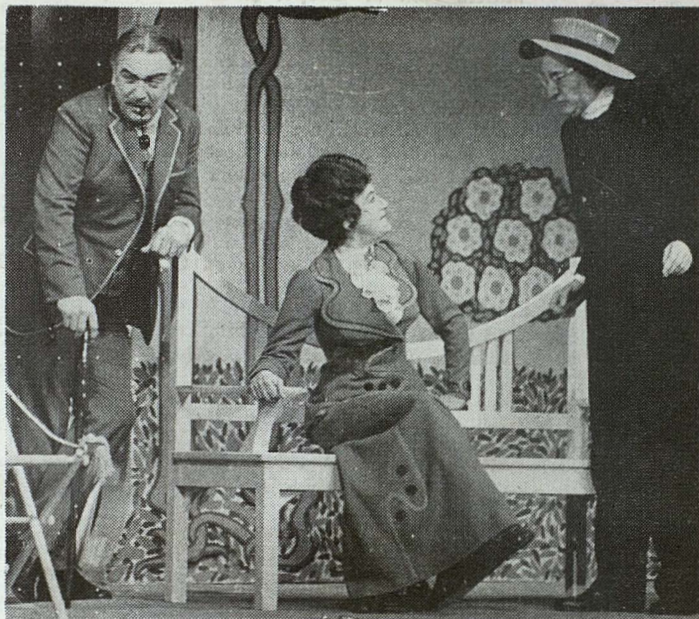


TEATRUL

REVISTA A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE



Dana Comnea (Mona) și Sebastian Papaiani (Mirciu) în „Steaua fără nume” de M. Sebastian, Teatrul Giulești



Constantin Codrescu, Oiga Tudorache și Tudorel Popa în „Profesiunea Doamnei Warren” de C. B. Shaw, Teatrul Mic

Horváth Béla, Széles Anna și Borbáth Julia în „Cele două sălcii din Aiud” de Mehes György, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca



TEATRUL

Nr. 3 (anul XX)
martie 1975

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

*** Marele clan al creației și al construcției	p. 4
A XIV-a Zi Mondială a Teatrului — MESAJ	p. 2
HENRI WALD: Limbajul și celelalte mijloace de comunicare	p. 3
AMZA SĂCEANU: Flux și reflux	p. 11
ION PASCADI: Dialectica spectacolului	p. 13
VIRGIL MUNTEANU: Zimbetul	p. 16
LEONIDA TEODORESCU: Metafora ca structură dramatică	p. 17
MIRCEA MANCAȘ: Un nou Caragiale?	p. 19
PAUL TŢUNGIU: O convorbire cu ION BĂIEȘU	p. 23
ALECU POPOVICI: Antract	p. 27
VALERIA DUCEA: Un interviu cu I. D. ȘERBAN	p. 28
VALENTIN SILVESTRU: Jurnal de critică	p. 31
MIRA IOSIF: Dialog de atelier cu OCTAVIAN COTESCU	p. 37

CRONICA DRAMATICĂ

Semnează: VALERIA DUCEA, MIRA IOSIF, VIRGIL MUNTEANU, IONUȚ NICULESCU, C. PARASCHIVESCU	p. 41
IOANA PRODAN: Un proces de autonomizare	p. 61
FLORIAN POTRA: Interferențe	p. 63
MARIA MARIN: Viitorul rol — MARGARETA POGONAT și MIHAI MIHAIL	p. 64
MEDEEA IONESCU: D. SOLOMON: „Socrate”, „Platon” și „Diogene ciinle”	p. 66

SCENOGRAFIE

PAUL CORNEL CHITIC: Decorul la „Danton”	p. 67
★	
STAN VLAD: Fața nevăzută a scenei	p. 72
MIHAI NADIN: Regia colectivă	p. 75
AL MIRODAN: Puncte de suspensie	p. 78

PIESA STRĂINĂ

NATALIA STANCU-ATANASIU: „Ascensiunea pe Fuji yama” de CINGHIZ AITMATOV	p. 79
MERIDIANE	p. 80

MUZICA

V. CRISTIAN: Seară de operă românească	p. 86
★	
IONUȚ NICULESCU: Lucian Drimba: „Iosif Vulcan”	p. 89
DUMITRU SOLOMON: Cronica TV	p. 90
HORIA DELEANU: Talent și tehnică	p. 92

DICTIONAR TEATRAL

CONSTANTIN RADU-MARIA: Actualitate	p. 93
MIHAI MORARU: Alegoric	p. 95

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 CHEORGHIU,
G. IONESCU-GIŢON, HOREA POPESCU, ALECU POPOVICI, DINU
SĂRARU, NATALIA STANCU-ATANASIU, FLORIN TORNEA (redac-
tor șef adjunct).

Marele elan al creației și al construcției

Trăim, în unanimitate, întregul popor român, un timp eroic, o primăvară creatoare și evocatoare de mari evenimente istorice, politice și sociale. Trăim, cum spune înțelepciunea poporului, vremuri ce se cuvine a fi înscrise în cronică, pentru amintirea și mândria generațiilor de astăzi și de mâine. Fiecare om, părtaș creator al acestor evenimente, va putea să afirme cum și-a dat fața, semnătura, jurământul, cu devotament și convingere, pentru înălțarea mărețului edificiu al României socialiste, în plin și viguros elan pe drumul spre comunism.

În acest elan creator și constructiv, poporul român se simte mai unit, mai solidar, mai ferm ca oricând. Să amintim, cu sentimentul satisfacției plene, unanimitatea entuziastă din 9 martie, cind alegerile pentru Marea Adunare Națională s-au transformat, spontan, într-o uriașă demonstrație de conștiință patriotică.

Să ne aducem aminte, de asemenea, de ziua de 17 martie, zi de supremă sărbătoare și bucurie, cind, în numele națiunii noastre socialiste, exprimind voința fierbinte a întregului popor, Marea Adunare Națională a reales pe tovarășul Nicolae Ceaușescu președinte al Republicii Socialiste România.

Momentul acesta istoric conține semnificații de cea mai mare însemnătate pentru țara și poporul nostru. Legislatura începută la 17 martie, pe o durată constituțională de 5 ani, cuprinde în limitele ei cronologice încheierea actualului cincinal și cea mai mare parte a cincinalului 1976-1980. Așa cum a subliniat tovarășul Nicolae Ceaușescu, îndeplinirea cu succes a cincinalului actual și încheierea lui înainte de termen asigură României socialiste o puternică bază tehnico-materială pentru realizarea, în continuare, în cincinalul ce urmează, a obiectivelor fundamentale stabilite de Congresul al XI-lea al Partidului Comunist Român. În același timp, prevederile Programului și Directivele deschid minunate perspective pentru dezvoltarea industriei și agriculturii, a celorlalte ramuri economice, precum și pentru avântul învățămîntului, științei și culturii.

Toate circumstanțele vor fi favorabile pentru amplificarea și îmbogățirea frumosului patrimoniu național de artă și de cultură. În Manifestul Frontului Unității Socialiste, lansat în această primăvară, cu prilejul alegerilor pentru Marea Adunare Națională, se arată, cu elocvență, că, de-a lungul existenței sale, poporul român a creat o artă și o literatură ce exprimă modul său de viață, gândirea și sensibilitatea sa, setea de libertate, voința de a-și făuri un trai mai bun, optimismul, încrederea în forțele proprii și în viitor. Se arată, în acel Manifest, că la îmbogățirea patrimoniului cultural național au contribuit și arta naționalităților conlocuitoare, parte integrantă din cultura României socialiste. Pornind de la importanța faptului artistic social, de la forța creatoare a omului de artă angajat în edificarea societății socialiste și în luminoasele reguli de viață cuprinse în Codul eticii și echității socialiste. Documentele Congresului al XI-lea cer, așadar, de la toți artiștii, noi opere valoroase. Ele trebuie inspirate de umanismul revoluționar, trebuie să exprime un robust optimism social, să redea, în forme cit mai variate, preocupările și frământările, dorințele și aspirațiile poporului român, încrederea sa nestrămutată în ziua de azi și de mâine, în viitorul națiunii noastre socialiste și în viitorul comunist.

În armonie dinamică, într-un avânt însuflețitor, creatorii de artă din țara noastră și, în primele rinduri, oamenii de artă și de literatură din prestigiosul domeniu de creație și de educație care este teatrul românesc de azi trebuie să îmbogățească — și vor îmbogăți, sintem siguri! —, prin talentul și munca lor, viața și progresul cultural al României socialiste. Cu fiecare etapă nouă în desfășurarea și dezvoltarea mișcării teatrale, cu fiecare succes și cu fiecare noutate primită satisfăcător de public, arta teatrală românească va contribui la ridicarea nivelului de cultură al maselor largi populare și la făurirea unei civilizații spirituale superioare pe pământul patriei noastre.

Din marea „școală de morală”, care a fost dintotdeauna, și este, mai cu seamă astăzi, teatrul românesc, s-au afirmat opere și idei, creații interpretative și regizorale, salutate cu elogii atât pe scenele noastre, cât și pe scene străine, renumite pentru exigența colectivelor artistice și a publicului lor. În ultimii 30 de ani, osmoza dintre mișcarea teatrală românească și teatrele din numeroase țări străine a fost deosebit de puternică. Dramaturgia românească, actorii și regizorii, scenograful și tehnicienii scenelor noastre au obținut, peste hotare, succese durabile, măgulitoare, în rindurile publicului, ale profesioniștilor vieții teatrale și ale celor mai exigenți critici dramatici. Aceste succese și aprecieri elogioase se răsfring, firește, asupra ansamblului teatrului românesc, constituie nu numai satisfacția bunelor realizări de până acum, ci și promisiunea, angajamentul stimulator pentru creații mai frumoase, mai pline de sevă, cu mai puternice ecouri în conștiința și sensibilitatea oamenilor de la noi și de pretutindeni.

Publicăm mai jos mesajul transmis de marea artistă americană Ellen Stewart (directoarea teatrului „La Mamma”), cu ocazia ZILEI MONDIALE A TEATRULUI.

„Teatrul are puterea de a insufla iubire”, ne spune ea. Această iubire, cu înțeles profund umanist, înseamnă, în același timp, o chemare către dragostea de artă — dar și o chemare către prietenia între popoarele din lumea întreagă. Mesajul etic al scenei a fost, din adîncul timpurilor, un mesaj de cunoaștere și de înțelegere.

Azi, noi, românii, într-o deplină unanimitate, avem satisfacția de a trăi și de a munci într-o țară ce se mîndrește cu politica ei de pace și prietenie nediscriminatorie. Nu vom încheia aceste rînduri fără a prelua, din discursul solemn al președintelui Nicolae Ceaușescu, pronunțat la ceremonia realegerii sale, următoarele cuvinte ce exprimă, în esență, poziția României socialiste în colaborarea ei materială și spirituală cu țările și popoarele lumii: „Sîntem hotărîți să participăm activ la diviziunea internațională a muncii, la schimbul de valori materiale și spirituale, văzînd în aceasta o necesitate obiectivă atât pentru progresul fiecărui națiunii cât și pentru o politică nouă, democratică, în întreaga viață internațională”.

Acestea sînt gîndurile ce ne inspiră și ne călăuzesc, pe noi toți, oamenii scenei teatrale românești, în primăvara lui '75, an pe care-l consacram muncii pentru propășire pe plan național și acțiunilor de prietenie și colaborare, pe plan internațional.

„TEATRUL”

A 14-A ZI MONDIALĂ A TEATRULUI

Mesaj

Sînt fericită că am fost desemnată să vă vorbesc astăzi, în această Zi Mondială a Teatrului.

Cred, din adîncul sufletului, că avem nevoie, pretutindeni în lume, să continuăm a dialoga, cu toleranță și înțelegere — dacă vrem să nu pierim.

Noi, bărbații și femeile aparținînd Teatrului, am lucrat împreună în nenumărate locuri și în diferite limbi. Ne-am găzduit, unii pe ceilalți, în teatrele noastre, și prin aceste contacte ne-am îmbogățit inima și spiritul.

Teatrul are puterea de a insufla iubire, și iubirea ne poate da energia de a supraviețui.

În ciuda îngrijorării pe care o resimt, pentru viețile noastre și pentru viitorul nostru, sînt bucuroasă fiindcă știu că, deja, oamenii de teatru au început să-și întindă mîna unul celuilalt, de jur împrejurul pămîntului. Și sper că, într-o zi, acest cerc se va include într-o imensă îmbrățișare.

Ellen Stewart

Limbaajul și celelalte mijloace de comunicare

În geneza culturii, hotărâtoare este vorbirea. Piatra necioplită a devenit unealtă, laba a devenit mână, adaptarea a devenit muncă și atitudinea a devenit artă din clipa în care strigătul s-a transformat în vorbă. Vorbirea este principalul mijloc de comunicare și de formare a ideilor, deoarece numai ea poate fi un sistem de semne dublu articulat — sintagmele în moneme și monemele în foneme —, și deci numai ea poate permite construirea unor semnificații din ce în ce mai abstracte cu ajutorul unor semnificații din ce în ce mai arbitrari. Fiind singura capabilă să genereze gândirea, vorbirea este singurul mijloc de comunicare în stare să devină limbaj, căci limbajul este unitatea contradictorie dintre vorbire și gândire, dintre fonie și semantică, dintre materie și spirit.

Limbaajul este izvorul tuturor artelor, dar artele nu sînt limbaje, ci forme neverbale de comunicare, chiar atunci cînd printre mijloacele lor de expresie se află și vorbirea, ca teatrul, cinematograful și televiziunea.

Menirea artei nu este să înștiințeze, ci să emoționeze. Preponderanța elementelor senzorial-afective trage vorbirea spre muzică și transcrierea ei spre plastică, în vreme ce sporirea elementelor ei intelectual-raționale o trage spre discurs și alfabet. Prin rafinarea virtuților fonice ale vorbirii s-a ajuns la muzică, iar prin dezvoltarea virtuților ei semantice s-a ajuns la discursul teoretic. Pe de altă parte, transfigurarea imaginilor schematizate, din care vorbirea desprinde idei, duce la plastică, în vreme ce transcrierea vorbirii însăși duce, în cele din urmă, la scrierea alfabetică. Arta auzului, care este arta timpului, ajunge la expresia emoționantă a trăirii afective prin prelucrarea elementelor suprasedimentale ale vorbirii: tonul, intonația, accentul, ritmul, debitul; arta văzului, care este arta spațiului, ajunge la expresia emoționantă a unor stări afective întruchipînd idei desprinse de către vorbire din nenumărate imagini curente. Prin transfigurare, reprezentările de la temelia ideilor devin forme artistice.

Trecerea de la limbaj la formele neverbale de comunicare marchează trecerea de la convorbire la transmisie. În vreme ce, prin limbaj, oamenii comunică unii cu alții, prin artă, creatorii nu comunică cu ascultătorii și spectatorii, ci le comunică mesajul lor. Prin limbaj, emițătorii și receptorii comunică între ei prin același cod și prin aceleași mijloace, în vreme ce, prin artă, ascultătorii unui concert sau vizitatorii unei expoziții nu pot să comunice cu compozitorii sau cu pictorii prin același cod și prin aceleași mijloace. Comunicarea verbală este dublu-articulată, preponderent cognitivă și dialogală, în timp ce comunicarea artistică este monoarticulată, precumpănitor afectivă și monologală.

Limbajul este singurul mijloc de comunicare traductibil, capabil să vorbească despre el însuși și despre celelalte sisteme de semne. Celelalte forme de comunicare sînt lipsite de a doua articulație; spre deosebire de fonemele limbajului, care n-au nici o semnificație, sunetele muzicii și culorile picturii sînt, de la început, calde sau reci, grave sau frivole, distante sau apropiate.

Poezia, care face trecerea de la comunicarea lingvistică la cea nelingvistică, este un limbaj în care tendința semnificației de a deveni din ce în ce mai abstractă este acompaniată nu de tendința semnificantului de a deveni mereu mai arbitrar, ci de efortul lui de a fi din ce în ce mai expresiv. „Căci — constată Mikel Dufrenne — în măsura în care această exigență (de raționalitate) se afirmă, spiritul devine indiferent față de natura semnului, pentru a nu reține decît semnificația; el refuză curînd expresivitatea semnului și revendică mereu mai energic controlul sensului, pînă la a crea un limbaj artificial ca acela al logicii, asupra căruia are o totală stăpînire⁴¹. Înșă poezia nu are menirea să comunice o cunoștință, ci o emoție. Pentru poet, mai importantă este expresivitatea semnificantului decît precizia semnificației. „Este incontestabil că poetul nu tratează limbajul cum face prozatorul: el face din el o materie și nu un instrument⁴². Numai că preponderența expresivității nu înseamnă anihilarea dimensiunii cognitive a limbajului poetic.

Prin energia ei cognitivă, metafora sporește generalitatea mesajului, iar prin energia ei expresivă, ea sporește expresivitatea, emotivitatea lui. Întreruperea oricărui contact între expresivitatea semnificantului și sensurile semnificației pune în primejdie însăși poezia. Pornind de la ideea justă că „poetul este liber să dezvăluie noi adevăruri, însă nu prin aceasta este el poet⁴³, Jean Cohen ajunge la ideea falsă că „poetul este poet nu prin ceea ce a gândit și a simțit, ci prin ceea ce a spus. El nu este creator de idei, ci de cuvinte⁴⁴. Izbit de contradicția dintre afectiv și rațional, Jean Cohen nu mai vede unitatea lor. „Sens noțional și sens emoțional — scrie el — nu pot exista împreună înăuntrul aceleiași conștiințe. Semnificantul nu poate induce în același timp doi semnificații care se exclud⁴⁵. El vrea să scape de contradicția fundamentală a oricărei opere de artă: comunicarea atitudinii emoționale față de o realitate reflectată noțional. În poezie, lumea exterioară este simbolul lumii interioare, expresia sufletului și a minții omenești. Are dreptate Walter Benjamin cînd remarcă că „în interiorul oricărei structuri lingvistice domnește conflictul dintre exprimat și exprimabil, pe de o parte, și inexprimabil și inexprimatul, pe de altă parte⁴⁶. Arta este tocmai capacitatea de a comunica ceea ce altfel, prin limbajul obișnuit, ar rămîne incomunicabil. Arta încearcă să facă auzibil și vizibil ceea ce este dincolo sau dincoace de puterea noastră de a auzi și de a vedea. A înlătura contradicția dintre sensibil și inteligibil echivalează cu renunțarea la cultură.

Referindu-se la faptul că poezia nu comunică emoții pure, ci idei emoționante, M. Dufrenne scrie: „Chiar dacă nu vizează decît să comunice o emoție pentru a obține un răspuns emoțional, emoția nu se propagă ca focul în pădure; comunicarea este mediatizată de concept⁴⁶. Ca să devină artă, emoția trebuie să intre în contact cu o noțiune prin intermediul vorbirii. Altfel, avem de-a face cu o comunicare naturală a unei emoții și nicidecum cu o comunicare culturală a unei idei emoționante.

Chiar o poezie care nu vrea să comunice nici o idee, comunică, totuși una: că nu vrea să comunice nici o idee, că poetul este supărat pe toate ideile curente, că vrea să curete cultura de toate ideile învechite. „Nu mai trebuie să credem în cuvinte! De cît timp exprimăm ele contrariul a ceea ce organul care le emite gîndește și vrea?⁴⁷, se întreba Tristan Tzara în celebrul „Manifest Dada“. Dar și el era conștient de faptul că vederea cuvintelor de orice înțeles este un gest de igienă ideologică și nimic mai mult. „După masacrul ne rămîne încă speranța unei umanități purificate⁴⁸, se consola el.

Appollinaire crede însă că mergem spre „o artă complet nouă, care va fi, pentru pictură, așa cum a fost ea considerată pînă acum, ceea ce e muzica pentru literatură. Va fi pictură pură așa cum muzica este literatură pură⁴⁹. „Pură“ era, după primul război mondial, numai arta curățată de toate ideile care s-au dovedit incapabile să oprească

Ingrozitorul măcel. Și mai „pură” vrea să fie arta după cel de-al doilea război mondial, după ce ideile s-au dovedit încă o dată incapabile să împiedice izbucnirea prăpădului.

Numai că fără idei nu există nici artă. Lipsită de idei, arta alunecă, în cele din urmă, în afara culturii și cade în natură. Scăpat de sub controlul semnificației, orice semnificativ redevine semnal și încetează să mai comunice emoții estetice, nemaifiind în stare să comunice decît emoții primare, superficiale și efemere.

Afectivitatea îi diferențiază pe artiști numai din clipa în care intră în contact cu raționalitatea identificatoare. Altfel ar fi imediat absorbită de anonimul speciei. Cred că se înșeală profund Olivier Messiaen cînd afirmă că „numai păsările sînt mari artiști. Adevărații autori ai pieselor mele sînt ele”¹⁰. Appollinaire se apropie mai mult de adevăr cînd spune că „amatorul de muzică încearcă, ascultînd un concert, o bucurie diferită decît cea pe care o are ascultînd zgomotele naturale, precum murmurul piriului, mugetul unui torent, șuierul vîntului în pădure sau armoniile limbajului omenesc, bazate pe rațiune și nu pe estetică”¹¹.

Muzica este creație artistică, nu eveniment natural; ea este rezultatul unui demers conștient; ea e intențională, nu spontană. Muzica ia naștere prin înclinarea vorbirii spre partea ei de cîntec. „Toată muzica organică a ieșit din stîlul recitativ și, de la început, ea imită vorbirea. Emanciparea muzicii, azi, este sinonimă cu emanciparea ei față de limbajul verbal...”¹². Muzica este singura artă care nu-i obligă pe oameni să se limiteze la o singură voce sau la un dialog de voci și care este în stare să semnifice, în același timp, devenirea și polivalența simultană. Ca operă de artă, muzica se deosebește fundamental atît de zgomotele naturale, cit și de sunetele vorbirii; spre deosebire de zgomotele naturale, care sînt efecte spontane, sunetele muzicale sînt mijloace intenționale, iar spre deosebire de sunetele verbale, care sînt discontinue și monofone, cele muzicale sînt continue și polifone. „Pe de altă parte — precizează Adorno — această rigoare obiectivă a gândirii muzicale însăși, care numai oea conferă muzicii mari demnitatea ei, a cerut totdeauna controlul atent al conștiinței subiective a compozitorului. Elaborarea unei asemenea logici a rigorii muzicale în detrimentul percepției pasive a sunetelor, în aspectul lor senzual, definește rangul artistic față de fredonarea în bucătărie”¹³. Nici un compozitor nu se mulțumește cu imitarea zgomotelor din natură, ci le organizează într-o compoziție, în jurul unei idei artistice care exprimă atitudinea sa față de realitate. „Simfonia pastorală — mărturisea Beethoven — nu e un tablou; în ea se află exprimate, în nuanțe particulare, impresiile pe care omul le gustă la țară”¹⁴. Muzica nu se ivește din întîlnirea întîmplătoare a unor sunete, ci prin combinarea lor conștientă de către un creator. Chiar în muzica aleatorie, nu ordinatorul compune, ci compozitorul, cu ajutorul ordinatorului. Altminteri, „ce fel de comunicare mai poate avea loc aici, unde rezultatul (respectiv mesajul concret) este la fel de imprevizibil pentru autor ea pentru receptor”¹⁵. „Spiritul, gândirea trebuie să creeze muzica și nu degetele plimbîndu-se la întîmplare pe clape”¹⁶. Intenționalitatea muzicii prelungește intenționalitatea vorbirii din care s-a desprins. În vreme ce vorbirea, prin tendința ei cognitivă, se înalță treptat spre concepte mereu mai generale, muzica, prin impactul ei afectiv, explorează marile adîncuri ale trăirii emoționale. „Separarea aparentă a muzicii de limbaj este faptul unui stadiu de specializare expresivă... Orice «muzică pură» este neapărat derivată din muzica vocală, adică din unitatea muzică-limbaj... Temelia unei simfonii este totdeauna sunetul format de către limbajul omului care cîntă”¹⁷, scrie Paul Bekker. „De altfel — completează M. Beaufils — nu este oare toată muzica instrumentală instrumentalizarea unui tropar sau, mai tîrziu, a unui madrigal?”¹⁸.

Că muzica, la fel ca și vorbirea, nu este un fenomen al naturii, ci o creație a culturii, o dovedește și faptul că atît una cit și cealaltă ascultă mai mult de stilurile libertății culturale decît de legile necesității naturale. În vreme ce zgomotele din natură au rămas cam aceleași în ultimele trei mii de ani, vorbirea a evoluat de la „îndemnuri pentru vite” la „cuvînte potrivite” și muzica a trecut de la monodie la polifonie. „Fie că este vorba de muzica antică, populară sau exotică, de muzica greacă, indiană, bizantină, gregoriană, africană, chineză, balineză, arabă sau încașă, toate aceste manifestări ale artei sonore au comun faptul că sînt monodice, adică ignoră noțiunea de simultaneitate sonoră”¹⁹, precizează cunoscutul teoretician al dodecafonismului René Leibowitz. Sunetele muzicii n-au fost menite să imite zgomotele naturii, ci să exprime diferite atitudini ale compozitorilor față de lume, în diferite culturi și în diferite epoci.

„Funcționar deosebită de toate celelalte expresii muzicale — scrie în continuare R. Leibowitz — arta sonoră a Occidentului este, de o mie de ani, polifonică și această polifonie poate fi considerată ca însuși cifra existenței ei; ceea ce înseamnă că muzic-

nii occidentale au introdus, la un moment dat, și aceasta în mod conștient, o dimensiune nouă în arta lor : armonia, care, adăugându-se celorlalți doi primi factori — melodia și ritmul — a creat un tot indisolubil, care în totalitatea lui se află constant sub controlul cel mai absolut al întregii activități muzicale valabile²⁰. Înaintarea polifoniei de la sistemul modal prin sistemul tonal până la dodecafoniism este apreciată de René Leibowitz ca o continuă rafinare a mijloacelor de expresie muzicală. El urmărește cum armonia determină trecerea de la modal la tonal, iar cromatismul determină trecerea de la tonal la „atonal“. „În sfârșit, încheie el, libera dispoziție a tuturor materialelor oferite de gama cromatică face posibilă invenția în sine a oricărei figuri sonore, precum și desfășurarea absolut pură a scrierii contrapunctice“²¹.

În ceea ce privește rudenia dintre vorbire și muzică, mi se pare interesant de amintit legătura probabilă dintre cultura orală și monodie, precum și dintre cultura scrisă și polifonie. „În limbile orientale — remarcă Hermann Wein — se observă... retragerea pe planul al doilea a diferențelor, ceea ce se numește netezirea tuturor lucrurilor, adică faptul de a le iubrobodi cu un continuu uelucricat...“²², în vreme ce, în limbile europene „procesul de lucrificare... contribuie la ciopirțirea... continuului percepției“²³. Prin polifonie, prin armonie și contrapunct, muzica europeană se străduiește mereu să restabilească procesualitatea continuului trăit, rearmonizind periodic rezultatele spiritului analitic al culturii scrise și mai ales imprimate.

Arta plastică este și ea secundă în raport cu limbajul. Pictura și sculptura dau chip unor idei cărora vorbirea le-a dat glas. „Artiștii care nu pot deschide gura sînt doar maimuțe capabile să-și folosească miinile“, spunea undeva Bazon Brook. Pictura nu descrie natura, ci transcrie atitudinea pictorului față de ea. Chiar cînd pictează ceea ce vede, el o face pentru a exprima punctul său de vedere. „O veritabilă operă de artă — subliniază Andrei Pleșu — nu e aceea care seamănă cu ceva, ci aceea care înseamnă ceva...“²⁴.

Același „pom“, pictat de pictori diferiți, va arăta cu totul altfel în fiecare tablou, chiar dacă toți pictorii aparțin aceleiași culturi și aceleiași epoci. Evident, și mai deosebit ar arăta dacă este pictat mai întîi de un meșter medieval, care folosea contrastul net al culorilor, fără diferențierea intensității, apoi de un pictor renaștist, după descoperirea penumbrei și a clar-obscurului și, în sfârșit, de un pictor modern, ajuns pînă la decorativismul pur. Nu mai vorbim despre felul în care l-ar picta un copil sau un sălbatic... Că arta depinde de dezvoltarea culturii și nu de varietatea naturii reiese și din faptul că muzicienii Renașterii descoperă semitourile cam în același timp în care pictorii ei descoperă penumbrele. Amploarea schimbărilor sociale din epoca Renașterii sporește importanța timpului față de spațiu și influența muzicii asupra picturii. În veacurile XV și XVI, ordinea lumii nu mai seamănă cu un echilibru geometric, ci cu o armonie simfonică. Porțiunile cadrului în care se situează o pictură renaștistă se apropie de raporturile muzicale.

Pictura nu reproduce o impresie, ci o emoție transformată de vorbire în idee. Deși, în concepția sa, arta este „o minunată lecție despre partea de concept a lucrurilor sau, din alt unghi, despre partea de obiect a conceptelor“²⁵, deși este sigur „că tăcerea imaginii devine cu atît mai prețioasă cînd în jurul ei cuvîntul își țese muzica“²⁶, deși subliniază că „pictorul recurge, așadar, la cuvînt pentru a-și veni în fire, pentru a intra în posesia conștientă a descoperirilor sale plastice“²⁷. Andrei Pleșu crede totuși că va veni un timp, cînd „nu vom mai vorbi poate decît rareori, și numai pentru a celebra un străvechi obicei. Vom privi doar spectacolul lumii și ne va fi deajuns. Iar pentru a comunica unii cu alții, ne va fi de asemenea suficientă privirea“²⁸. Numai că privirea, izolată de vorbire, nu mai poate spune nimic despre ceea ce se vede. Văzul singur, lipsit de conducerea vorbirii, nu poate nici să creze senzuri, în cazul pictorului, nici să le recepteze, în cazul spectatorului. Privirea nu poate pătrunde dincolo de ce se vede decît purtată de vorbire. Importanța crescîndă a imaginii în cultura ultimelor decenii nu înseamnă înlocuirea vorbirii cu privirea, ci contracararea raționalismului alfabetic. „Etapă prezente a revoluției tehnologice, marcată prin primatul analizei formale și progresele automatizării, îi corespund, de fapt și de drept, mijloace noi de restabilire a omului. Și aceasta, printre altele, prin-o reînviere a imaginii, adică a savoarei, a culorii, pe scurt, a vibrației lucrurilor în noi și a noastră în univers“²⁹.

Nu e de mirare că în asemenea împrejurări critice s-au ivit și exagerări. Dar chiar și Kazimir Malevici, după ce a cerut supremația sensibilității pure în artele figurative, s-a simțit obligat să explice că pătratul negru pe fond alb a fost prima formă de

expresie a sensibilității non-obiective : pătrat = sensibilitate, fond alb = „Nimicul“, adică ceea ce este în afara sensibilității.

O cultură întemeiată exclusiv pe imagine este la fel de imposibilă ca și o cultură bazată numai pe știință și tehnică. Orice unidimensionalizare nu face decât să stărnească exagerarea inversă. Omenirea se vede mereu obligată să restabilească echilibrul stricat dintre valorile ei fundamentale : adevărul, binele și frumosul. Oamenii nu pot trăi multă vreme nici numai cu știință și tehnică, nici numai cu artă și morală.

Într-un asemenea moment de cumpănă a istoriei, televiziunea, cel mai influent mijloc de comunicare în cultura vizualului, are o contribuție ambiguă ; pe de o parte, tinde să restabilească echilibrul dintre gândire și simțire, primejdii de scientism, dar, pe de alta, tinde să-l strice din nou, de data aceasta în paguba gândirii. Ceea ce caracterizează „limbajul“ televiziunii este că utilizează toate celelalte forme de comunicare, organizându-le într-un ansamblu mozaical, în care precumpănesc formele neverbale de comunicare și mai ales cele vizuale. Cultura se află însă amenințată ori de câte ori se acordă prea mare importanță uneia din cele două dimensiuni contradictorii ale omului în detrimentul celeilalte. Emanciparea imaginii de sub controlul critic al ideii reduce lumea la o suprafață de privit fără nici o adâncime de gândit. Lipsit de supravegherea intelectuală a semnificației, semnificantul se degradează treptat, reducându-se, în cele din urmă, la un semnal care nu mai poate provoca „reflecții“, ci doar „reflexe“. Cimpul semiotic, amplificat de travaliul ultimelor două milenii de cultură alfabetică, tinde să se restrângă din ce în ce mai mult. Însă oamenii nu pot trăi omeneste nici cu o afectivitate necontrolată de rațiune, nici cu o rațiune neînsuflețită de afectivitate. E mai ușor să urmărești cu privirea succesiunea imaginilor pe un ecran de televizor decât să parcurgi cu mintea textul unei cărți. Efortul privitorului este considerabil mai mic decât efortul cititorului, deoarece „lectura e cea mai recentă, cea mai modernă, imaginea e de departe cea mai veche, cea mai viscerală în noi“³⁰.

Prin caracterul ei audio-vizual și mozaical, televiziunea promovează o mentalitate sincretică, eclectică și preponderent senzorial-afectivă, care nu poate fi binevenită decât dacă rămâne subordonată spiritului critic cultivat de vorbire și de cultura alfabetică.

Televiziunea însăși poate să-și contracareze tendința unilaterală de a sensibiliza, incluzând în programul ei mai multe interviuri, discuții, dezbateri și mai ales comentarea critică a imaginilor. Telespectatorul ar fi astfel ajutat să-și desprindă gândirea de suprafața evenimentelor arătate și să capete distanța necesară înțelegerilor.

Cinematograful, spre deosebire de televiziune, are mai multe posibilități să înalțe gândirea oamenilor de la ceea ce pot să perceapă la ceea ce trebuie să priceapă. În opoziție cu sincretismul televiziunii, cinematograful este o artă sintetică, în care creatorul subordonează toate elementele componente mesajului pe care vrea să-l comunice. Un film nu este niciodată imaginea realității, ci o imagine artistică despre un anumit aspect al realității. Un film nu arată realitatea, ci exprimă atitudinea cineastului față de ea. Un film e transcrierea pe peliculă a unui discurs, ecranizarea unui scenariu. După ce amintește că cinematograful a fost riud pe rind atracție de bilei, distracție asemănătoare teatrului de bulevard sau mijloc de conservare a imaginilor de epocă, Al. Astruc speră că el va izbui definitiv să scuture tirania vizualului, a imaginii pentru imagine, a anecdotei imediate, a evenimentului concret, pentru a deveni un mijloc de scriere tot atât de suplu și tot atât de subtil ca și scrierea alfabetică³¹.

De altfel, există deja filme de o înaltă calitate artistică, care sint, după cum spune Marcel Martin „lizibile la mai multe niveluri, după gradul de sensibilitate, de imaginație și de cultură al spectatorului“³². Limbajul cinematografic este ideografia unei culturi alfabetice de două ori milenară.

Prin alegerea imaginilor, prin ordinea și ritmul în care le montează, cineastul izbuțește să comande lucrurilor să exprime propria sa idee. Cineastul, spre deosebire de scriitor, care este obligat să folosească literele arbitrare ale alfabetului, poate folosi însăși realitatea pentru a-și exprima atitudinea sa față de realitate. În marile filme, vorbirea a fost numai unul din mijloacele expresive folosite, și nu cel mai important. Pentru a deveni

el însuși, filmul trebuie să depășească definitiv atât nostalgia filmului mut, cât și tentația teatrului filmat.

Într-un film izbutit, vorbirea este numai unul din elementele componente ale întregului, și nu cel mai important. Ea aparține realității, nu cimeastului; ea e mai degrabă fotografiată decât fonografiată, după cum remarcă D. I. Suchianu.

Teatrul, ca și cinematograful, comunică spectatorilor mesajul realizatorilor, dar spectatorii nu pot să răspundă decât prin aprobare sau refuz. Totuși, spectatorul de teatru are o experiență, care se află cam la distanță egală între activitatea intelectuală a cititorului și pasivitatea intelectuală a telespectatorului, între meditația pe care o cere lectura și extazul pe care îl permite televizorul. În vreme ce telespectatorii, închizând sau deschizând televizorul, nu pot influența cu nimic emisiunea, spectatorii de teatru, stînd liniștiți sau foindu-se „aplaudind sau fluierînd, rîzînd sau plîngînd, pot exercita o anumită influență asupra desfășurării spectacolului.

Spectatorul de teatru, integrat în mijlocul unui public, nu citește solitar un text, ci asistă și într-un fel participă la niște evenimente pe care este chemat nu numai să le simtă, dar și să le gîndească. Teatrul realizează nu atât prin text cât mai ales prin evenimentele reprezentate un circuit continuu între minte și suflet.

În competiția contemporană dintre „carte“, care cultivă cu precădere intelectul, și „televizor“, care vizează cu precădere sensibilitatea, teatrul este un mijloc de comunicare capabil să mențină echilibrul dialectic dintre afectivitate și rațiune, fără să anuleze distanța dintre ele, cucerită printr-o îndelungată cultură. Că teatrul este un mijloc specific de comunicare și de gîndire o dovedește și faptul că un text epic, de pildă, trebuie rescris pentru a putea fi pus în scenă.

Prin importanța pe care o acordă textului și prin interpretarea lui audio-vizuală, teatrul este în stare să evite atât degradarea reflecțiilor intelectuale în reflexe senzoriale, cât și uscarea substanței afective a ideilor. Spectacolul trebuie deci să emoționeze spectatorul, dar pentru a-l pune pe gînduri. Realizînd unitatea contradictorie dintre trăire și gîndire, el poate evita atât sentimentalismul cât și moralismul.

Distanța pe care actorul o pune între el însuși și personaj este menită să înlesnească spectatorului parcursul distanței dintre ce vede și ce trebuie să înțeleagă. Cu cât gîndul este mai abstract și mai general, cu atât trăirea trebuie să fie mai profundă și mai elaborată.

Nu se mai poate face astăzi teatru numai cu emoții. Este necesară o cultură din ce în ce mai temeinică. Este însă tot atât de adevărat că nu se poate face teatru nici cu idei netrăite.

Înțelesul nu devine sesizabil decât dacă spectacolul îl intruchipează adecvat, iar evidența nu devine inteligibilă decât dacă spectacolul o scoate din anonimatul cotidian și o așează sub lumina critică a gîndirii. În actul de creație al marilor regizori, rostirea replicilor, mimica și gesturile actorilor, decorul, costumele, ilustrația muzicală nu sînt numai mijloace de reprezentare ulterioară a mesajului, ci participă nemijlocit la însăși fermarea lui.

Brecht spune că teatrul este chemat, în epoca noastră, să uimească publicul cu ajutorul unei tehnici a îndepărtării de ceea ce e familiar. Controlîndu-și trăirea prin gîndire și insuflîndu-și gîndirea prin trăire, actorul nu va fi chiar Hamlet, ci va prezenta personajul din unghiul de vedere contemporan al regizorului. Capodoperele rămîn actuale deoarece relele incriminate nu sînt încă depășite. Punerea în scenă a unei piese de teatru este o modalitate estetică deosebită de dramaturgie. Prin alegerea textului și prin felul în care îl montează, regizorul exprimă propria sa atitudine față de conținut.

porancitate. Spectatorul trebuie să rămână conștient că actorul nu este însuși personajul, iar reprezentarea nu este însăși întâmplarea. Altfel, gândirea spectatorului ar fi împiedicată să atingă generalitatea individualizată pe scenă. Este bine ca teatrul să șocheze sensibilitatea spectatorului, dar nu pentru a-l isteriza, ci pentru a-l îndemna să gândească.

Între activitatea preponderent intelectuală a cititorului și trăirea preponderent senzorială a telespectatorului, spectatorul de teatru este pus în situația de a-și conceptualiza trăirea și de a-și trăi conceptele.

Toate formele de comunicare umană depind, într-o măsură, mai mare sau mai mică, de vorbire. Un discurs nu poate traduce în întregime un tablou, o statuie, sau o simfonie, au din pricină că pictura, sculptura sau muzica sînt total autonome față de limbă, ci deoarece arta transcrie cu precădere informația senzorial-afectivă a limbajului, în vreme ce discursul exprimă mai ales informația lui intelectual-rațională. Artă este menită să comunice mai ales atitudinea emoțională a creatorului față de realitate și abia după aceea anumite cunoștințe despre realitate. Numai că emoțiile nu pot fi exprimate decît după ce au fost transformate în idei cu ajutorul vorbirii. Emoțiile capătă forma ideilor numai în contact cu elementul logic al limbajului. Vorbind a învățat artistul să selecteze și să articuleze într-un fel original elementele componente ale operei sale. În dependența artei de limbaj rezidă deosebirea fundamentală dintre o peșteră și o catedrală, dintre zgomotele unei păduri și o pastorală, dintre o piatră șlefuită de vînturi și o statuie. Artă nu comunică emoții, ci idei emoționale. Ea e cultură, nu natură. Ea nu e limbaj, dar e un mijloc de comunicare subordonat limbajului.

Limbajul propriu-zis este, așadar, unul singur: cel vorbit. Toate celelalte forme reverbale de comunicare sînt, cel mult, „limbaje“, la plural și în ghilimele.

Spre deosebire de toate „limbajele“ posibile, limbajul propriu-zis este singurul care poate ajunge la metalimbaj, la gramatică și logică, deoarece este singurul mijloc de comunicare capabil să ajungă la „a doua articulație“. Dubla articulație a limbajului, întrezărită de Jordanus de Saxa în veacul al XIII-lea, formulată în 1930 de lingvistul sovietic D. Bubrih și dezvoltată sistematic în ultima vreme de André Martinet, Roman Jakobson și alții, nu înseamnă pur și simplu „două articulații“, ci faptul esențial că unitățile semnificative ale limbajului sînt construite din elemente lipsite de semnificație, că la baza nenumăratelor sintagme și moneme se află un număr limitat de foneme. Lipsa de semnificație a fonemelor este aceea care permite energiei metaforice a vorbirii să ajungă la un semnificant arbitrar care să se potrivească unei semnificații abstracte. O interjecție nu poate exprima un concept.

Se poate realiza și un film despre un film, precum și o emisiune de televiziune despre o emisiune de televiziune. Numai că, spre deosebire de limbajul secund, care se află pe o treaptă de generalitate superioară treptei de generalitate a limbajului prim, filmul secund sau emisiunea secundă se află la același nivel de concretitudine cu primele. S-a schimbat subiectul, nu gradul de generalitate a înțelesului. Există o deosebire esențială între „a doua cameră de luat vederi“ și „a doua articulație a limbajului“: camera e concretă, fonemul e abstract. Fonemele unei limbi nu sînt chiar sunetele ei, ci numai ceea ce este identic și invariant în variabilitatea diverselor ei rostiri. În vreme ce numărul fonemelor este finit și restrîns, sunetele vorbirii și ale muzicii, culorile și formele plasticii, evenimentele filmate și televizate sînt nenumărate și nenumărabile. Notele muzicale sînt cuvinte despre ceea ce este identic în diversitatea sunetelor muzicale, punctul și linia sînt cuvinte care se referă la proprietățile unor lucruri cu trei dimensiuni, ca orice lucru, „roșu“ și „rotund“ sînt cuvinte despre ceea ce este invariant într-o infinitate de nuanțe coloristice și de forme. Elementele ultime ale „limbajelor“ au deja o semnificație și numărul lor e infinit. Numai ignorarea limbajului care se află „diu-

coace“ de orice alt mijloc de comunicare poate lăsa impresia că „limbajele“ sînt dublu articulate. A doua articulație aparține numai limbajului. „Limbajele“ pot doar s-o împrumute pentru a deveni conștiente de ele însele, căci nu există metamuzică, metapictură, metasculptură... Ascultînd un discurs, sîntem atenți mai mult la identitatea fonemelor decît la diversitatea sunetelor rostite; ascultînd un cîntec, sîntem interesați mai mult de diversitatea sunetelor decît de identitatea notelor muzicale. Dublu articulat este discursul despre muzică, nu însăși muzica. La temelie a întregii culturi se află limbajul și unealta. Limbajul este preponderent logic, în vreme ce „limbajele“ sînt preponderent estetice. În limbaj, semnificația devine mereu mai abstractă și micșorează neconținutul motivația semnificantului, iar în „limbaje“, emoționalitatea semnificației sporește mereu expresivitatea semnificantului. Cultura este un sistem de semne în care cîmpul semiotic dintre corpul perceptibil al operei și înțelesul ei inteligibil crește sub îndrumarea semnului lingvistic.

Note

- ¹ Mikel Dufrenne. *Le Poétique*, P.U.F., Paris, 1963, p. 35.
- ² *Ibid.*, p. 47.
- ³ Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966, p. 90.
- ⁴ *Idem.*, p. 92.
- ⁵ Walter Benjamin, *Mythe et violence*, I, Paris, Denoël, 1971, p. 86.
- ⁶ M. Dufrenne. *op. cit.*, p. 22.
- ⁷ Apud Mario De Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Ed. Meridiane, 1968, p. 274.
- ⁸ *Idem.*, p. 266.
- ⁹ *Idem.*, p. 319.
- ¹⁰ Olivier Messiaen, în *L'art de la musique*, Ed. Seghers, Paris, 1961, p. 519.
- ¹¹ Apud Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 319.
- ¹² Th. W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962, p. 136-137.
- ¹³ *Idem.*, p. 22.
- ¹⁴ În „*L'art de la musique*“, p. 272.
- ¹⁵ Victor Ernest Mașek, *Mărturia artei*, Ed. Acad., 1972, p. 115.
- ¹⁶ Arthur Honegger, în *L'art de la musique*, p. 485.
- ¹⁷ În Marcel Beaufils, *Musique du son, musique du verbe*, P.U.F., Paris, 1954, p. 159.
- ¹⁸ *Idem.*, p. 211.
- ¹⁹ René Leibowitz, *Schoenberg et son école*, Ed. J. B. Janin, Paris, 1947, p. 17.
- ²⁰ *Idem.*, p. 17-18.
- ²¹ *Idem.*, p. 87.
- ²² Hermann Wein, *Les categories et le langage*, în *Rev. de méta. et de mor.*, no 3, 1960, p. 261.
- ²³ *Ibidem.*
- ²⁴ Andrei Pleșu, *Călătorie în lumea formelor*, Edit. Meridiane, 1974, p. 133.
- ²⁵ *Idem.*, p. 215.
- ²⁶ *Idem.*, p. 138.
- ²⁷ *Idem.*, p. 137.
- ²⁸ *Idem.*, p. 239.
- ²⁹ Jacques Berque, *Le retour de l'image*, în *Diogenes*, no 70, 1970, p. 99.
- ³⁰ *Idem.*, p. 126.
- ³¹ *L'Ecran Français*, no 144, 30 mars, 1948.
- ³² Marcel Martin, *Le langage cinématographique*, Paris, 1962, p. 89.

Flux și reflux

În ultima vreme, cercetarea sociologică se arată din ce în ce mai interesată de relațiile teatrului cu filmul și cu televiziunea.

Nu e vorba, desigur, de a stabili *cît și cum* se reflectă una dintre aceste manifestări în celelalte, ci de a se studia modul în care acestea se interconstruiesc *indirect*, în raport cu publicul, cu viața socială. Din această cauză, cercetarea pornește, de obicei, de la curba care indică nivelul de creștere sau de scădere a interesului publicului pentru teatru, a prezenței sale sau nu — în sala de spectacol. Teatrul constituie, în această situație, un adevărat barometru, pentru că, în primul rînd, fiind cel mai vechi, cel mai tradițional dintre aceste trei moduri de manifestare artistică și socială, el este cel mai în măsură să se simtă „frustrat”; pentru că publicul filmului și, mai tîrziu, al televiziunii, se recrutează, de fapt, din publicul de teatru. În al doilea rînd, procesul de contact al teatrului cu publicul este — în raport cu filmul și cu T.V. — mai puțin comod, supus unui anumit ritual: procurarea biletelor, schimbarea ținutei de lucru cu o ținută mai sobră, mai festivă, deplasarea la teatru — care, cel mai adesea, este amplasat în centrul orașului —, întoarcerea acasă, la o oră uneori tîrzie, ceea ce creează anumite îngrijorări privind trezirea matinală de a doua zi și odihna necesară pentru a face față, în mod corespunzător, unui nou ciclu de muncă de opt ore. Filmul este, din toate aceste puncte de vedere, o manifestare mult mai comodă, mai accesibilă, mai lipsită de pretenții: prețul biletului de intrare este foarte mic, aproape simbolic, ținuta de spectacol nu obligă la o pregătire anterioară specială, deplasarea la cinematograful nu constituie o dificultate, pentru că cele mai multe săli sînt amplasate în cartiere, iar ora de începere se află, într-un fel, la alegere, din-

tr-un program continuu, capabil să satisfacă orice preferință.

Teatrul obligă nu numai la o pregătire vestimentară, ci mai mult, la una psihologică, de dispoziție, de ambianță, de mediu, de o stare specială, în care subiectul este dispus să recepteze piesa și spectacolul.

Filmul nu cere nimic, „se intră la un film” fără nici o altă pregătire, cu un gest banal, obișnuit, urmînd ca pe parcurs — în funcție de calitățile și puterea de seducție a filmului — publicul să încerce emoția sau sentimentele sau buna dispoziție care, de cele mai multe ori, odată cu ieșirea din cinematograful, dispar într-un mod tot atît de spontan pe cît au apărut.

Trebuie adăugat apoi că, pe lângă teatru și film, televiziunea prezintă avantajul unei comodități fără cusur.

În acest secol nervos, aflat în permanentă mișcare și bîntuit de contradicții, de conflicte și de înfruntări, în momentul în care oboseala, forfota și agitația de fiecare zi îndeamnă sau, mai curînd, *obligă* subiectul la o retragere, la sfîrșitul zilei de lucru, într-o intimitate mai caldă, mai liniștită, mai odihnitoare — televizorul intervine acaparator, cu aparența că face parte din universul casnic, pentru că, de fapt, el răsfoiește complet raportul clasic cu publicul, pe care, în loc să-l atragă în sala de spectacol, îi oferă sala imensă a lumii întregi în condițiile unei comode vizionări din fotoliul de acasă.

