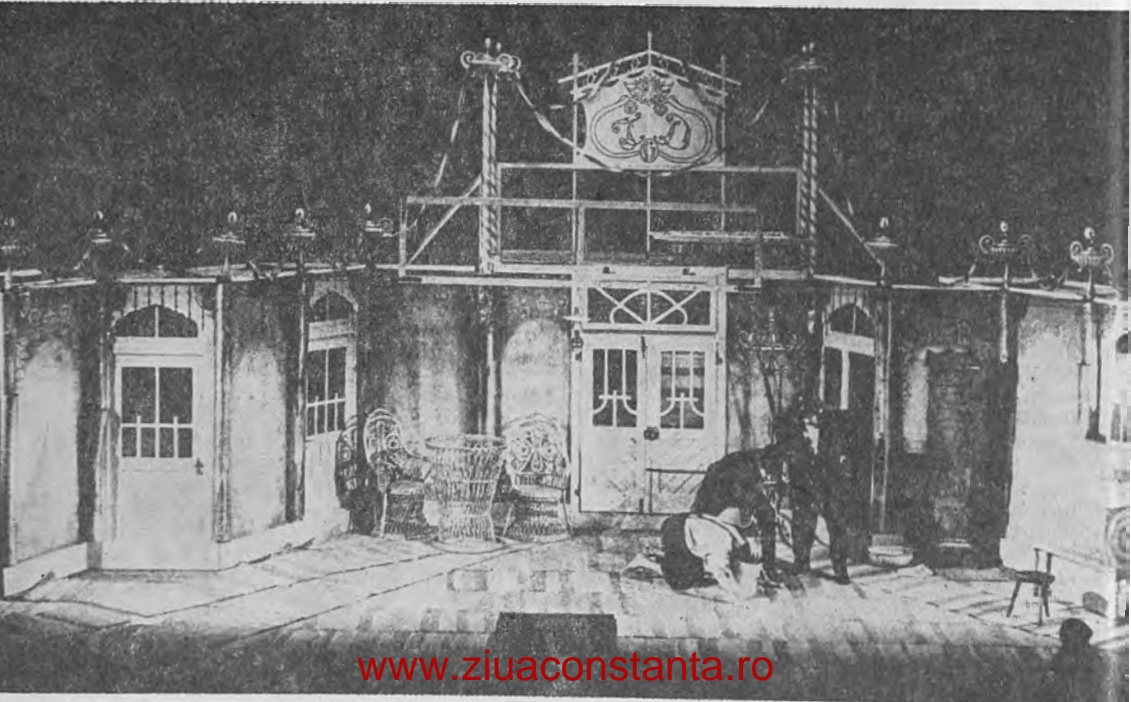
„5 schițe“ la Teatrul Mic. Regia, Valeriu Moiescu, scenografia Adriana Leonescu. Domnul, Tudorel Popa, Impiegatul, Vasile Nițulescu, în schița „La poștă“.

că, deși societatea care a constituit obiectul satirei lui Caragiale a dispărut fără putința de a renaște, nărvurile și mentalitatea unor personaje de el stigmatizate persistând, opera lui nu și-a pierdut nici astăzi integral actualitatea și, mai ales, eficiența. Observația realistă a lui Caragiale depășește cadrul unei epoci și, poate tocmai de aceea, ea rămâne singura incidență cu sfera propriu-zisă a realismului.

Problema înțelegerii exacte a ceea ce înseamnă realism în opera lui Caragiale mi se pare cardinală pentru înscenarea dramaturgiei sale. Ne-am obișnuit să-l cităm pe Eugen Ionescu, care afirmă, în *Notes et Contrenotes*, că opera lui Caragiale, „mergând dincolo de naturalism, devine fantastică pînă la absurd“. Fără explicarea mecanismului prin care notația realistă — naturalistă, chiar — „devine fantastică pînă la absurd“, afectăm doar înțelegerea esteticii caragialeene.

În proza lui Caragiale există o povestire intitulată *Grand Hotel Victoria Română*. Un text care nu s-a bucurat de cine știe ce atenție din partea exegezei literare. Singur Zarifopol atrage atenția asupra titlului acestei povestiri care, la prima vedere, pare o înșălire de întâmplări neplăcute care l-au șocat cîndva pe autor, în cursul unei vizite făcute după ani și ani, în Ploieștiul adolescenței sale. Unii au fost tentați să o trateze drept reportaj; alții au explicat-o ca pe o simplă răfuială mărunță. Ceea ce l-a determinat pe Caragiale să o scrie ne interesează prea puțin. Ne atrage atenția, însă, o anume atitudine față de realitatea descrisă precum și modalitatea de tratare a materialului. Privită sub acest aspect, povestirea are semnificația

O scenă din „O noapte furtunoasă“, în montarea tirgumureșeană semnată de autorul acestor pagini. Scenografia, Dan Jitianu.



unci *ars poetica*, al cărei corolar e fraza „Sint enorm și văz monstruos“. Tehnica folosită e aceea a juxtapunerii gradate a unor evenimente-șoc, care, prin însumare, instituie un fel de teroare a realului. Fiecare eveniment se înscrie strict în limitele posibilului, fiecare detaliu se supune necondiționat realului. Dar culminația acestei descrieri depășește prin semnificație înțelesul strict al celor relatate: realitatea proliferază agresiv. Această modalitate de percepere abuzivă a realului și de transgresiune a lui în semnificație-șoc poate fi identificată în toată opera lui Caragiale. Detaliul naturalist este montat în așa fel încât imaginea de ansamblu, în loc să reproducă realitatea, impune o viziune a ei. O viziune monstruoasă, grotescă.

Lumea întreagă — așa cum o simte și o exprimă Caragiale — este o farsă sinistă. O lume minată de absurd, asupra căreia planează permanent iminența unei catastrofe ce o va prăbuși în devălmășia haosului. Numai că demiurgul transformă „vitriolul“ în cerneală „violentă“, „revoluția“ în „lăsata secului“ și eroii telegrafiază „Pupat toți Piața Independenței!“ Dar împăcarea e aparentă. Întîi pentru că, de obicei, conflictele nu se rezolvă, ci se aplanează. Mai apoi, pentru că *happy-end*-ul lui Caragiale repune lumea în ordinea ei strîmbă. Există la același Caragiale deznodăminte aparent tragice ca, de pildă, în monologul *I Aprilie*. Farsa pare consecventă cu ea însăși. Dar moartea nu izbutește să sensibilizeze tragic lumea: ea își va regăsi netulburată făgașul ei care aduce a șant.

Lumea aceasta nu e nici comică, nici tragică. Ea se bălăcește senin, jovial sau zburciomat, în absurditatea ei funciară. Efectele pot fi comice, cauzele evaluate tragic — eroii nu se sinchiesc. Ei trec prin viață așa cum viața trece pe lângă ei. Existența lor e rectilinie. Sînt așa cum sînt de la începutul acțiunii și rămîn așa și după căderea cortinei. La fel cum lumea lor e dată și finită, fără deschideri.

Aceiași culminație grotesc-monstruoasă o aflăm, de fapt, și în construcția caracterelor. În *Scrisoarea pierdută*, „lovitura de teatru“ o constituie apariția lui Agamiță Dandanache. Ca și cum cretinismul lui Farfuridi sau abjecta lipsă de scrupule a lui Catavencu n-ar fi fost de ajuns pentru a descrie stofa din care se croiește „aleșii poporului“. Caragiale ni-l prezintă pe Agamiță, „mai prost decît Farfuridi și mai sîret decît Catavencu“. Cît privește *O noapte furtunoasă*, ar fi suficient să pomenim faptul că Spiridon, care fumează și e la curent cu toate intrîgile amoroase din casă, e în vîrstă de numai zece ani! (Lista personajelor proiectului *Titircă, Sotirescu et Co.*, piesă a cărei acțiune urma să se petreacă 25 de ani după *Noaptea furtunoasă*, conține și vîrstele exacte ale eroilor.)

Așadar, din perspectiva aceluși „Sint enorm și văz monstruos“, din sesizarea acestei vi-

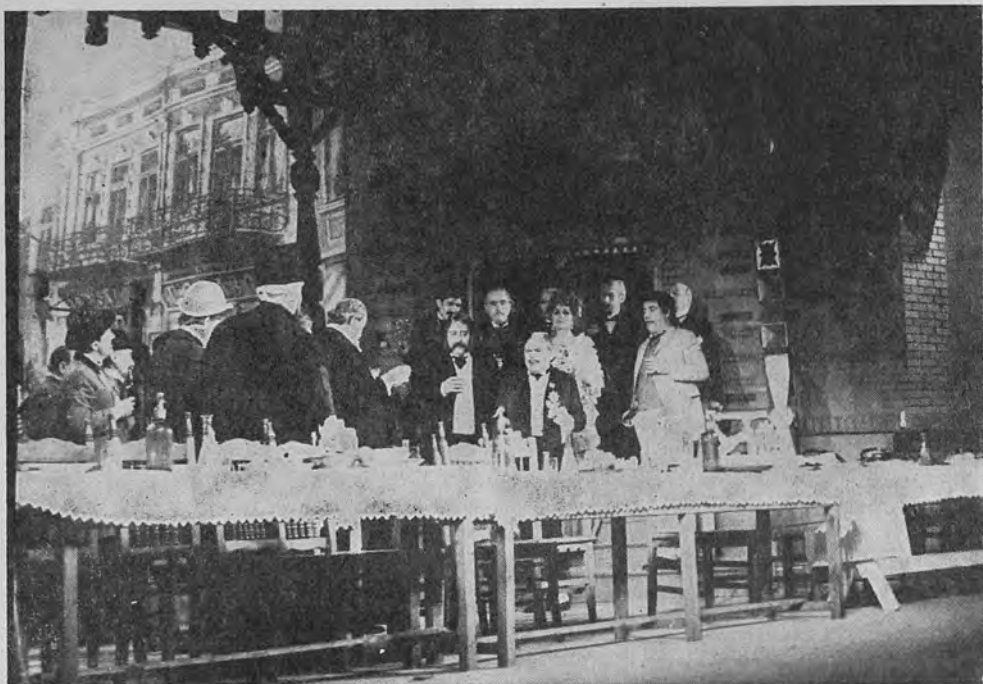


La Teatrul de Comedie, „O noapte furtunoasă“, în regia lui Lucian Giurchescu și scenografia lui Dan Nemțeanu. Veta (Vasilica Tastaman), făcîndu-i reproșuri lui Chiriac (Silviu Stănculescu)

ziuni carnavalesci a lumii *) — asupra căreia îmi atrăgea atenția într-o convorbire Al. Paleologu —, din perceperea acestei modalități de transgresiune a realului în semnificație-șoc își trage substanța resurecția scenică a dramaturgiei lui Caragiale. Din acest unghi pri-vite, mecanismele comice încetează să mai funcționeze în sine, iar virulența satirei se dezlănțuie îmbrățișînd fantastical hiperbolei.

Nu puțini au fost aceia care-l acuzau pe Lucian Pintilie de naturalism în montarea piesei *D-ale carnavalului*. Naturalismul în-cerca — cu autoritatea lui Ibrăileanu — să-l înregimenteze definitiv pe Caragiale. Dar naturalismul nu însemna pentru Caragiale me-todă, ci mijloace. Iar Pintilie a intuit cu precizie acest lucru. Cei iritați de anexarea unui closet la scena balului refuzau pînă la urmă imaginea globală, care depășea anecdota unui bal de mahala. Această piesă a căzut la premiera ei absolută și, tot așa, pînă la înscenarea de la teatrul „Bulandra“, critica înregistra slaba valoare a piesei la fiecă reluare. Succesul de durată al montării lui Pintilie demonstra elocvent că piesele ma-relui clasic sînt ceva mai mult decît o vorbă de duh, trei calambururi și o intrigă bine condusă:

*) Vezi excelenta analiză a genului satirei menippee făcută de M. Bahtin în *Probleme ale poeziei lui Dostoievski*



Finalul mării împăcări din „Scrisoarea pierdută“, la Teatrul „Bulandra“.
Regia. Liviu Ciulei : scenografia, Liviu Ciulei și Dan Jitianu.

Ceea ce a primit *ad hoc* denumirea de „scena mititeilor“, în montarea de către Liviu Ciulei a *Scrisorii pierdute*, înseamnă mai mult decât aroma împrăștiată în sală a celebrelor produse gastronomice autohtone. Finalul imaginat de Ciulei se constituie într-o imagine-șoc în care mustesc nu mititeii, ci toate semnificațiile viziunii caragialești.

Lectura ziarului din *O. noapte furtunoasă* devenise, prin falsă tradiție, un *one-man-show*, care urmărea un singur lucru: să demonstreze școlirea precară a unui ipistat. Pe rînd, într-un examen de institut și într-un spectacol montat la Tg. Mureș, am încercat — cu ajutorul a doi actori de talent: Mihai Stan și Florin Zamfirescu — să pun în valoare nu agramatismul lui Ipingescu, ci rezultanta fabuloasă a întîlnirii dintre demagogia delirantă și confuzia politică ordinară. În consecință, lucrurile se petreceau astfel: Spiridon intra în scenă cu ziarul și-l scăpa într-un hîrdău cu apă. Încercînd să despătorească ziarul, Ipingescu — inevitabil — îl făcea fișii-fișii. În operația de reconstituire a gazetei, Jupin Dumitrache, analfabet, zvirlea tot ceea ce părea de prisos. Trezînd la lectură, Ipingescu era stînjinit mai puțin de gradul său de alfabetizare și mai mult de fragmentarea articolului care, o dată în plus, pare o alcătuire

de fraze întîmplătoare. Fragmentarea îl silea să găsească interpretări personale fiecărui rînd. Ignorînd, de pildă, înțelesul exact al neobișnuitului „chiarifica“, Ipingescu îl pricepea taman pe dos, astfel că scena culmina cu topăiala euforică a celor doi care descopereau că „situațiunea României nu se va putea chiarifica“.

Exemplele ar trebui continuate. Spectacolelor de referință ale lui Valeriu Moisescu, Lucian Pintilie și Liviu Ciulei li s-au adăugat mai de curînd cele ale lui Lucian Giurchescu și Ion Cojar, dar și cele ale tinerilor mei colegi Magda Bordeianu, Andrei Belgrader, Mircea Cornișteanu. Tot acest „nou val“ Caragiale își așteaptă comentariul de sinteză, eseul care să surprindă ceea ce structurează și dă sens comun tuturor eforturilor mai noi de a redimensiona universul Caragiale în interpretarea sa scenică. O redimensionare de două ori generoasă. O dată pentru că oferă un cadru deschis cît mai multor modalități de transpunere în act teatral a unei dramaturgii infinite în semnificații. În sfîrșit, e generoasă această redimensionare pentru că marele beneficiar e publicul, cel căruia i se restituie universul și substanța unui mare dramaturg, univers și substanță ce nu pot fi epuizate la nivelul manualelor școlare.

Schiță subiectivă
pentru un portret
al dramaturgului

HORIA LOVINESCU



Printre confracții săi întru literatură, poeți ori prozatori, dramaturgul are un destin artistic aparte; dacă aceștia pot, eventual, să aștepte verdictul posterității, în cazul lui timpul se comprimă parcă sub o uriașă presiune; un an, o stagiune sau o piesă îl pot propulsa în centrul fierbinte al evenimentului, după cum îl pot împinge la periferia interesului public. Așa se face că noi, criticii, redesenăm mereu aceleași câteva portrete...

Cel al lui Horia Lovinescu e, de drept, printre primele în catalogul oricărei galerii; scriitorul s-a consacrat acestui gen cu mai bine de două decenii în urmă și nu l-a abandonat nici o clipă. Legătura sa cu teatrul nu e iubire capricioasă, ci vocație statornic verificată, susținută de o pilduitoare disciplină a gestului creației; chiar și în perioade când muza unei deosebite inspirații nu-l vizitează, autorul își impune rigorile unei atitudini de profesionist, care știe că scena are nevoie să respire într-un ritm regulat, iar scriitorului îi prinde bine să-și exerseze condeiul în registre diferite. Așa s-a constituit, în timp, o operă care ar putea fi asemănată cu un arbore; rădăcinile îi sînt undeva în adîncul tradiției realiste, trunchiul drept și puternic înmănunchiază câteva idei fundamentale, iar ramurile își înfig virful în cerul transparent al speculației. Comparația n-are numai o funcție imagistică: așa cum, în viața unui arbore, nu crenguțele fine și fragile trăiesc de dragul rădăcinilor, absor-

bind lumină și căldură pentru a le transmite în adîncuri, ci dimpotrivă, acestea, lemnoase, răsucite, anonime și umile, trudesce în întuneric pentru a fabrica sevă și a o expedia în sus, fremătătoarei coroane, așa, în scrisul lui Horia Lovinescu, totul există spre a hrăni bolta de ramuri ale gândului travestit în ipoteze dramatice; fiecare pagină se justifică prin ideea spre care tinde. Autorul e un intelectual care nu-și ascunde „bossa”; teatrul este pentru el mai puțin supapă prin care țîșnește, împins de propria-i presiune, șuvoiul fierbinte, de nezăgăzuit, al vieții, cît spațiu al analizei și reflecțiunii, unde mimesis-ul e subordonat ideii-corolar. Însă Horia Lovinescu nu coboară din dinastia Camil; acela „vedea” ideile dansînd rebel și fascinant, ascemeni ielelor, imprevizibile, păcătoase, devastatoare ca un uragan; în vreme ce el le discută în demonstrație, așa cum matematicienii discută o ecuație. Iar punerea în ecuație ca atare îl preocupă mai puțin decît interpretarea rezultatelor posibile — așa încît, dacă îl avantajează ca suport dramatic potențial, e dispus chiar să utilizeze scheme omologate. S-a scris despre asta, cu ironie, cu indulgență și chiar cu stimă; dar nu știu dacă s-a observat că *a nu avea vanitatea originalității* — caz mai degrabă rar în lumea artelor — e semn de mult mai mare orgoliu intelectual.

Un nou inventar de titluri, subiecte, chiar de motive predilecte e întrucîtva de prisos

în fața operei unui autor atât de cunoscut. Horia Lovinescu a pătruns în Olimpul manualelor școlare, e jucat pe mai toate scenele țării, la radio și la televiziune, echipele de amatori se încumetă și ele pe teritoriul pieselor mai accesibile — într-un cuvânt, autorul a intrat în conștiința tuturor generațiilor, scrisul său a căpătat autoritatea reperelor clasice. Avantaj și dezavantaj totodată: atât de o parte cât și de alta, febrilitatea, neliniștea se decantează și se limpezesc, marja de risc ce dă fior oricărui act de comunicare se transformă în calm sentiment al distanței. S-ar putea spune că, față de perioada când i se jucau pe mai toate scenele dramele sociale, scriitorul s-a îndepărtat oarecum, cu unele opere mai dificile, de epicentrul vieții teatrale, pentru a-și păstra în schimb libertatea de a-și duce meditația pînă la ultimele consecințe, acolo unde spectacolul pare decamdată mai puțin apt să-l urmeze: în zona gândirii simbolice, nedelimitată de coordonate precise de spațiu și timp, la granița dintre concret și abstract, acolo unde, în dimensiuni infinitesimale, creația condensează extraordinare valori de generalizare. Cu aceasta, scriitorul nu și-a părăsit preocupările și obsesiile dintotdeauna; numai că a fost curios să cerceteze comparativ forța de explozie a unor idei dramatice în „universul mare” și în „universul mic”.

De pildă, eroarea. Majoritatea dramelor din piesele lui Horia Lovinescu se nasc dintr-o eroare — în sensul de înțelegere greșită, de neînțelegere. A contextului istoric și social-politic, a epocii, în ce privește tendințele și dinamica ei, necesitatea, poliul progresului și re-acțiunii. Personajul înțelege (sau nu), deci acționează just (sau greșește) în măsura în care nu-și urmează orbește micul interes, e capabil să-și depășească pornirile egoiste, egocentrismul, și e în stare să-și gîndească idealul în termenii raționalismului umanist. Alegerea nu e predeterminată de un complex de împrejurări, fie ele de natură obiectivă, ci e un act liber, de judecată teoretică și morală, de respingere ori de adeziune, de situare în raport cu lumea. Concepția e cristalizată încă din *Citadela sfărîmată*: membrii clanului Dragomirescu nu sesizează problema ce li se pune, sînt ori derutați, ori pasivi, mișcarea istoriei îi înlătură de la sine. Cu citeva excepții: bătrîna savantă, care, înțelegînd, alege în sensul progresului; Petru, care — simbolic — plătete cu orbirea fizică dobîndirea clarviziunii; și Matei, singurul îndreptățit să trăiască dilema în termenii opțiunii filozofice, care respinge deliberat orice șansă de integrare într-o lume cu alte dimensiuni spirituale, orientată spre modificarea conștiință a realului, personajul definindu-și astfel nihilismul și neputința. Mai mult sau mai puțin drastic, aceeași problemă li se pune și altor personaje din piesele în care instaurarea unei noi orînduiri social-politice în țara noastră — ca act revoluționar și ca activitate de edificare — îndeplinește funcția de revelator de conștiință:

celor din *Surorile Boga* (care-și găsesc în munca utilă un reazem moral pentru a depăși criza); din *Al patrulea anotimp* (intrate, printr-un singur gest fără întoarcere, pe făgașul degradării, cufundîndu-se într-o mlaștină de mici și mari abjecțiuni, pe măsură ce li se pare că urcă pe scara socială); cuplului Neli—Toma din *Febre*, confruntat cu egoismul elementar și cu ucenicia datoriei. Greșelile pot fi îndreptate, omenștile păcate pot fi iertate — dar eroarea în chestiunea esențială declanșează un lanț de consecințe pe care simpla bunăvoință nu le mai poate stăpîni; sînt vieți care se pierd, destine frînte sau răsucite, deformate, ca niște monstruoase infirmități.



Ipoteza eroarei e reluată și în ciclul dramelor-eseu. Planeta Paradis e o asemenea monstruoasă, născută însă dintr-o eroare la scară cosmică: încercarea de a reconstitui cîndva, pe un corp ceresc izolat, un simulacru de societate pămîntească, așa cum arată ea „în epoca atomică”, preluînd diviziunea atribuțiilor și structurile ierarhice, dar golînd-o de substanța specifică — adică de relații umane, de sentimente, de idealuri, de capacitate creatoare. Aptitudinile se atrofiază, inteligența se stinge, ființele se degradează. Păcat că un hiatus în logica interioară a operei îi periclitează puterea de convingere: supertehniciata civilizație de pe Paradis, science-fiction de coșmar, se confundă cu propria sa caricatură; temuții demnitari nu sînt acele ființe unilateral desăvîrșite, computere vii dirijînd o lume „perfectă”, amenințată să se sufoc de propria sa perfecțiune — ceea ce ne-ar putea provoca un fior de spaimă și dezgust —, ci niște imbecili ridicoli. În *Omul care și-a pierdut omenia*, însă, ideea dramatică se dezvoltă impecabil din sine însăși, limpede și poetică, profundă și simplă ca un basm. Într-un sens, acel Manole e un alt Matei, pentru că e orgolios și disprețuitor, însingurat și fanatic; doar dogma sa e alta — gîndirea matematică, știința abstractă și exactă. Manole e un prinț creator din specia personalităților contaminate de luciferism; el are geniu, dar nu are simțire (= omenie); de aceea, ca într-un blestem, tot ce atinge, piere, îngheață, se sfărîmă. În calculul lui, desăvîrșit articulat, lipește un singur element, cel esențial: bi-nele, fericirea oamenilor. Și numai cînd își va răscumpăra vina, participînd la suferința lumii, muncind cu propriile-i mîini și învățînd să primească și să dăruie, blestemul își

va pierde puterea și eroul va accede la calitatea supremă — cea de om ca toți oamenii, muritor.

Tema aceasta — a puterii, capcanelor și limitelor rațiunii — trece prin toate scrierile importante ale dramaturgului. Horia Lovinescu crede în rațiune, ca atitudine fundamentală, și în om, ca ființă rațională; crede într-un univers logic și coerent. Condamnarea fără drept de apel a lui Matei-plăsmui-torul de miraje a fost primul său manifest filozofic. Însă, încetul cu încetul, a simțit nevoia să examineze problema și din alt unghi; talentul și sensibilitatea la real, la însăși natura complexă și contradictorie a existenței, l-au făcut să descopere că rațiunea luată în sine, ridicată la rang de dogmă și de cheie universală, produce o ființă omenească la fel de trunchiată ca orice alt tip de mutilare. Adevărul universului uman nu se lasă înjumătățit — el e constituit din lumină și din întuneric, din claritate și din mister, din spiritualitate și din instinct, din armonie și din haos. Acceptarea acestei viziuni a însemnat pentru scriitor intrarea în etapa decisivă a creației. Personaje ca Hans (*Și eu am fost în Arcadia* — aici, cel ce trăiește revelația inexplicabilelor conexiuni ale destinelor e, nu întâmplător, un matematician) sau ca sculptorul Manole Crudu (*Moartea unui artist*) se smulg, printr-un dificil și dureros efort, din carapacea proteguitoare a unui mod liniștitor dar simplist de a înțelege fenomenologia vieții, cucerindu-și dreptul la o cunoaștere cuprinzătoare prin trăirea dramei ce le revine. Statuia sculptată cu ultimele puteri, pentru a privi în sfârșit în ochi terifiantele fantasmе, tenebrele din lume și din conștiință, e un act de eliberare și de recucerire a integralității. Gîndirea (și arta) modernă au nevoie de această experiență, pentru a cristaliza un umanism veritabil.



Dar ce este acea substanță, mai densă și mai prețioasă decît uraniul, la fel de greu de extras în stare pură, filtrată din tone de întîmplări și de biografii, pe care Horia Lovinescu o numește „omenescul“? Aș îndrăzni să presupun că această căutare e țelul întregii sale literaturi. Participă la sinteza ei o mulțime de personaje: cele care aduc iubirea-pasiune (Irina), tinerețea ca stare și ca forță regeneratoare (Cristina), simpla compasiune amicală (Emi), devotamentul (Roșca), seninătatea (dada Domnica).

Dar mai ales marii eroi, destine-proiecții ale năzuințelor colective, concepți la dimensiuni cvasi-mitologice, meniți să străbată un greu ureuș, să plătească vămile multor suferințe, pentru a-și merita investitura; Manole-artistul, Manole-constructorul, Rareș, „loctiitorul“, cel prăvălit din înălțimea trufiei și pus să urce iarăși, pas cu pas, Golgota menirii sale de domn. Asemenea aleșilor din legende, trimiși să aducă apa vie pentru a-și descoperi în ei înșiși vitejia, credința și generozitatea, ei sînt puși la aspre încercări; nu le sînt iertate nici umilința, nici greșeala, nici păcatul, pentru că mandatul lor e de reprezentanți ai omului, în tot ce e acesta spirit și trup. Pentru a fi pescar de oameni, Rareș trebuie să știe *totul*, pînă la cele mai tainice descîntece... *Existența e experiență*. Mai ales, Horia Lovinescu nu-i dorește inocenți: o mărturisește fără echivoc parabola lui Cain și Abel, reluată în un final de ciclu, într-un viitor ipotetic, în deșertul „de cenușă“, unde cele două spițe ale trunchiului sînt iarăși față în față. Întreaga scară a civilizațiilor a fost parcursă, cei doi știu tot ce se poate ști, paharul a fost băut pînă la fund; dar dilema e aceeași; iar Abel cel înzestrat cu toate virtuțile, blînd și iertător, dar prea ostent de contemplare, nu e în stare să facă altceva decît să vină, lucid și de bună-voie, în bătaia armei fratelui său, spre a grăbi deznodămîntul; fiindcă îi lipsește energia de a „lua în piept“ această viață omenească, așa cum este ea, chiar pătată de sînge, încercată de vinovății și de crime, și de impulsuri, și de voluptăți. Această „retragere în puritate“ i se pare scriitorului mai sterilă — și deci mai vinovată! — decît toate păcatele uci-gașului Cain, a cărui întreagă viață a fost o sistematică încălcare a celor zece porunci biblice și a tuturor normelor omenesci de viațuire în comun: însă acesta s-a răscum-părat în ceasul al doisprezecelea, zămislind un copil. Ciudat e că tocmai aici, în piesa aceasta inegală și ambiguă, umbrită de aripa scepticismului, și-a afirmat Horia Lovinescu o convingere fundamentală, spre care tin-deau, mai mult sau mai puțin explicit, toate operele sale: și anume, că valoarea morală nu e renunțare, asceză, sacrificiu nobil dar sterp, ci *act de rodnicie*. Fie că e vorba, ca aici, de o nouă viață, ori de o operă de artă, ori de învierea unui suflet secătuit de singurătate. Așa trebuie judecați eroii, așa trebuie judecați oamenii: prin ceea ce lasă în urma lor. În acest sens — oricîte greșeli și păcate omenești ar atîrna în balanță — gestul politic de mare anvergură a lui Rareș e în primul rînd valoare morală. Poate că acesta e, dintre eroii lovinescieni, cel care echilibrează, în ființa sa omenească, idee și destin, forță de semnificație și unicitate de personaj teatral viu.

Un scriitor care-și pune astfel de probleme nu are un drum prea comod. Dacă se destinde cîteodată cu o comedie sulfuroasă (*O casă onorabilă*), ori cu un eșafodaj poli-cier (*Omul care...*), scrieri care nu rămîn în



Lucia Sturdza Bulandra
(savanta Dinescu) și Marcela Rusu (Irina) în „Citadela sfărîmată” (Teatrul Național „I. L. Caragiale“)

edițiile de opere, faptul e normal și fără consecințe: nimeni nu poate trăi numai pe înălțimi. Importantă e, însă, experimentarea acestui mod dramaturgic: eseu filozofico-poetic. Dificultățile transcripției teatrale nu mai trebuie relevate; dar există și alt tip de dificultăți, mai mari, de natură strict literară. Incorporarea ideii în simbol, care-și exercită funcția atât în plan filozofic cît și în plan artistic, păstrîndu-și capacitatea de automișcare dialectică înlăuntrul unei acțiuni — iată obiectul preocupării celei mai interesante părți a dramaturgiei lovinesciene. Reușita (*Omul care și-a pierdut omenia*) sau eșecul (*Paradisul*) depind de măsura în care scriitura aderă la idee. Într-up context în asemenea grad încărcat de semnificație, fiecare cuvînt și gest se repercutează într-un

sistem de rezonanță cu legi proprii; astfel, ceea ce e convingător ori de-a dreptul captivant în structura dramei psihologice realiste tradiționale, poate suna aici minor, fals, sau mai rău — trivial. E ceea ce se petrece atunci cînd dramaturgul încearcă, de pildă, să transplanteze, telle-quelle, tema erotismului: instinctul pur, candid (în *Paradisul*), ori devierile sale respingătoare (relația Anei cu Bătrînul din *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*). Nici viziunea comică nu se integrează mai bine în țesătura aceasta aparent diafană, în care totuși fiecare fir e o strună de oțel. Un limbaj dramatic special ar trebui creat, deopotrivă epurat și plin de sevă... Dar aceasta ar fi obiectul altui articol.

Ileana Popovici

Spontaneitate și disciplină

Nu o dată, aparențele de vehementă contradicție se dovedesc a fi, în ultimă analiză, răsfringerea unor valori complementare. Așa se întâmplă și pe tărîmul artei actorului, cu două elemente situate parcă inițial la antipodi, dar care își demonstrează pe parcurs nevoia imperioasă de coabitare. În acest spirit, credem că menționează Jerzy Grotowski în „Temps Modernes”: „spontaneitatea și disciplina, departe de a se slăbi una pe cealaltă, se întăresc reciproc, ceea ce este elementar hrănește ceea ce este construit, și reciproc, pentru a deveni sursa reală a iradierii jocului”.

Pornind de aici, ne amintim că Louis Jouvet era de părere că există un itinerar destul de riguros, pe care actorul îl parcurge în mai multe faze. La început, s-ar putea vorbi despre o autentică vocație, însoțită de un fel de ignorare de sine și de o mare sinceritate. Într-o etapă ulterioară, ar apărea descoperirea tainelor, a convenției teatrului, și tentativele de simulare. Pentru ca, în cele din urmă, să se poată constata o dominare a senzațiilor simple și o apropiere de valorile importante ale sentimentului dramatic. Cu alte cuvinte, dacă punctul de plecare îl constituie în mod natural spontaneitatea, ea se transformă, în contact cu cunoașterea teatrului, în disciplină. Este evident însă că, transformându-se în parte în disciplină, spontaneitatea nu dispare; dimpotrivă, în măsura în care o legăm indisolubil de autentică vocație, ea nutrește cu apă vie disciplina talentului.

Urmărind gândul lui Jouvet, am putut identifica modul în care se dezvoltă actorul, trecînd de la spontaneitate la disciplină, adică de la harul natural la descifrarea și însușirea avizată a tainelor profesiei. Numai că acest proces, care se desfășoară cu gravitate, cu enormă importanță în viața actorului, nu se petrece o dată pentru totdeauna. Am spune, mai degrabă, că el

se reface, în proporții diferite, desigur, și în fiecare reprezentație teatrală.

Există la unii prejudecata că actul teatral cuprinde, pe parcursul efectuării sale, două perioade. În prima, ar avea loc fabricarea minuțioasă a reprezentației, care, în perioada secundă, ar fi expusă ca un produs finit. Într-o asemenea înțelegere a lucrurilor, spontaneitățile s-ar topi, rînd pe rînd, în procesul fabricării, transformându-se integral în disciplina care ar governa momentul expunerii, adică al spectacolului.

Este incomparabil mai judicioasă opinia lui Peter Brook, care desface în mod metodologic actul teatral tot în două perioade. În viziunea sa, prima perioadă ar constitui-o pregătirea spectacolului, iar cea de-a doua îndeplinirea, săvîrșirea, împlinirea sa în întîlnirea cu publicul. Într-o asemenea înțelegere a lucrurilor, spontaneitățile din etapa pregătirii spectacolului s-ar asocia cu disciplina strict necesară și în această perioadă, dar ele și-ar continua funcțiunea tot alături de disciplină și în timpul spectacolului la public.

De altfel, negînd acest mod de interpretare a teatrului, negăm în fond teatrul. Fiindcă datul cel mai specific al artei de la luminile rampei rămîne tocmai raportul irepetabil dintre actorul viu și spectatorul viu, pe parcursul fiecărui spectacol. În acest proces de comunicare, de circulație în ambele sensuri (scenă-sală, sală-scenă) a marilor idei și valori sensibile, disciplina premeditării spectacolului funcționează continuu alături de spontaneitățile talentate ale actorului, conducînd împreună la sublima și unica împlinire artistică a fiecărei reprezentații.

De aceea „spontaneitatea și disciplina... se întăresc reciproc”. De aceea, ele devin, în bună și fertilă asociație „sursa reală a iradierii jocului”.



Valeriu Moisescu, Virgil Munteanu, Ileana Popovici, Petre Vasilescu, George Carabin.

Masa rotundă a revistei „Teatrul”

INSTITUTUL DE TEATRU — PROMOȚIA '74

Ca în fiecare an, o nouă promoție a absolvit cursurile I.A.T.C. De data aceasta, 21 de tineri actori (16 — la clasa de limba română, 5 — la clasa de limba germană) și 5 regizori. O „investiție sentimentală” leagă redacția noastră de destinul artistic al acestei promoții: de la intrarea în Institut — când am participat cu emoție la concursul de admitere (vezi revista „Teatrul” nr. 8/1970) — la spectacolele-producție, un început de observație sistematică asupra unui grup-martor se configurează. Observația oferă materia primă unor meditații cu caracter mai profund și mai general; așa cum, cu patru ani în urmă, seria adolescenților ce treceau probele concursului reflecta întreaga problematică a selecției pentru profesia de actor, tot așa, azi, analiza rezultatelor obținute în anul de studiu se constituie în radiografie a învățămîntului teatral însuși. Ne propunem să asigurăm continuitatea acestei cercetări, urmărind grupul și pe viitor, în teatre, și să tragem toate concluziile ce se impun.

Într-una din zilele când absolvenții își susțineau examenul de stat și-și luau repartizarea în teatre, i-am invitat la „masa rotundă” pe cei trei profesori care le-au fost, în modul cel mai direct, mentori întru profesie și mentori spirituali: prof. George Carabin și conf. Petre Vasilescu, de la catedra de arta actorului, și lector Valeriu Moisescu, de la catedra de regie. Din partea redacției au participat: Florin Tornea, Valeria Ducea, Mira Iosif, Virgil Munteanu, Ileana Popovici. Subiectul discuției: nivelul actualei promoții, ca punct de intersecție a unora dintre principalele probleme ale procesului de educare și formare a tinerilor artiști în Institutul de teatru.

FLORIN TORNEA : Vrem, pornind de la un aparent „pretext” de studiu, inițiat în redacție (urmărirea unui „pild” de studenți, de-a lungul procesului lor de formare profesională), să descifrăm, în fond, *pe viu*, modalitățile și etapele și dificultățile de pregătire — în școala dumneavoastră — a profesiei actorului și regizorului. Vrem, la o adică, să aruncăm o privire, dacă se poate, critică — așadar, deschisă înbunătățirilor (care nu sînt niciodată epuizabile) — asupra unui program și, poate, asupra unor experiențe de lucru și unor aspirații, asupra felului în care perspectiva teoretică se resoarbe ori se concretizează în fapt practic, de viață și de rezultate (pedagogice, pentru dumneavoastră profesorii ; profesionale, pentru elevii dumneavoastră, absolvenți astăzi). Ca să trecem la obiect : cu ce criterii *admițeți* pe candidatul la școala dumneavoastră, în școală ? Aveți în vedere doar virtuțile lui native, chemarea pe care și-o mărturisește prin ele, ori adăogați la ele, cînd le descoperiți (dar și *cum* le descoperiți este o întrebare), considerații și criterii legate de problemele culturii noastre teatrale, așa cum se configurează ea în viață, mișcarea, cerințele ei actuale ? Apoi, pe parcursul procesului de formare profesională la care vă angajați și la care angajați pe studenți, vă urmăriți, în genere, complexul problemelor de *inițiere* și de familiarizare a studentului cu arta (și meseria) căreia i se dedică, ori țineți seama de necesitatea unei *orientări* anume, aș zice, istoricește impusă, spre o slujire *anume* a artei ? Nu uitați, sînt convins, ce funcție nobilă, înalt răspunzătoare pe planul vieții sociale, puneți pe umerii viitorilor actori, veniți să ia de la dumneavoastră lumină și unelte. Dar tocmai în lumina acestei convingeri, pun — punem — întrebarea : cum se încheagă munca, dumneavoastră pedagogică, de ce dificultăți se izbește — cu ce insatisfacții (creatoare !) se însoțește la I.A.T.C. (și, în primul rînd, la dumneavoastră care i-ați fost nemijlocit în preajmă) satisfacția unei promoții ?