Sociologia contemporană nu a putut să nu țină seama de ipotezele emise în acest context privind destinul, mai ales, al teatrului. Într-o anumită perioadă, imediată introducerii televiziunii la noi, absorbția publicului spre interior, ca într-un burete, a coborît în mod simțitor curba de nivel a

interesului pentru spectacolul teatral. În această perioadă, mai ales, a apărut supoziția — care s-a arătat a fi de un pesimism exagerat — în legătură cu viitorul teatrului, de fapt, cu lipsa de viitor a acestei instituții. A urmat o perioadă de acomodare, a intervenit obișnuința și, cu tot efortul programelor T.V. de a deveni mai variate și mai interesante, publicul s-a întors la teatru, răscumpărându-și vina de a-l fi neglijat un timp, printr-o participare masivă și entuziastă.

A urmat o a treia perioadă, în care creșterea nivelului de trai a fost implicată direct în anumite schimbări ale comportamentului social și, odată cu creșterea vertiginosă a numărului autoturismelor proprii, a îmbunătățirii activității organizațiilor de turism precum și a posibilității de a se construi case pentru odihnă, am asistat la un adevărat exod spre natură, la părăsirea interioarelor și la petrecerea timpului liber în cadru natural.

Sălile de teatru s-au găsit din nou în situația de a-și căuta publicul, de a investiga noi posibilități de atragere a unor categorii inedite de spectatori. Această perioadă, pe care o vom numi a „teatrului naturii“, a contribuit la o nouă scădere a interesului public pentru natura teatrului.

Perioada următoare, caracterizată prin efortul general al teatrului de a purta un dialog viu, activ, cu publicul său, a înregistrat o nouă și substanțială creștere a numărului de spectatori.

Aceste observații ne obligă la precizarea că perioadele de flux și reflux al publicului către și de la sălile de teatru trebuie considerate ca raportându-se la o anumită curbă de nivel, în nici una din aceste perioade sălile nu au fost goale și nici teatrul nu a încetat de a exista. Au fost chiar spectacole care, în cele mai acute perioade de reflux, au înregistrat un număr important de spectatori, pentru că, prin unele elemente pe care le conțineau, ele răspundeau, la timpul respectiv, fie unei anumite preocupări, fie unor împrejurări favorabile.

Analiza statistică a informațiilor referitoare la participarea publicului ne demonstrează că spectacolul de comedie, mai ales, nu a simțit niciodată refluxul publicului și — ceea ce este revelator pentru faptul că publicul

cere teatrului să se raporteze la dimensiunile vieții contemporane — comedia românească de actualitate se plasează în fruntea spectacolelor la care afluența publicului s-a desfășurat continuu.

Un aspect pe care dorim să-l relevăm în domeniul relației dintre teatru-film-T.V. se referă la capacitatea enormă de a crea și de a populariza vedetele, factor important de atragere a publicului. Atît televiziunea cît și cinematografia posedă din plin această capacitate de care, pînă la urmă, beneficiază teatrul. Răpindu-i publicul, televiziunea dăruiește teatrului — printr-un proces natural, compensatoriu — un public mai avizat, mai educat, mai cult și, pe deasupra, cu dorința de a înțeli pe scenă, *pe viu*, actorii pe care i-a impus ecranul televizorului.

Filmul românesc, în continuă creștere cantitativă și calitativă, constituie, cel mai adesea, demonstrații strălucite ale faptului că marii actori de film sînt și mari actori de teatru... Acest proces, prin care televiziunea și filmul, în loc să sufoce teatrul, îl descoperă, îl popularizează, îl pun în valoare, este un argument puternic privind evoluția teatrului în viitor, în stare să ne scutească de grija, realmente dramatică, în legătură cu dispariția sa.

Nu rămîne decît ca teatrul să găsească în el însuși resursele revitalizării sale.

O cercetare sociologică riguroasă dovedește că „publicul“, noțiune complexă, cuprinzînd multe și diferite straturi și grupuri sociale, este un teritoriu încă prea puțin explorat. Teatrul este o manifestare care, în general, s-a adresat publicului SĂU, nu Publicului în general. Rămîne ca o problemă permanentă — de prezent și de viitor — depistarea și folosirea lungimilor de undă care să asigure legăturile teatrului cu categoriile cele mai diverse de spectatori.

Poate că una dintre explicațiile privind succesul comediei este aceea că ea însăși este un gen de teatru care acoperă o suprafață mai întinsă a Publicului.

Aceste virtuți ale unui gen care trebuie să-și găsească o aplicare corespunzătoare în relația mai înaltă, mai substanțială, teatru-public constituie una din problemele actuale ale fenomenului teatral contemporan. Folosind o butadă, s-ar putea spune că Publicul se îndreaptă spre teatru numai în măsura în care Teatrul se îndreaptă spre public...

Dialectica spectacolului

— epilog teoretic al ciclului pseudoantinomiilor —

Vreme de aproape doi ani — prin bunăvoința redacției revistei *Teatrul* — am publicat o serie de eseuri prin care încercam să invalidăm falsele opoziții pe care simțul comun le stabilea de fiecare dată între pretinse cupluri polare: angajare sau dezinteres, concret-istoric sau general-uman, contradicție sau armonie, tradiție sau inovație, clasic sau modern, imagine sau realitate, fidelitate sau trădare, conectant sau deconectant, firesc sau teatral și altele*. De fiecare dată am încercat să clintim din loc pozițiile înghețate, să clarificăm confuziile terminologice, să evidențiem relativismul opozițiilor (atunci când acesta exista), lăsînd străvezie concluzia noastră: lucrurile nu au o singură față, extremele duc inevitabil la atitudini metafizice, rigiditatea nu este niciodată un sfetnic bun.

Ceea ce era implicit în comentariul nostru era o viziune dialectică asupra teatrului, care trebuie înțeles ca o realitate complexă, de o natură aparte, avînd o substanță contradictorie. Credem că ar fi potrivit acum să facem mai evidentă această viziune, tocmai pentru a înțelege în ce fel spectacolul teatral poate fi purtătorul, într-o formă specifică, a unui înalt mesaj umanist propriu societății noastre, „exprimînd întotdeauna — așa cum se amintește în Programul Partidului Comunist Român — realitatea socială în procesul dezvoltării ei istorice“.

În acest scop, arta spectacolului trebuie înțeleasă atît în autonomia sa cît și ca semn al lumii în care se naște, trăiește și funcționează. Cum această lume este ea însăși dinamică, schimbătoare, plină de contradicții, imaginea ei spirituală, realizată prin intermediul tea-

trului, presupune, la rîndul ei, o procesualitate continuă nu numai a conținutului ci și a formei sale, nu numai a mesajului ci și a limbajului folosit, nu numai a tematicii sale ci și a modalităților sale de expresie.

Dialectica spectacolului teatral nu va putea fi definită însă numai prin raportarea la realitatea exterioară acestuia, ci ea implică discutarea conceptului însuși de *teatralitate*, pentru a descoperi dialectica sa proprie, de natură să explice apoi și relația sa cu lumea, cu istoria. Spiritul marxismului însuși ne îndeamnă să evidențiem contradicțiile și conexiunile interne proprii fenomenelor, pentru a le putea apoi raporta în mod adecvat la realitatea externă lor. Aceasta din urmă desigur nu este un simplu vas în care lucrurile sînt aruncate, ci presupune o serie de alte inter-relații, avînd nu o dată un rol extrem de important în destinul produselor pe care le conține. (Lucrul este cu atît mai firesc pentru arta spectacolului ce se integrează într-o realitate umană, dar care ea însăși este la rîndul ei o asemenea realitate; nu vom putea deci elimina istoria din însăși substanța operei teatrale, ceea ce nu înseamnă însă că am putea-o confunda cu istoria însăși.)

Conceptul de teatralitate a căruia conturare ne-o propunem prezintă el însuși o realitate extrem de complexă. *În sens larg, teatralitatea ar îngloba toate acele atitudini, acțiuni sau acte umane care se oferă vederii și care prin natura lor sînt expresive, caracteristice, vorbind nu numai despre sine dar și despre realitatea pe care o exprimă.* (Am preferat să nu folosim cuvîntul reflectă întrucît, în cazul teatralității, la nivelul vieții însăși, ideea de reprezentare a ceva nu este ușor de decifrat și nici nu trebuie căutată neapărat în asemănări sau „ogîndiri“ directe.)

* Cititorul le poate găsi grupate în escul nostru publicat în Editura Meridiană intitulat *Destinul contemporan al artei*, 1974.

Numeroase momente ale vieții cotidiene sînt, astfel, teatrale, nu în sensul unei nefirăști transformări în „acte regizate”, ci pentru că sînt spectaculare prin natura lor și se impun conștiinței prin expresivitatea lor. Se poate vorbi chiar de o „tipicitate” a lor atunci cînd ele sînt caracteristice pentru anumite atitudini, situații umane și cînd devin reprezentative pentru clase, pătri sociale, e-poci și momente definite ale istoriei. Fără a avea o finalitate estetică precumpănitoare, asemenea acte devin teatrale întrucît se oferă privirii într-o compoziție determinată, respectă un cod de ritualuri și semne cu un conținut bine precizat și depășesc funcționalitatea lor strict specializată, dobîndind sensuri și importanță străine unei utilități sau nevoi directe.

Această teatralitate extra-artistică, dar nu și în afara granițelor esteticului, este proprie, de pildă, ceremoniilor vieții sociale, fie că este vorba de cele legate de desfășurarea vieții însăși (naștere, căsătorie, moarte), fie de sărbătorile muncii, de glorificarea eroilor sau a momentelor istorice hotărîtoare etc. Desigur, teatralitatea este intenționată și în aceste cazuri, dar intenția estetică nu joacă rolul hotărîtor, ea trebuind să se subsumeze finalităților general sociale. Esteticul nu este însă un element supra-adăugat, el configurează (în sensul că dă formă) aceste acte spectaculare în strînsă legătură cu statutul lor social și funcția pe care urmează s-o joace.

În sens restrîns, teatralitatea se referă la acele atitudini sau acte umane care sînt construite spectacular în mod expres, a căror finalitate este primordial artistică și în care contemplarea artistică intervine ca sens ultim al existenței lor. Apare evident că o asemenea teatralitate se referă la arta spectacolului și nu la orice situație spectaculară, că ea are o autonomie dobîndită istoricește și fiind de însăși natura sa, că funcționalitatea ei este specific estetică — adică lipsită de o finalitate ultimă de altă natură.

Nu pledăm prin aceasta pentru puritatea artei spectacolului, în sensul că nu o putem limita la aspectul ei formal, la configurația actelor și atitudinilor umane — independent de semnificația lor — dar considerăm că valorile de alte tipuri cuprinse în opera teatrală nu există ca atare și nu reprezintă finalitatea în sine a acesteia, ci se topesc în magma fierbinte a imaginii artistice.

O asemenea înțelegere a teatralității artistice este esențialmente dialectică pentru că spectacolul este simultan cu viața însăși; ca și imaginea decantată a ei, el apare ca obiect, dar, în esență, este un subiect obiectivat, are o realitate materială, dar exprimă o lume spiritalizată, finalitatea lui se află în el însuși și nu în afară (deși întreține relații strînse cu exterioritatea sa, ba poate părea chiar că o înclocuiește). Ne aflăm, de fapt, în fața unei substituții pentru că spectacolul dorește să pară că a luat locul vieții însăși, dar în realitate i se integrează doar, avînd o funcție specială: aceea de a se oferi delectării și me-

ditației, de a exista, în primul rînd, prin și pentru sine.

Teatralitatea în genere, dar cea artistică în special, presupune, în primul rînd, un cod de semne general valabile, spre deosebire de codurile specializate ce pot fi descifrate numai de profesioniști, întrucît ea privește un public larg, nespecializat. Lucrul acesta face ca semnul teatral să fie — evident, în grade de esențializare diferite — împrumutat realității comune pentru a fi recunoscut și de aceea, în cazul teatralului, conceptul de realism se impune cu precădere, deși evident nu e vorba de o copiere a vieții, ci de o prelucrare a ei. Epoca contemporană a dus la lărgirea repertoriului de semne corespunzător cu extinderea universului spiritual construit de om, în condițiile unei tot mai intense cunoașteri și transformări a realului, ceea ce a avut drept consecință și o anumită diferențiere în interiorul teatralului, o distanțare relativă a semnificativului teatral de semnificat.

Realismul înțeles ca o anumită atitudine artistică față de realitate a cunoscut și el în felul acesta o extindere de sferă, dar domeniul teatralului — ca formă de contact nemijlocit cu publicul — a restrîns oarecum această tendință, pentru că neînțelegerea, incomprehensibilitatea, duce firesc la blocarea însăși a funcției sale de comunicare largă. Capodoperele teatralului național și universal, creațiile prezentului sînt de aceea profund realiste, fără ca această atitudine estetică să devină prin ea însăși un criteriu de valoare.

Pentru a caracteriza însă teatralitatea în dialectica spectacolului trebuie să analizăm caracterul ei specific de manifestare. Opera de teatru presupune, cum este știut, un text de pornire, o punere în scenă în care alături de regizor și actori intervin decorul, lumina, sunetul și, pînă la urmă, chiar și publicul din sală, ceea ce i-a și atras, pe bună dreptate, caracterizarea de artă sintetică. Această situație este bogată în consecințe în planul definirii teatralității, ca un concept nu numai teoretic dar și practic.

În primul rînd — datorită acestei sinteze de elemente diferite — teatralitatea este mai dinamică întrucît fiecare din elementele componente ale spectacolului există atît în corelație cu celelalte cît și independent (se poate vorbi și separat de pildă de o istorie a textului literar, a regiei, a artei actoricești sau decorului). În diferite momente ale istoriei teatralului accentul cade cu precădere asupra unuia sau altuia dintre elementele sale în timp ce teoreticienii poartă îndelungi dispute asupra primatului textului sau regiei, asupra funcției decorului și luminii ș.a.

Fiind SPECTACOL opera teatrală este în același timp văzută și auzită (de fapt privită și ascultată), așa că ni se pare dificil să stabilim o primordialitate definitivă a unuia dintre elementele sale, mai ales că spectatorul nu este interesat de momentul genetic, de faptul că punctul de pornire îl

reprezintă un anumit text, ci mai ales de existența operii *in actu* când elementele ei s-au topit într-o unică imagine scenică.

Există virtuțile scenice atât ale vorbirii, mișcării sau reprezentării plastice prin decor, despre care analitic se poate vorbi separat, dar a căror unitate dialectică obligă pînă la urmă la considerarea teatralității ca un tot și nu ca o simplă asamblare de părți componente. Virtuțile acestor părți constau în expresivitatea lor scenică, în măsura în care selecția lor este făcută pe principiul caracteristicității (aici rolul hotărîtor îl are regia), în felul în care sint evidențiate valențele textului și în interpretarea actoricească a fiecărui rol.

Textul stabilește deci un cadru (care, oricît de polisemic este, pînă la urmă posedă o anumită coeziune de organism închis), regia propune o viziune scenică care actualizează potențele latente nu numai ale textului dar ale tuturor părților componente, iar actorii prin propriul lor trup joacă rolul principal în transmiterea mesajului scenic către spectator, într-un limbaj aparent identic cu cel comun (de fapt limbajul scenic este cu totul altceva decît simpla declamare a unui text, el include alături de artisticitatea transmișerii fonice și plastica mișcării, „atmosfera vizibilă” a construcției teatrale, culoarea și formele obiectelor — toate la un loc modelate de feed-back-ul stimulator al reacției sălii). Rolul decorului și al luminii în spectacol au fost mai puțin studiate — deși evident ele au o semiologie proprie, iar al publicului mai deloc — poate pentru că influența atmosferei existente în sala de spectacol este greu palpabilă și deci prea puțin analizabilă (aceasta din urmă suferă poate cele mai multe modificări de la un spectacol la altul, pentru că interpretarea, deși variabilă, este ghidată de un text, de indicațiile regizorale și, pînă la urmă, de înseși stereotipurile proprii rolului, însușite în procesul de învățare.

În definiția teatralității, elementul *ROL* ni se pare cel mai semnificativ, pentru că el este focarul în care se concentrează celelalte componente ale spectacolului și deoarece el este elementul care nu poate lipsi (nici în tipul de spectacole improvizate, izvorîte din viața însăși, de gen „happening”, rolul nu poate fi omis, întrucît în măsura în care se apropie de o compoziție organică, stabilitatea îi este acordată de aceste puncte nodale care servesc la închegarea acesteia într-un tot).

Dialectica transformării personajelor ce îndeplinesc diferite roluri se evidențiază în

interacțiunea lor, în punerea lor în mișcare, ceea ce dă naștere ACȚIUNII ca trăsătură definitorie a oricărui spectacol. Cunoscutele legi clasice ale unității de loc și timp în acțiunea scenică erau din punct de vedere teoretic viziuni statice asupra teatrului, dar părăsirea lor nu poate merge pînă la fluiditatea totală, fără riscul de a-l distruge. Intervenția tehnicii cinematografice a montajului a influențat spectacolul dîndu-i o nouă *coerență și organizare* fără ca prin aceasta personalitatea sa specifică să fie lezată.

Conceptul de acțiune — propriu de altfel și literaturii sau filmului, alături de teatru — materializează mișcarea implicită în orice operă de artă și care, în acest caz, este definitoriu pentru caracterul de *succesiune al teatralității*. Non-simultaneitatea, desfășurarea semnificativă a tuturor elementelor scenice, mimînd un aparent curs analog celui real, nu face decît să accentueze *teleologia reprezentăției* (nu în sens tezist, dar conducînd către o închidere a structurii sale) și prin aceasta să accentueze caracterul său spectacular. (Este interesantă de altfel descifrarea terminologiei utilizate: „re-prezentare” înseamnă prezentare din nou a ceea ce a existat odată, deci — re-construcție, re-facere, re-vizionare ori această repetiție sugerează evident efemeritatea construcției spectaculare care trebuie re-luată la infinit.)

Pentru a înțelege pe deplin teatralitatea trebuie de altfel s-o apropiem de *ritual* observînd nota lor comună: repetarea, încercarea de a da formă fixă unei deveniri in-forme, consacrarea prin intermediul acestui martor omniprezent — publicul — a unor realități altfel curgătoare, meru altele. Spectacolul înseamnă în acest sens oprirea mișcării, dar și încercarea de a o face vizibilă sau audibilă prin intermediul interpretării, al execuției. Teatralitatea presupune deci trecerea de la virtuți latente la realitatea acestora *in actu*, nevoia obligatorie de contemplare a unui lucru ce se desfășoară în fața ta fără posibilitatea de a interveni (cu excepția cazurilor cînd spectatorul devine și protagonist).

Idealul apare astfel ca un model cu o realitate efectivă, trimiterile către vis, imaginar sau chiar fantastic nu elimină nevoia de verosimil, cursul acțiunii continuă — cu toate contradicțiile — să-și păstreze logica proprie. Teatralitatea se conturează astfel într-o unitate dialectică a aparenței cu esența, a individualului cu generalul, a construcției în desfășurare cu organismul rezultat și oferit expres aprecierii colective.

Zîmbetul

Intre numeroasele și atît de diversele îndeletniciri ale omului din teatru, una se distinge printr-o notă particulară. De fapt, e mai mult decît o îndeletnicire, e chiar o profesie: profesia de gazdă. E profesia celor care — fie că se cheamă controlor de bilete, inspector de sală, garderobieră sau plasatoare — întîmpină seară seară spectatorii, fac tot ce intră în atribuțiile lor, și deseori mai mult decît atît, pentru ca oaspeții lor de două ore să se simtă bineveniți.

Trece omul pragul instituției, ai cărei salariați sînt cei mai sus și cu respect pomeniți. Trece mai rar acest prag, în orice caz nu atît de des cum pășește într-o prăvălie. Și-a cumpărat bilete din timp, și-a pus haine bune și vine la Teatru. E mica lui sărbătoare. Îl întîmpină, zîbind, cineva, care pare să-l aștepte cu bucurie și-l îndrumă binevoitor, către garderobă. E controlorul de bilete. La garderobă, o femeie îi ia pardesiul, îl pune pe un umerăș și înmîmîndu-i o fisă, nu uită să culegă o seamă de pe reverul hainei lui. Tot zîbind. E garderobiera. Cine-i dumnealui, care se îndreaptă către tinăra pereche oprită, stingher, în mijlocul foaiерului și le spune că, știți, în holul de sus, unde e și bufetul, s-a deschis chiar astă seară o mică expoziție de grafică? E inspectorul de sală. Dar femeia de care s-au apropiat cele două ele-

ve, întrebînd-o, unde e vă rog balconul? Și le conduce politicos? E plasatoarea, cu uniforma ei scrobită și cu gulerășul ei de dantelă albă, tot cea care-ți arată locul înscris pe bilet, și-ți oferă un program. Omule din stal, nu-i așa că un gest și un zîmbet au făcut să-ți piară stinghereala și să te simți dintr-odată, printre atîtea chipuri necunoscute, ca la tine acasă?

Nu trebuie să fim mari sociologi și prea subtili psihologi ca să înțelegem cită însemnătate are pentru dumnealui, spectatorul, să poată aștepta ridicarea cortinei cu sentimentul că e un oaspete dorit.

Dar se mai întîmplă și pe dos.

Se mai întîmplă să încurce omul lucrurile și să vrea să intre la sala de jos, cînd el a cumpărat bilete pentru sala mare. Credeți că încercătura se rezolvă? Adică, nu aici. Vă rog, poștiți la cealaltă intrare, iar data viitoare veniți la noi? Aș! Ursuzul se năpustește cu un potop de vorbe din care omul, năucit, își mai aminteste în stradă ceva vag cu de la țară și cu capul în traistă și cu la cheremul lor. Dă omul pardesiul la garderobă? Posaca i-l atîrnă de cuier și-i aruncă fisă, mormînd ceva în legătură cu gaica și cu priceperea în ale croitoriei a soaței sale.

Tinăra pereche oprită, stingher, în mijlocul foaiерului e interpelată prompt: nu stați aici că încurcați lumea, de ce n-or fi intrînd dom'le în sală? Se apropie cele două eleve de femeia care numără un teanc de programe și întrebă, unde e, vă rog, balconul? Tunurile din ochii femeii ochesc precis și lovitura pornește: ce, nici atîta carte nu știți? După ce și-ai căutat îndelung locul, vrei un program? Poftim program, dar dă-mi mata bani potriviți, de unde să iau atîta mărunțiș, vă mai și plîngeți după rest, mare lucru, un leu... Peste stinghereala și amărăciunea ta, omule din stal, s-a lăsat întinericul. Se ridică cortina. Dar ce zgomote răzbat din foaiер pînă în liniștea sălii? Ce se întîmplă? Mai nimic. Plasatoarele, reunite, cinează.

Nu trebuie să fim mari sociologi și prea subtili psihologi ca să înțelegem de ce oștează dumnealui, spectatorul, de ce ascultă absent primele replici, blestemînd în gînd clipa cînd a decis să lase papucii și televizorul, să facă atîta drum și să treacă pragul teatrului...

Stimați directori, prețuiți colaboratori din consiliile oamenilor muncii, consacrați una din reuniunile de lucru problemei zîmbetului de pe buzele ambasadorilor dumnea-voastră pe lingă spectatorii. Merită!

Metafora ca structură dramatică

C e este, la urma urmei, teatrul metaforic, pe care unii sint înclinați să-l identifice cu dramaturgia poetică (un fel de neoromantism), iar alții se simt obligați să-l blesteme ca un fel de literatură evazionistă, care în loc să spună lucrurilor pe nume o ia pe după copac, copacii în cauză fiind meniți să ascundă lipsa de substanță?! În amândouă cazurile transpiră un anume mod de a aborda lucrurile pe care-l întâlnim nu o dată în lumea criticii, de la origini și pînă în prezent, și anume un fel de voluptate a comentariului în sine, lipsit de un proces prealabil de determinare. Și așa se întâmplă să se îste polemici și adversități literare, pornite nu atît din niște opozitii lucide și bine înțelese, cît din tratarea și din înțelegerea diversă a aceluiași termen. Ce nu s-a înțeles prin termenul de realism... Și scriitorii pe care realității i-au izgonit din templu și cei care n-au auzit niciodată de realism și cei care, în manifestele lor, au combătut direct realismul. A fost și o teorie faimoasă, la un moment dat, a realismului fără hotare sau fără maluri (e tot una), în care realismul (în ciuda formulei cosmice de mai sus) era privit în adîncul său ca un factor restrictiv și într-un fel chiar opresiv. Pentru că ceea ce se află dincolo de „fără maluri” nu poate fi decît neant. Nu știu care a fost intenția autorului acestei teorii, dar concluzia de profunzime e de coșmar. Ca punct de plecare este vorba, cum s-a remarcat, de altfel, de identificarea realismului cu valoarea, dar ca punct de sosire? Pentru că a identifica realismul cu valoarea nu este același lucru cu a identifica valoarea cu realismul, cel puțin nu în toate cazurile. Pentru că dacă vom demonstra că o operă nu este realistă, chestiunea valorii nici nu se va mai pune, *nu ne va mai interesa*, întrucît opera se va afla dincolo de „fără maluri”. Și oricît am identifica realismul cu valoarea, instrumentele determinative ale realismului și ale valorii vor rămîne

totuși diferite, *altelc*. Și uite așa, se pare că a avut dreptate cel care a spus că graiul este dat omului ca să-și ascundă gîndurile. (Cu voie sau fără voie — ar mai rămîne de adăugat.)

V om trece mai întii la o descriere a termenilor. Deci, ce înțelegem prin metaforic. Evident, la baza unei piese metaforice se va afla o metaforă, dar nu într-o ciudată accepție a termenului (metaforă, adică o imagine frumoasă), ci în accepția cea mai rigidă și mai școlărească, dacă vreți: metaforă ca o comparație în care lipsește unul din cei doi termeni, de regulă primul termen al comparației. Prefer această accepție a metaforei celei, de pildă, a comparației subînțelese; aceasta dintr-o serie de considerente din care mă voi opri doar la citeva. Metafora, luată drept comparație subînțeleasă, va duce cel puțin la două tipuri de consecințe. Primul ar fi oarecum limitativ — metafora ca limbaj al sugestiei. Prin urmare, o operă dominată sau structurată pe metaforă va fi, implicit, o operă dominată de ideea sugestiei, ceea ce este fundamental pentru poezie (ca factor global, cu alte cuvinte, dacă vom privi poezia drept o artă a sugestiei), dar nu este fundamental pentru dramaturgie, care (în afara dramaturgiei simboliste „pure”) nu poate fi privită, cred, strict ca o artă a sugestiei. Nu vreau să spun prin asta că sugestia lipsește din sfera dramaturgiei, vreau să spun doar că sugestia nu subordonează întregul act dramaturgic, dacă, bineînțeles, nu transformăm sugestia într-o aberație; pentru că, dacă e s-o iei așa, sursa sugestiei poate fi orice, inclusiv pata aia de lumină pe care a uitat s-o stingă electricianul, chiar și paranteza în care scrie „pauză” sau faptul că autorul nu indică vîrsta personajelor. De aici (adică de la metaforă înțeleasă ca limbaj al sugestiei), se trece lesne și logic la limbajul metaforic, ca limbaj preponderent poetic și la înțelegerea metaforismu-

lui drept un mod poetic de asimilare a universului. Poetic și nu dramaturgic.

Un al doilea tip de consecințe duce la înțelegerea metaforismului ca o chestiune stilistică, deci nu conceptuală. Desigur, acest punct de vedere — metafora luată drept o comparație subînțeleasă — (refuz să intru în speculații etimologice și în citate din antici), își are valabilitatea sa. Ca orice noțiune elementară, metafora poate genera postulate diferite. Acceptarea unui postulat (ceea ce presupune, într-un fel, respingerea altora) implică nu atât ideea de premeditare, cât ideea de consecințe. Cel puțin uneori, chiar și judecățile de valoare au drept punct de plecare un postulat, de unde și subiectivismul lor, afișat sau disimulat.

Care este, la urma urmei, diferența dintre metafora definită ca o comparație subînțeleasă și metafora înțeleasă ca o comparație în care lipsește unul din cei doi termeni? În primul caz, după cum am mai spus, este vorba de o sursă a sugestiei, în cel de al doilea, este vorba de structurarea unei *absențe*. Absența poate fi evident și un termen subînțeles, dar nu se reduce numai la asta.

Să presupunem că cei doi termeni ai comparației sînt *a* și *b*. Lipsește termenul *b*. Situația nr. 1. Cunoaștem termenul absent sau, altfel spus, distanța logică între termenul *a* și termenul *b* este mică, ceea ce ne permite reconstituirea termenului *b*. Termenul absent este subînțeles (metaforă ca o comparație subînțeleasă, distanța logică dintre termenul *a* și *b* este mică, prin urmare, poate fi reconstituită exact, *prin sugesție*. Acest tip de metaforă poate fi definit drept *metaforă închisă*, adică termenului prezent îi va corespunde un *anume* (și nu altul) termen absent. Acest tip de literatură (vreau să spun, literatura de acest tip) duce la o sugesție, dar nu duce la o dezbateră, cel puțin nu duce la o dezbateră de un tip superior. Convertit în plan tehnic este cazul clasic (în dramaturgie) al *qui-pro-quo*-ului, în care este vorba, în ultimă instanță, de o relație de metaforă închisă dedublă: *a* este egal cu un *b* absent, *b* este egal cu un *a* absent. Iar momentul întâlnirii dintre *a* și *b* este și momentul de maxim suspense (comic, tragic, polițist) al *qui-pro-quo*-ului, care este, în același timp, și momentul deznodămîntului: se dezleagă falsă identitate a absențelor și a prezențelor, și astfel intrăm într-o logică elementară: $a = a$, $b = b$, piesa nu mai are haz, de unde urmează un epilog tragic (Eschil), aparent vesel (Gogol) sau pur și simplu vesel (Labiche).

Situația nr. 2. Distanța logică dintre termenul prezent și termenul absent este foarte mare și din această pricină termenul absent nu mai poate fi reconstituit. Prin urmare, *a* nu va mai fi egal cu un *b* absent, ci *a* va fi egal cu *x*, deci cu o posibilitate infinită (sau, în orice caz, cu o serie foarte lungă de termeni reconstituibili). Acesta ar fi cazul *metaforei deschise*. Dacă *a* este în același

timp și *b* și *c* și *d* și *e* etc. etc., se creează o multitudine de puncte de vedere asupra lui *a*, cu alte cuvinte se creează condiția dezbaterii. Dacă un termen este identificabil, printr-o reconstituire precisă este scos din sfera dezbaterii în cea a sancțiunii, care va fi întotdeauna realizată prin prisma termenului absent (sau urgent). Dacă, însă, termenul nu este identificabil printr-o reconstituire precisă, deci dacă este divers reconstituibil, atunci va fi vorba nu de o sancțiune (care pornește dintr-un singur punct de vedere, altfel nu mai este sancțiune), ci de o dezbateră, pentru că termenul prezent va fi judecat printr-o serie de termeni absenți, deci dintr-o serie de unghiuri de vedere. Astfel, textul dramatic va avea o dublă valoare — de *fact* în sine și de *fact* prin sine. Faptul în sine va reprezenta aspectul morfologic al lucrării, faptul prin sine va reprezenta însă preocuparea de profunzime.

Așadar, dramaturgia metaforică este structurată pe ideea unei metafore deschise, deci întreaga structură a unei piese nu este altceva decît o metaforă deschisă, deci dominantă acestui tip de dramaturgie va fi raportul dintre termenul global prezent și cel absent.

Urmele acestui tip de dramaturgie se pot depista încă în antichitate (ce nu se depistează în antichitate?), se pot depista și la Shakespeare și la clasiști etc. etc. Urmele însă nu reprezintă încă un sistem. La sfîrșitul secolului trecut se încearcă o dublă disociere de dramaturgia clasică sau tradițională sau oricum altfel. Este vorba de o dramaturgie a sugestiei (simbolismul „pur“), care a fost pe plan teatral un eșec, și de o dramaturgie metaforică (cea cehoviană) care a reprezentat un triumf. De altfel, simbolii tîrzii (Andreev, de pildă) au oscilat în lucrările lor între dramaturgia simbolistă și cea metaforică. Plecînd de la Cehov, se creează treptat un sistem, care nu este nici școală, nici curent, nici grupare, care este un mod de a gândi teatrul. Evident, de-a lungul vremii s-au constituit și curente axate în principal pe dramaturgie metaforică, dar în toate cazurile este vorba doar de un anume mod de a înțelege dramaturgia metaforică, fie că este vorba de teatrul pirandellian sau de teatrul absurdului. Dar, dramaturgia metaforică nu se reduce nici la Pirandello, nici la Beckett, tocmai pentru faptul că reprezintă nu o preocupare morfologică, ci una de profunzime.

Prin ce se explică, în fine, asocierea, în cadrul dramaturgiei metaforice a unor scriitori atît de diferiți cum sînt Cehov, Pirandello și „absurzii“? Prin amprenta vremii. Omul modern este, în primul rînd, un om care devine din ce în ce mai lucid și din această pricină nu acceptă sau nu respinge ceva, fără o dezbateră prealabilă. Erorile, evident, nu sînt excluse, dar sînt reduse și, în orice caz, sînt de alt ordin. Astfel, dramaturgia metaforică devine un răspuns la imperativul vremii.

Un nou Caragiale?

Considerat sub dublul aspect al concepției teoretice și al creației artistice, teatrul contemporan implică permanenta tendință de innoire a interpretării operii dramatice, precum și căutarea unor inedite modalități, de construcție scenică. Nu o dată, astfel, linia tradițională e depășită de noua înțelegere determinată de ansamblul cunoștințelor acumulate, de experiența reiterată și revelatoare a unor noi forme de artă. E privilegiul spiritului contemporan de a avea o perspectivă largă a experiențelor anterioare, o conturare a viziunii artistice în lumina concepțiilor inovatoare, o înclinare firească către „mutația“ de valoare în artă.

Opera clasicilor dramaturgiei nu face excepție de la această constatare, al cărei substrat e însăși legea dialectică a rezolvării contrariilor, a impactului valorilor noi asupra unor idei acceptate de un moment depășit. Shakespeare și Molière, Lope de Vega, Ibsen, Strindberg, Goldoni sau Hauptmann sînt doar cîteva nume, care verifică teoria unei valorificări în spiritul noului concept de „teatralitate“ și a unor experiențe ce au dus la reevaluări spectaculare. La rîndul ei, dramaturgia lui Caragiale a oferit o largă gamă de încercări fructuoase în arta scenică a zilelor noastre. Sînt încă vii spectacolele lui Liviu Ciulei (*O scrisoare pierdută*) sau Lucian Pintilie (*D-ale carnavalului*), al Teatrului de Comedie (*O noapte furtunoasă* în regia lui L. Giurghescu) sau „dramatizările“ lui Valeriu Moisescu, ca să nu ne referim aci și la celelalte scene ale țării.

Caragiale nu a fost însă numai prozatorul și dramaturgul consacrat, ci, în același timp, pasionatul, răscolitorul spirit, care și-a pus

teoretic întrebări asupra esenței, structurii dramei și specificului teatrului ca fenomen artistic complex, ce îmbină în sinteza lui elementele celorlalte arte. Culegerea *Caragiale despre teatru* (ESPLA, 1957), cuprinzînd articole, cronici, note și opinii cu privire la problemele teatrului, ca și unele studii mai vechi ale lui Paul Zarifopol, E. Lovinescu, Scarlat Struțeanu, G. Călinescu — sau mai recente (B. Elvin, *Modernitatea teatrului lui Caragiale*, Buc., 1969, sau capitolele respective din *Istoria Teatrului în România*, vol. I, 1965) au dezvăluit și o față în genere mai puțin cunoscută a scriitorului: regizorul și criticul teatral.

O nouă lucrare vine astăzi să completeze, să aprofundeze și să întărească convingerea despre multilateralul spirit al lui Caragiale, despre importanța pe care o acorda el înțelegerii fenomenului teatral în plenitudinea sensului și esenței lui. Autorul noului studiu, intitulat *Caragiale și începuturile teatrului modern*, (Buc., Minerva, 1974) — I. Constantinescu — serios, judicios, bine informat, își propune să configureze fizionomia lui Caragiale, îndeosebi pe linia contribuției sale teoretice și literare la afirmarea teatrului „modern“ și la fundamentarea teoretică a teatrului „absurdului“. Lucrarea, gîndită cu seriozitate și structurată logic, tratînd în cuprinzătoare capitole (Conceptul modern de dramă, Legătura cu vechea comică, Structura dramei și a personajului și, în fine, Deriziunea absurdului) se sprijină pe ideile unor mari personalități: oameni de teatru (G. Craig, C. S. Stanislavski, Tairov, Meyerhold, A. Artaud) sau numai a unor teoreticieni și comentatori ca: Martin Esslin, H. Gouhier, Ana Colombo, Giulio Bertoni,

R. M. Albères ș.a., la care se adaugă numele lui Camil Petrescu, V. I. Popa, Paul Zarifopol, G. Călinescu etc.

Nu intră în intenția noastră de a face o prezentare documentată a cărții, ci, mai curînd, de a privi cîteva dintre ideile expuse, încercînd să apreciem în ce măsură reprezintă ele un avans față de interpretările anterioare ale operei și gândirii dramaturgului și care e, în fond, valabilitatea lor.

Ne aflăm deci în fața unei noi configurații a personalității dramaturgului, susținută cu largi citate în cadrul unei ample discuții cu privire la gîndirea lui teatrală și la esența operei sale — și punînd pe primul plan originalitatea scriitorului, considerat sub aspectul de precursor al „dadaismului” și al teatrului „absurdului”, inovator al procedeelor de creație întîlnite în „noua” dramă. Caragiale, cu marea lui experiență teatrală, cu spiritul său ascuțit și nuanțat în explicarea artei, ar fi anticipat chiar ideile unor teoreticieni contemporani cu noi, dezvăluind „avant la lettre” noi elemente constitutive ale „structurii personajului” ca și unele modalități de „restructurare a dramei moderne”. În această accepție, dramaturgul reia unele procedee ale dramei clasice și — modificîndu-le funcția — pune premisele „noii drame” cu bine cunoscutele trăsături caracteristice: diminuarea („criza”) acțiunii (fenomen constat și la Maeterlinck sau, azi, la S. Beckett), concurența valorii timpurilor (trecutul „se transpune” în prezent, de unde și tehnica narațiunii, frecventă în schițe și comedii), forma „circulară” a piesei (care în final nu avansează momentul dramatic inițial) și acel „spațiu închis” al absurdului („En attendant Godot”, „Oh, les beaux jours”). În același timp, Caragiale realizează — conform aceleiași opinii — și o restructurare a personajului tradițional, creînd sau sugerînd anumite „tipuri-scheme”, punct de plecare pentru apariția ulterioară a personajului „lichefiat” sau „discontinuu” în „noul teatru”, a fenomenului descompunerii și degradării personajului clasic prin denaturarea limbajului, a creării omului „fără calități”.

Aci, se impune totuși o observație. Este adevărat că prin metamorfozarea limbajului se constată uneori în proza caragialeeană elemente de „absurd”. În dialogul cu efecte „răsturnate” dintre Conul Leonida și admirativa sa consoartă, în unele scene ale „Catindatului”, ca și în gluma absurdă („Căldură mare”, „Grav eveniment”, „Casa justiției”), „nonsensul” se impune ca în pragul unei deigringolări a conștiinței pe planul dereglării psihice. Dar între mecanismul psihic al personajelor lui Caragiale și tehnica specifică teatrului „absurdului” există — credem — o

esențială deosebire. La baza teatrului „absurdului”, ca și a „noului roman”, e o filozofie proprie, conștiința inevitabilei descompunerii umane, fără ieșire, de unde și tragicul său apăsător. „Absurdul” se fundează aci pe incapacitatea de exprimare eficientă a limbajului, care și-a pierdut funcția de „comunicare” și aceasta creează claustrarea fără speranțe, de care vorbesc Albert Camus sau J. P. Sartre. Caragiale însă oferă imaginea unei „anumite” societăți viciate, pe care o denunță prin intermediul unor „tipuri” decăzute mai ales pe plan etic și a căror decrepitudine reflectă tarele momentului social-istoric al vieții redacte. El o face în intenția satirei, prin caricarea deformantă a personajelor. Viciul nu este în destinul uman, într-o ordine cosmică absurdă, ci mai curînd în condiția de organizare a societății „hic et nunc”. Și, din acest punct de vedere, „absurdul” lui Caragiale este mai mult funcțional, rezultat al exprimării, nu al inevitabilei determinări a mecanismului cosmic. În sensul dezgustului față de o atare lume degradată, dar cu rezerva stenică a existenței unei lumi adevărate, în care omul să nu mai fie o ființă servilă sau capabilă de orice infamie, stă faptul că scriitorul nu acordă statut de permanență absurdului, ci îl refuză. Negația caragialeeană, prin chiar amploarea și profunzimea ei, presupune „ceva” dincolo de această lume absurdă — ceea ce constituie, în fond, un mesaj constructiv, oferind idealul posibil al unei umanități superioare. La această concluzie ajunge și autorul („Deriziunea absurdului”). Dar ar fi ea posibilă, dacă Caragiale ar fi fost „în fond” un autentic precursor al „absurdului”?

Fără îndoială, Caragiale se înscrie în linia susținătorilor „teatralizării” teatrului, mai curînd ai păstrării sensului lui esențial. El considera construcția scenică ca „ceva ce depășește literatura” și preciza că „faptul că unul din mijloacele sale (teatrului, n.n.) de reprezentare este și vorbirea omenească nu trebuie să facă a se lua teatrul ca un gen de literatură”, formulînd astfel o contestare a „teatrului literar”.

Contestînd supremația absolută a cuvîntului în teatru, a cărei acceptare ar fi dus la limitarea arbitrară a celorlalte elemente ale limbajului scenic, Caragiale acorda o reală însemnătate factorului „vizual” în arta scenică (decor, costum, mișcare), cel care asigură seducția scenei și aprecierea valorilor picturale ale prezenței actorului. Dar dramaturgul nu a contestat niciodată valoarea limbajului vorbit, a exprimării textului, pe linia tentativei lui A. Artaud, care căuta să dea limbajului teatral o altă funcționalitate, („A schimba destinația cuvîntului în teatru — observa acesta în «Théâtre oriental et théâtre occidental» (...) înseamnă a-l manipula ca pe un obiect solid”, cit. p. 35) anticipînd proliferarea limbajului și a lucrurilor concrete din „teatrul absurdului”. Atenția și interesul, pe care îl arăta el interpretării exacte și rostirii expresive a cuvîntelor

dovedese că, pentru Caragiale, teatrul și păstra caracterul de artă complexă și singura grijă a regizorului trebuia să fie aceea de a nu sfârșii coordonarea cuvînt-gest-mișcare „pentru a nu deforma personajul și imaginea scenică“.

Evident, dramaturgul a contribuit la procesul inovator al structurii dramei moderne, pe toate planurile, și a urmărit în permanență căutarea mijloacelor în măsură a asigura teatrului funcția sa de sinteză organică și contopirea „artistică“ firească a elementelor scenei. Teatrul — artă „independentă și autonomă“ e formula prin care el delimitează rolul textului, care e doar „notarea convențională“ după care se vor alipi elementele proprii, spre a se arăta o trecere de împrejurări și fapte umane.

○ analiză atentă și detaliată a ideilor teoretice, ca și a concordanței cu opera propriu-zisă a lui Caragiale, implică și referirea la evoluția istorică a procedeelelor teatrale și o continuă raportare la dramaturgia ulterioară cu anumite aderențe la opera scriitorului. Observațiile cu privire la legăturile artei lui Caragiale cu „vechea mimică“, raportările la funcția „Mimus“-ului, la „attelanele“ romane, la producțiile populare (măscărici, soitari, farsa „karagös“), la „Commedia dell'arte“ ș.a. confirmă nu numai stabilirea unor modalități originare cu caracter de generalitate în teatrul comic, dar și persistența lor — printr-o mutație profundă — în evoluția valorilor dramatice, pe care a intuit-o dramaturgul român, reactualizînd unele vechi modalități de comic într-un nou context dramatic. Mărturii și observații — menționate în lucrare — relevă înrudirea personajelor caragialeene cu marionetele, automatismul și „auto-interpretarea“ eroilor în scenă, caricarea și grotescul lor, corespondența cu rolul „măștii“ într-un proces de degradare, de deformare a personajului, „stilul caricatural“, remarcat de Giulio Bertoni, Ana Colombo, G. Călinescu și Paul Zarifopol (ultimul — cu observația subtilă că în caricatură se realizează o „maximă stilizare“ — ceea ce de fapt înseamnă o reducere la esențial). Conștient că „în viață vorbele constituie numai o parte a existenței (...) căci orice mișcare poate spune mai mult decît tirade întregi“ (p. 127), Caragiale reabilitează pantomima în serviciul sintezei teatrale, dînd numeroase exemple de colaborare între pantomimă și replică, în „indicațiile“ cu privire la interpretarea personajelor sale.

E, desigur, o remarcă adevărată aceea că dramaturgul realizează o inovație totală — prin intensitate și semnificație — în modul de provocare a risului. Prezent în structura intimă a spiritului caragialean, risul are în comediiile sale o dimensiune gigantică. E

enorm, „monstruos“, în opoziție cu grotescul temperat din comedia burheză obișnuită. Caragiale însuși mărturisea: „sînt enorm, și văd monstruos“ și, pe această cale, viziunea situațiilor și personajelor sale depășește limitele normalului, uneori apropiindu-se de absurd. Risul irezistibil, tiranic, de neînălțurat, inevitabil în determinismul actelor concrete, dezvăluie o existență necontrolabilă, o lume cu stigmatele unor manifestări absurde, „determinînd perplexitatea neliniștită în fața monstruozității umane“ (p. 315). În această condiție, risul nu mai realizează acea descărcare „cathartică“ obișnuită, ci generează dispoziția tragică, provocată de exercițiul lui în gol, de incapacitatea de a ajunge la eliberare.

Demonstrarea specificului gîndirii și creației literare a lui Caragiale, susținută de surse variate și de un comparatism judicios, conturează personalitatea originală a marelui dramaturg. Dar structura riguroasă a lucrării ca și obiectivitatea argumentării nu exclud unele întrebări ca și necesitatea unor nuanțări mai suplă în considerarea lui Caragiale ca precursor al teatrului „modern“. Cea dintîi e în legătură cu sensul și accepția însăși a noțiunii de teatru „modern“, în care autorul pare a concentra caracterele teatrului ce uzează de expresia fizică (mimică, gest, mișcare) cu exclusivitate, cu limitarea folosirii limbajului vorbit și, inclusiv, a unei largi game a valorilor de conținut și cu o vădită „deschidere“ față de teatrul absurdului (linia: Meyerhold, Craig, Artaud, Living theatre). Dar, o privire obiectivă a situației în teatrul contemporan desprinde și prezența teatrului de problemă etico-socială, deschisă pe plan politic de Piscator și Brecht, și continuată azi de teatrul politic sau numai de satiră a moravurilor. Și, în fond, „teatrul-document“ (Peter Weiss ș.a.) nu e un teatru de idei, cu un adînc mesaj uman, al cărui conținut nu trebuie uitat? A-l privi pe Caragiale numai în raport cu una din direcțiile teatrului contemporan, a reduce întregul sa gîndire teoretică la funcția de pregătire a teatrului „absurd“ etc. mi se pare a unilateraliza nemotivat posibilitățile de înțelegere „modernă“ a sensului operei sale.

Interesantă și temerară, interpretarea lui Caragiale ca unul din inovatorii modalităților de creație valorificate în „noul teatru“, care a produs chiar o „ruptură de nivel“ în structura clasică a pieselor, nu exclude totuși constatarea că scriitorul păstrează destule trăsături ce definesc clasicismul. Caragiale rămîne un clasic prin spiritul de sinteză superioară, în concepția și dozarea valorilor artistice ale literaturii și teatrului, prin acel echilibru superior caracteristic operelor de factură clasică. Respectul lui pentru „idee“, în creația dramatică, nu este anihilat de distincția afirmată categoric între teatru și literatură. Precizînd scopul, mijloacele și modalitățile artistice deosebite ale celor două forme de manifestare ale spiritului uman, Caragiale nu a conchis la inutilitatea sau la diminuarea valorii textului, ci a recomandat atenție în

transmiterea lui de pe scenă, o dozare a importanței acordate, în raport cu adecvarea la necesitățile de expresie teatrală, la realizarea formei concrete, spectacolul.

Fără îndoială, teatrul literar, cu tendința de a acorda prioritate valorilor poeziei verbale și creației literare, se îndepărtează de fondul original al fenomenului teatral. Pe de altă parte, constatarea prezenței unor elemente variate, de natură a asigura sinteza specifică a teatrului (gest, mimică, mișcare), în manifestările primare sau în formele artistice ale teatrului oriental, e în măsură a justifica distanțarea teatrului de unilateritatea valorificării numai după criteriul „poetic“. Caragiale și-a arătat preferința pentru teatrul popular sau pentru acel ce descinde direct din formele rudimentare, apreciind autenticitatea și sursele de învioreare ale teatrului evoluat, subordonat valorii textului literar. În „schite“ și „momente“, ca și în comedii, se descoperă elemente de absurd, puse în serviciul caracterizării unor situații sau prezentării unor personaje tipice prin starea lor de degradare psihică și morală. Dar a-l defini ca scriitor ce aparține — chiar prin anticipare — teatrului „absurdului“ înseamnă a forța caracterizarea lui în lumina datelor contemporane. Toate analogiile de modalități dramatice cu teatrul lui Beckett, Genet etc. sînt numai parțial argumente în sprijinul considerării

operei lui Caragiale ca precursoră a acestui teatru, care nu epuizează aria cuprinsului integral al dramaturgiei sale. Căci nici dezagregarea limbajului, nici proliferarea obiectelor și a personajelor, ca proiecție a „monstruosului“, resimțit de dramaturg și descris în unele cronici, nu apar ca fenomene definitorii, ca în teatrul „absurdului“, ci mai curînd ca simple accente apăsate pe datele realității, cu concursul fanteziei, în vederea creării unor situații și personaje definitorii.