GEORGE CARABIN : Înainte de a intra în fondul discuției, aș vrea să fac o precizare. Apar în această perioadă multe cronici care apreciază spectacolele de la „Casandra” exact după aceleași criterii după care se apreciază spectacolele scenelor profesioniste. Se consideră, — lucru, după părerea mea, greșit — că, odată cu primirea diplomei, absolventul a ajuns la maturitate profesională și trebuie să-și demonstreze în examenul de absolvență posibilitățile maxime. Or, nici după zece de ani de carieră, artistul nu încetează să se profesionalizeze ; iar actorul debutant are de făcut față atitor solicitări și tensiuni pentru el necunoscute, neexperimentate, încît nu are încă liniștea interioară, calmul necesar ca să se concentreze doar asupra problemelor de măiestrie ale rolului. Sala de spectacole a I.A.T.C. nu este altceva decît o prelungire a sălilor de curs,

un laborator unde se împlinește ultima cerință a programei analitice — contactul cu publicul. De aceea, spectacolele noastre trebuie privite cu alți ochi, considerate ca o școală în care perfecționarea continuă pînă în ultima clipă.

VALERIU MOISESCU : Comentarea spectacolelor pe care le realizează institutul ar trebui făcută ca *proces pedagogic*, nu ca *act teatral*.

MIRA IOSIF : Iată cea mai bună introducere în fondul chestiunii : căci noi tocmai asta am urmărit, renunțînd la tradiționalele cronici asupra fiecărui spectacol luat separat și analizat în sine, spre a iniția o discuție asupra principiilor pedagogice care se con-



Florin Tornea : „...principiile de bază ale meseriei rămîn valabile...”

cretizează în aceste spectacole, într-o anume formație și într-un anume nivel al absolvenților, în clipa în care vă despărțiți de ei spre a-i lăsa să ia contact, în mod independent, cu teatrul profesionist. V-aș propune să schițați mai întii o prezentare a promoției, a caracteristicilor ei, pentru ca aprecierile ce se vor formula să aibă o bază concretă.

GEORGE CARABIN : În fiecare an se prezintă la concursul de admitere o generație cu particularitățile ei, pe care noi o înregistrăm cu structura ei de generație. În cei patru ani, „formula“ umană aparte a grupei acționează și ea, prin modelare reciprocă, într-un anume sens — așa încât deosebirile de profil dintre absolvenții a două serii consecutive pot să fie uimitoare.

De exemplu, față de promoția de anul trecut, ca să avem un punct de reper, cea de azi e mai matură, mai puțin explozivă, cu tendințe de introvertire mai accentuate, în ce privește nu numai comportamentul scenic, ci și cel particular. Gh. Visu, Ana Ciclovan sînt naturi complicate, chinuite de probleme, de îndoieli ; Constantin Nedelcu se convinge greu de propriile sale calități, nu-și

rează, alteori se blochează. Eugenia Maci gîndește foarte bine, însă e extrem de reținută. Mai mult decît la alte generații am întîlnit la acești tineri niște blocaje interioare dificil de depistat și de învins ; așa se explică probabil faptul că promoția nu a „explodat“ așa cum se aștepta ; însă nu mă îndoiesc că peste cîțiva ani tinerii aceștia vor deveni valori scenice certe.

VALERIA DUCEA : Sînt în această promoție fete talentate, însă n-au acel „hallo“ tineresc, farmecul ingenuu, prospețimea firească a virstei. De altfel, și băieții au un aer serios, închis, par lipsiți de exuberanță.

ILEANA POPOVICI : Ce spectacole și antrenamente artistice au fost concepute pentru a-i descătușa, a-i determina să se deschidă, pentru a le releva tinerețea ?

SCURTĂ FIȘĂ DOCUMENTARĂ

Actori înscriși în toamna '70 : 16, clasa română, 5, clasa germană.

Absolvenți (în paranteză, teatrul unde au fost repartizați :

PAUL BASARAB (Teatrul Național Cluj) ; MONICA BORDEIANU (Teatrul de stat „Maria Filotti“ — Brăila ; VASILE COJOCARU (Teatrul de Dramă și Comedie Constanța) ; ANA CICLOVAN (Teatrul Giulești) ; CONSTANTIN FUGAȘIN (Teatrul „Al. Davila“ — Pitești) ; VIORICA HODEL (Teatrul din Galați) ; LAURIAN JIVAN (Teatrul din Oradea) ; DUMITRU LAZĂR (Teatrul „Maria Filotti“ — Brăila) ; EUGENIA MACI (Teatrul Național „I. L. Caragiale“) ; CONSTANTIN NEDELCU (Teatrul Național Timișoara) ; ILEANA NICULESCU (Teatrul „Ion Vasilescu“) ; AURELIA NIȚULESCU (Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț) ; ADRIAN RĂȚOI (Teatrul din Baia Mare) ; ION RIȚIU (Teatrul din Tg. Mureș) ; DANIEL TOMESCU (Teatrul „Ion Vasilescu“) ; GHEORGHE VISU (Teatrul Național Craiova).

Doi studenți au fost „pierduți pe drum“ ; s-au adăugat alți doi, amînați din alte serii.

Clasa germană

BERND FRIEDRICH BÜMCHES (Teatrul german Timișoara) ; ALBERT KITZL (Teatrul Evreiesc de Stat) ; INGEBORG MEYER (Teatrul german Timișoara) ; URSULA NUSSBÄCHER (Teatrul german Timișoara) ; FRIEDRICH SCHILHA (Teatrul german Timișoara).

Regizori

ION IEREMIA (Teatrul Național Timișoara) ; TUDOR FLORIAN (Teatrul Dramatic Brașov) ; ȚINO GEIRUN (Teatrul „Maria Filotti“ — Brăila) ; MIRCEA MOLDOVAN (Teatrul din Arad) ; SILVIU PURCĂRETE (Teatrul de Dramă și Comedie Constanța).

„dă drumul“ decît după un timp de elaborare ; e un tip tăcut, abia dacă spune zece vorbe, dar dincolo de asta se ascunde maturitate de gîndire și putere de analiză. E încă foarte tînăr, are 23 de ani, dar evoluția lui va fi interesantă ; cred mult în aportul său artistic în teatrul în care va lucra. Ileana Niculescu e o timidă, nu se manifestă încă la adevăratele ei posibilități, uneori exage-

GEORGE CARABIN : Spectacolul de poezie populară *Lumea cit o fi*. Ei s-au apropiat de acest material fără idei preconcepute și fără tiparele formulărilor de teatru consacrate ; li s-au cerut să fie ei înșiși și să se descopere în substanța ideii poetice.

Tocmai din cauza acestei structuri psihice, a temperamentului lor, foarte greu am putut aborda cu această grupă comedia ; în mod

special, am făcut multe studii de comedie, încercînd tocmai să le stimulez spontaneitatea, inițiativa, puterea de expresie.

PETRE VASILESCU : Cu secția germană, lucrurile stau invers. Încă din anul I, i-am aruncat, cum se spune, în apă și în foc, ca să se descurce în cele mai diferite situații. Le-a fost greu, dar au reușit, au devenit mai independenți, mai receptivi ; e adevărat, și mai greu de condus, de ținut în mină, dar, într-un fel, tocmai asta mi-a plăcut.

GEORGE CARABIN : Să nu uităm că cei trei băieți de la clasa germană au intrat mai maturi în institut, toți aveau cam 27 de ani ; Albert Kitzl jucase într-o echipă de amatori. E un avantaj...

PETRE VASILESCU : ...și un dezavantaj — căci experiența prealabilă poate fi bună, dar poate fi și greșită ; iar dincolo de o anumită vîrstă funcționează anumite frîne și inhibiții, deci e mai greu să-l determini pe student să se deschidă, să-și descopere adevărata personalitate.

GEORGE CARABIN : Situațiile sînt extrem de diferite, nu se poate formula o concluzie generală. Majoritatea vin în fața comisiei știind prea puține despre teatru : că se joacă pe scenă, pe bază de piesă ; chiar cei ce se dovedesc apoi foarte talentați, s-au manifestat artistic prea puțin sau deloc. Monica Bordeianu, de pildă, nu se urcase niciodată pe o scenă înainte de a ajunge la institut. Ileana Niculescu a făcut balet, sport de performanță, e maestră emerită a sportului, dar nu spusese niciodată o poezie...

FLORIN TORNEA : Uneori, a te fi suit pe scenă „înainte“, poate falsifica talentul ; e mai bine ca acesta să rămînă neatins, decît să suporte o proastă îndrumare. Problema e *diagnosticul exact* al posibilităților, al aptitudinilor ; cum se face, de pildă, că Visu, considerat azi șef de promoție, a căzut la primul său concurs de admitere ?

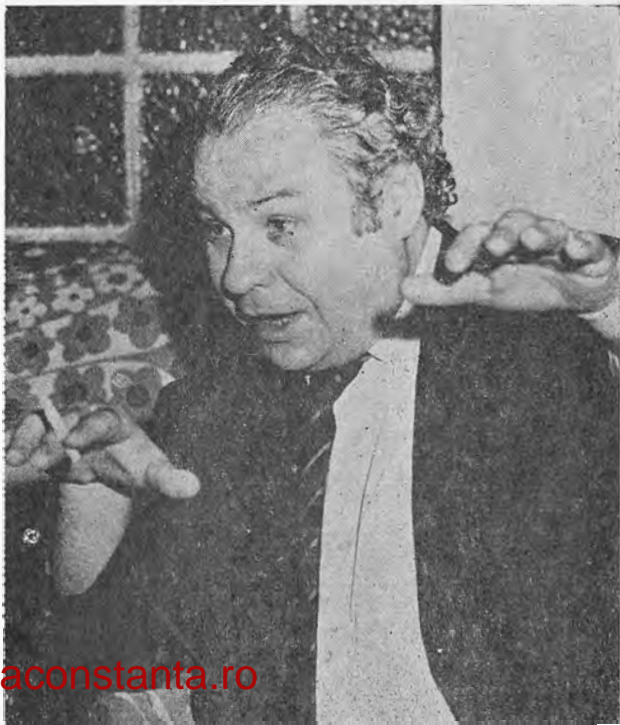
GEORGE CARABIN : O asemenea întrebare se pune cam la fiecare generație. În cazul lui Visu, a fost vina lui : și-a confecționat o comportare teribilistă, și-a închipuit că trebuie să șocheze comisia ; și a șocat-o, într-adevăr, dar nu în sensul în care spera... Problema, însă, e reală : se întîmplă ca un candidat talentat să nu reușească să-și demonstreze calitățile, în scurtul program cu care se prezintă în fața comisiei. Intervin blocajele psihice, insuficienta dezvoltare a unor date, la acea vîrstă, lipsa de experiență, emoția, dezorientarea... Să nu uităm că sîntem singurul tip de școală artistică superioară pentru care nu există o formă premergătoare specială de pregătire — cum există pentru conservatorul de muzică și pentru Institutul de arte plastice.

Firește, ne străduim, de la an la an, să perfecționăm concursul de admitere ; anul trecut, am introdus o fișă psihologică, un sistem de testare a capacității de gîndire și a posibilităților de expresie, elemente care pot scăpa într-un examen tradițional, oricît ar fi examinatorii de atenți, dacă un candidat



George Carabin : „...ne străduim să îmbunătățim selecția...“

Petre Vasilescu : „...repertoriul are un caracter educativ...“



mai avertizat se prezintă cu o formulă foarte bine învățată, care maschează adevărata lui structură psihică.

FLORIN TORNEA : Sînt edificat și bucuros că vă preocupă criteriile de cernere a candidaților și că se încearcă formule științifice. La final, însă, la repartizare, teatrele vin cu niște dorințe, cu niște necesități precise: e nevoie de un „tată nobil“, de un june comic, de o ingenuă. În ce măsură dumneavoastră cunoașteți nevoile teatrelor, și în ce măsură, cunoscîndu-le, urmăriți să le satisfaceți în perspectivă, încă din momentul cînd procedați la prima selecție?

ILEANA PÔPOVICI : S-a observat în repetate rînduri insuficienta varietate tipologică a absolvenților (teatrele se plîng că nu li se oferă anumite genuri: tineri eroi, ingenuie). Nu cumva baza de selecție s-a cam restrîns? La concursul din vara '70, cînd se prezenta această promoție, au rămas patru locuri de băieți libere, care au fost ocupate

Valeriu Moisescu :programa prevede puține probe practice...



abia în toamnă, deși încă din prima etapă se înscriseră cam 200 de candidați. Asistînd la perindarea lor, mi-a făcut impresia că materialul uman nu era deosebit de bogat și că, funcționînd la cota maximei exigențe, institutul n-ar avea cu cine să-și umple locurile.

VALERIA DUCEA : Strada oferă, în generațiile acestora tinere, exemplare umane extraordinar de frumoase; totuși, pe scena institutului, fără să generalizez, nu prea vedem asemenea fete și băieți superbi. Se pare că mulți dintre tinerii cei mai dotați se îndreaptă spre alte meserii, că actoria nu mai e la preț în ochii lor...

MIRA IOSIF : Poate că e o chestiune de prestigiu social al teatrului?

GEORGE CARABIN : Nu atît de prestigiu al teatrului, cît de modificări mai profunde în orientarea și în mentalitatea tinerețului. Majoritatea candidaților la actorie nu proveneau de la școli care-și pregătesc elevii pentru profesii precise — politehnică, medicină —, ci de la liceele de cultură generală, cu profil umanistic; reducîndu-se proporția acestora, e firesc să se restrîngă și numărul celor ce aspiră să facă teatru. E un proces de prefacere socială ale cărui consecințe le înregistrăm și noi... Cît privește necesitățile teatrelor, credem că noua formulă de colaborare dintre Consiliul Culturii și Ministerul Învățămîntului ne va permite să le cunoaștem mai din timp. Sînt și cerințe care nu vîd cum ar putea fi satisfăcute; astfel, teatrele cer în permanență mai multe fete decît băieți, pentru ca apoi, după cîțiva ani, să nu le mai utilizeze, proporția de roluri feminine fiind, lucru știut, mai mică, în toată dramaturgia lumii. De ce? Pentru că au nevoie de fete foarte tinere; la 30 de ani, actorul e încă tînăr, în vreme ce actrița nu mai are acces la rolurile de adolescență. Intrînd în Institut la 19 ani și absolvînd la 24, cît timp pot ele să acopere aceste roluri? Rezultă că se „consumă“ un număr mare de actrițe, pentru o perioadă scurtă de utilizare intensă. Mai intervine și o caracteristică de generație: în ultimii ani s-au prezentat foarte puține fete cu tipul ingenuiei.

PETRE VASILESCU : Se prezintă puține, pentru că atît ele cît și părinții lor știu că riscul eșecului e foarte mare. Situația s-ar îmbunătăți dacă primul an ar fi considerat un an de încercare, numărul de locuri nefiind strict limitat. La capătul lui, s-ar putea face o selecție reală; cei obligați să renunțe din lipsă de aptitudini ar pierde mai puțin timp și n-ar intra în viață cu acel amar sentiment al ratării pe care-l dă conștiința greșitei alegeri a carierei absolventului a cărui mediocritate a fost diagnosticată prea tîrziu; în ce ne privește pe noi, cei ce facem selecția, și nu odată rămînem cu o îndoială (am greșit admitînd? am greșit respingînd?), ne-am putea verifica în liniște alegerea făcută.

VALERIA DUCEA : Să revenim la momentul actual al promoției noastre. Dacă, într-o măsură, mi se pare admisibil să nu știm prea multe despre un tânăr care abia intră în institut, nu cred că acest lucru mai poate fi îngăduit la absolvire. Iată, acest băiețandru cu farmec ingenuu deosebit, Constantin Fu-



Valeria Ducea : „...se simte lipsa meșteșugului...”

gașin : nu l-am văzut în nici un rol reprezentativ, care să-i îngăduie să se distingă cumva. Sau Monica Bordeianu, o figură extrem de interesantă și plină de candoare ; aproape că nu i-am auzit vocea...

VALERIU MOISESCU : Totuși, e foarte greu ca la studio să se facă un astfel de repertoriu încât fiecare din studenții anului IV să fie servit în mod special.

GEORGE CARABIN : Acești 21 de studenți (incluzind și clasa de germană) au realizat nouă spectacole-examen. Câte premiere scoate un teatru profesionist, cu zeci de actori, într-o stagiune ?

SPECTACOLE-PRODUȚIE

ACTORIE : *Lumea cît o fi...* (colaj de folclor, regia, Cătălin Naum) ; *Labdacizii* (montaj de fragmente de tragedie antică din Eschil și Sofocle, regia, prof. George Carabin) ; *Mock-impott* (regia, conf. Petre Vasileseu) ; *Recital de poezie patriotică* (regia, asistent Laurențiu Azimioară).

REGIE : *Bucătăria* (Arnold Wesker) — regia, Ion Ieremia ; *Hangița* (Goldoni) — regia, Tudor Florian ; *Oamenii cavelnelor* (W. Saroyan) — regia, Mircea Moldovan ; *Jurnalul unui nebun* (după Gogol) — scenariul și regia, Silviu Purcărcete.

VIRGIL MUNTEANU : Un teatru mic de provincie, tot cu 20 de actori, cam tot atâtea. Dar nu despre asta e vorba. E o problemă de echitate : în spectacolele-produție, studentul-actor nu mai e student, ci actor ; peste puțin timp, va avea toate drepturile și îndatoririle actorului profesionist. El se înfățișează cu acest prilej beneficiarilor, teatrului unde va lucra. Angajarea lui depinde de asta ; acum e momentul cînd trebuie ajutat să se releve în toată plinătatea capacității creatoare. Nu e nedrept să nu li se asigure tuturor deopotrivă condiția cea mai bună de manifestare ? Dacă un student e talentat, și totuși n-a avut, la acest finish, șansa afirmării plene ?

ILEANA POPOVICI : Examinînd repertoriul acestui an, se observă că, dincolo de dificultățile obiective, mai intervine și o cauză oarecum subiectivă ; anume, coeficientul de subordonare la interesele clasei de regie. Spectacolele studenților-regizori domină afișul ; fiind liberi să-și alcătuiască distribuțiile după cum cred de cuviință, aceștia preferă uneori, pentru rolurile principale, actori deja afirmați, care le pot asigura succesul. Așa s-a întimplat în *Oamenii cavelnelor*. Firește, nu e sarcina lor să se îngrijească de interesele colegilor de la actorie ; cineva, însă, trebuie să vegheze la păstrarea echilibrului.

VIRGIL MUNTEANU : În principiu, e oare bine ca studentul de la regie să utilizeze pentru spectacolul său de absolvire scena studioului, care e o scenă modestă ? Nu cumva institutul ar trebui să-i asigure acum absolventului regizor condiția mai favorabilă a scenei normale și a trupei profesioniste ?

FLORIN TORNEA : După știința mea, în multe țări, cu deosebire la Budapesta, se practică în mod curent, ca metodă pedagogică, lansarea viitorului actor, încă din anul II sau III, printre actorii profesioniști — pentru a-l familiariza cu culisa, cu scena, implicit cu traul, a-l pune în contact cu maestrul. Aceeași chestiune se pune și pentru regizori : familiarizarea lor cu toate cele ale teatrului ar da roade și la noi.

GEORGE CARABIN : Am făcut deseori această experiență ; în ce-i privește pe actori, obiceiul s-a încetățenit. Visu, din anul I, juca la Național, în *Jocul de-a vacanța* ; Fugașin, la Teatrul Mic ; toți studenții au făcut figurație în *Scrisoarea pierdută*, la „Bulandra“ ; nu mai spun câți din studenții-actori fac filme. Cu regizorii e mai dificil : teatrele au și ele un plan, în care aceștia se încadrează mai greu ; iar actorii din teatre nu se prea pliază, nu recunosc autoritatea regizorului-student.

PETRE VASILESCU : Institutul își are și el programul său didactic, care, la rindul său, nu poate fi subordonat teatrelor.

GEORGE CARABIN : În anul I, studentul-regizor învață arta actorului cot la cot cu colegii actori : abia apoi trece la specializare. Din cauză că studenții-actori sînt încă prea cruzi ca să poată fi dați pe mîna unui tot atît de crud regizor, acesta își rezolvă cu colegii lui de clasă studiile de fantezie, de relație. Din anul II, programa prevede colaborare între cele două discipline ; studenții-actori își ajută colegii regizori, sub directă supraveghere a profesorilor. În anul III, se lucrează acte ; însă studentul-regizor nu ajunge încă la condiția sălii de spectacol. Abia în anul IV, el află ce înseamnă să ceară să i se pună o anumită lumină, sau cum se rezolvă o schimbare de decor. În clasele institutului, nu avem condițiile tehnice să-i punem la dispoziție toate aceste elemente ; trimisi direct în teatre, s-a întîmplat nu odată ca tehnicienii să-i pună în situații penibile.

VIRGIL MUNTEANU : Tocmai asta voiam să întreb : nu este necesar, mai mult, chiar obligatoriu, ca studenții-regizori să știe mai devreme în ce condiții vor lucra în viitor ? De ce nu deprind condiția lor de muncă încă din anul I, nu purtînd povara realizării unui spectacol, ci făcînd asistență — o asistență, ca să zic așa, pasivă — de unde să învețe că o premieră se pregătește într-o anumită limită de timp, cu o anumită investiție bănească, în timp de repetiție corelată cu activitatea teatrului, cu o distribuție corectată de anumite necesități și disponibilități ale trupeii, cu o dotare tehnico-materială mai mult sau mai puțin generoasă ?

VALERIU MOISESCU : Studenții-regizori au făcut anul trecut asistență în teatre ; dacă însă directorul de scenă titular nu e totodată profesor, nu se prea ocupă de studentul care face practică, nu-l angrenează în pregătirea

spectacolului, ci doar îl tolerează, îl lasă să „asiste“. Firește, de la marile personalități se pot învăța și așa multe, însă perioada e scurtă și ar trebui fructificată intens, fiindcă regia e prin excelență o profesie activă, de inițiativă, de conducere, de modelare a ideilor și a oamenilor. Aș fi dorit foarte mult să întreprind o experiență care să devină metodă : anume, să plec, în anul III, într-un teatru, neapărat de provincie, cu grupul de 4—5 studenți, eu să montez o piesă, ei să facă asistență, avînd fiecare de îndeplinit sarcini concrete ; toți concentrîndu-se astfel, asupra unui singur obiectiv, sub conducerea profesorului, în condiții de cantonament, trăind practic toată ziua în teatrul respectiv, s-ar putea adapta și integra mult mai rapid și mai organic. Însă intenția rămîne deocamdată la stadiul platonic din cauza dificultăților materiale și de organizare.

Dincolo însă de o formulă organizatorică ori de alta, fondul problemei, în învățămîntul de regie, la ora actuală, acesta e : programa prevede prea puține probe practice, prea puțin lucru cu actorul, pe scenă ; cu toată colaborarea asigurată, studenții regizori se întîlnesc cu studenții-actori, în anii II—III, cam în 30—35 de repetiții a cite 2 ore — adică, în cazul ideal, maximum 80 de ore pe an ; plus perioada de practică, în anii III—IV, în lunile octombrie—noiembrie, în teatre. Nu se poate învăța această meserie fără un contact permanent cu actorii, așa cum nu se poate învăța pictura fără culori.

ILEANA POPOVICI : Meseria e un lucru foarte important, totuși, la un student-regizor în anul IV nu lacunele profesionale mi se par cele mai grave — dimpotrivă, sînt cumva firești și sigur remediable. Grav e dacă tînrului artist îi lipsește autenticitatea, și el se deprinde prematur să mimeze, învață să se ascundă în spatele unei măști, se servește de trucuri de profesionist pentru a masca golul gîndirii și simțirii. Mă tem că tendința asta există la regie. Nu ca fenomen generalizat (*Bucătăria*, de pildă, e în mod evident montarea unui tînar cu o gîndire clară și cu o sensibilitate nesofisticată) ; mă refer, concret, la spectacolul *Oamenii cavernelor* : studentul care l-a realizat a învățat cite ceva, nu e lipsit de calități, dar e prematur contrafăcut, artificial. Aituidinea sa se transmite și unora dintre interpreți. E interesant de observat că aceștia sînt mai emoționați și mai curați în examenul de actorie pe care-l susțin, deși acolo se descoperă uneori încă mici, simpli, dezarmați. Acest tip de regie artificială, pretențioasă, poate face mult rău în teatre (am avut ocazia s-o constat, mergînd pe urmele unor absolvenți din alte promoții), mai cu seamă în cele mici, modeste, unde tînrul regizor e primit ca un reprezentant al artei moderne și acțiunea asupra unor actori care n-au fermitea și forța necesară pentru a rezista falsificării. Vreau deci să întreb : ce se poate face pentru a bara în dezvoltarea tinerilor



Virgil Munteanu : „...cunosc studenții realitatea teatrelor ?“

acest drum primejdios și pentru ei, și pentru cei care vor intra pe mîna lor, pentru a le da un avertisment clar și convingător, nu împotriva micilor greșeli și teribilisme ale vîrstei, ci împotriva erorii fundamentale ?

VALERIU MOISESCU : În această privință sîntem de acord. Mircea Moldovan a avut multe idei preconcepute despre teatru, pe care a fost foarte greu să i le îndepărtez. El a fost fascinat de personalitatea lui Esrig, fără să-l înțeleagă de fapt, și a fost o adevărată luptă ca să-l desprind de această influență *neasimilată* și să-l determin să a-bordeze firesc textul. Dar n-am vrut nici să-i violentăm personalitatea, și, din această cauză, spectacolul pe care l-ați văzut poartă multe urme ce n-au putut fi înlăturate. Noi credem că el se va putea desfășura mai bine în genul teatrului poetic.

Problema însă nu e numai a lui. Seria aceasta ține încă de învățămîntul de regie

de 5 ani și a trecut prin cîteva formule organizatorice ; studenții au aparținut unor formații diferite, au avut cîțiva profesori, așa că nu-i de mirare că se „găsesc“ mai greu ; la un moment dat, au stagnat, se spunea că e o serie slabă, și abia prin anul III a avut loc „deblockarea“, descătușarea de inhibiții. Ieremia pare să fie cel dintîi care a reușit să treacă „hopul“. Pentru tinerii care învață profesia de regizor, cel mai dificil lucru e să reziste ispitei de a calchia un model. Pînă la un punct, e și o fază normală, a vîrstei, care se simte atrasă spre tot ce e mai frapant, aparent mai nou. În teatrul românesc al acestor ani au fost cîteva spectacole de referință de *forma* cărora au fost fascinați, și asta i-a nenorocit pe mulți. Analizînd evoluția cîtorva promoții, am realizat nevoia de a adînci studiul teatrului realist, pentru a-i înarma cu o metodă de discernere a esențialului.

Însă modul concret cum se realizează o asemenea influență de-a lungul anilor de studiu pune o delicată problemă de măsură. Chiar cu convingerea că-i influențăm just, scopul nu e să-i aducem la același numitor ; obiectivul e să se realizeze individualitatea fiecărui student, el să fie cel ce se auto-determină, își dirijează dezvoltarea ca personalitate. Nu-i învățăm asta sau cealaltă, ci ne străduim să-i învățăm să gîndească. Și, cel mult, îi avertizăm ce să nu facă.

În paranteză fie spus, ca școala să dezvolte o personalitate, această personalitate trebuie să existe măcar în embrion. Institutul nu poate determina o promoție de un anumit fel ; însă metoda de selecție s-a îmbunătățit mult în ultimii ani și se perfecționează continuu. Experiența ne-a învățat să preferăm candidați mai „cruzi“, mai puțin savanți, dar înzestrați cu anumite date certe de talent : o disponibilitate specifică, un mod de a vedea teatral, fantezie, sensibilitate la viață. Spre deosebire de concursul de la actorie, candidatului la regie i se consacră mult timp de discuție și e testat prin probe variate și realmente dificile. Orientarea acestor teste s-a modificat, dinspre cunoștințe spre aptitudini, fiindcă o mulțime de tineri a căror pregătire multi-laterală încintase comisia de examen s-au dovedit apoi excelenți teoreticieni, dar, din păcate, nedoțiti pentru creația scenică ; în schimb, dacă există talent și inteligență, cultura și profunzimea gîndirii se pot forma și în institut.

VALERIA DUCEA : Teoretic, e foarte limpede ; dar, în spectacolele văzute, nu am intuit personalitatea regizorală a fiecăruia — dimpotrivă, am regăsit amprenta altor personalități ale vieții noastre teatrale.

GEORGE CARABIN : Rar se întîmplă ca un student-regizor să se manifeste plener încă de pe băncile școlii. Nici Giurcescu, nici Horea Popescu nu s-au manifestat exploziv în institut ; marea majoritate a regi-

zorilor se dezvoltă pe parcurs, prin maturizare și prin experiența pe care le-o oferă teatrul.

FLORIN TORNEA : Așadar, este totuși vorba de însușirea principiilor de bază ale meseriei, care rămân valabile oricât ne transformăm și ne dezvoltăm personalitatea : ideea de spațiu scenic, de relație între interpreți, de atmosferă, de climat de lucru, sînt lucruri care nu pot fi ignorate, ci trebuie materializate în studiu încă din școală. Între experiența eșecurilor și experiența cîștigurilor pe care profesorii-regizori sînt datori s-o transmită studenților lor, nu trebuie să se confunde clișeu cu norma. Dacă îi ferim să aplice clișee, nu-i putem lăsa să nu știe ce trebuie să facă.

GEORGE CARABIN : E mai greu să-i faci să uite clișeele, decît să-i deprinzi cu normele.

VIRGIL MUNTEANU : Fără îndoială, dezvoltarea personalității fiecăruia este o cerință pedagogică de prim ordin. Că această personalitate s-a afirmat sau nu în examenul de absolvire, e și o chestiune de dotare a absolventului. Dar pentru ce, de dragul sau cu justificarea preocupării pentru dezvoltarea personalității regizorului, se neglijează necesitatea de a-l familiariza cu uneltele simple ale meseriei lui? De ce trebuie ca tinerii regizori să parcurgă apoi, în existența lor profesională, etapele acestea, care sînt de studiu, de experiență elementară?

MIRA IOSIF : Vreau să readuc discuția la concretul seriei de spectacole prezentate, pentru ca din observațiile asupra lor să înțelegem mai bine cum decurge procesul de învățămînt. Avem în față repertoriul acestui an. Din suita de titluri mi se par foarte bine alese *Lumea cit o ji și Labdacizii*. Primul e un spectacol de poezie populară, un spectacol deschis, care, fără să ofere conflicte și personaje, le-a pus problema creării unui climat, a unor relații etern umane și le-a cerut să aprofundeze exprimarea caracterului popular, național ; într-un cuvînt, dincolo de text, le-a pus multe probleme de expresivitate teatrală. *Labdacizii* mi s-a părut de asemenea util, în primul rînd fiindcă i-a pus în situația să ia contact cu lumea teatrului antic, să rezolve niște personaje fundamentale, și deși prin colajul regizoral eroii au fost decupați, pedagogia îndrumării i-a luminat chiar în rolurile mici. *Bucătăria* a fost un bun spectacol de regie și le-a fost folositor în măsura în care au lucrat cu un regizor cu o gîndire matură și certă intuiție artistică. Evident că n-au dus pînă la capăt piesa, în toată bogăția și complexitatea rolurilor, dar a fost un exemplu de conlucrare, între absolvenții de regie și actorie, un spectacol de colectiv. *Oamenii cavernelor* însă nu i-a servit, în primul rînd prin greșita direcționare regizorală. Vreau să întreb : care sînt criteriile care prezidează la alcătuirea repertoriului anului IV? Apare ca un repertoriu



Mira Iosif : „...cum se cultivă responsabilitatea ?”

întîmplător, născut din preferințele studenților-regizori, sau din necesitățile pedagogice dirijate ale clasei de actorie ?

PETRE VASILESCU : Acest repertoriu, și de fapt, întreg repertoriul lor de studiu începînd din anul I, vrea nu numai să ajute la însușirea meseriei, ci are și un caracter educativ — de a-i apropia pe studenți de ideile, de spiritualitatea unei epoci, a unui popor. Repertoriul unei promoții nu trebuie judecat doar după ce se prezintă la studio, ci după tot ce au studiat de-a lungul a patru ani.

VALERIU MOISESCU : În ce privește incidența alegerilor studenților-regizori asupra repertoriului : programa lor prevede ca în anul II de studiu să-și aleagă singuri piesa, dintr-o zonă a dramaturgiei ce le e indicată ; în anul III, li se dau în studiu anume piese, pe care profesorul le consideră importante

pentru formația lor, iar în anul IV sînt puși să opteze, pentru a-și determina preferințele culturale. Fără să întreaga configurație se modifică de la serie la serie; astfel, a fost recent o promoție a cărei disponibilitate spre fantezie se arăta mai închisă, și atunci s-a cerut studenților să studieze teatrul fantastic; de data aceasta, cum spuneam, am căutat să-i orientăm spre teatrul realist. Nici alegerile lor nu sînt însă atît de libere cum par, pentru că orice distribuție trebuie să țină seamă și de configurația clasei de actorie.

GEORGE CARABIN : Între experiențele pe care le parcurg, și influențele marilor personalități, reprezentînd diferite orientări artistice, pe care copiii aceștia le-au preluat, dar le-au abandonat apoi, sau le vor abandona, bunul-simț al românului discernce pînă la urmă ce i se potrivește. La baza teatrului românesc rămîne totuși metoda realistă.

FLORIN TORNEA : Pentru că veni vorba : cum se realizează familiarizarea studentului cu stilurile variate existente în teatru ?

VALERIA DUCEA : La această formație am simțit parcă mai mult ca în alți ani lipsa meșteșugului; nu am văzut, de la spectacol la spectacol, diferențele de stil de joc cerute de piesă, de epocă; fiecare s-a reprezentat parcă pe sine.

GEORGE CARABIN : În anul I, parcurgem ceea ce noi numim perioada de conștientizare și de cunoaștere reciprocă. E un proces dificil și complex, care continuă, de fapt, în toți cei patru ani. Urmează primul lor contact cu dramaturgia, cu personajul; acest contact se realizează exclusiv pe repertoriul românesc. Cîștigul e imens: ei pătrund în universul literaturii române prin intermediul lucrărilor dramatice sau dramatizate pe care le studiază. În anul II, programa se centrează pe cunoașterea stilurilor, începînd din antichitate și pînă la perioada contemporană; și aici, dramaturgia română își are locul ei bine determinat. În anul III, se studiază nu scene, ci acte. Studentul-actor este pus în situația să rezolve el însuși, ca regizor, actul respectiv; asta îl ajută să-și însușească opera, stilul ei. În anul IV, încercăm să dăm profil, cit putem, acestei generații, organizînd un repertoriu.

Am încercat diferite modalități de aprofundare a diferențelor stilistice. La un moment dat, s-a luat o problematică, tratată de-a lungul veacurilor, de diferiți autori: de pildă, *Antigona*, din antichitate pînă în zilele noastre.

MIRA IOSIF : Eu mă întreb, contrazicîndu-l cumva pe tovarășul Tornea, dacă în locul unei probleme de stil nu se pune mai degrabă problema jocului modern sau vechi ?

GEORGE CARABIN : E adevărat; în acest sens, parcurgem poate etapa cea mai importantă, în transformarea lăuntrică a procesului de învățămînt. Dacă pînă de curînd studiam teatrul vorbind mai mult despre trecut, des-

REPERTORIUL ROMĂNESC STUDIAT

Anul I

Enigma Otiliei (G. Călinescu); *Pădurea spînzuraților* (Liviu Rebreanu); *Domnișoara Nastasia* (G. M. Zamfirescu); *Simple coincidențe* (Paul Everac); *S-a furat un balcon* (C. Lupu); *Lumea în inițiale* (Al. Mirodan); *Febre* (Horia Lovinescu); *Ciuta* (V. I. Popa); *Prins* (Petru Popescu); *Nu sînt Turnul Eiffel* (Ecaterina Oproiu).

Anul II

Vlaicu Vodă (Al. Davila); *Năpasta* (Caragiale); *Bălcescu* (Camil Petrescu); *Răzvan și Vidra* (B. P. Hașdeu); *D-ale carnavalului* (Caragiale); *Apus de soare* (Delavrancea); *Vișorul* (Delavrancea); *Căldură mare* (Caragiale); *Articolul 214* (Caragiale); *Amici* (Caragiale); *Meșterul Manole* (Lucian Blaga); *Inițiativa* (Caragiale); *Suflete tari* (Camil Petrescu).

Anul III

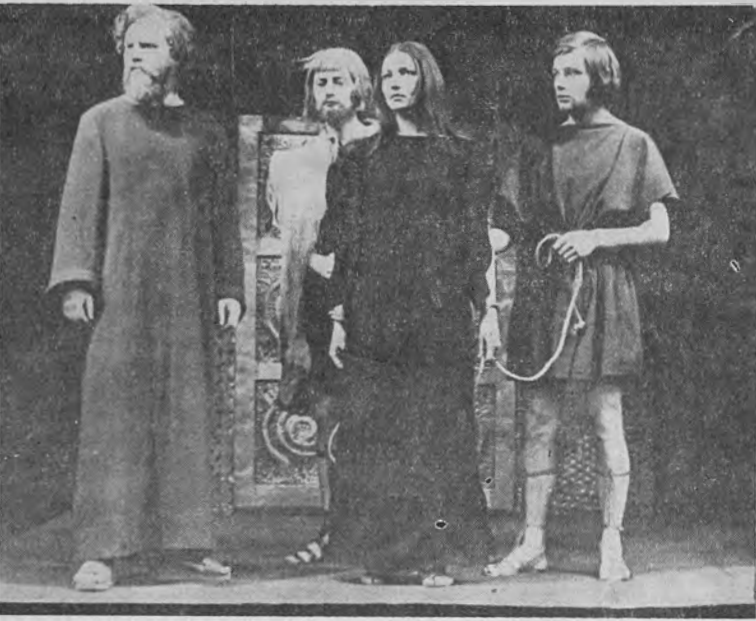
Camera de alături (Paul Everac).

Anul IV

Lumea cit o fi... (spectacol de poezie populară).

pre istorie, analizînd stilul marilor actori și formulele de realizare a unor spectacole devenite clasice (de ex: cum se juca Caragiale, cum îl monta Sică Alexandrescu), în momentul de față vorbim mai mult despre cum vor trebui să arate actorul și teatrul în viitor, ținînd seama de noile forme pe care le propune dramaturgia contemporană, pentru ce fel de artă și ce fel de societate trebuie să se pregătească. Încercăm să ne adaptăm din mers evoluției generale, să preîntîmăm — nu glumesc — șocul viitorului.

Pentru asta punem accentul pe conștiința de sine, pe capacitatea de „autoreglare“, și nu pe învățarea formulei maestrului. Victor Ion Popa, al cărui student am fost, nu ne oferea rețete, ci căuta să ne demonstreze că important e să ne cunoaștem propriile calități și defecte. El spunea: „Cel mai bun profesor ești tu însuși. Profesorul tău poate doar să-ți atragă atenția, nu să te învețe“. Așa se explică faptul, de mirare pentru mulți, că unele din personalitățile strălucite ale scenei nu sînt cei mai buni măștri: elevii lor sînt atît de vrăjiți de forța ta-



Labdacizii, studiu de tragedie antică, examen de actorie, în regia prof. George Carabin. În centru, Antigona (Ileana Niculescu).

Jurnalul unui nebun, după Gogol, examen de diplomă al regizorului Silviu Purcărete. În rolul lui Poprișcin, Constantin Nedelcu.



Oamenii caverelor de Saroyan, examenul de regie al lui Mircea Moldovan. Eugenia Maci, alături de Mihai Mălaimare, actor la Teatrul Național „I. L. Caragiale“.





Lumea cit o fi, colaj de Țolelor. Examen de actorie, în regia lui Cătălin Naum.

Examenul de diplomă al regizorului Ion Ieremia: Bucătăria de Arnold Wesker.



lentului acestora, încît își fac o glorie din a-i imita, și pot să rămînă pentru toată viața marcați de umbra unui mare model ce nu li se potrivește. În institut nu sînt astăzi profesori cu aureola unei Mărioara Voiculescu, Maria Filotti, unui Manolescu; cei care sînt, fiind nu monștri sacri, ci profesori obișnuiți, care nu-și impun modelul, tendința studenților de a imita a slăbit. Schimbarea are niște consecințe pozitive, chiar dacă la început nu dispun de acele soluții magistrale ce se pot copia; cînd îi vedem apoi pe scenă, nu mai sare în ochi ai cui elevi au fost, sînt în mai mare măsură ei înșiși.

MIRA IOSIF : Am avut prilejul să fac un lung turneu prin teatrele din țară și am văzut jucînd o sumedenie de tineri absolvenți; observația mea este că, dacă se descurcă mai ușor în spectacolele din repertoriul clasic, în schimb, în piesele din repertoriul românesc actual, acolo unde nu există o tradiție a interpretării personajului, un precedent omologat, nu prea știu să rezolve rolul, sînt descoperiți, minori, fragili, se mișcă stîngaci, nu aduc în scenă rezultatul unui proces de cercetare și cunoaștere a vieții. Mă întreb dacă din acest punct de vedere institutul îi pregătește suficient. În școala engleză de teatru, tinerii actori studiază cu precădere Shakespeare, în școala franceză, Molière, Racine, ș.a.m.d. Firese ar fi ca în școala românească să se studieze mai ales dramaturgia română — Alecsandri, Caragiale (în alți ani, am și văzut la studio asemenea spectacole), și, în mod special, dramaturgie română contemporană.

GEORGE CARABIN : Ne-am pus și noi aceeași problemă a prezenței piesei românești actuale în repertoriu; ne-am străduit foarte mult să găsim acea piesă care, pe structura acestei generații, să poată oferi o realizare frumoasă, și totuși n-am reușit.

FLORIN TORNEA : Dar dacă ați fi fost într-un teatru, cum ați fi rezolvat problema piesei românești?

VALERIU MOISESCU : Autorii dramatici nu încredințează institutului piesele lor noi; noi intrăm astfel în mod nefirese într-un soi de concurență cu celelalte teatre. Iar piesele mai vechi nu au întotdeauna cea mai bună acoperire în distribuție; montîndu-le, nu facem un serviciu nici studenților noștri, nici piesei românești.

VALERIA DUCEA : Știu că e tare greu, dar mi-aș visa o promoție care să aibă la absolutul următorul repertoriu : *Despot Vodă*, un Caragiale, un clasic dintre cele două războaie — să zicem, un Ciprian —, un Camil Petrescu, și un Mirodan sau alt contemporan.

VALERIU MOISESCU : E foarte frumos spus, dar cum am putea determina noi selecția la admitere în funcție de un asemenea viitor repertoriu ?

GEORGE CARABIN : Nici teatrele, cu toată dorința lor de a-l juca pe Caragiale, nu au, toate, această posibilitate. De studiat îl studiem, dar pe scena studiului, dacă nu există interpretii rolurilor, nu-l putem pune.

FLORIN TORNEA : Care sînt relațiile dintre dvs. cu catedra de istoria teatrului, și ce rezultate dau aceste relații? Întreb, fiindcă mi se pare că această latură foarte importantă a muncii studențești care este integrarea actorului în stilurile variate ale epocilor se face cam haotic, în special în ce privește cultura românească. Noi avem senzația că, numindu-i pe Alecsandri, Caragiale, Mușatescu sau Camil Petrescu, am epuizat literatura dramatică națională.

Nu știu în ce măsură cursul de istorie a teatrului prezintă studentului virtuțile teatrale ale dramaturgiei noastre de-a lungul veacurilor. S-au pus vreodată în studiu piesele lui Iordache Goleacu? Sau *Buna Educație* a lui Bălăcescu? Acești scriitori de la începuturi realizează un soi de stil genetic al teatrului românesc, foarte important. Pînă la Alecsandri, îl uităm pe Costache Caragiale, *Plăpunăreasa*, care te învață teatru total, sau *O repetiție moldovenească...* Nu pot să-i dau unui student pe Trahanache sau pe Despot, dacă n-a jucat un rol oarecare din Costache Caragiale sau Iordache Goleacu.

GEORGE CARABIN : La cursul de istoria teatrului, toate acestea se studiază; nu cred însă că trebuie parcurse absolut toate treptele studiului aplicat. Acestea sînt niște piese de început, dintre care puține rezistă azi interpretării, și numai dacă sînt abordate de mari personalități artistice; ce poate să facă din ele un student care abia învață abecedarul meseriei? Mai ales că noi trebuie să drămuim strict puținul timp al celor patru ani de studiu, care abia ajunge ca să-i punem față în față cu esențialul.

În legătură cu profesionalizarea, Grotovski spunea : „ca să formeze un actor, îmi trebuie șapte ani“; și nu exagerază cu nimic. Eu nu ader la stilul lui de teatru, dar nu pot să nu-i dau dreptate cînd cere actorului un sever antrenament; în același timp, nu pot să nu văd că, în cadrul tuturor obligațiilor lui de studiu, studentului îi rămîne pentru profesionalizare un timp prea limitat. Acest echilibru e problema noastră cea mai importantă : trebuie să educi omul, să-i determini dezvoltarea într-o anumită perspectivă poetică, socială, și în același timp să-l înzestrezi cu unelte specifice. Într-o asemenea perspectivă, învățămîntul trebuie să privească mai degrabă înainte decît înapoi.

ILEANA POPOVICI : Pe plan mondial, orientarea actuală a învățămîntului este nu de a acumula detalii de istorie, de a „umple“ mințile studentului cu tot ce a constituit copilăria domeniului respectiv al cunoașterii umane; ci de a-l deprinde să asimileze dezvoltarea, în folosul valorificării contemporane. Problema dramaturgiei românești nu se pune ca problemă de istorie; în acest sens, eu

nu întreb de ce nu există acum piese românești pe afișul de la „Cassandra”; acest teatru nu are aceleași obligații de repertoriu ca altele. Întreb altceva: ce se întreprinde ca, peste trei luni, când li se va pune problema să interpreteze un rol românesc potrivit vârstei lor, în premieră absolută, s-o poată face, cu strălucirea, cu forța și cu sentimentul adevărului cu care a făcut-o Dan Nuțu în piesa lui Naghiu, *Intr-o singură seară*, sau Văderia Seciu, în *Camera de alături* de Paul Everac ?

VIRGIL MUNTEANU : Vreau să precizez : nu e vorba de a pune la îndoială *capacitatea profesională* a absolventului-actor, ci de întreg complexul de factori care intră în joc : pregătirea lui politică, etică, morală, pentru a se dăruia creației originale, gândirea lui contemporană, sensibilitatea lui la fenomenul viu, capacitatea de a-l înțelege, experiența de viață, observația...

FLORIN TORNEA : E vorba nu numai de relația catedrelor practice cu catedrele teoretice, ci și de relațiile studenților cu viața, cu organizarea politică-socială a țării, cu istoria de luptă a poporului.

GEORGE CARABIN : Profesorul de teatru educă un absolvent cu bacalaureat, nu un copil ; el nu e un om care toarnă într-un vas gol cultură și educație, ci încearcă doar să *modeleze* un artist talentat, cult, bine pregătit politic, cu conștiință. Depinde și cu ce pregătire de viață vine la admitere candidatul...

MIRA IOSIF : Dar cum se cultivă indiciile lui de responsabilitate ? Mulți directori de teatre se plâng de comportamentul civic al proaspeților absolvenți, de absența conștiinței lor profesionale. Multe din obligațiile ce le revin, din servituțiile profesiei, practicate în condițiile obiective ale vieții teatrale din țară, le provoacă tinerilor o stare de nemulțumire. Acesta e rezultatul faptului că ei iau contact cu realitatea printr-un șoc.

VIRGIL MUNTEANU : Într-adevăr, se pune întrebarea : în ce măsură studenții cunosc din institut realitatea teatrelor noastre ? Medicinistii, agronomii, geologii știu că se pregătesc pentru profesii care nu prevăd obligativitatea confortului urban, totuși își aleg aceste meserii. La absolvenții-actori există tendința de a evita orașul de provincie ; câteodată preferă să renunțe la profesie, doar ca să nu se despartă de Capitală, și-atunci tot ce s-a investit în ei, social și profesional, se pierde. Ce face institutul pentru a-l forma pe studentul-actor pentru munca lui artistică, indiferent de punctul geografic unde va fi angajat ? Atâta vreme cât considerăm cultural, politic și socialmente necesare trei, zeci și ceva de teatre dincolo de barierele capitalei, nu se poate accepta ideea că țelul final al oricărui absolvent este să ajungă la un teatru din București.

GEORGE CARABIN : Colaborarea insuficientă între Ministerul Învățământului și Consiliul Culturii și Educației Socialiste se repercutază asupra modului de repartizare a studenților absolvenți, și a mentalității lor.

VIRGIL MUNTEANU : Legea-cadru privind repartizarea e foarte generoasă cu absolvenții, însă instrucțiunile de aplicare a legii la absolvenții I.A.T.C. ar putea fi îmbunătățite.

GEORGE CARABIN : Fără îndoială ; nu avem o bună punte de legătură oficial statornicită cu beneficiarul — directorii de teatre.

ILEANA POPOVICI : Nu putem, față de noi înșine, să ignorăm cealaltă față a realității : de ce să vrea tânărul actor să meargă într-un teatru unde nu are certitudinea că va găsi un climat de creație, un regizor, o trupă bună ? Destule teatre din țară suferă din pricina lipsei regizorilor-artiști și pedagogi.

VALERIU MOISESCU : E aproape imposibil să convingi un absolvent să 'se ducă de bună-voie într-un teatru. Dacă acesta nu-i poate prezenta cel puțin un spectacol după care el să zică : „aș vrea să joc în teatrul ăsta“.

MIRA IOSIF : A existat într-o perioadă ideea de echipă. Nuclee care gravitau în jurul unui animator au însuflețit la vremea respectivă multe teatre din provincie. Ne amintim „momentul“ Moiescu la Galați, Crin Teodorescu la Iași, Penciulescu la Oradea și altele. Azi, la Tg. Mureș lucrează Dan Micu, un foarte talentat regizor tânăr, cu bune rezultate. Oare ideea repartizării colective a actorilor în jurul unui regizor animator n-ar da roade mai bune ?

GEORGE CARABIN : Care este teatrul care poate să ofere dintr-odată atâtea posturi ? Asta se poate întâmpla numai când se înființează un teatru nou.

PETRE VASILESCU : Avem nevoie de animatori de teatru. În măsura în care aceștia ar exista, atît școala de teatru cît și teatrele ar vedea cum se rezolvă multe din aceste probleme.

MIRA IOSIF : Totuși, studentul este pregătit în școală pentru teatru, și nu pentru programul duminical al televiziunii. Cum de ajunge el să prefere prezența lui nesemnificativă, chiar neserioasă, pe micul ecran, veritabile activități într-un teatru de provincie ?

ILEANA POPOVICI : În ultimă instanță, esențialul nu e dacă absolventul joacă în București sau la Botoșani, dacă face un rol de tragedie greacă sau un show la TV ; esențial e cum își abordează profesia, în ce măsură i se dăruiește, sau vede în ea doar o soluție simplă de a se exhiba în mod avantajos și rentabil. Sînt actori tineri care pleacă din teatrele cele mai bune, chiar de

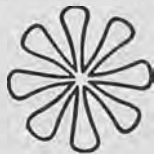
la Piatra Neamț și Tg. Mureș, unde au animatori, regizori și program artistic; superficialitatea, egoismul, lipsa de înțelepciune îi fac să dea cu piciorul propriului lor interes. Alții pleacă fiindcă sînt într-adevăr nemulțumiți, chinuți de nepotrivirea între aspirație și cotidianul cenușiu al spectacolului de rutină. Poate că pregătirea lor pentru cariera aleasă ar trebui să prevadă în mod special construirea echilibrului personal între lupta pentru afirmarea idealului artistic și acceptarea realistă a anumitor îndatoriri, mai puțin ideale, fără de care, totuși, teatrul nu poate trăi. Mă gîndesc mai ales la tinerii regizori; prin natura profesiei lor, ei au o funcție activă. De pe băncile școlii, vin cu niște preferințe ferme și categorice, care arareori se pot integra repertoriului teatrului; tînărul regizor refuză spectacolele ce i se propun, iar la rîndul său colectivul îl privește chiorș pe tînărul care refuză să țină seama de planul de încasări și de obligațiile deplasărilor. Multe necazuri și dizolvări de nuclee își au sursa aici. Ar trebui făcut ceva, din timp, pentru a preveni criza de adaptare, a cultiva atitudinea de profesionist în stare să rezolve conștiințios sarcinile curente, și înțelepciunea de strateg capabil de a-și cuceri astfel pas cu pas dreptul și autoritatea de a-și impune ideile. gustul. Într-o oarecare măsură, asta e valabil și pentru actori.

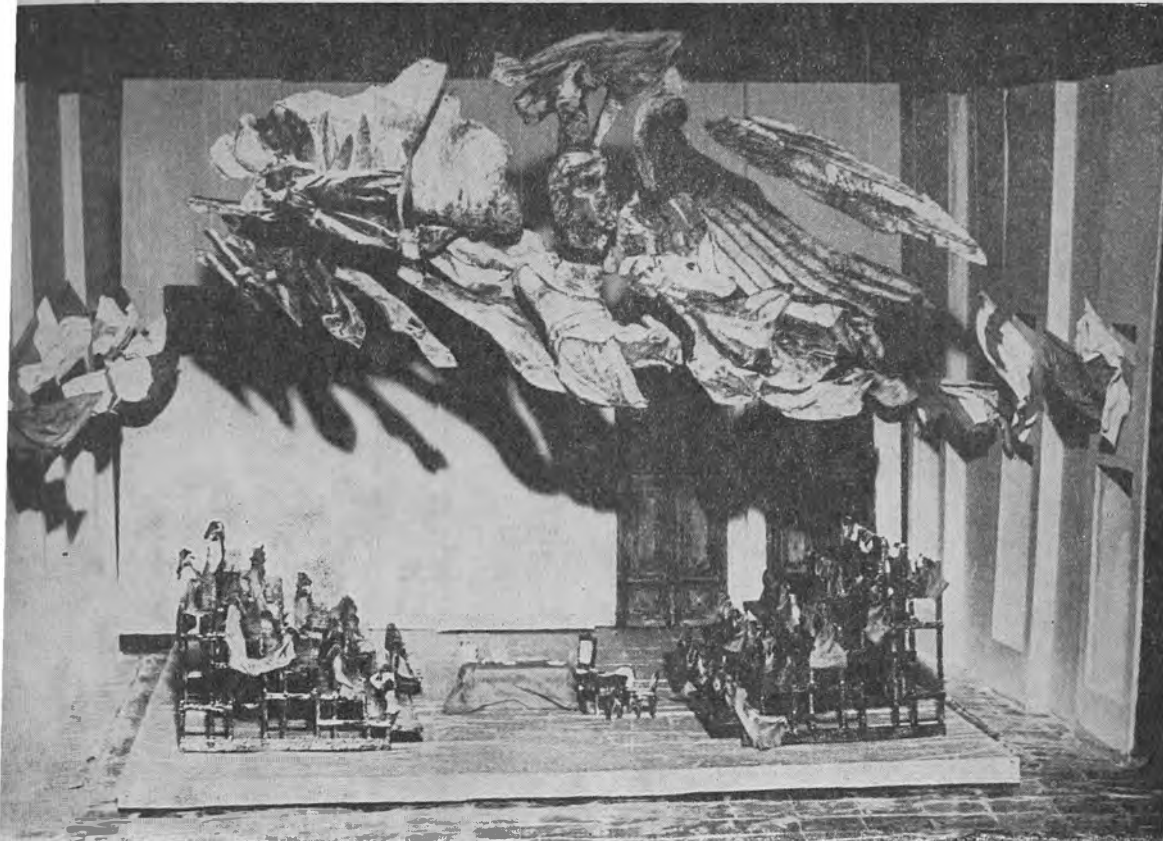
VALERIU MOISESCU: Ne-am pus această problemă de adaptare și în ce privește literatura dramatică. Studenții-regizori lucrează pe texte de Shakespeare și pe ale altor genii ale teatrului, și e cumva firesc să se dezintereseze de tot ce nu e capodoperă; mai tîrziu, însă, le vine greu să accepte că teatrul se hrănește și cu scrieri obișnuite, din care timpul va cerni. Ne gîndim ca, prin anii II—III, să le cerem să facă și propuneri de inscenare a unor piese ce ne interesează în primul rînd tematic, să învețe și să lucreze cu autorii...

FLORIN TORNEA: Problemele învățămîntului teatral sînt, în finalitatea lor, aceleași — și tot atît de variate, de spinoase (și de pasionante) pe cît sînt problemele profesionale ale teatrului. Nu le vom putea da de capăt într-o oră, două, de discuții. Ceea ce și cît am putut realiza, la această întîlnire a noastră, acum, mi se pare totuși, în multe

priveințe util, revelator și promițător. Fiindcă, discutînd despre promoția (și condițiile promoției) anului '74 — eu m-aș încumeta s-o numesc promoția anului '30, nu doar de circumstanță, ci convins de zestrea ei de conștiință, civică și profesională, cu care „intră în lume” — am pus în discuție, la urma urmelor, pe de o parte momentele-cheie ale dezvoltării Școalei românești de teatru, în acești ani, pe de alta, perspectivele spre care această școală este chemată să se îndrepte — deopotrivă, în sensul direcțiilor ei și în sensul meliorizării ei: de la o bătălie de selecție din ce în ce mai puțin subiectiv-arbitrară a viitorilor slujitori ai artelor noastre scenice, la un proces de formare a profilului lor profesional, din ce în ce mai organic angrenat în complexul devenirii materiale și spirituale a societății noastre, mai activ și mai înarmat angajat în slujirea acestei devenirii. În acest context am înțeles că s-au plasat, în dialogul nostru, și chestiunile privind structura programei analitice, și cele privind legăturile studentului cu viața cetății; și chestiunile relațiilor I.A.T.C. cu instituțiile teatrale ce împînzesc țara, solicitîndu-i an de an (promoție cu promoție) „tributul” de cadre artistice; și chestiunile, dificile, ale animatorilor și ale forței de atracție și ale climatului stimulator de pasiune create în aceste instituții, și chestiunile pregătirii culturale (dar și etice, și patriotice), ale studentului; și chestiunile apropierei lui de universul uman, ideatic și conflictual, în continuă îmbogățire și diversificare stilistică, al dramaturgiei naționale; și altele și altele alte chestiuni mai evidente sau mai ascuns înrudite, aici abia atinse, ori cîte dintre ele chiar trecute cu vederea, dar — sînt convins — nu și ignorate, de nimeni dintre noi. Am ferma credință că actorul de mîine al teatrului românesc — peste cotele strălucit cucerite pînă azi de înaintași — va cuceri noi orizonturi în stare să impună și pe mai departe, ba să și adauge prestigiului de care se bucură azi, noi carate. Și leg această incredință, de incredințarea că, în bună, substanțială, măsură, ceea ce va fi actorul nostru de mîine, se va datora și școlii — și dascălilor — care i-au deschis și netezit drumul, drumurile.

Vă mulțumesc.





Gabriela Rieșan — decor la „Danton” de Camil Petrescu

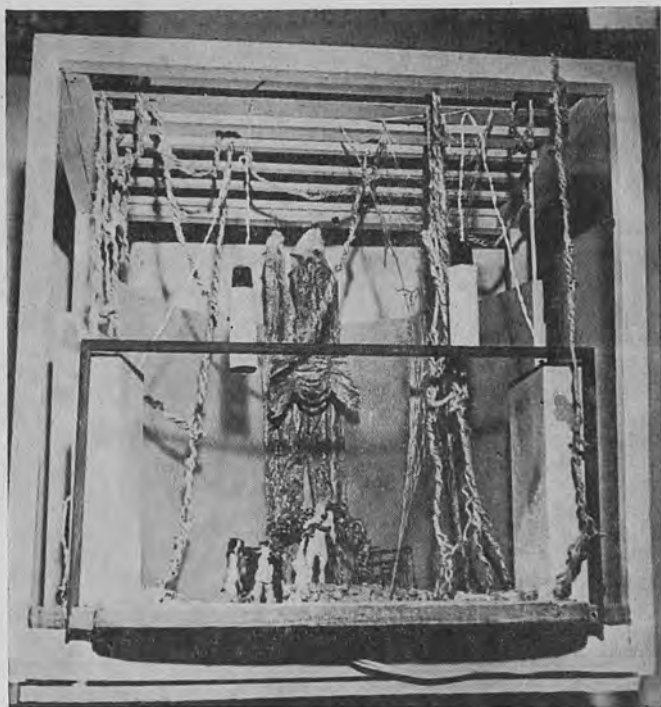
SCENOGRAFIE — PROMOȚIE '74

Distanța între generații nu poate fi contestată; ea este una din dimensiunile prin care se desfășoară cultura unei perioade. Și cadrul instituțional numit global învățământ este tărîmul pe care se poate face simțită această distanță.

O generație „artistică” (expresie oarecum forțată prin care încercăm să înlocuim titlatura de *curent*, *școală* și chiar *stil*), poate fi recunoscută după schema de înțelegere și acțiune concretizată într-o exprimare artistică, și mai ales prin efortul făcut de membrii generației pentru a-și răspîndi și statuta tipul de exprimare la rang de model pentru ceilalți indivizi din colectivitate, din societate. Sincronic, această acțiune a unuia sau a mai multor membri ai unei generații poate da naștere unei „mode” artistice. (Într-un caz mai particular întîlnim categoria artiștilor cu

vogă). Diacronic, generația va acționa în sensul conservării tipului propriu de exprimare și aceasta în dificila postură de mentor, de profesor. Nu e o licență literară titlul de profesor: într-adevăr artistul dintr-o generație va profesa schema sa de înțelegere și exprimare, va profesa întipărirea ei în conștiința generațiilor care urmează. Distanța între generații poate lua turnura unui real conflict individual între discipoli și mentori, între elev (*student*) și profesor numai în cazul în care comportamentul teoretic și exprimarea artistică a profesorului „începe” să fie refuzată de cerința culturală manifestă în plan social. *) Dar se pune întrebarea —

*) O tipologie a cerințelor culturale este o operație dificil de realizat, și orice afirmație vizînd acest domeniu — cel puțin în articolul de față — ar fi hazardată.



Cristina Păunescu — decor la „Ondine“ de Jean Giraudoux

care sînt simptomele unei atari ineficiențe a unui mod de exprimare artistică ?

Elevul, studentul, discipolul (înțeles mai puțin ca adept, admirator al unei personalități și mai de grabă ca individ, care urmează să-și disciplineze gândirea), nu rămîne nicidecum pasiv față de tutorele său cultural. Chiar cei mai obedienți și astfel cei mai îndrăgiți de către profesori sînt în fapt niște prezențe active, căci simplul act de afiliere pe lângă reprezentantul generației tutelare este rezultatul unei opțiuni : elevul își recunoaște în profesor configurația mentală, schema de exprimare către care se îndreaptă minat de propria sa structură.

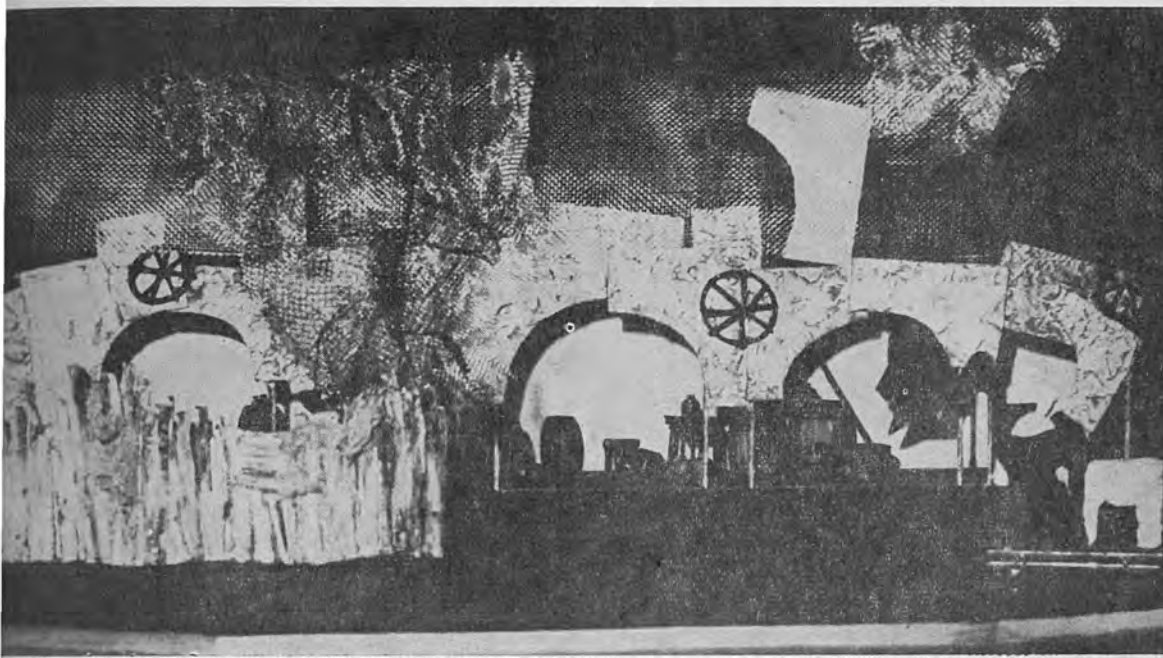
Dar : în ce măsură schema de exprimare a profesorului permite „elevului“, care o adoptă, să o dezvolte, să o continue ? nu cumva există riscul transformării ei — a schemei — într-o rețetă manierizantă ? E cazul puternicelor personalități artistice care, fie au pus în evidență — nu trebuie exclusă nici această situație — absența individualităților autonome printre discipoli. Există și cealaltă situație : discipolul respinge, refuză „învățătura“ profesorului, considerînd-o ca ne mai fiind acreditată de momentul artistic, social. (Reacție subiectivă, adeseori cronată, dar care, psihologic, se justifică).

Psihologia atestă fără puțință de tăgadă existența unor matrici intelectuale inițiale care se manifestă simplu prin preferință ; aceste matrici riscă însă să rămînă — în cazul opozanței față de profesor — amorfă, fără posibilități operatorii, în situația în care „elevului“ nu-i este descoperit și dirijat atributul intelectual către sursa optimă de date necesare.

Fără îndoială responsabilitatea celor ce fac instrucția și educația artistică a noilor generații se vedește a fi uriașă.

★

Schematică prezentare a efectelor extreme care pot apărea din cuplul social profesor-elev pare să nu aibă decît „didactic“ legătură cu scenografia. Numai că efectul unui tip sau altul de instrucție, în cazul nostru, este, nu numai la figurat ci și la propriu, vizibil. Scenograful vizualizează un spațiu care este și altcum decît fizic. Scena este un spațiu nu numai de prezentare ci și de întrupare, este un lor în care capătă chip un anume mod de a înțelege și subînțelege realitatea. Și pentru că valoarea scenografiei, alături de celelalte componente ale spectacolului, este o valoare semnificativă, este important de aflat dacă și cum e în stare absolventul scenograf să satisfacă cerința de



Dorina-Elena Șortan — decor la „Don Quijote“ de Ives Jamiaque.

semnificație sau să modifice simptomatice această cerință către o altă formă de exprimare. Articolul nostru într-adevăr urmărește să facă trecerea în revistă a promoției '74 a secției de scenografie de la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu“.

★

Dacă un pictor sau un sculptor tânăr își poate îngădui răgazul de a aștepta fie ieșirea sa de sub influența maestrului, fie recunoașterea cu întârziere a operei sale, scenograful nu-și poate permite asemenea amănări. Bine sau rău, el trebuie să combine, semnele, obiectele pe podiul scenei, el deci trebuie să-și fi constituit pînă atunci — pentru uz personal — cel puțin un soi de catalog de tipare vizuale ale simbolurilor etc., iar dacă acest lucru s-a înfăptuit, meritul principal este al profesorului.

Iată ce vom încerca să urmărim în lucrările de diplomă ale promoției '74: măsura în care viitorii scenografi și-au constituit fie și sumar un principiu și o structură de vizualizare. Dar pentru aceasta, necesară mai întîi este prezentarea mentorului acestei promoții: conf. univ. Elena Pătrășcanu-Veakis — ca scenografă — este semnată a peste 100 de decoruri. E foarte dificil să prezinti caracteristicile dominante ale unei activități care a traversat peste trei decenii și a supraviețuit unor nenumărate (încă) mode, curente, maniere artistice. Vom enumera cîteva

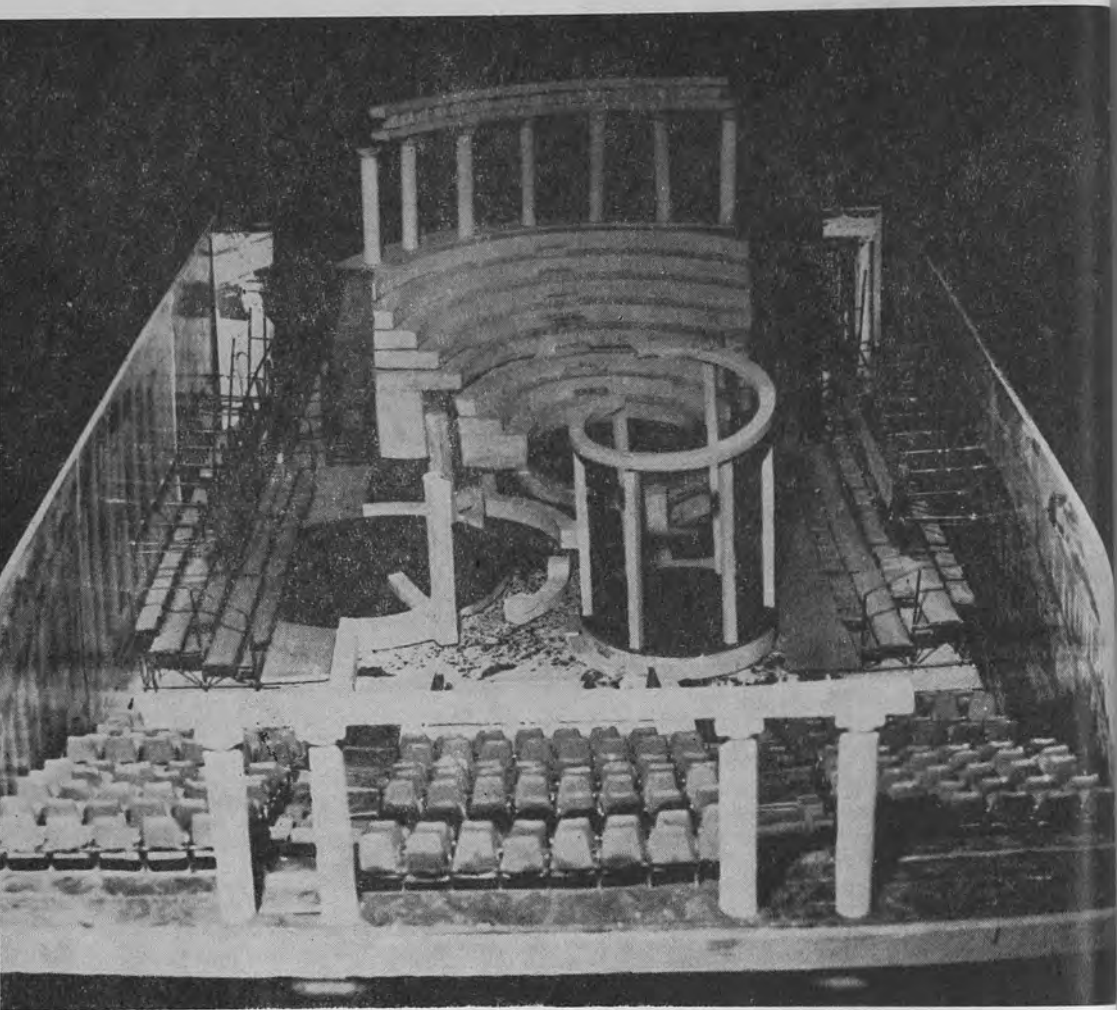
rigori, cîteva consecvențe ale exprimării sale pe care profesorul le-a transmis și le-a impus și celor trei absolvenți: Dorina-Elena Șortan, Gabriela Rieșan și Cristina Păunescu.*)

Toate scenografiile Elenei Pătrășcanu-Veakis aparțin tipului de scenă italiană (machetele de decor ale promoției sînt construite în cutia italiană.) Din această predilecție decurg și alte cîteva rigori (care au funcționat și în proiectele prezentate de absolvenți): montajul „obiectelor“ care sînt pe scenă respectă canoanul picturii — fiecare proiect de decor poate fi privit și ca un tablou, imaginea avînd obligația de a transmite privitorului „ceva“ din atmosfera spectacolului. Aceste proiecte în execuția absolvenților au fost tablouri ale posibilului climat psihologic din spectacolul imaginat.**)

Toate scenografiile Elenei Pătrășcanu-Veakis sînt constituite pe o rețea, pe o schelă fixă în jurul căreia pivotează „peisajele“ scenografice. (Acest procedeu de cineramară funcționează inventiv, inspirat, în machetele Dorinei Șortan și Gabrielei Rieșan. Deosebirea dintre cele două

*) Textele cărora li s-au construit decorurile sînt Don Quijote de Ives Jamiaque, Danton de Camil Petrescu și respectiv, Ondine de Jean Giraudoux.

**) Din păcate proiectele picturale nu pot fi reproduse convenabil în paginile revistei. De altfel, prezența lor sub ochiul cititorului nu ar aduce un plus de argumente asupra temeiniciei soluțiilor scenografice alese de absolvenți fiindcă proiectele sînt de obicei testări de capacitate ale examinaților.



Laur Grosu — decor pentru teat clasic grec. Anul III scenografie (Promoția '75)

aplicări ale aceluiași procedeu constă în aceea că în decorul Dorinei Șortan însăși mobilitatea pieselor pe schela fixă poate deveni un spectacol pentru privitor.)

Decorurile sînt înscenări. ***). Această particularitate a ultimelor scenografii semnate de profesorul promoției a fost preluată de toate cele trei absolvenți. Sensul cel mai literal al înscenării l-am găsit în macheta Cristinei Păunescu: elementele aduse pe scenă sînt — luate separat — neutre. Alăturarea lor

***). O cercetare mai îndeaproape a scenografiei semnate de Elena Pătrășcanu-Veakis am încercat-o mai de mult fără însă a o finaliza.

Un fragment dintr-un studiu am publicat în revista „Arta” nr. 11/1973.

este făcută din respectul convenției teatrale. factorul de emotivizare al spectatorului fiind lumina care înlesnește imaginației adăugirea la decor a narației din text. Pe scurt, procedeul înscenării prin contagiune.

La Gabriela Rieșan înscenarea se realizează prin reconstituire; monumentalitatea, prin apel la obiecte simbolice sau alegorice însoțite de discrete accesorii pitorești. Înscenare prin conformitatea dintre imagine și mentalitatea sau culturalitatea spectatorului. Un decor prin definiție teatral.

În macheta Dorinei Elena Șortan, însăși mobilitatea elementelor din decor putînd fi spectacol, este permisă sugestia realității dar și imaginea realului divagat de imaginație:

alternanță între fantastic și fabulos. O tăcută perindare a decorurilor prin scenă și interesarea lor cu traiectul personajelor vădește o înclinație a absolventei către viziunea cinematografică. Desigur celelalte amintite rigori cărora li s-a supus nu i-au înlesnit o fantazare în sensul cinetic ci au obligat-o pe absolventă la căutarea unor soluții teatrale care au îndreptat-o acele imagini pe care le-am numit de „climat psihologic“. Într-un cuvânt, înscenare a iluziei; pentru care n-a fost suficientă numai perindarea de „peisaje“ scenografice. Pentru a sugera spectatorului discrepanța între lumea ca atare și lumea transfigurată, adică între lumea lui Cervantes și lumea lui Don Quijote, tinăra scenografă a apelat la „decorul mobil“, la costum.

Fiecare personaj are două identități: una reală, socială și una investită personajului, cea confecționată de Don Quijote în delirul său de autoiluzionare.

Spectatorul — a opinat Dorina Șortan — trebuie să poată privi nu numai prin ochii celor care-și bat joc de cavalerul tristei figuri, ci și prin ochii victimei: trebuie deci să ofere publicului, fie și pentru o clipă, optica donquijotescă.

Dacă în acest decor dominantă este de natură acut-psihologistă, în macheta Gabrielei Rieșan (*Danton* — Camil Petrescu) dominantă este socializantă. Fiecare tablou este descrierea unui cadru prin care s-au instituționalizat comportamentele individuale în contextul unor complexe fenomene politice. O anume măreție a cadrului indiferent și totodată copleșit, inundat de evenimente.

Scena este patronată de o uriașă efigie suspendată, plafon de semnificații a dramaticelor desfășurări de conflicte: efigia este basorelieful libertății pe baricade a lui Rude. (Basorelief aflat pe arcul de triumf napoleonian.)

Decorul Cristinei Păunescu la *Ondine* este rezultatul unui procedeu combinatoriu linear: stabilită prin convenție, oportunitatea unui clement — fie că acesta este draperie, năvod, cortinetă, mobilier etc. — celelalte elemente sînt adăugite în virtutea similitudinii de oportunități: scenografia de acest tip este

cadru ambiental, așadar cadru în care elementele — lipsite de semnificație autonomă — sînt participante la o semnificație globală (procedeu intimist de transcriere scenografică).

Am etichetat pe cît a fost cu putință într-o singură propoziție cele trei decoruri ale promoției: înscenare prin contagiune, înscenare prin conformitate, înscenarea iluziei. E posibil ca aceste scenografii să nu funcționeze fidel intențiilor într-un spectacol de teatru. Dar dacă aceste machete s-ar realiza pe scenă, indiferent cîte modificări și intervenții ar suporta, ele ar avea drept scop tot creerea unor iluzii de percepție în spectator: fie iluzia realității unui conflict, fie iluzia veridicității unui spațiu social politic, fie iluzia perindării prin fața ochilor a unui cadru real alternat cu un cadru deformat de imaginație. Argument definitiv în favoarea afirmației că promoția a adoptat (temporar) conștientă artistică a profesorului, și anume aceea de dirijare a psihologiei spectatorului. Necesitatea unei scheme de reprezentare vizuală căreia îi corespunde în public, într-o anume perioadă istorică, o schemă de percepere vizuală. (E interesant de urmărit ce soluții vor adopta, ce spații scenografice vor încropi absolvenții cînd vor fi puse în situația de a face decor pentru o scenă elisabetană sau centrală.) E greu de spus care dintre ele se va desprinde mai repede de profesor, în viitor. Să așteptăm, deci.