În Caragiale se întîlnesc, într-o sinteză superioară, elementele teatrului popular, pe linia unei tradiții îndelungi, formele directe de manifestare dramatică (gestica, mișcarea, mimica, automatismul comic) cu rezultatele unei experiențe personale de valoare, care dau tenta și o tonalitate proprie creațiilor sale. Ar putea fi conceput marele dramaturg, ca un spirit negativist, care în disprețul său pentru abuzul de „literaturism“, ar accepta renunțarea la capodoperele genului din dramaturgia universală (creația lui Shakespeare, Molière sau Cehov), asupra cărora și-a concentrat adesea admirația? O asemenea afirmație ar duce la anularea convingerii noastre în spiritul său de discernămint artistic și în excepționala sa intuiție față de valorile artei adevărate.

Ca orice talent de puternică și necontestată originalitate, Caragiale rămîne, însă, în istoria gândirii și creației teatrale, un spirit inovator, a cărui operă poate contribui, prin semnificația și valoarea ei constitutivă, la înțelegerea — fără excese — a evoluției ulterioare a artei scenice, ca și la explicarea „mutațiilor“ de optică și structură în drama contemporană.

Ion Băieșu

despre

- ipostazele farsei
- resursele teatrului politic
- adevăratul și marele polemist
- publicul și dragostea pentru teatru

O convorbire de Paul Tutungiu



— Cineva spunea că în fiecare scriitor, poet sau prozator, se ascunde un dramaturg. Adevărul este că prozele ou care ați „descuiat“ primele porți ale literaturii române au în ele foarte multe elemente dramatice, chiar oralitatea ce pare atât de estompată. Când și de ce ați optat pentru teatru?

— Dramaturgul se poate ascunde nu numai într-un poet sau prozator, ci în oricare altă ființă. Într-un vânător, într-un funcționar sau chiar într-un avocat. Istoria teatrului universal game de astfel de cazuri. Sigur că poezii și prozatorii sînt foarte aproape de dramaturgie, că un poem oarecare poate deveni oricînd un poem dramatic care poate fi pus pe scenă. Marin Sorescu a rămas poet și în lucrările sale dramatice, Matea și Iona fiind niște poeme dramatico-filozofice. Există și exemple de romane teatrale, de prozatori care se biziue foarte mult pe dialog și monolog, mai ales prozatorii de tip comportamentist ca Hemingway. În ceea ce mă privește, pe vremea cînd eram prozator, nici prin cap nu-mi trecea să scriu teatru. Întîmplător, publicasem o schiță satirică într-o revistă, iar regizorul Dinu Cernescu a avut ciudata idee să-mi dea un telefon și să-mi propună să transform respectiva schiță într-o

piesă. M-am apucat de scris și așa s-a născut Ariciul de la „Dopul perfect“, o comedie cam hibridă dar nu lipsită de anumite calități. Piesa a fost pusă în scenă la răposatul teatru „Delavrancea“, fiind un eșec desăvîrșit. Eram decis să nu mai scriu teatru, mai ales că prozele mele cuprinse în volumul Sufereau împreună se bucurau de un frumos succes la critică și public. Dar n-am fost în stare să-mi țin jurămîntul. Mă chinuia ideea unei drame avînd la bază subiectul nuvelei Acceleratorul. M-am gîndit, ce m-am gîndit, m-am frămîntat, ce m-am frămîntat și am scris Iertarea. Succesul a fost deplin, am căpătat încredere în mine și atunci mi-am zis: „mai scriu cîteva ca să adun pentru un volum și apoi mă las“. Dar au trecut de atunci aproape zece ani și nu m-am lăsat de teatru. Ce se va întîmpla mai departe, nu știu.

— Publicistul Ion Băieșu (atît acel ingenios Ion Băieșu, animator al corespondențelor intime... în public cît și acel neodihnit Ion Băieșu, autor de foiletoane satirice) a vizat vreodată teatrul publicistic? Sau poate că Preșul și Tanța și Costel reprezintă posibile ipostaze ale teatrului publicistic ionbăieșean?

— Da, cred că există un teatru publicistic. E greu să spun exact ce este, dar există așa ceva. Poate e o specie ceva mai rudimentară artistică. Tanța și Costel era un serial teatral, o suită de scenete cu aceleași două personaje, bizuindu-se nu atât pe situație, cât pe umorul de limbaj. Nu se puneau acolo problemele cruciale ale existenței, ci se satirizau defecte la ordinea zilei: prostia, agramatismul, certurile stupide în familie, gelozia, lipsa de grijă față de bunul obștesc etc. Probabil că succesul de public s-a datorat și actualității sale acute. Din acest punct de vedere s-ar putea ca și Preșul să fie o comedie publicistică, în sensul că și acolo succesul izvorăște din contemporaneitatea moravurilor și situațiilor satirizate. Dar de aici putem porni spre o concluzie oarecum periculoasă: că toate piesele care se adapă din problema la zi sînt piese publicistice. Celelalte piese, care atacă probleme etern valabile, sînt piese de artă, adevărate. Cred că teatrul publicistic este cu totul altceva, adică un teatru gazetăresc. De pildă, textele dedicate brigăzilor artistice de agitație. Sau acele spectacole ale studenților vest-germani care improvizau în plină stradă scene de teatru, cu participarea spectatorilor, îndreptate împotriva războiului din Vietnam. Teatrul publicistic ar mai putea fi și acele spectacole de colaje pe care le-au încercat la noi cîțiva entuziaști, încurajați de A.T.M.

Aceasta este părerea mea și nu doresc altceva decît să fiu contrazis.

— Nu ne grăbim să vă contrazicem. Vom sublinia, în schimb, că spectacolul cu Chițimia a însemnat un altfel de drum al dramaturgului Ion Băieșu. O altfel de consacrare. Printre multele modalități de teatru ce-și găsesc în Chițimia șanse de revitalizare, descoperim o armonică infiltrare a structurilor de farsă medievală. Ce înseamnă, pentru dumneavoastră, farsa? Pînă

unde credeți că se poate întinde „împărăția” ei?

— De fapt, ce este farsa? Ne uităm într-un dicționar, scos cu mai bine de un deceniu și jumătate în urmă, și descoperim următoarea definiție: „Comedie cu conținut ușor, în care comicul provine din vorbe de spirit și din situații amuzante, nu din studiul mai adînc al caracterelor”. Deci asta e: farsa e un produs ușor și de larg consum al genului dramatic, iar el nu trebuie privit decît cu îngăduință. Dovadă că Labiche le făcea pe bandă rulantă, lucrînd cu cîte doi, trei colaboratori deodată. Cu toate astea, ilustrații săi contemporani l-au taxat drept geniu și l-au primit în Academie. Care e situația autorilor noștri de farse? Caragiale, asta a scris, în fond, farse. Scrierea pierdută și Conul Leonida sînt farse în cel mai deplin înțeles al cuvîntului. Și tocmai aici se înșeală profund inteligenții autori ai definiției din dicționarul de acum cincisprezece ani: Caragiale reușea și acel „studiu mai adînc al caracterelor”. Nu e deloc musai ca farsa să se mulțumească cu cîteva încercături amuzante, acolo pot exista studii asupra caracterelor și moravurilor.

Da, Chițimia poate fi și o farsă. O farsă oarecum tragică, Chițimia I își păcălește soția timp de douăzeci de ani, crezînd că ea nu știe că el nu e el, adică Chițimia. De fapt, ea știa, așa cum aflăm în final, iar o existență care s-a bizuit pe minciună se prăbușește lamentabil. Iată că farsa poate fi și tragică, adică se poate sfîrși rău, fără pupături în piață. Deși nu am intenționat asta, pot acum să mă mîndresc că am împins ceva mai înainte granițele unei specii.

— Farsa tragică are și alți părinți, Ion Băieșu. Vă supărați? Dacă nu, mergem mai departe. Activitatea dumneavoastră de dramaturg, care va fi consemnată în revistă de o fișă provi-

Fișă provizorie

Născut la 2 ianuarie 1933, în satul Băiești, comuna Aldeni, județul Buzău. Școala primară în satul natal, apoi liceul comercial din Buzău. Școala de literatură „Mihai Eminescu” între 1951—52, apoi Facultatea de filologie din București. Redactor la ziarul „Tinărul miner” din Petroșani și „Tinărul constructor” din Hunedoara între 1952—54. Redactor la „Știința tineretului” pînă în anul 1964. Între 1966—68, redactor șef la revista „Amfiteatru”.

Piese jucate: Ariciul de la „Dopul perfect” (Teatrul „Delavrancea”), Iertarea (Teatrul Mic), Vinovatul (Teatrul „Nottara”), Preșul (Teatrul de Comedie), Chițimia (Teatrul „Bulandra”). În străinătate: Preșul în R. P. Ungară, Dresora de fantome la „Little Theatre” din Londra, În căutarea sensului pierdut și Preșul în R. S. F. Iugoslavia.

Premiul Uniunii Scriitorilor în 1968 pentru Iertarea și în 1973 pentru Chițimia. Premiul Academiei pe 1971 pentru volumul „Teatru”.

zorie, evocă rădăcinile radiale ale unui copac. Piese într-un act, destinate activității culturale la sate, numeroase prezențe la radio și televiziune. Cum trebuie să înțelegem existența, în aceeași ontogeneză, a piesei Poetul comunal, tipărită de Casa de creație, și a altui de interesante experiențe pe structura proverbială din textul Cine sapă groapa altuia, tipărit alături de altele, în volum, la Editura „Eminescu”? Cum vă înțelegeți, cum vă descifrați persoanal în această anvergură eterogenă?

— Creația mea dramaturgică este, într-adevăr eterogenă, fapt care-i descumpănește pe critici pînă la stupefacții și oroare. Ce nu-și explică ei? Cum același om scrie și *Tanța și Costel*, Poetul comunal și *Cine sapă groapa altuia*, în căutarea sensului pierdut sau Dresoaarea de fantome? Nici eu nu sînt în stare să răspund la aceste întrebări. Sînt, probabil, un scriitor dezordonat și oarecum dezinteresat de propria mea operă. În plus, nu sînt ahtiat după laude și nu i-am urmărit pe cei ce au avut opinii defavorabile la adresa scrisului meu pînă-n pinzele albe, cum fac destui confrăți. Nici pînă acum nu știu dacă să mă numesc prozator sau dramaturg.

Sînt convins că pot să scriu la fel de bine dramă, ca și comedie, deși scriu cu mai multă plăcere comedie.

Sînt convins că cele mai bune piese ale mele n-au fost încă scrise și n-au fost încă jucate.

Îmi place să scriu teatru pentru amatori, nu numai pentru a face exercițiu, nu numai dintr-o îndatorire civică, ci și pentru bucuria de a mă ști jucat de oameni care-și fac din teatru nu o meserie, ci o plăcere. Am văzut jucată în satul meu natal o piesă de-a mea intitulată *Fiul satului*. Spectacolul m-a emoționat pînă la lacrimi tocmai pentru că era jucat de oameni lipsiți de orice talent, de orice har. Ei jucau, pur și simplu, din credință, din plăcere, din bucuria de a spune și de a fi ascultați.

Dacă ar fi să fac o selecție a pieselor mele, nu aș ști încă ce să aleg, pentru că multe dintre ele mi se par nefinisate și aș dori să le rescriu. Altele, care sînt pur și simplu slabe, neinteresante, pot deveni altceva la o rescriere inspirată. În momentul de față, mă gîndesc, de pildă, să transform într-o dramă în trei acte piesa într-un act *Mama s-a îndrăgostit*, care nu e decît o melodramă fără rezonanță. Mă gîndesc, de asemenea, să transform trei dintre piesele pentru amatori într-o comedie despre sat în trei acte. Eventual voi încerca să transform comedia *Preșul* într-o dramă.

Cu alte cuvinte, sînt un scriitor care încă se caută.

— Intrînd în lumea teatrului și figurînd — oricît ați fi de contrariat — ca unul din răsfațații ei, aceasta bine-

înțeles în conștiința subiectivă și obiectivă a spectatorilor, ați realizat simpatii și poate chiar prietenii cu actorii și regizorii. Nu sînteți dumneavoastră „primul vinovat”... Ne interesează dacă în laboratorul cu chimii spirituale și lingvistice al dramaturgului Ion Băieșu, replicile se nasc de la bun început pentru un anumit sau anumiți actori, spectacolele sînt gîndite de la început pentru un anumit regizor. Am dori să vă opriți mai mult — și eventual să teoretizați — asupra schimbului de „magnetism” spiritual dintre autorul de text și cei care realizează spectacolul.

— Li se reproșează adesea autorilor dramatici că nu scriu roluri pentru anumiți actori. Chestiunea mi se pare falsă. Orice autor are pretenția și ambiția să scrie pentru eternitate. Oare Shakespeare o fi scris rolul Hamlet pentru un anumit actor, față de care avea o obligație? Greu de crezut. Șansa actorului este să-și găsească regizorul și rolul care i se potrivește. În ceea ce mă privește, recunosc că nu mă gîndesc niciodată cînd scriu nici la anumiți actori, nici la anumiți regizori. Și cred că bine fac. Parcă poate un autor să-și alegă regizorul sau actorul care-i convin? Marii noștri actori sînt adesea fie mofturoși, fie ocupați. Ai nevoie de o mare șansă ca să-i poți prinde pe mai mulți deodată într-o piesă. Încropirea distribuției pentru Chișinău, la Teatrul „Bulandra” a durat aproape o lună. De ce? Pentru că toți cei cărora le propuneam o anumită partitură vroiau numai rolul principal, fie că li se potrivea sau nu. Mai e o problemă și cu regizorii. Aceștia au merite mari față de dramaturgia originală, nimic de zis, dar, în ultimul timp, unii își încearcă mîna mai ales pe partituri străine. Deci, cum s-ar spune, autorul are unele greutăți din partea actorilor și regizorilor. Dar ce s-ar face fără ei? Cîte piese slabe și mediocre nu au fost salvate de la piere rapidă și transformate în succese de public prin eforturile eroice ale acestor minunați oameni de artă, obligați de către profesiune să spună aceleași vorbe (uneori stupide) de cîte patru sau cinci sute de ori, pînă la astenizare?! Sigur că respectul meu față de toți acești artiști adevărați este fără marginii și că aș dori să mă cuplez pentru totdeauna un regizor și cu anumiți actori. Dar, așa cum spuneam, acestea nu depind doar de autor.

— Ținînd seama de realitatea că orice noțiune, prin cumulul de accepții, își îmbogățește conținutul, ce înțelegeți, în 1975, prin teatru politic? Sînteți un autor de teatru politic?

— Teatrul politic a apărut cu mai mulți ani în urmă, ca un curent. Era un teatru direct angajat în bătăliile politice la ordinea

zilei, scena coborînd uneori pînă în stradă. Am cunoscut un tînăr regizor belgian care avea ideea unui teatru politic ambulant, care să meargă acasă la spectator. Trupa, formată din cîțiva actori, cu decorurile la subțioară, suna la ușa unui cetățean oarecare și-l întrebă dacă el și familia lui are chef să vadă un mic spectacol închinat unei teme foarte actuale. Dacă cetățeanul respectiv era de acord, trupa se instala în sufragerie, spectatorii (bărbatul, soția, copiii, bunicii) se așezau în fotolii și spectacolul începea. Bineînțeles, totul era pe gratis. Nu știu dacă regizorul respectiv și-a realizat intenția, dar ideea nu mi s-a părut rea. Convingerea lui era că, în felul acesta, teatrul se va revoluționa din două puncte de vedere. O dată pentru că va ieși din vechile sale forme și stereotipii (sală, scenă etc.) și în al doilea rînd, pentru că, astfel, spectatorul va fi scos din indolența și indiferența pe care le manifesta vizavi de fenomenul teatral.

La noi, întregul teatru este politic, adică se inspiră și dezbate probleme actuale, care interesează pe spectatori, chiar dacă e vorba în piesă de probleme de etică. În fond, la ora actuală, problemele de etică, problemele ridicării personalității omului patriei noastre la cote mai înalte ale demnității, sînt o problemă politică dintre cele mai acute, cuprinsă în Programul partidului.

— Se susține că fiecare scriitor concepe în sinea lui o „altă” istorie a literaturii, o altă structurare a valorilor. Dacă acesta este un adevăr axiomatic, înseamnă că este la fel de legitim să vă întrebăm: încotro dramaturgia? Cum și care sînt șansele viabilității ei?

— Soarta dramaturgiei nu poate fi desprinsă de soarta literaturii în general. Atît timp cît va trăi literatura, adică atît timp cît vor trăi poezia, proza, critica și istoria literară, va trăi și dramaturgia. Sigur că destinul textului este direct legat de destinul artei teatrale, dar nu într-atît încît să dispară, neapărat, odată cu aceasta. Diferiți regizori, printre care Peter Brook, încearcă un teatru fără text. Să fie sănătoși! Dacă te merge bine, dacă lumea vine să vadă numai actori și idei regizorale pure, ei n-au decît să continue. Dar, în același timp, textul dramatic poate trăi independent, ca literatură publicată pentru a fi citită. În ceea ce mă privește, mărturisesc că atunci cînd scriu o piesă bună, sînt mai fericit s-o văd publicată decît jucată.

Nu mă tem deloc că Televiziunea va săpa mormîntul teatrului. În primul rînd pentru că Televiziunea consumă ea însăși mult teatru, a dat ea însăși naștere unei noi specii: teatrul T.V., adică un teatru combinat cu film. Nici cinematografia nu a putut lichida teatrul. Ba chiar s-a dovedit și ea la fel de vulnerabilă în fața Televiziunii. Cred, deci, că teatrul și dramaturgia vor fi nemuri-

toare, ca întreaga artă adevărată a lumii, inspirată din tot ceea ce omul are mai uman în el.

— Iată, așadar, un Ion Băieșu pe deplin optimist. Cu cine polemizați, Ion Băieșu? Cu Shakespeare sau cu D. R. Popescu? Cu Montaigne sau cu Sartre? Sau poate cu propria dumneavoastră ființă spirituală?

— Nu sînt un spirit polemic. Nu pentru că nu aș avea păreri, ci din prudență și înțelepciune. Nu sînt, cu alte cuvinte, niciodată sigur că eu sînt cel care are dreptate. Dacă adevărul e în mîna adevărului, iar eu îl oropsesc de pomană? Adevărul și marele polemist trebuie să creadă în el însuși și în ideile sale pînă la orbire, el trebuie să lovească nemilos pînă la înfrîngerea definitivă a adversarului. Or, eu sînt un concesiv, un blînd, un indiferent. Ce să am eu cu Shakespeare, cu Sartre sau cu D. R. Popescu, care, printre altele, mi-e prieten de atîta vreme?! Deci, ca să fiu clar, nu mă gîndesc la nici un alt autor cînd scriu, încerc să mă feresc cît pot de influențe și, din această pricină, am încercat să citesc cam tot ce s-a scris în materie de teatru pe la noi și aiurea. Vă mărturisesc că de puține ori m-am simțit complexat sau umilit, seriu și franțuzii și americanii destule piese slabe, năclăite de sexualism și gratuitate. Citesc, de asemeni, piesele tuturor confrăților, tineri sau vîrstnici, chiar și atunci cînd n-au fost publicate, și mă simt realmente stimulat cînd descopăr un text bun. E atît de mult loc liber, atît de mult spațiu neocupat în dramaturgia noastră contemporană încît ar fi stupid ca dramaturgii să se invidieze între ei. Nici cu polemica nu ar trebui să pierdem timpul, ci să scriem, să scriem fără încetare.

— Cu ce adevăruri credeți că se afirmă generația de scriitori din care faceți parte? Care ar fi ideea-suport a generației dumneavoastră? Sau este vorba de o generație depistabilă formal, de critica didactică, o generație constituită prin legea firii, spontan, adică prin afinitățile de vîrstă biologică și nu de vîrstă spirituală?

— Fac parte din generația scriitorilor de patruzeci de ani, de care mă simt legat dintr-un punct de vedere oarecum civic-estetic. În ce sens? În sensul că această generație a venit cu ceva nou în literatură, nu numai din punct de vedere estetic, ci și cu o atitudine mai proaspătă, mai curajoasă față de meseria ca atare, față de scopurile și demnitățile literaturii. Generația aceasta, al cărei lider poate fi numit Nicolae Labiș, nu a contestat pe nimeni, nu s-a impus aruncînd cu coatele în lături pe alții, ci a forțat, prin talent și curaj, schemele vechi și obosite, oxigenînd atmosfera literară, stimulezînd generația mai vîrstnică și făcînd, în cele din urmă, corp comun cu aceasta.

— Care sînt spectatorii dumneavoastră preferați? Vă întrebăm pentru că pe această cale bănuim că putem să intrăm în tainița unde se află plasmamatricea a dramaturgului, acea substanță care generează teme și fixează imagini. Tot de la această întrebare sperăm să obținem mai exact un fragment din ceea ce am putea numi privirea diulăuntru a dramaturgului Ion Băieșu.

— Am trăit, vizavi de public, ambele ipostaze: de autor cu succes și fără. Spectacolul cu Vinovatul de la „Nottara“, realizat de un regizor deosebit de talentat cum este Alexa Visarion, s-a jucat numai de cîteva ori. De ce? „Oamenii cred că e vorba de ceva de ris și, la urmă, cînd văd că e o dramă, pleacă supărați“, mi-a explicat un cadru administrativ din teatrul respectiv. Spectacolul mi s-a părut realmente interesant și nu mi-am explicat nici pînă azi căderea sa atît de bruscă.

Să fi fost vinovat autorul, regizorul sau teatrul?

Preșul, în schimb, a trecut (la numai doi ani și cîteva luni de la premieră) de 260 de spectacole. Nesperat de bine merge la public și Chițimia, la „Bulandra“, trecută de 50 de spectacole.

Adevărul este că atitudinea publicului față de textele sale nu-i poate fi indiferentă unui dramaturg. Oricîtă siguranță ai avea că posteritatea te va răsplăti regește, ți-e greu să te împaci cu gîndul că piesa pe care ai scris-o cu atîta trudă și atîta chin este rostită în fața unei săli goale și reci.

Din modesta mea experiență de pînă acum, trag concluzia că publicul iubește mai mult comedia, ceea ce nu înseamnă neapărat că spectatorii confundă teatrul cu distracția. Oamenilor le place risul pentru că îi destinde și le însănătoșește spiritul. Poate și din această pricină viitoarea mea piesă va fi o comedie.

ANTRACT

— Aș vrea să joc rolurile care dau și numele piesei, pe așis.

— De pildă?

— Cîinele grădinarului.

★

— Vrei să te umpli de bani, directore?

— ? ? ?

— Nimic mai simplu. Am scris o piesă — un basm în versuri. Dumneata o joci și facem banii pe din două... Dacă vrei, mai schimbi o replică-două, dar banii juma-juma...

★

Cei mai avîntați actori ar da un act și poate o întreagă piesă din Beckett, Ionescu, Brecht pe un monolog din Hugo sau scena mare din Dama cu camelii...

★

— Cui îi dăm rolul? Lui Ionescu, pentru că e mai aproape de vîrsta personajului, sau lui Dumitrescu?

— Lui Dumitrescu, tovarășe director, are copilul bolnav.

★

— Bietul Ionescu, a visat să joace Hamlet, apoi, după mai mulți ani, măcar pe Polonius. În sfîrșit punem piesa. Pe unde e, și ce am putea să-i dăm să joace?

Din carnetul unui director de teatru

— Acum, stația tatălui...
Realist!

★

— Nu, categoric, refuz rolul. Ce-am ajuns? Il cunosc de cînd era copil, și acum să-i dau replica în Romeo și Julieta?

★

— Iar ne-au injurat cronicarii.

— De unde știi? Că doar nu cumperi gazete.

— Dacă ne-ar fi lăudat, așisă directorul cronicile la ziarul de perete!

★

Subsolutul Sălii Studio din Piața Amzei erau bine populați de șobolani.

Portarul: De cînd jucăm piesa asta nouă au fugit!...

(E vorba de o piesă cu un motan și o pisică).

— Ar trebui să te înlocuim în rolul elevului din Nota zero la purtare!

— Ar fi o nedreptate. Il joc perfect, de 20 de ani!

★

— Tovarășe director, nici unul din cei doi interpreți pe rol nu vrea să joace simbată seara.

— Nu s-au vîndut biletele?

— Ba da, e plin. Dar se dă la televizor finala cupei la hand-ball.

★

— Deci, dumneata ai fi Romeo și soția d-tale Julieta. Mă bucur și vă felicit!

— Nu putem. Vă rugăm să nu ne distribuiți în același spectacol!

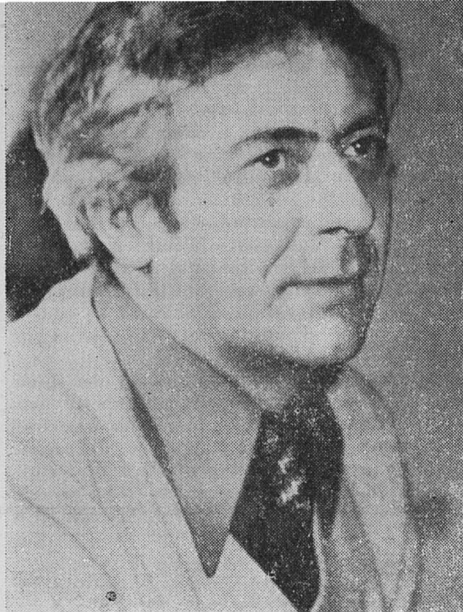
— Sînteți certați?

— Nu! Dar n-are cine rămîne acasă cu copilul... Dați-i ei Julieta!...

★

— Directore, în luna aprilie sînt ocupat și nu pot juca mult. Distribuie-mă deci, te rog, în piesa originală a debutantului acelaia, cum îi spune, că i-am uitat numele...

Alecu Popovici



I. D. Șerban

despre

- autentic și mimarea autenticității
- cheia succesului
- actualitatea văzută dialectic

Fișă provizorie

Născut la București, 21 mai 1933. A debutat în 1957 cu piesa Casa liniștită (Teatrul Armatei).

Au urmat : 1960, În căutarea extraordinarului (Teatrul „C. I. Nottara“)

1963, Căsnicia nu-i o joacă (Teatrul de Stat Arad)

1971, Hotelul astenicilor (Teatrul „C. I. Nottara“)

1972, Moștenitorii (Teatrul „Ion Creangă“)

1973, Șoc la mezanin (Teatrul „C. I. Nottara“)

A scris pentru Radio și Televiziune scenarii, piese într-un act, schițe, dramatizări, adaptări. Uncle din ele au fost distinse cu premii la diferite concursuri. Dintre scenariile mai cunoscute amintim : Fericire la purtător (1966), Raze X, Pragul conștiinței civice, Ideea doctorului Bărăgan (1970), Un tânăr mai puțin furios, Interviu (1971), Romeo și Julieta nu mor niciodată, Fata care a mutat Paringul, Bal la -13°.

— Care a fost „cimpul“, în care v-ați exercersat pentru prima oară talentul ? Dramaturgia sau... ?

— Direct dramaturgia. Am debutat cu Casa liniștită la 21—22 de ani. După cite știu, acest domeniu se atacă la o vîrstă ceva mai matură. La vîrste atît de fragede, ca cea la care am încercat eu să pătrund în literatură, sînt de obicei mai cunoscute manifestările în poezie și roman. În generația mai veche, cel puțin, eu nu-mi amintesc — puțini scriitori au fost investiți la 20 de ani cu titlul de dramaturg. Alăturarea celor două noțiuni — puști și scriitor — m-a flatat, dar m-a și împovărat, deodată, cu o răspundere neobișnuită. Zarva care s-a făcut în jurul

debutului meu, ecourile bune din presă, m-au încurajat și m-au făcut să perseverez. Vă dați seama ce a însemnat pentru un student ca mine aprecierea caldă a lui Ion Marin Sadoveanu, care m-a numit atunci „Prislea dramaturgiei“. Mi-am luat-o în cap, firește. Nădăjduiesc că n-am greșit crezînd, mai ales, în public, cum cred și astăzi.

— Ce v-a ispitit totuși să vă aventurați pe drumul teatrului ?

— Nu știu.

— Sinteți unul dintre dramaturgii generației dv. cu multă audiență la public. Dacă nu mă înșel, comedia

Hotelul astenicilor e prezentă pe afișul Teatrului „Nottara“ de trei stagioni și, după cum a denarat, se pare, că și drama psihologică Șoc la mezanin (reprezentată tot la Teatrul „Nottara“) a apucat pe același drum.

— Mulțumesc pentru calificativul dat, „dramului“.

— Nu eu l-am dat. L-a dat publicul.

— Mulțumesc publicului.

— Apropo de public ; o întrebare care pare banală — poate și este — dar... are mare importanță pentru munca unui dramaturg : de ce credeți că piesele dumneavoastră — fie comedii, fie drame — plac publicului ?

— Știu eu ce să vă răspund ? Mi-e greu să afirm că aș avea o rețetă proprie. Probabil, însă, că personajele mele sau, dacă vreți, eu, prin fiecare personaj, stau de vorbă cu publicul despre ceea ce ne interesează pe toți.

— Adică ?

— Adică... despre viața noastră de zi cu zi. Cu bucuriile ei, cu necazurile ei, cu înălțările ei, cu căderile ei, totul decurgând în cea mai deplină sinceritate. Ceea ce spun nu e o formulă, ci o stare de fapt, care, zic eu, caracterizează din ce în ce mai mult întreaga noastră societate. Publicului nu i se mai pot servi surrogate de viață, pentru că spectatorul nostru face imediat deosebirea între autentic și mimarea autenticității. Și, tocmai de aceea, fie că a fost vorba de o comedie, de o dramă, de un scenariu de radio sau T.V., mereu am căutat să-nfățișez un fragment de viață autentic.

— Să deduc că autenticitatea ar fi cheia succesului de public ?

— Poate că da. Sau, în orice caz, este una dintre condiții. Pentru că, după experiența mea (și fără a căuta să dau o definiție), autenticitatea mi se pare a fi înainte de toate o chestiune de armonie între dramaturg, cadrul de viață — actual sau istoric — și spectator. Ignorarea unuia dintre aceste elemente dă naștere falsului ; și se vede. Dacă te prinde cronicarul, mai treacă-meargă ; e mai grav când te surprinde spectatorul ; pe acesta nu-l poți înșela.

— Să înțeleg că aveți mai multă încredere în gustul publicului decât în cel al cronicarului ?

— Mă scuzați, da. Deși nu mă pot plînge de felul cum mă privesc criticii, mă interesează totuși, în primul rînd, reacția omului din stal. N-aș vrea să înțelegeți prin a-

ceasta că am făcut sau am de gînd să fac concesiile spectatorului. Ba chiar intenționez să-l pun să-și dezbată singur propriile probleme de conștiință.

— Adică ?

— Am scris o piesă în care publicul participă direct la acțiune și la rezolvarea conflictului.

— Cum se numește piesa ?

— Alb și negru.

— Ce semnificație vrea să aibă titlul ?

— Cel pe care-l bănuieți — că nu totu-i alb și nici totul negru.

— Și ce problemă debzateți ? Desigur, una de stringentă actualitate...

— Da, o problemă de actualitate care, regret că trebuie s-o spun, va rămîne probabil actuală încă mult timp ; e vorba de tulburătorul proces de transformare a omului zilelor noastre într-un comunist de omenie. În societatea noastră există toate condițiile — generoase, luminoase — pentru dezvoltarea plenară a fiecăruia dintre noi. Dar mai subzistă încă destule fire, uneori insesizabile, care ne trag înapoi. Încît, chiar pentru un om cinstit, foarte bine intenționat, evoluția spre idealul comunist nu se realizează fără poticniri și, ca să fim autentici, uneori chiar fără înfrîngeri.

— Și eroul piesei dumneavoastră este un înfrînt sau nu învingător ?

— Aceasta o va hotări publicul la fiecare reprezentație.

— Înțeleg că este o piesă cu un final intenționat deschis ?

— Da, și nu. Astăzi, finalul poate fi acceptat într-un anumit fel ; valabil azi — după concepția spectatorului de azi. Mîine, poi-mîine, finalul poate îmbrăca altă accepție — după concepția, categoric evoluată, a spectatorului de mîine. Este o actualitate văzută dialectic, în spiritul Programului Partidului, în care actualitatea pentru poporul nostru este dimensionată pe 20 de ani înainte. O tematică inepuizabilă, pentru că poteca personală a fiecăruia dintre noi e diferită : unul trăiește și gîndește astăzi, în 1975. Altul trăiește și gîndește astăzi, însă în 1980 sau chiar și mai departe. Cu siguranță însă că sînt încă destui care trăiesc și gîdesc astăzi, în 1970 sau poate chiar mai înapoi. De aici romantismul revoluționar al epocii noastre, dar totodată și dramatismul ei. N-aș dori să-nțelegeți prin cele spuse mai sus că sper ca piesa mea să fie la fel de actuală

și peste două decenii. Nici n-ar fi bine. Nădăjduiesc, însă, să fie o modestă referință la zilele noastre strict de astăzi, de această dată.

— Piesa o veți oferi tot Teatrului „Nottara“ ?

— Nu știu. Deși mă simt foarte legat de Teatrul „Nottara“, poate că nu totdeauna e bine ca un dramaturg să apeleze la același și același teatru. De altfel, acest m-a și făcut să predau, recent, o altă piesă Teatrului de Comedie.

— Evident, comedie ! Revenim mereu...

— Tot da și nu. Rămân credincios comediei, dar tot atât de credincios și dramei, pentru că paralel am scris și un eseu dramatic intitulat : *Și Robinson nu mai e singur...*

— De ce eseu ?

— Deoarece e o „încercare“. O încercare de a dezbate pe scenă o problemă de conștiință — o categorie filozofică — și anume libertatea de acțiune și de opțiune. Subiect, aparent, arid. Am însă încrederea că publicul nostru va participa din plin la frământările eroilor. Afirm, astfel, încă o dată, încrederea în spectatorul nostru de azi, pe care uneori îl nedreptățim, oferindu-i opere sub înălțimea înțelegerii și pretențiilor lui. Și subliniez, când spun asta, că mă gândesc în primul rând la mine.

— Prin excelență, inspirația dv. e alimentată din actualitatea imediată. Ce credeți despre modul cum se reflectă ea în operele dramaturgilor noștri ?

— Au apărut câteva piese deosebit de interesante pe teme de actualitate. Mă rezum să citez doar : *Și eu am fost în Arcadia*, *Fluturile pe lampă*, *Opinia publică* ; fără îndoială, e loc de mai bine și, bineînțeles, mă refer iarăși, în primul rând, la mine.

— Pe cine credeți că urmați, pe cine respingeți, de la cine învățați ?

— Ca teorie strict de tehnică dramatică rămân încă adeptul unui oarecare Boileau. Resping teatrul prost și învăț în permanență de la spectator.

— Improvizați sau plănuți lucrurile cu multă grijă înainte ?

— Încerc să reconstruiesc în amănunte fragmente din viață, cu substanță evident dramatică. Această „construcție“ mă urmește mult timp, până când piesa este gata. Vorba lui Racine : „Ma tragédie est prête, je n'ai plus que l'écrire“.

— Cînd scrieți aveți în vedere un anume actor ?

— Nu. Dar, mai în toate piesele, fără să vreau, se naște un personaj structurat pe datele unui mare actor, pe care dați-mi voie să nu-l numesc.

— În lucrările dv. nu observăm urme de influență a noilor modalități teatrale, care circulă aiurea, și la noi. Așa să fie ?

— În parte e adevărat, pentru că sînt un adept al teatrului clasic. Dar, în același timp, mă străduiesc să găsesc acestuia tiparul potrivit conștiinței spectatorului nostru de azi. Deși nu tiparul mi se pare a fi cel mai important lucru, ci modul cum vede spectatorul ceea ce îi înfățișezi.

— Ce părere aveți despre acest ou-vînt miraculos : „generație“ ?

— Aș dori să fac parte pînă la adînci bătrîneți din generația tînără. În artă nu există generație biologică, ci fel de a gândi.

— Care socotiți că ar fi cea mai pasionantă tematică în dramaturgia — dacă o putem numi așa — pentru tîneret ?

— Cînd e vorba de tîneret, orice tematică este pasionantă. Mă frămîntă cu deosebire, însă, cazul tînarului care trece din mediul rural pe o platformă industrială. Înțeleg prin aceasta impresionantul proces de adaptare, de transformare — mutațiile petrecute în conștiința unui astfel de tînar.

— Fiind și unul din cei mai prezenți dintre autorii noștri în emisiunile de teatru ale Radioului și ale T.V., spunete-ne : care ar fi numitorul comun al tuturor acestor forme de exprimare ?

— Greu de răspuns. Dar, în măsura în care viața și adevărul ei sînt redade autentice, teatrul își împlinește menirea pe orice cale, fie numai auzită, fie văzută pe micul ecran, fie prin relația directă între actor și spectator — adică aceea de a contribui la educarea și formarea conștiinței omului nou. Teatrul este viața.

— Ce proiecte mai aveți pe șantier ?

— Am predat Teatrului de Comedie piesa *A doua vizită a bătrînei doamne*. Am terminat, după vreo zece ani de cînd lucrez la ea, *Alb și negru* (pledorie pentru autenticitate) și tot cum am spus mai sus și esul dramatic : *Și Robinson nu mai e singur*. Lucrez la un roman la care am scris pînă acum vreo 200 de pagini — tot despre tîneret — cu titlul provizoriu : *Șah și Mat*.

Valeria Ducea

VALENTIN
SILVESTRU

Jurnal de critic

O imagine din Danton

În spectacolul Danton s-a forjat o imagine artistică nouă chiar față de piesă, (dar în sensul ei), înfruntarea avînd loc nu numai între Danton și Robespierre, ci între principiul Danton și principiul Robespierre, aflate în contradicție în oricare revoluție, adică tendința de a opri mișcarea și de a o fixa, și tendința de a o duce spre consecințele ei ultime; tendința conciliantă față de grupurile și clasele răsturnate de la putere și tendința radicală de anihilare, prin toate mijloacele, a adversarilor; tendința libertină și libertară, de orientare populistă, generată de descătușarea bruscă a energiilor, și tendința politică de construcție a unei noi ordini, cu corolarul unei noi morale, austere.

Discuții zadarnice

Directorul teatrului mă roagă „din suflet” să-i recomand o bună piesă românească actuală, inspirată din istoria noastră sau a altora, deoarece tineretul din orașul său i-a cerut-o. Îi povestesc Socrate de Dumitru Solomon, Răceala de Marin Sorescu... Mă ascultă cu atenție, apoi se neliniștește: „Aoleu, apoi avem noi atîția actori? Atitea costume? Atîta decor?”

Peste o lună pune în scenă o piesă-morman, semnînd întrucîtva cu acele lucrări ce minimalizau figuri istorice și de care-și bătea joc acum o sută de ani criticul Caragiale, închiriînd o figurație monstră (și monstruoasă), irosînd un vagon de cherestea și de mucava, făcînd zeci de costume de vicieim, cheltuiînd, pentru această singură premieră avortată, o sumă echivalentă cu bugetul pe un an întreg al unui teatru bucureștean de prima mînă.

Jean Vilar în inedite

Prietenul Armand Delcâmp, admirabil teatrolog belgian, directorul Centrului de cercetări teatrale de la Louvain, secretarul general al Asociației internaționale a criticilor dramaticei, al cărei membru sînt, îmi trimite un volum monumental, apărut la Gallimard, sub îngrijirea sa: Teatrul, serviciu public de Jean Vilar. Au fost strînse aici, în aproape 600 de pagini, acele mărturii scrise ale marelui regizor și animator francez, care rămăseseră inedite sau fuseseră publicate în caiete-program, în reviste de specialitate cu circulație mai redusă, în cărți colective cu alt profil. „E un argument, spune alcătuitorul volumului, al neconținutului efort de elucidare căruia, de un secol, oamenii de teatru îi supun practica lor”. Vilar își elucida, teoretic și practic, sieși și tuturilor celor care-l urmau, ideea teatrului ca problemă socială.

Lectura e pasionantă, revelatoare. În capitolul „Teatrul și celelalte arte”, artistul francez schițează, printre altele, un răspuns la întrebarea „Cine este creatorul spectacolului: scriitorul sau regizorul?” și-și formulează crezul: „Eu lucrez pentru clasele muncitoare”. Un alt capitol e închinat faimoasei experiențe instituționale, „Teatrul Național Popular”, publicîndu-se și un răspuns polemic, adresat lui Jean Louis Barrault, care declarase: „Nu cred deloc că poți aduce un public popular într-un teatru parizian”, explicîndu-se că formarea unui public popular e un proces complex, științific, dominat de cunoaștere și direcționat de inițiativă neistovită. Capitolul „Meseria de actor și echipa” pune în discuție contradicțiile aparente dintre mișcarea scenică reglată și libertatea de mișcare

a interpretului, dedicându-se pagini profunde modalităților de formare a actorului tânăr. În secțiunea rezervată „Publicului“ se trasează un drum : „Drumul de la spectator la public“ ; sînt, totodată, cuprinse scrisorile deschise adresate „Asociațiilor populare“ și „Directorilor de școli“, „Despre regizori“ se vorbește cu referire specială la Dullin și Firmin-Gémier. „Autorii“ prezentați sînt : Shakespeare, Pirandello, Claudel, Marivaux, Cehov, înserși în „preocupările artistice, care pentru a avea însemnătate trebuie să fie mai întii civice și sociale“. E expusă pe larg experiența teatrului în aer liber de la Avignon. În sfîrșit, în ultimul capitol, e abordată problema complicată a relațiilor dintre teatru și „Puterile publice“.

Ansamblul desenează imaginea unui artist-cărturar, a unui om de cultură modern, echilibrat, cu o gândire politică lucidă. Armand Delcamp are un mare merit în apariția acestui volum, compus cu rigoare, însoțit de un excelent aparat critic. E, de fapt, o fuscicolă esențială din cartea, nescrisă încă, a mișcării ideilor în teatrul mondial contemporan.

Altruism fecund

O trupă mediocră e egoistă. O trupă strălucită e generoasă și nu pregetă a-și dărui talentele și altora, cu un superb sentiment comunitar.

E vorba de echipa Teatrului „Bulandra“. De-abia întors de la Essen, unde a fost ovationat nu numai de public și de autor, ci și de criticii a peste patruzeci de publicații vest-germane, pentru spectacolul Elisabeta (un fleac sublitar și epigonic, pe care regizorul român îl transformă meru într-un surprinzător foc de artificii). Liviu Ciulei a plecat la Piatra Neamț să facă decorurile dramei Matca și să ajute, să zicem, ca scenograf, la montarea piesei. Toma Caragiu a jucat în reprezentație pe scena Teatrului din Brașov, Octavian Cotescu a intrat (cu șase repetiții, nu între două trenuri) în distribuția unui spectacol arădean, Valeriu Moisescu regizează și el pe o altă scenă, Petre Popescu semnează regizoral premiera unei comedii de V. Voiculescu la Galați...

Fenomene normale, dacă sînt raportate la ideea că există un singur teatru românesc pe patruzeci și două de scene, teatru care nu trebuie să stea, în nici o împrejurare principală, sub semnul ierarhiilor înțepenite și al discriminărilor geografice.

O neînțelegere

Am fost realmente impresionat de înzestrarea tînărului actor, m-am dus la cabină să-i mulțumesc pentru desfătarea ce mi-a procurat-o, i-am vorbit despre modul remarcabil în care a translat pasionalitatea personajului romantic într-o obiectivitate rece și despre fascinația aproape hipnotică pe care părea a o exercita asupra patenerei, făcîndu-te să te gîndești încă o dată, cu seriozitate, la posibilitatea unei investigații specializate asupra implicațiilor parapsihologiei în arta scenică.

Plecaseră toți, rămăseserăm numai noi doi în cabină, tînărul și-a exprimat cuviincios recunoștința pentru cuvintele bune și, deodată, m-a interpelat, fără nici o pregătire :

— Dacă mă credeți cu adevărat atît de talentat, n-ați putea să mă ajutați să-mi mărit soacra ?

— Soacra ? am întrebat, meduzat.

— Da, și iată de ce. Ea e văduvă și o cere unul de pe aici, om de vreo 50 de ani, al cărui divorț însă se tărăgănează. Dacă m-ați sprijini să-l obțină mai grabnic, ar lua-o pe soacră-mea în garsoniera lui și eu aș rămîne cu nevastă-mea în apartamentul nostru.

— Ce legătură are mutația aceasta, cu credința mea în talentul dumitale ?

— Are, deoarece dacă nu v-aș fi plăcut, n-aș fi îndrăznit să vă deranjez. Dar așa, privindu-vă mereu, cu coada ochiului, chiar în timp ce jucam, mi-am dat seama că mă apreciați și i-am și spus nevastei, în pauză : „Să știi, tu, că mama e ca și cununată !“

Stendhal despre spirit

Stendhal vorbește insistent, în Jurnal, referindu-se la Molière, Regnard și Goldoni, despre spiritul natural, spiritul adevărat care „rămîne invizibil prostilor“. În categoria numită ar trebui introduși, desigur, și acei regizori care pun în scenă capodoperele molierești și goldoniene ca pe niște paiaterii, considerîndu-i pe giganticii autori un fel de autori de librete coregrafice. (Nu mă refer și la Regnard, întrucît la noi nu-l joacă nimeni și deci nimeni nu poate fi acuzat că nu l-ar înțelege). Se propune un decor pietat, dar eroii sînt investimînți în haine „de epocă“, sau mai exact, de mai multe epoci, cu peruci judecătorești din vremea Restaurăției engleze și ciorapi imperiali, crinolone geneveze și tunici scandinave agrementate cu podoabe arabe din o mie și una de nopți. Apoi, actorii capătă indicația expresă de a intra pe ușile false printr-un salt cu sprijin

pe baston, cam cum fac călușarii noștri, — evident, cu mai multă virtuozitate —, în timp ce doamnele sînt obligate să ridă exclusiv în evantaie, rotindu-și incontinent rochiile în sensul șurubului și dîndu-și cu lornioanele în ochi. Prin scenă nu se umblă, ci se țopăie, într-o sarabandă marsupială, cu icnituri, fiecare replică fiind rostită în timpul săriturii de pe o gambă pe alta, în așa fel încît la contactul cu solul actorul să poată răsufli. „Eu așa l-am văzut — m-a informat, grav, un actor matur, proaspăt regizor — în commedia dell'arte“. Ce înțelegi prin „commedia“ asta? — m-am interesat, realmente dornic de a-mi spori inventarul de cunoștințe culturale. „Apoi, dumneata nu ți-ai dat seama?“ — m-a contrainterpelat, surprins, foarte recentul creator. Se mișcă toți, tot timpul, și anume sărînd de colo-colo“.

Goldoni umbla prin hanuri, teatre, mahalale, printre negustori și pescari, prindea tipuri vii, mustind de seva vieții, petrecînd, rîzînd, certîndu-se, trăgîndu-se pe sfoară, învingînd cupiditatea și mîrginirea; în scrierile sale nu e nimic uscat și curtean-coregrafic. Molière a zugrăvit oameni adevărați, plini de afose și poftă, rîvnind mereu la ceva, cu mișcări sufletești ample. n-a construit personaje-reducții, monologînd unul lingă celălalt doar cu aspirație de a se auzi vorbind. Evident că, fără carnația lor veritabilă, acești eroi comice rămîn la un fel de umor scheletic, înfiorător, nu pot avea spirit, care e totdeauna o emanație a vitalului.

Curiozitate

Aș fi interesat să aflu în care teatru de-al nostru și la pregătirea cărui spectacol anume a avut loc o discuție despre stil, în ultimii doi-trei ani... „Artistul cel bun — își învîța Heliade discipolii, în zorii artei noastre dramatice — își meditează personajul“. O conștință logică ar fi că trupa cea bună își meditează tipologia dată spre întruchipare. În planul expresiei, o atare meditație colectivă ar duce, programatic, la elaborarea unui stil, care nu e, desigur, numai problema reprezentării pieselor din vremi revoluate, cu argumente plastice la îndemînă.

Dealtmînteri, se poate vedea și cu ochiul liber: Pasărea Shakespeare (la Giulești) are un stil de muschiulatură puternică, în articulații flexibile, pe o osatură tare, în timp ce Vinătoarea regală a soarelui (la Iași), sforțîndu-se să ne arate exact cum erau indienii și spaniolii în Peru, în secolul 16, e o reprezentație flască, placidă, de o atonie aproape generală. Speranța nu moare în zori

(la Tg. Mureș) e, stilistic vorbind, o osmoză permanentă a realului și fantasticului, într-o formulă de poveste adevărată, în curs fluid, dar cu scăpărări de vis, totul impregnat de mister poetic.

Anchetă internațională

În fiecare an, Witold Filler, redactorul șef al revistei poloneze „Teatr“, pune următoarele trei întrebări specialiștilor din diverse țări: 1) Care a fost, în anul expirat, cel mai important spectacol din țara dv.? 2) Care a fost cel mai bun spectacol din Europa? 3) Care a fost cel mai atrăgător spectacol cu o piesă poloneză, pe care l-ați văzut?