Paul — Cornel Chitic

P.S.:

Un fapt surprinzător este că promoția din 1975 condusă de lector univ. Constantin Albani va cuprinde scenografi pentru trei specialități: teatru, televiziune și film. Din proiectele anului 3 prezentăm cititorului cea mai realizată machetă de decor (text clasic grec) semnată de studentul Laur Grosu. Fără nici un comentariu, este ușor de sesizat existența unui alt mod de înțelegere a spațiului scenic. Despre care, însă, acum e prematur orice comentariu.



Bătaia văzută din Fotoliul de orchestră

După cum observă cronicarii francezi, acum, la ceasul cînd se alcătuieste bilanțul stagiunii 1973-74, marea majoritate a spectacolelor de teatru, montate sub semnul regiei întemeiate pe valorificarea la maximum a resurselor fizicului actoricesc, cuprind bătăi între personaje și încălțări generale.

Respectînd cu strictețe indicațiile directorilor de scenă care, de la o vreme, cer insistent tot mai multe palme — actorii, indiferent dacă joacă Fedra sau Burghezul gentilom, Hernani sau Candida, Furtuna sau Hangița, se înghiontesc pe la colțuri, lansează upercuturi în bărbia partenerului, se tăvălesc cite doi, cite cinci pe dușumea, își dau cu selurite obiecte, de la cratiță la scaun de lemn, în cap, se string de gît reciproc, își înșig mîinile în părul colegelor, se calcă-n picioare și mai cu seamă își dau unul altuia, pe față, lovituri pe la spate care, potrivit gîndirii estetice a regizorilor în cauză, sînt menite a determina tot alțea lovituri de teatru.

Fenomenul înfățișat mai sus a stîrnit și va stîrni în continuare polemici destul de vii, din pricina faptului că persoanele care au o anumită opinie despre obrazul celor de pe scenă și privesc cu neliniște viitorul corpului actoricesc contestă orientarea nouă. Cu toate acestea, la o examinare mai atentă, tendința prezintă cîteva trăsături meritînd a fi luate în considerație, precum și cîteva avantaje greu de tăgăduit.

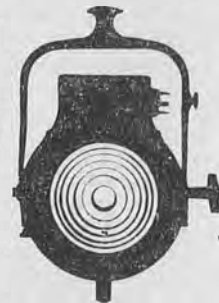
În primul rînd, trebuie notat că promovarea sistematică a bătăilor pe scenă repre-

zintă neîndoios o tentativă de a evita drumurile bătătorite ale regiei și că, într-o vreme cînd directorii dau din mîini și din picioare, luptîndu-se cu ghearele și cu dinții pentru supraviețuirea teatrelor, un scandal cu geamuri și capele sparte în actul II al Livezii cu vișini poate, prin puterea sa de șoc, să (dacă mi se îngăduie expresia) rupă gura publicului, dacă nu chiar să-i scoată ochii. În felul acesta, bătăile de pe scenă vor provoca bătaie la casă, pentru bilete. În al doilea rînd, activitățile menționate constituie o modalitate ideală de aplicare a principiilor regizorale care, așezînd pe-un plan secund însemnătatea cuvintelor și ideilor din piesă, mizează cu precădere pe gestică, mișcare și, în general, pe valenșele fizice ale interpretului; or, a monta păruielele la care ne referim înseamnă a pune la bătaie posibilitățile trupului actoricesc, în înțelesul deplin al noțiunii.

În al treilea rînd, noul curent regizoral poate avea efecte binefăcătoare asupra climatului din teatre, deoarece încet-încet, odată cu estinderea metodei, toate conflictele ivite zîua, în culise, se vor rezolva seara pe scenă.

În sfîrșit, dacă ținem seama de elogiile de care se bucură, în rîndurile unor cronicari dramativi, eforturile teatrelor în discuție, ca și de felul cum sînt maltratați opozanții, în diferite coloane de revistă, avem toate motivele să credem că inițiatorii metodei se vor bucura pînă la urmă de privilegiul de a dobîndi recompensa și consacrarea supremă, datorate gîndirii creatoare: am în vedere palmele academice.

Al. Mirodan



Stagiunea estivală '74

Am înregistrat cu satisfacție efortul de spornică și continuă preocupare, an după an, față de stagiunea estivală.

Țara noastră posedă o bogată și pitorească tradiție a stagiunilor de vară: marii actori, „bunicii“ teatrului românesc, lepădau odată cu canicula mantia lui Lear și coturnii lui Oedip, pentru ca, uneori, în condițiile neprielnice ale unor grădini de vară (vestite mai ales pentru mititeii și tarafurile lor) să abordeze un repertoriu lejer — de la cupletele lui I. D. Ionescu la „prelucrările“ jucate de Niculescu-Buzău. Gustul pentru teatru, satisfacția artistică, e drept, slujind sărmane texte naive, dar debitate cu haz, erau susținute de tot ceea ce avea mai bun teatrul românesc.

De-a lungul deceniilor, țara noastră a cultivat (printre puținele în Europa) stagiunile estivale și în altfel de grădini de vară — ingenios amenajate, sub bagheta fie a unor mari autori ca Tudor Mușatescu, sau cei doi Kirilescu (Al. și N.), fie a unor regizori ca Sică Alexandrescu sau I. A. Maican și a celor mai buni comedieni.

Ultimele decenii — înțelegerea actului teatral fiind strins împletită cu problemele și semnificația epocii, spectacolul fiind înțeles, în primul rînd, prin marea sa semnificație educativă, politică — au dus la o nouă înțelegere, de structură, a stagiunii estivale. Bucureștiul, în afara originalei grădini centrale „Boema“, oferă spații apte de joc pe scenele parcurilor „Herăstrău“, „Bălcescu“, „23 August“, și a tradiționalelor „Arene Romane“. Fără îndoială, condițiile tehnice sînt aici limitate, manevrarea unor decoruri complicate e aproape imposibilă, zgomotele orașului împietcăză asupra emoției spectatorilor. Iată de ce s-au ridicat probleme speciale privind un repertoriu atractiv, pasionant, cu un bogat conținut de idei. S-a mers pe ideea de a se programa acele spectacole apte a fi văzute în condiții de „aer liber“, nu doar la simpla lor mutare din sală în grădină. Altminteri, orice spectator ar prefera să vadă spectacolul dorit în cele mai bune condiții — cele oferite de spațiul sălii închise.

Iată numai cîteva din problemele ce se aflau și se află în fața celor care organizează o asemenea stagiune. Mai ales, stagiunea verii sărbătoarești 1974, vară care solicită și în plan artistic cele mai bune forțe, cele mai nezăgăzuite elanuri, într-un consens unanim prin efort și realizare a oamenilor de artă cu toți oamenii muncii. În acest plan, vara 1974, în Capitala țării, e firesc să fie vara a tot ce însumează mai bun, mai reușit, ca experiență și totodată ca inițiativă.

În primul rînd, putem afirma că avem de a face cu o stagiune „non-stop“; lunile iulie și august găsesc teatrele la sedile lor în pline întîlniri cu publicul. Semnificativ, cele două săli ale Teatrului Național (dotate cu aer condiționat) sînt deschise iubitorilor de teatru. Mai mult decît atît, zilele 3—10 august marchează o „săptămîină a dramaturgiei românești“ cu titluri ca: Simfonia patetică de A. Baranga, Un fluture pe lampă de Paul Everac, Puterea și Adevărul de Titus Popovici, Simbătă la Veritas de M. R. Iacoban, A opta zi dis-de-dimineață de Radu Dumitru, Într-o singură seară de Iosif Naghiu etc. Multe din teatrele bucureștene se află

prezente cu spectacolele lor selecționate de către juriul Consiliului Culturii și Educației Socialiste la „Festivalul de dramaturgie națională“.

Vor fi oferite publicului bucureștean și o serie de premiere realizate în cinstea marilor evenimente istorice. Să amintim câteva dintre ele: Dreptul la dragoste de T. Bratu și Bălcescu de Cornel Trăilescu, la Operă; un spectacol de poezie patriotică realizat de Ion Cojar și Valiza cu fluturi de I. Naghiu (Teatrul Național); Matca de Marin Sorescu (Teatrul Mic); Cine ucide dragostea de Petru Vintilă (Teatrul Giulești); Piticul din grădina de vară de D. R. Popescu (Teatrul „Nottara“); Cununa soarelui de Nella Stroescu (Teatrul „Tândărică“); un spectacol estradistic realizat de Teatrul „Tănase“ la „Boema“; un altul, folcloric — Țară bogată în frumuseți realizat de către ansamblul „Rapsodia Română“. Teatrul „Tândărică“ mai pregătește un original spectacol „itinerant“ cu Sinziana și Pepelea pentru publicul din cartierele Berceni, Titan și Drumul Taberei.

Semnificativă pentru această vară este și prezența unui adevărat reperoriu de spectacole de sunet și lumină. Impus de cîșiv entuziaști pionieri ai genului, „sunetul și lumina“ și-a vădit consistența, viabilitatea, nu numai ca un argument la șarmecul nopții de vară, ci și educativ, cu semnificație patriotică. Iată titlurile acestei veritabile stagiuni: Eroii au fost, eroii sînt încă (la Monumentul Eroilor Patriei), Timpul și piatra (la Curtea Veche), Mi-au slujit țara (la Muzeul „Enescu“), Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie (la Rotonda scriitorilor din Cișmigiu), Menestrel în August (în parcul teatrului Giulești). Regizori, actori, maeștri ai luminii și sunetului s-au mobilizat pentru aceste sugestive întîlniri nocturne cu versul, lumina, muzica și piatra dăltuită.

Spectacolul, în diverse forme artistice, e prezent pretutindeni: pe scenele în aer liber (în care apar sute de echipe de artiști amatori, aflați sub auspiciile marelui concurs „Trofeul Arenele Romane“), în întîlniri muzeale și lecturi poetice în biblioteci, în montaje literare și evocări.

Se poate afirma că sîntem martorii, mai bine zis spectatorii, unor ample desfășurări care, prin caratul valorii artistice, prin inventivitate și șantezie, prin folosirea a tot ceea ce este mai valoros pe scena dramatică și lirică, vin să marcheze, prin vibrația perenă a artei, marile evenimente istorice.

Se află în aceste manifestări inclusă poziția de artiști cetățeni a creatorilor de spectacole.



Un teatru de factură revoluționară

convorbire cu actorul **Traian Dănceanu**

secretarul organizației de partid de la Teatrul Giulești



— Sinteți în Teatrul Giulești de la înființarea lui. Aveți, aici, 28 de ani de activitate neîntreruptă. Acum, când sărbătorim 30 de ani de la Eliberare și când teatrul dvs. înseamnă un serios argument politic, ar fi nimerit să încercăm o evocare a ceea ce însemna teatrul românesc atunci, la începuturi...

— Dacă vorbim despre Teatrul Giulești în 1946, acesta a apărut în București ca o curiozitate. În '45-'46, când erau teatre particulare, înființarea teatrului C.F.R. a fost un act care demonstra activitatea partidului în cultură. Conducerea de partid din timpul

acela hotărâse înființarea teatrului C.F.R., una din primele inițiative menite să schimbe orientarea de până atunci a teatrului românesc.

— Cîți ani aveai atunci ?

— 27.

— Ce teatre mai erau în București ?

— Erau teatre de bulevard, exceptînd Teatrul Național, apoi Teatrul lui V. I. Popa, de orientare progresistă.

— Ce piesă a jucat Giuleștiul la început ?

— Clocote de Vintilă Russu-Șirianu ; era ca o carte de vizită cu care teatrul Giulești se infățișa marelui public. Se vorbea în ea despre luptele muncitorilor cefești. Pe atunci, cartierul Giulești era în cea mai mare parte locuit de muncitorii cefești. Și repertoriul nostru era, prin excelență, agitatoric.

— Și-a păstrat Teatrul Giulești pînă azi această inițială ambiție de a fi un teatru muncitoresc ?

— Eu cred că ținînd seama de programul teatrului — de la înființare și pînă în prezent — putem considera că a rămas în continuare un teatru muncitoresc ; atît doar că, în virtutea acumulărilor el și-a lărgit sfera de acțiune și orizontul preocupărilor, dobîndînd astfel, curînd, caracterul unui teatru popular.

— Apropo de repertoriu : el este, la Teatrul Giulești, mult mai amplu, ca problematică, azi. Nu cumva lărgindu-și aria repertoriului, Teatrul Giulești și-a estompat menirea lui politică ?

— Cu siguranță, nu. Mai întâi pentru că noi producem, sîntem producători de spectacole politice. Profesînd politicul prin artă, nu înseamnă să ne temem de textele de teatru cu problematică variată. Consolidîndu-se, însăși viața noastră socialistă s-a nuanțat. Această necesitate de a găsi „cheia politică“ a spectacolului se vedește consecvent în concepția regizorală. Teatrul Giulești constituie în această direcție un exemplu consecvent în montarea multor spectacole. De altfel, nu e rău să amintim că primele spectacole cu Brecht din țara noastră au fost lansate de teatrul nostru. Exemplul este semnificativ.

— *Așadar, lărgire în conținut a repertoriului, diversificare programatică a publicului ; nu ? Cum vedeți, ca secretar al organizației de partid, această devenire ?*

— Preocuparea statornică de a fi un teatru de esență populară se justifică prin însăși realitatea istorică pe care o trăim. Publicul a evoluat, cantitativ și calitativ. Au apărut noi valori, cartierul s-a schimbat. Mă încumet să cred că schimbarea — în plan spiritual — s-a datorat, într-o bună măsură, și Teatrului Giulești. Noi care am trăit în el, de la începuturile lui, ne dăm seama cum spectatorii care ne întîmpină — cu laude sau cu rezerve — spectacolele, „au crescut“ odată cu noi, făuritorii spectacolelor, actorii, regizorii, decoratorii...

— *Cînd ați deschis un teatru nou, într-un cartier muncitoresc, v-ați bucurat, ipso facto, și de un public nou ?*

— Ipso facto, nu. Dar „văzînd cu ochii“. Sub ochii noștri s-au petrecut transformări uluitoare. Cartierul s-a îmbogățit nu numai edilitar. Au apărut noi categorii sociale, rezultat al drumurilor în viață deschise fiilor de muncitori. Publicul nu mai este acum unul exclusiv muncitoresc ; de aici și necesitatea nuanțării problematicii repertoriale. Care însă, în esență, se vrea mai departe revoluționară.

— *Cu ce actori ați ridicat cea dintîi cortină ? Mai joacă la dumneavoastră „veteranii“ ?*

— Unii au plecat ; dintre „cei vechi“ au rămas puțini. Dar nu pot fi uitați actorii de prestigiu — Sireteanu, Mohor, Macedonschi, Ștefănescu și alții alții — care s-au perindat pe scena de la „Giulești“ și au contribuit la ridicarea profilului acestui teatru. Altfel spus, teatrul acesta s-a creat, și-a zidit personalitatea de zi cu zi, cu idealurile și faptele artistice ale lucrătorilor lui.

— *Cum și-au asimilat noile promoții linia de conduită și de muncă a comuniștilor din teatru ?*

— Primirea de noi cadre în teatru s-a făcut foarte bine și asimilarea s-a făcut pe neobservate. Oamenii s-au încadrat în „curentul“ sănătos al teatrului și unii dintre ei au devenit cu timpul actori de excepție : Silviu Stănculescu, Cornel Vulpe, Mariana Mițu...

— *Cum s-a făcut educația comunistă ?*

— Atmosfera de lucru a fost întotdeauna prielnică pentru desăvîrșirea actorului. Actorul a găsit aici o lume de relații calde, apropiate și, repet epitetul, o ambianță sănătoasă, de stimulare amicitie. Organizația de partid a asigurat în acest climat continuitatea, disciplina și orientarea ideologică a muncii artistice. Este, firește, greu să analizezi în profunzime acest aspect. În fiecare an cadrele se împropătează. Sigur că încercăm fluctuații, opțiuni indecise. Pe de altă parte, sînt și astăzi bucureșteni care nu ne-au vizitat încă Teatrul Giulești ; nu numai datorită „depărării“ lui de centru. Domnește în ei o veche preconcepție privind calitatea artistică a realizărilor noastre : o falsă judecată, evident, — fiindcă Teatrul Giulești demonstrează un netăgăduit simț de răspundere în ce privește calitatea artistică a spectacolului. Ceea ce i-a răpit, de mult, atributele unui teatru de cartier, în înțelesul depășit și ștrîmt al cuvîntului.

— *Totuși inconsecvențe nu se întîlnesc pe acest plan, în teatru ?*

— Organizația de bază P.C.R., pe baza unor programe de lucru, militează pentru a se materializa hotărîrile consiliului oamenilor muncii, în care, cum știți, se discută și probleme legate de concepția regizorală, scenografică, de interpretare etc. Organizația de partid sprijină punctele de vedere valoroase emise în consiliul oamenilor muncii, în sensul ducerii lor la împlinire. De aceea, netrădînd niciodată esteticul, spectacolele noastre au fost foarte ferme și foarte clare și din punct de vedere ideologic. Sîntem un teatru cu un program politic bine conturat. De la începuturi și pînă în prezent, 80% din spectacole au fost realizate din repertoriul național. Relația cu repertoriul național am înțeles-o la modul activ : o serie întreagă de dramaturgi au fost „lansați“ de Teatrul Giulești și s-au făcut cunoscuți publicului larg prin mijlocirea scenei lui... Nu mai e de mult un secret că Teatrul Giulești este așteptat cu plăcere, întotdeauna, în provincie. Motivele sînt bine întemeiate : mergem de fiecare dată cu un repertoriu ales, cu o distribuție bună și cu o interpretare la nivelul exigențelor contemporane. În afară de ieșirile în țară, am făcut turnee și peste hotare — în Danemarca, Polonia, Italia,

unde ne-am comportat ca adevărați soli ai culturii românești. Ziarele străine au prețuit, adesea, superlativ, însușirile „demonstrațiilor” noastre artistice, regizorii, actorii noștri.

— *Referitor la sporul de deplasări în provincie: trebuie să vedem în aceasta o simplă performanță a teatrului sau o concepție de lucru?*

— Formula de „teatru în deplasare” ni se pare proprie societății spre care năzuim. Pe de altă parte, în afară de ideea contactului nemijlocit, noi am inițiat și consfătuiri cu publicul, cu scopul vădit, de data aceasta, de a prospecta. Am făcut la spectacolul cu *Meșterul Manole* discuții cu prietenii teatrului, dar nu ne-am rezumat la Blaga, ci am cules o serie de sugestii în privința repertoriului nostru în general. Poate că cele ce v-am spus reflectă și un mod al nostru de a munci.

— *Să vorbim despre actorii din Teatrul Giulești. Aveți vedete în teatru?*

— Grijă noastră permanentă a comuniștilor din teatrul nostru este ca să realizăm personalități artistice, nu vedete. Dorim și tîndem să afirmăm pe scena teatrului giuleștean personalități care să militeze pentru programul ideologic al teatrului, program izvorit din strategia partidului.

— *Și... cum ați ajuns la personalități artistice?*

— Nu am creat un repertoriu special pentru vedete. Ne-am bucurat cînd au „îșișnit” actori ca, de exemplu, Ștefan Bănică sau Ștefan Mihăilescu-Brăila, ori Marga Anghelescu, dar acesta e secretul: nu am axat niciodată repertoriul în jurul unui singur om. La noi, munca colectivă este un principiu rodnic de creație. Spectacolele Teatrului Giulești sînt caracterizate prin unitatea de concepție și de gândire a întregului colectiv.

— *Spuneți că Teatrul Giulești s-a realizat ca teatru colectiv. Dacă vi s-ar cere definiția teatrului, pentru un eventual Dicționar al teatrelor, cum s-ar defini acest teatru din Giulești?*

— Eu i-aș spune „teatrul de peste mînă”. Ghinionul Teatrului Giulești este că îl despart de marele București 100 de metri: Podul Grant. Se traversează greu. Dar lăsînd gluma de o parte, pretind că Teatrul Giulești este un teatru de avangardă. Am fost mai totdeauna în primele rînduri în ceea ce privește noutatea. Se ajunge greu în cartierul

Giulești, dar tocmai faptul că ne aflăm situați unde ne aflăm situați, ne abligă. Dacă omul se duce mai lesne, să zicem, la Teatrul „Bulandra” (situat ultra-central), noi sîntem nevoiți pentru a atrage publicul să facem mai mult.

— *Cel mai tînr actor al teatrului cine este?*

— Lăzărescu, are 26 de ani.

— *Credeți că el și generația lui vor fi în stare să preia ștafeta, tradiția teatrului muncitoresc?*

— Sigur că da. Din 150 de membri ai colectivului, 50 sînt membri de partid. Sîntem convinși că cei care vor veni mîine vor păstra tradiția repertoriului progresist și a spectacolelor de înaltă ținută artistică. Sigur că nu vor renunța nici ei la clasiți: *Timon din Atena* de Shakespeare vine de pildă, să lărgescă viziunea populară a spectacolului; în *Marea expediție* a lui Müller se vorbește despre tineret. *Năpasta*, montată la noi, a fost o mare surpriză pentru public, tocmai prin încumetarea tinerească de a vedea modern textul lui Caragiale. Spectacolul m-a șocat și pe mine (după 28 de ani petrecuți în teatru), pentru că mă deprinsesem cu montările vechi. Viziunea regizorului Alexa Visarion m-a șocat. M-a șocat, dar am înțeles ce mare este forța creatoare a unui om de teatru care gîndește politic. Am mare încredere în teatru pentru că este un tineret foarte talentat. Poate unii dintre tinerii noștri vor pleca mîine în altă parte, noi, însă, vom lansa cu aceeași bucurie alți tineri. Fîndcă socotim drept un mod de exprimare firească, proprie unui teatru de factură revoluționară, să-și perpetueze metabolismul tînr, prin tineri.

Convorbire susținută de
Paul Tutungiu





Raluca Zamfirescu (Ejimița) și Dem. Rădulescu (Conu Leonida).

PAUL ANGHEL

BIBANU ÎN „CONU LEONIDA“

Repar o nedreptate: în urmă cu o vreme, scriind despre *Năpasta* pe scena Naționalului, am omis să însemn măcar un cu-

vînt despre *Conu Leonida*, în actuala versiune datorată tot lui Ion Cojar.

Trebuie să recunosc că cele două spectacole, legate aproape silnic sub acoperișul unei singure seri, te obligă la o tranziție de sentiment atît de șocantă încît echivalează cu o fractură. Sînt doi Caragiale, unul al navelor fantastice și al *Năpastei*, celălalt al *Momentelor* și comediiilor, și nu e vina nimănui că în realitate au fost tot doi, avers și revers al unei singure medalii. (Cu Gogol nu s-a întîmplat altfel; *Serile în sat la Dikanka* sînt altceva decît *Revizorul*). Nu trebuie, deci, să-i căutăm nod în papură lui Cojar, nici lui Caragiale, dar nodul rămîne nod și se așează, cu toate consecințele — a se vedea cronicile — între cele două tipuri de scenă și de spectacol.

Cine e Conu Leonida se știa, cine e Bibanu se știe de mai puțină vreme și de la aceasta vreau să pornesc. Un actor de comedie e un fenomen cu totul și cu totul rar. Rîsul nu se obține ușor. Mecanismele care îl provoacă (oricît ar fi fost de subtil explorate, de la Bergson încoace) rămîn enigmatice, curioase, paradoxale, ca și agentul exterior — faptul sau tipul comic — care le pune în mișcare, cu acțiunea lui pe cît de derutantă pe atît de inanalizabilă. Emoția comică este, de asemeni, de cu totul alt tip, chiar dacă un singur perete, foarte transparent, desparte rîsul de lacrimi și rîsul cu lacrimi. Claviatura efectului comic este și ea uluitoare, bufonul, clovnescul, mecanicul, parodicul, mimicul, burlescul, satiricul, caricaturalul, funambulescul își dau mîna ca să închipuie altfel viața decît o știm, în esențialitatea ei fantastică. Este nemaipomenit cîte mijloace avem ca să imblinzim fiara vieții prin rîs, și cît de rar recurgem la ele. Comedia e mai înțeleaptă decît drama, ea ne spune, cu prețul hohotului, că toate trec... Dar chestiunea rîsului e legată de chestiunea libertății și de aceea în epocile precedente ale umanității, epoci cu „puțină libertate“, autorii comici și actorii comici au fost rari. Comedia, uneori tragică, a fost jucată cu gelozie numai de cei de pe prima scenă a vieții, mulțimile avînd dreptul să ridă numai după lăsarea cortinei. Marx a scris despre acest fenomen, cuvînte foarte autorizate, un singur lucru nu se știa pe vremea lui: cînd devine prezentul trecut, ca să ne despărțim de el rizind.

În această lumină, cine e Conu Leonida? Un dobitoc care le știe pe toate, „un Nicolae Iorga pe de-andoaselea“, cum a spus magistral Bibanu la o întîlnire cu spectatoriilor, deci un „expert“ în istorie, politică, economie, comerț, poliție, presă, legi, într-un cuvînt, o enciclopedie în papuci și cu tichia pe cap. Dacă ar fi și escroc, el ar fi un tip molieresc, un doctor fără voie. Dacă ar fi un om de decizie, cum se spune

în timpurile moderne, el ar fi chaplinian, un dictator *avant la lettre*, domeniul de care el ar răspunde fiind un haos pur. Gândiți-vă numai ce s-ar întâmpla dacă s-ar aplica „legea de murături“. Debilitatea sau tăria farsei lui Caragiale ține de faptul că tipul se află la marginea vieții, dincoace sau dincolo de marele carnaval, într-o situație laterală de „raisonneur“. Tipul e „dulce“ prin sublima lui inutilitate. Comedia lui e groasă, enormă, rar se spun atâtea imbecilități într-o singură frază (ce s-ar întâmpla pe lume dacă oamenii s-ar conduce după imbecilitățile lui!), rar îns mai fericit, mai satisfăcut pentru faptul că viața se potrivește de-a-ndoaielea cu înțelesurile pe care el i le atribuie. El este în fond identic cu nea Nae Ipingsescu; el trage la loteria filosofică singurul loz câștigător („Ca tine, bobocule, mai rar...“ „Cum le spui tu, halal!“...). Într-o ipostază fericică, dacă conu Leonida și-ar edita operele complete, antologia mondială a prostiei și-ar anexa o pagină fundamentală. Farsa e scurtă ca un banc: „din nimic, dintr-un nuș ce, din ceva, cineva (conu Leonida) intră la ipohondrie“, ca pînă la urmă, același personaj să recunoască, pe propria piele, teza „victoriei“ sale filosofice, rezumată în aceleași cuvinte: „din nimic, dintr-un nuș ce...“. Coana Efimița, pendulînd între admirații și spaimă, reprezintă, de fapt, „imperiu politic“ al lui conu Leonida, singurul peste care acesta rămîne suveran.

Piesa s-a jucat în diferite epoci, fără mult succes. Interpretii n-au avut instinctul enormului, ei au redus, se pare, personajul principal la condiția obiectiv modestă, care este — atenție! — condiția de contrast. Dem Rădulescu-Bibanu, rupînd cu tradiția, a făcut strigător tocmai acest contrast esențial, care pune personajul în lumina bufonă, singura lumină reală. Cum e, Bibanu în Conu Leonida? Un „Napoleon“ într-o Sfîntă Elena cu două paturi, cu plăpumi și macat, un căpitan al lui „Galibardi“ ieșit la pensie, un „Bismark“ urzînd planuri „din cuțite și pahare“, un fantastic. Verva și sinceritatea cu care trăiește eroismul caricatural nu sînt contrabalansate decît de lumea obiectelor în care se mișcă: scufița teutonică, plapuma-dolman, cămașa de noapte-uniformă, cărămizile-piedestal de încălzit picioarele, gazeta-instrumentul strategic, ceasul-busolă care răspunde arbitrar la apel. Focurile de „levorvel“ care se trag pe uliți ar trebui să fie acompaniamentul „revoluționar“ („Asta-i muzica ce-mi place“!), dar, de aici începe să funcționeze resortul de farsă, conu Leonida nu știe că debitînd lozinci radicale e în fond un reacționar.

Bibanu a fost mareț, oricîte opinii contrare s-ar exprima pe marginea rolului. El a intrat în joc cu o sinceritate totală, pe care o pot aduce în scenă doar marii comici. Și ca toți marii comici, el a tratat textul doar ca pe o partitură, cuvintele percutînd reacțiile absolut debordante ale inter-

pretului, cu traiectorii precis urmărite pînă în final. A tras, cum s-ar zice, la țintă, în toate: în mimică, în jocul scenic, în știința de a goli de sens cuvintele sau de a le suci gîtul, în calamburul gestic, în bufonadă. Nu pot strimba din nas cînd bufonada e totală. El a fost trupeș, solemn, semeț, ridicul, speriat, timid, timp, timorat, revoltat, biruitor, risipind cu luxurianță liniile și culorile din care a țîșnit tipul: Conu Leonida, un altfel de conu Leonida decît cel știut. El ne-a convins că personajul nu e o molie, în sensul teatrului absurdului de azi, ci o forță. Toate aceste date consemnate mai sus le-a adus de acasă nu textul, ci interpretul, așa cum trebuie să se întîmple în spectacolul de comedie. Coana Efimița — Raluca Zamfirescu — l-a secondat exact, cu un minus pe care nu pot să nu-l regret: a pus poate prea mult simț critic în rol, ar fi trebuit, cred, să-și aduleze soțul cu mai multă nădejde, strivită pînă la urmă între realitate și între lumea lui aberantă. Cojar, la rîndu-i, ar fi trebuit să acordeze mai strict cele două roluri pe linia efectelor, distribuînd Efimiței ceea ce personajul merita și ceea ce Raluca Zamfirescu putea realiza cu brio.

Și acum, o chestiune de principiu: de ce oare Caragiale nu poate fi jucat cu tot arsenalul de instrumente ale comicului? Pe ce temeieri teoretice sau de tradiție să pretindem interpretilor să se rezume doar la comicul verbal? Textele lui Caragiale, comediile și „momentele“, sînt *partituri de teatru*, adică *scenarii de spectacole*, chiar prin literatură lor. Și încă ceva: în cazul de față, ne-am dus la teatru, ca să-l vedem în Conu Leonida... pe Bibanu! Eu l-am văzut și l-am aplaudat strașnic.

Numai cînd ai actori de un asemenea calibru, un rol merită reînviat. Altfel, îl citim acasă.

P.S.:

Am scris cele de mai sus cu un sentiment straniu: peste 15—20 de ani, singurele documente despre rolul creat în 1974 de Dem. Rădulescu-Bibanu vor fi cronicile absolut negative pe care le-au semnat cu acest prilej cronicarii teatrali ai stagiunii, stimații noștri colegi. Procesul rolului va fi de mult închis. Spectatorii care au aplaudat frenetic verba comică a interpretului vor fi murit cu toții sau aproape toți. Oricum, în istoria teatrului, spectatorii n-au cuvînt, cum n-au nici autorii, nici directorii de scenă. Ce va rămîne deci din cascada de rîs a unei seri sau a unei stagiuni? Nimic sau mai nimic, dacă nimic înseamnă consemnarea unui „eșec“.

Iată de ce m-am simțit dator să acord zilei de mîine această notă discordantă, cu o subliniere: marii noștri interpreți merită mai mult decît cronicii pe marginea rolurilor, merită portrete, ample analize ale mijloacelor care-i particularizează și-i transformă, cînd e cazul, în personalități. Cu Bibanu, e cazul...

CRONICA DRAMATICĂ

Teatrul Național
din Cluj

PASĂREA SHAKESPEARE

de D. R. Popescu

E norocul Teatrului Național din Cluj, de a fi amplasat pe teritoriul izvorului de „apă vie“ care e creația lui Dumitru Radu Popescu; e înțelepciunea, și meritul său, de a capta acest izvor, pentru a împropăta, cu virtuțile secrete ale apelor sale țîșnite din adîncuri, forțele spectacolului românesc contemporan. Într-o viitoare istorie, capitolul montărilor pe piesele scriitorului clujean — chiar dacă nu e atît de complet cum ar fi putut să fie — își va avea locul lui aparte.

Din dramaturgia inegală și mereu imprevizibilă a acestui extraordinar prozator, nimic nu trebuie lăsat să se piardă; piesele sale nu numai că nu seamănă cu nimic altceva, dar nu seamănă nici între ele, deși o legătură profundă le unește, de ordinul transmisiei unor caractere genetice. Sînt piese cu subiecte în aparență extrem de simple, populate de oameni oarecari, din categoria celor ce nu obișnuiesc să devină „personaje“ nici în viață, nici în teatru; și, imediat sub acest strat subțire de banalitate, de nebănuît, se deschid niște cratere, în întunecimile cărora destinele cele mai comune sînt absorbite ca în pilniile Maelströmului. Drama nu-și desemnează aleșii dintre spiritele distinse, predispușe la speculație, în a căror existență un pic de suferință metafizică e de bon ton (prejudicată aflată în originea mai multor piese cu un erou cu pretenții hamletiene, dar

bine înfipt în plăcerile vieții; dorind a le da o savoare mai picantă, acesta mimează procesul de conștiință și dramele opțiunii). Exact așa cum boala nu-și alege victimele, ci-și strecoară microbii acolo unde bariera de apărare a organismului lipsește, drama își injectează veninul în indivizii care au o „fibră morală“ șubredă. Ea începe prin a fi o greșeală penibilă, un punct dureros, ca un furuncul urît, pe care insul, neavînd tăria să-l extirpe, tînde să-l ascundă de ochii celorlalți; apoi se umflă și diseminează, transformîndu-se în cancer. Asemenea drame nu pot avea happy-end. În piesele lui D. R. Popescu, greșelile se plătesc — cea ce e stenic, purificator, reprezentînd un echivalent contemporan al stării de catharsis.

Aparte e natura greșelii, aproape întotdeauna automutilare morală, falsificare a propriei personalități, deformare a caracterului; sub apăsarea unei presiuni căreia nu e în stare să-i reziste, omul face o concesie, un compromis, săvîrșește o josnicie, călcînd în picioare un sentiment firesc ori un principiu de conduită; el se reneagă astfel în mod fundamental. Așa era Aurel, cel ce-și „desființase“ tatăl, declarîndu-l mort; așa era Patriciu; așa e, azi, în *Pasărea Shakespeare*, Sergiu, creatorul care, decizîndu-se de iubirea tineretii pentru Ingeborg, romantica fată pe motocicletă, fiindcă biografia ei i-ar fi periclitat cariera, nu a mai izbutit niciodată să-și realizeze visul pur al inspirației, acel film a cărui eroină era ea. „Pactul cu diavolul“ instaurează, ce-i drept, un armistițiu cu lumea; însă împlinirea, seninătatea, nu se mai întorc, prețul se plătește în fiecare clipă, prin încrîncenare.

În *Pasărea Shakespeare*, primul nivel e cel al faptului divers. Dedicția („Dedic această piesă lui Emil Poenaru“) trimite deschis la surse de tipul anchetelor social-judiciare din dosarele romanțate publicate de reporterul-procuror. Sinuciderea unei adolescente, după o preimpurie și amară experiență erotică, ascunde, dincolo de obișnuita decepție sentimentală provocată de un băiat prea egoist, niște relații de familie înnodate

și încălțate ca un cuib de șerpi. Atracția nedeslușită pentru un bărbat matur și tandru, care se dovedește, finalmente, a fi tatăl ei, descoperirea că el e amantul mamei, prăbușirea, astfel, a singurului ei punct de sprijin, repulsia față de promiscuitatea legăturii conjugale a părinților, umilința, însingurarea, nevoia de a se smulge cu orice preț din atmosfera sufocantă, o împing spre moarte. Această „materie brută“, accesibilă deopotrivă scriitorilor și industriei de melodramolete moralizatoare de serie, e prelucrată în reortele din laboratorul personal al lui D.R.P., născând o piesă ciudată, nu prea lesne descifrabilă. Moartea fetei puțină fi interpretată ca o crimă înfăptuită cu arme psihologice, aflarea și pedepsirea vinovatului devin cauza pe care și-o asumă Sergiu. Fiind singurul soț „dinafară“, neimplicat în dramă, el se consideră martor obiectiv și judecător imparțial și-i împresoară pe toți cu întrebări acuzatoare; dar trecutul înțesat de secrete urite, care iese, încet-încet, la iveală, sfârșește prin a-l înghiți. Pe firul mărturisirilor dispartate, el ajunge pînă la infamia îngropată cu grijă în taințele propriiei memorii; individul jalnic, vinovat de înșelăciune în fața ficei sale, nu e altcineva decît băiatul lui și al iubitei de altădată, și ea demult moartă. Cei doi se înfruntă. Se pare că, într-o definitivă încheiere a socotelilor, fiul și-ar fi ucis tatăl. (Scriitorul nu-și refuză, în trecere, plăcerea jocului ironic cu temele sacre ale psihanalizei.) Dar nu, sugestia e desmințită; apare, nu se știe de unde, frumoasa Ingeborg, neatinșă de timp. Tăcută, implacabilă, ea îndreaptă spre Sergiu țeava unui revolver și apasă pe trăgaci, pedepsind astfel minciuna devenită ereditară, perpetuată, ca o malformație, de-a lungul a trei generații. Stop! Întrerupeți proiecția! Final-surpriză, final-retragere: tot ce s-a petrecut a fost simplă convenție artistică, niște episoade din viitorul film, *Păsărea Shakespeare*.

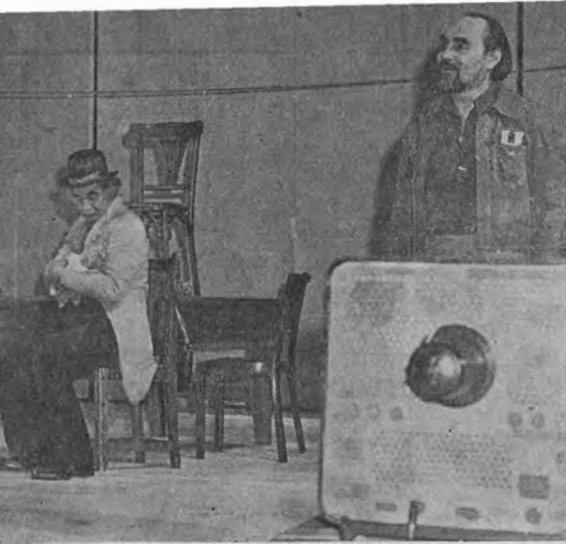
Această bruscă „întoarcere la sol“ — soluție dramaturgică, la drept vorbind, cam de mîntuială. la care recurge, și cel mai grozav pilot, dacă, în plin zbor, i s-a oprit unul din motoare — nu compromite însă originalitatea scrierii. Ceca ce, povestit rudimentar, în rezumat, se golește de mister, înțepenind ca într-o caricatură, are, în țesutul viu al piesei, un soi de magnetism special, datorat fluxului continuu de fantezie circulînd, ca o sevă, între diferitele ei nivele. Ceva invizibil, dar meru prezent, cum e, acesuși în sacoșă, obsedanta pisică „de Anul Nou“, căreia nimeni nu i-a zărit vreodată codița; impalpabil, ca urma unei păsări în aer. încît „nu se știe bine dacă a existat sau ba“ — acesta e simbolul „păsării Shakespeare“. Umbra aripilor ei deschise planează asupra întimplărilor. A fost? N-a fost? Și ce importanță are asta? Oare nu trecutul e cel mai puțin previzibil, de vreme ce e în stare să slobozească pe neașteptate, în urmărirea celor evadați din temnițele lui, haita de ciini negri a conse-



Melania Ursu (*Ecaterina*) și Carmen Galin (*Irina*).

cințelor actelor lor? Între faptele certe, irevocabile, și proiecția lor în *posibil*, în *ipotectic*, tradiționala demarcație netă lipsește; acțiunile migrează dezinvolt dintr-un mediu în altul; filmul poate fi, totodată, filmul din capul personajului, un vis ori un coșmar, una din acele turburi plămuiți ale subconștientului. D.R.P. e un fantast nu lipsit de cruzime, uneori fantezia lui născocoște și farse sinistre.

Ca și în prozele de maturitate („F“, „Vinătorea regală“), ca și în celelalte piese din ciclul dramelor conștiinței vinovate (*Pisica în noaptea Anului Nou*, *O pasăre din altă zi*), între real și imaginar are loc un proces de osmoză. Domeniul imaginărilor nu e nereal, adică non-existent, ci doar de semn contrar, aparținînd aceleiași realități, infinite; dacă am încerca să dăm acestei viziuni a artistului o reprezentare grafică simplă și transparentă, ar fi de ajuns să schițăm, școlărește, două axe de coordonate intersectate într-un punct zero și să notăm, de o parte și de cealaltă, domeniul semnelui plus și cel al semnelui minus. Convenția e aceeași cu cea de care se servesc matematicienii,



Gheorghe Nuțescu (Nichifor) și Constantin Adamovici (Sergiu).

pentru a introduce în infinitul universului ordinea unor repere funcționale.

Poate că o asemenea poetică pare ambiguă față de conceptele clare, pozitive, ale literaturii realiste; ea are în schimb darul de a servi drept instrument de investigație în într-o zonă unde nu se poate pătrunde fără riscul de a perturba mișcarea unor micro-particule ce fac trecerea între două tărmuri: cel al realității obiective, și cel al subiectivității. Desigur, știm că un impuls provenit din sfera obiectelor materiale poate modela o idee abstractă sau poate inspira o reverie, după cum știm că un cuvânt sau o tăcere, urma unui gând fugar, se pot imprima, ca în ceară moale, în existența concretă, modificându-i cursul. Dar piesele lui D.R.P. surprind însăși această misterioasă trecere, modul cum o furtună în lumea de abur a sufletului se transmite în toate straturile vieții, se amplifică, antrenează energiile libere ale voinței și ajunge să se transforme în cutremur capabil să devasteze realitatea reală, tangibilă. Pentru el, gestul moral are aceeași putere ca și gestul fizic. Personajele trăiesc drame abstracte, generate de neputințe ale psihicului, dar aceste drame se încheie cu moartea violentă, de-adevăratelea (de-adevăratelea?!) a unui om.

Dacă se aventurează în zbor înalt, fără să-și piardă respirația acolo sus, unde aerul se rarefiază, dacă face acrobații spectaculoase, acest frate al pescărușului Jonathan Livingston nu cultivă voluptățile gratuitului. Piesele lui au întotdeauna o idee morală, nu apriorică, ci distilată din substanța dramei. Faptul că în *Pasărea Shakespeare* cercul răs-

punderilor se închide fără a delimita net vinovăția de nevinovăție nu e o omisiune, ci reprezintă tocmai adevărul profund al acestei piese despre o umanitate mizerabilă și nefericită, înlăuntrul căreia dreptate absolută nu se poate face: căci răul și suferința comunică subteran și se alimentează reciproc. Nimeni nu e cu desăvârșire nepătat, fiecare poartă amprenta trecutului, a faptelor săvârșite și a faptelor îndurate; iată un dat ce trebuie acceptat în deplină luciditate. Fără a renunța la o stea polară și la punctele cardinale, la cel ax ce trece prin centrul oricărui sistem; dimpotrivă. D.R.P. știe că omul, ca să trăiască, are nevoie de o certitudine. Axul universului lui, pe care ni-l oferă, e, în felul său, tot un hotar: hotarul ce desparte *trăirea în adevăr*, de *trăirea în minciună*.

Spectacolul clujean e semnat de Alexandru Tatos. După cîțiva ani de semianonimat, în stagiunea aceasta el a ieșit hotărît în întimpinarea evenimentelor, atacînd singurele două opere într-adevăr dificile din repertoriul original inedit. Saltul de fantezie, de siguranță, de abilitate profesională, făcut de la montarea piesei *Chimie* de Ion Băieșu la această ediție scenică-princeps a *Păsării Shakespeare*, e impresionant; senzația e că impactul cu imaginația dramaturgului i-a descătuișat și lui imaginația. Fidelitatea față de sens e însă aceeași, plină de seriozitate.

Un excelent punct de sprijin oferă montării decorul lui T. Th. Ciupe, ingenioasă modalitate de supunere la obiect, și totodată de devansare a acestuia. În hăul scenei, reflectoarele decupează diferite locuri de joc, parcă în vederea turnării unor cadre pe un presupus platou de filmare. Un perete fals, ca o butaforie ieftină, e tăiat de nenumărate ușițe înguste, pe unde se intră și se iese fără încetare. În cîteva voliere, niște porumbei vîi uguie cînd au chef, punctînd sonor tăcerile; alături șade, încremenit, Mircea, al cărui resort vital s-a frînt demult. La început și la sfîrșit, pe un ecran sînt proiectate umbrele actorilor — expresie a preocupării pentru claritate și coerență, caracteristică acestui regizor. Astfel se realizează, cu o vizualitate pregnantă, înscrierea în orizontul schimbător care este cel al piesei, ușoara deformare proprie percepției subiective, cit și rapelul la planul ficțiunii. O importanță deosebită are precisa orchestrare a ritmurilor; spectacolul se adună în „virfuri“ de tensiune, bîcînit de stridențele sincopate ale șlagărului „Floricele de porumb“, leit-motiv al visărilor Irinei. cînd toate personajele intră într-o cadență înnebunitoare; și se decontractează, permițînd dialogurilor să propulseze acțiunea. Cîteva scene sînt de o expresivitate ireproșabilă: finalul actului întîi, dezlănțuire sălbatică a egoismului; frontul comun de rezistență pasivă al celor suspecți, împotriva indiscretului ce scormonește în cotloanele traiului lor sordid, și scena cînd îl încolțesc, ca o veritabilă bandă de răufăcători; în sfîrșit, intrarea



Melania Ursu (Ecaterina), Constantin Adamovici (Sergiu), Gelu Bogdan Ivașcu (Oliviu), Anton Tauf (Cezar), Gheorghe Nuțescu (Nichifor) și Eugen Nagy (Mircea)

lentă, de departe, a minunatei Ingeborg, ca o coborîre în taină. După asta nu mai e nimic de reținut, în finalul propriu-zis temperatura coboară cu câteva grade, însoțind docil piesa.

Al. Tatos a alcătuit o bună distribuție fără surprize, apelînd exact la actorii parcă predestinați rolurilor; ei și-au ocupat fiecare locul, încadrîndu-se cu precizie în desenul regizoral de ansamblu. În ce privește însă aprofundarea personajelor, în unicitatea lor, rezultatele sînt inegale; firește, aici regizorul rămîne dator în mod solidar cu fiecare. Cel mai mult au dat Anton Tauf (Cezar) și Melania Ursu (Ecaterina). Tauf a sesizat o dimensiune dramatică, pledînd pentru a acredita zbaterea lăuntrică, neliniștea, „singurătatea fotbalistului de cursă lungă”; datorită nervului interpretării, personajul s-a apropiat de epicentrul conflictului. Melania Ursu și-a investit extraordinara ei autenticitate umană într-o mahalagioaică onestă în felul ei, cu simț practic și instinct de șef de clan, pocnind de vitalitate comprimată; o femeie care și-a căutat aprig fericirea, dar, nevoită să se con-

soleze cu un simulacru, sufletul i-a devenit opac. Comportarea ei e un conformism intrat în rutină, condimentat cu zvicniri de satisfacție răutăcioasă și străbătut de nervurile de adevăr ale unui fel de a suferi animalic, primitiv. Constantin Adamovici (Sergiu) joacă limpede o *funcție dramatică*; cine știe de ce, partitura, deși conținea toate indicațiile, nu l-a inspirat să născocoască aliajul special de strălucire superficială și vid intelectual, de derută sufletească și farmec cabotin. O prezență neliniștitoare este Gelu Bogdan Ivașcu; Oliviu apare ca un ins marcat de experiența detențiunii, parcă mereu la pîndă, cu dulcegării sentimentale suspecte, izbucniri de furie isterică, puseuri de cinism și bruște accese de slăbiciune, în fond absent, insesizabil. Carmen Galin aduce fragilitatea și gingășia adolescentină a Irinei, chiar grația superioară a misterioasei Ingeborg; nu, deopotrivă, datele lăuntrice — sensibilitatea acută, intensitatea paroxistică a trăirii, amestecul de demnitate naturală și prostie specifică fetișcanelor-gîsculițe, care se aruncă înaintea trenului cu convingerea că săvîrșesc un gest nobil; însă răscumpără

aceste minusuri în acel frumos final de act, când vibrează sincer, tulburător. Voit șters, apatic, pe tot parcursul reprezentației, așa cum de altfel i se cere, Eugen Nagy ratează prilejul de a valorifica în contrapunct, printr-o străfulgerare, singurul moment de criză deschisă al personajului Mircea. O schiță lucrată cu aplicație cam vizibilă, Maria Blănaru (Bunica Sabina); și una neutră, a lui Petre Moraru, pentru un personaj convențional, cel al regizorului din final.

Păcat că, din pricina abordării într-o cheie improprie a personajului Nichifor, spectacolul pierde una din valențele sale grave. Acesta reprezintă o ipostază deplin originală, modernă, a „nebulului de teatru”, zămisliță din obsesiile statornice ale scriitorului. În stil popular, cu o tușă de umor macabru, Nichifor e filozof și moralist. O intuiție infailibilă îl conduce când să facă pe nebunul și când să fie serios, iar giumbușlucurile lui au un fond de înțelepciune stoică și de bun-simț. Instinctul teatral, de obicei atât de sigur, al lui Gheorghe Nuțescu l-a înșelat de data asta, împingându-l spre bufoneria facilă. El a greșit cu mare cheltuială de energie, iar regizorul n-a avut forța, ori poate știința, de a-l aduce pe calea cea bună.

I. P.

Teatrul Tineretului din Piatra Neamț

FARSE MEDIEVALE

Farsa medievală, pe nedrept neglijată în repertoriul actual, este unul dintre capitoarele importante în evoluția scrisului dramatic și a spectacolului; ea înseamnă exprimarea spiritului popular, profan, conturează o imagine amplă și foarte vie a societății feudale. A juca azi farsă medievală nu reprezintă doar o acțiune didactică, de reconstituire documentară (în genul montărilor moderne cu miracole sau mistere) ci oferă premise pentru spectacole într-adevăr captivante, de mișcare și culoare, de generoase posibilități expresive. Trebuie deci a plaudată inițiativa Teatrului Tineretului din Piatra Neamț de a reprezenta un grupaj de trei farse, dintre cele mai cunoscute producții ale genului. Foarte buna și foarte veselă farsă a *hirdăului*, *Comedia celui care a luat de nevastă o femeie mută* și celebra *Farsa jupinului Pathelin*, considerată prima comedie din istoria teatrului francez.

Spectacolul realizat de Cornel Todea (decoruri — Mihai Mădescu, costume — Doina Levința, mișcare scenică — Cornel Patrichi) este bine gândit, cu încadrarea celor trei piese într-o atmosferă carnavalescă, intercalând câteva dintre baladele lui François Villon (frumos rostite de Gelu Nițu). Lăudabilă deci ideea reprezentării unor farse medievale, o concepție regizorală perfect adecvată materialului dramatic, și, totuși, un spectacol lipsit de vlagă, demarînd greu, foarte greu, pentru a continua într-un ritm „opintit”, sărac în strălucire și inventivitate. Lipsește bucuria jocului, esențială pentru un asemenea tip de spectacol, actorii își fac datoria corect, dar fără nerv, fără spontaneitate. Primul text, cel mai nesigur ca ton, cel mai palid ca reprezentare scenică, este farsa, foarte simplă dar fermecătoare în naivitatea ei, a *Hirdăului*. Interpretii — Valentin Urișescu, Sibylla Oarcea și Adria Pamfil Almăjan — o tratează puțin „de sus”, parcurgînd textul cu o elegantă condendență; nuanța de ironie nu era nepotrivită aici, dar se cerea îmbrăcată în mai multă căldură.

Femeia mută, piesă mai amplă decît prima, încercînd o schiță de intrigă, de evoluție dramatică și nu doar fixarea unui moment, a fost tratată scenic în genul pieselor lui Molière. Descendența lui Molière din farsa medievală este recunoscută, dar ar fi fost interesantă aflarea unei modalități de expresie proprie piesei reprezentate și epocii ei, nu încadrarea sa într-o arie largă, pe o linie de înrudiri și corespondențe. Spectacolul medieval era mai puțin grațios, și mai aproape de umorul bufon, de hohotul de ris copios, robust, al publicului de bilci. Interpretarea este absolut onorabilă, în maniera molierescă, fără străluciri dar și fără eșecuri, deci ne vom mulțumi să enumerăm actorii: Theodor Dăneti, Eugenia Balaure, Mircea Bibac, Cornel Nicoară, Ion Musca, Alexandru Lazăr, Corneliu Dan Borcia, Traian Pîrlog, Florin Măclăru, Constantin Cojocaru, Nina Zăinescu, Radu Voicescu, Cornelia Cămpeanu.

Celebra *Farsă a jupinului Pathelin*, amuzantă istorie a „păcălitorului păcălit”, pare a găsi, în sfîrșit, tonul adecvat spectacolului — un ritm mai bine condus, un umor direct, spontan, o mai mare prospețime a jocului. Foarte bun, Boris Petroff în negustorul înșelat, amestec de prostie și viclenie, de lăcomie și credulitate. Reușite portrete scenice realizează și Eugen Apostol — un judecător-servil și cam plictisit de „nobila sa misiune”; Paul Chiribuță — în istetul avocat Pathelin, învins cu propriile-i arme; Lucia Ștefănescu — o soție părtașă „la bine și la rău” cu soțul, adică la înșelăciune dar și la pagubă, și Valentin Urișescu — în primitivul dar deloc inocentul păstor Agnelet.

Cristina Constantiniu



FOTOCRONICA

Două scene din spectacolul „Intr-o singură seară” de Iosif Naghiu, în regia Sandei Manu, cu care s-a încheiat stagiunea Teatrului „Bulandra”.

Sus : Irina Petrescu (Lia) și Dan Nuțu (Petre).

Jos : Ica Matache (Oana), Octavian Cotescu (George Oniga), Petre Gheorghiu (Marcu Onofrei) și Violeta Andrei (Melania).





Directorul teatrului, Petre Bucșa, definitivează repertoriul viitoarei stagiuni.

După ultima cădere de cortină a stagiunii, Dumitru Radu Popescu, înconjurat de primii spectatori ai Păsării Shakespeare.

GONG FINAL LA

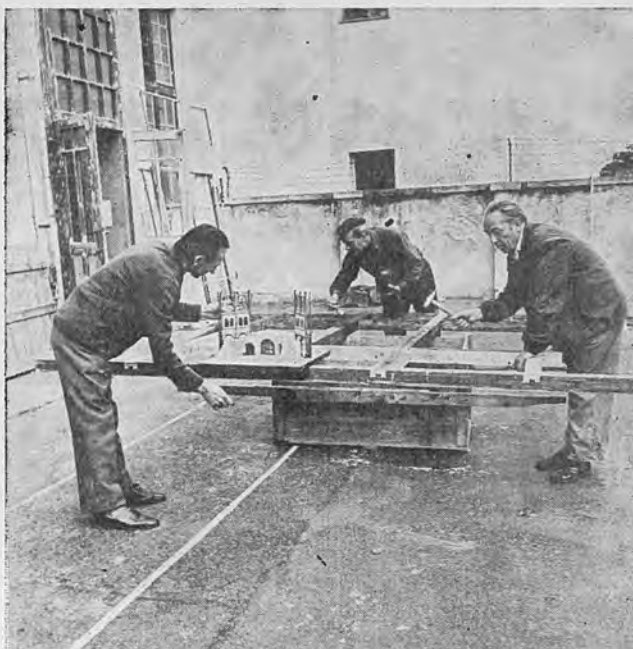
Deocamdată, Zodia taurului e în atelierul de croitorie...





D. Deak, șeful atelierului de pictură, și „consilierul” său principal.

TEATRUL NAȚIONAL DIN CLUJ



...În atelierul de tâmplărie, scenograful Mircea Matcaboju supraveghează realizarea decorurilor.

La intrarea artiștilor e animație : Gheorghe Nufescu acordă un interviu.





ȘTEFAN HĂBLINSKI

Ni-l amintim cu toții. Discret, elegant și prietenos, pasionat, pînă la epuizare, de arta sa.

Un decor de Hăblinski a însemnat de fiecare dată revelația unei lumi nebănuite, fie că era vorba de tragismul exasperat din După cădere, de grația transparentă a Mioanelor lui Arlechin sau de strălucirea galantă și ironică în care se alinau personajele shakespearciene din Zadarnicele chinuri ale dragostei.

Hăblinski își compunea decorurile ca un poet, imaginea lor avea întotdeauna o rezonanță secretă, interioară, asemeni corzii nevăzute pe care o aud personajele cehoviene. De aceea, poate, scenografia sa ne apare acum ca o artă a evocărilor, o arhitectură de amintiri, topită în lumina unei melancolii rafinate.

Ștefan Hăblinski a murit, farmecul artei sale dispare odată cu farmecul prezenței sale. Și peste ani, amintirea lui se va contopi cu amintirea lumilor pe care le-a creat într-o tonalitate irepetabilă, împlinindu-se astfel destinul oricărui artist adevărat.

DAN NEMȚEANU



NICOLAE ISTRATI

A încetat din viață, după o mult prea lungă și grea luptă cu boala, unul din cei mai prețuiți animatori ai scenei, ani de zile slujitor credincios al teatrului brăilean. Secretar literar multă vreme, apoi director, Nicolae Istrati a condus cu fermitate, cu neclintită consecvență, cu limpezimea perspectivei, destinele acestui colectiv care-i datorcăză bună parte din succesele sale. Om de aleasă pregătire, de vastă cultură, exigent cu sine și cu ceilalți, niciodată mulțumit, totdeauna de o rară modestie, Nicolae Istrati ar fi fost un excelent publicist, dacă n-ar fi decis să-și consacre energiile și timpul muncii epuizante dusă în umbra scenei.

Îndurerăți, ne alăturăm celor care, l-au prețuit și-l plîng, aducînd omagiul nostru lui Nicolae Istrati, omul de cultură, iubitorul de teatru, animatorul.

Redacția

Este posibilă o istorie contemporană a teatrului?

Întrebarea pare a fi mai puțin o temă de comunicare cît o mînușă aruncată speci-liștilor. Dacă nu ar fi posibilă o istorie contemporană a teatrului existența lor nu s-ar justifica, iar pe de altă parte nu putem scrie o istorie a teatrului decît pornind de la perspectiva noastră de astăzi, de la cunoștințele și mijloacele de care dispunem acum și-aici. Și totuși se ridică cîteva probleme metodologice care nu pot fi ocolite. În fond ce însușiri trebuie să caracterizeze o istorie CONTEMPORANĂ a teatrului dintotdeauna :

I — Să fie integrată contextului socio-cultural al epocii în care a apărut, ca expresie a anumitor interese de clasă sau grup, ca semn al epocii pe care o exprimă.

II — Să fie cercetată în dinamica ei internă, raportată la ce a precedat-o și la ce o urmează în cadrul ramurii, genului, speciei sau a seriei artistice respective.

III — Să fie privită prin prisma concepțiilor noastre de astăzi ; a nevoilor și intereselor artistice contemporane pentru a putea judeca nu „muzeistic“, ci estetic.

În fața unor asemenea cerințe se ridică însă nu puține dificultăți :

A — Reconstituirea istorică a condițiilor și atmosferei în care apare o operă teatrală, ba chiar și a cauzalității sociale generale care o explică, este greu de realizat dacă nu chiar imposibil uneori. Cunoscuta „lege a dezvoltării inegale a artei“ formulată încă de Marx arată că ar fi greșit să stabilim un paralelism între lumea ideilor și cea a existenței ca atare, între ele putînd exista uneori decalaje sau discrepanțe imense. Fundalul istoric general se cere totuși cunoscut deși el nu va fi niciodată suficient pentru explicarea unor capodopere sau chiar a unor opere mai modeste ; se știe că nici totalitatea condițiilor sociale nu dezleagă misterul creației artistice guvernate de talentele și personalitatea realizatorilor ei.

B — Studiarea istoriei teatrului în dinamica sa presupune o viziune nu doar sincronică ci și diacronică în cadrul căreia — pentru a urmări tendințele evoluției — este necesară găsirea unor puncte de reper relativ fixe și avînd o natură oarecum stabilită. Există oare teritorii mai mișcătoare, univers mai schimbător decît cel al lumii spectacolului și putem îngheța astăzi ceea ce a fost viu și curgător ieri ? (mijloace tehnice pentru o asemenea „fixare“ există acum în sensul că pelicula poate „prinde“ marile opere teatrale, dar nu putem limita istoria teatrului la cea a spectacolelor filmate).

C — Încercînd să aruncăm către trecut privirea noastră de astăzi nu riscăm să cădem într-un „prezenteism“ falsificator ? Cine ne poate defini „spiritul shakespearean“ sau „intențiile caragialeene“ la sute sau chiar zeci de ani de la primele spectacole ce au avut loc chiar pe vremea lor și în care — presupunem — nu au fost trădați ?

D — Fiînd o artă colectivă istoria teatrului trebuie să aibă în vedere simultan și sintetic domenii și activități diferite, ale unor personalități distincte, fie că e vorba de regie sau actorie, fie că e vorba de decoruri, muzică sau chiar lumini. Nu întotdeauna aceste elemente au constituit unități stilistice organice și în orice caz, pentru trecut, nu dispunem de o analiză complexă a tuturor valențelor spectacolului. Cronicile ocupîndu-se în trecut mai ales de actori, iar în prezent, adesea, cu precădere de regie.

E — Se spune, pe bună dreptate, că un rol esențial îl are publicul care intervine în spectacol în realizarea unei atmosfere, a unui climat ; or, o istorie a publicului este și mai greu de scris.

F. — A surprinde linia de demarcație între spectacolul teatral și spectacolul vieții nu este ușor, mai ales pentru perioade mai îndepărtate ale istoriei culturii, astfel încât pentru o istorie contemporană a teatrului dificultățile sporesc.

Situația înfățișată nu trebuie să ducă însă după părerea mea la concluzii pesimiste ci, mai degrabă, să determine o înțelegere lucidă și realistă a posibilităților existente. Metodologic vorbind, pentru a fi contemporani, atunci când facem istoria teatrului, trebuie să ținem seama de câteva date :

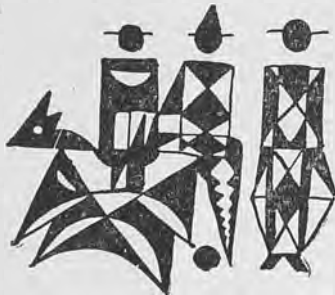
a — Trecutul nu este așa cum îl vrem noi, ci așa cum l-a construit istoria. A-l „contemporaneiza“ este atât un fals științific cât și o autoînșelare inutilă.

b — Timpul care a trecut permite o anumită distanță față de fenomenul teatral analizat, ceea ce permite nu numai eliminarea subiectivismului dar și comparațiile, surprinderea analogiilor stilistice, urnărirea seriilor istorice și estetice. Aceasta ne va face să privim cu ochii de astăzi lucruri petrecute mai demult, putând să le înțelegem mai profund și mai detașat.

c — Făcând istoria fenomenului sintem obligați să reconstituim pe cât se poate atmosfera în care a avut loc. Vom porni, desigur, în primul rînd de la sugestiile dramaturgiei, dar o vom încadra în tot ansamblul stilistic pe care astăzi îl putem desluși din sursele cele mai diverse. Analogiile sau ipotezele pe care le vom emite vor fi desigur relative, dar contemporaneitatea va fi interesată întotdeauna să descopere în teatru — dacă există — rădăcinile unor fenomene contemporane. Nu trebuie să cădem pradă tentației de a descoperi peste tot „strămoși“ și filiații, dar nici nu putem ignora continuitatea reală a culturii.



Pentru o istorie viitoare a teatrului contemporan, sperăm că situația va fi mai fericită, cu condiția ca elementele ei să fie pregătite din timp, tocmai avînd în vedere efemeritatea fenomenului spectacular. În afara imortalizării pe peliculă sau bandă magnetică ne îngăduim să sugerăm ca înseși cronicile „la zi“ să dobîndească valențe istorice prin compararea unor texte dramatice sau spectacole, prin integrarea imaginii spectaculare în universul plastic contemporan, prin analiza complexă a tuturor componentelor unei piese și printr-o eventuală cronică a publicului însuși. Cu sentimentul relativității lucrurilor, putem răspunde afirmativ la titlul acestei intervenții.



IRACLIDE
dialog despre teatru

O întrebare în căutarea unui răspuns

Apropiindu-se de vîrsta de 60 de ani, adică de acel prag de viață despre care însuși August, împăratul, spunea că e cel mai primejdios dintre toate, și băgînd de seamă că nimeni nu se înghesuie în jurul lui să se împărtășească din marea sa experiență, nici chiar sub forma modestă a unui colocviu de serviciu, Iraclide, marele actor, pe numele său de acasă Ion Cristofor, hotărî să-și facă treaba singur și să-și ia un interviu. Și pentru că asemenea subtilă operație asupra propriei sale sînțe presupunea existența unei „mașini de pus întrebări“, a decis să se împartă în două: Iraclide I și Iraclide II.

Lăsînd acum deoparte plictiseala imediată ieșită din imposibilitatea de a preciza care dintre cei doi Iraclizi ar putea să revendice rolul noului născut, singura temere a marelui actor a fost nu cumva să se găsească vreun savant destul de ambițios să elaboreze, pe baza acestei protocolare autodivizării, o solidă teorie cu privire la înmulțirea mamiferelor superioare după principiul sciziparității; ceea ce ar fi putut incita orice serviciu de stare civilă să pretindă actul de naștere al noii născutei jumătăți. Cum însă nici istoria teatrului, nici propria sa experiență nu-i putea furniza un asemenea exemplu de stupizie perfect organizată, exemplul unui Oreste, să zicem, legîmat în incinta vreunui teatru sub pretextul, lipsit de orice perspicacitate, de a fi sporit, fie și pentru răstimpul unui spectacol efemer, popularitatea urbei, cu prezența unui prinț grec, Iraclide găsi că îngrijorarea sa nu are nici un temelios și, de-a binelea liniștit, inspirîndu-se din ordinea ideală a matematicii, i s-a părut cum nu se poate mai nimerit ca primul cuvînt să-l aibă Iraclide I.

I — Iubitul meu confrate, dacă-mi îngădui să zic așa, aș vrea să discutăm astăzi, pe aleile acestui parc atît de perfect geometric, despre „teatru ca formă de meditație asupra lumii“. Ești de acord?

II — Bineînțeles. Mă întreb numai dacă tema, astfel formulată, nu restrînge cumva în chip nesemnificativ sfera discuției. În fond, orice artă e o formă de meditație.

I — Așa e. Și dacă prefer să discut despre teatru o fac nu neapărat pentru că teatrul e pasiunea mea, sau pentru că metodologia oricărei discuții profitabile impune examenul prealabil al unui aspect particular.

Adevărul e că, dintre toate artele, teatrul mi se pare cel mai aproape de spiritul vieții; ba aș putea spune, atît de legat de spiritul și de împrejurările vieții încît lucrul cel mai curios din istoria lui mi se pare apariția sa atît de tirzie. Într-adevăr, ca formă de artă constituită, teatrul e o invenție relativ recentă și, pe scara artelor majore, cea din urmă. Dar zic eu: cea din urmă pentru că apariția ei presupune un prag de civilizație, o acumulare a experienței artistice, o rafinare a sentimentelor, o mai înaltă conștiință a omului de sine însuși și a locului său în univers. Altminteri, originea teatrului mi

se pare legată de însăși originea omului, sau mai exact — dacă se poate vorbi de exactitudine în legătură cu un eveniment atât de obscur — de acel moment al evoluției când omul se desprinde de natură și intră în dialog obligatoriu cu universul înconjurător și cu sine însuși. În acest dialog primordial avem în germene toată dezvoltarea teatrului. De aceea, zic că mai vechi chiar decât teatrul este însuși sentimentul teatrului. Așa cum cel mai vechi spațiu scenic, spațiul original al dialogului reprodus, e visul și amintirea. Aș merge chiar mai departe și aș spune că toate celelalte arte nu numai că au pregătit apariția teatrului, dar că într-un fel oarecare l-au și conținut. Omul e un animal care inventează povești și în această capacitate de a se reprezenta pe sine însuși, în această virtute câștigată de a-și proiecta imaginea pe pinza ideală a cerului, sau pe zidul cu care își ocrotește ființa fragilă, avem cel mai vechi dialog de teatru. Ca să exagerez nițel aș putea să zic că oricine inventează o poveste se află deja în situația tipică a unui dramaturg, că oricine se travestește, fie și numai cu un cuvânt sau cu un gest, se află în situația caracteristică a unui actor.

II — Sfinte Dumnezeule, dar care dintre noi n-a născocit măcar o dată o poveste !

I — Exact. Toți o facem. Și toți sintem actori. Copilul care încalcă un scaun și-și închipuie că zboară pe un Pegas e un actor ; copiii care se joacă „de-a hoții și vardistii“ nu fac altceva decât să pună în scenă „o piesă clasică“. Numai că ei o fac cu deplină naivitate, adică fără conștiința artei. Există totuși o vîrstă cînd această conștiință apare... E o chestiune de civilizație, de nivel mental, de împrejurări ; dar apariția ei, oricît de travestită, e inevitabilă și ea este, aș zice, pentru fiecare individ, ceea ce a fost apariția teatrului grec pentru întreaga omenitate : momentul unei depășiri. Pe scurt, pentru fiecare dintre noi vine o vreme cînd simțim grecește.

II — Apoi, atunci eu am fost grec din cea mai fragedă pruncie, din vremea cînd îl imitam pe sfinția sa taică-meu și prohodeam păpușile soru-mii, Zița.

I — Foarte cu putință. Pentru mine „momentul grec“ a fost epoca adolescenței, adică epoca cînd inventam tot felul de istorii numai pentru plăcerea de a-mi închipuie că sînt eroul lor. Mai pe urmă, cea mai bună sursă de povești a devenit teatrul însuși. Îmi jucam rolurile cu aceeași patimă cu care odinioară îmi spuneam povești. Jucam, ca să zic așa, numai pentru mine, jucam piese întregi, scenă cu scenă și replică cu replică ; eram în același timp actor și spectator, un actor absolut, un spectator unic.

II — Și crezi, cumva, că năravul ăsta de a juca pentru tine însuși e ceva mai mult decât o simplă deformare profesională ?

I — O, da ! A juca teatru nu e numai un fel de „a face povești“, e, în același timp, felul meu caracteristic de a medita. Actor și spectator, trăiesc simultan din comerțul de idei al amîndurora. Să gîndesc sub forma

dialogului îmi este astăzi lucrul cel mai firesc din lume. Nu mai e nevoie acum de ritualul de adolescent al culcării de seară — să-mi pun cămașa țărănească de noapte, albă, lungă și aspră, să-mi beau paharul de lapte, pe care mi-l pregătea mama pe nopțieră, și să mă ghemuiesc sub plapomă, cu tîmpla pe palmele adunate — pentru că mânia să se declanșeze. Ziua sau noaptea, în pat sau pe stradă, citind o carte, între două file, la masă între două bucături, sau chiar pe scenă, între două replici, nici o oră, nici un loc și nici o altă preocupare nu interzice dialogul. Există, într-adevăr, în declanșarea lui, un mecanism care îmi scapă întotdeauna ; nu pot să prevăd niciodată ce anume îl provoacă, nici cînd anume începe... Un lucru de nimic, un incident oarecare, un om care trece, o miță care îmi taie drumul, o privire, un nor, un cuvînt, o emoție absolut obscură, o pornire fără nume, un vis — așadar o întîlnire, o interferență, o coincidență — și cutremurul imaginației e gata... Un fel de epilepsie a imaginației ! Chinuitor în acest dialog e că nu-l mai pot curma oricînd vreau. Și cum aș putea-o face ? Indiferent cum începe — și rareori știu cum — dialogul se însoțește cu o senzație de înstrăinare, un fel de leșin al voinței și sensibilității care face din mine, pentru un minut, sau pentru un ceas, un idol absent, o păpușă de lut ridicolă și neputincioasă. În asemenea momente, creierul meu e un ceasornic care nu conținește să indice imaginea cifrată a orei pînă ce arcul care controlează orele nu se destinde complet ; ceea ce mai poate curma acum dialogul e numai o intervenție „din afară“, adică intrusiunea unei senzații noi, o întîmplare suficient de brutală ca să semene cu o lovitură de ciocan în măruntaiele unui ceasornic.

II — Cu ce ai putea asemui această obsesie ?

I — Dar, crezi că e vorba, într-adevăr, de o obsesie ? Nu cumva e vorba, mai degrabă, de anume capacitate de abstragere și de concentrare, caracteristică oricărui om deprins să gîndească profund ?

II — Și dialogul ?

I — Acesta nu-i decît o tehnică.

II — O tehnică născută din singurătate.

I — De ce neapărat în singurătate ? Deși mi-au lipsit multe în viață, nu mi-au lipsit nici prietenii, nici femeile, nici agitația profesională, nici preocupările unui om civilizat... Și apoi, cum ar putea să fie singur un om înconjurat de mii de personaje ? Nu, stimabile, între ceea ce domnia ta numești „singurătatea“ mea și izolarea premeditată a filozofului nu-i decît o deosebire de calitate. Dar, mecanismul intelectual, propriu-zis, e acela al oricărei meditații. Nici chiar deprinderea de a medita sub specia teatrului nu sînt sigur că-mi este mie mai caracteristică decît altuia. Dacă filozofia înfinit specializată a renunțat la personificarea ideilor și la pedagogia dialogului socratic, principiul dialogului filozofic a rămas intact ; orice

filozofie este un sistem de întrebări și de răspunsuri ; orice filozof este un Ianus cu două guri într-un etern dialog. Acum ia seama : eu nu spun, ferească Dumnezeu, că aș fi un filozof... Și ce fel de filozof ar putea fi un biet actor ca mine ? Eu spun numai atât : că deși nu sint decît un actor, mai cad uneori pe gânduri și mai stau din cînd în cînd la tailas cu mine însumi. A juca teatrul pentru mine însumi, a fi în același timp actor și spectator, e un fel de a medita dacă nu de pe poziții diferite, măcar din două unghiuri de vedere.

II — Ca într-o partidă de șah jucată de unul singur !

I — Exact. Sub o înfățișare mai abstractă, șahul îmi satisface aceeași nevoie de dialog. O partidă de șah este o povestire plină de peripeții, cu morți, învinși și învingători. Nici nu apucasem să învăț bine șahul și unchiul meu, mare războinic, cel puțin potențial, îmi și spusese povestea celor doi regi încâierați, urmărindu-se cu înverșunare, sau ascunzîndu-se unul de altul, sacrificîndu-și pedestrașii și călăreții, generalii și regina, pînă ce unul dintre ei, împresurat, sfîrșește în moarte sau în echivalentul ei, acel limb al infernului care e prizonieratul fără speranță al șahului infinit. Ca și personajul literar închis în spațiul etern al Cărtii sau al Scenei, în așteptarea unei alte lecturi sau a unei alte reprezentații, Șahul așteaptă în sieriul lui lăcuit minutul minunatei resurtecții, începutul unei alte partide pe poddea cu dale încrucișate a palatului său de basm. De aceea, pesemne, mă și atrage într-atît șahul ; pentru că în el, ca și în teatru, e o făgăduială de eternitate. A trebuit să mai treacă un timp pentru ca să pricep că în șah, ca și în teatrul mare, tema esențială a dialogului între piesele albe și cele negre e viața și moartea. Tabla cu carouri încrucișate nu e numai teritoriul unei dispute, și rostul ei nu este exclusiv acela de a circumscrie limitele unui dialog : laolaltă cu regulile jocului, ea participă la logica lui caracteristică ; o mișcare are dubla funcție a unei întrebări și a unui răspuns, și aici, ca în orice dialog, fiecare întrebare conține în germene răspunsul datorat și fiecare răspuns stimulează întrebarea. Nimic nu mi se pare mai asemănător unei partide de șah ca un dialog platonician, cu întrebări constringătoare și răspunsuri obligatorii, care urmăresc din aproape în aproape șah-matul prevăzut : concluzia specifică. Sub chipul lui Socrate și al discipolilor săi, Platon este exact în situația șahistului în stare să se imagineze alternativ de o parte și de alta a tablei de șah. Totodată, de nu ți-aș părea prea îndrăznit, eu aș fi gata să-l trec pe Platon în rîndurile dramaturgilor. alături de Eschil, Sofocle și Euripide. Căci nu cunosc nici un alt filozof care să fi avut în asemenea măsură simțul teatrului și care să fi făcut mai dramatică o dezbatere de idei. Lucru nu chiar de-a mirării dacă stai să te gîndești că în tinerețile sale Platon însuși a scris tragedii și că a

pune ideile în dialog nu era decît un fel de a împrumuta filozofiei haina foarte la modă a unui gen nu mai vechi de o sută de ani. Dar temeiul cel mai adînc al dialogului trebuie să-l fi găsit Platon nu atît în imaginația sa de poet, inclinat către mit și poveste, cît în însăși dialectica actului filozofic, care începe întotdeauna cu o întrebare ce-și caută un răspuns. A îmbrăca filozofia în haina teatrului era un fel de a restitui filozofiei teritoriul ei originar. Nimic mai firesc, așadar, că s-au găsit în zilele noastre cite unii cărora să le treacă prin minte să aducă pe scenă *Apologia lui Socrate*. La urma urmei, însă, ca să înțelegem ce legătură adîncă e între teatru și filozofie, adică între spiritul dialogului și acela al filozofiei, putem afla exemple minunate chiar și înainte de Platon. În vremea cînd filozofia încă nu se desprinsese de religie, a filozofa nu însemna nimic altceva decît a gîndi cu reprezentări religioase. Dialogul dintre oameni și zei e una dintre cele mai vechi forme de teatru imaginată de oameni în slujba întrebărilor lor neliniștite. Iov, pe gunoaiile lui, certîndu-se cu Dumnezeu, răzvrătit împotriva mizeriei umane și a morții, e în felul lui un personaj de teatru tot atît de sublim ca Prometeu. Scena în sine are deja valoarea unui text dramatic, căruia îi lipsește numai tehnica tipică a teatrului grec pentru a fi recunoscut în limitele genului. Dar, am impresia că zimbești ! De ce ?