Pentru 1974 au răspuns vreo patruzeci de personalități, printre care criticul francez Jean Jacques Gautier (Figaro), Jack Witikka, directorul Teatrului Național din Helsinki, regizorul sovietic Gheorghii Tovstonogov, Trevor Nunn, directorul ansamblului Royal Shakespeare Company, Heinig Rischbieter, redactor-șef al revistei vest-germane „Theater Heute“, dramaturgul portughez Luiz Francisco Rebello, regizorul ceh Ottomar Krejca, Irwing Wardle, criticul ziarului „Times“.

Eu am răspuns la prima întrebare: Hamlet, realizat de Dinu Cernescu la Teatrul „Nottara“ din București (și revista a avut amabilitatea să publice, alături de răspuns, și o frumoasă fotografie a cuplului Ștefan Iordache—Anda Caropol). La a doua întrebare, am răspuns: Hamlet, realizat de Dinu Cernescu la Teatrul „Nottara“ din București. Am arătat că mă bizui, în această selecție, și pe comentariile elogioase consacrate spectacolului de către criticii de la „The Guardian“, „Washington Post“, „Welt am Sonntag“ și alte publicații străine.

Ancheta e, realmente, interesantă. Marea majoritate a celor chestionați indică spectacole shakespeareene: Timon din Atena, realizat de Peter Brook (Colette Godard — „Le Monde“, Jean-Jacques Gautier — „Figaro“, Trevor Nunn), Othello, regizat de Ottó Adam, la Budapesta (Karoly Kazimir, directorul teatrului budapestan „Thalia“), Regele Lear, pus în scenă de Peter Zadek, la Bochum (Herbert Fischer, secretarul literar al aceluia teatru), Furtuna, semnată scenic de Peter Hall (Hans Lossman, Austria). Trei persoane recomandă, pe primul loc, Drumul Damascului de Strindberg, în concepția lui Ingmar Bergman, spectacol remarcabil (pe care l-am văzut), dar în care actorii principali n-ajung pînă la înălțimea gîndirii regizorale, cei ce o susțin, în primul rînd, fiind figuranții și scenograful.

Apoi, sint citate (cite o singură dată) Prințesa Turandot de Gozzi, pus în scenă la Chaillot de Lucian Pintilie (Raymonde Temkine, critic francez), Tartuffe, în noua înscenare a lui Roger Planchon (Peter James, director al teatrului englez „Young Vic“) Ascensiunea lui Arturo Ui, realizată de Ervin Axer, la Varșovia (Gheorghe Tovstonogov), Dante, lucrat de regizorul polonez Łózew Szajna (Lodovico Mamprin din Veneția), Crisoare către Regina Victoria a regizorului englez Bob Wilson (Iovan Cirilov, directorul festivalului BITEF, de la Belgrad), spectacolul popular al Companiei de cintece din Neapole (Lew Bogdan, directorul Festivalului de la Nancy) ș.a.m.d.

Aruncînd, în acest fel, o privire pe harta teatrală a Europei anului 1974, observi că marile spectacole au fost rezultatul opțiunii unor mari regizori pentru mari piese de odinioară și de azi. Nu e citat nici un titlu de mîna a doua și nici un nume regizoral de mîna a doua.

Decalaje constante

Cercetînd publicistica teatrală românească și cataloagele editurilor, de un an încoace, am observat, cu surprindere, că teatrelor li s-au propus piese românești uitate ori neștiute, în proporție de cam una pe săptămînă. De jucat s-au jucat însă, într-un an, două sau trei. Poate că viitoarea stagiune va reduce această ciudată disproporție.

Din cele 12 „piese uitate“ pe care le-am recenzat în rubrica pusă, cu atîta generoasă colegialitate, la dispoziție, mensural, de revista „Familia“, au fost alese, pînă acumi, două fragmente dramatice rămase de la Eminescu, Bogdan-Dragoș și Mira (Teatrul din Botoșani, regizor Ion Olteanu). Din piesele prezentate cu atîta rîvnă cercetătoare, soldată cu rezultate atît de dense, de revista „Manuscriptum“, nu s-a ales nici una. Din volumele de teatru ale lui Dan Botta, N. D. Cocea, G. M. Zamfirescu, Gib. Mihăescu, Felix Aderca, Duiliu Zamfirescu, mai fiecare cuprinzînd inedite (unele admirabile), nu s-a preluat nimic. S-a reținut o piesă de Iorga, Gheorghe Lazăr (la Sibiu).

Fiște, unele teatre au făcut un efort direct în această privință, obținîndu-se astfel impunătorul Danton la Național, Răspîndia cea mare de Victor Ion Popa (la Bîrlad și la Teatrul Mic), Dictatorul (înșfîșit!) de Al. Kirîțescu la Oradea și poate alte cîteva (puține) merituose reprezentări. Dar decalajul între descoperirile publicistice și editoriale în materie de dramaturgie românească vechi și descoperirile scenice în aceeași materie rămîne, încă, foarte mare — și constant în această dimensiune a sa.

Fiindcă tot veni vorba...

În februarie, a apărut, în editura clujeană „Dacia“ (colecția „Restituirii“) o selecție din dramaturgia lui Adrian Maniu (sub titlul uneia din piese, Lupii de aramă). Cercetătoarea Doina Modola-Prunca, care a îngrijit și prefătat ediția, propune, în afară de lucrarea care dă numele cărții și de drama Meșterul, comedia dramatică inedită Jocul întunericului (concepută între anii 1920—1923), scrieri cu un act viguros satiric și cu o parafrază originală a mitului faustic transgresat în peisajul cultural românesc postbelic. Piesa e — cum legitim observă prefăătoarea — din familia lucrărilor lui G. M. Zamfirescu (Sam), ale lui Felix Aderca și Ion Sava, cu o tentă expresionistă pronunțată, deloc lipsită de interes. Poate că va fi observată de cineva...

Piese africane

Studiînd cîteva zeci de piese africane, pentru a-mi pregăti expunerea Descoperirea teatrului african (în ciclul „Teatrul lumii '75“ la „Ion Creangă“), am fost puternic sesizat de similitudinile de ritual țărănesc din folclorul românesc și folclorul negru. Tranzacția unei căsătorii, într-o comedie tragică zaireză, de origine populară, din zona etnică și lingvistică numită „Nkundó“, amintește izbitor, prin poezie, amor și sentiment moral acut, de tratativele duse pentru contractarea unei căsătorii, în satele moldovenesti, în virtutea unor datini străvechi.

E posibil ca, odată cu luminarea comorilor de cultură străveche ale țărilor ce-și dobîndesc azi identitate națională, etnologii să găsească surse de comparații fertile cu culturile populare europene.

Luțea în scenografie

Desigur, scenografiile au dreptate să se plîngă, din cînd în cînd, de ingratitudea eroică dramatică, dar ar trebui să ne întrebăm, în aceeași măsură, dacă ceea ce fac, o bună parte dintre ei, e de natură să solicite atenția critică.

Ținărul Paul Salzberger, de pildă, serios și personal în cele cîteva lucrări inițiale ale sale, aflat într-o stimulație creatoare cu concepțiile regizorale și complementîndu-le înșpirat, a dat, în această stagiune, două de-

coruri fără substanță, oarecum impersonale. A 12-a noapte (Cluj-Napoca, regizor Aureliu Manea) reia intrucivta modelul bucareștean, dar mai șters, al unei case-conac cu ceardă, loc cam neutru de joc, care nu potențează, adică, mai nimic din ceea ce se vrea idee regizorală. Doamna nevăzută (Ariad, regia Gheorghe Milețianu) e iarăși o casă de lemn, cu odăi incomode, pe o structură rurală, deși textul pare a trimite către peripeții și un mediu ambiant citadin. Dacă te reține ceva aici, apoi e strimtorarea (la propriu) resimțită de actori și lipsa de funcționalitate a mobilierului. Cred că unul din interpreți, cel puțin, ar fi stat mai confortabil într-o covată decît pe obiectul instabil și rudimentar ce i-a fost destinat pentru ședere.

Unii dintre scenografilor care fac decorurile pentru mai multe teatre din țară alegă preiute dintr-un loc în altul, trimit schițe pripite, a căror execuție n-o mai controlează (sau n-o controlează cu acribie) și, în genere, nu-și bat prea mult capul în legătură cu ceea ce semnează, pînă la urmă, pe afiș. În atari cazuri nu mai putem spune că e vorba de creație scenografică, ci de subproduse plastice, care, fatal, nu intră în conul de interes al criticii.

Experiență școlară

Una din experiențele substanțiale ale stagiunii 1974—1975 a fost aceea a profesorului de artă dramatică Octavian Cotescu și a asistentului său Ovidiu Schumacher, care au montat, cu studenții din clasa lor, un spectacol-compus numit *Procese*. Prima parte, excelenta piesă de pretext istoric, într-un act. Sărbătoare princiară de Teodor Mazilu (foarte temeinic și nou interpretată de tinerii actori) e analiza stărilor sufletești cețoase a celor ce au izbîndit în reprimarea unei răscoale țărănești ardeline, macerarea lor psihică avînd drept determinant opacitatea față de cauzele reale a ceea ce s-a petrecut, iar egoismul lor animalic și asasin fiind corolarul unui mod de a trăi și de a gîndi esențialmente fixist, antirevoluționar. Partea a doua, fragmente din *Procesul Horia* de Al. Voitin, e sinteza împrejurărilor concrete ale răscoalei, și a reacțiilor istorice generate de ea, cu explicarea de către capi (sau, indirect, de către judecătorii lor imperiali habsburgici) a mobilurilor politice și sociale (această parte fiind ceva mai palid interpretată). Și prin joc, și vizual, s-a realizat un contrast semnificativ: lumea princiară e degradată fizic, victiund în clădiri ce se prăbușesc, încercate de zdrențe ale opulenței de odinioară; răscoala, chiar ținută în groazănică carceră, au o ținută integră, respiră sănătate morală, încredere în cauza lor, evocă un univers chtonie, ce nu poate fi dezintegrat.

În acest fel, spectacolul are calitatea unui proces făcut de contemporaneitatea noastră. din nou, cu argumente moderne, psihologice, juridice, istorice, cruzinii și duplicității celor ce au înăbușit răscoala lui Horia, Cloșca și Crișan.

Dacă e să adoptăm formula de spectacol-școală (care sub raport artistic nu înseamnă, îndeobște, nimic, avînd doar menirea de a acoperi, cu un termen arătos, rudimente scenice), apoi acesta ar fi un spectacol-școală, dar în sensul că-i poate învăța și pe alții a pune în relație piese ce, laolaltă, emit o idee calitativ nouă față de cea a fiecăreia din ele.

Cu acest prilej s-a mai putut observa, odată, că ambele lucrări dramatice sînt esențial rezistente la coroziunea timpului.

Inginerle și teatrologie

Primită cu căldură de cei interesați și recenzată cu tot atîta căldură, în mai multe periodice, cartea lui Virgil Petrovici *Lumină și culoare în spectacol* (Editura „Albatros”, 1974) nu e o lucrare tehnică, ci una de teatrologie. Autorul, energetician valoros, profesor și inovator în domeniul, actualmente angajat al televiziunii, are, de vreo cincisprezece ani, o pasiune adevărată și adîncă pentru teatru. A făcut, dealfel, bună publicistică teatrală în vechia serie a „Contemporanului”, la revista „Teatrul”, în alte periodice din București și din țară (face și acum — dar mai rar), astfel că volumul său e rodul unei cunoașteri ample a mai tuturor spectacolelor românești valoroase ale ultimelor două decenii și a mai tot ceea ce s-a scris, important, despre ele. Bibliografia (selectată) pe care o declară, la sfîrșitul cărții, însumează și lucrări moderne de specialitate — *Modern Theater Lighting*, de Wayne Bowman, New York 1957, sau *Art et technique de Pierre Francastel*, Paris, 1957 — dar și cercetări fundamentale de istorie, teorie și critică teatrală — *Silvio d'Amico, Storia del teatro drammatico*, Milano 1958, *Sylvain Dhomme, La en-scène contemporaine d'André Antoine à Bertolt Brecht*, Paris 1959, *Ileana Berlogea, Teatrul medieval european*, București, 1970, *John Gassner, Producing the Play*, New York, 1953 — precum și contribuții estetice prim ordin, iscălite de Tudor Viannu, George Călinescu, Mihai Ralea, Camil Petrescu, Herbert Read, Umberto Eco, Focillon, Bachelard, Roland Barthes. Astfel că cititorul e introdus (uneori poate cu abundență a citatelor) într-o sferă amplă a culturii teatrale, unde lumina și culoarea sînt repere ale unor realizări definitorii pentru teatrul românesc de azi. Liviu Ciulei spune, de altminteri, în prefață, că „Pentru spectator, aceste elemente nu trebuie să trăiască niciodată singure, ele avînd menirea de a-l orienta și a-l stimula,

prin emoție, spre înțelegerea profundă a actului artistic, a contextului în care el este realizat și a mesajului cu care este investit”, astfel că tocmai de aceea „analiza exemplelor judicios selectate, permanenta raportare la diversele teorii privind arta spectacolului, imbinată cu bogata experiență profesională a actorului, oferă cititorului un sistem de înțelegere, premisa formării unei păreri sintetice...”

Cu bogate referiri la limbajul teatral, volumul rămâne o carte de referință nu numai pentru tehnicienii teatrului, ci și pentru oamenii de teatru în genere.

Un detaliu neimportant : autorul a plimbat cartea vreo opt ani, prin majoritatea editurilor, unde i s-a tot spus (uneori chiar fără lectură) că un atare studiu nu poate interesa pe nimeni.

Anunț

Ziarele, radioul și televiziunea suedeză au anunțat, prompt, că regizorul român Lucian Giurchescu a primit să monteze un spectacol, la Malmö și că a și terminat cu bine lucrul, împreună cu scenograful Dan Nemțeanu. Cum revistele noastre culturale n-au avut până acum răgazul să-și informeze publicul cititor asupra faptului, îmi face plăcere să-l anunț eu, aici.

Actor român ca erou de film

Dacă nu mă înșel, Actorul și sălbaticii, — scenariul (de mare valoare literară și politică) Titus Popovici, regia (foarte solidă) Manole Marcus, interpret principal (extraordinar, o creație magistrală) Toma Caragiu — e primul film artistic românesc contemporan, inspirat de viața și lupta unui mare actor român, Constantin Tănase. (Înainte de Elibe-

rare a mai fost unul, se numea Visul lui Tănase și era inspirat, în modalitate vodevilesă, evident, tot din activitatea artistică a lui Constantin Tănase).

Bibliofobie

Un simpatic secretar literar îmi face o vizită la redacție și mă roagă să-l ajut în alcătuirea unei liste repertoriale pentru anul viitor, dar, dacă se poate, nu cu „chestii de astea, de ultimă oră, românești ori străine, că dau prea multe migrene” și „dacă se poate, cât mai multe comedii care să prindă”.

Bine, atunci să ne gândim la **Braștele** lui Aristofan, **O alegere la Senat**, savuroasă comedie de Jacob Negruzzi, **Spaniolii în Danemarca** de Prosper Merimée, **Lumină nouă** de Duiliu Zamfirescu, **Iluzia comică** de Corneille, **Canalia** de N. D. Cocea, **Schimbarca la față** (nejuțată până azi) de G. M. Zamfirescu, **Apele minerale din Madrid** de Lope de Vega...

„Vă rog, vă rog — mă oprește, lamentuos, simpaticul secretar literar — mie să-mi spuneți precis de unde s-o iau pe fiecare, fiindcă la trei plec, n-am eu timp să umblu prin biblioteci, și-apoi să știți că ce nu e tradus, ori nu e măcar în franceză, că franceză mai rup și eu, n-am cum să citesc, și trebuie să le dau și directorului, nu? așa că dacă ați avea bunăvoința să mi le împrumutați chiar dumneavoastră, așa zice că m-ați ajuta sincer...”

Cugetare

„Ce e esențial pentru dumneata, în calitate de critic?” — sînt întrebat într-o împrejurare.

Răspund cu o frază a lui Stendhal : „Esențialul e să ai parte de liniște și de spectacole bune”.

OCTAVIAN COTESCU

despre

- Brecht și abordarea dificultăților-limită
- Antrenarea actorului în studiul adevărului interior
- Punctele de referință în dramaturgia națională



Despre actorul Octavian Cotescu s-a scris adesea în aceste pagini, și liniile portretului său au fost, nu de puține ori, schițate. Creator dispunind de un registru de mare complexitate, „om-orchestră”, Cotescu face parte din acea rară categorie de artiști capabili să creeze în rindul publicului „un catharsis comic”... Exersat deopotrivă în comedie și în dramă, încercat în tragedie (cu șansa de a-l fi interpretat pe Macbeth), strălucind în vodevil și farsă, Cotescu rămâne, deocamdată, în memoria noastră (și a publicului din alte țări, pe unde a călătorit Teatrul „Bulandra” *), ca un strălucit interpret al rolurilor caragialești, ca un protagonist de excelență al satirei moderne, virtuoz al echilibrului inefabil dintre tragic și grotesc. El a încarnat adesea pe scenă nu un personaj, ci un arhetip, ipostaziind, în piesele lui Teodor Mazilu, nenumăratele atitudini și nuanțe ale abjecției și fățarniciei, radiografiind fenomenul de pervertire a umanității. Galeria sa de tipuri monstruoase e marcată de o tensiune violentă în „negația urâtului”, actorul incitind de fiecare dată publicul la o acțiune asanatoare comună, împotriva poluării morale. Dar acesta e numai un aspect al creației sale, fișa bogată a rolurilor sugerind structura proteică a talentului său. Octavian Cotescu este și un actor-surpriză; viitorul — în mina teatrului, a regizorilor — va aduce, fără îndoială, în palmaresul său, creații neașteptate.

* Reproducem, pentru informarea cititorilor, câteva spicuri din articolele apărute în presa străină cu prilejul unor turnee :

„Octavian Cotescu este strălucitor în rolul lui Nae Girimea, bărbierul al cărui magazin e folosit pentru extracții dentare și tăierea bătuțurilor, și a cărui viață amoroasă are o gamă la fel de largă”.

(Despre D-ale Carnavalului, *The Stage*, nr. 4716 din 2 septembrie 1971, Edinburg.)

„În Octavian Cotescu, care a jucat, în cele cinci variante, un fel de Béranger românesc, am cunoscut un comic strălucit. Cotescu știe să păstreze o suverană distanță parodică față de rolurile sale, fără să demonizeze tipul mic-burghezului meschin, care supraviețuiește, neatins și mulțumit de sine, tuturor catastrofelor”.

(Despre Tandrece și abjecție *Süddeutsche-Zeitung*, din 29 aprilie, 1970, München).

— Mă adresez profesorului Octavian Cotescu, îndrumător al unei clase de studenți-actori, intenționând o discuție despre învățămînt, și nu despre problemele actorului de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”. Clasa dv. a apărut pe afiș cu Opera de trei parale, spectacol surprinzător de apreciat de critica teatrală. Credeți că studenții au pregătirea necesară pentru a face față cerințelor teatrului brechtian?

— Am convingerea, de mult formată, că în școală trebuie abordate marile texte, operele de dificultate-limită, cu toate riscurile ce le implică o asemenea întreprindere. Dacă ne-am afișat, cu orgoliul existenței unui teatru din Capitală, rezultatele didactice, scopurile propuse n-ar mai putea funcționa, n-ar mai fi corespunzătoare. Iar dacă criticii vin la „Casandra” cu ideea sau prejudecata că vin la „un teatru”, greșesc. Cu încăpăținare, eu „subțirez” producțiile studenților mei „studii”

Fișă provizorie

Născut în 1931 la Dorohoi. Absolvă în 1950 Institutul de Artă Dramatică din Iași: printre profesori, Gina Sandri, Ion Lascăr. E repartizat la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, pe a cărui scenă joacă și azi. Debutează (împreună cu Ileana Predescu) în Pădurca de Ostrovski, spectacol cu o distribuție prestigioasă — Lucia Sturdza Bulandra, Jules Cazaban, Ștefan Ciubotărașu, Emil Botta. Are „la activ” peste cincizeci de roluri, interpretate pe scenă în acești douăzecișicinci de ani. Pe lista punctelor de referință reținem: Oamenii de azi de Lucia Demetrius, 1952 (dr. Murgu); Mitrea Cocor după Mihail Sadoveanu, 1953 (Lae Săracu); Învățătoarea de Brody Sandor, 1957 (Învățătorul); Vlaicu și feciorii săi de Lucia Demetrius, 1959 (Andrei); Pîine și trandafiri, de Salinski, 1959 (Ivușkin); Menajeria de sticlă de Tennessee Williams 1959 (Tom); Costache și viața interioară de Paul Everac, 1962 (Inginerul Mălureanu); Proștii sub elar de lună de Teodor Mazilu, 1962 (Gogu); O singură viață de Ionel Hristea, 1962 (Iulian); Fotbal de Pol Quentin, 1962 (Stanley Carr); Război și pace, dramatizare de Piseator, 1963 (Pierre Bezuhov); Portretul de Al. Voitin, 1963 (Grigore); Dl. Biedermann și incendiarii de Max Frisch, 1964 (Eisenring); Inima mea e pe înălțimi de Saroyan, 1964 (Ben); Fii cumințe Cristofor de Aurel Baranga, 1964 (Cristofor Bellea); Sfîntul Mitică Blajinu, de Aurel Baranga, 1966 (Vasile Vasile); Nu sînt turenul Eiffel de Ecaterina Oproiu, 1966 (El); D-ale Carnavalului de I. L. Caragiale 1966 (Nae Girimea); Procesul Horia de Al. Voitin, 1967 (Horia); Tango de Mrozek, la Teatrul Mic, 1968 (Edek); Livada cu vișini de Cehov, în edițiile din 1958 și 1968 (Trofimov); Macbeth de Shakespeare, 1968 (Macbeth); Tandrete și abjecție de Teodor Mazilu, 1969 (spectacol-coupé, cinci roluri); Puricele în ureche de Feydeau, 1969 (dublu rol: Chandebise și Poche); Îmbire pentru îmbire de Congreve, 1970 (Tattle); Acești nebuni fătarnici de Teodor Mazilu, 1970 (Iordache); O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale, 1972 (Cațavencu); Puterea și Adevărul de Titus Popovici, 1973 (Olaru); Casa de mode de Teodor Mănescu 1973 (Toma Topală); Chițimia de Ion Băeșu, 1974 (Chițimia I.); Într-o singură seară de Iosif Naghiu, 1974 (Oniga).

Desfășoară o bogată activitate pe marele și micul ecran. Din filmografie, notăm: Puterea și Adevărul, regia Manole Marcus (Manu); Bariera, regia Mircea Mureșan (Nea Vițu); Diminețile unui băiat cumințe, regia Andrei Blaier (Mareș); Păcălă, regia Geo Saizescu; Proprietarii, regia Șerban Creangă (Mateescu); Un zămbet pentru mai tirziu, regia Al. Boiangiu (Berbecea); Muntele ascuns, regia Andrei Cătălin Băleanu.

În spectacolele de teatru T.V. a interpretat, printre nenumărate roluri: Hjalmar, în Rața sălbatecă de Ibsen, regia Petre Sava Băleanu; Mereuță în Surorile Boga de Lovinescu, regia Petre Sava Băleanu; Varlaam în Omul cu mîrtoaga de Gh. Ciprian, regia Letiția Popa. Erou al unui popular serial, Îmbirea e un lucru foarte mare de Ion Băeșu, regia Titi Acs. Participă la numeroase emisiuni de varietăți: protagonistul unui... „Show”. El... este Octavian Cotescu (Text O. Pancu-Iași). E prezent în nenumăratele emisiuni ale teatrului radiofonic; e o voce nelipsită din „emisiunea zilnică „Noapte bună, copil”...

Din 1960 face parte din corpul didactic al I.A.T.C. Șef al catedrei Arta actorului, conferențiar, conduce o clasă din anul IV. Desfășoară o intensă activitate politică și cetățenească; membru în Comitetul Municipal P.C.R., București; la alegerile din 9 martie 1975, a fost ales deputat în Marea Adunare Națională.

de spectacol, ceea ce și sînt în realitate. Cuvîntul „studii“ nu vrea să acopere deficiențele, să fie o circumstanță atenuantă, să atîrne în balanța aprecierilor; ci să impună studenților conștiința etapei în care se află, etapă ce se revendică nu succesele și aplauzelor, ci unei prezentări obligatorii a cunoștințelor acumulate.

Dacă veți consulta repertoriul anului IV, veți vedea că au lucrat un spectacol, *Procese* — Voitin-Mazilu; Brecht-ul despre care s-a pomenit, și pregătim în continuare un *Labiche*, un *vodevil*. Fiecare din aceste spectacole se încadrează în perimetrul unor dificultăți profesionale maxime, dificultăți-limită, cum am spus. Teatrul lui Mazilu, de pildă, presupune o anumită cheie stilistică, un anumit mod de abordare și transpunere a personajelor și relațiilor... El necesită o pregătire treptată a studenților, o perioadă de acomodare. Ca să ajungem acum la *O sîrbătoare* princiărie, am lucrat, din anul II, diferite schițe de Mazilu; studenții s-au familiarizat cu stilul, cu „lipsa de prejudecăți, cu sila autorului — îl citez — față de tot ceea ce blochează teatrul în propriile sale convenții“. Și au străbătut pe îndelete — nu discutăm acum reușita — acest drum, în care esențială apare mișcarea sensurilor, a ideilor, a personajelor...

— Să revenim la Brecht. Cu puține excepții — un spectacol cu *Teroarea* și *mizeriile celui de-al III-lea Reich*, examen de regie, nu de actorie, și *Arturo Ui* — examen de absolvire al lui Ștefan Iordache, mi se pare că Brecht n-a mai apărut pe „afișul“ *Casandrei*, afiș care e vizibil totuși, pe panourile publicitare ale „afișajului *Capitale*“, chiar dacă e un studiu, și nu un spectacol... E de presupus că se studiază în școală „*Micul Organon*“?

— M-am întors de curînd de la o dezbatere care a avut loc la Sorbona, la Institutul de Cercetări Teatrale: o sesiune consacrată formației actorului. Am fost bucuros să constat că, în anumite puncte esențiale ale abordării repertoriului în școala de teatru, și mai ales în privința introducerii lui Brecht, m-am întîlnit în păreri cu Marcel Bluwal, regizor și proaspăt profesor al Conservatorului de Artă Dramatică din Paris, și cu Jacques Rosner, directorul Școlii de teatru din Paris. Brecht ocupă azi, în metodologia formării actorului, locul întîi pe lume. Dar acest „clăsament“ trebuie înțeles într-o dinamică complexă; esențială mi se pare renunțarea la studiile unilaterale, la exclusivismul unei singure metode. În optica învățămîntului teatral a intervenit o modificare profundă: renunțarea la departajări, la încolonările „pe școli de teatru“. Tendințele, metodele, se întrepătrund; am curajul să afirm că, studiindu-l pe Brecht (opera), aplici în creație, în vederea rezultatelor, sistemul lui Stanis-

lavski; școala de teatru americană, Lee Strasberg, Elia Kazan, sau excelentul profesor Michael Ceckhov, dezvoltînd „sistemul“, nu ignoră exercițiile lui Artaud și tehnicile teatrului tradițional japonez; cursul lui Michael Redgrave de la Londra este, la fel, o sinteză a metodologiei abordărilor. Școlile de teatru au căpătat un singur scop: cucerirea publicului prin adevăr artistic.

— Concret, cum ați lucrat spectacolul cu *Opera de trei parale*?

— La ideea profesoarei Beate Fredanov (cunoscută ca excelent pedagog), am studiat cu studenții, tot anul III, Brecht. Am introdus în examenul anului III, la clasă, fragmente din *Domnul Puntilla* și sluga sa *Matti*. În paranteză, vreau să spun că și cu o altă generație de studenți am lucrat *Opera...*, dar numai ca exerciții, și nu ca „titlu“, ca „afiș“ în repertoriu. *Opera de trei parale* oferă studenților multiple modalități de exprimare. În primul rînd, textul obligă la angajare lucidă, la conștientizare în fața fenomenului analizat și incriminat: sistemul-marfă al societății capitaliste; pe urmă, solicită o transpunere artistică declarată, recompunerea fenomenului supus analizei și implicit dezbaterii. Studiul *Operei...* ne-a pretins exerciții complexe, pe etape, din aproape în aproape, în esență oferind două linii de abordare, pe două mari planuri: unul — songurile, comentariul, plan pe care studenții au înțeles să-l realizeze într-o manieră directă, declarată, solicitînd publicului înțelegerea politică a semnificațiilor; al doilea plan — recompunerea lumii „operei de trei parale“. Aici ei au avut posibilitatea caracterizării realiste, portretizării, relaționării, aplicării cunoștințelor profesionale dobîndite, juicînd însă neconținut în ramele lucidității, avînd mereu prezentă în minte dedublarea. În sfîrșit, spectacolul pretinde o neconținută mobilitate, un dinamism suplu, treceri rapide de la o stare la alta, intrări și ieșiri „din joc“, exigență de mare însemnătate pentru antrenamentul tînrului actor. Noi am conceput „montarea“ ca o temă de lucru, încadrată într-o meditație. Începutul și finalul le impune, și ei realizează, o stare meditativă, din care se trece imediat la acțiune, la afirmarea unor teze și la demonstrarea veridicității lor.

— Cum ați acoperit partea muzicală a reprezentației, ce studii speciale s-au avut în vedere?

— Trebuie să spun că mai mult de jumătate dintre studenți au acuzat lipsa urechii muzicale, inclusiv interpretii unor roluri-cheie ca Dan Condurache (*Mackie Messer*) etc. Aici a intervenit mult lucru, mult studiu, și am fost mult ajutați de Radu Paladi, contribuția lui fiind cu adevărat substanțială. De altfel, noi am gîndit spectacolul ca o „lecție“ în

prezența profesorului, în sală, la pian. Neavînd orchestră, reducția pentru pian trebuie să fie puternică, spectaculoasă, și, în serile cînd Radu Paladi e prezent la pian, spectacolul capătă valențe noi, surprinzătoare, studenții intră în relație cu el, și publicului i se ridică cota de participare. Reiese o realitate: studiul muzical este indispensabil actorului în teatrul de azi. Dezvoltă profesionalitatea, stimulează multiplicarea mijloacelor. În tinerețea și în studenția noastră nu se făceau asemenea studii, de aici și timiditatea noastră față de musicaluri. Sigur că nu toți studenții-actori reușesc să cînte, și nici particularitățile de interpretare ale songului brechtian, „specificul”, nu le izbutește tuturor, dar esențial mi se pare efortul, străduința de-a lucra, exercițiul. De aceea, și nu întîmplător, am introdus două opere „muzicale” în programul nostru. Pălăria florentină reprezintă un alt excelent studiu de specialitate. Sînt cunoscute dificultățile vodevilului, prin contrast cu aparența ușurătății sale. Sînt cunoscute, din lecțiile de regie ale lui Stanislavski, principiile sale pedagogice, legate de importanța genului pentru studiul teatrului, calitățile profesionale pe care le modelează vodevilul.

— Sinteți un pedagog din vocație, sau un pedagog format ?

— „Studiul actoriei” e o dorință de demult, un impuls mai vechi al meu; de pe cînd eram neformat, îmi propuneam să lucrez într-o școală de teatru. Și trebuie să spun că foarte multe lucruri am învățat, lucrînd aici, în școală. Nu e cazul să dezvolt, în scurta noastră convorbire, crezul și principiile muncii mele pedagogice, — le-am expus și altădată —, aș vrea doar să accentuez o realitate. Principiile școlii noastre și-au găsit o confirmare internațională. Am constatat acest lucru, în mod concret, la Paris, cu ocazia reorganizării Conservatorului, observînd că francezii se străduiesc să modifice, să readapteze întreg sistemul învățămîntului teatral, după structurile pe care le-am introdus și noi, și le promovăm. Principiul major al școlii noastre mi se pare a fi exprimarea ade-

vărului interior, iar adevărul interior e același peste tot: transa lui Grotowski e tot un adevăr interior, și exprimarea unor stări-limită, utilizată de actorii lui Peter Brook, în leșii, de pildă (pe care l-am văzut acum), reprezintă, în esență, tot un adevăr interior.

— Mă interesează locul pe care-l ocupă dramaturgia românească, coordonată esențială în formarea actorului, în nuanțarea adevărului interior, în modelarea sensibilității lui artistice.

— Se știe că marile cariere actricești au avut și au întotdeauna ca puncte de referință rolurile, creațiile din dramaturgia națională. Nu e cazul să dau exemple, sînt prea cunoscute, Jouvet și piesele lui Giraudoux, marii actori englezi și dramaturgia de teatru și film engleză. În teatrul nostru, am asistat la întîlniri „capitale”, Beligan și Cerchez, Bîrlic și Spiridon Biserică...

— Cotescu și personajele lui Mazilu...

— N-aveam intenția să mă refer la mine. Dar fiindcă ați pomenit... E adevărat că, pentru cariera mea, întîlnirea cu dramaturgia originală a fost revelatoare. Pînă la distribuirea mea în Gogu, primul personaj mazi-lian, eram cantonat într-o anumită zonă — situație de mulți compătimită —, zonă periferică, limitată la o mică sensibilitate, mărunță comedie, mică dramă, un îndrăgostit refuzat, un tînăr timid cu un fond bun... În redefinirea mijloacelor mele profesionale, în „descoperirea” mea, meritul esențial revine regizorilor Liviu Ciulei și Lucian Pintilie. Ei au prezidat la întîlnirea mea cu personaje care s-au constituit ca puncte de referință în carieră. Și, nu întîmplător, cîteva mari personaje veneau din dramaturgia românească, clasică și contemporană. Așadar, e limpede că nu pot concepe studiile de actorie în afara piesei românești...

Mira Iosif

CRONICĂ DRAMATICĂ

Teatrul „Bulandra“

Violeta Andrei (Anna Petrovna) și
Emmerich Schäffer (Ivanov)

IVANOV

de A. P. Cehov

Data premierei : 18 februarie 1975.
Regia : IOAN TAUB. Scenografia :
DAN JITIANU (decor) ; SMARANDA
BRĂNESCU (costume).

Distribuția : EMMERICH SCHÄFFER (Ivanov) ; VIOLETA ANDREI (Anna Petrovna) ; FORY ETTERLE (Șabelski) ; PETRE GHEORGHIU (Lebedev) ; MIHAELA JUVARA (Zinaida Savișna) ; CĂTĂLINA PINTILIE (Sașa) ; GEORGE OANCEA (Lvov) ; MARIA GLIGOR (Babakina) ; OVIDIU SCHUMACHER (Kosih) ; AUREL CIORANU (Borkin) ; TAMARA BUCIU-CEANU-BOTEZ (Avdotia) ; CRISTIAN IOAN TOMA (Piotr) ; SIMION HETEA (Egorușka) ; C. CRISTESCU-LUNGU (Gavrila).

Cu *Ivanov*, harta continentului cehovian, explorat pe scenele noastre, se completează, se extinde, zonele mai obscure se luminează, porțiunile mai incerte se precizează. Recunoaștem Teatrului „Bulandra“, instituție credincioasă unui riguros program de artă și cultură, meritul unei „expediții“ pe acest teritoriu dificil. Dificil, fiindcă mecanismele alcătuirii repertoriilor, ca și cerințele legitime





Petre Gheorghiu (Lebedev), Aurel Cioranu (Boskin), Fory Etterle (Šabelski) și, în planul doi, Cristian Ioan Toma (Piotr)

ale formării gustului artistic, în primul rând prin capodoperele și numai apoi prin operele virfurilor dramaturgiei — ne îndepărtează, uneori păgubitor, de acele scrieri „evitate”, catalogate de critica literară școlară ca nerepresentative: opere fie de început, fie de sfârșit, ce anunță marile teme, sau glosează doar epigonic pe marginea lor — și brusc revelatorii pentru profilul unui scriitor — reperi pasionante în descifrarea unui univers artistic, tocmai prin caratul „imperfecțiunii” lor. Pasiunea cu care un anumit public cititor devorează corespondența, memoriile și jurnalele scriitorilor, considerându-le uneori mai interesante decât opera însăși, își are un reflex în teatru, în zeluț „valorificării” scrierilor prin tradiție lăsate de-o parte, nefinisate, inedite sau postume. *Ivanov* nu se încadrează, de fapt, în nici una din categoriile amintite, fiind doar „un-Cehov-mai- puțin-jucat”. *Ivanov* nu este prima piesă a lui Anton Pavlovič, cum surprinzător și cronat notează caietul-program (scăpare de mirare pentru seriozitatea, bogăția de informații și uneori chiar erudiția cu care ne-a obișnuit Teatrul „Bulandra” în aceste utile ghiduri în excursia destinată publicului): eroare preluată din păcate și în nu puține cronici. *Piesă fără titlu*, (1880—1881, nerepresentată niciodată

în timpul vieții lui Cehov) și introdusă nu de mult în repertoriile lumii sub diferite denumiri — *Platonov*, *Un Hamlet de provincie*, *Don Juan à la russe* etc., jucată la noi și azi pe scena Teatrului de Comedie, este în cronologia cehoviană prima operă dramatică, ce-i drept mult apropiată ca temă, motive și structură de *Ivanov*, piesă scrisă șapte ani mai târziu, și imediat jucată în variante diferite, la cererea a două teatre.

Introducerea lui *Ivanov* pe așis are în primul rând valoarea unui act de cultură artistică, prilejuind, nu întâmplător, o continuitate în sondarea universului cehovian pe scenele buceureștene, ca și familiarizarea unui mare public cu preluțiile și acordurile obsesive care anunță cunoscătorilor temele de mai târziu. Fără să fie o operă învăluită în mister, pierdută sau tardiv descoperită ci, dimpotrivă, considerată de criticii contemporani lui Cehov că „nu se deosebește de tipul obișnuit de piesă care circula prin anii '80”, *Ivanov* este o scriere indispensabilă, în înțelegerea modernă a teatrului cehovian. Răsună aici tonuri neobișnuit de acute, pulsează aici stăci conflictuale, intuiții dramatice, care îl împun pe Cehov într-o zonă aparte a sensibilității și receptivității contemporane. *Ivanov* este — printre altele — un precursor al

„omului fără calitate”, „al străinului”, al individului produs într-un univers alienat, lucid în conștiința dedublării sale și nepunctuos în înfricoșătoarea inerție care îl împiedică să acționeze. Ivanov poartă cu sine un nedefinit sentiment de culpabilitate, propriu unor personaje care vor apărea pe scena lumii cu o jumătate de secol mai târziu, sentiment pe care Cehov îl denumea vina „omului oboșit înainte de vreme”. Într-o scrisoare din 30 decembrie 1888, adresată lui A. S. Suvorin, scriitorul face o extrem de minuțioasă și detaliată analiză a piesei, explicând comportamentul personajelor principale, scrisoare nu mai interesantă ca piesa însăși, dar prețioasă pentru ceea ce ne captivează azi în *Ivanov*, și publicul de la finele veacului trecut a ignorat, interesat doar de latura melodramatică a acțiunilor și de culoarea „scenelor de gen”. E vorba de acea „neînțeleasă” tensiune tragică din existența personajului titular, rezultată din opoziția ideal-realitate, elan-oboșeală, trecut-prezent, existență proiectată cu brutalitate pe fundalul vieții cotidiene și vulgare, într-un balans teatral cu un timbru înefabil și de care depinde de fapt reușita reprezentației.

Cunoscutul și încrezutul regizor Ioan Taub, care a investigat nu o dată dramaturgia marilor clasici ruși (a montat de altfel *Ivanov* — nu de mult — la Teatrul Maghiar din Timișoara), ne propune piesa în rama verificată a marelui spectacol tradițional: multă culoare, desen de vodevil, lovituri de teatru, figurație și final tragic.

Cehov însuși a ezitat între calificativele de „comedie” și „dramă” în subintitularea piesei sale, eliminând primul în favoarea celui de al doilea. E adevărat că și așa-numitele „scene de gen”, vodevilești, structuri moștenite din teatrul lui Ostrovski și Gogol, ocupă în compoziția piesei cel puțin trei pătrimi. Așadar, climatul spectacolului depinde în ultimă măsură doar de directorul de scenă. Regizorul Ion Taub ne propune câteva chei în descifrarea partiturii. Una din „chei” ar fi latura simbolică, inserarea cu ostentație a unui personaj-simbol, ofician al unui ritual lent de compunere, descompunere și „măturare” a acestei lumi, un slujitor tîntălău și zdrențăros, martor mut al tuturor întâmplărilor, dar a cărui prozență se traduce într-o alegorie ce nu face totdeauna „massă” cu restul reprezentației. Deslușim și alte încercări de rezolvări simbolice, de plasare într-o realitate de gradul doi, vag ireală,



Sus, Petre Gheorghiu (Lebedev), Emmerich Schäffer (Ivanov) și, în planul doi, Cătălina Pintilie (Sasha)

Jos, Tamara Buciuceanu-Botez și Ovidiu Schumacher (Kosih)

a petrecerii din casa Lebedevilor (actele II, IV), petrecere fantomatică, înghețată, cu tente grotești. Spectacolul alternează apoi detalii de nemediată descripție realistă, scenele „vieții de la țară”, cu drama lui Ivanov; aceste două mari planuri ale piesei ating punctul lor de intersecție — de la început așteptat — abia în final. Un final puternic, dramatic, bun și expresiv, epilog demonstrativ, cu acea bezmetică rotire a invitaților chercheliți, beți de inconștiență, în jurul trupului prăbușit al lui Ivanov.

Distribuția unei piese ca *Ivanov*, ca a oricărei piese de Cehov, e o problemă dificilă, solicitând, peste toate considerentele alcătuirii unei distribuții, intuiția unor corpondonțe, a unor „afinități electice” dintre actori și personaje. Dincolo de personaj, Ivanov reprezintă o natură, și Emmerich Schäffer, fără să fie, prin structură și temperament, un interpret ideal al rolului, îl compune cu seriozitate și experiență scenică, în nuanțe, izbutindu-i mai ales răceala, enervarea, veșnica iritare, un anume „spleen”, ca și sinceritatea în exprimarea unor sentimente nebulose, complicate... Transpare mai puțin „trecutul său minunat”, înflăcărea apasă a nobilului intelectual devotat Zemstvei și poporului, tot ceea ce s-a transformat pe nesimțite în acea oboseală timpurie „specifică sensibilității ruse”, cum remarcă Cehov menționând: „omul rus se simte veșnic vinovat de ceva... La vină, oboseală, plictiseală, se adaugă singurătatea... Ivanov este veșnic foarte singur”. La absența acestui *imens* sentiment de singurătate, care practic îl izolează pe Ivanov de restul lumii, contribuie poate, într-o oarecare măsură, și partenerii săi de joc, care întrețin cu protagonistul relații posibile, normale. Cu puține excepții (Petre Gheorghiu-Lebedev și Fory Etterle-Şabelski), se desenează în scenă incompatibilitățile, nepuțința comunicării, ce culminează cu imposibilitatea *con-viețuirii* în același spațiu geografic. Rolul vechilului Borkin — personaj asupra căruia planează în același timp umbra lui Cicikov și cea a lui Illestakov, ticălos aproape fantastic, cinic abject și totodată captivant — își pierde din forță magnetismului negativ în raza căruia, neapărat, trebuie să intre la început și Ivanov, pentru a se cantona, în interpretarea de altminteri colorată, plină de vervă a lui Anrel Cioranu, într-o zonă benignă a corupției banale, neprimejdioase.

Stingaci, inexpressiv, joacă în mod inexplicabil George Oancea, actor cu verificată ca-

rieră scenică. Poate, doar nepotrivit în rolul complex al tinerelului-doctor-Lvov, „un prost fanatic dar sincer”, pion important — ca și Borkin de altfel — în partida de șah a destinului cu viața lui Nikolai Alexeevici Ivanov. Violeta Andrei (Anna Petrovna) e diafană, simplă, demnă în suferință, cu un moment foarte bine realizat, ca ton și tensiune-ferită-de-orice-melodramă, în scena înfruntării culminante dintre soți.

La temperaturi mai joase decît pretinde arderea incandescentă a personajelor apar interpretele celorlalte partituri feminine. Cătălina Pintilie (Saşa) câștigă în ton și în intensitate dramatică, în ultimul act, schițând cu fervoare cinstea sentimentului ei de dragoste, dar e îndrumată spre un joc exclusiv de igenuă, care contravine esenței personajului. („Femele pasionată de masculi”... nota Cehov). Nici Mihaela Juvara (Zinaida Savișna) nu aduce în scenă întreaga rapacitate, ferocitatea suculentă a personajului, aburindu-l în eleganță și distincție distilată.

Creații în acest spectacol realizează Fory Etterle, un conte decrepit, jalnic, emanînd „farmecul discret al aristocrației”, frate bun cu neuitatul său Gaev din *Livada cu vișini*, și Petre Gheorghiu, antologic personaj cehovian prin dozarea magnanimității sufletești cu anumite cantități de alcool, și prin amalgamarea unor reacții contradictorii, de generozitate și meschinărie, avînt și lașitate. Pe fundalul colorat al montării, siluete pitorești, marcate de profesionalism, aduc Tamara Buciuceanu-Botez (Avdotia) și Ovidiu Schumacher (Kosih).

Scenografia (Dan Jitianu), de maximă, dar nu și de expresivă stilizare, deține indicii funcționalității, nu și ai atmosferei. Costumele (Smaranda Brăncescu) sînt cam derutante ca stil, unele urite și lipsite, la cîteva personaje principale, de elementele definitorii, psiho-sociologice. Cele mai deficitare rămîn costumul lui Ivanov (minimalizator prin dezvoltura „modernistă”) și cele ale Annei Petrovna (șterse, lipsite de farmecul personajului). În schimb, reezita „joacă” cu accente marcate simbolice, ca scaunele răsturnate din actul întîi, plantarea frumoașelor scaune din actul II, somptuoșitatea dezo-lantă a feței de masă, din final etc.

Mira Iosif

PROFESIUNEA DOAMNEI WARREN

de G. B. Shaw

Data premierei : 3 martie 1975.

Regia : **SORANA COROAMA**. Scenografia : **DAN NEMŢEANU**.

Distribuția : **OLGA TUDORACHE** (Kitty Warren) ; **MAGDA POPOVICI** (Vivie Warren) ; **JEAN LORIN FLORESCU** (Praed) ; **CONSTANTIN CODRESCU** (Sir George Crofts) ; **GEORGE MIHĂIŢĂ** (Frank Gardner) ; **TUDOREL POPA** (Reverendul Gardner).

Dacă, la ora bilanțului, actuala stagiune bucureșteană va avea de înregistrat merite — și fără îndoială va avea —, multe dintre ele se cuvin recunoscute Teatrului Mic, teatru serios și harnic, înscris în ultimul timp pe un făgaș suitor. Iată, **Profesiunea Doamnei Warren**, cea mai recentă premieră a teatrului, semnifică readucerea în circuitul vieții teatrale a Capitalei a uneia dintre piesele cele mai importante, scrisă de unul dintre cei mai importanți dramaturgi și, dintr-odată, repertoriul Teatrului Mic și repertoriul bucureștean câștigă în substanță.

Poate că va fi bine să ne întrebăm dacă e destul, spunând Shaw, să spunem mereu doar **Pygmalion**, **Profesiunea doamnei Warren**, **Milionara**, **Casa inimilor sfărimate** și — într-un sens — **Dragă minciinosule**. Poate că va fi bine să ne aducem aminte de **Sfânta Ioana**, de **Cezar și Cleopatra**, de **Cocioabele Londrei**, de **Discipolul diavolului**, de **Nu se știe niciodată**, de **Candida**. Poate va fi și mai bine dacă, în perspectivă, vom avea în vedere și **Maior Barbara**, **Convertirea căpitanului Brassbound**, **Căruța cu mere** și chiar **Armele și omul**. Dar, înainte de a le vrea pe afiș, va trebui să vedem dacă și, mai ales, cum sînt ele traduse.

Încă un merit al Teatrului Mic este de a fi procedat la realizarea unei noi versiuni românești a piesei, ceș în circulație pînă acum fiind, cu tot meritul ei documentar și cu toată prețuirea noastră pentru semnatarul ei, departe de exigențe. Versiunea lui Radu Nichita este foarte bună și va putea deveni excelentă dacă traducătorul, serios cum îl știm, va mai medita asupra unor expresii argotice cu un caracter vădit perisabil.