II — Se vede că ori mi-a plăcut ceea ce ai spus, ori că ceea ce ai spus mi-a amintit de ceva care mi-a plăcut... Și acum, pentru că tot am vorbit despre povești, știu și ce anume mi-a amintit ! De povestea unui jucător de șah care, întemnițat cîndva, supus adică tuturor rigorilor claustrării, a izbutit să reziste puterii malefice a timpului, tăcerii, singurătății și inactivității fizice jucînd, în imaginație, de unul singur, rememorînd partidele celebre ale marilor maestri. Ai cunoscut vreodată povestea asta ?

I — Bineînțeles. Lumea șahului e plină de povești și de legende, și cred că știu foarte multe dintre ele. Am impresia însă că ceea ce ți-a amintit la mine de povestea șahistului ăstuia este probabil „specializarea creierului“, capacitatea de a dialoga la nesfârșit cu tine însuși. Dar acesta e un fenomen curent în lumea de azi și nu văd de ce ar merita un interes deosebit. Dacă există totuși ceva care m-ar putea interesa aici este mecanismul autoconservării. Într-adevăr, de mă gândesc mai bine la patimile jucătorului nostru, bag de seamă că, indiferent de care parte a tablei s-ar fi aflat, jucătorul ipotetic de vizavi nu i-a fost niciodată un adversar adevărat, ci un complice; sub masca încremenită a unui chip unic, pe scaunul de vizavi se perindaseră de fapt mii de jucători; sub chipul abstract al propriei sale înfățișări, „celălalt“ fusese întotdeauna „lumea“; sub propriul lui chip, „lumea“ luase loc la tabla lui de șah ca să-i întrețină prospețimea spiritului. Ceea ce l-a salvat n-a fost atât puterea creierului, cât conștiința dialogului; tocmai puterea dialogului alimentase puterea creierului.

II — Și de-ar sta lucrurile așa?

I — De-ar sta lucrurile așa, nu cumva patima pentru teatru, ca și patima pentru filozofie, o fi și ea o formă de afecțiune? În definitiv, sînt un om foarte sociabil: cînd îmi lipsește interlocutorul, îl inventez. Să joci un rol într-o piesă nu e decît un fel de a-ți asigura parteneri de discuție. Cum nu-mi pot avea întotdeauna partenerii pe care mi-i doresc, mă duc să-i caut pe scenă. Și dacă am ajuns să mă prefer partenerilor mei și să stau la taifas cu mine însumi, mă întreb dacă nu cumva o fac numai pentru rațiunea că partenerii aceștia, după care umblu din piesă în piesă, nu-mi dau întotdeauna răspunsurile pe care le aștept. La urma urmei, teatrul însuși, ca și șahul, nu e decît o par-

te a unui dialog mai vast, și dacă vreau să particip la acest dialog unanım nu e de ajuns să urc pe scenă, mai trebuie să și cobor. Vreau să spun că, indiferent dacă joc rolul actorului sau acela al spectatorului, a dialoga e un fel de a spori teritoriul existenței. Cu fiecare poveste pe care mi-o ofer de vizavi, îmi administrez un elixir de viață lungă.

II — Sfinte Dumnezeule, dar atunci, dacă vrem să trăim, n-avem decît să inventăm povești.

I — Aici am vrut să ajung, stimabile. Șeherezada și-a lungit existența cu o mie de povești. E un tîlc de care trebuie să ținem seama. Nimănu-i dintre noi nu-i este cu puțință, oricîtă strădanie și-ar da, să cuprindă depozitul de povești al întregii umanități. De aceea și este atît de vital pentru fiecare dintre noi să fie atent la poveștile epocii sale, pentru că numai acelea sînt cu adevărat ale noastre, pe care le trăim. Să meditezi sub forma teatrului înseamnă pur și simplu să ai conștiința legăturii tale indestructibile cu lumea și universul. Două războaie mondiale, o revoluție socialistă de importanță planetară, o revoluție științifică care ne proiectează în cosmos pentru prima oară în istoria omului, atîtea răsturnări în ordinea lumii, atîtea experiență acumulată în percepția ei, atîtea pasiuni revărsate în jurul nostru — Doamne, e plină lumea de întîmplări! O sărbătoare națională fiind, între altele, prilejul unei rememorări unanime, nu se cade să uităm propriile noastre întîmplări, vrednice de a fi povestite. O singură filă smulsă din această imensă dramă a dramelor e destul să umple existența unei generații de dramaturgi.

Acestea fiind spuse, Iraelide I îl luă de mînă pe Iraelide II și, încheind plîmbarea geometric, la capătul aleii, cei doi deveniră unul.



■ Condiția teatrului itinerant

■ În întâmpinarea cerințelor publicului de la sate

În ultimele trei decenii, mișcarea noastră teatrală și-a câștigat un loc de prestigiu în contextul teatrului internațional, iar astăzi, numărul spectatorilor nu este numai incomparabil mai mare față de cel din trecut, dar, ceea ce este mai important, aria socială a publicului spectator s-a lărgit, ea cuprinzând astăzi în chip firesc categorii care, în trecut, nu cunoșteau deloc sau aproape deloc spectacolul teatral. Ne referim în primul rând la spectatorii țărani al căror gust pentru „reprezentare“ a fost dezvoltat treptat în acești ani ai noștri, încât astăzi există comune, sate și chiar cătune, în care fenomenul scenic este mult prețuit și îndrăgit dar și întâmpinat cu exigență mereu sporită de către public.

Teatrul nostru. Teatrul de revistă și comedie „Ion Văsițescu“, singurul teatru itinerant din țară — și unul din puținele din Europa și din lume — străbate de aproape un sfert de secol, zi de zi, cu câte două și trei trupe, întinderile Bărăganului și se poate mândri pe drept cuvânt, că în multe așezări omenești el a mijlocit localnicilor primul contact cu spectacolul teatral — pe scene la început improvizate în aer liber sau altcum adaptate condițiilor locale.

Un asemenea teatru itinerant cere o cunoaștere cât mai exactă a publicului său, mereu același și mereu altul, cu o pregătire și un nivel de recepție și înțelegere a actului artistic, ce cresc sub ochii noștri, paralel cu transformările structurale încercate de așezările noastre, deopotrivă orășenești și rurale.

De curînd, am avut o seamă de întâlniri cu spectatorii în comunele Mînăstirea, Găujani (unde se află și un mare șantier național al tineretului), Giurgiu-Râzmireni, Bolintinul din Deal și altele. Presentasem

acolo ultimele noastre spectacole, lucrate pe scrieri dramatice originale, actuale: Eu sînt tatăl copiilor de Angela Bocancea — și O fată imposibilă de Virgil Stoescu. Aceste întâlniri au demonstrat din partea spectatorilor țărani o înțelegere nuanțată a textului, o participare sensibilă la evenimentele ce se petrec pe scenă. Cu ani în urmă, foarte greu am fi putut prezenta asemenea spectacole în multe din comunele citate. Nu existau încă, în afara premiselor unei educații artistice, și condițiile materiale unor reale mijlociri practice a experiențelor artistice. Astăzi, cînd televiziunea și radio-ul reprezintă totuși o mare „concurență“ pentru noi, sălile căminelor culturale, multe din ele clădiri noi și bine utilitate, sînt arhipline, populate de spectatori entuziaști, de un public atent, care se dovedește cîteodată mai înșelat de spectacol chiar decît orășenii.

În trecut, încercările noastre de a prezenta piese din marele repertoriu românesc și universal nu s-au bucurat întotdeauna de succes, spectatorii satelor preferau reprezentațiile muzicale și mai ales concertele de muzică populară românească. Astăzi Doctor fără voce, de Molière, Mitică Popescu de Camil Petrescu fac și ele săli pline. Ceea ce ne îndreptățește să încercăm, în curînd, a prezenta în comune și sate Cymbeline. Purtăm toată nădejdea dacă nu chiar certitudinea că Shakespeare „la sate“ se va bucura și el, nu doar de o bună primire, dar mai ales de înțelegere și satisfacția estetică a spectatorilor.

Contactul cu publicul rural ne este în mod continuu și nemijlocit necesar pentru a putea urmări și înregistra îndeaproape evoluția lui spirituală, pentru a putea și ce fel de spectacole și unde să le putem prezenta. Din întâlnirile cu spectatorii ne-am putut da sea-

ma de predilecția lor pentru comedie, pentru spectacolul contemporan, dar mai ales pentru piesele care dezbat probleme ale satului zilelor noastre, așa cum este cazul comediei Siciliana de A. Baranga și O fată imposibilă de Virgil Stoenescu. Din păcate, în această direcție, dramaturgii noștri nu sînt deosebit de mărinimoși; s-au scris puține lucrări de acest gen și nu întotdeauna la nivelul exigențelor publicului.

Datorită condiției sale specifice — pentru că această condiție specifică există, oricît ar încerca unii s-o nege — teatrul itinerant cere montări simple, de o mare mobilitate, ușor adaptabile oricărui tip și oricărei dimensiuni scenice (nu peste tot condițiile sînt optime), mai ales îi cere acestui teatru să ofere spectacole de o mare și neechivocă accesibilitate. Nu este ușor să lucrezi într-un asemenea teatru. Componenții lui, îndeosebi actorii, sînt ținuți să depună eforturi considerabile (de care sînt scutiți, poate, în alte teatre), uneori de-a dreptul eroice. Trupa noastră, modest pion al mișcării noastre teatrale, este fericită (și mîndră) că își poate îndeplini menirea socialist și artistic educativă ce-i revine, străduindu-se să prezinte, chiar și pe cele mai modeste scene, reprezentații în condiții de premieră. De-a lungul anilor, ne-am format prieteni credincioși pe întreg cuprinsul județului Ilfov și în județele limitrofe, spectatori care ne așteaptă și ne urmăresc de ani de zile reprezentațiile, care ne scriu și ne mărturisesc, cu regularitate, în scrisori, părerile, dorințele, ba ne și sprijină, devenind agitari în rîndul celorlalți săteni, mobilizîndu-și prietenii și familiile la vizionarea spectacolelor. Ne bucurăm în multe așezări rurale de înțelegerea activă a organelor locale, dar mai ales a directorilor de cămine culturale, fără de care activitatea teatrului nostru itinerant ar fi nepus de precară, dacă nu chiar sterilă. Nu ne ferim însă s-o spunem — situația nu este aceeași pretutindeni. Uneori după o deplasare de zeci sau poate sute de kilometri, pe ger, ploaie sau căldură toridă, mai găsim cămine culturale încuiate, săli nepregătite, scene improprii prezentării unor spectacole teatrale.

Condiția itinerantă a teatrului nostru — și faptul că în mod practic sîntem aproape singura instituție artistică care joacă în comunele și satele județului Ilfov în mod permanent — determină și caracterul complex al trupei noastre, aria sa neobișnuit de întinsă, de la simplul concert de muzică populară, concert de muzică ușoară, revistă sau comedie muzicală, pînă la spectacolul de dramă. Această complexitate corespunde unei situații obiective și ideal ar fi fost dacă ea s-ar fi extins și asupra unor spectacole cu păpuși sau de operetă. Deocamdată, însă, sîntem mulțumiți să putem cîștiga bătălia pentru calitatea repertoriului, a spectacolului ca atare, în așa fel ca nivelul artistic să fie la nivelul oricărei reprezentații bucureștene, pentru ca mesajul de artă și cultură să corespundă exigențelor mereu crescînde ale

publicului rural. Fără îndoială că teatrul nostru trebuie să depună încă multe eforturi pentru a-și realiza munca sa artistică — aceea de a fi un teatru cu adevărat popular. Și aceasta, pornind de la creșterea exigenței în selectarea repertoriului, pînă la munca dusă cu actorii, care aici, mai mult decît în altă parte, trebuie să întrunească atributele unui interpret total. Găsim greu încă acele lucrări dramatice care să mulțumească în mod egal publicul de la orașe și sate, mai ales piesele în proză. Năzuim ca printr-un efort comun al tuturor compartimentelor teatrului nostru să acordăm prețuirea publicului de la sate cu, și pornind de la propria noastră exigență! Am fi foarte satisfăcuți dacă și alte teatre bucureștene ar prezenta mai des spectacole în satele și comunele noastre, aceasta ar contribui imens la diversificarea repertoriului prezentat. Din păcate, întîlnim în drumurile noastre încă multe improvizații, adevărate „șușanele“, sub diverse patronaje, care nu pot contribui cu nimic la dezvoltarea gustului artistic și, ceea ce ne miră și mai mult, este că A.T.M.-ul care prin excelență ar fi trebuit să organizeze, sub prestigioasa sa egidă, unele spectacole de ținută, destinate acestui mediu, în ultimul timp, prezintă adevărate improvizații, care în nici un caz nu ne pot servi drept model.

Trăim sub semnul unor mari evenimente politice, cea de a XXX-a aniversare a eliberării Patriei noastre de sub jugul fascist și cel de al XI-lea Congres al Partidului Comunist Român — și înțelegem să concentrăm toate eforturile noastre, unei activități de înaltă ținută artistică sub toate aspectele, pentru a cîști cum se curvine marile sărbători ce încununează pe făuritorii României Socialiste libere și independente, în drumul ei glorios spre fericire, bunăstare, progres.



VIRGIL PETROVICI:

„Lumină și culoare în spectacol“

Cum profesiunea de bază a autorului acestei cărți este aceea de inginer, ne-am așteptat, firește, ca volumul său, dedicat contribuției specifice a luminii și a culorii în arta spectacolului, să trateze cu precădere aspectele tehnice — destul de interesante și instructive, de altfel — ale problemei, așa cum s-a mai întâmplat, pe la noi și prin lume, cu alte compartimente ale artei respective. Cunoscându-i pasiunea pentru teatru, ne-am așteptat, totuși, să trateze ceva mai mult, și anume, corelarea aspectelor tehnice cu celelalte aspecte caracteristice actului artistic, evidențiind legături, particularități, elemente definitorii. Iată, însă, că volumul său tratează această contribuție specifică din punctul de vedere cel mai dificil și superior științific — adică, din punct de vedere estetic.

Este pentru prima dată când se încearcă la noi o privire generală asupra evoluției luminii și a culorii în arta spectacolului — din antichitate și pînă în zilele noastre — urmărindu-se înnoirile și perfecționarea continuă a acestui compartiment, în strînsă legătură cu evoluția concepțiilor estetice și sociale, în primul rînd, condiționate apoi de perfecționarea mijloacelor tehnice. Un capitol întreg — *Viata luminii de spectacol* — este o adevărată istorie a acestei evoluții, strict concentrată, cu o abundență de date și asociații, remarcabilă prin exactitate, prin detalii, prin ineditul informației și riguroasa sistematizare care o caracterizează. Se vede că autorul e în posesia unor date înzecite față de cele pe care le transmite, și ar putea oricînd completa un volum întreg numai cu elemente referitoare la acest capitol, de informație istorică. Despre folosirea luminii în spectacolele antichității aflăm, de pildă, lucruri dacă nu inedite, deosebit de interesante pentru orice cititor — specialist și nespecialist.

Este, totodată, pentru întia oară cînd se încearcă unele delimitări în acest domeniu, multă vreme rămas sub semnul întimplătorului și aproximației. Principalele delimitări privesc funcția plastică și funcția dramatică a celor două elemente — lumina și culoarea — în spectacol; acestora autorul le acordă spațiul de bază al cărții, în capitolul cel mai vast, cel mai original — *Condiția estetică a luminii și culorii în spectacolul modern*. Analiza e drămuțită cu finețe, se au în vedere relații diferențiate între lumină (culoare) și ceilalți factori implicați în realizarea spectacolului — text, actor, decor — celelalte laturi — spațiu, ritm, atmosferă. Expunerea e analitică și polemică, în același timp, autorul stăpînește un vast material bibliografic și e posesorul unei impresionante colecții de observații personale, ceea ce-i permite să facă asociații comparative la obiect, incursiuni în evoluția noțiunilor și precizări de nuanță de o deplină siguranță teoretică, estetică. Numeroase note și comentarii de subsol agrementează cu opinii ferme datele comensate, încadrînd problema într-un context științific de o neașteptată elocință și vioiciune a spiritului. Sînt relevate contribuții marcante la elucidarea temei, cum sînt cele ale lui Adolphe Appia, al cărui rol în sublinierea relației luminii cu evoluția actorului și cu spațiul scenic este, în mod pozitiv, precizat în substanță, și nu numai în formă; cum sînt cele ale lui Gordon Craig, Meyerhold și ale altora. Sugestive sînt studiile comparative ale unor mari montări (*Hamlet*, *Azîlul de noapte*), de o deosebită plasticitate sînt paginile care se referă la „explozia cromatică” și „dinamica imaginii”. Două capitole, în completare, schițează liniile esențiale ale unor manifestări teatrale, frecvente epocii noastre, cunoscute sub denumirea de „spectacole de sunet și lumină” (autorul fiind, de altfel, unul dintre promotorii acestora, la noi) și cîteva elemente de perspectivă, sintetizate sub titlul „realitate și anticipare”, pentru a încheia cu această frumoasă frază: „Teatrul în care știința se imbină cu fantezia, în care spiritul innobilează materia, iar întregul spectru al mijloacelor tehnice se desfășoară într-un uriaș elan creator, este teatrul viitorului”.

Cum spuneam, cartea este o neașteptată dar importantă contribuție estetică la definirea unor factori de proveniență tehnică, integrați în ansamblul spectacolului. Abundența de date dă expunerii un caracter aplicat, concret; limitele de spațiu o obligă uneori să fie oarecum supraîncărcată de referiri și de detalii. Gîndul ne duce, de aceea, la posibilitatea unei reluări a principalelor teme, la aprofundarea altora (neincluse aici sau incluse pe spațiu restrîns). Și așa, însă, privită ca un început, lucrarea lui Virgil Petrovici se cuvine întîmpinată ca o contribuție pe cit de riguroasă, pe atît de originală la lărgirea orizontului teoretic al teatrologiei noastre.

C. Paraschivescu

ION BĂIEȘU:

«Cine sapă
groapa altuia»

Recentul volum de teatru al lui Ion Băieșu este, prin varietatea pieselor incluse în el, reprezentativ pentru apetențele tematice ale scriitorului. Astfel, întîlnim aici drame stranii, iscate din erori care percutază tragic peste ani (*Iertarea*, *Vinovatul*), comedii care atacă — nu cu multă consecvență, e adevărat — problema mistificării și a încercărilor facile de înavuțire rapidă (*Preșul*, *Chițimia*) sau scheciuri de rezonanță absurdă, axate pe automatismele limbajului și ale sentimentelor (*Cine sapă groapa altuia*, *Escrocii în aer liber*).

Clasificările sînt însă relative; tragicul se conjugă deseori cu comicul și nu o dată, după o confesiune profundă, sinceră, urmează o cugetare falsă, o situație ridicolă. Astfel, ultima replică a *Iertării* este clamată sub semnul

comicalului; tot așa cum apariția „dublului” din *Chițimia* introduce în text o atmosferă dramatică.

Fiecare piesă a volumului pornește de la o situație antagonică: între vinovați și victime; între escroci și onești. Din acest punct de vedere, textele sînt de o surprinzătoare simetrie. Lia (*Iertarea*), Chițimia I (*Chițimia*), sau El (*Vinovatul*) sînt obligați, după o lungă perioadă de timp, la confruntarea cu adevărul, cu cel-față-de-care-au-greșit, în contul căruia au trăit fără griji, în numele căruia și-au permis să fie liniștiți. Întîlnirea poate avea uneori consecințe tragice (*Vinovatul*), altele se poate solda doar cu benigne invitații la meditație (celelalte două).

Mai există, deasemeni, în aceste texte o pledoarie pentru iubire, pentru dragostea supremă, neviciată de meschinărie, lașitate, lipsă de curaj. De altfel, în numele iubirii se fac greșelile și tot în numele ei, judecățile. Monologul lui George din *Iertarea* este concludent în acest sens.

Comediile pure ale autorului, deși sînt scrise cu indiscutabilă forță satirică, deși includ replici de haz irezistibil, păcătuiesc fie prin efecte facile (*Preșul*), fie prin imagini vulgare (*Escrocii în aer liber*) sau situații teatrale anacronice (*Cine sapă groapa altuia*). Scene excelente — împărțirea anticipată a procentelor, refacerea căsătoriilor sau dialogul avocat-italian — sînt întunecate, în *Preșul*, de multe din replicile Filofteiei: „a venit aseară cineva de la [etajul] trei și-a scuipat pe scară, l-am notat, că poate se interpretează”; [Jucați] fripta? peste dantură!! Să-l notăm și pe tov. Gigel: Lovit și bruscat în contradictor soția, mamă de copilași blonzi”; „ehei, bine-ai venit, fir'ai tu să fii de ragațin, că te-nvăț eu minte! Cum se zice dom'le în italiană, japiță?” ș.a.m.d.

Deasemeni, dubioase, tot din punct de vedere al bunului gust, mi s-au părut și divagațiile pe tema proverbelor, a zicătorilor și a interpretărilor lor „la propriu”, din celelalte două comedii. Cu mai puține concesii făcute vulgarității, printr-o selectare mai exigentă a replicilor „de efect la public”, comediile lui Băieșu ar fi atins, fără îndoială, nivelul dramelor lui.

Bogdan Ulmu

Originalitatea filmului românesc contemporan

Nu cu ditirambi festivi și jubilațiuni jubiliare vreau să vorbesc de filmul românesc; nu cu adjective superlative, ci cu substanțiale substantive, conținând fapte, dovezi, argumente, cifre, adică exact așa cum se desfășoară producerea probelor în dramele judecate la o Curte cu Jurați.

Foarte curioasă această cinematografie românească! Două perioade: una, de 50 de ani (1896—1946), în care se fac vreo 60 de filme proaste toate (cu excepția a două ecranizări, una după Caragiale, alta după Mușatescu). În schimb, în cea de a doua perioadă adică după 1946, în cei aproape 30 de ani de cinematografie națională, găsim o statistică stupefiantă. Din circa 200 de filme, douăzeci sînt de o originalitate remarcabilă și, ceva mai mult: dovedibilă, demonstrabilă. În America, marca țară a artei a șaptea, în anii săi „de aur“ '30—'50, se fabricau anual circa 700 de filme. Din ele se exportau în Europa numai 50, socotite demne să reprezinte drapelul hollywood-ian. Așadar. 80%. Procentul nostru e mai bun: 20 din 200: 100%.

Originalitate? Nimic mai ușor ca dovedirea originalității. E de ajuns să se răspundă la întrebarea: cutare idee, cutare problemă, cutare situație a mai fost oare tratată într-un film? (sau roman? sau piesă?). Acesta va fi primul criteriu de judecată, criteriu cinstit, bazat pe probe palpabile. Cel de al doilea criteriu serios e (exact ca la Curțile cu Jurați) încadrarea faptelor în textul unui articol de lege, într-una sau mai multe reguli ale Codului de estetică cinematografică. Să purcedem deci la aceste oneste operațiuni în judecarea cinematografiei românești de după 23 August 1944. Din cele 20 de filme meri-

tuose vom supune judecării cîteva, afirmînd însă că aceeași operație de dovedire e posibilă și pentru restul pînă la 20.

Iată un film (*Decolarea*) făcut de un foarte tînăr absolvent al Institutului (Timotei Ursu). E acolo vorba de un june proaspăt ieșit din școala de pilotaj. Șef de promoție. Evidențiat. Asta e o însușire scumpă nouă. Dar iată una mai puțin scumpă. Pe eroul nostru îl vedem practicînd o auto-stimă, o prețuire de sine care de multe ori îl duce la un obraznic teribilism. E drept că are, dacă nu o scuză, în tot cazul o explicație: avusese ghinionul să cadă peste un șef odios, un om ros de invidie, otrăvit de ură față de toți cei ce se disting în aviație. Căci (el însuși strălucit și pasionat pilot) nu mai avea voie să zboare, din pricina unei boli de inimă. De aceea, fusese aruncat comandant al unui „Centru utilitar“, unde avioane minuscule făceau servicii mărunte. Recent, unitatea primise un heliicopter și drept pilot al acestuia pe tînărul nostru premiant. Acritul său șef își va face o sadică plăcere să-l prevină că nu va putea conduce heliicopterul decît în rarissimele cazuri de urgență excepțională, și asta cu învoierea lui expresă. Apoi îi va descrie, cu o perfidă elocvență, groaznică monotonie, platitudinea, amorțeala, mediocritatea, plictiseala, vidul vieții de la cea unitate. Cu un astfel de șef, înțelegem exasperarea mîndrului nostru flăcău, care îl bravează, îl înfruntă, ba chiar pleacă, sfidător, la București, fără permisie. În timpul absenței sale, mari inundații cuprind toată țara. Se cere trimiterea heliicopterului, al cărui pilot era fugit. Șeful, cu toată boala sa de inimă, va avea curajul să piloteze el. Și

moare. Lucru curios la acest monstru de pizmă și tiranie: înainte de a pleca, iscălește o permisie în regulă pentru tânărul dezertor. Acesta, întors la unitate, va trebui, firește, să plece cu heliicopterul. Se suie la bord. Dar nu pleacă. Băiatul nostru stă nemîșcat, la volan, cu capul în mîini. Ceilalți privesc mirați și așteaptă nedumeriți. Apoi, după cîțva timp, aparatul, totuși, decolează. Aceste cîteva cadre banale și scurte sînt finalul povestirii. Care va declanșa o cvadruplă explozie. Patru explozii de gîndire. Una, a tînărului pilot. E disperat. E distrus. Se socoate autorul morții unui om (oricît de ticălos acesta ar fi fost). A doua explozie, în mintea colegilor, pe care defunctul șef îi trata ca pe niște servitori. Ei au acum ocazia să spele păcatele lor de slugărnicie. Defunctul făcuse două lucruri frumoase: îl iertase pe obraznicul acela și murise în locul lui... „Vedeți, noi am spus totdeauna că șeful nu era un om rău, ci doar necăjit, și că era natural să-i iertăm toanele” (tradus pe românește: să-i înghițim, servil, jignirile). A treia explozie de gînduri: camarazii nelichele vor păstra aceeași oribilă opinie despre defunct, iar actul său generos (iscălirea permisiei) o vor privi bațjocoritor repetînd zicala franceză: „il n'y a pas de scélérat parfait”. Iată, acum, a patra, și cea mai importantă explozie de gînduri. Ea se va declanșa exclusiv în mintea spectatorului, care își va da seama că nu din omenie și mărinimie șeful avusese nobilul său gest, ci de frică, din lășitate, dintr-un vulgar egoism. Da, renunțase să-l pedesească pe impertinent. (Și ce poftă ar fi avut s-o facă!) Dar vezi că aici era vorba de propria lui piele. Căci el, șeful, el fusese vinovatul; vinovat de criminală neglijență, lăsînd să fugă pe un subaltern de care atrîna viața atîtor oameni! Neglijență. „Nici de administrație nu e bun!” — vor zice superiorii lui. Și-l vor sancționa, blama și face de ris. Singura soluție: mușamalizarea! Va zice că băiatul avusese permisie în regulă, și că numai o fatalitate orărbă făcuse să coincidă absența lui, cu declanșarea marilor inundații...

Patru lungi desfășurări de „for interior”. Patru riuri de cuvinte ghicite, deduse de spectator! Trebuie să știi că una din cele mai severe reguli din Codul Esteticii Cinematografice este interdicția de a prezenta forul interior al personajelor prin confidențe directe sau prin acea scamatorie care se cheamă „voce off”, „vocea gîndului”. Analizele gen Proust sînt tabu. Ce gîndesc eroii trebuie să rezulte nu din spovedanii, ci din fapte de ecran. Aci, în filmul nostru, faptele de ecran sînt patru scurte cadre, pur vizuale: un heliicopter sub presiune, gata de plecare, care zburînic și nu pleacă; un pilot care tace; o lume care se miră că heliicopterul nu pleacă; în sfîrșit, acest heliicopter care, totuși, pleacă. Asta e tot. Este un model de elipticitate (altă importantă regulă cinematografică). Și este și un model de *rimă*. Căci lungile presupuneri

și ghiciri fuseseră posibile fiindcă „rimau” cu ceva din faptele desfășurate în cursul filmului. În sfîrșit, spectatorul, foarte „co-autor” cu autorul filmului (altă lege de estetică cinematografică), spectatorul va deduce, el, că, de atunci încolo, o adevărată revoluție se va produce în sufletul celui tînăr care, vrînd să facă pe deșteptul, omorise un om! De acum înainte, teribilistul personaj va deveni un adult cuminte. Asistăm la primele zile de naștere a unui „om nou”; la marea „decolare” (ce bine ales este acest titlu!) „Este „dezînșelarea”; „priza de conștiință” (Pudovkin); „Virajul de 180 de grade”. „Finalul deschis”. „Povestea bis”. Cele mai importante articole din Codul Esteticii Cinematografice le găsim respectate în acest film, vai, trecut neobservat, căci n-avea femei goale, bătaii monstre, pistoale, cascadorie sau alte ingrediente la modă.

Iată, în ordinea unei stupefiantे originalități, filmul *Canarul și viscolul* (scenariu: Ion Grigorescu; regie: Manole Marcus). Filmul nu are o temă, ci cel puțin cinci. Mai întii: moartea. Adică de două ori moartea. Odată, privity, dirz, ca o probabilitate viitoare. Apoi, încă o dată, ca o experiență prezentă, ca o „trăire” directă; este actul însuși de a muri: este „murirea”; este ceea ce psihologii numesc: „le moi des mourants”, eul muribunzilor, „das Ich der Sterbenden”; cazul bine cunoscut cînd, nemaiputînd să lupte, accidentatul se lasă, istovit, pe panta morții. Toți cei care au putut să fie, totuși, readuși la viață, ne spun că, în acele momente de abandon, își retrăiseră, caleidoscopic, întreaga existență. În filmul nostru, *fusese și nu fusese* un accident. Fusese, ce-i drept, o înzăpezire (cu somnul și visele aferente), dar o înzăpezire perfect evitabilă și voit aleasă, voit acceptată. Era pe vremea cînd partidul comunist se afla în ilegalitate. Un activist a-vea misiunea să se întîlnească cu un altul. Află că întîlnirea urma să aibă loc într-o sondă părăsită, în plin cîmp, într-un imens deșert de zăpadă, unde îl înțîmpină un viscol cumplit. Iar celălalt nu vine. Atunci, așteaptă. Și luntă să nu-l fure somnul, acel somn special al înzăpeziților din care nu te mai deștepti. Ar fi putut, după o lungă și opintită așteptare, să plece. Numai cîțiva kilometri îl desparteau de centrul orașului. Dar alege, viteiește, să rămînă acolo, cu riscul, cu probabilitatea de a muri. Este cel mai senzațional, cel mai patetic mod de a muri la datoric, de a muri pentru o idee, de a muri pentru disciplina unei ideologii. Bineînțeles, adoarme. Il va deștepta, poate, camaradul care va, dacă va veni... Deocamdată filmul, în cea mai mare parte a lui, este zugrăvirea unui vis compus conform acelei „unități dramatice a visului”, cum numesc psihologii gruparea întregii imagerii în jurul cîtorva centre de interes sentimental, a cîtorva gînduri importante, temeri sau speranțe. În filmul nostru, imaginile onirice sînt intens simbolice, intens semnificative. Spec-

tatorul, îndărătul lor, ghicește gândurile de viață trează ale eroului; spectatorul își amintește evenimentele de la începutul poveștii, faptele anterioare sosirii la locul de întâlnire, înainte ca eroul să înceapă să vizeze, să înceapă să-și vizeze moartea posibilă. Acele detalii le regăsește acum îmbrăcate în haina simbolistă a visului. Sînt numeroase, în filmul nostru, aceste detalii de adevăr.

Așadar, cinci teme; majore toate: moartea viitoare, judecată lucid și aleasă conștient; moartea trăită în chip prezent, „murierea”; visul și structura sa specială, imagerie luxuriantă grupată în jurul citorva centre de interes evocate simbolice cu fapte ce-și au sursa în viața trează; lupta comuniștilor din vremea clandestinității; sacrificiul vieții pentru datorie, pentru o ideologie. Cinci teme împletindu-se, completindu-se în cuprinsul unei aceleiași povești.

Este interesant (și simptomatic) ce grave și profunde sînt temele alese de cineaștii tineri, de proaspeții absolvenți ai Institutului. Am pomenit de Timotei Ursu. Se cade de asemenea să pomenim de Veroiu și de Pița, care au realizat un tur de forță. Au ecranizat un roman de Agîrbiceanu, care el însuși fusese un tur de forță. Un roman în zece pagini. Roman, fiindcă descrie viața întreagă a unei țărăni bătrîne care cară pietre pe spina unei mîrtoage și-și pierde rînd pe rînd pe toți ai săi, înaintînd, sinistru și banal, într-o singurătate crescîndă. Tot romanul o un monolog, rostit în gînd. Din acest lung rîu de cuvinte s-a făcut un film aproape mut.



Un alt tînr absolvent, Șerban Creangă, face filmul: *Căldura*. Este și aci vorba de „omul nou”, de data asta în problema (nouă și ea) a raporturilor dintre două sentimente: amorul și crezul social. Fata iubită de El — deși îl iubește și Ea pe dînsul — se lasă prosteste atrasă de un altul, cu care se și mărită. Dar repede constată că se înșelase. SE. Adică nu îl înșelase pe celălalt, ci se înșelase. Ea. Pur și simplu. De aceea, se întoarce la acel prim iubit. Care însă o alungă. Pentru un foarte interesant motiv. Nu din gelozie de mascul, ci din, ca să zic așa, dușmănie de idei. Rivalul era exact omul ale cărui concepții și conduite însumau tot ce el dezaproba mai tare. Nu dintr-un punct de vedere personal, ci pentru o etică mai generală își alungase iubită. Ea nu îl trădase pe el, ci violase crezul moral pe care drașostea adevărată îl vrea comun între amanți. Așadar, o gonește. Este penultima scenă

a poveștii. Dar există și una ultimă, cînd un alt proces sufletesc ajunsese la scadență. Desigur, iubită păcătuse. Dar se căise și se pedepsise. Or, pedepsele au întotdeauna un termen de ispășire. Și sorocul, tocmai, sosise. Tînrul nostru o cheamă. O strigă. Aleargă după ea. O va ajunge? Puțin importă. Miracolul înțelegerii, „priza de conștiință” a „omului nou” se produsese.



Din stocul de 20 de filme dovedibil originale, două sînt de Francisc Munteanu. Primul se numește *Cerul n-are graii*. Este povestea unui tînr care habar n-avea de politică, dar pe care realitățile cotidiene îl vor angaja, treptat, pînă în cele mai militante, eficace și primejdioase acțiuni sociale. Este aci interesanta poveste a omului care NU este, ci DEVINE comunist. Pe lângă originalitatea problemei, găsim și cea de a doua calitate estetică a unei povești: mulțimea de detalii care evocă mereu (și mereu altfel) tema. În *La patru pași de înfînit*, tot de Francisc Munteanu, originalitatea stă în aceea că personajul central nu este activistul rînit care se refugiază în casa unui medic (a unui om cu suflet generos și idei de stînga). Nu. Aici accentul e pus pe *nașterea*, prima naștere, a omului nou, în persoana, în cugețul unei școlărițe de 17 ani. Nu cunosc, în toată literatura scrisă, teatrală sau filmată, un mai frumos fel de a descrie cum încolțeste un foarte tînr suflet nou. În fața dramaticelor lucruri petrecute în casa lor, fata are o priză de conștiință care se va exprima, în primul loc, printr-o revoltă împotriva vorbei: „după aceea”. Vorbă care îi amintea mereu starea ei de tutelă: „întîi, faci cîntare lucru; și numai după aceea ai voie să...” Tot așa și ura ei împotriva amintirii, acel lucru care îți rămîne în locul celui adevărat la care n-ai acces. „Amintirile — zice ea — nu pot să le sufăr. Ele vin cînd nu mai e nimic”. Această nevoie de a trăi într-un prezent activ, de a fi părtaș la seriozitatea evenimentelor, această năzuință născută în sufletul delicat al unei adolescente, este cel mai fascinant exemplu de „priză de conștiință”. Izvorită nu din capriciu personal, de pustăncă emancipată, ci din, cum ar spune Ibrăileanu, din „supunere la obiect”, din onoarea de a face cunoștință cu lumea înconjurătoare. Tot în acest film găsim un mic detaliu pe care nu mă sfîesc a-l numi genial, pentru că de filozofică îi e problema și cît de neașteptată, nostimă și senzațională îi este exprimarea. E vorba de

falsa, stupida credință în noroc. Este tragicul, metafizicul conflict între misticismul soartei și realismul destinului pe care îl croiești singur. Tatăl fetei, generosul medic care acceptase să-l ascundă pe activistul rănit, joacă cu el, într-o seară, poker în doi. Clandestinul oaspe îi spune, cu o deșărită fudulie, că el a avut totdeauna șansă; că el contează totdeauna pe noroc. Doctorul îi spune că greșește, ba chiar că păcătuiește gândind așa. Și are... „norocul“... să-i poată dovedi cu fapte că zeul Noroc nu există. La unul din poturi tinărul relansează „de trei ori potul“. Doctorul nu plătește. Junele triumfă. Etalează cărțile (un superb careu de ași) declarând: „Vezi că am totdeauna noroc! Careu, schimbând trei cărți!“ „Nu! îi răspunde medicul. În momentul ăsta ai avut cel mai mare ghinion posibil. Din felul cum te umflai în pene, am dedus că trebuie să ai o carte formidabilă. Schimbaseși trei cărți. Deci cartea formidabilă nu putea fi decît careu. Deci mai mare ca al meu. Căci și eu am o carte formidabilă. Și eu am prins careu. Dar careu de opți! De aceea nu am plătit. Or, nu există mai mare culme de ghinion decît cînd cineva are careu de ași, și partenerul să nu-l plătească, nici măcar «sec»!“



Iată acum un film de Ion Popescu Gopo. Povestea lui zugrăvește o variantă foarte nouă a unei manii foarte vechi. Ni se întîmplă adesea, atunci cînd ni se încurcă treburile, să ne spunem: „Dac-aș fi eu prim-ministru... Sau Maciste... Sau Cristos... Sau Prefectul Poliției“... Antidotul acestei comode, leneșe, ieftine și eronate conduite l-a găsit odinioară Homer, în Odiseea. Inteligentul Ulise descoperă că nu-i nici o afacere să fii zeu, erou de legendă, nemuritor și supranatural. El refuză fără ezitare propunerile Circei de a-l face nemuritor și zeu... Nu explică de ce. Dar Gopo explică. Chiar foarte explicit. Filmul se cheamă: *Dac'aș fi Harap Alb*. Tinărul nostru devine efectiv Harap Alb. Și, vai, descoperă cîteva foarte dezagreabile lucruri. De pildă că, odată pricopsit cu viață veșnică, oamenii, obiectele, întîmplările, nu mai au nici valoare, nici interes. Valoarea izvorăște din faptul că noi fiind pieritori, lucrurile pot fi și ele pierdute. Pe de altă parte, un zeu, un erou de legendă, are o biografie fixă, o fișă antropometrică de atribute, o listă precisă de acțiuni pe care trebuie să le trăiască întocmai și să le

execute ca o sarcină. Faptul că le știe dinainte, asta le ia orice haz. Iar faptul că eroul, ca un rob, trebuie musai să le facă, asta are încă și mai puțin haz. Apoi, alt bucluc: dacă eroul încurcă evenimentele și greșește socotelile, el nu le mai poate drege. Poate cel mult recurge la ajutorul, la bunele oficii ale unui muritor. Și este exact ce se întîmplă cu Harap Alb. Filmul lui Gopo este o parodie a mitologiei și a vrăjitoriei demnă de un René Clair.

De altfel, tot în ordinea internațională, Gopo este un deschizător de drumuri. La un moment dat, apăruse în cinematograful de animație, o oarecare „nouvelle vague“ care condamna estetica lui Walt Disney, și ceea ce numesc avangardiștii „punctul de vedere La Fontaine“. Ei astăzi cer teme, mă rog, serioase, satirice, filozofice, fără făpturi „drăguțe“, fără decoruri — jucărele. Gopo însă tranșase deja problema. Mai întii, el nu părăsește, ci completează punctul de vedere La Fontaine. Ii adaugă o lighioană nouă, care lipsea din menajerie. Noul personaj de fabulă introdus de el este omul. În fabulă, dobitoacele au, ca și zeii, psihologie fixă, portret limitat și obligatoriu. Ei sînt măgarul în sine sau porcul absolut. Dar din fabule lipsea un dobitoc interesant: Omul. Nu omul personaj de roman, al cărui portret variază de la roman la roman, ci omul în sine, omul ca atare. Gopo a trasat acest portret general, compus din următoarele „atribute“ mitologice și fabulistice. Acest dobitoc superior este: drăguț, caraghios, isteț, slăbănog, cuceritor, iubitor de flori adică de frumusețe, explorator de vaste spații, eventual chiar astrale. Astfel, făcu el faimoasa *Scurtă istorie*, care avea să fie o revelație la Festivalul de la Cannes și piatră de hotăr în noua animație contemporană; lucrarea a fost premiată în 1957, pe vremea cînd nici nu se pomenea de sputnice și alte asemenea. Urmară, după asta, o serie de „scurte istorii“ în aceeași ordine de idei a omului personaj de fabulă; lucrări, toate, de o originalitate egală și enormă.

Iată acum și un lung metraj, tot de Gopo, din nou pe linia René Clair. Tema era de o nostimadă și de o gravitate nemaiîntîlnite încă. Bineînțeles, la bază, o foarte veche legendă. Poate una din cele mai vechi. Povestea lui Faust și a pactului cu Satan. E vorba acum de un Belzebut foarte modernizat, foarte „nouvelle vague“, care găsește stunid și ridicol să cumperi, cu preț greu, suflete de păcătoși, să le faci cadouri regești: frumusețe, tinerețe, inteligență, putere, învățătură, seducție — asta numai pentru a spori cu încă o unitate masa celor care, așa-așa, prin păcatele lor spontane, candidează de bună voie la cazanul cu smoală. Și-apoi, în principiu, ce scofală e să-i vezi arzînd? Scopul e să-i faci să facă rele aici, pe pămînt. Înainte. Nu după Iad. Desigur, e interesant să cumperi suflete de savanți sau de artiști geniali, care prin invențiile lor fac omirea să progreseze. Da-

Progresul. Să împiedici progresul. Țasta e adevăratul scop inteligent al Împărăției întunericului. Și planul lui Mefisto va fi să le ofere marilor genii ale omenirii să fie făcuți la loc tineri, frumoși, voinici, seducători, capabili să petreacă zilele și nopțile în chef și plăceri galante. Bineînțeles, păstrind toată erudiția de savant și talentele de artist creator. Și ce oare le va cere Satan în schimb? Nimic! Nici măcar adeziune la Iad. Faptul că vor arde sau nu la flăcările infernului nu reprezintă nici un avantaj pentru Lucifer. Interesant e să distrugi progresul aci, pe acest pământ. Așadar, ce oare va cere Diavolul de la întineritul moșneag? Exact nimic. Va fi, mă rog, un cadou din partea filantropului Satan. Căci el nu riscă nimic lăsând intacte inteligența, erudiția, inventivitatea clientului. Acesta nu se va mai servi niciodată de ele. Cum o să-i mai ardă lui de plicticoasele lucrări de bibliotecă și laborator, cînd are puțința să se amuze, să facă sport, să facă chef, să facă curte, să facă amor cu toate femeile vrăjite de farmecele lui corporale și spirituale? Și astfel, progresul se va stinge de pe suprafața pămînturilor locuite. Din păcate, acest delicat apocalips, căci va fi fără brutalitate și fără violență, centralele de flăcări și smoală fiind desființate ca niște instituții perimate, — așadar acest delicat apocalips, vai, nu se va realiza! Căci șeful, adică bătrînul Satan, s-a ramolit. El nu înțelege splendoarea programului propus de inteligentul său subaltern. Din fericire. Căci după cît se vede, prostia este și ea cîteodată bună la ceva.



Nu pot rezista ispitei de a semnala un film care are nu o temă originală, ci nouă teme noi, și toate, ca să zic așa, „majore”, adică de o mare importanță, profunzime, finețe și modernitate. Se numește (să nu vă necăjiți că titlul e idiot și nu are nimic comun cu subiectul) : *Răutăciosul adolescent* ; regie : Vitanidis.

1) O primă temă originală cu privire la amor. Se știe că amorul pe bază de vanitate de proprietar, așa de curent pe planeta noastră, este intim legat de colorarul său : gelozia. Ei bine, printr-un tipic proces de dialectică, vanitatea eroului este aci așa de mare încît anulează gelozia. Orgoliosul domn nu concepe ca o femeie să-l prefere vreodată pe un altul. Altă consecință para-

doxală : deși poate avea orice femeie, el le va limita numărul la foarte puține. Nu din silă și plictisire, ci tot din monstruoasă fudulie. Da. Amante puține. Căci puține merită această onoare.

2) Găsim și aici vechea temă a pactului cu Belzebut. Numai că aici el nu e fantasmagoric, ci realitate sută la sută. Iar prelungirea vieții cerută lui Satan nu are nevoie să fie și o întinerire, căci prelungirea cerută este de patru, cel mult cinci săptămîni. De ce? Pentru că orgoliosul domn, bolnav de o pneumonie virotică, e gata să moară ; și...

3) moartea (este a treia extraordinară temă) a fost totdeauna dascăl de înțelepciune, profesor de luciditate și învățător de discernămint. În fața morții (*La mort porte conseil*) eroul nostru își dă seama că, în ciuda vieții sale de neîntrerupte succese (bani, carieră, amor), nu făcuse, în toți cei 40 de ani ai săi, nimic important, nimic care să justifice onoarea de a fi om. În fața implacabilului anchetator și duhovnic care este Moartea, el cere să i se mai acorde patru-cinci blestемate săptămîni în care va face ceva vrednic de a fi trăit. Ce? Nu știe. Dar va găsi. Pactul e făcut cu un Belzebut în carne și oase : medicul pe care bolnavul nostru îl apucă, în delir, de pulpana halatului și îi cere faustianul contract.

4) De asemenea, foarte original este că acel contract i-a fost acordat. Eroul se însănătoșește. Oare își va ține el făgăduiala făcută lui însuși? Da și nu. Doi ani după însănătoșire, se întâlnește cu doctorul de atunci, care e tare curios să afle ce faptă mare săvîrșise cel salvat, în primele cinci săptămîni. Acesta, sincer, îi spune că nimic. Își reluase, fără nici o schimbare, viața dinainte. Doctorul nu poate să creadă. Contează pe o posibilă amnezie a pacientului. De aceea, îl sondează cu o mefistofelică înverșunare.

5) Această anchetă psihanalitică, este o altă stupefiantă poveste cinematografică. Anchetatorul, doctorul, e o sinteză de psihiatru, judecător de instrucție, preot confesor și, la urma urmelor, Mefisto, căci în calitate de presupus Belzebut asistase el la încheierea contractului eroului nostru cu el însuși. Și-apoi, interogatoriul avea să aibă realmente ceva diavolesc. Căci, încetul cu încetul, medicul nostru îl face pe pacient să-și aducă totul aminte. O curioasă rememorare. Căci eroul nu dorește deloc să-și amintească. Dorește să continue să uite. Este asta la el trădare, călcarea de contract? Nu. Din contra. El săvîrșise, ce-i drept, ceva extraordinar. Dar, după cinci săptămîni, contractul expira, deci contractantul avea dreptul să-și reia viața de vanitate, uitînd-o pe cea, splendidă, din cele cinci săptămîni, care îl făcuse așa de fericit...

6) Foarte interesantă această a lui aducere aminte „ă contre-cœur”. Nu este o rememorare propriu-zisă, adică însoțită de sentimentul trecutului, ci o retrăire prezentă. Pe

ecran s-ar părea că avem un *flash back* dar fără ca eroul să aibă conștiința că își amintește ceva trecut. Este acea putere de halucinație a trăirii, ceea ce așa de just psihiatrul numesc : *reviviscență*. Percepție și suvenir, prezent și trecut se topește laolaltă. Ceea ce este foarte, foarte cinematografic.

7) De obicei interogatoriile se fac spre folosul justiției, legilor, și în dezavantajul interogatului. Aici medicul-detectiv care vrea să afle un adevăr cu obstinație ținut ascuns de cel anchetat face însă asta nu contra, ci în beneficiul anchetatorului ; în folosul fericirii sale. O fericire pe care curiosul personaj se abținează să o refuze în numele alter-ego-ului său originar. Foarte interesant fenomen de psihologie.

8) Alt fenomen curios, tot de psihologie, de psihologic freudiană. Personajul, după expirarea termenului contractual de cinci săptămâni, voise să uite. Să — cum se zice — „refuleze“. Există două metode de a refuza, bine reflectate în două fraze celebre. Una aparține lingvisticii americane. Când unui yankeu i se semnaleză ceva ce nu-i convine, el spune : „Forget it“. Adică nu numai să nu i se mai aducă aminte de asta, dar chiar și interlocutorul „să o uite“, să o ștergă de pe scoarța creierului său. A doua metodă de refulare e mai ingenioasă și mai ipocrită. Omul va pretinde că nu refulează ;

că din contra va examina temeinic problema. Dar... nu chiar acum... ci... a doua zi... „I'll think of it tomorrow“. O să mă gîndesc la asta mâine, spune mereu Scarlet O'Hara din *Gone with the Wind*, știind bine că orice mîine își are mîinele său. Eroul nostru va găsi o a treia metodă : va consimți pînă la urmă să-și amintească totul. Dar fiecărui fapt îi va refuza orice gravitate, îl va interpreta ca pe ceva neînsemnat, trecător. Ca să folosim tot o expresie de folclor, vom numi această a treia metodă : *ciocara vopsită*. Și felul cum, în filmul nostru, eroul reușește să minimalizeze tot ce fusese important și tragic este o operație dialectică vrednică de un Proust.

9) O altă sursă de originalitate cinematografică este, cum se știe, priza de conștiință (Pudovkin) sau, cum o repet eu de ani de zile, „dez-păcălirea“ celui care se înșelase. De obicei, această „dez-înșelare“, acest „viraj de 180 de grade“ este un moment de luciditate supremă. Ei bine, în filmul nostru, asta se petrece în plin delir de agonizant ! Ceea ce este de o savuroasă (dacă se poate spune) originalitate.

Dar mă opresc. Repetînd că demonstrațiile aproape tribunalicești de mai sus se pot face pentru restul de filme din cele douăzeci. Printre ele nu am numărat pe cele istorice. Despre care, însă, e loc pentru o privire și un comentariu aparte.



MIRIAM
RĂDUCANU

Însemnări
despre
Ansamblul
de
dans

ALVIN
AILEY



Ansamblul condus de dansatorul și coregraful Alvin Ailey este unul din grupurile americane de dans modern renumite în lume; principalul său specific constă în faptul că e compus în majoritate din dansatori negri. Repertoriul său e valoros mai ales prin ceea ce e caracteristic artei negre, într-o înțelegere profundă, cuprinzătoare, variată și plină de autenticitate. Alvin Ailey este un artist sincer, cald, un prieten înțelegător, membru al „marii familii de dansatori moderni din lume”, cum își numește el colegii. Mi-a vorbit deschis despre problemele lui: „Am luptat ani și ani pentru a constitui un grup de dans de sine-stătător și a izbuti să-i asigur subvenționarea. Azi, membrii săi beneficiază de antrenament omogen, sint supuși sistematic aceleiași discipline artistice. Așa cum și eu lucrez cîteodată cu alte echipe. Țin să aduc alți coregrafi pentru echipa mea. Asemenea contacte îi largesc orizontul și creează

premisele diversității, atît în gîndirea coregrafică și în expresie, cît și în modalitatea de studiu, de pregătire”.

Într-adevăr, toți dansatorii colectivului au asigurate studii zilnice cu profesori specializați în balet clasic și în dans modern; chiar și în turneu, repetițiile și studiile sînt riguros respectate. Se lucrează calm, disciplinat, colegial, cu acel sentiment de liniște pe care-l dau condițiile asigurate pentru obținerea unui înalt profesionalism. Repertoriul permanent cuprinde lucrări ale mai multor coregrafi, astfel încît echipa de dans modern Alvin Ailey își încearcă forțele în diverse compoziții bazate pe tehnică clasică, modernă, pe muzici variate și realizate în concepții diferite. Alvin Ailey vorbește cu respect despre colegii săi, chiar dacă nu le împărtășește integral concepțiile creatoare. îi citează admirativ pe Paul Taylor, Alvin Nikolais, Merce Cunningham și admite necesi-



Blues suite.

tatea antrenamentului diferențiat — deși, de fapt, toți poartă amprenta mării dansatoare, coregrafe și inventatoare de limbaj tehnic modern Martha Graham. Spre deosebire de alte formații, cea a lui Alvin Ailey cuprinde un număr mare de dansatori și dansatoare, fiecare având o bogată partitură dansantă, simțindu-se util, fiecare având dreptul la bucuria gestului și sprijinindu-se pe siguranță tehnică. Deși personalitățile artistice excepționale sînt rare pe pămînt, în acest ansamblu s-a adunat un mîunchi de soliști minunați : Sara Yarborough, Judith Jamison și Dudley Williams ne-au încântat fiecare în felul său aparte. Innobilități de aureola unei înzestări excepționale, ei au fascinat publicul, făcînd din fiecare gest un unicat. În mod cu totul special impresionează temperamentul și noblețea Sarei Yarborough, tehnica ei neostentativă și perfectă ; fluidul comunicării pe care o stabilește cu publicul o desemnează ca una dintre cele mai extraordinare dansatoare din lume.

Turneul a fost primit la noi cu emoția cu care se întîmpină bucuriile al căror gust îl presimți și-l intuiești. E firesc : prin intermediul marilor cîntăreți de culoare cunosțteam folclorul negru, excepționalii interpreți

ai jazz-ului au propagat pretutindeni vibrația sufletească a poporului care-și cîntă atît de sensibil dorul, dragostea, durerile. Atît ne e de dragă și într-atît ne merge la inimă această artă, încît atunci cînd muzica se asociază cu dansul, cînd trupurile suple, flexibile, se unduiesc specific în ritmuri insinuante, avem impresia că luăm parte la ceva de mult cunoscut, de mult iubit, de mult așteptat. E un fel de a simți aparte, filtrat prin dureri milenare, printr-o uriașă putere de a îndura, innobilat de revoltă împotriva nedreptății, precum și o nemaipomenită nostalgie a dragostei. Toate acestea țînesc cu o formidabilă vitalitate, acumulată sub semnul unui soare arzător, cu un simț al mișcării innăscut și cizelat de-a lungul timpului prin ritualuri bogate în sensuri. Din repertoriul adus la București, această vibrație aparte se regăsește cel mai deplin în pieșele „Curcubeu deasupra umărului meu“, în coregrafia lui Donald Mc.Kayle, „Revelații“ și „Strigăt“, în coregrafia lui Alvin Ailey.

„Regret că nu am venit cu un repertoriu mai variat, spune Ailey, văd că publicul este avertizat...“ O regret și eu, cu atît mai mult cu cît în dansul modern fiecare bucată e o piesă aparte, cu propria ei idee și

dezvoltare expresivă, un act de creație complet și autonom; iar pentru a cunoaște într-adevăr o trupă, e nevoie s-o surprinzi în toată amploarea și varietatea preocupărilor ei. Pe de altă parte, în astfel de programe eterogene, e imposibil ca toate piesele să fie deopotrivă desăvârșite; în acest sens, am unele rezerve față de coregrafia lui Joyce Trisler pentru piesa intitulată „Dans de șase”, pe muzică de Vivaldi, care mi s-a părut formală, hibridă, cu o înțelegere insuficient de profundă a muzicii. Chiar în „Cinzece de dragoste”, în coregrafia lui Ailey, cu toată interpretarea de înaltă clasă a lui Dudley Williams, am avut senzația unor repetări și a unei prea mari fragmentări tehnice. În anumite dansuri, alfabetul tehnic de studiu, evident ca atare, barează calea invenției de mișcare răspunzând ideii artistice inovatoare.

Fără îndoială, aceasta este marea problemă în orice domeniu al artei: să spui ce simți într-un fel cum nu s-a mai spus nicicând, să creezi imagini inedite și să sensibilizezi sufletul omenesc, abordând chiar sentimentele cele

mai comune ca și cum ele s-ar fi născut pentru prima oară. Ceea ce, însă, e cu atât mai greu într-un domeniu al expresiei colective, unde personalitățile-unice sînt extrem de rare, și mai ales cînd — asemeni lui Ailey — dorești să creezi o artă accesibilă și în același timp în perpetuă reinnoire, în stare să satisfacă nevoia firească de sărbătoare, de ritm și de mișcare a maselor, fără a face concesii gustului pentru repertoriul comercial. Desăvârșitul profesionalism, devenit a doua natură, respectul pentru „meserie”, pe care trupa și-l cultivă, reprezintă centrul de greutate ce-i asigură dificilul echilibru spre care aspiră. „Vreau să mă adresez celor mai largi mulțimi, spune Ailey, să le formeze gustul cu răbdare, printr-un repertoriu bun, plăcut și variat. Plecăm foarte des în turnee și peste tot publicul nostru este publicul popular”.

Și face într-adevăr ceea ce și-a propus, deschizînd, prin dans, spectatorilor din întreaga lume sufletul omului negru american.

Paris :

Teatru fără nimburi

La Paris, în cadrul ciclului de spectacole intitulat „Le gende, Mituri, Povestiri fantastice”, Teatrul de la Palais Chaillot prezintă Minunile (Les Miracles), transpunere scenică a unor texte evanghelice „și mai cu seamă a Scripturii după Ioan”, realizată de cunoscutul regizor Antoine Vitez. O sală plină de tineri, în majoritate studenți, participă cu o concentrată atenție la desacralizarea Noului Testament, operațiune întreprinsă prin mijlocirea muzicii, dansului, pantomimei, jongleriei, echilibristicii, arte subordonate unei viziuni grotesce, permanent controlată însă de luciditate și ironie mușcătoare. Căci, selectate și povestite de Vitez, Minunile compun un vehement manifest antireligios.

Urișe cearșafuri albe, agitate spasmodic sau ondulate lin, ilustrează textul evan-

gheliei (respectat în sine, adică debitat fără adaosuri de către recitatori); cearșafurile devin, rînd pe rînd, valuri de mare înfuriată, giulgiul lui Lazăr înviat din morți, aripi de îngeri în misiune, zdrențe de ologi și milogi etc. etc. Scenografia lui Michel Raffaelli se acordă excelent cu muzica semnată de George Aperghis, susținută de patru soliști ce subliniază și contrapunctează în falset relatarea miracolelor prin vocalize zigzagate în registrul acut, atunci cînd nu creează efecte speciale prin imitarea (vocală) a „muzicii concrete”. Ajuțați de această ambianță vizuală și sonoră, cel puțin stranie, protagoniștii evoluează cu detașare, povestind (în șoaptă alternată imprevizibil cu urlate) cum a scos Isus demonul din cei posedați, cum a înșinuat alcoolul în apa de izvor, cum

i-a redat el orbului vederea, desfrînatei puritatea, mortului viața, cu un cuvînt, cum a profesat el sistematic, vreme de trei ani, șjidarea legilor fizice și biologice, negarea verosimilului. Gestul actorilor oscilează între violență și burlesc, martorii minunilor acuză permanent paranoia, vinul roșu maculează abundent cearșafurile de culoarea inocenței, apostolii predică imperturbabili în vreme ce merg pe sîrmă, stau răsturnați cu capul în jos, execută dublul salt, sînt tirii de mîini și de picioare ș.a.m.d.

Evident, toate aceste convulsii scenice însoțind solemnitatea naivă a versetelor nu sînt străine nici de naturalism, nici de bufonerie, dar scopul esențial este atins: orice urmă de aură mistică dispăre din relatarea happening-ului biblic. Omenirea trebuie să aibă curajul de a se vedea redusă la propriile-i mijloace, legendele intervenției providențiale sînt, și au fost, orice în afară de realitate. Aplaudat frenetic de tînrul public parizian, Antoine Vitez citește „Evanghelia după Ioan” cu voluptatea descifrărilor aate.

Ștefan Iureș

■ Festivalul muzicii de cameră de la Braşov

Estetica muzicii de cameră reţine, dintre determinările acesteia, insistenţa asupra detaliului, exigenţa rezolvării în amănunt, tendinţa spre expresia concentrată, de maximă tensiune. Genul nu e, cum din păcate s-a lăsat subînţeles, mai puţin deschis spre public, ci presupune un alt mod de percepţie, dublat cu necesitate de un fond apercceptiv.

Ajuns la cea de a V-a sa ediţie, Festivalul muzicii de cameră din Braşov a completat, prin înfăţişarea unor direcţii actuale în muzica de cameră, imaginea asupra acesteia şi a locului ei în ansamblul artei actuale — artă, după cum se ştie, mai ales orientată spre ample desfăşurări spectaculoase —, confirmând că, paralel cu interesul pentru această muzică, se dezvoltă şi un public atras de frumuseţea ei. În anii în care revista „Astra“ lansa şi susţinea ideea Festivalului, existau temeri privind interesul de public; acum, în anumite seri, s-a confirmat faptul că nevoia unei săli de concert, de capacitate corespunzătoare, reflectă amploarea interesului pentru muzică în general şi pentru muzica de cameră în particular.

Au evoluat formaţii diferite, dar aproape fără excepţie aliniate la cota unui nivel interpretativ exemplar. Festivalul consacră, determină apariţia unor formaţii noi, este un factor de emulaţie în acest domeniu. S-a remarcat din nou ansamblul de instrumente vechi al Radioteleviziunii condus de Ludovic Baci — concertul în *La minor* de Antonio Vivaldi, care l-a avut ca solist pe Valentin Andreescu, este un punct de referinţă —, orchestra de cameră a Filarmonicii „George Dima“ din Braşov, sub conducerea lui Harion Ionescu-Galaţi, ansamblul „Musica Viva“ din Iaşi, formaţiile clujene (cea a Filarmonicii, a Conservatorului, „Ars Nova“), formaţia „Cantus Serenus“ a Facultăţii de muzică din Braşov (dina puţin sprijinită însă, deşi o merită din plin). Au adus în Festival o binevenită varietate şi cele două formaţii străine: celebrul cvartet „Tátra“ (R.P. Ungară), care a evoluat în fermecătorul cadru al Cetăţii de la Prejmer, şi ansamblul instrumental „Pierre Merle Portalès“ (Franţa). Desigur, o privire de ansamblu, cum este aceasta, nu permite şi sublinierea momentelor de vîrf pe care formaţii ca cele amintite le-au prilejuit.

Ne vom opri, pentru a sublinia caracterul deosebit al acestei ediţii, la câteva aspecte. Concursul cvartetelor studenţeşti sugerează

caracterul de perspectivă al Festivalului. Este un fapt acela că formaţiile câştigătoare au fost stimulate de invitaţia de a fi prezente la ediţia următoare. Astfel, muzica de cameră câştigă noi devotaţi în rindul instrumentiştilor în formare. Evoluţia formaţiei „Melos“ — un cvartet feminin — a fost mai mult decît încurajatoare (impresionînd interpretarea dată cvartetului de Şostakovici). Juriul concursului din acest an — condus de Wilhelm Berger — a distins un cvartet al studenţilor din Cluj (la vîciora I-a Julius Bertok), acordînd un premiu special şi pentru cea mai bună interpretare a unei lucrări româneşti.

Remarcăm, pornind de aici, „Zilele muzicii de cameră româneşti“, fericit prilej al unor prime audiţii, fericit prilej de prezentare a unor lucrări apreciate, în sfîrşit, fericit prilej de prezentare a unor lucrări ale lui George Enescu — în mare măsură animator, prin spiritul muzicii sale, în domeniul compoziţiei camerale. Am reţinut lucrarea lui Miriam Marbé (*Serenada*), lucrări de Doru Popovici, Romeo Alexandrescu, una foarte echilibrat cvartet de Tudor Ciortea şi altele. Programul prezentat de formaţia „Ars Nova“, iniţiată şi condusă de Cornel Țăranu — program orientat în direcţia muzicii de cameră de formulă armonică (şi structurală) nouă — a reuşit să dea o imagine utilă asupra onora dintre tendinţele actuale.

Momentul de vîrf l-a constituit evoluţia, după 11 ani de la debut (tot la Braşov!), a corului de cameră: *Madrigal*. Condus de către acest inclassificabil artist care este Marin Constantin, *Madrigalul* constituie aproape un simbol în muzica românească de astăzi. Faptul că se scrie muzică pentru *Madrigal* nu mai e deci surprinzător. Rămîne însă surprinzătoare gama interpretărilor, calitatea acestui fascinant instrument (comparabil, la nevoie, doar cu o orgă). Am ascultat *Madrigalul* în Cetatea de la Făgăraş — aici, cu un repertoriu aşa-zicînd de rutină: lucrări aparţinînd preclasicului şi prelucrări ale folclorului românesc —, cu sentimentul că în spaţiul de acolo se constituie cutia de rezonanţă ideală a formaţiei. A doua zi, în alte condiţii, *Madrigalul* a prezentat o incredibil de complicată, dar foarte generoasă, Simfonie Corală: *Timpu cerbilor* de Tiberiu Olah, cum şi acea compoziţie prin care tînrul compozitor (din Iaşi) care este Sabin Păutza se impunea în urmă cu aproape un

an : *Ofrandă copiilor lumii* (în program, de asemenea, *Oglindire* de Irina Odăgescu, pe versuri de Mariana Dumitrescu). Formația atinge înalte valori de rafinament, precizia fiind doar o componentă a strălucirii ce o dobîndește muzica prin interpretare. Prezența umană, vie, e o sursă de autentic dramatism, a vorbi despre *personalitatea* interpretării, chiar și în cazul unei formații de rațiune

colectivă, impunându-se. Vocile sînt savant alăturate, grupate interior potrivit unei sensibilități — aceea a dirijorului Marin Constantin — cu totul ieșită din comun. *Madrigalul*, indiferent de ceea ce cîntă, întruchipează o mare victorie a muzicii prin muzică.

N. Milea

- Muzica românească dirijată de americanul Adrian Sunshine
- Clarinetistul Aurelian Octav Popa
- Dan Grigore și Eduardo Ricci în „Integrala lucrărilor la patru mîini“ de Schubert

Șeful de orchestră american Adrian Sunshine, elev al lui Leonard Bernstein și Pierre Monteux, format în școli și institute de artă americane și europene, în ultimii ani dirijor principal al orchestrei de cameră a Fundației „Gulbekian“ din Lisabona, a fost nu de mult ●aspete al Filarmonicii „George Enescu“.

Personalitatea unui interpret se oglindește în primul rînd în felul în care își alcătuiește programul. Acela prezentat de Adrian Sunshine cuprindea în prima lui parte pe lîngă două monumente sonore ale trecutului muzical și o primă auditiie de muzică vocal-simfonică românească : „Oda pentru cor și orchestră“ de Dumitru Capoianu.

Sonata „Pian e Forte“ de Giovanni Gabrielli (1557—1612) cu care Sunshine și-a deschis concertul, aparține, prin numărul redus de executanți, muzicii camerale, dar prin sobra ei frumusețe și caracterul ei solemn poate înlocui cu succes tradiționala „ouverture“ simfonică.

Această muzică a trecutului îndepărtat oglindește originile modeste ale simfonismului universal. Pornind de la divizarea antifonică a vocilor corale, Giovanni Gabrielli, compozitor și organist al bazilicii San Marco, a statornicit în culegerea sa de „Sacrae Symphoniae“ alternarea grupelor corale cu cele instrumentale. El a anticipat astfel forma de „Concerto Grosso“ pe care preclasicii Barocului au dus-o la desăvîrșire. Executată de două grupuri de cîte 4 instrumente de alamă, (trompete, corni, trombonuri), Sonata „Pian e Forte“ alternează într-un stil dia-

logat cele două nuanțe dinamice, realizînd o impunătoare recitație melodic-armonică, evocînd spațialitatea sumptuoasă a marilor palate venețiene.

Ni s-a părut că supradimensionarea sonoră precum și un tempo prea mișcat au diminuat caracterul grav, recitativ, al acestei muzici a trecutului, ce-și păstrează, în pofida trecerii timpului, calma respirație a operelor Renașterii.

Piesa concertantă ne-a oferit prilejul de a asculta pe remarcabilul clarinetist Aurelian Octav Popa, solist în luminos și șagălnicul „Concert în La Major“ de Mozart. Nu este locul să analizăm arta de adîncă pătrundere a acestui excepțional muzician căruia i s-au decernat atîtea premii internaționale (la Praga, Budapesta, Birmingham, Utrecht, Geneva etc.) ; tot ce putem spune este că orice pagină de muzică, solistică sau de cameră, pe care Popa o tîlmăcește, ne apare într-o lumină revelatoare, ca și cum sensul ei integral ne-ar fi introdus în conștiință.

Aurelian Octav Popa posedă rara capacitate de a pătrunde cele mai variate și contrastante stiluri, de la lumea muzicii clasice și romantice pînă la arta de avangardă a contemporaneității. El este la fel de comunicativ, vibrant și convingător într-o reverie lentă sau într-un antrenant Allegro mozartian ca și într-o subtilă pagină de Debussy sau Stravinski. Această capacitate de a investi cu autentică trăire orice muzică pe care o înfățișează publicului, Aurelian Octav Popa a ilustrat-o și în concertul de Mozart, după care el ne-a oferit în supliment „Sonata pentru clarinet solo“ de Tiberiu Olah,

realizată cu mijloace instrumentale și cu o forță expresivă neverosimile.

Prima parte a programului s-a încheiat cu „Oda pentru cor și orchestră“ de Dumitru Capoianu. Terminată în februarie 1974 și dedicată celei de a 30-a aniversări a eliberării patriei, „Oda“ se inspiră dintr-un material poetic extras din poezia „Izvoare“ de Eugen Jebeleanu. Dintr-o introducere simfonică în care masa orchestrei utilizează totalul cromatic se învâltă cîntul monumental al corului mixt, evasirecitat, care proclamă „slavă credincioaselor iscălituri ale tenacelor pîriuri / libertății lor — glorie-n păduri și pe șesuri!“.

Adrian Sunshine și-a încheiat concertul cu ampla lucrare „Variațiuni pe o temă originală“ — „Enigma“ de compozitorul britanic Edward William Elgar.

Concepută în stilul marilor variațiuni simfonice romantice și post-romantice (Brahms, Reger) lucrarea a evidențiat calitățile primei noastre orchestre și viziunea muzicală clară a șefului de orchestră.

★

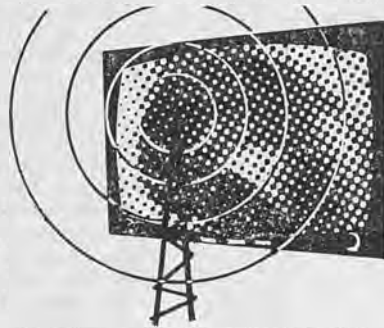
Am putea face constatarea că secolul nostru a promovat prin competițiile internaționale dintre interpreți și prin concurența caselor de discuri tendința de a cuprinde într-o tălmăcire unitară integralitatea lucrărilor marilor compozitori ai trecutului. Această tendință s-a manifestat și în viața noastră muzicală. Inzestrații pianiști Dan Grigore și Eduardo Ricci și-au propus să realizeze în 4 recitaluri „Integrala lucrărilor pentru pian la 4 mâini“ de Schubert.

Nu este pentru prima oară cînd acești doi artiști de înaltă profesionalitate și de remarcabil talent apar împreună în fața publicului, dar este pentru prima oară cînd ei se angajează cu aceeași exigență artistică și cu același sever auto-control, demonstrat în trecutele lor recitaluri, într-o muncă de proporții mari și de responsabilitate extremă.

Trebuie să știi să ții încordată atenția publicului de-a lungul unor programe în care sînt executate lucrări de valoare inegală sau altele în care apar „lungimile cerești“ (cum le numea Schumann) sau mai puțin cerești, specifice muzicii lui Schubert, acest Mozart al romantismului. Al doilea program al ciclului integral ne-a dovedit încă o dată că ne aflăm în fața unor artiști de o nobilă substanță spirituală.

Dan Grigore și Eduardo Ricci știu să-și nuanțeze jocul sonor, întotdeauna de o pregnantă precizie ritmică. Printr-o infinitate de nuanțe, trecînd cu naturalețe de la un fortissimo orchestral la irizări sonore ce transmit auditoriului fiorul liric al legendarelor „Schubertiade“, ei au captivat atenția ascultătorilor. Fiecare recital, din cele 4 programate, este axat pe o lucrare de mari proporții. Cel de al doilea (din seara de 15 aprilie) conținea „Marea Sonată în Si bemol major“ op. 30, executată cu elocvență libertate, cu dinamism cuceritor și poezie sonoră. Dar chiar și în lucrările mici cum sînt cele „3 marșuri eroice“ op. 27, „Marșul funebru“ în Do major ca și minunatul „Allegro în la minor“, op. 144, cei doi artiști ne-au făcut să regretăm absența publicului mare de la o seară de muzică autentică ce se înscrie printre evenimentele majore ale stagiunii.

V. Cristian



TEATRUL CUBANEZ, AZI

Am ajuns târziu. Am reușit să prindem doar spectacolele de bun rămas, închiderea stagiunii, așa încât nu am rămas cu o impresie exactă și deplină despre ceea ce este teatrul românesc actual. Totuși, întâlnirea cu teatrul românesc a fost pentru noi de o inestimabilă valoare. Am văzut spectacole și interpretări demne de a fi reținute multă vreme în memorie. *Hamlet*, la Teatrul „Nottara”, și *Lozul cel mic*, la Teatrul „Bulandra”, ne vor da mult de gândit. Sint două puneri în scenă de o nemăsurată rigoare artistică și chiar numai cu ele ne-am putea face o idee despre calitățile regizorilor români și despre înalta școală de actorie din această țară.

★

Teatrele din România și cele din Cuba, deși aflate în etape distincte de dezvoltare, au fără îndoială multe aspecte comune. Mai întâi, se poate vorbi despre intenții. Și noi considerăm teatrul ca fiind unul dintre cele mai importante mijloace de educare a maselor în societatea noastră. Brecht spunea că „fără opinii și fără intenții nu se poate face teatru”. Teatrele noastre răspund acestei cerințe. În țările noastre arta este în slujba maselor, pentru educarea socialistă a poporului. Desigur că este mult mai greu să atingem aceste obiective decât să ni le propunem. Trebuie găsite formele potrivite pentru realizare. În țara noastră se lucrează cu îndrăjire pentru a face un teatru de calitate care să răspundă intereselor societății. Fără rigoare estetică și ideologică teatrul nostru n-ar avea nici un sens.

Alt aspect, comun teatrelor noastre, ar fi cel cu privire la actori. Există, fără îndoială, o mare școală românească de actorie. Se observă tradiția și caracteristicile școlii românești la actorii scenelor din această țară. Aspect în stare să emoționeze pe oricine. Și

noi, cubanezii, deși fără o mare școală de actorie, fără o bogată tradiție, vă putem asigura că avem actori emotivi, romantici, în sensul modern al cuvântului, îndrăzneți. Teatrul românesc poate fi mîndru de sensibilitatea și proșpețimea actorilor săi.

★

Cît despre situația actuală a teatrului din Cuba, putem spune, pe drept cuvînt, că în ultimii ani s-a produs un important salt în conținut și calitate, ca și în aspectele organizatorice. În repertoriul teatrelor noastre, dramaturgia națională are un loc fundamental; o mare importanță se acordă și dramaturgiei din țările socialiste. Începînd cu anul trecut au fost restructurate mai multe grupuri de teatru și a început să se definească linia lor de repertoriu, în acord cu necesitățile specifice. Ca urmare au fost organizate „Teatrul cubanez” și „Teatrul latino-american”; acestea, alături de „Teatrul Berthold Brecht” se ocupă, după cum arată și titulatura lor, fiecare de o dramaturgie bine definită.

Fără îndoială, anul 1973 a marcat o însemnată creștere a activității teatrale. Cele 10 teatre dramatice active din Cuba au realizat peste 47 de premiere și un mare număr de reluări. Dintre acestea, comedii și lucrările ușoare au avut un procent neînsemnat. Se pare că e o tendință generală a teatrelor să monteze mai mult lucrări dramatice cu conținut social și istoric și mai puțin piese de divertisment. Desigur, nu este vorba de o linie rigidă. Pare totuși o intenție susținută care, după părerea noastră, răspunde perfect exigențelor teatrului cubanez în actualul proces revoluționar și în condițiile specifice nouă.

Avîntul susținut al dramaturgiei cubaneze și latinoamericane, ca și intensificarea relațiilor noastre cu țările socialiste au contribuit

în mare măsură la apariția unui mai mare interes pentru dramă decât pentru comedie, din partea regizorilor. Cu toate acestea, nu trebuie să se creadă că în Cuba nu interesează comedia. Atît doar că comediiile noastre nu satisfac totdeauna aspirația unor conștinuti cît mai bogate. Să nu uităm apoi, că (stabilind o comparație) procesul nostru revoluționar este încă tînăr și că sîntem singura țară socialistă din continentul latino-american, fapt nu lipsit de repercusiuni în teatru. Comedia, fără îndoială, este pe gustul publicului nostru : alternăm între ceea ce place mult și ceea ce interesează mult. Așa fiind, în Santiago de Cuba, pe la mijlocul anului trecut, a apărut o modalitate specifică de teatru : „Teatrova“, (îmbinare a două noțiuni — teatru și „trova“, care la noi desemnează o manifestare muzicală cu adînci rădăcini populare. Această formă proprie de a cînta a căpătat, în ultima vreme, o mare popularitate și s-a transformat, de fapt, într-o manieră anume de a folosi muzica în funcție de realitățile noastre, de dorințele noastre revoluționare și, pe scurt, pentru reflectarea conștinței și aspirațiilor noastre). În Santiago de Cuba, am început să îmbinăm această formă de cîntec popular cu teatrul și am ajuns la o formulă de comedie muzicală care, prin conținut și formă, răspunde perfect intereselor publicului și teatrului nostru. „Teatrova“ se află încă în faza căutărilor, a experiențelor, și nu poate fi luat de pe acum ca modalitate definitiv structurată de teatru. În faza actuală relevăm apropierea sa de „Teatrul document“, atît de cunoscut în zilele noastre, în întreaga Americă latină. Nu ne putem pronunța încă asupra rezultatelor finale ale genului, dar sîntem optimiști și apărăm toate formele de natură a fi bine întîmpinate de publicul nostru și, în același timp, de natură a răspunde cerințelor de profunzime pretinse în genere spectacolelor noastre.