Olga Tudorache (Kitty Warren) și
George Mihăiță (Frank Gardner)

Dar să revenim la spectacolul recent. De prisos a comenta amplu o piesă atît de cunoscută și atît de limpede în înțelesurile ei. Neplăcuta comedie — neplăcută atunci cînd a fost scrisă, neplăcută azi prin destule locuri ale lumii —, îndelung ostracizată la ea acasă, stîrnind represalii peste ocean, și-a dobîndit ulterior meritata faimă universală, fiind mereu însoțită de comentarii critice, dintre care, de bună seamă, cele mai pătrunzătoare sînt ale însuși autorului ei, care subliniază in-

sistent și apăsat direcția loviturii : societatea burgheză, ipocrizia puritană pe care-și clădește morala. Așa au și fost înțelese și redat lucrurile în spectacolul Soranei Coroamă. Nu doamna Warren e demascată aici, nu profesia ei deloc onorabilă e infierată, ci orînduirea care instituționalizează o îndeletnicire înșoșitoare, care generează și întreține morala parvenirii pe treptele sociale prin mijloace situate sub nivelul demnității umane ; demnitate umană în numele căreia și prin forța căreia se desprinde Vivie Warren de lumea de ipocrizie și minciună abil drapată în faldurile respectabilității și onorabilității. Aici, în această piesă și în acest spectacol, echivocul nu încape. Deosebirea de vederi între erectorii și critici pot interveni (cu recunoașterea din partea criticului a reușitei de ansamblu) în chestiuni de detaliu, de nuanțe și de subtilitate. În definirea personalității Soranei Coroamă intră, se știe, stilul tranșant, direct, aproape brutal, în orice caz deschis, de a rezolva spectacolul ; stil impulsiv de un temperament deloc placid, dublat de un spirit nerăbdător, grăbit în transmiterea ideilor și impresiilor regișoarei. De aici și felul imediat în care ne face să înțelegem cum stau lucrurile pe scenă : ca să zic așa, cine și în ce fel e bun, cine și în ce fel e rău, cine merită simpatia noastră și cine nu, cine se poticnește și cade, cine merge mai departe. Reverendul e un betiv ipocrit, baronetul e un libidinos, puștiul e un flustratec, Vivie e un Saint-Just cu fustă, doamna Warren, o proxenetă. Clară, tușa izbește, conturul se detașează net, dar poate orbi. Unde sînt nuanțele ? Unde e detaliul ? Unde e pinza transparentă a subtilității, a subtextului, fără de care textul lui Shaw nu e întreg ? Să admitem că, în cazul acestei piese, nu toate personajele sînt căptușite cu date complexe, că Praed e suficient de fad pentru a face foarte dificilă sarcina lui Jean Lorin Florescu, să recunoaștem că Sir Crofts se dezvăluie în însuși textul piesei mult prea devreme pentru a-i prilejui lui Constantin Codrescu mai mult decît excelența compoziție pe care o realizează, mai mult însemnînd un traseu evolutiv. Însă Gardner e numai parohul veșnic mahmur, cum îl înfățișează, cu bune mijloace, dar deja știnte. Tudorel Popa, sau e masca însăși a ipocriziei clericale, copios și convingător fardată ? Nu e reverendul — și, prin el, însăși biserica — unul din sprîmătorii solzi ai puritanismului victorian ? Nu cumva țintim prea jos, lovind un popă cheflin pur și simplu ? Făcînd din Frank un pezevenghi simpatic, o licheluță inofensivă, nu ne scapă printre degete importante înțelesuri, vizînd morala parvenirii ? Vivie e o protestatară de la început și pînă la sfîrșit, mînată de aceleași mobiluri, ne-schimbate, ca și cum ar fi născute din firea ei, și nu ar fi, în multe feluri, și la diferite grade de intensitate, înfrîntă de împrejurările vieții, care sînt, de fapt, condițiile sociale... Să zăbovim puțin asupra acestui personaj, de mare semnificație în însăși istoria

dramaturgiei. Matură, inteligentă, cu aplicație pentru științele exacte, Vivie ilustrează ideea de emancipare a femeii, idee prețioasă în epocă și allată și azi la mare preț. Tînăra absolventă a Universității din Cambridge se vrea independentă. Dar Vivie parcurge un drum de dureroase experiențe : mai întîi află lucruri amare despre trecutul mamei sale. Mai apoi află că, între trecut și prezent, punțile nu au fost tăiate. Pe urmă, în jurul ei, măștile cad pe rînd. Cine e Crofts ? Un distins Sir, protector generos al neajuratei ei mame ? Nu, e un afacierist feroce, un om brutal și crud. Cine e blindul reverend ? Un desfrînat. Cine e Frank, băiețelul din pădure ? Un tînăr viciat, un cartofor, un parvenit în devenire. Mai seamănă Vivie — cea care-și petrece lîhnită ultima vacanță în ambianța liniștitoare de la țară, cu Vivie — cea care se desprinde, greu, dureros, dar se desprinde total și definitiv de lumea a cărei adevărată față abia acum o cunoaște ? Cum să mai semene ? Nu numai existența ei s-a modificat, ci fondul însuși al sufletului ei, conștiința ei. Din păcate, Magda Popovici nu izbuteste să dea viață acestui bogat univers de simțăminte, acțișă practică un joc artificial, uscat, exterior. Personalitatea tinerii fete e enunțată sumar, printr-un comportament bășos și băieșos, împotrivirile, protestele ei seamănă cu îndărătniciile botoașe ale unui copil prea alîntat, hotărîrile ei — atît de radicale, atît de importante — nu seamănă cu decizii ale unei inteligențe lucide și pătrunzătoare, ci mult mai degrabă cu niște precizii reversibile. Nu e Vivie cea mai feminină dintre personajele lui Shaw, nici cea mai sensibilă și simțitoare, în orice caz, e cu mult mai rece și mai puțin femeie decît doamna Warren, dar are totuși momente cînd e străbătută de fiorul dragostei pentru mama ei, ar fi fericită să și-o apropie și să-i primească dragostea. Nu știm ce va face după căderea cortinei, Shaw nu ne-a lăsat de astă dată o postfață, un atît mai puțin știm dacă și pe cine va iubi, dar pe Frank l-a iubit, în felul ei, desigur, dar l-a iubit. Asta nu s-a putut vedea din hîrjoana Magdei Popovici cu deloc inspiratul George Mihăiță. Iar dacă s-ar fi văzut, altfel înțelegeam cît de greu cad ultimele ei cuvinte, cuvintele de adio către Frank, importanța hotărîrii ei definitive de a rupe cu această lume.

Hotărît, partea cea mai reușită a reprezentăției o constituie interpretarea dată de Olga Tudorache doamnei Warren. Remarcabila acțișă o înfățișează pe Kitty Warren în datele ei esențiale, adică voluntară, viguroasă, tumultuoasă, energică, autoritară, dar nu mai puțin feminină, de o feminitate voluptuoasă, senzuală. Restituindu-i vîrsta, după antecedente cu derogare de la adevărul piesei, Olga Tudorache înfățișează o Kitty frumoasă, nițel pînguită, dar deloc trecută, cu mult farmec și cu prestanță. Cu prestanță, dar nu și cu distincție. Și aici, în cazul interpretei doamnei Warren, se pierde o subtili-



Constantin Codrescu (Sir George Crofts), Olga Tudorache (Kitty Warren) și Tudorel Popa (Reverendul Gardner)

Magda Popovici (Vivie Warren) și Constantin Codrescu (Sir George Crofts)

tate deloc neînsemnată. Doamna Warren a dobândit și păstrează toate atributele unei femei din înalta și onorabila societate victoriană. În lume, doamna Warren e perfect stilată, așa trebuie să fie, pentru că așa se realizează demonstrația lui Shaw că nu obârșia, ci aparențele dau titlul de noblete. Buna (auto)educație, bunele maniere nu o părăsesc decât în momentele de explozive izbueniri și numai în intimitate, față în față cu Vivie. Kitty Warren e o proxenetă în esență, dar e „administratoarea” unor hoteluri de lux din câteva mari capitale ale Europei, nu codoașa peripateticienelor de pe Saint-Denis. Cu un asemenea glas spart, răgușit de mahorecă proastă, cu astfel de gesturi grosolane, doamna Warren ar fi scandalizat, desigur, și nu ar fi izbutit niciodată să-și înscrie fiica la Cambridge. Oricum, aparențele onorabilității și nobletei trebuie riguros păstrate în această lume în care a intrat. Olga Tudorache rostește magistral monologurile, care, în tehnica lui Shaw, sînt dialoguri cu sine ale personajelor, le expune metodic și cu forță de convingere, în întreg înțelesul lor ideatic complex. Dar pentru ce era nevoie să împrumute tonul acela fals plîngăreț, care-i face ridicolă suferința? Pentru o cit mai exactă înțelegere a piesei, doamna Warren nu trebuie să apară nici victimă a rînduiei sociale, dar nici nu trebuie stigmatizată prin ridiculare.

Virgil Munteanu



■ CHIȚIMIA

de Ion Băieșu

Premiera : 16 februarie 1975

Regia : ANCA OVANEZ-DOROȘENCO. Scenografia : GEORGE DOROȘENCO.

Distribuția : DIONISIE VITCU (Chițimia I); EMIL COȘERU (Chițimia II); VIRGINIA RAICU (Vica); MARCEL FINCHELESCU (Profesorul); VALERIU BOBU (Japonezul); VALERIU BURLACU (Filozoful).

Într-o noapte de vară am dormit într-o cameră căptușită cu ziere îngălbenite, uscate ca un strat transparent de pudră pe-o față. Senzația pe care am avut-o atunci a fost că acolo, indiferent cînd și din ce motive, a murit ceva.

Aceeași senzație am avut-o văzînd pereții de subsol ai camerei lui Chițimia, scorjiți și incolori, din spectacolul regizat de Anca Ovanez-Doroșenco, văzînd apoi desprinderea din timp a lui Dionisie Vitcu și rîzînd copios de ipostazele anacronice în care se confundă, cu concursul generos al partenerilor săi grotești, Profesorul și Filozoful, interpretați aici de Marcel Finchelescu și Valeriu Burlacu. A murit ceva, aceasta e starea dramatică predominantă a spectacolului și cred că și cheia piesei, pentru că adevărata personalitate a lui Chițimia abia de acum încolo se pare că rezultă, tristă, ridicolă și uscată ca niște foi de hîrtie îngălbenite de vreme și ușor destrămate în pulbere. Așa se întîmplă ori de cîte ori viața e învinsă de ceva și compromisă, ori de cîte ori alternativa dinamică a unui mod de a fi e substituită unui mod încrămenit, rigid și alterat, de existență. Și poate încă altele — căci sugestia autorului e bogată și nu se referă la un aspect superficial de dedublare a personalității umane, ci implică esența acestei personalități, e o oglindă care arată „strîmb”, deci adevărat, trăsăturile interioare ale unui personaj care se introspectează. Chițimia se introspectează în strădania de a-și afla adevăratul nume și adevărata personalitate, iar lucrul acesta îl face cu luciditatea uimită a celui care știe că „a murit ceva” în viața lui. Foile îngălbenite și ușor destrămate în pulbere sînt celelalte ființe, care-i alcătuiesc universul fals, ipostaze ale pro-

prici sale căderi. Dionisie Vitcu e uimit și serios, introspecția sa are o calmă concentrare și în confruntarea cu ipostazele proprii lui condiții păstrează în permanență un ton detașat și ironic. L-am văzut și în Vinătoarea regală a soarelui, pe un fond de amplă rezonanță, aproape tragică; și am descoperit acolo ceea ce — asociat și cu rezonanța de un dramatism straniu a lui Perichin, din varianta T. V. cu Micii burghezi — dovedește originalitatea profundă a acestui interpret și capacitatea lui de a înfrunta roluri de mare rezonanță din literatura universală. Virginia Raicuu e o parteneră potrivită, ea intruchipează în Vica, realist și exact, amărăciunea unei vieți mărunte, uscate și neîmplinite, cu toate stridențele care decurg de aici și micile momente de regăsire înduioșată a unei feminități trădate. Profesorul și Filozoful vin din universul „omului cu idei” al lui George Ciprian, au, adică, pînă la un punct, eleganța și ușoara fascinație a acestuia, ceea ce mi se pare că dă savoare estetică spectacolului și ținută în parodie. Evident, Marcel Finchelescu și Valeriu Burlacu cîștigă aplauze pentru consecvența acestei ținute, care nu expiră în vulgaritate, pentru proporția și la urma urmei aplombul comic investit în conturarea nu a unor simple caricaturi, ci a unor ipostaze reale și vii dintr-un stadiu caricatural al existenței umane.

Chițimia II, în interpretarea lui Emil Coșeru, este o insinuare și atîta tot. Realizată cu un expresiv aer misterios, cu tonuri și gesturi luminate de o detașare de lucruri și pămînt — ea nici nu ar fi avut de sugerat mai mult, pentru că și în text este o insinuare, și nu o prezență cu funcții complexe. Pentru tot ceea ce sugerează spectacolul, ambianta scenografică a lui George Doroșenco are o importantă contribuție, în sensul celor spuse la începutul acestui comentariu.

■ VÎNĂTOAREA REGALĂ A SOARELUI

de Peter Shaffer

Redeschiderea somptuoasei clădiri a Teatrului Național ieșean s-a făcut sub auspiciu elevate; patru titluri pe afiș, de ample ecouri, grupînd două reluări — Petru Rares de Horia Lovinescu și Poveste de iarnă de William Shakespeare — alături de două pre-

Premiera : 15 februarie 1975.

Regia : LETIȚIA POPA. Scenografia : GEORGE DOROȘENCO și RODICA HANAGIC. Ilustrația muzicală : LUCIAN IONESCU.

Distribuția : TEOFIL VALCU (Francisco Pizarro) ; VIRGILIU COSTIN (Hernando de Soto) ; FLORIN MIRCEA (Miguel Estete) ; GHEORGHE MARINCA (De Candia) ; ADRIAN TUCA (Diego de Trujillo) ; PUIU VASILIU (Bătrînul Martin) ; DIONISIE VITCU (Tinărul Martin) ; VALERIU BOBU (Salinas) ; GEORGE MACOVEI (Rodas) ; PETRU CIUBOTARU (Vasca) ; VALERIU BURLACU (Domingo) ; VIRGIL RAI CIU (Juan Chavez) ; SERGIU TUDOSE (Perdo Chavez) ; PAPIL PANDURU (Fratele Vincente de Valverde) ; VALENTIN IONESCU (Fratele Morcos de Nizza) ; EMIL COȘERU (Atahualpa) ; MARCEL FINCHELESCU (Villac Umn) ; ION SCHIMBISCHI (Challcuchima). În alte roluri : VALERIU OȚELEANU, ION LAZU, ALEXANDRU BLEHAN, TRAIAN GHÎTESCU, SILVIA POPA, CONSTANȚA LERCA.

miere — Vinătoarea regală a soarelui de Peter Shaffer și Chițimia de Ion Băieșu. Cunoscînd trei din aceste patru producții, am putea reține, odată cu valoarea exemplară a acestui capitol de program, investiția de valoare cuprinsă în aplicarea lui, gradul de sever profesionalism, amplitudinea, uneori, timbrul mai mult sau mai puțin modern.

Urmînd acum firul de poveste marcat de „miracolul echilibrului solar“ (regele incas Atahualpa), de „goana după aur“ și „cucerirea Perului“ de către conquistadorii spanioli (1533), într-o piesă publicată de dramaturgul englez Peter Shaffer în 1965, cronicarul mărturisește că se află departe și dezinteresat de evenimentul propriu-zis, cît și de referințele pe care i le-a atribuit autorul, într-un moment cunoscut în literatură ca al „tinerilor furioși“. Evenimentul e aici un pretext, cucerirea Perului, un fundal pe care se țes reliefuri cu reverberații spirituale actuale. Goana după aur ? temă însușit debătută în dramaturgia scenică și cinematografică a secolului douăzeci, îndelung explorată și încă neepuizată — evident. Miracolul echilibrului solar ? dar ce-i asta, în referințele de care dispunem aici ? — o antiteză, un termen de contrast și, poate, de opoziție cu esența degradată a termenului de civilizație, pe care trebuie să-l luăm în considerație în această poveste. Paradox nu există, există o amărăciune a antitezei care supune cei doi termeni unei probe determinate istoric și, din încercarea asta, nici una nu iese exemplară, nu cîștigă nici una, pen-

tru că — simplu — o civilizație a cărei esență e degradată nu se deosebește ca forță universală de un primitivism crud și naiv. În referințele autorului, sugestia e clară ; pentru demonstrarea evidenței și-a ales și povestea cuceririi imperiului incas, cum și-ar fi putut alege foarte bine oricare alta, și nu povestea propriu-zisă contează — „în fond, pentru montarea piesei nu e nevoie decît de o scenă goală și de o estradă înaltă“, zice el. Fiind unul din promotorii curentului protestatar al tinerilor furioși, această sugestie e investită la Peter Shaffer cu o polemică la adresa epocii postbelice, incriminează războiul ca act de opriamă socială și exprimă marea deznădejde în fața pericolelor noi ivite pe pămînt, odată cu formidabila dezvoltare a civilizației moderne care nu-și mai poate reprima coșmarul autodistrugerii. E condiția umană pusă în discuție aici, în secvențe scurte, epice, care punctează o alternativă, o latură a dimensiunilor filozofice luate în seamă în acest caz. Motivul Timpului, care-l obsedează pe eroul piesei, conquistadorul Francisco Pizarro — „tot ce simțim e alcătuit din Timp“, „orice e văzut în compensație cu Timpul, pare un fleac“ — e unul din posibilele exemple, care ilustrează atît aspirația spre universal cît și fragilitatea omului constrîns să acționeze numai într-un fel — fără ieșire, rob al propriei sale patimi și formații.

Dar dacă povestea nu interesează, iar o discuție despre condiția umană se impune cu necesitate, atunci cum se reliefează esența acestei discuții în zilele noastre, îndepărtate de primele amărăciuni postbelice și filtrate prin marile cuceriri cosmice, pe care omul și le-a adăugat în palmaresul civilizației sale ? Care e ponderea „miracolului solar“, dacă luăm o clipă în serios reevaluările simbolice ale acestui mit și pe cele științifice privind trecutul planetei noastre ? care e perspectiva ? Sigur că numai sub semnul cataclismului nuclear nu mai poate sta actuala dezbatere, spiritualitatea s-a îmbogățit și esența degradată a societății nu mai e un termen total de referință, ci relativ restrîns — real, dar totuși ipotetic în antiteză. La amărăciunea condiției incriminate atunci, ce element intervine în evaluarea condiției de acum ? Poate că, pe plan general, condiția umană s-a schimbat întrucîtva, omul are alte coordonate, alte deschideri, și numai anacronismul poziției sale față de această condiție să-l facă prizonier și condamnat al unei situații fără ieșire. Victimă, poate, a propriei sale erori de opțiune. Nu ? În orice caz, e mai acută și mai fierbinte parcă o asemenea alternativă, mai proprie momentului pe care-l parcurgem și optimă pentru ea, chiar dacă nu e — tocmai pentru că nu e — elucidată în acest spirit în piesa pe care o discutăm, dar ar putea fi condiționată.

Precizăm, pentru respectarea adevărului istoric, că montarea de la Iași este o premieră pe țară în limba română, întrucît tot

o premieră (să-i zicem, generală) pe țară a avut loc cu opt ani în urmă, la Oradea, în interpretarea secției maghiare*). Spectacolul este realizat de o cunoscută regizoare de televiziune, Letiția Popa, căreia teatrul Național din Iași i-a încredințat cu multă încredere transpunerea în imagini vii a acestei povești polemice și cu o însuflețire care se pare că i-a contaminat pe toți. Textul are frumuseți și culoare, un exotism al simbolului e încrustat în el și primul captiv s-a dovedit a fi însuși autorul, care și-a publicat piesa cu mențiunea fugară că „nu e nevoie decât de o scenă goală“, dar a descris apoi, cu lux de amănunt, decorul folosit de Michael Annals, la Festivalul de la Chichester din 1964, pentru că „a fost atât de frumos și a rezolvat atât de strălucit problemele vizuale ale piesei“. Cum să faci abstracție de sugestiile bogate date aici, dacă îți place piesa și găsești atâtea frumuseți în ea? Regizoarea are o bună experiență a „cadrelor“ — deci a plasticității și a dinamicii vizuale — și un sever precedent al sugestivității filozofice, câștigat în montări de amploare, specifice micului ecran, cu șase personaje în căutarea unui autor de Luigi Pirandello, Diavolul și bunul Dumnezeu de Jean Paul Sartre, Robespierre de Romain Rolland, Faust de Christopher Marlowe ș.a. Pași autoritari pe drumul unei personalizări ferme, cu contribuții originale, descoperiri și efort de înjghebare a unui sistem de coduri moderne, care să sintetizeze expresia unui conținut interpretat critic și creator și nu pur și simplu expus. Aici, pe scenă, experiența ei s-a materializat într-o montare riguros construită pe momente și detalii, de o incontestabilă valoare plastică și cu evidente date metaforice și poetice. Spectacolul e o suită de „pași pe o piramidă“ (o schelă care închipuie o piramidă, după cum foarte lesne închipuie, cînd e cazul, o pădure deasă a barba lumii, sau versanții abrupti ai unui munte sprijinit de cer — excelent element scenografic construit de George Dorosenco). Totul dominat de un soare, ca un simbol al atracției pe care o exercită și, din partea a doua în special, de silueta prelungită parcă dintr-o rază, cu ușoare reflexe purpurii, a lui Atabuallpa, regele incașilor, făptură ciudată, complexă și fascinantă în acest univers lacom, exact așa, și expresiv așa, redată de Emil Coșeru. Prezența lui Emil Coșeru dă nu numai monumentalitate și mister grav spectacolului, dar și tensiune, pentru că cele mai bune scene sînt acelea de confruntare dintre el și eroul expediției, Francesco Pizarro, interpretat de Teofil Vălcu cu vigoare dar și cu ușoară poză pînă aici, și cu reală aprindere și febră interioară de aici încolo. Desenul e expresiv pe momente, ca de pildă apropiere

* Vezi, în această privință cronică publicată în nr. 1, 1967 al acestei reviste, sub semnătura Valeriei Ducea, cu un minuțios și aplicat studiu asupra semnificațiilor piesei.

rea de tabăra incașilor, masacrarea lor, înțimbirea dintre trimișii regelui și general, apoi confruntarea celor două căpetenii și dezbinarea armatei copleșite de valoarea inestimabilă a prăzii. Teofil Vălcu are citeva monologuri de o mare expresivitate, iar valoarea emoțională a finalului i se datorește, cred, în bună măsură. E greu să faci delimitări, dintr-un context în care numai două-trei personaje dețin preponderența, dar, atîta cît e, se cuvine menționată contribuția interpreților; Dionisie Vițcu, Valentin Ionescu, Virgiliu Costin la definirea mai nuanțată a personajelor lor.

Așadar, spectacolul are culoare, confruntare. N-are încă polemică. Ce s-ar fi întimplat dacă povestea lui Martin bătrînul n-ar fi început pe un ton oarecare (ca al lui Puiu Vasiliu), ci pe unul care să ne înghete inimile? În definitiv, tot ce vedem se referă la niște victime ale unei tragedii. Victime pe care el le însuflețește și le oprește în timp, ca pe niște stadii ale unei erori. Ce fel de erori? Aici ne întoarcem la chestiunea condiției umane, discutată înainte, și realizăm cu oarecare părere de rău că spectaculosul a substituit-o, în cea mai mare parte, și deci a fost neglijată, cu pierderi serioase de ton, de tensiune și de sens, într-o acțiune care avea toate șansele să devină o amplă dezbatere spirituală.

C. Paraschivescu

Teatrul Dramatic din Galați

GIMNASTICĂ SENTIMENTALĂ

de V. Voiculescu

Fapt întrutotul apreciabil, teatrele continuă să investigheze fondul de dramaturgie moștenit de la înaintași și chiar în această stagiune (care e încă departe de ora bilanțului), am putut consemna, cu satisfacție, sau cu o mai reținută mulțumire, premiere care restituie circuitului public piese încă nereprezentate sau pe nedrept uitate. Iată, la Galați, s-a reprezentat recent Gimnastică sentimentală de V. Voiculescu, în regia lui Petre Popescu. Ce știm spectatorii de azi despre dramaturgia novelistului, poetului, V. Voiculescu? Mai nimic. Tipărite în volume sau separat, piesele lui n-au trezit vreun ecou, nici n-au captat atenția teatrelor, cu excepția

Data premierii : 23 februarie 1975.
Regia : PETRE POPESCU. Deco-
ruri : VICTOR CRETULESCU. Costu-
ne : DOINA SPIȚERU.

Distribuția : GHEORGHE V.
GHEORGHE (Ion Ionescu-Novus) ;
LILIANA LUPAN (Sofia) ; FLORIN
DUMBRAVĂ (Vlad) ; VIORICA HO-
DEL (Mara) ; MITICĂ IANCU (Căpi-
tanul Ciupita) ; IOANA CITTA BACIU
(Soacra) ; STELA POPESCU TEMELIE
(Inocenta) ; EUGEN POPESCU COS-
MIN (Puiu Moldavian) ; MARGA
GEORGESCU (Andrei Fifica) ; LEON-
NARD CALEA (Georgescu) ; ANTON
FILIP (Tinărul) ; MARCEL HIRJO-
GHE (Comisarul) ; DOREL BANTAȘ
(Primarul) ; ALEXANDRU NĂSTĂȘ
(Sergentul) ; LAVINIA TECULESCU
(Directoarea) ; RADU GHEORGHE
JIPA (Prefectul) ; ȘERBAN BOGDAN
(Ministrul) ; GRIGORE CHIRIȚESCU
(Garsonul) ; LENI ȘTEFĂNESCU (Pro-
fesoara I) ; ȘTEFANIA GORUNEANU
(Profesoara II).



Marga Georgescu (Andrei Fifica) și
Gheorghe V. Gheorghe (Ion Ionescu
Novus)

unei inițiativă eșuate la Botoșani, acum cităva vreme, cu aceeași Gimnastică sentimentală. Nu zic Umbra, nici Demiurgul și, cu atât mai puțin, La pragul minunii, piese de ecou în epocă, dar fără rezonanță în timpul nostru. Dar Fata ursului? Dar, mai ales, Pribeaga, în care regăsim dimensiunile atât de particulare ale poetului, autor al Ultimelor sonete inchiuite ale lui Shakespeare? Înșirșit, fie și Gimnastică sentimentală, dacă e un început. Fie și această amărăie comedie prin care V. Voiculescu arată legături de nudenie cu proza lui I. Al. Brătescu-Voinești și I. A. Bassarabescu și chiar cu o parte a prozei sadoveniene, cu dramaturgia lui V. I. Popa, Tudor Mușatescu și Gh. Ciprian. Ciudat, cum s-a simțit V. Voiculescu îndemnat să se exercite — și să se risipească — pe teritorii atât de diverse. Ce lume aparte e în nuvelistica lui (să ne amintim Sezon mort și Pescarul Amin), ce bolți înaltă cu sonetele, ce speranțe — vai! — deșarte nutrește pentru condiția omului în La pragul minunii și cum se cheltuie într-o farsă, pirandellizind ușurat, precum în Gimnastică sentimentală! E ca și cum un virtuoz al violoncelului ar arpeggia — public — la piculină. Ascultăm, firește, arpegii'e, dar gândul ne poartă îndărăt, către notele grave ale sonetelor. Pentru că, să fim drepti, cu Gimnastică sentimentală abia a-runci o privire fugară pe o fereastră fumurie înăuntrul universului adînc al poetului. Gimnastică sentimentală e o comedie despre o lume trăind în cerc închis, o piesă despre bieții oameni din amăritele țiguri provinciale de altă dată, despre neacazurile lor cotidiene, siciltoare și inevitabile, o sinceră și

neputincioasă declarație de solidaritate și înțelegere a autorului sensibil la suferințele mărunte și umile.

Un biet profesor de provincie trăiește — ascunsă — drama ratării lui, răbdînd cu stoică resemnare teroarea soției și soacilor, acceptînd, neputincios și lipsit de energie, calvarul unei existențe cenușii. Apariția unui fost coleg de liceu, care-l smulge din apatie, dezvăluîndu-i foloasele unei existențe clădite pe exerciții intense de gimnastică sentimentală, îi schimbă viața. Din biată victimă, profesorul devine o personalitate dominatoare în familie, în școală, în țirgușor, cu tot șirul de bucurii și de neplăceri pe care îl poate produce o astfel de schimbare în viața unui om. Regăsim în această cale de transformare a personalității individului vagi ecouri ale filosofiei pragmatice, cu circulație în epocă, vedem chiar interpretate unele idei ale psihologului William James, a cărui lucrare Voința de a crede reprezintă forma elevată a micului tratat de gimnastică sentimentală pe care actorul, colegul profesorului nostru,

il expune succint, după formula „e adevărat ceea ce se dovedește util, necesar, și nu ceea ce concordă cu realitatea“. Dar e și un cert spirit polemic cu pragmatismul ideilor, pentru că, e drept, profesorașul practică exerciții sentimentale care-i transformă personalitatea, dar și înghite destule ponoase de pe urma acestei transformări: își exercită puterea de seducție asupra servantei durdulii, dar face cu greu față consecințelor de seducător, provocând un „atac la baionetă“ din partea deloc resemnatei făpturi seduse. Și așa mai departe. Așa mai departe, pe direcția lanțului de întâmplări-bumerang care dau substanță comică piesei.

Spectacolul onorează la modul cel mai satisfăcător piesa. Petre Popescu, în vervă comică, arătând mari resurse de fantezie și ascuțită intuiție a izvoarelor de haz, a condus spectacolul într-un ritm susținut, dozând atât cât se cerea grotescul întâmplărilor, intercalând cu pricepere momentele de melancolică poezie, de duioșie și căldură. Petre Popescu a arătat că știe bine trupa gălățeană și că se pricepe s-o folosească în cel mai optim mod. Gheorghe V. Gheorghe marchează foarte bine trecerea de la condiția umilă a profesorașului interpretat de el la noua condiție, glorioasă, dobândită prin exerciții sentimentale, și hazul lui e căpțușit cu o undă de omenie care ni-l apropie. Foarte bun ne-a apărut Eugen Popescu Cosmin, în rolul actorului Puiu Moldavian, cu o emfază de cabotin îndărătul căreia stă, deloc ascunsă, prietenia sinceră pentru fostul lui coleg de liceu. Marga Georgescu arată nebănuite calități de comediană în rolul piperat al vecinei Fifica, latentă adulterină. Un personaj mai șters, pe care-l realizează în limitele oferite de text, interpretează Liliana Lupan, soția profesorului. Socrul — Țanțoș, Țifnos și pînțenat — e Mitică Iancu. Țeapănă și cam atît e Ioana Citta Baciu în rolul Soarei. Ștearsă de tot, Viorica Hodol în rolul fiicei. Fiul însă, așa cum îl înfățișează Florin Dumbravă, e gălăgios pînă la stridență. Inocenta, fata în casă sedusă și abandonată, e savuros, copios, sănătos înfățișată de Stela Popescu Temelie, foarte grijuliu menținută pe linia decenței și bunului-simț, deși mereu agresivă pe o direcție dintre cele mai spinoase. În rest, un șir de interpretări corecte, care nu spun nimic mai mult decît corectitudine profesională și, avînd în vedere dimensiunile rolurilor, disciplină, ceea ce nu e puțin lucru.

În ansamblul lui, spectacolul e bine făcut, are o unitate de stil, care e rezultatul omogenității trupei, conjugată cu seriozitatea travaliului regizoral. Sigur, o contribuție la reușita acestei bune valorificări a piesei o au și decorul arisat, vesel, semnat de Victor Crețulescu, și costumele pe care le semnează, la debutul ei, Doina Spițeru.

Virgil Munteanu

Teatrul de Stat din Oradea

■ Secția română

EMINESCU LA VIENA

de Stelian Vasilescu

Data premierei : 27 februarie 1975.

Regia : ION MIINEA.

Distribuția : NICOLAE BAROSAN (Eminescu) ; ION ABRUDAN (Ioniță Bumbac) ; TEO COJOCARU (Chibici Revneanu) ; ION MARTIN (Ioan Behnitz) ; GRIG SCHIȚCU (Activistul) ; LAURIAN JIVAN (Baronul) ; EUGEN HARIZOMENOV (Ioan Slavici) ; MARCEL POPA (Al. I. Cuza) ; ION MIINEA (Tilea) ; EUGENIA PAPAIANI (Veronica Micle) ; STELIAN VASILESCU (Comentatorul).

Biografismul și exegeza eminesciană, parcurgînd cea mai fastuoasă traiectorie din literatura noastră, au încetățenit un portret arhetipal al poetului. Cît de necesară este pentru cultura scrisului național o imagine definită a zbaterii eterne între astral și terestru s-a constatat cu finețe istorică ori de cite ori Eminescu a însemnat axa judecătii de valoare pentru o spiritualitate ce și-a precizat cu fiecare ev nou conceptele. Desprins din contingent, dominînd tutelar spațiul matrice al formațiunii sale, omul a intrat în mit. Oral și literar, personajul Eminescu a trebuit să se înalțe într-o zonă pură a spiritualizării simbolice pentru ideea noastră de Poet și, cînd nu s-a întîmplat aceasta, fiecare și-a descoperit spiritul critic feroce al bunului-simț sau al imaginii livrești — acesta nu este „Eminescu“ ! Dar cum trebuie să arate Eminescu în roman sau teatru ? Eminescu investit literar cu substanță analitică trasă din viața și opera sa, ficțiunea lucrînd pînă la nivelul plasticității ambianțelor...

Sînt cîteva încercări onest didactice, străduindu-se să ni-l arate în ipostazele devenite, aș zice, folclorice. Clasică schemă epică și dramatică, de la E. Lovinescu, Cezar Petrescu pînă la Mircea Ștefănescu și Eugenia Busuioceanu. A vizualizat un poet necesar confortului intelectual, vreau să spun imaginii școlare. E necesar însă și un alt Eminescu, cel desprins întîi din operă și apoi din memorii, chiar dacă memoriile contemporane par elemente sigure și comode de spectacol. De

aceea, fiecare nouă încercare de a prezenta pe Eminescu trebuie analizată în ce ne apropie mai mult de miezul de foc al gândirii eroului și mai puțin de zădărniciile sale omenești.

Piesa-document a lui Stelian Vasilescu, din care s-a decupat un text de lectură pentru o tatonare a reacției spectaculare, e o reconstituire ideologică, într-un moment de expansiune tinerească a personajului, punându-se de acord deci un temperament juvenil, genial, cu clocețul revoluționar al unei gândiri izvorite din observația atentă a stărilor politice. Implicarea elementului biografic (uneori copios făcută pe marginea „Amintirilor” lui Slavici) nu capătă preponderență asupra desfășurării ideatei propuse. Culese din opera jurnalistică (Ed. Scurtu, Murașaru sau Crețu), elementele rațiunii practice eminesciene se enunță în discuții studentești cu liniatura severă permisă de document. Apreciez la Stelian Vasilescu ceea ce spuneam mai sus, efortul experimental de a da un Eminescu mistuit spiritual în limitele acceptabile ale unei manifestări de conveniență. Trecând această graniță a „artisticului” pe teretul oarecum arid al piesei-document, autorul s-a văzut serios îngrădit de marile probleme ale „perioadei vieneze”. Absolut toate momentele dramatizate s-au istoricizat în biografia poetului, relevând direcții de spirit. La cafenea, tabăra bărnăuțienilor deschide ostilitățile cu maioreșcenii Eminescu, Chibici, Behnitz, Slavici. Prilej de dizertații politice și culturale — aluzii voalate la dualism, la chestiunea limbii, a naționalităților, a mișcării naționale, a serbării de la Putna. Acasă, un „sărman Dionis” cugetă și trăiește frenetic, iluminat de idealuri providențiale... De Anul Nou 1870, la reședința lui Al. I. Cuza de lângă Viena, salutul studenților români se transformă într-un vibrant schimb de impresii asupra țării, domnul Unirii proorocind tinărului moldovean un destin pe măsura arderii sale purificatoare etc. etc. Fiind piesa despre un luptător pentru unitatea culturală a neamului său, deci o piesă cu atribute eroice, dinamismul replicilor a trebuit să fie accelerat, combustia cuvintelor sporită. Cu toate că un spectacol-lectură vitregește mult textul, chipul lui Eminescu — tribun al ideilor novatoare, omul politic adevărat și copleșitor, s-a zărit în contururile lui clare, nu îndeajuns de adâncite pentru nuanțe de expresie, dar convingătoare, documentare și teatrale în sensul bun al termenului.

Regia lui Ion Mîinea — limitată aici la controlul expresivităților de lectură — a păstrat o tensiune înaltă și egală a piesei, înțelegând că autorul a vrut să sonorizeze prin personaje niște idei care s-au desprins din contextul operii, fiind îndreptate de morală publică. La această etapă a reprezentăției, e dificil de apreciat actorii, fiind știut că personalitatea scenică trebuie contemplată în desfășurarea ei integrală. Totuși, interpretul lui Eminescu, Nicolae Barosan, îndreptățește speranțele unei dificile realizări.

Are căldură romantică și emoție gradată, într-un ritm muzical, cu timbrul profund al solemnităților trăite. La fel, Marcel Popa (Al. I. Cuza), actor de accente tragice, interiorizate în partitura sa generoasă, a înstrăinatului chinuit de dorul țării. Un actor care pe scenă va întrupa un Cuza mistuit eminescian.

Pledăm cu toată convingerea pentru varianta scenică a spectacolului. Acuratețea replicilor, lipsa artificialului în momentele caracterizării prin cuvânt, recomandă un spectacol sincer, și cei care știu „chinul” marelui nostru poet ca personaj literar înțeleg aceste cuvinte.

■ Secția maghiară

FIRE DE POET

de E. O'Neill

Data premierei: 21 februarie 1975.

Direcția de scenă: SZABÓ JÓZSEF. Scenografia: MARIA HAȚEGANU BIREA. Traducerea: VAS ISTVÁN.

Distribuția: MISKE LÁSZLÓ (Cornelius Melody); F. BATHÓ IDA GÁBOR KATALIN (Nora); CSÍKY IBOLYA (Sara); KAKÜTS ÁGNES (Deborah); HALASI GYULA (Gadsby); SZABÓ LAJOS (Jamie Cregan); ZALÁNY GYULA (Mickey Maloy); TÓTH SANDOR (Don Roche); CSEKE SÁNDOR (Paddy O'Dowd); BELENYI FERENC (Patch Riley).

Și această dramă „tirzie”, ce urma să intre în vastul ciclu supranumit „Povestea unor posesori care s-au deposedat ei înșiși” are arhitectura consacrată a teatrului o'neillian. Dintr-o perspectivă tragică a existenței, determinată de natura raporturilor umane, într-o societate a însingurării, dramaturgul înfățișează drame ale ratării — din scrupul, vanitate sau filozofie — riguros circumscrise unei pledoarii. Din substanța acestei pledoarii (care în teatrul american s-a clasicizat în primul rînd datorită autorului în discuție) s-a dezvoltat o adevărată artă poetică ce trimite ca intenționalitate la Ibsen, dar care sfîrșește prin a marca tare psihologice ale veacului nostru. Eroi lui O'Neill sînt impulsionați de mari avînturi — în ordinea practică sau ideală, construiesc la modul sublim ipotetice destine, trăiesc neliniștea veacului în reflexul conflictului interiorizat,

meditat îndelung pentru o exteriorizare piezișă, crudă dar patetică și substanțială. Fie de poet nu-i decît ilustrarea unui caz de ratare pe datele mărunte ale unui snobism nobiliar. Fostul maior irlandez de dragoni în armata lui Wellington, Cornelius Melody, emigrant în Statele Unite, decede din treapta sa socială în urma instabilității de caracter pusă pe seama sensibilității care ar aduce după sine concesii. Actualul bangiu cu repulsie vădită pentru soție și fiică, persoane modeste, fără rafinament social, joacă la nesfîrșit tragi-comedia nobilului scăpătat, cu exerciții obsedante de maniere, cu poze romantice și declamatorii (versuri din Byron sînt substituite expresiei directe, pentru efect), și este trezit la realitate într-un sfîrșit celerășeză într-o existență mediocră, fără veleități aristocratice și militare, mai mult din autoflagelare decît din convingerea că lumea potențailor îi este refuzată pentru totdeauna.

Premiera mondială fiind abia în 1957, piesa este foarte puțin cunoscută la noi, doar prin ediția din 1968, în trei volume, a teatrului lui O'Neill. Meritul trupei maghiare din Oradea stă în primul rînd în popularizarea acestui text de referință. Regizorul Szabó József a gîndit un spectacol auster, mizînd exclusiv pe elementul conflictual. Zbateră neputincioasă a lui Cornelius Melody a devenit leit-motiv în cea mai perfectă fidelitate față de text, dintr-o salutară onestitate artistică. Unicul cadru scenografic, hanul, a fost conceput de Maria Hațeganu Birea în tonalități închise, sugestia tensiunii morale venind din unghiurile simetrice ale pereților înalți. O distribuție omogenă dă spectacolului adîncime în sensul punerii de acord cu intențiile regizorale. În bătrînul Cregan, soi de etern vagabond, și el incurabil vizionar, Szabó Lajos reușește o performanță memorabilă, conferind personajului acel inefabil gorkian

al desmoșteniților soartei. Blinda Nora, soție fără personalitate și fără tentative de eliberare din banalitatea diurnă, are în F. Bathó Ida o interpretă inteligentă, la care tăcerile și gesturile schițate au o mare importanță de relief scenic. Prea temperamentală, Sara, în viziunea lui Csiky Ibolya, reușește totuși să fie femeia unei pasiuni aprinse, luptînd pentru depășirea condiției modeste, cu mijloace nu îndeajuns de limpezi și, ca atare, adeseori contradictorii. Străniei Deborah, amestec de luciditate, compromis, orgoliu aristocratic, îi este conferită cu multă distincție interioară de către Kakuts Ágnes întreaga poezie a voinței, convingător simulată ca să pară doar o tandră atenție față de fiul ei. Zallany Gyula și Halasi Gyula în Maloy, tinărul servitor și aspirant la grațiile Sarei, și respectiv verosul avocat capabil de orice tranzacție, Gadsby, expresivi în marginile importanței partiturilor lor.

Pentru protagonist, fericita alegere a lui Miske László înseamnă găsirea exactă a accentului tragic pe care regizorul l-a dorit ca să facă din spectacol un recital al cazului propus de dramaturg. O prezență statuară, respirînd virilitate și demnitate militară, adeseori dusă pînă la aroganță. Actorul desfășoară o energie considerabilă pentru a evidenția tragedia unui om donquijotesc, brav în acelese sale lirice, dar jalnic în substituirea realității prin fabulație fără frîu. O singură stridență, credem, ar fi, pe alocuri, excesul de aer fanfaron, cînd actorul în uniformă amîntește de eroii operetelor lui Lehár. Fapt care nu împiedică o montare, repetăm, fidelă intențiilor lui O'Neill, adică un rar spectacol al „primatului textului literar“, după fericita expresie camilpetresciană.

Ionuț Niculescu

Miske Laszlo (Cornelius Melody). Csiky Ibolya (Sara) și Batho Ida (Nora)



Teatrul de Stat din Reșița

AUSPICII
FAVORABILE

Invitat de A.T.M., Teatrul din Reșița a prezentat publicului bucureștean trei spectacole: Într-o singură seară de Iosif Naghiu, Pogoară iarna de Maxwell Anderson și Profesiunea doamnei Warren de B. Shaw. Cei doi sau trei ani, ciți au trecut de la ultima vizită a colectivului reșițean în Capitală, au pus pe activitatea lui artistică semnele unei vizibile înviorări. Sub auspiciile favorabile ale unui directorat tinăr, energie și destoinic, bucurându-se de infuzia de „sînge proaspăt”, datorată citorva dintre cei mai buni absolvenți din ultimele promoții ale Institutului, teatrul reșițean (deși lucrează în condiții vitrege, fără o sală proprie și fără posibilitatea de a-și organiza și ritma armonios munca de pregătire a spectacolelor) nutrește ambiția și, în bună măsură, izbuteste să egaleze, dacă nu să și întrecă, alte colective de aceeași categorie, să-și situeze realizările în rîndul reprezentațiilor meritorii actuale. Efortul de a intra în marea viață teatrală a țării, dorința de mai bine, strădania de a lupta împotriva izolării își găsesse rațiunea și împlinirea în primul rînd în programul repertorial, evident dificil și exigent, capabil de a stabili o legătură strînsă cu publicul. Includerea pe afișul reșițean a unor piese din dramaturgia originală nouă ca: Puterea și Adevărul. Într-o singură seară, Simbătă la Veritas. Vikingii, împreună cu lucrări străine reprezentative ca: Pogoară iarna, Profesiunea doamnei Warren, Azilul de noapte, Ruy Blas, îndeamnă chiar, prin aceasta, la realizarea unor spectacole de răspundere, la punerea în valoare a tuturor forțelor de care dispune colectivul și totodată la crearea unui climat de interes în jurul activității teatrului.

Atmosfera creatoare instalată în teatru, străduința de a conferi spectacolelor un stil, constituie premisele unui progres cert. Cei 4.000 de abonați permanenți, afluența de spectatori înregistrată, în ultima vreme, acasă și în deplasări, vorbesc clar despre drumul deschis de teatrul reșițean către educarea sănătoasă și sigură a gustului publicului din vechea cetate a otelărilor. Nivelul la care s-a ajuns poate să satisfacă nu numai cerințele publicului local, dar și exigențele confruntării cu Bucureștiul.

Puse în scenă de regizori diferiți, cele trei spectacole ale turneului manifestă o tendință comună: dorința de a acționa puternic asupra spectatorilor, de a le transmite o anumită stare de spirit, de a-i face părtași la ideile vehiculate, de a-i obliga să ia atitudine față de personajele și întimplările pieselor. Mai de-a dreptul și mai violent exprimată în Pogoară iarna, de către tinărul regizor Gheorghe Rada, mai temperată și mai ascunsă în Profesiunea doamnei Warren și Într-o singură seară, de către „veteranul” Eugen Vancea, această tendință spre regia mobilizatoare reprezintă un element pozitiv al activității teatrului reșițean. Faptul ne îndreptățește încrederea în efortul de a înlătura de pe această scenă mediocritatea, indiferența și rutina, de a instaura, și aici, la Reșița, un spirit nou, contemporan, de gîndire în arta spectacolului.

ÎNTR-O SINGURĂ
SEARĂ

de Iosif Naghiu

S-au spus multe despre această premieră reșițeană, chiar în paginile revistei noastre *). După cele două versiuni pe care le-am văzut cu reputații actori de la „Bulandra” și de la Naționalul ieșean, m-am dus la spectacolul de la Reșița cu oarecare teamă; și iată, am fost cucerită de modul simplu și sincer în care sînt văzuți, înțeleși și înfățișați, în această variantă reșițeană, eroii de astăzi, de aici, de la noi. Întreaga greutate a montării a căzut pe umerii tinerilor și foarte tinerilor actori: Cornel Manolescu (Marcu), Ion Anestin (Oniga), Emilian Belcin (Petre). Mi-a plăcut să constat la acești absolvenți, dincolo de disponibilitatea compozițională și stăpînirea în expresie, autenticitatea în evocarea biografiilor personajelor, în dezvăluirea originii conflictului lor, a sentimentelor contradictorii ce le apropie și le despart. Crezînd cu sinceră ardore în ceea ce aveau de spus, tinerii interpreți n-au găsit necesar nici să declame retoric, nici să apese pe replici; nu le-au rostit ea și cînd ar fi fost revelații, ci

*) Teatrul nr. 11/1974.



Ion Anestin (Oniga) și Cornel Manolescu (Marcu) în spectacolul „Într-o singură seară” de Iosif Naghiu

le-au dat sensul unor idei cunoscute și de ei, și foarte familiare spectatorilor, idei care trebuie, totuși, repetate încă o dată, pentru a atrage atenția (așa cum a dorit și autorul), asupra a ceea ce înseamnă cu adevărat prietenia și durabilitatea unui sentiment. Chiar acolo unde actorii n-au reușit să depășească dificultățile vârstei eroilor, atașamentul și vibrația lor față de mesajul pe care-l aveau de transmis au suplinit lipsa acestei „maturități” biologice. Tonul autentic și familiar, faptul că interpreții au știut să aducă pe scenă adevărul vieții, au conferit spectacolului o deosebită forță de convingere. Chiar și în prezența personajelor de mai mică importanță — Șoferul (Dan Târbatu) și Vecinul (Zeno Balint) — am simțit vibrația unui crez artistic, necesar compunerii atmosferei specifice textului, comunicării relațiilor subtile și nuanțate dintre interpreți. Mai puțin expresive și cam lipsite de vlagă mi-au apărut și mie, ca și altora, personajele feminine. Important

este că, și la cea de-a treizeci și treia reprezentare a sa, piesa lui Naghiu a apărut la fel de proaspătă, evidențiind munca atentă și migăloasă a regiei, corectitudinea profesională, echilibrul, legătura spontană, emoționantă dintre interpreți.

PROFESIUNEA DOAMNEI WARREN

de G. B. Shaw

Data premierei : 13 iunie 1974.

Regia : EUGEN VANCEA. Scenografia : FLORICA MĂLUREANU.

Distribuția : ELENA ALBU (Vivie) ; VASILE BALU (Praed) ; TANȚA LAKE (Doamna Warren) ; ION ANESTIN (Crofts) ; EMILIAN BELCIN (Frank) ; CRISTIAN PIRVULESCU (Samuel).

La ridicarea cortinei, decorul, cu totul neobișnuit, șochează, aproape taie respirația. Un crîng, un luminiiș verde, într-o mare de sălcii plîngătoare, într-un hățiș de ramuri subțiri, încăleite și asimetrice. Acest cadru, de-o remarcabilă expresivitate și strălucire plastică, de sugestivă originalitate, aparținînd Floricai Mălureanu, pare să fi fost destinat mai curînd unor spiriduși sau ondine, și nicidecum personajelor lui Shaw. Și totuși... (înd în acest cadru mirific încep să apară, în splendidele lor costume de epocă (mătăsurii colorate în nuanțe șterse de mov, de gri, de marron, alternînd cu cîteva pete de negru și alb), personaje, învăluite în acordurile sublime ale muzicii lui Vivaldi, sesizezi de îndată intenția ironică, spirituală, a creatorilor spectacolului, ideea de a realiza un contrast între frumusețea bucolică a peisajului, desenul perfect armonizat și elegant al cadrului, și într-atît de „neplăcutele” și deloc frumoasele fapte petrecute între și cu eroii lui Shaw. Prin economia de mijloace, prin expresivitatea liniilor, prin dinamismul grațios și transparența volumelor, acest cadru plastic conferă, dintru început, o înaltă ținută montării reșitene.