Ca observație generală cu privire la teatrul cubanez actual, am putea semnala că, în ultimii doi ani, Consiliul Național al Culturii a arătat un deosebit interes pentru

dezvoltarea și calificarea cadrelor tehnice și administrative din teatrele noastre, prin intermediul schimbului de experiență cu oameni de teatru din țările socialiste (trimiterea de actori, regizori și alți oameni de teatru în aceste țări), prin organizarea de seminarii, în Cuba, cu specialiști din țările socialiste, prin bursele de studiu acordate multor oameni de teatru pentru specializare în aceste țări. Metodele enumerate mai sus au avut ca rezultat o surprinzătoare proliferare a dramaturgiei socialiste în repertoriul teatrelor noastre, deși nu se poate spune că această dramaturgie n-a ocupat și pînă azi un loc însemnat în viața noastră teatrală. Dar, nu numai dramaturgia ci și experiențele teatrului din țările socialiste au început să fie încercate, atît în aspectele organizatorice cît și în cele tehnice, ceea ce ne oferă posibilitatea unui avans mult mai rapid, cerință imperioasă a societății noastre, căreia noi, oamenii de teatru din Cuba, căutăm să-i corespundem.

Ultimii doi ani, repetăm, au fost ani decisivi. Politica culturală desfășurată de statul nostru a dat un impuls spre accelerarea mersului înainte și a culturii noastre teatrale, spre a fi la înălțimea exigențelor revoluției noastre. Ne mai rămîn încă multe probleme de rezolvat ; sîntem însă siguri că deținem esențialul : dorința vie de a face un teatru socialist în cuprinzătorul înțeles al cuvîntului, optimism și multă încredere în viitorul nostru.

★

N-am vrea să pierdem această ocazie, atît de amabil oferită de către colegii de la revista „Teatrul“, pentru ca, prin intermediul acestor cîteva rînduri să transmitem caldul nostru salut oamenilor de teatru pe care i-am cunoscut în România — atît de apropiați, de sinceri și prietenoși. Plecăm din această țară prietenă cu convingerea fermă că teatrul se află în mîini sigure. La vedere !



Săptămîna teatrală la Praga

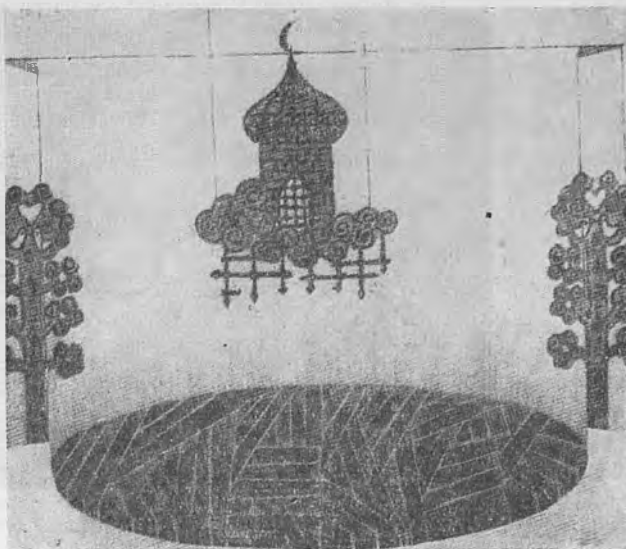
Correspondență de la
Ioana Mărgineanu

Luna mai transformă Praga în cetate a muzicii. Pentru un om de teatru însă, Praga este, în același timp, orașul teatrelor.

O săptămîină la Praga a însemnat, în primul rînd, o înlănțuire de zece spectacole, ceea ce în șapte zile este, totuși, o performanță. Dar intrat odată în temperatura incandescentă a vieții spectacolelor, nu te mai poți sustrage vrajei. Praga oficiază un adevărat cult pentru teatru și rămîi adine impresiionat de osmoza dintre scenă și sală.

Inaugurarea teatrală a acestei săptămîini atît de dense a fost făcută, parcă simbolic, cu un spectacol al cunoscutului teatru de păpuși „Spejbl și Hurvinek“, în care cei doi eroi iubiți au smuls copiilor, și nu numai lor, ropute de aplauze, cascade de rîs, (dar și emoții, în clipele de „suspense“). Continuînd și îmbogățind creator tradițiile „părintelui“ acestui teatru, profesorul Josef Skoupa, cei doi autori, Pavel Grym și Milos Haken — scriitori, marionetiști și regizori — au adăugat încă o verigă lungului lanț al aventurilor lui Spejbl și Hurvinek, pe filiația teatrului de bălci.

În seara aceleiași zile aveam să-l văd pe Ladislav Fialka la el acasă, pe scena micului și elegantului teatru „Na Zabradii“ (Teatrul „La balustradă“), nu mult timp după ce-l văzusem într-unul din ultimele sale spectacole la București. De data aceasta, apăsarea într-o postură nouă, ca autor și protagonist al unei „drame mimice“ în două părți, după ciclul *Capriciilor* lui Goya. Premiera avusese loc încă în anul 1971, dar și acum, după trei ani, sălile erau arhiline, asaltate și de mulți vizitatori străini, dornici să înțeleagă, mai mult ca la alte spectacole, limbajul mimului. Primul șoc : chipul lui Fialka apărea așa cum



Schiță de decor pentru „Cimpoierul din Strakonice“ de Josef Kajetan Tyl, Teatrul „Na Vinohradech“

este, fără masca albă a arhetipului cunoscut. Îl vedeam oarecum ca pe un altul, totuși credincios sieși, patetic și autoironic. Prima parte, universul grotesc al parabolelor lui Goya, a fost revelația spectacolului, pentru că partea a doua nu se armoniza cu densitatea și stilul primei părți. Toreadorul și pilotul automobilelor de curse păseau dintr-o și într-o altă lume. Și „story“-ul era mai aproape de melodramă, deci mai departe de gravurile lui Goya. Înconjurat de o echipă omogenă, Fialka, matur și sigur pe mijloacele sale, a dovedit că rămîne un căutător neliniștit. În final, fiecare interpret venea la rampă, pe braț cu costumele purtate în spectacol, „distanțat“ și curtenitor.

Pe scena aceluiași teatru se juca în seara următoare *Nora* lui Ibsen, cu o tinără acrită, Libuse Geprtova, în rolul titular, emoționată și copleșită de greutatea rolului. Regizorul Juraj Herz a subliniat cu lîmpezime dinamica ideilor, împingîndu-l însă pe interpretul lui Krogstad (Borik Prochazka) pe o linie ostentativ satanică. S-a detașat interpretul doctorului Rank, cunoscutul actor Jan Preucil, lucid, fierbînd totuși în adîncuri. Sugestive, intervențiile muzicale (Petr Hapka) din momentele de intensitate dramatică, accentuate cu o fină melancolie de Jan Preucil, repetînd obsedant pe clapele unui pian aproape invizibil, în dosul unui paravan, „Jugendstil“, unul dintre leitmotivele muzicale. Mișcîndu-se în zgomote vătuite, într-un interior cu sinuoase unduirii de oglinzi și paravane în culori stinse, eroii lui Ibsen păreau ușor anacronici, de un dramatism reținut, cenzurat în permanență de conștiința omului de astăzi, dezbătînd o problemă mult amplificată și adîncită față de drama Norei.



Jana Hlačova și Jiri Vala în
„Vojnarka“ de Alois Jirasek, Teatrul
Național

„Al 14-lea baron Gurney“ de Peter
Barnes, Teatrul de Cameră



Soarele orelor de amiază se afla la zenit când sute de tineri umpleau sala venerabilului teatru din cartierul „Viilor“ (un teatru cu un profil oarecum asemănător unui teatru municipal), la spectacolul care povestea peripeciile unui erou iubit, tânărul cimpoier Svanda. Imbinând realul cu fantasticul, acest poem dramatic cu izvoare folclorice îi poartă pe tineri pe tărîmul crăieșei pădurii sau în fabuloase palate orientale. Autorul, clasicul Josef Kajetan Tyl, face parte din galeria celor mai populari dramaturgi, avînd rezervată o sală specială în Muzeul literaturii naționale de la Mînăstirea Strahov. S-a confirmat și de data aceasta clasa superioară a actorilor cehi, omogenitatea trupei care reunește actori din generații și de genuri diferite, ca de pildă Zdenek Rehor, interpretul bătrînelui prieten al Dorotkăi, Kalafuna, personaj intrat și inspirat de legendă, sau foarte tinăra actriță Lučmila Safarova.

Prețuirea deosebită dată dramaturgiei clasice am putut-o urmări și prin intermediul altor două spectacole, unul la Teatrul Național cu drama țărănească *Vojnarka* de Alois Jirasek, intrată în repertoriul permanent al teatrului, celălalt cu comedia lui Klicpera, *Hadrian din Rims*. Spre bucuria mea, am putut vedea „în carne și oase“ mari actori, cunoscuți pînă acum numai din filme. Actrița Jana Hlačova, interpreta rolului Vojnarkăi, este una dintre cele mai reprezentative actrițe ale tinerei generații. Am revăzut-o în rolul Hippodamiei pe scena teatrului „Smetana“ și mi-am dat seama că este o adevărată tragediană, cu un joc viguros, avînd curajul patosului liber de frîne. Patimile puternice ale eroilor lui Jirasek și ridicolul personajelor satirizate în comedia anti-feudală a lui Klic-

pera lumineau două dintre căile posibile ale valorificării clasice: realismul poetic al universului din primul spectacol și privirea voios-cercetătoare, cum ar spune Brecht, a unor fanteze ce exprimă o mentalitate anacronică, de care „ne despărțim rîzînd“, în cel de-al doilea spectacol.

Șirul spectacolelor din această atît de bogată săptămînă teatrală continuă cu un spectacol al teatrului de păpuși „Slunicko“ (Micul soare), cu marionete în genul Wayang, și cu un alt interesant spectacol, pe scena unuia dintre cele mai frumoase clădiri de teatru baroc ale Pragăi, Teatrul „Smetana“. Textul de inspirație antică, povestea lui Pelops și a Hippodamiei, este rostit de către actori în ritmul muzicii de un melos sugestiv și dramatic (Zlenc Fylich). O performanță actoricească, într-un gen aparte, denumit „melodramă“ în sensul de dramă cu muzică. Un spectacol de autentică noblețe, de grandoare simplă, în care l-am revăzut pe Radovan Lukavsky și am sesizat viziunea neowagneriană a dramei muzicale. Dar simbioza „Wort-Ton-Drama“ trăia pe un pămînt propriu, într-o concepție originală (regia, Karel Jernek).

Calitatea actorilor cehi mi s-a impus crescînd cu fiecare spectacol. Am putut vedea mari actori în roluri diametral opuse, Iosef Kemr de exemplu — în rolul castelanului din comedia cu cînticele a lui Klicpera, nespuse de mobil, „jucîndu-se“ cu o poftă nedisimulată, precum și în rolul unui gardist negru în spectacolul Teatrului Național cu piesa *Zăpadă pe copaci* a dramaturgului slovac contemporan Bukovec. O compoziție care făcea aproape imposibilă identificarea actorului: un trădător isteric, bigot și laș, pierdut parcă în hainele și cizmele negre, practicînd violența

și crima cu voluptate. Apoi în aceeași piesă, o metaforă pe tema rezistenței slovace, am văzut pe unul dintre cei mai înzestrați actori ai tinerei generații, Vaclav Postranecky, solicitat de mai multe teatre pragheze în același timp. În decorul esențializat, conceput de cunoscutul scenograf Josef Svoboda, doi partizani, unul cu o îndelungată experiență de luptă (interpretat cu mare economie de mijloace de artistul emerit Radovan Lukavsky), iar celălalt aflat abia în prima zi a luptei sale, vor trăi clipe de înfruntare dramatică, în ajunul morții eroice. Același Vaclav Postranecky avea să mă uimească în rolul celui de-al patrusprezecelea baron Gurney, în piesa cu același titlu a dramaturgului englez Peter Barnes, la Teatrul de Cameră. L-am recunoscut cu mirare în rolul ultimului descendent al unei vechi familii aristocratice engleze, hotărît să se substituie divinității pentru a putea face bine semenilor, transformat apoi în demont, văzut ca un om perfect normal de către cei din jur. Piesa, scrisă în maniera paradoxală a lui Shaw, în care, uneori, o aparent superficială conversație „de salon“ ascunde un fond de duritate și cinism. Tînărul actor eclipsează în mod vădit pe ceilalți actori (deși cu toții foarte buni), evoluînd cu o degajare și abilitate intelectuală, corporală, verbală rar întîlnită.

Pe scena intimă a sălii teatrului „Cinoharni Klub“, cinci bărbați trăiesc o situație-limită: așteaptă atacul unui submarin japonez în apele Pacificului. Jocul devine din ce în ce mai crud, un joc pe viață și pe moarte. Piesa *Piknik* de Ladislav Smocek oferă actorilor partituri aparent statice dar de mare tensiune și le prilejuiește o demonstrație de artă autentică. virilă, tensionată pe care Jan Kacer, Josef Somr și ceilalți ne-au oferit-o.



Festivalul internațional al păpușarilor amatori Chrudim, R.S. Cehoslovacă 1974

Este interesant și emoționant totodată, să revezi după ani și ani, locuri cunoscute, să constăți progresele înregistrate de un oraș ca Chrudimul, pe cit de vechi, pe atit de important în economia țării prietene, Cehoslovacia. Așezare medievală pitorească, Chrudim păstrează cu respect monumentele trecutului, dar cunoaște, în anii puterii populare, și un deosebit avânt economic, cu mari întreprinderi industriale în continuă dezvoltare, cu noi cartiere de locuințe.

Dar micul orașel este vestit și prin faptul că a fost ales ca sediu al festivalurilor organizate pentru păpușarii amatori. (Festivalul național al păpușarilor cehoslovaci a ajuns la cea de a 23-a ediție.) Tot aici, se desfășoară Festivalul internațional al păpușarilor amatori care, în acest an, a ajuns la cea de a III-a ediție a sa.

Atmosfera ce cuprinde Chrudimul cu prilejul acestor festivaluri este de neuitat. Peste tot flutură fanioane colorate, așize mari și mici împodobesc străzile și casele, în vitrine poți citi cuvinte de salut scrise în toate limbile, așezate peste cutii de conserve, haine, pantofi sau turtă dulce, pe bonierele restaurantelor e imprimată emblema Festivalului, iar fanfara orașului cântă în onoarea participanților. Pe stradă, oameni necunoscuți te salută binevoitor, toți te invită să vizitezi „Muzeul marionetelor” deschis în minunata clădire stil Renaștere, cunoscută sub numele de „casa Mydlar”, iar sala mare a tea-

trului devine neîncăpătoare pentru publicul venit din toate colțurile Cehoslovaciei. În fața teatrului, în fața hotelurilor și a unor instituții mai importante, sint arborate drapelurile țărilor ale căror colective prezintă spectacole.

Printre invitați se află personalități ale teatrului de păpuși din Cehoslovacia — Jan Malik, Miroslav Cesal, Zdenek Bezdek și alții — precum și numeroși specialiști de peste hotare.



La cel de al III-lea Festival internațional al păpușarilor amatori, au participat, în acest an, opt formații cehoslovace și unsprezece formații de peste hotare reprezentând: Republica Socialistă România, Republica Populară Ungară, Republica Populară Bulgaria, Republica Populară Mongolă, Marea Britanie, Franța, Belgia, Canada, Republica Democrată Germană, Republica Federală Germania și Spania.

Am apreciat, în spectacolele vizionate, tehnica mînuirii — fie că este vorba de păpuși sau de marionete — și încercările de inovație în această străveche artă. Din acest punct de vedere, menționez excelentul spectacol al echipei „Les Zygoinars” de la Casa de cultură din Namur — Belgia — cu o interesantă parafrază a basmului „Albă ca zăpada”, în care oameni-

actori apăreau alături de păpuși, fără ca aceasta să detrămă unitatea spectacolului. Umorul cald, fantezia bogată, temperamentul interpreților sint caracteristicile acestui spectacol, în care elementele de decor se compuneau și se recompuneau în frumoase forme și culori. Am reținut, de asemenea, scurtul concert de instrumente populare prezentat de păpușarii mongoli. Virtuozitatea păpușarilor din Cehoslovacia a fost reprezentată prin interpreții formației Bibliotecii centrale din Praga, în spectacolul Varieté, precum și de grupul „Globus” din Kosice.

Țara noastră a fost reprezentată la Festival de formația Școlii populare de artă din Constanța cu spectacolul Hai la moși cu... strămoși. Scenariul reunește tradițiile progresiste ale teatrului de bilci, cu eroii săi nemuritori, Vasilache și Marioara, alături de o poveste populară — Nevasta îndărătnică — și unele motive din Dănilă Prepeleac de Ion Creangă. Montat ca un spectacol de autentic folclor, în care este demonstrată înțelepciunea omului simplu și respectul față de munca cîstită, cîntecul, dansul, obiceiurile populare completează acțiunea și pun în valoare mediul specific românesc în care evoluează personajele. În discuțiile care au urmat spectacolului au fost subliniate calitățile interpreților români, ritmul viu, valorificarea unor obiceiuri tradiționale. Au fost exprimate calde aprecieri pentru regie (Ștefan Lenkisch) și pentru scenografie (Zizi Frențiu), s-a manifestat un mare interes pentru modul în care sint organizate școlile populare de artă din țara noastră, pentru istoria și modul în care evoluează azi teatrul de păpuși românesc.

Cu satisfacția că formația românească s-a bucurat de un real și valoros succes, așteptăm viitorul Festival internațional al păpușarilor amatori, care va avea loc peste cinci ani.

Mihai Crișan

Festivalul Internațional de Televiziune

— Praga 12 — 19 iunie 1974 —

Praga — marcată la fiecare pas de umbrele marelui ei trecut istoric, dar și de freacățul contemporaneității — a găzduit în acest an — între 12 și 19 iunie — a XI-a ediție a Festivalului Internațional de Televiziune (FIT). A fost o săptămână de intensă concentrare în jurul micului ecran, la care am avut bucuria să particip, și să văd contribuția televiziunii noastre (spectacolul *Cind trăiești mai adevărat*, de Paul Everac, în regia lui Ion Cojar) distinsă cu mențiunea specială de onoare a juriului.

Centrate în jurul problemelor ce frământă, pe glob, viața omului modern, programele dramatice și muzicale a 25 de țări de pe toate meridianele lumii — Asia, Africa, Europa, cele două Americi — au fost reunite sub deviza, devenită tradițională: „*Micul ecran servește cunoașterii și înțelegerii mutuale a națiunilor*“.

Scurt timp după încheierea festivalului muzical „Primăvara la Praga“, marea sală „Smetana“ a Palatului Municipal („Obecni dom“), edificiu istoric situat în plin centrul orașului, răsună de semnalul trompetelor vestind deschiderea solemnă a festivalului. În dorința de a da răspunsuri cât mai juste, mai veridice problemelor epocii noastre, programele dramatice prezentate în cadrul F.I.T. (editia a XI-a) au făcut, în această direcție, și obiectul unei reale competiții care, în ansamblu, a demonstrat orientarea tuturor „concuranților“, spre O.M. spre sondajul vieții cotidiene a individului, în contextul existenței sale sociale. Spectacolele înfățișate au fost de altfel grupate în funcție de problematica și de ținta principală a demonstrației, înlesnind conturarea unei imagini semnificative a festivalului. Dezbateră a fost și ea în general organic integrată acțiunii; viața, moartea, dragostea, ura, sentimentele dintre părinți și copii, angoasele în fața unui viitor incert — toate acestea au constituit obiect de discuții — uneori obositoare, alteori însă puternic captivante.

O preocupare consecventă a programelor dramatice prezentate s-a dovedit a fi aceea de a preciza tipologii exacte și complexe pentru diferitele vârste ale omului. Universul copilăriei și imaginea lumii văzută de un

copil au prilejuit câteva spectacole remarcabile: *Copilul pierdut* (producție a studiourilor din India) — interesantă mai ales prin transcripția în imagini color de un mare rafinament a simbolului — este o frumoasă metaforă a omului rătăcit în lume. Premiul pentru imagine a încununat efortul operatorilor indieni — Baldev Krasla și Vijay Parmar. O fetiță de numai 10 ani este eroina producției finlandeze *Prăpastia* — realizată după un scenariu de Anna Bondestam. Războiul civil, grevele, șomajul, teroarea, sînt toate înfățișate prin intermediul copilului. Concluzia spectacolului (lipsit oarecum de ritm și încărcat de unele lungimi nejustificate care-i scad din forța critică) ar fi: „în acest secol devenit al spaimei și al violenței“, copilăria e frustrată, visele frumoase, înlocuite cu coșmaruri. O realizare remarcabilă este apoi producția suedeză *Omul în barcă*. Joaca a doi copii, pe malul unui lac din Suedia, se transformă într-o istorie tragică; unul din ei e gata să înlănească moartea; criza puternică priu care trece, odată depășită, îl maturizează. Mai luminoasă, producția franceză *Correspondența* este semnificativă pentru diferențele de mediu social și de viață, și pentru greutatea de a le depăși. Spectacolul propune o soluție optimistă, dar naivă: bunele sentimente ale copiilor vor duce, mai devreme sau mai târziu, și la o înțelegere între părinți. Tratarea coloristică și umorul fin, duios, amintesc de filmele lui Jacques Tati.

Descrierea unor tipuri de bătrîni — surprinzător de cele mai multe ori și conflictul între generații — s-a conturat ca temă principală a citorva producții interesante. *Mama a murit* — Jugoslavia — alternează imaginile grotesci cu scene de un autentic fior liric. Drama dezvoltă, într-o formă clară și condensată, aproape clasică, un eveniment extraordinar. Joc al întâmplării, dar și al condițiilor de viață ale protagoniștilor.

Sylva Kekkonen, autoarea scenariului *Amalia*, și-a propus să descopere tipuri fizice și fizionomii spirituale specifice pentru regiunea izolată a Finlandei, în care se petrece acțiunea. Mai puțin realizat, în ansamblu, spectacolul prezentat de televiziunea

maghiară, *Paturi la orizont*, este interesant pentru rolul bătrânei proprietare a unei pensiuni, interpretat de Irma Patkós. Unul din cele mai interesante programe prezentate a aparținut Japoniei. Sub titlul *Ilippy*, realizatorii japonezi au propus o istorie, ce se desfășoară în mijlocul străzilor și bulevardeleor din centrul orașului și printre locuitorii săi, despre relațiile umane puțin deosebite, dar afectuoase, stabilite între un bătrîn solitar și tăcut și tinerii lui chiriași. (Rolul bătrînului : premiul pentru interpretare masculină.)

Problema tinerilor a fost în obiectivul mai multor producții dramatice ; ea s-a impus, în special prin regie, în spectacolul *6 săptămîni din viața fraților G*, regizor : Peter Beauvais (R. F. Germania) ; este o realizare remarcabilă, cu violente accente de critică socială, care cu îndreptățire a fost onorată de juriu cu premiul pentru regie.

Cancer — o dramă irlandeză, scrisă de Eugene Mc Cabe, cu evidente și izbutite generalizări (nu maladia propriu-zisă constituie subiectul filmului, ci dezvăluirea violenței și urii, a acestui „cancer“ ce stă la originea răului) — a primit premiul pentru cel mai bun scenariu, atît pentru felul cum tratează una din marile probleme ale omului contemporan — confruntarea cu moartea, reacția omului în fața implacabilului — cît și pentru foarte originala transcriere în imagini color a ideilor.

Alte numeroase spectacole prezentate la festival s-au orientat spre munca omului, spre locul său important în viață și în societate.

Cel mai interesant, atît sub raportul conținutului, cît și al realizării formale, spectacolul *Rajan*, realizat de televiziunea cehoslovacă (scenariul, Jan Jilek ; regia, Anton

Dvorak ; imaginea, Vladimir Opletal), a primit marele premiu al festivalului : „Praga de aur“. Acțiunea, inspirată de o situație autentică, se petrece în anii '60, cînd un grup de tineri veterinari au reușit să rezolve problema unei periculoase maladii : bruce-loza. După absolvirea facultății, proaspeții și entuziaștii medici veterinari pornesc „pe teren“, angajîndu-se într-o luptă înverșunată nu numai cu virusii, ci și cu inerția și neînțelegerea unor factori de răspundere ; victoria lor are deci o dublă semnificație.

O poveste despre dragoste și muncă a prezentat televiziunea sovietică : *Doi tineri pe drum*. Premiul pentru interpretare feminină consemnează debutul în film al actriței Nina Zotkina. *Profesor din mers* — realizat de televiziunea poloneză, și spectacolul românesc *Cînd trăiești mai adevărat* (de Paul Everac, regia Ion Cojar) se înscriu în aceeași tematică generoasă. Acesta din urmă s-a bucurat de o apreciere deosebită din partea juriului, pentru felul cum conturează o seamă de portrete de oameni ai zilelor noastre și pentru buna interpretare actoricească. Mențiunea specială de onoare a juriului internațional este o dovadă elocventă că, în dificila competiție la care a participat, *Cînd trăiești mai adevărat* a reușit să se impună.

Genul comic s-a bucurat de o singură și destul de timidă prezență : *Hallo, taxi*, producție a televiziunii din R. D. Germană. Să poarte acest fapt o semnificație în orientarea actuală a dramaturgiei televizive ? Sau, poate, doar acoperirea programului acestui Festival, axat cu deosebire în jurul unei problematice, prin excelență grave, cum este aceea a condiției și destinului omului în lume ?

Ioana Prodan

CRONICA T. V.

Solidar cu scenele „tradiționale“, teatrul TV a intrat, dacă nu în vacanță, în orice caz în relaxarea de vară, o relaxare meritată, după o stațiune pornită ambițios și desfășurată într-un ritm viguros, pe alocuri sufocant. Așadar, reluări (*Bălcescu*, spectacolul lui Horea Popescu), retransmisii (*Plîne amară*, spectacol al lui Dan Alecsandrescu, de la Teatrul Național din Timișoara) și, poate, din cînd în cînd, o premieră. E cadența și structura firească a lunilor de vară.

Probabil că despre *Plîne amară* a lui Claude Spaak s-a scris mai mult cu prilejul premierelor din țară. Probabil că televiziunea, alegînd spectacolul de la Naționalul timișorean, l-a considerat cel mai apt de a fi transmis pe canalele de largă audiență. Piesa, tradusă într-o bună și scenică limbă românească de către Sanda Râpeanu și Florica Eugenia Condurache, amintește de un motiv predilect al literaturii noastre dintre cele două războaie : inflexibilitatea omului de justiție în fața presiunilor arbi-

trare, tiranice, de a abate cursul dreptății, lupta pentru un adevăr pur și uman, străin compromisurilor și meschinăriei. Camil Petrescu dăduse acestei teme o profunzime filosofică prin confruntarea tragică a realității cu absolutul, cu idealul justițiar (*Jocul iețelor*), în timp ce un contemporan al său, Cezar Petrescu, deduce implicațiile morale și sociale ale acestei confruntări (*Calea Victoriei*). Piesa lui Spaak e mai aproape de viziunea etico-publicistică a lui Cezar Petrescu, fiindcă dilema nu se produce aici în planul ideilor, ci al unor alternative de existență socială, judecătorul fiind obligat să aleagă între adevăr și salvarea propriei sale fiice, schemă tipică de melodramă. Oricum, piesa e scrisă cu o anume rigoare dramatică, este pătrunsă de un autentic suflu justițiar și democratic, fiind o fermă incriminare a sistemului dictatorial dintr-o neumită țară latino-americană, așa cum este, la alt plan și la o înfinit mai înaltă putere de sugestie, filmul lui Gavras, *Stare de asediu*.

Regizorul Dan Alecsandrescu a șovăit în alegerea unui stil de mizanscenă, care, dat fiind caracterul textului, ar fi trebuit, după părerea noastră, să se fixeze în zona teatrului publicistic sau a teatrului-document, subliniind astfel sensul politic concret al spectacolului. Ademenit însă de schema într-adevăr melodramatică a piesei, derutat probabil de premeditata imprecizie geografică a locului acțiunii și ajutat de actori, care, cu excepția lui Gheorghe Leahu — cald, uman în raporturile familiale, speriat, nehotărât, dar drept, inconciliabil în ipostaza sa publică — și a Mihaelei Murgu, actriță cu o bună experiență de televiziune, sînt tentați să joace nu personaje, ci categorii (categoria mamei îndurerate, categoria fiului rățâcit de idealul familiei, categoria lașului, categoria reprezentantului ordinii tiranice și așa mai departe), regizorul a amestecat premisele realiste cu nu știu ce viziune abstractă, punîndu-l pe foarte pămîntescul judecător să dialogheze cu un personaj mefistofelic, consilierul ministerial Hernandez, un individ care apare mereu în pardesiu și mănuși negre și vorbește țepăn, cu ochii fixați într-un punct nevăzut, apariție malefică și caricaturală, (involuntar caricaturală).

Emisiunea s-a bucurat de o bună regie de televiziune datorată lui Petre Sava Băleanu, care a pus în lumină calitățile actoricești ale lui Gheorghe Leahu, întîlnindu-se aici cu partea inspirată a regiei de spectacol.

★

Luna iunie fiind o lună fără premiere, ne-am deplasat de la televizor la fosta sală Comedia a Teatrului Național, spre a asista — împreună cu un public pasionat, care, fără publicitate și fără invitații, a „mîrosit“ teatrul și a umplut stalurile, lojile și bal-

coanele — la un spectacol din ciclul *Istoria comediei*, ce se înregistra de televiziune, pentru a fi transmis către toată lumea iubitoare de teatru. După o prefață mai mult colorată și captivantă decît doctă a profesorului Ion Zamfirescu, remarcabil comentator de istorie a teatrului universal, a urmat un foarte bun spectacol cu piesa *Castiliana* a lui Lope de Vega, în adaptarea și regia lui Cornel Popa, secundat, ca întotdeauna, de Val. Plătăreanu. Aflat într-o „mină“ fericită, regizorul a realizat o veritabilă performanță profesională, montînd în numai 14 zile, cu actori din teatre diferite, un foarte bun spectacol de comedie, pe scenă și nu în platourile televiziunii (unde mai poți „trage“ o scenă azi, alta mâine), un spectacol de vervă și gag, cu o comunicare perfectă între interpreți, cu un ritm aproape cinematografic și cu o invidiabilă „priză“ la public. Ce a avut aparte acest spectacol de televiziune? Aceea că n-a fost o lecție de comedie și nici ilustrarea unei lecții de comedie, ci a fost comedie, pură și simplă. Actorii n-au făcut un spectacol „ca pentru televiziune“, ci au jucat așa cum joacă ei comedia pe scenele teatrelor lor, cu frenezie, cu poftă, cu sentimentul abandonării totale în gravitatea gestului și a replicii comice. De aici, mijloacele tradițional convenționale — qui pro quo-ul și travesti-ul — n-au mai apărut atît de convenționale, întrucît erau servite cu convingere, cu sinceritate, cu dăruire, așa cum ne-au învățat Charlie Chaplin, Buster Keaton, Stan și Bran, acești naivi și înțelepți savanți ai comediei. Poate au fost prea multe căderi, poate au fost prea multe perplexități (dar cine stă să numere de cîte ori cade un personaj sau de cîte ori rămîne siderat?). Esențial este că acest text al unui clasic a devenit spectacol în sine, cu arhitectură și culoare proprie, și nici-decum o prelegere despre clasici, despre Renașterea spaniolă, despre o temă sau despre un motiv dramaturgic. Și, fiindcă echipa de actori a jucat omogen și în convingerea rostului ei artistic, o vom cita, cu laude, în întregime: Rodica Popescu, Ștefan Tapa-lăgă, Marian Hudac, Val. Plătăreanu, Mariela Petrescu, Anda Caropol, Rodica Mandache, Ion Bog, Aurel Rogalschi, Ion Siminie, Dumitru Onofrei, Manuela Pompilia-Vasiu, Viorica Hodel, George Ulmeni.

Am simțit acum, ca și cu prilejul spectacolului realizat de actorii Teatrului Tinerețului din Piatra Neamț, sub conducerea lui Cornel Todea, că istoria comediei se compune, totuși, din comedii.

Un alt bun moment de comedie ni-l oferă, sîmbătă seara, Matei Alexandru, în calitate de regizor și interpret, alături de Carmen Stănescu, în plăcuta piesă a americanului Neil Simon, *Ușa de la baie*.

Dumitru Solomon

ASPIRATOR IDEAL



- Aspiratorul IDEAL vă scutește de efort și vă economisește timpul. Cu IDEAL se pot curăța : dușumelele, pereții, mobila, covoarele, hainele, tapițeria, radiatoarele și locurile mai greu accesibile.
- IDEAL poate fi utilizat și pentru pulverizarea lichidelor neinflamabile.
- IDEAL are un consum redus de energie electrică (15 bani pe oră).
- Prețul de vânzare : 800 lei și poate fi cumpărat și cu plata în rate lunare.



Mașina de cusut „ILEANA”

Economisiți timp și bani pentru căminul Dvs. cumpărând mașina de cusut

„I L E A N A”

Modernă și rezistentă, „ILEANA” execută : cusături de țigheț din două fire, coase înainte și înapoi, țivește, stopează și brodează.

Prețul de vânzare este de : 1800 lei pentru mașina de cusut „ILEANA” tip masă.

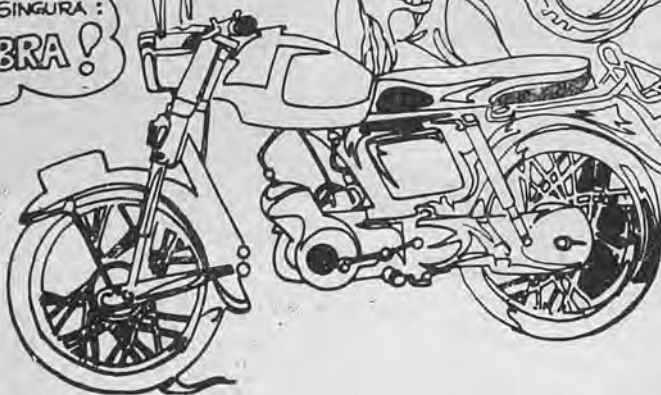
2500 lei pentru mașina de cusut

„ILEANA” tip mobilă.

Puteți cumpăra mașina de cusut „Ileana” și cu plata în 18 rate lunare cu un aconto prealabil de 20 la sută din valoare.



MOBRA



SUSPENSIE
HIDRAULICĂ

- „MOBRA” = 50 cmc
 - „MOBRA” = 4 cai putere
 - „MOBRA” = suspensie hidraulică
 - „MOBRA” = stabilitate și confort
 - „MOBRA” = parcare fără dificultăți
 - „MOBRA” = 6.325 lei
- Motoreta „MOBRA” —
utilă in orice călătorie !

Motoreta „MOBRA” se poate cumpăra și cu plata în 24 rate lunare, cu un avans minim de 950 lei.

RECOM



vacanța'74

Sintem în plin sezon de vacanță !

Dacă v-ați hotărît să mergeți la mare, nu uitați să vă cumpărați câteva obiecte care vă vor agrementa concediul petrecut pe litoral !

■ **SALTELE PNEUMATICE** — confecționate din pînă cauciucată, în diferite culori pastel. Prețul 275 lei.

■ **BARCA PNEUMATICĂ „OLT”** — confecționată din pînă cauciucată, în diferite culori. Prețul 1.505 lei.

■ **MINGI PNEUMATICE PENTRU PLAJĂ** — confecționate din folie de material plastic, în diferite forme, dimensiuni și culori. Prețul între 11 și 26 lei.

■ **COLACI PNEUMATICI PENTRU PLAJĂ**, de diferite dimensiuni, culori și desene. Prețul între 10—32 lei.

■ **PERNE PNEUMATICE PENTRU PLAJĂ**. Prețul 7,25 și 8 lei.

Vă mai recomandăm centurile pentru inot, sacoșele de plajă ș.a.

RECOM

PENTRU 1974

ABONAMENTE

LA

TEATRUL

ADRESAȚI COMENZILE DUMNEAVOASTRĂ PRIN OFICIILE
POȘTALE ȘI FACTORII POȘTALI

PREȚUL UNUI ABONAMENT :

21 lei pe trei luni ;

42 lei pe șase luni ;

84 lei pe un an



Întreprinderea de produse cosmetice „Miraj“ București
 vă oferă o nouă gamă de produse originale românești,
 destinate îngrijirii tenului gras și normal :

PELL — AMAR — Dr. Ionescu-Călinești

- Loțiune tonică pentru ten
- Emulsie hidratantă
- Cremă hidratantă de zi
- Cremă nutritivă de noapte
- Cremă emolientă pentru ochi
- Șampon
- Spumant de baie

Produsele cosmetice PELL-AMAR reprezintă o valorificare originală a principilor active din nămolurile sapropelice, conținând substanțe organice, enzime și oligo-elementele de proveniență vegetală, animală și minerală, care favorizează fenomenele de nutriție a epidermei și creșterea capacității energetice a celulelor. Reechilibrează hidrofilia țesutului, redându-i suplețea și tonicitatea.

Produsele se desfac prin magazinul de prezentare „Farmec“ — București.



Vă oferă prilejul de a cumpăra cu reduceri de prețuri de 30%, articole de îmbrăcăminte și încălțăminte de sezon, pentru adolescenți și copii :

■ Rochii, rochii de casă, capoate, fuste, compleuri de vară și de plajă, halate de baie — din țesături de bumbac și tip bumbac, mătase și tip mătase etc.

■ Costume și chiloți de baie, slipuri pentru toate virstele.

■ Pantaloni pentru joacă, șorțulețe și costumașe de vară.

■ Cămăși cu minecă scurtă, bluzoane, bluze din diferite țesături.

■ Pantaloni pentru adulți, adolescenți și copii.

■ Tricotaje — rochii, bluze, pantaloni scurți (pentru copii), costume de baie și chiloți de baie.

■ Pălării de vară din textile sau pai, șepci din textile.

■ Rucsacuri.

■ Încălțăminte — sandale, pantofi cu fețe din textile și p.v.c. și în combinații.

■ Țesături din mătase naturală și artificială, uni și imprimată

■ Broderii din dantele

■ Ștergătoare de picioare.

Realizați economii în perioada 22 iulie — 31 august profitând de reducerile de prețuri oferite cu prilejul Targului de Vară '74.