Neîndoielnică este, apoi, reușita regizorului în ritmul, în nervul spectacolului, în reliefarea vivacității și laturilor comice ale textului, fără a sacrifica semnificațiile lui dramatice grave. Accentul este pus pe rolul tinerei Vivie, pe aspirația ei către emancipare, către împlinirea prin muncă cinstită, aspirație înțărîtă de condiția nedemnă a mamei sale și

de decepția pe care profesia mamei i-o produce. Pe această coordonată (majoră) se realizează cursiv, fără nici o ostentație, fără nici un artificiu spectacular, ideea „neplăcutiei comedii“. E adevărat că această viziune este ușor îndulcită, că în dezvoltarea ideii lipsesc accentele mai acide și mai virulente ale autorului la adresa moravurilor și conveniențelor sociale; tășurile satirice, atitudinea ironică, brutal-batjocoritoare, au fost întrucitva estompate. Totul a fost trecut într-o tonalitate firească, de emoție reținută, deloc de disprețuit, dimpotrivă.

Perspectiva de a oferi spectatorilor un punct de vedere nou asupra acestui text, mutînd evident accentul, de pe doamna Warren și mediul ei, pe tinerii din piesă, a fost acoperită în întregime cu momente teatrale de cea mai bună calitate. Spectacolul se bizuie și de data aceasta, ca și într-o singură scară, pe buna îndrumare și coordonare a actorilor, pe capacitatea lor de a descrie, cu precizie și conștiinciozitate, biografia personajelor, treptat demascate de autor, pe puterea lor de a crea atmosferă și tensiune. Un binevenit echilibru a fost realizat în jocul interpreților, între cei tineri și cei mai vîrstnici. Frumoașă, inteligentă, cu discreție, în prim-planul montării, chipul autoritar al Viviei, evidențiindu-i cu aleasă feminitate psihologia, hotărîrea nestrămutată de a se desprinde de mediul corupt, aspirația spre un ideal de puritate și muncă. Frank, interpretat de Emilian Belcin, persillează cu veselă degajare societatea coruptă și dubioasă a doamnei Warren, de care nu este însă deloc dispus să se despartă. Personajul avea nevoie, în final, de o notă mai apăsătoare a atitudinii sale lașe, de supunere a acestui simpatice și complex erou intereselor societății banului. Montarea reșicană impune și chipul lui Sir George Crofts, realizat cu aplomb și siguranță scenică, discret și nuanțat, de către Ion Anestin. Praed a fost jucat cu finețe și distincție de Vasile Balu, iar reverendul Samuel a fost și el descris cu precizie și umor reținut de Cristian Pîrvulescu. În rolul de largă respirație al doamnei Warren, Tanța Lake s-a integrat cu vitalitate și măsură. Toți interpreții comediei lui Shaw au demonstrat, așadar, virtuțile realei teatralități.



Tanța Lake (Kitty Warren) și Elena Albu (Vivie Warren)

goară iarna ne-au relevat o anume dificultate a aducerii piesei lui Maxwell Anderson pe scenă. O dificultate izvorită din diversi-

POGOARĂ IARNA

de Maxwell Anderson

Puținele versiuni (doar două, dacă nu mă înșel — la Iași, acum vreo optsprezece ani, și la Bacău, acum vreo patru ani) cu Po-

Data premierei : 22 februarie 1974.

Regia, scenografia, ilustrația muzicală : GHEORGHE RADA.

Distribuția : ION ANESTIN (Trock) ; GR. ALEXANDRESCU (Shadow) ; DAN TURBATU (Garth) ; LELIA COLUMB (Miriamne) ; VASILE BALU (Esdras) ; IULIANA DORU (Fata I) ; MARIA ANTONOV (Fata II și Pîny) ; ZENO BALINT (Lucia) ; MIRCEA IPATE MAREȘ (Judele Gaunt) ; CORNEL MANOLESCU (Mio) ; OVIDIU CRISTEA (Carr) ; VALENTIN RUSMIR (Sergentul) ; FLORIN MIHAIL MIRON (Extremistul) ; FLORIN TIMPU (Comisarul).

lutea procedeelelor dramatice, unele noi, altele de factură mai veche, prin mijlocirea cărora autorul și-a concretizat tema dramatică: lupta și înfrângerea tânărului Mio, pornit să înfrunte opresiunea și urgia adversităților sociale de tot felul (mentalități de junglă, cruzime, injustiție, abuz etc.). Văzută, după treizeci și trei de ani de la scriere, piesa își păstrează nealterată frumusețea tragică și patetică a ideii ei protestatare. Trecerea timpului s-a arătat, în schimb, necruțătoare față de slăbiciunile stilistice, acuzând inconsecvența autorului, care, în cadrul conflictului conceput la dimensiuni ample de tragedie modernă, de largă respirație, a redus apelul la sentimentele umane pînă la dimensiunile unei melodrame de rînd. Textul e stufos, acțiunea evoluează într-o construcție neregulată, cu lungimi oboseitoare, cu efuziuni lirice, exprimate cu un patos ce sună deseori desuet.

Realizat în urmă cu un an de către tânărul regizor Gheorghe Rada, spectacolul de la Reșița nu mărturisește capacitatea de a restructura scenic întreg materialul dramatic, de a evita slăbiciunile textului și de a-i valorifica plenar calitățile. Reprezentată rar, suferind de-a lungul vremii o seamă de modificări în distribuție, montarea dezvăluie aceste avataruri, tendința spre degradare. Dincolo de semnele îmbătrînirii premature, ea a demonstrat însă și existența unui dezechilibru interior inițial, contradicția între, pe de o parte, formula voit modernă, stilizată, a cadrului scenografic, și acompaniamentul muzical „la zi” (unul dintre eroi plimbă în permanență un tranzistor), și, pe de altă parte, jocul de factură veche al întregului ansamblu, joc impregnat de clișee, concentrat asupra efectelor exterioare, „tari”. Facilitatea și aproximațiile în interpretare, confuzia izvoită din plasarea pe același plan a esențialului și neesențialului, au făcut să se piardă ideea fundamentală a piesei: rechizitoriul sever și lucid al autorului, întruchipat cu nevinovăție și elan liric de către cei doi eroi, trece în subsidiar, în timp ce în evidență iese un element secundar al conflictului: lamentările melodramatice, remușcările judei Gaunt (expuse printr-o colecție de deprinderi teatrale demult învechite).

Spre deosebire de celelalte două spectacole, aieveoie am putut descoperi aici vreo preocupare pentru conturarea unor caractere și relații, și a unor procese de conștiință carac-

teristice. Cu toate că și în acest spectacol unii actori (Dan Turbatu, Cornel Manolescu, Florin Mihail Miron, Ion Anestin) au dat dovadă de probitate profesională, de credință în ceea ce li s-a cerut să facă, eforturile lor nu au putut depăși stadiul unor demonstrații de abilitate individuală, pentru a se integra unui joc unitar, de ansamblu.

În loc de concluzii...

Efortul de omogenizare și consolidare a întregului colectiv printr-o prezență solidară a colectivului de regizori, legați între ei în efortul de a evita discrepanțe calitative între spectacole, se arată a fi, în această etapă, îndatorirea principală ce-i revine teatrului reșițean, în raport cu educația ideologică și estetică, pe care s-a angajat s-o dea publicului, formării gustului lui pentru artă. Perspectiva teatrului, înscrierea lui pe coordonatele majore ale calității se discern cu limpezime. Am aflat că aici se muncește temeinic. Nici un spectacol nu se realizează la voia întâmplării, fiecare atinge 50-70 de repetiții. Mai știm (din nefericire) că și acest teatru este pîndit în permanență de pericolul fluctuației cadrelor, mai ales a celor tinere, de evadarea absolvenților spre alte teatre, mai apropiate de Capitală. Dacă — așa cum s-a subliniat și în dezbaterile de la A.T.M. — conducerea, regizorii și actorii care rămîn la Reșița, precum și cei care vor veni să-i înlocuiască pe cei plecați, vor munci ca și în aceste două-trei stagioni, manifestînd aceeași exigență în selectarea pieselor din repertoriu și în calitatea spectacolelor, succesele reale, verificate și în acest turneu, nu vor rămîne, desigur, izolate. Ele se vor putea încadra într-o suită ascendentă, într-o încercare și mai îndrăzneală de depășire a condițiilor de lucru, momentan impropii. Sperăm că forurile conducătoare locale se vor apleca cu grijă asupra nevoilor stringente, de natură administrativ-organizatorică, ale teatrului, și vor găsi soluții care să permită creșterea întregului colectiv în activitatea artistică.

Valeria Ducea

MONTSERRAT

de Emmanuel Roblès

Data premierei : 15 februarie 1975.

Regia : Conferențiar SANDA MANU.

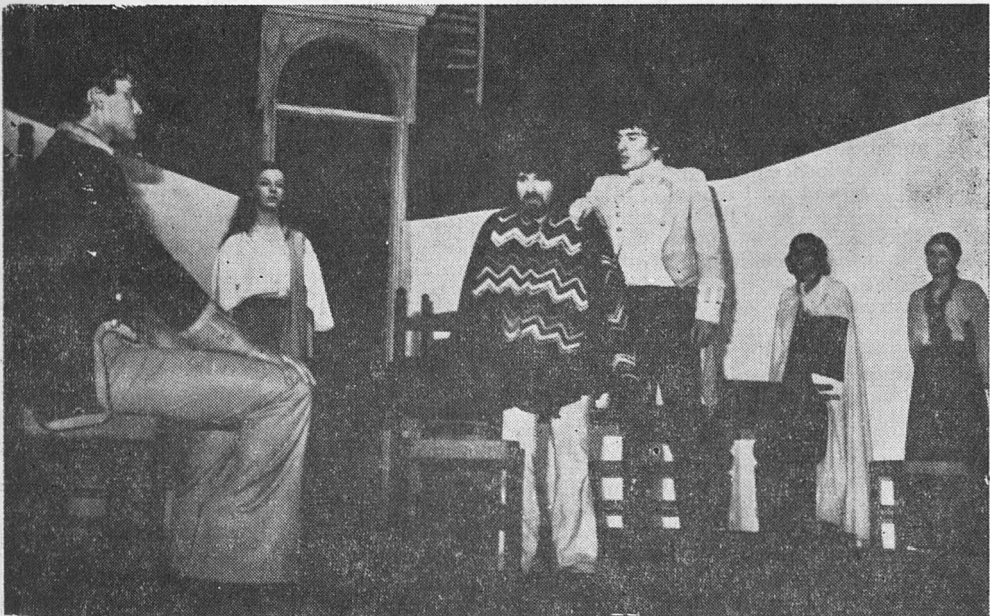
Asistenți : GETA ANGHELUȚĂ și ȘTEFAN VELNICIUC. Scenografia : MIRCEA RIBINSCHI.

Distribuția : ȘTEFAN VELNICIUC (Părintele Coronil) ; VLAD RĂDESCU (Montserrat) ; ANDREI FIȚI (Morales) ; MIRCEA JIDA (Izquierdo) ; GHEORGHE DĂNILĂ (Olarul) ; ION CHELARU (Negustorul) ; MARIANA NEAGU (Mama) ; ȘERBAN CELEA (Actorul) ; MIRCEA CONSTANTINESCU (Ricardo) ; RALUCA ELENA ZAMFIRESCU (Elena).

Poate că e de așteptat să intervină în activitatea Studioului I.A.T.C. momente de cădere a tensiunii, poate că e firesc să nu atingă toate spectacolele acestui teatru-școală cota înaltelor realizări, poate că e spre folosul și al studenților-actori și al profesorilor lor să se pomenească în fața unei reușite doar parțiale, pentru a căuta să afle cauzele neîmplinirii.

După părerea mea, în stagiunea acestei promoții — de toată lumea mult aplaudată — premiera cu *Montserrat* e, dacă nu un moment de reflux, în orice caz, un moment de stagnare. Spiritul glorioasei piese despre lupta popoarelor Americii Latine împotriva colonialismului spaniol nu s-a înlăturat decât vag și lăturalnic cu spiritul echipai de interpreți și al profesorilor ei. Și nu din pricina piesei care, la optsprezece ani de când a fost reprezentată pentru prima oară la noi și după nenumăratele reluări pe scenele teatrelor din țară, se arată la fel de proaspătă, de vie, de actuală în substanța ei de o mare densitate dramatică, în mesajul ei de neîndoiește permanentă. Cred că, judecându-se mai în pripă lucrurile, s-au avut în vedere valențele textului, dar s-a neglijat aprecierea exactă a posibilităților de transpunere scenică a acestor

Scenă din spectacol



valențe, în condițiile Studioului I.A.T.C. — 1974—1975. Mai direct spus, echipa — și profesorii, firește — nu intră în rezonanță cu piesa, nu au găsit lungimea de undă care să permită comunicarea. Să ne reamintim că drama lui Emmanuel Roblès e o dramă psihologică, o dramă a înaltei tensiuni interioare, consumată ca o explozie, într-un timp istoric de numai un ceas; un ceas în care un Montserrat poate trăda salvând șase vieți nevinovate sau nu trădează și vede pierind fără vină șase oameni pentru a da o șansă de salvare conducătorului răscoalii, Bolivar. Să lăsăm la o parte observația că în centrul atenției piesei este figura de erou, devenită legendară, a lui Simon Bolivar, Eliberatorul, să amintim doar că momentul ales de autor e un moment de vîrf în lupta popoarelor din Venezuela, Bolivia, Peru, Ecuador, Columbia, împotriva colonialismului. Să reținem că această înțeleștare avea o durată de sute de ani și că prețul libertății a fost plătit cu mii și mii de vieți. Și, revenind la piesă, să distingem poliul conflictului: de o parte Izquierdo, spaniolul feroce, crud, hărțuind pe răsculași, ucigînd fără scrupule; de alta, Montserrat, spaniolul decis să sprijine pe băștinași, a căror cauză dreaptă o împărtășește. Între acești doi poli, șase oameni care trebuie într-o oră să-l determine pe Montserrat să vorbească pentru a se salva. Diabolică născocire din partea lui Izquierdo. Cumplită încercare pentru Montserrat. Și iată cum, pe rînd, unul cîte unul, cei șase sînt trimiși la moarte. Iar Montserrat tace. Dar ce se petrece dincolo de perdeaua străvezie a tăcerii lui, n-am putut vedea. Vlad Rădescu a schițat foarte nedecis nemaipomenita varietate de simțăminte pe care le încearcă Montserrat într-un răstimp atît de seurt și pe fondul unei adînci tulburări sufletești. Îngrijorare, teamă, milă, durere, compătimire, înțelegere, îndoială, speranță, groază, slăbiciune, tîrîc, toate aceste sentimente și încă altele au trecut pe lingă interpret, care n-a lăsat să se vadă decît un zburciun confuz, o unică stare de neliniște spăimoasă. Izquierdo, interpretat de Mircea Jida, nu inspiră groază, nu aduce cu sine răceala de gheață a morții, actorul — bun, talentat. I-am mai văzut — are un chip prea luminos, un glas prea blînd și cald, nu ne va convinge niciodată că poate lovi necruțător, că poate privi în ochi pe cel pe care-l ucide, că are în el monstroasa tumoare a voluptății crimei. Și acum, cei șase. Fiecare moare în felul lui. Negustorul — Ion Chelaru — moare laș, pierzînd prin acceptarea — teoretică — a tîrgului cu soția mult îndrăgită, ultimul strop de demnitate. Olarul moare meschin, biată faptură, nevăzînd în suferința omenească decît model pentru ulcioarele sale. Și Gheorghe Dănilă — Olarul și Ion Chelaru au conturat cît de cît, și la tensiunea generală a spectacolului, personajele lor. Mama — Mariana Neagu — moare cu gîndul la micuții rămași singuri în casă, străînă de drama mai cuprinzătoare la care e părtaşă. N-am putut

pînă acum să-mi dau seama cît de ce se îndreaptă cariera Marianei Neagu; și aici, ca și în Simbătă la Veritas, rolurile n-au ajutat-o să se arate. Actorul — Șerban Celea — moare demn, dar cu o demnitate care nu e a cauzei pentru care e trimis la moarte, ci a lui proprie, ca o ultimă străfulgerare a omeneșului. Singurii care acceptă moartea ca pe o necesitate a luptei poporului lor sînt Ricardo și Elena, cei doi indieni; primul, Mircea Constantinescu, nu înainte de a afla dacă moartea lui aduce vreun folos cauzei răsculașilor, cea de a doua, Raluca Elena Zamfirescu, hotărîtă să moară mai degrabă decît să se umilească și, umilindu-se să-și înjosească neamul. Dar cum se produce această explozie, la ce temperatură se consumă aceste clipe dinaintea morții? După părerea mea, Sanda Manu și asistenții ei, Geta Anghelută și Ștefan Velnicuic, n-au reușit să închege atmosfera de dramatică tensiune, străbătută de descărcările electrice ucigătoare, pe care o presupunea conflictul, ezitînd continuu între melodramă și dramă psihologică.

Poate că și decorul lui Mircea Ribinschi, de un alb neutru, indiferent chiar, sugerează o stare de liniște, de existență molcomă, străine piesei. Poate că și Ștefan Velnicuic, asistent la catedră și interpret al Părintelui Coroniil, cu trecerile lui lente, cu momentele izolate de întreg pe care și le creează, sparge atmosfera, modifică ritmul, încetinește șuvoiul conflictului, abătîndu-l. În treacăt fic zis, singurul dintre interpreți care nu a înțeles personajul și nu și l-a apropiat cît de cît, a fost tocmai Ștefan Velnicuic, care în locul misionarului în sutană, „minuitor“ iezuit de suflete, a conceput un fel de super-Izquierdo, în flagrantă contradicție cu intențiile autorului. Eu cred că altfel alcătuită distribuția, în ansamblul ei, ar fi fost mai spre folosul studiului actorilor, utilizarea lor în roluri mai apropiate de datele lor personale, ar fi condus la rezultate superioare, chiar dacă rămîn la părerea că Montserrat, în ciuda valorilor ei certe, nu corespunde temperamental Sandei Manu și asistenților ei.

Virgil Munteanu



UN PROCES DE AUTONOMIZARE *

Tentativa de a defini specificul teatrului de marți seara, al teatrului TV, se leagă mai todeauna de modalitățile formale de transpunere a textului în limbaj telegenic.

Fără a ignora faptul că și limbajul telegenic încearcă să se precizeze și să-și afle formulări exacte în legătură cu teatrul TV, nu putem vorbi în mod serios și complex despre *specific* în teatrul TV decît pornind de la scenariu. Fie că este vorba de scenariul scris *pentru* teatrul TV, fie că se izbuște translaarea unei teme, a unui subiect, dintr-o modalitate de expresie în alta. Desigur, forma structurării materialului — piesă de teatru, scenariu radiofonic, scenariu de film — este importantă. Ea poate suferi însă transformările cerute de fiecare gen în parte, păstrindu-și interesul și prilejuind creații notabile. Drumul parcurs de scenariul radiofonic *Zestrea* de Paul Everac către vizualizare, devenind *scenariu de teatru TV* și apoi scenariu de film, este elocvent.

Dar, depășind nivelul formal, cu fiecare „scenariu de teatru TV“ care intră în lucru, ne punem întrebarea în ce măsură el își îndreptățește numele, în ce măsură *specificitatea* vizează nu numai forma, ci și conținutul lui.

Sinteză superioară a artelor, calitativ diferită de cea a teatrului sau a filmului, scenariul de teatru TV se impune tot mai frecvent ca o existență de sine stătătoare, parcurgînd un proces de *autonomizare* a genului. „Originalitatea unui popor nu se manifestă numai în creațiile ce-i aparțin, ci și în modul cum asimilează motivele de largă circulație“ (Lucian Blaga). Operînd o transmutare a cuvîntelor poetului și filozofului Lucian Blaga la domeniul de care ne ocupăm, concluzia este că scenariul de teatru TV există și își păstrează specificitatea și în cazul abordării unor lucrări din dramatur-

gia românească și universală, clasică și contemporană. Atît *Bălcescu* de Camil Petrescu cît și *Doctor Faustus* de Marlowe (am ales două exemple la întîmplare, din multele posibile) au fost realizate pornind de la un scenariu de televiziune și nu de la piesele respective — este vorba de *adaptarea pentru televiziune*, mult discutată și adesea discutabilă, dar absolut necesară.

Revenind la cuvintele lui Blaga, originalitatea televiziunii nu se manifestă doar „în creațiile ce-i aparțin“, ci și în *modul cum asimilează* motivele unor genuri înrudite. Și, subliniez din nou, *elementele formale* nu alcătuiesc decît o parte a ceea ce ne-am obișnuit să numim „adaptare pentru televiziune“. Scurtările operate în text, reducerea numărului de personaje sau de ambianțe, căutarea unor soluții telegenice care să exprime cît mai exact ideea piesei, nu înseamnă nimic, sau aproape nimic, fără punctul de vedere al adaptatorului față de opera respectivă, față de sensurile ei actuale.

În ceea ce privește *scenariul original de actualitate* scris pentru teatrul TV — formulare lungă și obositoare, pe care sîntem nevoiți s-o folosim în absența unei terminologii bine precizate a genului, așa cum spuneam — căutările sînt numeroase și uneori ele trasează un drum. Fiînd vorba de un proces în plină desfășurare, încercările de clasificare sau generalizare sînt, evident, premature. Am ales, pentru exemplificare, una din direcțiile posibile de manifestare a specificului în conținutul scenariului de actualitate pentru teatrul TV, al cărui certificat de existență a fost semnat cu *Descoperirea familiei* și autenticat prin *Cînd trăiești mai adevărat* de Paul Everac, prin *Personalitate pentru concurs* de Corneliu Marcu, prin *Ape și stele* de Doru Moțoc, prin *Interviul* de Dumitru Drăgan.

Un romancier (Ion Brad), un dramaturg (Virgil Stoenscu) și un reporter de televi-

* Comunicare susținută la sesiunea științifică „Teatrul TV — un nou gen de spectacol și estetica lui“, 23—24 ianuarie a.c.



„Personalitate pentru concurs” de Corneliu Marcu în regia Letiției Popa

ziune (Rodica Rarău): rezultatul acestei colaborări s-a numit *Descoperirea familiei* — spectacol de teatru TV semnat de regizorul Cornel Popa, un spectacol în care specificul nu mai atinge forma scenariului, ci pătrunde în chiar conținutul lui. Nu mă refer numai la prezența printre personaje a unui cunoscut și prețuit reporter de televiziune, Rodica Rarău, ci la impresia de adevăr, de autenticitate, de *viață* pe care o degajă întregul spectacol. De la întrebările reporterului și pînă la cvocarea emoționantă a vieții, surprinsă în curgerea ei, e cale de m... roman! De la intenția unei emisiuni de actualitate la descoperirea psihologiei complexe și contradictorii a unui țiran în momentul colectivizării, e totemul drumul scenariului *Descoperirea familiei*.

Improvizatia reporterului nu mai are nimic de a face cu scrierea minuțioasă și dificilă a scenariului. Intervine însă un element specific: fascinația microfonului și a transmisiei directe. Televiziunea nu poate concura cu cinematografia nici prin dimensiuni, nici prin spectaculos. Unicul spectacol iadit și cel mai seducător pe care-l poate oferi este cel al *vieții*, surprins în ipostaze variate și prin tehnici diverse. În stradă, printre trecătorii grăbiți și preocupați, microfonul și aparatul de luat vederi descoperă un material dramatic dens, bogat,

care își așteaptă, parecă, scenaristul sau dramaturgul.

S-ar părea că, în ultima vreme, scenariștii teatrului TV s-au hotărît să-și deconspire telespectatorilor procesul de creație; mi se pare semnificativ faptul că *Descoperirea familiei* nu a rămas un caz aparte, unic în felul lui.

Fără să acredităm ideea *influențelor*, notăm câteva titluri semnificative prin direcția comună în care se inseriu și pe care o impun. Telespectatorul se simte solidar în destinul și în răspunsurile date reporterului, cu eroii spectacolului *Cind trăiești mai adevărat* de Paul Everac, în regia lui Ion Cojar. Reporteurul de televiziune este de această dată interpretat de artistul poporului Radu Beligan. Premiul I, la ultima ediție a concursului pentru scenarii, este acordat, de un juriu distinct, lui Corneliu Marcu, autorul lucrării *Personalitate pentru concurs*. De astă dată un *scriitor*, este cel care caută, într-o mare uzină, subiectul pentru „un scenariu de teatru TV”.

Sigur că acest gen de scenariu, pornind de la ideea reportajului de televiziune, nu poate și nu trebuie să se transforme într-un șablon; este însă o orientare care demonstrează existența unor modalități de expresie specifice, prin *formă* și *conținut*, noului gen.

Material literar : oare?

Reportul dintre literatură și film, dintre teatru și film, a format de multă vreme și mai formează încă obiectul unor discuții destul de înfierbintate, în toate spațiile cinematografice. Controversele, polemicile au loc pe un teren vast, cu un capăt în teoria scenariului ca gen literar (ba chiar integrarea totală a filmului în literatură — D. I. Suciianu în Cinematograful, acest necunoscut. Editura Dacia, Cluj 1973) și cu capătul opus în teoria specificului filmic și, consecvent, a scenariului ca pretext, compunere literală, adică scrisă în cuvinte, dar în nici un chip literară. Evident, acest raport are o origine și o justificare istorică, iar echivocul pe care-l întreține este alimentat de o aproape seculară colaborare între cinema și literatură, cu împunături mutuale de conținuturi și procedee tehnico-stilistice (așa-numitele ecranizări, adaptări sau redușii de romane, nuvele, piese de teatru etc.).

Pe de altă parte, echivocul este întreținut, mai ales în cinematografia noastră, și de o veche, dublă prejudecată: pe lângă considerarea scenariului ca gen literar — deci ca operă finită aparținând literaturii, eventual literaturii dramatice —, asistăm și la așezarea lui, a scenariului, ca temelie ideologică-estetică, de factură teatrală, a filmului. Ca în teatru, tocmai: piesa-bază-estetică-și-ideologică-a-spectacolului-de-teatru, sau, în termeni consacrați: primatul textului!

Este cazul, cred, și momentul să mai facem un cît de timid pas în direcția spulberării unor asemenea prejudecăți, și să ne decidem, măcar terminologic, în favoarea cinematografizării, în teorie și în practică, a scenariului de film. Să ne decidem, în primul rînd, noi, filmologii. Fiindcă, mărturisesc că m-a lăsat perplex atitudinea a doi eronitari de formație filmologică, proși și de o eficace acuitate critică altmînteri, ca Florica Ichim („România liberă”) și Dumitru M. Ion („Lucașărul”), care în recenzile la *Illustrate* cu flori de cîmp seriu, în

termeni aproape identici, despre „materialul literar”, compus de regizorul însuși (cea dintîi) și despre „materia literară și vizuală” (cel de al doilea).

Prin urmare, chiar și un regizor care nu „preia” un scenariu scris de alții (scriitorii), ci și-l „compune singur” are de jurcă tot cu un... material literar?! Adică, a dobîndit pe baza observării și reflectării realității, o primă transfigurare, o primă sinteză literară de fenomene și esențe, pentru a o transpune sau „traduce” apoi, într-un al doilea moment într-o sinteză filmică?!? Adăugînd la atributul de „literară” și pe cel de „vizuală”, Dumitru M. Ion, abil dialectician, reușește să simplifice-complice lucrurile. „Materia literară” ar fi ce anume: povestirea, situațiile, conflictul etc. din scenariul așa-zis literar? Iar „materia vizuală” ar fi, prin deducție, componenta strict vizuală a filmului, fotogrammele, suita de fotograme dinamizate prin montaj?

În mod categoric, asemenea scăpări nu duc la nimic bun. Un regizor care nu este un scriitor (dar chiar dacă ar fi scriitor), cînd își compune, cînd își elaborează scenariul la filmul său, gîndit și simțit și „văzut” (sau „pre-văzut”) de el însuși și de la bun început, nu face literatură, ci cinematografează. Deci, Andrei Blaier — și orice alt cineast autor (regie+scenariu) în locul lui — a avut și are de lucrat un material cinematografic. (Mai trebuie amintit că noțiunea aceasta a fost de mult consacrată de un mare gînditor și practician ca Pudovkin?) Cel mult, s-ar putea vorbi de „material literar” atunci cînd se ecranizează o operă literară: textul acesteia — de redus și reprodus cinematografic — constituie într-adevăr un material literar, care — să ne întrebăm bine în conștiința estetică-cinematografică! — nu este totuși scenariu, ci este carte, roman, piesă de teatru, nuvelă etc., în timp ce scenariul, chiar după o carte, este, trebuie să devină, cinematografează.



VIITORUL ROL

MARGARETA POGONAT

Margareta Pogonat a absolvit Institutul de Teatru „I. L. Caragiale“ în anul 1959, elevă a prof. Alexandru Finți. Debutul, pe scena Teatrului „Mihail Eminescu“ din Botoșani, cu rolul Catarina din *Femeia îndărătnică* de Shakespeare, în regia lui Ion Șahighian. Încă din primii ani de studenție debutează și în film: *Pasărea furtunii* și *Două lozuri*. Între anii 1960—1963, face parte din colectivul Teatrului Național „Vasile Alecsandri“ din

lași, unde joacă nenumărate roluri, printre care: Neli, protagonista piesei *Febre* de Horia Lovinescu; Cleopatra din *Cezar și Cleopatra* de G. B. Shaw; Ada din *Passacaglia* lui Titus Popovici etc. Din 1963, pe scena Teatrului din Ploiești, interpretează deopotrivă roluri de dramă și de comedie. Dintre ele: Veta din *Noaptea furtunoasă* de Caragiale; Elina Makropoulos (în cele patru ipostaze) din *Rețeta Makropoulos* de Karel Capek; Lona Hessel din *Stilpă societății* de Ibsen; Doamna din *Cameristele* de Jean Gênet etc., etc.

Margareta Pogonat s-a făcut foarte cunoscută marelui public, mai ales prin filmele: *Două lozuri*, după Caragiale, unde a jucat alături de marii noștri comici Gr. Vasiliu-Birlic, Alexandru Giugaru, Marcel Anghelescu ș.a. Apoi rolul principal din filmul *Meandre*; Livia în *Zestrea* de Paul Everac (atît în film cît și pe micul ecran T.V.), ambele realizate de regizoarea Letiția Popa; Elvira din *Actorul și sălbaticii* de Titus Popovici (regia, Manole Marcus). În curînd va da viață unui alt personaj, Maria Sorescu din *Orașul văzut de sus*. scenariul: Dumitru Solomon și Marcel Păruș. (regia, Lucian Bratu).

După cincisprezece ani de teatru, la 1 noiembrie anul trecut, Margareta Pogonat intră pe scena unui teatru bucureștean, Teatrul „C. I. Nottara“.

Prima apariție pe această scenă, în *Codex '75* (spectacol de poezie, realizat în cinstea alegerilor de la 9 Martie). Urmează premiera piesei lui Viktor Rozov *Patru lacrimi* (în traducerea lui Tudor Steriade).

„În *Patru lacrimi*, am de jucat concomitent, trei roluri — Larisa, Evdochia și Nina — ne mărturisește actrița. Nina este o mamă neglijată de fiica ei. (Deci, drama unei mame într-o situație grea, aparent fără ieșire. Sper să fie autentică). Evdochia este o echilibrată președintă de sindicat. Cunosc multe modele vii. Sper să-mi reușească și acest „echilibru“. Și, ca viața unui actor să nu fie deloc ușoară, a treia mea eroină, Larisa, are 13 ani. Evident, este pionieră. Neagă că este îndrăgostită de vecinul ei de curte, elev în clasa a IX-a. Dar, ceea ce-mi place în mod deosebit la acest mare-mic personaj e că ia viața în mai serios decît adulții. Personaj greu!

Primul „rol“ pe scena Teatrului „Nottara“ reprezintă așadar... primele mele trei roluri. Și am bucuria să joc alături de George Constantin, Sandu Sticlaru, Ștefan Radof, de, mai tinerii Ioana Crăciunescu, Ion Bog, și de și mai tinerii studenți ai Institutului de Teatru, clasa profesoarei Sanda Manu, care își vor aduce contribuția la acest spectacol. Totodată, am bucuria primei colaborări cu regizoarea Sanda Manu, care mi-a acordat încrederea primei întâlniri cu publicul bucureștean“.

Cadrul scenografic va fi desenat de Mihail Mădescu, iar costumele de Lidia Radian.

MIHAI MIHAIL

Absolvent al Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică București (1962), actorul Mihai Mihail a fost repartizat la Teatrul Dramatic din Galați, din al cărui colectiv face și azi parte. Din 1972, este, totodată, și conducătorul acestui teatru.

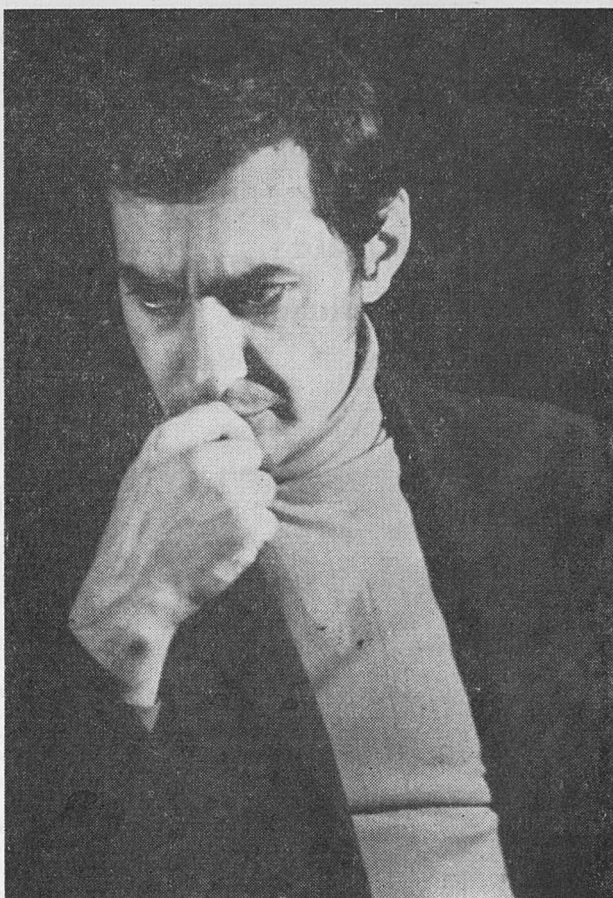
Din cele peste patruzeci de roluri, interpretate pe scena gălățeană, spicuiem câteva: *Învățatul* din *Umbra de Șvarț*, *Celestino* din *În lumea apelor* de Aldo Nicolaj, *Hlestakov* din *Revizorul* de Gogol, *Țepeș Vodă* din piesa cu același titlu a lui Mircea Leria, *Mitică Blajinu* din *Sfântul Mitică Blajinu* și *Bocioacă* din *Interesul general* de Aurel Baranga, *Sidney Brustein* din *Inscripție pe o fereastră* de Lorraine Hansberry, *Ștefan Mareș* din *Secunda 58* de Dorel Dorian, *Cléante* din *Avarul* de Molière, *Jan* din *Prima zi de libertate* de Kruczkowsky, *Rică Venturiano* din *Noaptea furtunoasă* și *Catindatul* din *D'ale carnavalului* de Caragiale, *Mercutio* din *Romeo și Julieta* de Shakespeare, *Dorante* din *Jocul dragostei și al întâmplării* de Marivaux, *Alan Squire* din *Pădurea împietrită* de R. Sherwood și, mai recent, *Vasile Dogaru* din *Cazul profesorului Enăchescu* de Eugenia Busuioceanu etc., etc.

Este o gamă variată de personaje, în majoritate purtând amprenta meditației filozofice, sau al sondajelor în universul psihologic al omului.

În palmaresul lui Mihai Mihail se înscrie încă un rol: *pastorul Anthony Anderson* din *Discipolul diavolului* de Bernard Shaw.

„Țin foarte mult la rolurile pe care le-am interpretat. Ba, chiar, pe unele le iubesc foarte mult și acum. Dar pe cel la care lucrezi, e și normal, îl iubești și i te consacră întrutotul.

Rolul pe care-l voi interpreta îmi pune în față probleme inedite, prilejuindu-mi în același timp și o primă întâlnire cu replica scintilietoare a lui G. B. Shaw. *Pastorul Anthony Anderson* — un preot vrednic, un om autoritar, un bărbat în vîrstă de cincizeci de



ani. Așadar, o compoziție de zile mari. Pe *Anderson* — omul de acțiune, conducătorul revoluționar — intenționez să-l creionez ca pe un om al anilor de crîncenă încordare din viața Americii, în lupta pentru eliberarea de sub dominația colonialismului englez. Aș vrea să reușesc să transmit modul cum își înțelege menirea și, în același timp, hotărîrea sa de a lupta, ca apoi, prin curaj și prin fermitatea care-l caracterizează, să dea o replică nimicitoare invadatorului.

Sper ca, împreună cu colectivul teatrului pe care îl conduc și cu care încerc să fac totul pentru a fi cunoscut și apreciat în peisajul teatral național actual, și împreună cu regizorul Petre Popescu (de la Teatrul „Bulandra“), un mai vechi colaborator valoros și prieten al teatrului din Galați, să ne iasă un spectacol bun“.

Maria Marin

CARTEA DE TEATRU

D. Solomon :

„Socrate“, „Platon“ și „Diogene cîinele“

Volumul de teatru, recent editat, nu conține simple evocări portretistice. Dramaturgul caută să surprindă acerba ciocnire între spiritul nou al gândirii adus de cei trei mari filozofi ai Atenei antice și inerțiile unui sistem social ale cărui legi și obiceiuri proveneau din tradiție și mit. Începînd cu Socrate, care a fundamentat cugetarea critică conceptuală, filozofii pun sub semnul îndoielii tot ceea ce pînă atunci însemna încă certitudinii. Demonetizarea valorii de adevăr a reprezentării a marcat începutul zdruncinării vechilor credințe religioase și în consecință a întregii orînduiri statale, aflată deja într-o perioadă de acută criză politică.

Pentru dramaturg va fi esențial deci să înregistreze acuitatea disputelor în jurul conceptului de adevăr așa cum este conținut de fiecare doctrină în parte. Această modalitate lasă nerezolvate o serie de personaje. Pe de altă parte, piesele nu au un final în sens tradițional. Pentru că autorul va fi interesat să urmărească traiectoria procesului de motivație al fiecărui sistem filozofic. Adoptînd acest punct de vedere, Dumitru Solomon depășește nivelul evocării care înregistrează fenomenul ca atare. Perspectiva sa, dimpotrivă, este una superioară, a creatorului care privește din prezent spre trecut. Socrate, Platon și Diogene reprezintă, fiecare în felul său, conștiința individuală, ridicată la rangul de autoritate supremă, distanțată în egală măsură de om și de consolarea divină. Subiectul celor trei piese, generalizînd, se va referi la destinul dramatic al acestor mari inteligențe care, în condițiile istorice și sociale ale vremii, nu au putut înfăptui binele absolut. Discuțiile contradictorii, sofismele, jocul paradoxurilor, în care sînt antrenați discipoli și adversari, devin treptat un flexibil și dramatic dialog al conștiințelor, privind utilitatea absolutei libertăți în afara colectivității. Apărătorii abstracțiunii vor ajunge să înțeleagă cauza care le-a generat eșecurile. Binele intențional nu poate prolifera prin protestul singular, iar sistemul valoric al unei societăți nu se poate modifica prin discuții filozofice. În ultimele clipe ale existenței, fără să abdice

de la poziția demnă a înfruntării morții, Socrate va prețui viața. Iși va da seama că eliberarea spiritului de materie nu înseamnă o descătușare spre transcendent, ci doar un pas către întunecimea neantului. La Platon, neputința de a pune în practică ideea despre republică, de a împlini deci binele absolut, se transformă în înțelepciunea de-a fi pur și simplu un om printre oameni. Iar cinicul Diogene, după ce cunoaște ingratitudea și generozitatea, dragostea și prietenia, disprețuindu-le deopotrivă în numele aceleiași libertăți preconizate și de Socrate, înțelege cit de utopic și inutil este actul său protestatar în momentul în care va încerca să se izoleze de întreaga omenire.

Minutor virtuoz al conceptelor filozofice și al metaforelor subtile, dramaturgul vehiculează în jurul protagoniștilor o serie de personaje care susțin dialectica ideilor. Ciocnirile directe nu lipsesc, totuși nu se poate vorbi la Dumitru Solomon de un dramatism al situației, ci despre unul al confruntărilor de opinii și atitudini. Este tragic efortul, depășind limitele sacrificiului uman, cu care spiritul superior vizionar al unui Socrate sau Platon va încerca să elimine germenul răului, generat de mentalități învechite și de cutume arhaice.

Cea mai teatrală dintre cele trei piese rămîne *Socrate*. Decupajul ritmat al episoadelor, tensiunea ascendentă a înfruntărilor între filozof, discipolii acestuia și reprezentanții ordinii statale, judecata, apostazia echilibrată a înțeleptului gînditor care-i năruie un întreg eșafodaj de principii inflexibile, conferă textului structurat pe o replică scintilietoare, consistență dramatică.

S-ar putea obiecta poate acestor texte densitatea ideilor conținute în dialog. Dramatismul care urcă însă din nucleul dezbaterilor, structurînd impresionant construcția echilibrată a demonstrației, realizează, în ansamblu, o teatralitate simplă, bogată în sugestii și care aspiră să se alăture celor mai strălucite exemple ale dramaturgiei universale de regîndire, în spirit contemporan, a eroilor și legendelor lumii vechi.

Medeea Ionescu

PAUL CORNEL CHITIC

Decorul la „Danton”

„Orice societate tinde să vizualizeze, într-o manieră efectivă, și în același timp afectivă, judecățile sale de valoare asupra lumii ce o înconjoară”. De data aceasta, lumea este un text de teatru și anume un text despre Revoluția franceză: *Danton* de Camil Petrescu. Textul de teatru este o realitate literară și nu una reală, deci o realitate modificată, rezultată. Societatea ia în posesia sa și face vizibile judecățile sale față de ambele nivele ale realității: eveniment real și eveniment rezultat, dedus din cel real — și anume opera. Selecția făcută printre elementele istorice este o operație întotdeauna tendențioasă: societatea selectează acte, atitudini, valori, și evenimente convenite stării sale ideologice; și nu greșim asimilând această activitate cu aceea a stocării argumentelor — nu juridice ci existențiale — ale tipului de societate; acestea, la rîndul lor, formează primul prag, primul criteriu de adopțiune a operelor, deci a realităților rezultate, modificate. (Este, desigur, vorba de o adopțiune activă și nu de

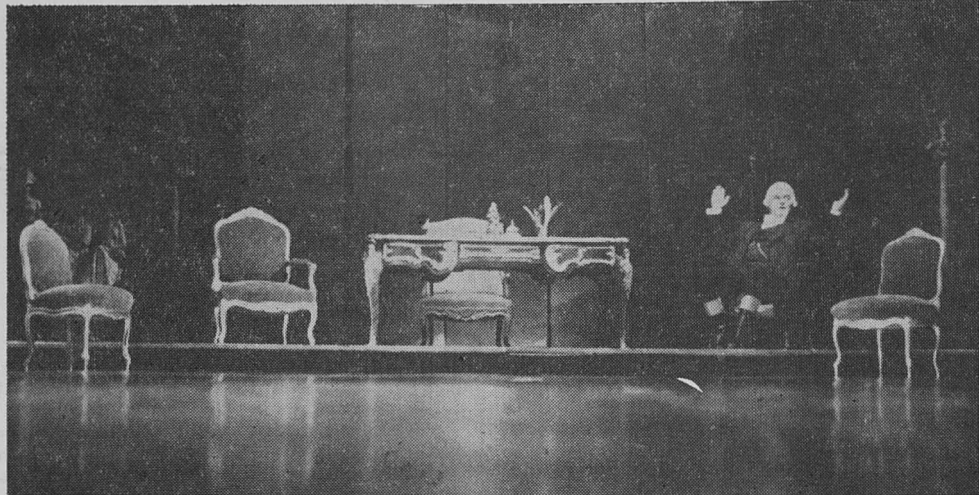
una arhivistică; aceasta din urmă acționează în subsidiar, într-un plan îndepărtat și, de multe ori, în efervescența evenimentelor, chiar în secret). Faptul constituie una din formele de manifestare a autorității ideologice, de prevalare a argumentului existențial, față de argumentul evenimential; și — în ultimă instanță — *sursă a normelor de figurare plastică, scenografică.*

Merită a fi adusă în discuție oportunitatea tipului de scenă italiană, pe care a fost montat *Danton*, tip de scenă încriminat în alte comentarii teoretice. Înainte de toate să notăm o particularitate impusă de montarea spectacolului, permisă de admirabilele utilaje scenice de care dispune: spectacolul se desfășoară, în momentele sale importante, pe un practicabil care iese din scenă spre public, și care, astfel, distruge convenția spațiului cubic atît de caracteristic scenei italiene.

Sînt cîteva „tablouri” scenografice care definesc tipul de etalonare a spațiului de joc: aleea parcului Tuilleries, tribunalul re-

Scena CONVENTIEI: Marat, coborît de la tribună, se îndreaptă către proscenium, către impactul cu publicul, erînd înlăturarea girondinilor: traiectul personajului marchează „ecranul” de proiecție a momentelor cu valoare ideologică.





Scena CABINETUL MINISTRULUI DANTON : Sumară consemnare a unui interior ; peretele metalic, vertical, uriaș și indiferent, divulgă provizoriul și permițe intuirea efemerității și proaspetei instalări.

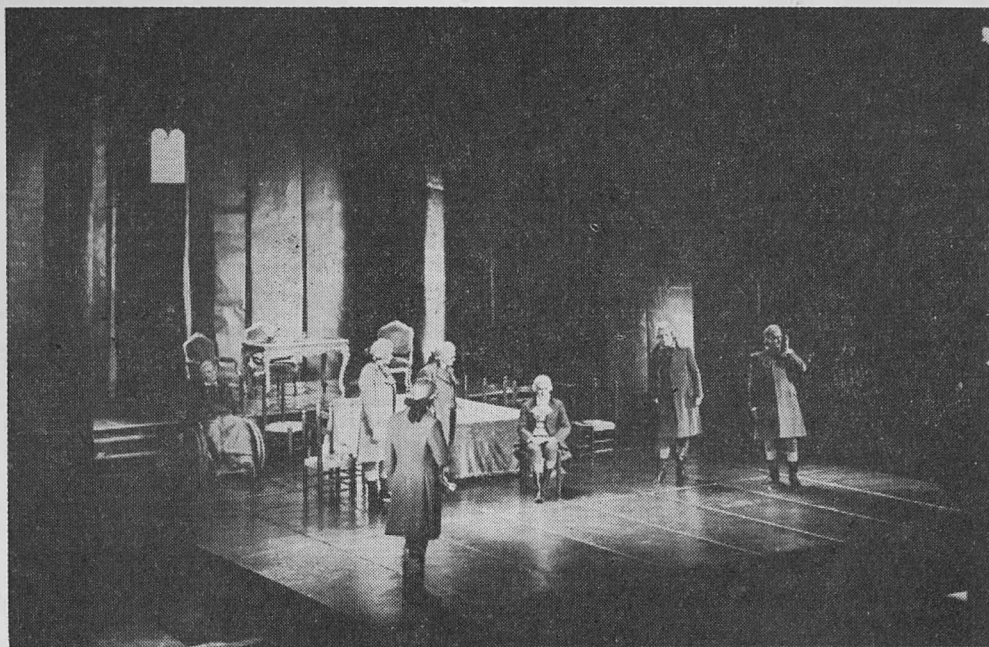
voluționar, cimitirul, piața execuțiilor etc. Caracteristic în aceste scene este traiecul personajelor, care „părăsese“ o bănuită sau imaginată sursă aflată în ultimul și realmente îndepărtatul plan al scenei și se revărsă către proscenium, către impactul cu publicul. Aici, în primul plan, personajele își dezvoltă atitudinea și-și desfășoară acțiunile. Nu este vorba numai de o simplă convenție teatrală, ci de o vădită intenție regizorală, de marcarea a ecranului de proiecție a momentelor cu valoare ideologică. (Să observăm, în acest sens, numărul limitat, dispunerca și eficacitatea accesoriilor emblematice aflate în scenă) Mișcarea personajelor dintr-o numeroasă figurație desenează pe suprafața scenei contururile revărsate ale unui estuar.

Este fals să considerăm decorul la *Danton* ca fiind tribut ar scenei de tip italian. Și aceasta pentru că nu decorul furnizează formularea definitivă a mișcării scenice. Ci, după cum vom vedea, determinantă se arată mișcarea pentru definirea spațiului de joc. Între cadrele care desemnează „interioare“ și cele ale „exteriorelor“ nu există diferențe de repartitie a volumelor destinate jocului. Spectacolul se petrece, din acest punct de vedere, într-un uriaș exterior sau mai degrabă, și într-un consens unanim cu intenția scenografului, în imensul interior al unui calcinant cuptor metalic. Rarele „tablouri“ care figurează intimitatea cochetă sau sentimentală a personajelor sînt înăbușite de imensitatea vastă a scenei, minusculele nuclee intimiste sînt acoperite de derizoriu sau ridicol și anulate de momentele deștinului colectiv. Este un exemplu tipic de intervenție a autorității ideologice re-prezentate și de normare a figurării plastice : *pulsafia inițială* — dorită de scenograf —

între spațiile mici, de identitate individuală a cite unui personaj-personalitate, și spațiile mari — arii de desfășurare în social a personajelor — a fost abandonată. Procedul de figurare intenționat implica, scenografic vorbind, coexistența în aceeași arie a mai multor spații mentale. Tehnic, lucru pe deplin posibil, — să amintim scena de interior al familiei Danton pe sub ferestrele căruia se perindau steaguri, arme și cîntece revoluționare. O ruptură însă între „interior“ și „stradă“ nu era motivată afectiv și ideologic. În scena amintită, fiecare zgomot, fiecare veste, venită „din afară“, modifica, tulbura, definea atitudinile personajelor ; interiorul era în continuare ecran pe care se înregistrau mișcările sociale.

Majoritar, personajele, evenimentele a căror manifestare produc variații sau determină schimbarea diagramei de comportamente, în planul prim al scenei, pătrund în timpul vizual dintr-un punct al fundalului : spotul de evenimente, de comportamente se revărsă și se descompune spectral pe ecranul frontal al scenei. Toate „obiectele“ — traiectoriile personajelor — respectă traseele unei „perspectiva artificialis“ pînă în fața primului rînd de spectatori — subtilă și perseverentă instaurare a *tipului prismatic* de figurare și organizare a spațiului scenografic. (Din nefericire sîntem în imposibilitate de a argumenta concluzia noastră și prin confruntarea multelor variante ale proiectului pînă la forma finală. Bănuim însă că suficient de numeroase indicații și precizări scenografice din text au fost eludate, ignorate sau incorporate în diferite cadre globale sau de tranziție).

Ar fi eronat să vorbim despre o încălcare a intenționalității scenografului doar în virtutea faptului că unul din tipurile de figu-



Scena CABINETUL MINISTRULUI ROBESPIERRE : elementele „fizice“ ale decorului sînt aceleași ; Robespierre „adaugă“ alte cîteva piese de mobilier : mijloc de a impune publicului senzația de stabilitate și definitivat a unei alte noi stări de lucruri ; emblema rămîne însă aceeași.

Scena PALAIS ROYAL : Intimitatea cochetă sau sentimentală, minusculele nuclee întîmiste sînt acoperite de derizoriu și ridicol și anulate de momentele destinului colectiv.



rare a temei — personalitate-masă revoluționară — s-a dovedit improprie viziunii regizorale. În fotogrammele spectacolului este vădit că amintita pulsație între spații mici și spații mari — căreia, pe drept cuvânt, scenograful îi acorda creditul maximei posibilități de vizualizare a temei — avea valoare tautologică.

Față de dimensiunea politică a textului, ceea ce trebuia realizat prin scenografie era: suita de echivalențe, de analogii, de asocieri și învecinări între conflict și senzațiile, sentimentele martorilor-spectatori. Decorul, în ansamblu, a intenționat și a realizat întocmai transformarea cuplului scenic într-o sursă de stări și într-un mecanism de cinetizare a stărilor.

Spațiul scenic, placat cu folii de tablă cenușiu-argintie, devine un spațiu al senzorialului: spectaculoasele ghilotinări — prin coborirea panourilor metalice — a suprafeței de joc; lenta urcare și coborâre în podda a unor uriașe pistoale paralelipipedice etc.; toate aceste cadastrări aparținând formulelor scenii italiene sînt, de facto, ceea ce și dorim să demonstrăm, sistem procedural de *etalonare* psihologică, senzorială a spațiului de joc.

Paul Bortnovski a ambiționat și a izbutit să eludeze reconstituirea arheologică și, în același timp, să renunțe la spectaculozitatea descripției prin detaliile morfologice ale obiectelor uzuale din epocă. Panourile-marjă a scenei, perdelele și culisantele metalice, variația nivelelor-podium etc. sînt astfel combinate încît prin ele se realizează în câmpul perceptiv al spectatorului subtila alternanță între expresia rezumată a spațiilor habituale sau de utilitate publică — apartament, grădina publică, cabinet ministerial etc. — și expresia senzațiilor, a stărilor. Să ne amintim de uvertura spectacolului: o mantinelă metalică — cortină? ușă a unei trape? fantă? — se ridică. Prin beznă, din adîncurile scenei se ridică o platformă populată cu fantomatice păpuși încremenite în jurul unei mese. Toată această mișcare de o lentoare gravă și solemnă nu poate fi simplificată, asociată și cu altă mai puțin identificată cu un fapt uzual. Astfel de procedee, mai puțin vizibile în deschiderea sau pe durata conflictelor, sînt numeroase în spectacol.

Combinarea doar a două-trei exemplare din amintitele elemente „fizice” care compun decorul nu trimite imediat la un obiect identificabil (casă, stradă etc.), ci permite asocieri între calitățile materialului: metalic, dur, cenușiu, neutru, rece, aspru, strălucitor etc. Aceste calități sînt combinate în proporții subtile, infinitezimale, de la un moment scenografic la celălalt, permițînd intuiția spațiului drept exponent și expresie a unor stări. Procedeu topologic de precedare a conflictului prin date calitative care permit percepția „lumii” de pe scenă prin succesiuni de stări și mai apoi ca schimbare de arie topografică și de obiecte, procedeu de

figurare a stărilor este însă doar premisa apariției acestui decor. Scenografia la *Danton* nu este însă o scenografie topologică. Consecvența demersului scenografului a fost contrazisă de însuși tipul prismatic de organizare a spațiului de joc, imperios cerut de regie: reprezentarea spațiului social, a câmpului de desfășurare a conflictului politic, impunea existența unor puncte de reper, instalarea unor scheme de identificare a cadrelui coner-istoric. (Abandonul procedurii și motivația lui le-am semnalat în comentariul despre autoritatea ideologică a evenimentelor re-prezentate).

Așadar, scenograful a fost pus în situația de a rezolva una din cele mai dificile probleme: coordonarea organică a două tipuri de reprezentări: topologică și categorial-spațială, între două nivele de percepere: intuitivă, senzorială și convențional-vizuală.

Plecăm de la constatarea faptului că fiecare scenă, fiecare moment al conflictului politic este asociat — am arătat cum — cu o stare psihologică difuzată de ansamblul scenografic, care califică afectiv, emoțional, evenimentele de pe scenă și desfășurarea lor.

Instalarea și existența impusă în acest ansamblu de reprezentări topologice a unor obiecte și accesorii descriptive sau emblematice nu poate fi analizată decît numai prin raportare la ansamblul care le suportă și le înglobează.

Nimeni nu admite stupida supoziție că spațiul concret în care s-au petrecut evenimentele Revoluției franceze este însuși spațiul văzut pe scenă. Și totuși spectatorul recunoaște identitatea istorică a unui moment scenografic și fără prezența personajelor. Și aceasta, în ciuda faptului că decorul nu este nici reconstituire arheologică, nici narție pitoresc-peisagistă. Performanța se datorează prezenței în imensa cuvă generatoare de stări și senzații — material al intuiției — a unor „elemente reale” purtătoare de semnificații, anterioare integrărilor în imagine”, în decor, deci anterioare prezentului în care se desfășoară reprezentăția, elemente reale, selectate de practica ideologică și culturală: accesoriile emblematice, tricolorurile franceze, fascia, boneta frigiană, tribuna, cocarda, ghilotina etc. toate aceste obiecte la care adăugăm mobilierul, perucile, costumele, constituie doar schema de reperare cronologică a momentului istoric din care a fost extras evenimentul reprezentat. Semnificația evenimentelor, valoarea lor nu este în nici un caz emisă prin aceste recuzite și accesorii: procesul social transformat în realitate literară în piesa *Danton* — Revoluția franceză — se desfășoară în fața publicului ca o țesătură de mecanisme și acțiuni, activități de răsturnare a unei instituții și, în același timp, și de instituire și instituționalizare a unei noi ordini sociale.

Semnificația politică a spectacolului a ținut revelația tocmai a acestui mecanism (răsturnare și instituire), de permanentă valabilitate practică, și nu „portretizare” a

decrepitei feudalității și a virtual-prosperiei republicii burgheze. Așadar, decorul nu reînvie un eveniment istoric, ci determină — prin asocieri de stări și senzații cu acțiunile socializante ale personajelor — emiterea afectivă și efectivă a judecății de valoare care confirmă acuta valabilitate a mișcării revoluționare. Introducerea în decor a accesoriilor emblematice amintite a fost însă imperios cerută de semnificația ideologică, degajată din spectacol. Identificarea în scenă a concretului istoric transformă distanța în timp, dintre data calendaristică a revoluției și data reprezentăției teatrale, în argument existențial al permanentei validității a revoluției. Cele două categorii de semnificații — politică și ideologică — înrudite între ele, dar totodată și distincte, au impus figurarea epocii prin notificare emblemată — peruca, tricolorul francez, tribuna, cocarda, ghilotina, toate niște simulacre scenografice ale epocii. (Prin simulacru înțelegem imaginea standardizată și convingătoare prin care emblema „politică” era asociată cu obiecte-argument ale autorității. Comparativ, consemnăm o răsturnare de procedeu: în scenografia la „Volpone”, prezențele umane sînt simulacre, în *Danton*, simulacrele vizualizează individualitatea vizibilă a epocii.) Ceea ce rămîne prezent în înțelegerea spectatorului nu este epoca ci mecanismul revoluției. Din punct de vedere scenografic simulacrul epocii este o soluție ultimă de mare eficacitate plastică prin care Paul Bortnovski a rezolvat sudura tipului inițial de reprezentare plastică cu cel impus de acuitatea actuală a semnificațiilor spectacolului. Un decor-măsură a virtuozității artistice a scenografului.



INTERMEZZO : Mantinela metalică trasează fizic ecranul de proiecție al valorilor ideologice — linie de demarcație a semnificației cu valoare socială — mod de figurare a afirmativului și permanentului extras din conflictul dramatic.

Scenă din spectacol



FAȚA NEVĂZUTĂ A TEATRULUI



La orga de lumini, operatorul Nicolae Pascu

„Sîntem gata...
5-4-3-2-1
Începem!”

Butoanele intrerupătorului se aprind și întrebarea: „Sînteți gata?” — răsună în toate cabinetele, urmată de alte manevre tehnice și de câteva răspunsuri: „Sîntem gata”. O scurtă numărătoare — 5-4-3-2-1 — și comanda fermă: „Începem”.

S-ar părea că ne aflăm în apropierea unei rampe de lansări spre spațiile siderale.

S-ar părea, deși nu-i chiar așa. Dar despre o lansare în adevăratul înțeles al cuvîntului tot este vorba. Momentele pe care le-am descris mai sus le-am surprins la lansarea în acel uriaș spațiu omenesc pe care-l constituie publicul, a unui nou spectacol al Teatrului Național din București.

Orga de lumini — 288 de circuite

Asemănarea cu o lansare cosmică ne-au sugerat-o nu numai comenzile prin interfon ci și locul de unde urmăream totul: cabina de comandă a orgii de lumini, aflată în acea parte centrală a sălii mari, acolo de unde domină orice ungher al uriașei scene. Camera de comandă, asemenea unei cabine spațiale, este compusă în fapt numai din

instalații tehnice: pupitrul de comandă și cel de prearanjare, tabloul de control, computerul cu cartelele perforate și memoratorul electronic, zeci de butoane și mii de fire. Nu m-aș încumeta acum să intru în amănuntele tehnice ale acestei complicate instalații din care pornesc 240 de circuite de lumini reglabile și 48 nereglabile, împărțite pe puteri în kilovați și pe zeci de nuanțe de culori. Asta este o treabă a tehnicienilor și este greu pentru noi, cei neavizați, să înțelegem rostul fiecăruia dintre cele câteva sute de butoane luminoase.

Prin hubloul camerei, marea scenă a Naționalului, cu zeci de scipiri mirifice, îți apare

asemenea unei alte planete (oricât am încercat să revin mai aproape de lumea reală a teatrului și să înlătur senzația de plutitor printre aștri, n-am reușit). Poate și pentru faptul că am urmărit pentru prima oară *Medeea*, în care luminile se integrează firesc în concepția întregului spectacol pornind din cabina orgii de lumini. De aici, de sus, tot ce se petrece pe scenă apare de domeniul irealului, al unei fascinante fautezii.

Totuși, legătura prin interfon cu regia tehnică m-a mai adus și în lumea reală a Naționalului, în acea lume care nu apare pe scenă, nu creează roluri sau spectacole, dar fără de care creația dramatică ar avea mai puțină strălucire și uneori chiar este de neconcept. La Naționalul bucureștean, printre acești făuritori nevăzuți ai spectacolelor, se află azi ingineri și specialiști ce au denumiri cu rezonanțe moderne: electroniști, energeticieni, electricieni. În ritmul epocii, teatrul se modernizează, creația actoricească și regizorală cere sprijinul tehnicii noi, pentru ca din această conlucrare, publicul de azi să fie beneficiarul unor spectacole de înută mult superioară. Și astfel, mai lapidar spus, și în teatru au apărut și apar meserii noi. Semnificațiile lor adinei le înțelegem cu toții, mai ales atunci când devenim spectatori.

În cabina orgii de lumini în care mă aflu, urmăresc ce se întâmplă jos pe pământul-scenă, dar sint atent și la mișcările unui tînăr înalt, elegant, cu o privire vie, strălucitoare. Îl cheamă Nicolae Pascu și are doar 28 de ani. Este absolvent al școlii profesionale de electronică și aici îndeplinește o meserie nouă pentru teatru: operator la orga de lumini. Desigur, acum, numai la Teatrul Național se poate vorbi despre așa ceva, dar în ritmul actual al pătrunderii tehnicii noi, s-ar putea să asistăm curind la generalizarea sistemului și a profesiei electronice în teatru.

— Uitați, aici este tot spectacolul *Medeea* — îmi spune Nicolae Pascu, arătându-mi un set de cartoane (cartele cum li se spune) perforate. Din zecile de oficii mici, dreptunghiulare, aflate în altă dispunere pe fiecare cartelă (ce nu-i mai mare decît o carte) nu pricep nimic. Cele 53 de cartele au și fost introduse în calculatorul electronic. De aici înainte, treaba o face memoratorul electronic. Dar este absolut necesară prezența și atenția încordată a operatorului. Dacă ritmul spectacolului ar putea fi calculat la zecimi de secundă, operatorul ar deveni inutil. Dar operatorul urmărește fiecare scenă, fiecare replică a actorilor și abia atunci comandă, printr-o simplă apăsare de buton, lumina adecvată.

La prima vedere, totul ar părea simplu. Dar și tehnica are nevoie de creație. Împreună cu regizorul spectacolului — Laurențiu Azimioară — și cu maestrul de lumini — Victor Farmazon — s-a lucrat săptămîni

întregi, s-a repetat de 15 ori pînă s-a ajuns la făurirea scenelor de lumini. Și Victor Farmazon și Nicolae Pascu au lucrat îndelung, au creat și ei la rîndul lor scenele de lumini cerute de concepția regizorală.

— „În spectacolul *Medeea* nu există decorații — îmi spunea operatorul Pascu. Totul depinde de lumină; trebuie scos în relief actorul, din întuneric în lumină. Uneori trebuie creată acea impresie că personajul din spectacol ar apărea de undeva din neant, iar în funcție de replicile de pe scenă lumina trebuie să fie cînd veselă, cînd tristă. Eu trebuie să găsesc actorul în ungherele întunericului și prin fasciculele de lumini să-l aduc în fața spectatorului. Fără o instalație ca cea pe care o avem aici, nici n-ar fi posibil să realizăm scenele de lumini impuse de necesitatea artistică”.

Cît de importantă este munca operatorului orgii de lumini, aveam să constat într-o seară, cu totul întîmplător, la un spectacol cu *Un fluture pe lampă*. La un moment dat s-au defectat cîteva circuite, de la o pană de tensiune. Putea fi compromis spectacolul din acea seară. Nu s-a întîmplat așa, fiindcă în cîteva minute au fost puse în funcțiune circuitele nereglabile, care se manevrează manual. Desigur, efectul n-a mai fost același, scenele de lumini fiind mai puțin strălucitoare, funcționalitatea lor mult diminuată, dar spectacolul a fost salvat.

Ca spectator n-ai cum vedea și ști toate acestea; atenția se concentrează către creatorul de pe scenă. Dar regizorii și actorii știu bine cîtă semnificație, cîtă încărcătură emoțională, ce rol imens au cei ce nu se văd în spectacol, dar care-i dau viață, strălucire, prin munca lor anonimă de zi și noapte.

Camera de sonorizare: 3 magnetofone de studio și zeci de difuzoare

În imediata vecinătate a camerei orgii de lumini, se află o încăpere asemănătoare: sonorizare sau mai precis camera cu instalațiile de efecte sonore. Inutil să mai povestesc că senzația de cabină spațială nu te părăsește nici aici, fie din cauza hubloului, fie din cauza complicatei aparaturii tehnice. De-aici se poate crea pe scenă și în sală ambianța necesară în timpul desfășurării spectacolelor (muzică, sunete, zgomote etc.). Odată cu complicata aparatură, rod al tehnicii moderne, au apărut și termeni noi: imagini acustice, mișcătoare pe perimetrul sălii (sunet panoramic rotitor) sau dinspre scenă spre fundul sălii (sunet panoramic în adineime).



În camera sonorizării, Gheorghe Adamschi obține și transmite coloana sonoră a spectacolului.

Aici, în camera sonorizării, interlocutorîmi este Gheorghe Adamschi, ceva mai volubil decît operatorul cabinei vecine (poate fiindcă e vorba de fondul sonor...). Pe marea scenă, în acea seară se juca *Danton*, spectacol în care sonorizarea are — cum se spune — mult de lucru.

— „Urmăriți intervențiile sonore — îmi sugerează Gh. Adamschi. Zeci de repetiții au fost necesare; cite discuții nu am avut cu regizorul și ilustratorul muzical! Toate aceste instalații de transmisie, cele trei magnetofone de studio, zecile de difuzoare instalate în sală, ne-au creat multiple posibilități de a combina efectele muzicale și de sunet; pentru a contribui la valorificarea textului, la sublinierea anumitor situații dramatice sau comice, la crearea acelei senzații de autenticitate. În prezent aproape toate spectacolele Naționalului au la baza lor acest complex sonor. Putem practic realiza de la cele mai simple sunete pînă la prezentarea unor adevărate efecte simfonice“.

Dealtfel, urmărind *Dantonul*, am avut plăcuta revelație a ceea ce poate să însemne complexa coloană sonoră, pusă aici în mișcare. Cele mai multe tablouri ar fi lipsite de suflul vieții, fără efectul sonor al zgomotelor de lupte, al mișcării maseilor, al cîntecului revoluționar. Desigur, urmărind spectacolul din sală, copleșit de uriașa forță artistică a creației dramatice, aproape că nu observi legătura vitală între jocul de pe scenă și efectele sonore transmise de banda magnetică prin zeci de difuzoare invizibile. Dar impresia produsă asupra spectatorului de această armonizare perfectă între vorbirea directă, pe viu, a actorilor și acel așa numit sunet panoramic rotitor, este de-a dreptul măreață. Imaginați-vă, bunăoară, tabloul al cincilea, cînd masele se revoltă, se pun

în mișcare sub conducerea lui Danton; toată această uriașă mișcare evolutivă ar fi fost mai puțin convingătoare, poate chiar mai puțin reală, fără efectele și sublinierile sonore.

Dealtfel, aveam să aflu, apoi, de la unul din cei mai noi regizori-colaboratori ai Naționalului — Laurențiu Azimioară — că fără posibilitățile tehnice de înaltă calitate în ce privește lumina și sunetul, nici n-ar fi putut crea în concepția sa regizorală spectacolul *Medeea*.

Tempul și spațiul nu sînt palpabile în *Medeea*; decorurile au fost inevitabil înlăturate; textul a fost axat doar pe interpretare și pe expresivitatea sunetului și a luminii, cu ajutorul cărora au fost realizate efectele dorite. Umbrele și penumbrele, lumina, au operat pe unghiuri cu mari efecte spectaculare; în această viziune, *Medeea* nu se putea realiza pe altă scenă. Au fost de un imens ajutor specialiștii în sunet și lumină de la Național; aici, planurile ideatice s-au apropiat de înfăptuirea practică; lumina creează caracterul sculptural al spectacolului; fiecare zonă corporală este delimitată perfect prin lumină.

Poate că am abuzat puțin de timpul cititorilor revistei noastre, reținîndu-i atît asupra unor imagini din lumea teatrului care, la prima vedere, par mai puțin importante. Să nu uităm că acelei lumi nevăzute a scenei, apărută odată cu creația actoricească, vremile actuale i-au adus tehnici și meserii noi, cu ajutorul cărora spectacolul de teatru poate urca pe treptele superioare ale exigenței artistice, poate deveni mai expresiv, mai viu, mai autentic.

Stan Vlad

Regia colectivă

Echipa de teatru — ideal de atâtea ori adus în discuție de practicienii și teoreticienii scenei — este astăzi nu numai acel colectiv omogen și dedicat unui crez artistic definit, cât mai ales imaginea concretă a tendinței prin care funcțiile coordonatoare (revenind de regulă regiei și scenografiei) sînt asumate de echipă. Momentul, oricît de contradictoriu în esența sa, nu poate fi ignorat, atît din perspectiva multimilenarei istorii a teatrului, cît și din aceea a modului său specific de a se realiza, adică al sintezei pe care o presupune și pe care o reprezintă.

În primul caz, însuși nucleul de bază al teatrului este pus în discuție — personajul (termenul de *personalitate*), atît de intens individualizant, rămînînd a se evidenția exclusiv în actul interpretării, lăsîndu-se conjugat actorului și nu factorilor de sinteză (regizor, pictor), al căror rol s-a accentuat atît de mult în ultimele decenii. Cum se va fi pus în scenă, în antichitate, știm prea puțin. A rămas literatura dramatică, au mai rămas și informații adiacente, dar dacă un regizor își asuma sau nu misiunea de a elabora spectacolul, în fapt, nu știm. Se părea — referindu-ne din nou la experiența ultimelor decenii — că se petrece un fenomen oarecum contrar celui care a stat la baza teatrului, veacuri de-a rîndul, și anume, intensă subordonare a întregului complex al artei teatrale personalității regizorului. Multe texte au devenit pretexte, altele s-au „scris“ în actul punerii în scenă (colaj, succesiune de

situații, prelucrare liberă etc.) actorii — chiar de cea mai evidentă personalitate — întregîndu-se în imaginea scenică elaborată de regizor, dacă nu cu fervoare, cel puțin cu încredere.

Firește, datele mai sus evocate nu epuizează subiectul — nici din unghiul istoric, nici din acela al tipului specific al metaforei teatrale — dar pot să arate că tendința spre spectacolul *elaborat de echipă* aduce cu sine nu numai un element de noutate (atît de relativă în această lume a înnoirilor rapide), ci și unul de surpriză autentică. În fine, dacă vom adăuga la acestea și faptul că e vorba de experiențe petrecute în spațiul de existență și manifestare al teatrului vest-german, deci un teatru departe de a fi lipsit de mari personalități regizorale, vom avea, în mai mare măsură, o reprezentare asupra amplitudinii acestei surprize în planul esteticii, dar și al sociologiei teatrului.

Referințele pe care le propunem privesc acel cunoscut teatru din R.F.G. care este *Schauspielhaus Frankfurt*, și încearcă să dea o imagine asupra procesului prin care s-a ajuns la un spectacol de regie colectivă. Începutul, care nu privește deloc numai teatrul la care ne referim, s-a făcut prin repunerea în valoare a unor metode colective de lucru (*kollektive Arbeitsmethoden*) — și nu e inutil să spunem că ele sînt acceptate atît de doctrinarii liniei teatrului *trăirii* (Stanislavski le promovase intens), cît și de aceia ai teatrului *obiectivării* (sau *distanțării*, cum i s-a

mai spus — Brecht însuși stimulind, la Berliner Ensemble, un asemenea climat de lucru încât să faciliteze aportul colectiv). **Aparent**, lucrurile nici nu prezintă un prea mare interes. Chiar regizorii cei mai autocrați se folosesc de sugestiile echipei, integrează în concepția lor idei care provin, practic, pînă și de la mașiniști sau electricieni.

E vorba însă, în cazul la care ne referim, de o *democratizare* a actului artistic, suspendare a sistemului de priorități în luarea deciziei și, firește, suspendarea privilegiilor, fie ele ale regiei, scenografiei sau acelea, deloc neimportante, ale actorilor principali (cerînd un regim preferențial).

Pe rînd, fără ca regizorul și scenograful să dispară din „distribuție“, s-au pregătit premierele cu *Frühlings Erwachen* de Wedekind și *Revolte im Erziehungshaus* de Lampel, momente definitorii ale practicii metodelor colective de lucru. Pentru spectatorul ocazional, reprezentațiile ce au rezultat se deosebesc foarte puțin de cele elaborate, să spunem, tradițional. Se remarcă, poate, o mai mare greutate a scenelor colective — dar asta și datorită pieselor —, cum și o scădere a efectelor parateatrale (adică rezultînd din mișcarea decorurilor, din orga de lumini, chiar din instalația stereo folosită pentru ilustrația muzicală). Mai importante decît observațiile noastre de spectator (avertizat, mult mai tîrziu, asupra „tehnologiei“ artistice ce s-a folosit) sînt însă reflecțiile unor participanți. Cităm, dintr-o mai amplă discuție (ulterior reluată și în numărul special al revistei *Theater heute*), nu atît opinii asupra felului în care s-a lucrat, ci acele idei ce privesc sensul însuși al metodei colective de lucru.

Horst Laube, dramaturgul teatrului (cea ce este echivalentul secretarului literar în nomenclatura teatrelor din România, dar cu funcții mai net orientate asupra dramaturgiei ce se joacă), el însuși autor — piesa lui *Dauerklavierspieler*, jucată la Frankfurt, stîrnind un autentic interes — a remarcat două faze distincte : elaborarea concepției (de către regizorii Peter Palitzsch și Peter Löscher, scenograful Adi Christian Steiof și dramaturgul teatrului), și apoi confruntarea ei cu echipa de interpreți. Aceasta a supus unei analize critice concepția.

Actorul Giselher Schweitzer a precizat că în acest tip de elaborare : „eu nu trebuie să

fac nimic împotriva propriilor mele vederi. În piesa lui Wedekind îmi revin doar cîteva replici, dar asupra lor ne-am oprit ore întregi, eu fiind la început de o altă părere decît aceea ce rezulta din concepția de ansamblu. S-a discutat atît cît a fost necesar încît eu să mă regăsesc, în convingerile mele, în felul de joc ce-l practic. Găsesc cu totul deosebit că nu trebuie să acționez într-un anume fel pe scenă numai pentru că regizorul mi-o cere. Pot aduce reprezentarea mea și să o susțin pînă cînd găsim, împreună, o „bază comună“.

Actorul Klaus Wennemann : „Dar asta se poate întîmpla în orice teatru, dacă actorul este realmente bun și capabil să susțină un punct de vedere. Eu cred că noutatea constă nu într-o nouă formulă de compromis între personalitatea regizorului și personalitatea actorului, ci într-un alt tip de sinteză“.

Peter Palitzsch, regizor și director al teatrului : „Întrebarea este *cum anume se decide*. Eu am convingerea că se poate lucra colectiv doar atunci cînd se găsesc *criterii obiective* ale deciziei. Și aceste criterii sînt sociale. Se va pune întrebarea ce se petrece cu fantezia, sensibilitatea și alte asemenea componente ce ies din sfera obiectivului. Mai mult, se va spune că totul trebuie să decurgă sub fascinația cuiva. Or, cred eu, acesta este un mod învechit, idealist, de gîndire. Eu cred că se poate ajunge la o mare fantezie și printr-o grupă, dacă nu cumva în primul rînd printr-o grupă, echipă. La fel cu sensibilitatea. Și abia în acest caz se depășește fantezia individuală, a oricui ar fi ea, adică a unui regizor, oricît de talentat acesta. Acterii propun foarte multe idei. Dar deseori lucrurile se întîmplă ca la un joc de tenis la perete. Peretele fiind regizorul. Acum, iată, am hotărît să integrăm partenerul acestă în joc.“



Poate că ar fi fost puține lucruri de relatat despre metodele colective de lucru dacă ele s-ar fi aplicat exclusiv la cele două spectacole amintite. S-a întîmplat însă ca elementele acumulate astfel să ducă și la un experiment

neobișnuit. Teatrul promisese publicului, în contextul anului Goethe, un spectacol cu *Urfaust*. Regia fusese asumată, de la început, de către Peter Palitzsch. Din cauza faptului că scena a fost relativ ocupată, concepția — implicând un dispozitiv scenografic complicat — s-a văzut periclitată și regizorul s-a arătat dispus să renunțe, din aceste motive organizatorice, la întreg proiectul reprezentării piesei. Atunci s-a petrecut surpriza: ansamblul a dorit, în ciuda acestei situații, să prezinte piesa, fără un decor complicat și fără regizor. Palitzsch, autentic animator pe linia ideii de metode colective de lucru, și-a văzut împlinite ideile pînă la propria sa punere între paranteze. Echipa a scos premiera la timp, cu succes de public — firește, numele autorului și titlul piesei explică o parte din acest succes —, realizînd un autentic spectacol de *regie colectivă*.

Noutățile de fapt ale metodei nu au dus, nici în acest caz, la un spectacol neobișnuit. Dimpotrivă, calificativul criticii este cel de obișnuit, iar spectatorul remarcă interpretarea cu acuratețe a textului, fără să fie surprins prin nimic. Nici chiar prin lipsa de unitate a spectacolului, compensată generos prin jocul realmente plin de elan al trupei. Nu a mai fost cazul să se discute soluțiile cu regizorul, nu a mai existat presiunea coordonatorului unic, răspunderea s-a distribuit și ea colectiv. O mărturisire: „În anumite zile am lucrat ca niciodată, pentru că mai mult ca oricînd am lucrat pentru noi înșine. A trebuit să lucrăm mai mult și pentru că avem o rutină organizatorică și regizorală mai scăzută decît a unui regizor. Pentru că a trebuit să ne convingem reciproc și să găsim căile exprimării noastre armonioase“ — spunea unul dintre interpreți.

S-au evitat, cel puțin în această fază, disputele de distribuție: cei ce n-au mai primit

roluri principale au deținut roluri de critică și control. S-a conturat un sentiment de încredere în forța creatoare a interpreților, echipa verificîndu-se atît în ipostaze de autor al concepției, cît și de autocontrol, sursă de fantezie și sensibilitate.

Spectacolul, fără să fi reprezentat, în ce ne privește, o surpriză în sine, reafirmă cîteva personalități actoricești, adică Norbert Kentrup, Peter Gavajda, Christian Redl, Hermann Treusch. Într-o scenă ca aceea din pivnița lui Auerbach (ne-o reamintim pentru autenticul ei farmec, dar nu este unică), se simte aportul divers al trupei, eclectismul jocului devenind un factor de interes neașteptat. Poate abia aici am înțeles mai corect care este drumul deschis (dacă a fost, de fapt, deschis vreun drum?!) de această regie colectivă. După o lungă dominație a modelelor estetice unitare, organice, armonioase, are loc o reacție (manifestată și prin dramaturgia documentului, prin romanul-anchetă, prin pictura instantaneului fotografic, prin muzica aleatorie etc.) față de ideea clasică a unității de stil, reacție ce se manifestă, între altele, și prin cultivarea ostentativă a eterogenului, a eclecticului, a disarmoniei stilistice. Noul realism, de orice variantă ar fi el, amintește că realitatea este profund eclectică și, prin însăși condiția ei, astilistică. Nu e desigur cazul să speculăm asupra acestei deschideri, regia colectivă fiind încă, după „dramaturgia colectivă“, la începuturile ei. Că nu este vorba doar de un capriciu, de o întâmplare, o dovedesc argumentele ce au stat la baza încurajării metodelor colective de lucru. Cît privește destinul acestei tentative, să-l racordăm astăzi, la nivelul la care ne-a devenit cunoscută, doar încrederii ce o avem în teatru. Restul, vorba lui Hamlet...

„Mariglianismul“ sau „lupta socială“ la Knokke-le-Zoute...

Festivalul internațional de artă de la Knokke-le-Zoute — una dintre manifestările anuale de răsunet în domeniul experimentului estetic — s-a remarcat, la ultima sa ediție, încheiată nu de mult, nu numai prin câteva filme, expoziții de artă plastică sau spectacole teatrale ieșite din comun ci și — dacă-am înțeles bine din relațiile presei — printr-o contribuție originală la teoria (și, bineînțeles, practica) luptei între asupritori și asupriți.

Spre surprinderea generală, însă, autorii teoriei nu sînt nici filosofi, nici economiști, nici sociologi, ci oameni de teatru; mai precis, animatorii trupei Marigliano din Napoli care, odată cu prezentarea piesei Sudd de Léo de Bernardins și Perla Peragallo, au răspîndit în rîndurile publicului un program de sală care, fenomen — trebuie să recunoaștem — destul de rar, constituie în același timp un program social-politic. Care sînt descoperirile fundamentale ale trupei Marigliano? Pornind de la observarea luptelor sociale în planul realităților, adică pe scena lumii, teoreticienii napoletani pledează pentru dezlănțuirea acestor lupte și în planul vieții spectacolului (adică în lumea scenei). Altfel spus, fiecare element al colectivului teatral trebuie să fie asupritor și asuprit. Regizorul, pentru a acționa la întreaga sa capacitate

creatoare, nu trebuie să cadă de acord cu autorul piesei (asta ar echivala, mi se pare, în concepția mariglianistă, cu un fel de împăciuitorism mic-burghez) ci, dimpotrivă, să intre-n conflict cu dramaturgul, străduindu-se a asupri textul. La rîndul său, autorul nu trebuie să se instaleze pe poziția înțelegerii spirituale cu regizorul ci, dimpotrivă, să conteste, să nege ori să lovească neconținut atît în concepția generală a spectacolului cît și în detaliile de ordin plastic sau auditiv. Actorii, firește, vor fi asupriți la maximum de către regizor pînă la anularea individualității, după cum — reciproca fiind valabilă — directorul de scenă va fi contrazis și contracarat, de la prima la ultima repetiție, de către protagoniști. Nelimitată, lupta la care ne referim, afectează toți factorii spectacolului, fără excepție: partenerul scenograf il va asupri pe compozitor și, la rîndu-i va fi asuprit la sînge de regizorul tehnic sau de sufluză etc.

Privit și primit cu interes, atenție, mariglianismul s-a dovedit, însă, după primele reprezentații, mult mai puțin fertil decît și-au închipuit inițiatorii și mult mai puțin înnoitor decît a nădăjduit publicul; într-adevăr, așa cum arată Claude Mauriac, trimisul special al lui „Figaro“ la Knokke, din pricina excesului de asupritori din teatru, „cel asupriți riscă să fie spectatorii“.

ASCENSIUNEA PE FUJI YAMA

de Cinghiz Aitmatov

La 45 de ani — după o perioadă de peste două decenii, în care s-a făcut cunoscut prin romanele și nuvelele sale, nu numai în Kirghizia natală și în întreaga Uniune Sovietică, ci în multe alte părți ale lumii, unde a fost tradus, Cinghiz Aitmatov simte atracția teatrului. El scrie împreună cu Kaltai Muhamedjanov *Ascensiunea pe Fuji yama* piesă care a văzut lumina rampei în 1973, la teatrul moscovit „Sovremennik“.

Cu greu identifiți în această dramă ascuțită, violentă — aproape brutală — tonul particular, viziunea originală, grandioara, proporțiile monumentale specifice creatorului *Djamilei*, care are meritul de a fi ridicat la universalitate experiența istorică a neamului său. Cu greu regăsești aici imaginea aceluși neîntrecut cîntăreț al spiritualității poporului kirghiz, al devenirii, al mișcării sale în timp, al credințelor sale fundamentale. Cu greu reîntâlnești aici acea structură intimă a literaturii sale care se naște din comunicarea tainică dintre cotidian și mitic, din întrepătrunderea subtilă a situațiilor concrete cu imaginea lor legendară, fabuloasă — cristalizate ca rod al aspirațiilor milenare.

Cum era și firesc, acțiunea și dialogul iau locul descrierilor de natură, sondajelor din viața lăuntrică. Dincolo de aceasta, însă, sublimarea lirismului, dispariția atmosferei de adîncă poezie, izvorite din mișcarea sau reprimarea unor sentimente tumultuoase, a dezvoltărilor calme, cu valoare purificatoare, iar pe de altă — stilul caracteristic lui Aitmatov-dramaturgul, sînt, într-adevăr de nerecunoscut. Așa încît, după ce i-ai citit fascinantă operă în proză — parcurgînd replicele aspre, abrupte, parcă deliberat necizelate ale piesei — poți încerca, la început chiar un sentiment de dezamăgire. Identifiți semnalul de alarmă pe care îl trage Aitmatov asupra pericolelor care pot amenința devenirea contemporanilor săi, protestul împotriva abrutizării și înjosirii omului — în demul implicit la rezistență în fața procesului dezumanizant, la salvarea integrității — într-un univers propice. Identifiți însă, la o reflecție mai atentă, un profund element

de continuitate, un aspect — fundamental — al viziunii alăt de personale a autorului lui *Adio, Floare Galbenă*. Regăsești aici, potențată la maximum, perspectiva sa, mai întotdeauna dramatică (uneori însă, ca în *Vaporul alb*, chiar tragică), asupra universului, asupra tulburării raporturilor omului cu natura și a iminenței ca natura ultragiată să se răzbune.

Spațiul de desfășurare a dramei lui Cinghiz Aitmatov și Kaltai Muhamedjanov este un platou montan kirghiz unde Dosberghen Mustafaev, agronom într-un sovhoz, și-a invitat colegii de școală la un picnic. Dar muntele este, aici — cel puțin pînă în scena finală —, doar un cadru abstract.

Personajele dramei au pierdut nu numai darurile pe care viața în sînul naturii știe să le scoată la iveală, ci chiar orice simț al naturii, orice posibilitate de contact cu ea. Nici măcar o adevărată atitudine estetică față de peisaj nu mai e posibilă. Dornici să scape din cleștele confruntărilor dramatice în care sînt implicați, unii dintre eroi fac apel la contemplarea pădurii, a creștelor înzăpezite. Natura rămîne mută pînă în scena finală, după cum nu li se arată cu adevărat „privirii“. Ea nu „li se relevă“, nu anulează frămîntările, nu le alină suferințele. Alienarea lor e însă mult pronunțată. Căci Osipbai Tataev, Isabek Merghenov mai ales, nu numai că au pierdut orice legătură cu simplitatea naturală, dar și cu sensurile cu adevărat umane. Sînt într-un stadiu avansat de falsificare, de alienare, de înstrăinare de condiția umană. Nu mai acționează de mult în lumina conștiinței. Au uitat lecția — pe care învățătoarea Aîșa nu va înceta să le-o reamintească.

Schimbările pe care le-au suferit fiecare dintre foștii colegi nu pot rămîne neobservate celorlalți. Numai că autorii piesei nu insistă atît pe „surprizele“ create de trecerea timpului, de practicarea unei anumite profesii etc. cît pe acele modificări care atestă un proces de abdicare de la idealuri și de urîțire, de falsificare a ființei. Un proces de care sînt atinși și cei mai buni dintre ei și pe care-l atestă și veselia, deloc contagioasă, a lui Dosberghen și răutatea sîcîitoare a lui Mabet. Un proces de care unii, în forul lor interior, sînt inconștienți — așa încît nu-și propun nici un fel de disimulare — dar care nu scapă desigur celorlalți.

Femeile (îndcosebi acritra Guljan, soția ziaristului Isabek, care traversează o criză morală), ele însele ființe înșelate în așteptările lor, nesatisfăcute pe plan familial, social, profesional — își asumă cele dintîi sarcina

destrămării iluziilor, a minciunilor asupra caracterului, stării morale, asupra aspirațiilor meschine, conformismelor, automatismelor de gândire, lașității soților lor.

Și iată că tocmai acești oameni nu rezistă tentației (care probabil, din fericire, există undeva în străfundurile sufletului lor) de a se prinde într-un joc al confesiunilor. Ce-au făcut de atunci, din acel moment în care s-au despărțit pentru a merge la război — într-un grup compact de prieteni, gravitând toți în jurul personalității celui mai dotat dintre ei, Sabur, poet și publicist ?

Și iată că jocul sincerităților biografice alunecă spre „originea răului“. Cum anume s-au despărțit cei cinci de Sabur ? Cine e vinovat de crima morală comisă față de acesta ? Care dintre ei, neapărat unul — identificând o anumită criză de conștiință cu un act de trădare — a comis delațiunea care a dus la prăbușirea morală a lui Sabur ? Suspicionarea e reciprocă ; bănuielile plinează pe rind asupra fiecăruia. Nici unul nu este în stare să-și demonstreze nevinovăția. Dar, ceea ce e mai grav, nici unul nu simte imperios aceasta ca pe o necesitate. Sint dispuși să renunțe la întrebarea : „Cum poate omul să devină om ?“ Și să-l uite definitiv pe Sabur. Dar lucrul nu e posibil.

O întâmplare stupidă îi repune — la propriu, de data aceasta — în situația de care au încercat să facă abstracție, pe care au încercat să o nege. Jocul sustragerilor și asumărilor continuă o vreme. Dar va trebui să înceteze. Căci muntele Fuji este într-adevăr un lăcaș al adevărului. Natura exteroară — semn al celei interioare — reapare la sfârșitul piesei pentru a-i determina să-și respecte propria lor esență. „Noi simtem oameni și în aceasta constă slăbiciunea noastră... să căutăm... să căutăm... adevărul“ — spune Mabet.

Piesa lui Cinghiz Aitmatov și a lui Kaltai Muhamedjanov este tradusă în românește (într-o formă perfectibilă), de D. R. Popescu și Ștefan Bitan. Afinitățile electivă dintre autorul *Păsării Shakespeare* și cel al *Ascensiunii pe Fuji yama* sint evidente. Asemănarea operelor dramatice — uluitoare.

Le e comun gustul pentru mister și spectacular, pentru lovitura de teatru — dezno-dământ surprinzător. Le e comună și pre-dilecția pentru personaje simboluri, care nu evoluează ci se dezvăluie. Le e comun patosul adevărului — afirmat chiar într-un univers de relativitate.

Natalia Stancu-Atanasiu

MERIDIANE

Moscova :

Pregătiri repertoriale la Teatrul „Sovremennik“

Apropierea celei de a 30-a aniversări a Zilei Victoriei este, fără îndoială, evenimentul care marchează cel mai puternic viața teatrală sovietică în această primăvară.

Pentru această dată jubiliară, Teatrul „Sovremennik“ din Moscova, de pildă, pregătește trei spectacole cu piese care surprind diferite etape ale războiului și felul în care oamenii cei mai obișnuiți în împrejurările grele ale luptei împotriva dușmanului au făcut adevărate acte de eroism.

Referindu-se la una din aceste piese, Galina Volcek, prim-regizor al Teatrului, într-un interviu, publicat în revista „Teatr“ nr. 2/1975, subliniază : „Întrucât prezența creației lui Konstantin Simonov a devenit

parte integrantă a activității teatrului nostru, de îndată ce-am luat cunoștință de apariția romanului «20 de zile fără război», am și întrevăzut versiunea sa scenică. Și astfel s-a născut piesa *Însemnările lui Lopatin* — accentuez, piesa și nu dramatizarea romanului — despre locul artistului în război, al modului în care cele mai importante momente ale istoriei poporului se reflectă în conștiința unui scriitor. În procesul transpunerii scenice a spectacolului, Simonov a ajutat teatrul nu numai ca autor ci și cu inegalabila sa experiență de corespondent de război. Punerea în scenă a acestui spectacol va prileji debutul tinărului nostru regizor I. Raibelgauz“.

A doua piesă aparține lui Mihail Roscia, care și-a făcut în mod strălucit debutul ca dramaturg pe scena Teatrului „Sovremennik“ cu piesa *Valentin și Valentina. Eșalonul* — acesta este titlul piesei, scrisă special pentru acest teatru — reconstituie dramatica poveste a unui transport în spatele frontului al familiilor muncitorilor unei impor-

tante uzine din Moscova. Pornind de la întâmplări reale, autorul înfățișează complicațiile relații ale acestei mici comunități de femei și copii, aflată în condiții excepționale, din care nu lipsesc accentele tragice.

A treia lucrare din serie are și ea propria ei istoric, strâns legată de istoria acestui teatru. Este piesa *Veșnic viu* de Rozov, cu reprezentarea căreia a luat naștere Teatrul

„Sovremennik“, acum 18 ani. Au jucat în acele spectacole, rînd pe rînd, mai toți actorii teatrului; acum va fi din nou prezentată, într-o versiune complet refăcută, pe care o vor interpreta, pe lângă actorii fondatori ai teatrului — P. Șerbacov, I. Doroșina, L. Tolmaceva — cei mai tineri membri ai colectivului: V. Raikin (fiul), I. Bogatireva, M. Necleva și alții.

Icșii

După marele succes înregistrat cu *Timon din Atena*, Peter Brook se prezintă publicului parizian cu o nouă montare, *Icșii*, realizată în aceleași ruine, destul de fabulos amenajate, din incinta vechiului teatru „Bouffes-du-Nord“. *Icșii* relatează transformările reale și totodată fantastice, survenite în existența unui trib de vînători din Uganda, constrînși să devină agricultori, deoarece pămînturile lor au fost amenajate ca parc național. Spectacolul e construit pe baza unui scenariu adaptat după studiile antropologului englez Colin Turnbull și, firește, înglobează experiența regizorului Brook, care nu de mult a întreprins o îndelungată călătorie de studii în Africa.

Candide

Candide, pe Broadway. „Microbiu“ musicalului au contaminat și scrierea lui Voltaire; nici nu se putea altfel, de vreme ce Biblia, Shakespeare, Boccaccio, Cervantes și alți titani au fost adaptați cerințelor muzicii rock, pop, și folk. Spectacolul *Candide*, montat pe Broadway, a fost încununat cu

șase premii în anul 1974, cel mai prestigios dintre ele, premiul Institutului American de Tehnologie Teatrală, revenindu-i regizorului Harold Prince, pentru „combinația specială de curaj și experiență, în realizarea acestei prime producții ambientale“. *Odiseea* lui Voltaire, pusă pe muzică de Leonard Bernstein, se reprezintă concomitent pe nouă scene, locuri de joc dispuse central, frontal și lateral, în sala de 1800 de locuri de la Broadway Theatre. Printre personaje, alături de *Candide*, Pangloss, Cunegonde etc., un rol important îl ocupă interpretul lui Voltaire, cîntărețul Louis Stadlen, cu funcție de prezentator și comper al numeroaselor întâmplări ieșite din comun.

Maria-Magdalena

De un oarecare răsunset se bucură pe scena Teatrului Popular Romand din Elveția piesa *Maria-Magdalena* a scriitorului german Franz Xaver Kroetz. Tînărul, dar deja cunoscutul, dramaturg bavarez, are la activul său o duzină de scrieri dramatice inspirate din viața țăranilor și proletarilor din landul său natal, marcate de un acut spirit protestatar, militant. F. X. Kroetz, membru al

Partidului Comunist German, a cîștigat în anul 1971, împreună cu Dieter Forte (acesta pentru drama *Martin Luther și Thomas Münzer*) ex aequo, premiul revistei „Theater Heute“ pentru cea mai bună piesă a anului. Estetica teatrală a lui Kroetz se revendică, după spusele sale, „noului realism german“. Printre exponenții acestui „curent“ se numără cunoscuți dramaturgi ca Rainer Werner Fassbinder, Heinrich Henkel, Martin Sperr, Peter Hacks, Tankred Dorst, Heiner Müller, și, dincolo de toate deosebirile stilistice și structurale care îi marchează, cu toții sint animați de același patos demascator în radiografierea unei societăți bolnave. *Maria-Magdalena*, spectacol creat în luna decembrie 1974, la T.R.R., reia, într-o viziune nouă, datele piesei cu același titlu, scrisă în 1844 de Fr. Hebbel, mutînd personajele și situațiile din cunoscuta dramă burgheză, în parametrii complecși ai lumii contemporane. O simplă transpunere în limbaj contemporan a unei opere din prima jumătate a sec. XIX? După declarațiile autorului: „o demonstrație a profundelor schimbări care au marcat burghezia germană de-a lungul timpului, și o pledoarie pentru necesitatea unor schimbări sociale radicale.“

Citim în „Revista Institutului Internațional de Teatru” — numărul de toamnă/1974, două scrisori nesemnate, trimise din Chile. Reproducem principalele pasaje din aceste scrisori.

Iată prima scrisoare :

„După cum poate știți, la 27 noiembrie, au fost arestați opt actori. În momentul de față ei așteaptă hotărârea Procurorului Republicii, care încă mai reflectează asupra cazului lor, înainte de a face cunoscută pedeapsa ce le va fi dată. În același timp, noi știm că el a cerut o condamnare de 15 ani de închisoare pentru unica actrișă arestată. Odată decise termenele condamnărilor, ele vor fi înaintate Consiliului de război care va ratifica, va spori sau va diminua pedepsele. Verdictul Consiliului de război va fi supus unui judecător militar. Acesta din urmă va lua decizia finală.

Știm că una din puținele șanse care le rămân prietenilor noștri este să obțină sprijin din alte țări. Și că singura șansă pentru a le veni în ajutor este de a convinge Consiliul de război, pe judecător sau însăși junta să comute pedepsele cu închisoarea în expulzarea din țară. Aceasta este singura lor speranță. (...) Și doar în acest fel vrem să-i ajutați. Vă rugăm, faceți ceva pentru ei, este singura lor speranță. Iată numele lor : Marcelo Romo, Hugo Medina, Ivan San Martin Negreta, Francisco Morales, Enrique Berrios Ortega, Guillermo Cahn Rojo, Pedros Atias Munoz și Elsa Rudolphi Romani.

Cum vom afla pedepsele precum și data la care se va ține Consiliul de război, vom face tot pentru a vă ține la curent. Folosiți această informație cum veți crede că e mai bine. Trebuie să înțelegi însă că situația aici e foarte grea. Știm că în ceea ce privește pedepsele se poate întâmpla orice.

(...)

A doua scrisoare este propriu-zis o listă a celor arestați :

„Dragi colegi,

MARCELO ROMO — actor, absolvent al Școlii de teatru de pe lângă Universitatea Chileană (1968). În 1964, primește titlul de cel mai bun actor al anului pentru interpretarea lui Romeo din Romeo și Julieta. A fost arestat la 27 noiembrie, transportat în diferite închisori, bătut și torturat. Se află încă în închisoare.

FRANCISCO MORALES — actor, absolvent al Teatrului Experimental al Universității catolice din Chile.

ELSA RUDOLPHI — actrișă, absolventă din 1970 a Teatrului Experimental. A făcut parte din trupa „El Errante”. A fost arestată în noiembrie, bătută și umilită. În prezent se află la închisoarea „El Buen Pastor” din Santiago.

IVAN SAN MARTIN — tânăr actor, absolvent al Școlii de teatru a Universității chiliene. Arestat în noiembrie, bătut.

PEDROS ATIAS — actor și întemeietor al trupei „Aleph”, care a participat anul trecut la Festivalul de la Nancy.

HUGO MEDINA — actor, absolvent al Școlii de teatru din Chile. Actor al trupei „Nuevo extremo” care funcționa la Teatrul Municipal din Santiago.

GUILLERMO CAHN — actor și cineast. Arestat în noiembrie, așteaptă să așteaptă pedeapsa decretată de Consiliul de război.

Astăzi, noi nume apar pe această lungă listă. Nu avem știri precise despre soarta unora dintre prietenii noștri care, în cel mai bun caz, sînt doar întemnițați.

Iată numele lor :

GUILLERMO NANEZ — scenograf și profesor de scenografie la Școala de teatru, care pînă la 11 septembrie se numea „Detuch”.

ENRIQUE NORAMBUENO — compozitor și cîntăreț popular, directorul ansamblului muzical „Los Curacas” și membru al C.C. al Partidului Socialist din Chile.

LUIS ARENAS — Tânăr actor care lucra la formarea trupelor artistice populare.

IGOR CANTILLANA — Actor format la „Detuch” și care făcea parte din trupa „Nuevo Extremo”.

Scrisoare din Zair

„MWONDO THEATRE“



Am fost de-a dreptul emoționată să constat, într-o bună zi, că în mijlocul pieții centrale din Lubumbashi a apărut un afiș, de fapt o fișie enormă de pînză, întinsă între doi stâlpi, care anunța că MWONDO THEATRE, reințors din turneu, își reia spectacolele. N-am avut răbdare pînă în ziua anunțată (ieșisem din elementul meu „teatral“ de vreo lună, ceea ce, oricum era cam mult), așa că m-am pornit imediat să caut locul unde urman să aibă loc spectacolele. În oraș există o clădire splendidă, „Batiment du 30 Juin“, un teatru modern, cu 600 de locuri și utilat conform celor mai noi cerințe tehnice (construit după 1960 — data eliberării Zairului).

Dar MWONDO THEATRE își anunța spectacolele în alt loc, și nu mică mi-a fost surpriza să constat că e un club feroviar (ceea ce mi-a amintit de începuturile teatrului Giulești); am aflat, cu acest prilej, că sala mare era ocupată cu alte manifestări, și cum trupa nu avea sediu fix — juca unde era chemată — fie și într-un sat din brusă, de pildă într-un cerc de pămînt bătătorit (roșu la culoare, ca peste tot în regiunea Saba, din cauza cuprului), nimic nedespărțindu-i pe actori de riindurile de spectatori, care șed direct pe jos. După ce le-am explicat cine sînt și ce hram port (scenografia la Teatrul Giulești, n.red.), trupa m-a inclus în rindul prietenilor săi, și cu i-am



Fiecare membru al trupei exersează zilnic pentru perfecționarea mijloacelor de expresie, fiecare este actor, mim, dansator, cântăreț...

îndrăgit îndată, din toată inima. Eram, în fine, din nou printre „ai mei“, la 10.000 km. de țară, iar acești „ai mei“ erau un grup de douăzeci de negri și negrese, punctați de 2-3 interpreți italo-franco-americani: Mwelwa Kasanda, Diur Ntumba, Kitimuna Kaiumba, Jill și Denis Franco — toți tineri și plini de pasiune pentru munca lor, plini de dorința de a-mi explica cum și ce fac, care este țelul lor și, totodată, interesați să știe cum e teatrul la noi (și cum s-ar putea ajunge aici).

Când scriu aceste rânduri, amintirea vivacității, a entuziasmului lor continuu, mă cuprinde foarte tare, și trebuie să fac un efort ca să-mi ordonez ideile și să vă relatez cele aflate de la ei.

După revoluția din 1960 din Zair, strădania poporului zairez de a se organiza și a se afirma ca un popor liber a cuprins toate domeniile de activitate ale țării, economie, social, politic și cultural.

Teatrul trebuia să iasă și el din forma veche, pe care o impusese vechea administrație colonială, să se elibereze de barierele academismului clasic. În acest scop, privirile s-au întors spre vechile izvoare tradiționale, pentru aflarea substanței și a mijloacelor de expresie.

În această tendință își încadrează activitatea și MWONDO THEATRE.

Cuvântul „MWONDO“ înseamnă numele unui străvechi tam-tam, cu ajutorul căruia se transmit și se comunică veștile dintr-o așezare omenească într-alta. Alegându-și această denumire, trupa a vrut să pună accentul pe înclinarea sa de a „comunica“ și de a răspîndi cultura sa națională. Acest program se realizează, în mod exemplar, prin succese recunoscute pe plan național și chiar mondial.

Printre altele, trupa a reprezentat cu succes Zairul, în 1973, la Festivalul de artă africană de la Bruxelles, și la „Festival de la Francité“ de la Liège. Revista „African Arts“ din Los Angeles îi decerne „Le premier prix du Théâtre Africain“ și, tot în 1973, susține o stagione teatrală organizată de Ministerul de Externe, la Paris.

Actuala serie de spectacole marca înapoierea trupei dintr-un turneu organizat în țările vecine Ruanda și Zambia.

Începuturile trupei au fost modeste: în 1969, într-o școală pedagogică din regiunea Kasenga, un grup de elevi se adună în jurul profesorului lor, Denis Franco: acesta este nucleul din care se formează mai târziu, la Lubumbashi, MWONDO THEATRE, ai cărui actori, cum declară toți cu mândrie, consideră arta „un mod de expresie a propriei lor individualități, a grupului din care fac parte, a etnos-ului și țării lor“. Monta-

rea ficărui spectacol este rodul unei munci amănunțite și, ceea ce este caracteristic trupei, absolut colectivă.

Actorii pleacă în brusă, unde încep o adevărată campanie de răscolire a vechilor zăcăminte tradiționale, în scopul de a culege de la izvoare mitologia africană, povestirile, legendele din bătrâni, material care la înapoiere face obiectul unei discuții aprofundate, în vederea selecției a ceea ce este mai reprezentativ.

Textul urmează să fie decupat, să i se definească progresia dramatică, se extrag temele principale; de cele mai multe ori se procedează la colaje succesive: unui moment mimat i se suprapune o mișcare dansantă, un cor vorbit sau un ritm redat de instrumentele de percuție — în timp ce textul vorbit este acompaniat de mișcare ritmică, de corul în surdină. „Întregul”, rezultatul, devine mai degrabă o fuziune de genuri decît o juxtapunere de mijloace.

Așa cum spuncam, toată trupa lucrează într-un spirit de echipă desăvîrșit, plin de abnegație și exigență. Fiecare membru al trupei exersează zilnic pentru perfecționarea mijloacelor de expresie, fiecare este actor, mim, dansator, cântăreț — iar performanțele la care ajunge, de pildă, tinărul Mwelwa Kasanda sînt impresionante, prin excelența mijloacelor expresive.

Spectacolul pe care l-am văzut se intitulă *Epo Mpelele*.

„...Ascultați povestea, povestea copacului care a vrut, într-o bună zi, să părăsească pădurea și să se retragă singur în câmpie...

...Ascultați povestea unei lumi, care nu era o lume, în care se găsea un sat, care nu era un sat, în care fiecare trăia pentru sine și numai pentru sine...

...Ascultați povestea cărării care a fost înșelată de Kasov Ananze, păianjenul care a devenit ginerele regelui...”

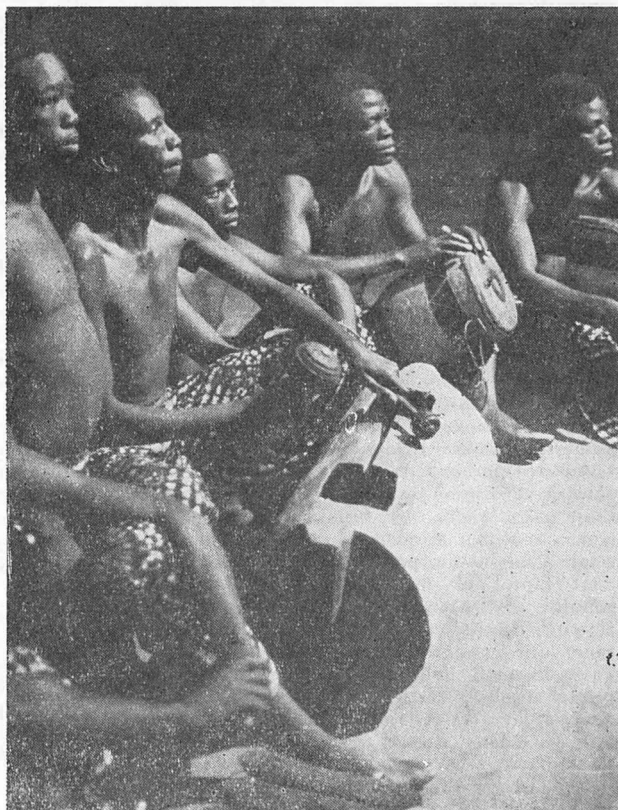
...Așa anunță Mwelwa Kasanda, pe rînd, începutul ficărui moment, interpretînd nuanțat poezia, hazul, patetismul și învățătura lui.

În *Epo Mpelele*, cuvîntul, vocabularul, melodia, ritmul, folclorul, gestul, expresia corporală — toate împreună — creează o lume stranie, fabuloasă, frenetică, poetică și, în același timp, reală, plină de imaginație vie și simbolică — modernă în autenticitatea ei.

Nu știu dacă am reușit să-i prezint, cum merită, pe tinerii de la MWONDO THEATRE, în schimb, scriind aceste rînduri, mi s-a făcut din nou dor de ei.

Sanda Mușatescu

Ritmul este realizat cu ajutorul instrumentelor de percuție



Seară de operă românească

Logodna

de Nicolae Brînduș

În primele zile ale noului an, Orchestra de Studio și Corul Radioteleviziunii Române au oferit publicului o „seară de operă românească”.

S-au executat sub conducerea muzicală, atentă și laborioasă, a lui Ludovic Baci două opere „moderne”, create în ultimii ani de doi exponenți ai avangardei muzicale românești, Nicolae Brînduș și Cornel Țăranu.

Au colaborat Corul radioteleviziunii, Orchestra de studio și soliști din București și Cluj.

Am subliniat caracterul de modernitate al celor două lucrări pentru că ne-a apărut evident faptul că însuși conceptul formal al genului de teatru liric este supus, sub influența curentelor și tendințelor contemporane, unei interpretări și tratări stilistice aflate, în mod deliberat, la polul opus concepției tradiționale.

Observația se referă mai ales la cea dintâi din cele două lucrări executate, la opera-pantomimă *Logodna* de N. Brînduș.

Nicolae Brînduș, neîndoielnic un înzestrat muzician, cu o dublă formație muzicală,

pianist și compozitor, și-a prezentat opera-pantomimă *Logodna*, inspirată de poemul romantic *Strigoi* de Mihai Eminescu, sub semnul omagial al împlinirii a 125 de ani de la nașterea marelui poet român.

Lucrarea, distinsă cu o mențiune la Concursul internațional „Prince Pierre de Monaco” și cu premiul II la Concursul „Omagiu făuritorilor socialismului”, organizat anul trecut de Televiziunea Română, include în partitura ei 3 grupe coral-instrumentale, soliști vocali (două soprane: Steliana Calos Cazaban și Virginia Manu; două mezzo-soprane: Stela Hauler și Adina Iurașcu; un tenor: Antonius Niculescu; un bas: Emil Iurașcu, o violină solo: Mihai Brătășanu și un grup de 3 coregrafi: Petre Ciortea, Valentina Massini și Ion Tugearu). Doi comentatori, excelentul Fory Etterle și Eva Pătrășcanu, recită fragmente din poemul eminescian, în timp ce pe scenă cei trei dansatori ilustrează prin mișcare și mimică momente ale poeziei narațiunii.

Caracteristica acestei lucrări, cea mai aparentă și izbitoare caracteristică a ei, constă în faptul că scena era rezervată exclusiv pantomimei și recitatorului, comentariul ei coral-simfonic fiind înregistrat pe bandă de magnetofon și difuzat cu efecte stereofonice prin microfoanele instalate în sală.

Dirijorul dădea intrările recitatorului, dansatorilor și cîntăreților soliști, care se integrau în fluxul sonor cvasi-continuu al muzicii emise. Utilizarea bandei de magnetofon în locul muzicii vii, create în fața publi-

cului, nu constituie un procedeu deosebit de original în ansamblul experimentalismului muzical contemporan. Dimpotrivă, este utilizat în mod frecvent. Dar nu aceasta interesează, când împreună cu publicul auditor încercăm să descoperim sensul și valențele reale ale acestei creații pe care autorul o denumeste „operă-pantomimă“.

Abundând în sugestii muzicale, poemul eminescian trezește chiar cu primul grup de cinci versuri inițiale imaginea muzicală fundamentală a unei potențiale transpuneri muzicalo-scenice :

„Sub bolta cea înaltă a unei vechi biserici,
Între făclii de ceară, arzînd în sfeșnici mari,
E'ntinsă 'n haine albe cu fața spre altariu
Logodnica lui Arald, stăpîn peste Avari ;
Încet, adînc resună cîntările de clerici“.

Din ultimul vers, cu vastele lui latențe muzicale se naște coloana sonoră, coral-simfonică, ce va parcurge linia unei gradații dinamice, însoțind variatele momente în care recitatorul și soliștii dansatori și vocali vor sublinia episoadele dramatice ale acestui mare poem erotic, în care iubirea lui Arald pentru prințesa dunăreană Maria transcende legea de piatră a morții, afirmîndu-se în lumina de apoteoză a logodnei dincolo de moarte.

Cele 295 de versuri ale poemului, divizat în trei părți — moartea Mariei și deznădejdea lui Arald, pătrunderea lui Arald la magul lui Zamolke, căruia el îi cere „pe aceea ce moartea mi-a răpit“ și, în fine, regăsirea tristanescă în veșnicia iubirii a celor doi îndrăgostiți transformați în strigoi — au constituit pentru N. Brînduș obiectul unei tentative parțial reușite de transpunere a imaginilor poetice în spațiul scenic și sonor.

Compozitorul, prezentîndu-și lucrarea scrișă între 1963—1966, mărturisește că și-o imaginea „sunînd într-o sală multivalentă sau într-o grotă cu o ciudată reverberație naturală (așa cum se află pe undeva, prin Asia Mică), interpretată fiind de către trei grupe mari coral-instrumentale, efecte de sunet, lumină și televiziune...“.

În chiar această utopică și exotică viziune a autorului se include imensa distanță conceptuală care se interpune între poemul de un incandescent și comunicativ romantism al lui Eminescu și transpunerea lui muzicală într-un limbaj sonor, sever, care, prin structura lui serială, atenuază și, pe alocuri, elimină contrastele dramatice proprii marii poezii și muzicii ce i-ar putea corespunde.

Dar, dincolo de aceste obiecții, nu putem să nu recunoaștem autorului și interpreților creației sale participarea lor însușită la recitarea în spațiul sonor și scenic a unui mare poem de dragoste, ce poartă pecetea spiritualității românești. Se cuvine să menționăm elogios contribuția corului (dirijor Nicolae Vicleanu), a regizorului muzical Dumitru Duțu și a maestrei de balet Tilde Ursanu.

Secretul lui Don Giovanni de Cornel Țăranu

Cea de a doua lucrare scenic-muzicală, prezentată în aceeași seară — a fost opera de cameră *Secretul lui Don Giovanni*, scrisă de Cornel Țăranu, pe un libret de Ilie Bălea, după o idee de Deak Tamás.

De astă dată, auditorii s-au aflat în fața unui adevărat spectacol de teatru liric. După cum indică și titlul lucrării, este vorba de o operă galantă, de stil buffo, în care libretistul a introdus și personaje ale commediei dell'arte (Arlecchino și Colombina).

Opt personaje și o mică orchestră de cameră animează cele trei sarcasme (se va citi „acte“) ale acestei opere cu o desfășurare cvasi-tradițională, în ceea ce privește alternarea monologului, dialogurilor și numerelor de ansamblu vocal (cvartet, sextet). Cu multă îndeminare stilistică, compozitorul alătură formelor polifonice (madrigal și motet), melodii vechi aducînd mireasma muzicii trubadurești, și chiar arii de operă de stil rococo, cum este aria lui Don Giovanni, toată această spumoasă răscolire a trecutului muzical desfășurîndu-se pe fondul ușor anodin și ironic al unei desuete muzici de jazz.

Ne aflăm în fața unei adevărate intrigi teatrale — condiția esențială a teatrului liric — chiar dacă pe alocuri ea este de un gust îndoielnic — cîntăreții și cîntărețele cîntă și, cîntînd, își dezvăluie sentimente și gânduri ; și chiar dacă acestea sînt mărginite la sfera îngustă a stilului frivol și galant, auditoriul resimte plăcerea de a fi antrenat în problematica altor existențe.

Dacă la origine, la Tirso de Molina, la Molière și la Mozart, *Don Giovanni* este o tragedie a cunoașterii, nomadismul erotic constituind expresia unei căutări faustice pline de primejdii, de-alungul celor „trei sarcasme“ ale operii lui Cornel Țăranu nu rămîne nici o urmă din elementul tragic original, căci Don Giovanni este un fals cuceritor care demitizează legenda, iar femeile cucerite de el sînt doar niște ființe nefericite care suferă de un spleen vetust. Înscenarea operii, simplă și de bun-gust, merită a fi menționată.

Podiumul sălii de concert a fost transformat într-o adevărată scenă cu decor, costume și recuzită.

Două perechi de soți se plictisesc împreună cu soțiile lor într-un han sau într-un bar. Apariția lui Don Giovanni, care făgăduiește să-și dezvăluie secretul, binecunoscut, dealtfel, tuturor, trezește din toropeală pe bărbați și le animă soțiile. Numai Arlecchino

și Colombina se mențin în atmosfera pură a dragostei platonice, în timp ce fiecare din cei doi bărbați se decide să cucerească pe soția prietenului său.

Dar, lucrurile capătă o altă desfășurare. Femeile se lasă cucerite de Don Giovanni și-i oferă o întâlnire nocturnă. Dublul adulter eșuează, însă, căci bărbații își petrec noaptea cu soțiile lor, iar a doua zi se află că Don Giovanni este un fals cuceritor și că adevărații cuceritori sînt cei doi soți legitimi, fiecare cucerindu-și... propria soție.

Intriga se desfășoară fără prea mari surprize și atunci, cînd în „sarcasmul” final se produce una, ea este insuficient justificată de logica desfășurării scenice.

Costumația bizară, modern-barocă, a personajelor, oscilarea micului grup orchestral între o muzică ritmică de jazz și neașteptate explorări în lumea operei pre-clasice, folosirea procedului colajului stilistic, cu citate din muzica trecutului, toate acestea imprimă operei lui Cornel Țăranu caracterul unei creații de stil eclectic, adecvat, într-o măsură, reluării unei teme ce aparține trecutului, și unei creații cu caracter de improvizație.

În ceea ce privește așa-zisa tehnică a colajului, pe care am fi mai curînd înclinați s-o denumim o citare fără ghilimele,

nu sîntem întotdeauna de acord cu ea. Ea vădește cultură, abilitate, tot ce vrei, dar nu invenție muzicală.

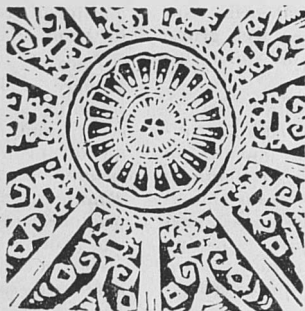
În veacul trecut, cînd un spectator de operă recunoștea în aria unui compozitor contemporan cîteva note care semănau prea mult cu o melodie a unui compozitor defunct, publicul aclama zgomotos numele defunctului. Era, în fond, o contestare a colajului ca procedeu constructiv.

Totuși, să recunoaștem, Cornel Țăranu se apropie prin această operă de cameră a sa de conceptul tradițional al teatrului liric.

În ceea ce privește interpretarea, fiecare din cei opt cîntăreți și actori merită să fie amintiți, începînd cu excelentul Don Giovanni (Nicolae Simulescu, cu o bună dicțiune și prestață scenică), cei doi soți, Rafael del Rey (Ștefan Popescu) și Calisto Lara (Gheorghe Roșu), soțiile lor, Pepita (Agneta Kriza) și Isabella (Georgeta Orlovski), hanziul Cecco (Ion Iercoșan) și cuplul Arlechino și Colombina, interpretat de tinerii actori Ion Logrea și Carmen Călin.

Orchestra, admirabil condusă, cu viață și nerv ritmic, de Ludovic Baci, avea ca pianist solist pe Adrian Enescu.

Remarcabil, acompaniamentul instrumental (harfă, flaut) care susținea aria falsului Dou Giovanni.



CARTEA DE TEATRU

Lucian Drimba :

„Iosif Vulcan“

Nu exagerăm cu nimic recenzînd, în spațiul unei rubrici cu titlul atît de precis, monografia închinată marelui transilvan. Un fapt cu totul particular tribunilor cărturari de peste munți este vastitatea acțiunii culturale într-o circumscrisere istorică ale cărei comandamente au educat la școala lor aspră generațiile renașterii noastre cu obirșia în curentul latinist. Și de fiecare dată cînd viața, activitatea și opera unui corifeu cultural al provinciei transcarpatice se constituie în monografie, numeroase discipline își revendică cinstea de a fi ocupat un loc central în strădaniile de propășire spirituală ale aceluia. La fel și teatrul. Transformat în armă politică, în factor conservator de limbă și civilizație, teatrul ardelenilor a fost expresia vie a luptei lor pentru drepturi naționale și cu greu istoricul teatral disociază esteticul de cultural și politic în această parte de țară.

Iată cazul lui Iosif Vulcan, potrivit documentației lui Lucian Drimba, asenănător pînă la suprapunere cu cel al lui Barițiu, Aug. Treboniu Laurian sau Cipariu. Poligrafi, poligloți, publiciști, animatori, rînd pe rînd academicieni în Principatele Unite, pentru o reală unire culturală, ei sînt în egală măsură oameni de teatru, în sens specializat, cu lecturi profunde și acțiuni novatoare. Iosif Vulcan, părintele prestigioasei gazete „Familia“, desclisă tuturor iubitorilor de condei într-o dulce armonie, e un exemplu tipic de moralist cultural, ce adaugă teatrul unei campanii vaste de salubritate civică. Încredințat că la „temelia artei teatrale este adevărul“, Vulcan, în special în studiile „Să fondăm un teatru național“ (1869) și „De ce voim s-avem un teatru național“ (1870), își dezvoltă pledoaria în sensul instituționalizării fenomenului, după biserică și școală, pentru educația tuturor păturilor sociale potrivit specificului de viață. Foiesc, printre ideile alesului om, convingeri dragi pașoptiștilor din toate provinciile ; încă o dovadă a unității lor de spirit. Cultivarea limbii, dramaturgie inspirată din viața poporului, tipuri și ca-

ractere în care spectatorul să recunoască vicile retrograzilor, cîntarea trecutului de glorie etc. sînt tot atîtea campanii prin presă, prin societăți teatrale, prin propria producție scenică.

Autorul monografiei rezumă considerabil, în capitolele de activitate teatrală, lăsînd totuși limpezi concluziile. Dar cit de necesară ar fi fost o largă tratare despre, bunăoară, impunătoarea „Societate pentru crearea unui fond de teatru român în Ardeal“, fondată în 1870 din rivna lui Vulcan, devenit secretar, vicepreședinte din 1882 pînă în 1895 și, în fine, președinte pînă în 1907 ! Se schițează, destul de palid, atmosfera pregătitoare întemeierii ; timpul turneelor lui Fany Tardini (1884, 1885), lui Pascaly (1868), lui Millo (1870) e și el expedit, deși există suficient material de arhivă. Cea mai mare mișcare pentru teatru permanent în Ardeal, mișcare concretizată prin încurajarea diletanților, a corurilor de țărani, a culegătorilor de folclor, a dramaturgilor merita un capitol substanțial, mai ales că, pentru o bună perioadă, societatea a tipărit un anuar. Nu se evidențiază îndeajuns rolul lui Vulcan, deși fără el ne-am închipui cu greu fiindînd asociația, știut fiind serviciul imens adus, prin „Familia“, tuturor inițiativelor, revista fiind dintre cele mai populare în toate trei provinciile. Dar strădaniile, privite mai adine, în calitate de secretar, vicepreședinte, și președinte ?

În secțiunea rezervată dramaturgiei, Lucian Drimba s-a achitat de ingrata misiune a discutării unei producții nule artisticeste dar importantă altfel, ca stimulent și justificare. Cele 25 de piese sînt în majoritate tributare manierei Alecsandri, plus tenta moralizatoare — variantă dialogată a culturalului. Surprinzînd pe alocuri aluzii tăioase la indiferența unui anumit public față de înaintarea noastră culturală. Exact, Lucian Drimba arată misiunea acestor piese de a umple repertoriul diletanților, pionieratul lor, și de aici atenția noastră.

Lacunară pe alocuri, nu datorită vitregiilor de documentație, incitantă alteori prin unghiul proaspăt al privirii, monografia lui Lucian Drimba restituie totuși esențial o personalitate cu metafora numelui deplin justificată.

Ionuț Niculescu



Evoluție

În urmă cu vreo doi ani, semnalam, în paginile acestei reviste, apariția plăcută și promițătoare în teatrul de televiziune a unui autor tinăr, care povestea cu o degajare suavă și o totală lipsă de prejudecăți profesionale momente de viață, experiențe umane și de producție în fraze și gesturi cotidiene, în afara oricărei convenții dramaturgice. Tinărul care ne-a atras atenția acum doi ani se numește Constantin Munteanu și trăiește, se pare, printre oamenii despre care scrie așa cum scrie, firesc, fără solemnitate, cum ar scrie unui prieten sau unui coleg de departe, cu sentimentul că unica sa datorie este de a relatea întocmai, fără înflorituri stilistice și fără digresiuni intelectuale, „ce s-a mai întâmplat pe-aici“. O astfel de relatare directă și sinceră, transmisă în formă de scenariu de televiziune, se numea Iubirea mea cu zurgălăi. Iată-l, după doi ani, pe acum mai bătrînul cu doi ani Constantin Munteanu, revenind la televiziune cu o nouă lucrare, Scrisori apocrife, în căutarea consacării... Comparînd numai titlurile și ne dăm seama că o evoluție s-a produs: primul era un titlu pășunist-șugalnic, al doilea este un titlu pretios-intelectual. Titlul denunță însă și un alt mod de a scrie. Constantin Munteanu a început să „construiască“, să facă arhitectură dramatică, nu mai povestește întâmplări de-a valma, așa cum i le-a oferit experiența, ci le organizează, le conduce spre ceea ce dorește să demonstreze, să comunice, le conduce, pot spune, cu dexteritate, cu tehnică. Scrisori apocrife nu mai seamănă cu hitrii și campe-

trii zurgălăi, de acum doi ani; e o lucrare cu ambiții, concepută, cu o poveste dacă nu complexă, în orice caz complicată, cu o grijă aparte pentru nuanțe, pentru portretizare, pentru marcarea dialecticii sentimentelor. A dispărut prospețimea frustă a povestirii de debut și a apărut ceea ce s-ar putea numi conștiința profesională, etapa la care autorul nu mai istorisește ci compune. E un câștig? E o pierdere? Și una și alta. S-a câștigat meșteșug dramatic și acuratețe literară, s-a pierdut senzația de autenticitate, de fapt trăit. Scrisori apocrife are o schemă, un subiect, lucrat aproape ca în melodramă, o compoziție legată, chiar prea legată ca să nu se vadă legătura (sau cusătura). Un inginer, tipul acela de fanatic al șantierelor pe care l-au consacrat televiziunea, filmul și, în parte, teatrul, este adus, în urma unui accident grav, într-o clinică-sanatoriu de pe litoral spre a fi operat. După operație, deloc ușoară, o lungă perioadă de convalescență îl reține pe inginer în sanatoriu. Doctorița care l-a operat se îndrăgostește de pacient, care pacient are însă o logodnică la Brașov. Convalescentul îi scrie logodnicei, logodnica îi răspunde, ni se povestesc — în imagini, fi-rește — aceste scrisori, pe lung, uneori prea pe lung, iar în final bomba (pe care, în paranteză fie spus, o zărim încă de la primul schimb de scrisori, dar ne prefacem că n-am observat-o, ca să lăsăm totuși să curgă câteva imagini frumoase cu Brașovul și cu iubita inginerului pe fondul pitoresc al orașului), bomba care se amorsa chiar din titlu: scrisorile iubitei de la Brașov sînt apocrife, autorul lor fiind însăși doctorița îndrăgostită de pacientul ei. Pentru ca pacientul să nu fie șocat de trădarea iubitei, ființă nestatornică, superficială, care, incapabilă să-și aștepte logodnicul, s-a măritat și a plecat la Cluj, doctorița violează secretul corespondenței și se substituie adresantei. E o formă de umanitarism medical, dar și o probă elocventă de dragoste. Și, așa cum se cuvine într-o veritabilă melodramă (precizez că nu consider termenul pejorativ în sine), avem un happy end, cu îmbrățișare pacient-medic. Mai apare și un șofer de tot hazul care își iubește la nebunie șeful și, de dragul lui, își părăsește slujba pentru a se angaja mecanic la sanatoriu. Mai apare și o soră de care se îndrăgostește șoferul, mai apare și logodnica de la Brașov, mai apare, în regia solidă a lui Petre Sava Băleanu, un sanatoriu ca în filme, curat, lustruit, cu oameni buni și duiosi care, din cînd în cînd, se îndrăgostesc de bolnavi spre a le face viața mai ușoară... În ciuda evoluției sale profesionale, în ciuda acumulării unor poncife dramaturgice, Constantin Munteanu și-a păstrat o anume naturalețe a dialogului, un firesc al portretizărilor care amintește de ceea ce avea mai bun la debut. Să sperăm că aceste calități, ca și cele dobîndite, nu se vor pierde. Alături de cei doi mari profesioniști ai scenei, Gina Patrichi și Victor Rebengiuc, doctorița și inginerul din piesă,

se cuvine a fi remarcat în mod deosebit Dan Tufaru care, în rolul șoferului Ilie Ilie, a avut o prezență plină de pitoresc și de vervă, de căldură umană și de umor, confirmând bunele, dar rarele sale apariții în teatrul de televiziune.

Dicționar

Laudă celui care a născocit această emisiune de cultură cinematografică, aceste File de dicționar! Pe programul II al televiziunii se desfășoară în fiecare vineri după amiază un adevărat regal cinematografic, o a doua telecinematecă, mai concludentă, mai densă, mai selectivă decât cea care poartă acest nume, prezidată de un critic tinăr și serios, Dan Petroiu. Aici îi revedem pe Bergman și pe Iancso, aici îi revedem pe Fred Astaire, Bourvil, Bibi Anderson, Ingrid Bergman, Anthony Quinn, Bette Davis, aici ne întâlnim cu un film tulburător sau este Sărmanii flăcăi al lui Miklos Iancso sau cu ecranizarea uneia din cele mai revelatoare piese a dramaturgiei contemporane, Vizita bătrânei doamne. Chiar dacă Bergman este prezent cu unul din filmele sale mai vechi, Voi fi mamă (1958), recunoști aici obsesia permanentă a creației lui — sensul vieții și al morții, lupta cu destinul, întrebările acelea chinuitoare cu privire la dragoste, singurătate și neîmplinire. Chiar dacă ecranizarea lui Dürrenmatt nu are o forță de expresie

cinematografică egală cu aceea a piesei, re-găsim imaginea răscolitoare a unei lumi vi-novate, a unei vieți în care nimic nu scapă nepătat de minciună și corupție. Cît despre filmul lui Iancso, aș cita câteva rânduri, din păcate numai câteva, din poate cel mai pă-trunzător și mai poet și mai exact comentator de cinema pe care îl avem, Radu Cosașu : „În tăcerea sfîntă a filmelor lui Iancso, încap asceticele tăceri ale gîndului netrebnic și iluzionat, ale ispitei de a scăpa, dar și — mai ales — acelea ale eliberării de teamă, panică și umilință. (...) La Iancso, profun-zimea cîmpiei și a «cîmpului» cinematogra-fic uu e altceva decît profunzimea tăcerii purificatoare pînă în adînc, pînă la strigătul esențial întru găsirea libertății“.

Emisiune imposibilă

A luat sfîrșit, în sfîrșit, o emisiune imposi-bilă, o emisiune în care naivitatea cea mai infantilă se asocia cu lipsa de umor cea mai deconcertantă, în care se ciocneau tot felul de munți ca să se nască tot felul de șoriceii ridicoli, în care frenezia tehnică a celor de pe ecran era direct proporțională cu plictiseala celor din fața ecranelor. S-a înțeles că mă refer la serialul răposat încă înainte de a se naște : Misiune imposibilă.

Dumitru Solomon

AVIZIER

Teatrul Dramatic din Baia-Mare

PUTEREA ȘI ADEVĂRUL de Titus Popovici. *Premiera* : 24.XI.1974. *Regia* : Ion Deloreanu. *Decoruri* : Mircea Matcaboji. *Costume* : Edith Kuvovits. *Regia tehnică* : Mircea Ziman. *Ilustrația muzicală* : Fr. Czompa. *Sufleur* : Rodica Frățilă. *Distribuția* : Vasile Constantinescu (Pa-vel Stoian), Dan Antoci (Mihai Duma), Radu Dimitriu (Petre Petrescu), Ion Săsăran (Vasile Olaru), Cornel Mititelu (Tiberiu Manu), Tzenka Velceva-Binder (Marta), Ion Uță (Moș Nichifor), Teofil Turturică (Ion), Aurel Mazilu (Andrei), Vasile Grădinaru (Traian Mărieș), Ștefan Petruca (Dr. Martin), Antoniu Paul (Ofițerul), Ben Dumitrescu (Subofițerul), Gheorghe Lazarovici (Sergentul), Adrian Rățoi (Șoferul). În alte ro-luri : Jeny Jurcă, Dana Ilie, Mircea Ziman, Pop Daniel, D. Secui.

DOMNISOARA NASTASIA de G. M. Zamfi-rescu. *Premiera* : 7.XI.1974 *Regia* : Ion Deloreanu. *Scenografia* : Delia Ioaniu. *Coordonator scenă* : Avram Băban. *Regia tehnică* : Rodica Alboiu. *Sufleur* : Nely Marcu. *Distribuția* : Ruxandra Petru (Nastasia), Virgil Fătu (Ion

Sorcovă), Adrian Rățoi (Vulpașin), Aurel Mazilu (Luca), Jeny Petrescu (Vecina), Olga Sîrbul (Paraschiva), Ecaterina Sandu (Niculina), Anto-niu Paul (Ionel), Bogdan Săsăran (Luca Lacri-mă), Ion Săsăran (Pascu), Vasile Grădinaru (Circiumarul), Gh. Lazarovici (Omul necăjit), Dan Antoci (Haimanaua), Ben Dumitrescu (Cer-șetorul), Apriliana Nedeianu-Dimitriu (Gazda), Dana Ilie (O fată), Alexandru Covaci (Pacoste).

NU SÎNT TURNUL EIFFEL de Ecaterina O-proiu. *Premiera* : 21.XI.1974. *Regia* : Adrian Lu-pu. *Scenografia* : Radu Corciova. *Asistent regie* : Cornel Mititelu. *Muzica* : Iosif Herța. *Distribu-ția* : Ruxandra Petru (Ea), Ben Dumitrescu (El), și Apriliana Nedeianu-Dimitriu, Jeny Jurcă, Dana Ilie, Cornel Mititelu, Dan Antoci, Adrian Rățoi, Antoniu Paul.

CORUPȚIE LA PALATUL DE JUSTȚIE de Ugo Betti. *Traducere* : Al. Mirodan și Victoria Gheorghiu. *Regia* : Marius Popescu. *Scenogra-fia* : Radu Corciova. *Asistent regie* : Mircea Graur. *Distribuția* : Virgil Fătu (Vanan), Julieta Szönyi, Dorina Brădescu (Elena), Ion Săsăran (Erzi), Teofil Turturică (Croz). Vasile Constan-tinescu (Cust), Mircea Graur (Bata), Ștefan Pe-truca (Maveri), Radu Dimitriu (Persius), Gh. Lazarovici (Arthivarul), Aurel Mazilu (Polțiștul).

Talent și tehnică

Una dintre prejudecățile naive, care mai circulă — dar parcă din ce în ce mai rar — în lumea culiselor și a comentatorilor grăbiți și desigur neavizați ai scenei, este legată de presupusa suveranitate exclusivă, suficiență a talentului.

Fără îndoială că, înafara talentului, orice discuție eficientă asupra teatrului își pierde sensul. Dar fetișizarea teatrului, desprins de orice condiționare a exersării continue și a perfecționării lui, rămâne și ea zadarnică.

Jacques Copeau pleda, pe această linie, pentru „deztrionizarea“ actorilor, care uneori par satisfăcuți de paupere formule meșteșugărești, descinse, pasă-mi-te, din sublimite intuiții, dar de fapt compuse, confecționate rudimentar, sub imperiul cunoașterii cu totul insuficiente a profesiei. Marele om de teatru francez specifică, și foarte explicit, nevoia studiului serios, aplicat, susceptibil să nutrească harul interpretului, să-l înalțe pînă la culmile artei. El propunea în mod imperativ „o eliberare a spiritului pe scenă prin mijloacele unei tehnici profunde și bine asimilate“.

Se pomenește astăzi cu mare insistență și frecvență ba despre „actorul total“, ba despre „actorul sintetic“. „Total“ sau „sintetic“, actorul trebuie să stăpînească, nu numai să posedă în mod natural, toate mijloacele de expresie care îmbogățesc, însușeșc, înobilează scena, justificînd actul teatral. De aceea, el are datoria să știe, nu numai să i se pară că poate, să ajungă la acea „eliberare a spiritului pe scenă prin mijloacele unei tehnici profunde și bine asimilate.“ De aceea, el este obligat să știe să minuiască cu pricepere, cu rafinement toate mijloacele expresive, inteligente ale trupului său.

Dar pentru a ajunge în scenă la perfecțiunea mlădiei inteligenței și expresivității corporale, actorul trebuie să înceapă prin a-și constitui un important bagaj de cultură, prin a-și face o solidă educație muzicală, ritmică, gimnastică. În același timp, preîntîmpinînd primejdiile unilaterității, ale „specializării“ fără orizont, el trebuie să parcurgă, însușindu-și modalitățile diverse de funcțiune, cele mai diverse specii ale teatrului, neignorînd în practică nici farsa, nici teatrul de saltimbanci, nici improvizatia, nici tragedia muzicală ș.a.

Referindu-ne la acest cadru complex, amplu, strict necesar de formare a actorului, adică de însușire a tehnicii și respectiv de punere sistematică în valoare a talentului său, se impune asociația simplă cu teatrul asiatic tradițional, care programează și susține de sute și sute de ani un asemenea sistem de pregătire și de antrenament neîncetat. În această lumină, și nu numai în această lumină — fiindcă scena europeană are și ea îndelungi tradiții pe o aceeași linie —, „noutatea“ principiilor care definesc statutul actorului „total“ datează de cînd... lumea teatrului, avînd o valoare aproape axiomatică pentru arta de la luminile rampei.

Judecînd astfel lucrurile, dacă ideea polivalenței expresive a actorului apare de fapt odată cu teatrul, și ideea tehnicii ca atribut indispensabil și permanent al manifestării valabile a talentului se înscrie pe răbojul vremii tot de atunci.

Numai că, acceptînd cu convingere această teză, există azi ca și întotdeauna o primejdie, care se cere luată în seamă. Pregătind cu atîta zel, cu atîta minuțiozitate, formarea cît mai desăvîrșită a actorului, eliberîndu-i și amplificîndu-i diferitele resurse naturale, nu-l transformăm numai într-un instrument perfect, într-o mașinărie pusă cu multă grijă la punct? Acest pericol nu este imaginar. Dar el apare numai acolo unde insuficiența talentului îngăduie tehnicii să se planteze, în monocultură, pe un teren aproape vid, devenind predominantă, sterilă.

Corectivul sigur îl constituie talentul, autenticul talent, care are o absolută nevoie de hrana cotidiană a tehnicii, dar care niciodată nu se poate transforma în tehnică pură, în tehnică exclusivă.

Cavalerii foarte relativelor competențe contrapun talentul tehnicii, propunînd uneori și false compensații. Ei vor să creadă că talentul, marile intuiții pot suplini cu succes înfalibil tehnica. Adevărul este situat cu siguranță la antipod. Există un raport direct proporțional între dimensiunea talentului și amplitudinile necesare ale tehnicii: cu cît este mai important, mai mare un talent, cu atît mai imperativă este însușirea și folosirea unor mijloace tehnice cît mai variate pentru valorificarea inspirată, proprie a geniului actoricesc.

A

Actualitate

Ne exprimăm deseori despre o operă literară, o doctrină filozofică sau politică, un fapt de viață încărcat cu semnificație etc. că sînt actuale sau că sînt inactuale și, cînd spunem acestea, avem convingerea că am emis judecări de valoare acordînd sau negînd o calitate care apare conștiinței noastre teoretice ca normă de constituire nu numai în planul accepției axiologice, dar și ca o necesitate interioară de existență.

În ontologia marxistă *actualul* este realul prezent din care se desface *posibilul* prin eficacitatea acestui actual. Numai așa putem înțelege evoluția și progresul istoric. Posibilul ne apare astfel ca o inerentă a realului.

Orice fenomen se desfășoară în timp și spațiu iar timpul îl gîndim ca trecut, ca prezent și ca viitor, și dacă trecutul este pur istoric iar viitorul e zona posibilului — și va fi înțeleș fie ca previziune (proiect), cînd îl gîndim științific, fie ca prevestire (profeție) cînd îl intuim artistic —, prezentul îl concepem dominant psihologic. Așa fiind, tot ce gîndim în trecut este în mod necesar o proiectie a conștiinței noastre prezente pe faptele și datele lui; conștiința noastră le înzestrează cu semnificații și le colorează afectiv din perspectiva prezentului: de asemenea tot ce gîndim și întreprîndem pentru viitor sînt proiectii ale prezentului. Trecutului îi acordăm doar semnificații; viitorul (ca posibil) îl umplem cu plămui de evenimente ale căror semnificații pot indica doar tendințe ale prezentului. Libertatea de proiectare, în fond de ficțiune, are totuși o limită. În sensul că trebuie să țină seama de stările psihologice ale prezentului.

Înțelegem dar că orice operă este expresia vremii și lumii în și din care s-a născut, dar dacă ea se adresează omului ca membru al unei societăți organizate într-o anumită perioadă istorică, adică limitată temporal și social, nu e mai puțin adevărat că ea cuprinde

în sine și constantele sale antropologice. Căci în curgerea evenimentelor și a generațiilor omul și-a îmbogățit și nuanțat substanța spirituală fără a-și fi schimbat în esență datul psihologic.

Dar relația dintre actualitate și perenitate apare la prima vedere paradoxală. Lumea pieselor lui Caragiale continuă bunăoară și azi să facă săli pline în teatru, iar textele dramaturgului se citesc cu nesecată plăcere în ciuda faptului, că personajele nu ne sînt contemporane. Știm că Eugen Lovinescu vorbea despre caducitatea pieselor lui Caragiale ilustrîndu-și opinia prin imaginea unui Pristanda ieșit la pensie, uitat în periferia unui oraș modern, oftînd după lumea de altă dată a „coanei Joița“ și complet opac rosturilor și prefacerilor vremii noi care nu-l atingea. Viața a infirmat opiniile eminentului critic: divorțul dintre conștiințele noastre și biceșnica conștiință a polițaiului nu s-a produs. Pristanda nu ne este contemporan dar el continuă să fie *actual*.

Eroarea estetică a criticului o găsim în mult discutata sa teorie a valorilor. Desigur, nu e locul aici să comentăm concepția axiologică a lui Lovinescu (relativismul său estetic). E deajuns doar să amintim că el a făcut — și din păcate se face și azi — confuzie între sferile de raportare a termenilor: contemporaneitate și actualitate, în ce privește receptarea lumii, implicit a operei. Căci a percepe contemporaneitatea nu înseamnă altceva decît privirea, poate cuprinzătoare, a lucrurilor, dar în individualitatea lor, ca momente încremenite ale devenirii din care ne este imposibil să excludem conțința. A înțelege însă actualitatea înseamnă a înțelege *devenirea* neîntreruptă a lumii fenomenale în care necesitatea supune în mod dialectic întîmplarea. Teoria însăși a actualității, după fondatorul său, Heraclit, privește realul nu ca pe o existență încremenită, ci ca pe o *devenire* neîntreruptă, nu ca stare (*ergon*) ci ca proces (*energeia*), iar dacă lucrurile, prin prisma contemporaneității, le *percepem* ca momente limitate și concret încremenite, ele nu sînt altceva decît condensări ale conștiinței noastre, care poartă în ele zăgăzuită *devenirea* veșnică.

Opera de artă în perspectiva actualității înseamnă așadar mijlocire între realitate și

posibilitate; ea cuprinzându-le pe acestea și determinându-le. Cu alte cuvinte, chiar dacă nu ne este contemporan, Pristanda rămâne mai departe în sfera posibilului, actualizându-se continuu în operă pentru conștiința receptoare și deci realizându-se. În sensul acesta opera lui Caragiale funcționează pentru generații ca un purgatoriu prin care acestea trebuie să treacă — bineînțeles în sens estetic — pentru a se purifica de tare morale născute de conștiința joasă, fizic-socială.

Într-un sens mai general, natura umană este modelată moral și nuanțată psihic și spiritual prin actualizarea perpetuă a formelor concrete ale conștiinței sociale, printre care cea artistică nu este dintre cele mai puțin importante.

Revenind la relația real-possibil, se știe că trecerea de la posibilitate la realitate rezidă în tendințele interne de dezvoltare a fenomenelor fie ele naturale sau sociale, tendințe generate de mișcarea contradicțiilor lor imanente. Momentul acestei dezvoltări surprins în opera de artă întotdeauna ca prezent psihologic trebuie să cuprindă în el atât trecutul (ca memorie), cât și viitorul (ca proiect). E locul să subliniem că nu interesează în ce timp alegem momentul ca fenomen reflectat artistic — în trecutul istoric sau în viitorul iluzoriu; opera de artă ni se prezintă oricum ca prezent psihologic. Dintre tendințele contrare imanente fenomenului reflectat artistic, cum e vechiul și noul, deci dintre posibilitățile contradictorii inerente acestuia, actualizarea care va purta sensul și mesajul operei va fi întotdeauna a unei singure posibilități, aceea care să exprime necesitatea. Aceasta presupune o viziune atotcuprinzătoare a creatorului artist, de la concretul istoric, individualizat ca prezent psihologic, la general-umanul sua generic-umanul surprinse în zona semnificațiilor; procedându-se astfel cu accent pe subiectiv la largirea conceptului de om, la o istoricizare crescândă a conștiinței omenști, a conștiinței despre sine a omului, ca unul ce s-a creat istoricește pe sine. Întrucât opera de artă transformă în prezent trăit un trecut sau un viitor mereu mai întins în timp și spațiu, fără să le suprimă caracterul lor de trecut sau de viitor — ea trezește și dezvoltă în om conștiința de sine a omenirii.

Teatrului i se cere să fie actual, mai imperios și mai acut actual decât oricărei alte sfere a activității artistice-creatoare. Și pe bună dreptate. Căci mai întâi formal, spre deosebire de celelalte genuri ale artei, în special ale artei cuvântului, aici, în teatru, actualitatea dă specificitate genului; apoi, nu trebuie uitat caracterul public al dramei, natura sa directă, de a se adresa nemijlocit publicului, constituindu-se ca acțiune reală în care omul, personajul adus în centrul evenimentelor, se dezvăluie în primul rând ca ființă moral-socială. În sensul acesta, drama tinde a fi expresia spiritului epocii, esențializează relațiile dintre oameni care aparțin unei realități social-istorice. În această a doua accep-

ție a sa poate fi înțeles teatrul ca „oglindă a vremii” cum l-a numit Shakespeare prin gura celui mai tragic personaj al său, Hamlet.

Se cuvine să întârziem asupra acestui dublu aspect al termenului: în primul rând, aspectul formal, intrinsec, deci actualitatea înțeleasă ca normă estetică a genului; și în al doilea rând, aspectul de conținut al său care ne apare ca cerință oarecum exterioră a dramei de a fi expresia spiritului de epocă. Ambele aspecte conduc la o reevaluare prin prisma dramaticului a conceptului de timp.

Categorie estetică care dă specificitate genului, actualitatea, pentru a fi lămurită în acest prim aspect, pretinde câteva disocieri prealabile. În scrisorile sale către Schiller, Goethe afirma că deosebirea dintre epic și dramatic ar sta în faptul că epicul prezintă faptele ca absolut trecute iar dramaticul le reprezintă ca absolut prezente. După Hegel, „drama nu povestește fapte trecute, adresându-se intuiției noastre spirituale (ca proza, n.n.) și nici nu exprimă lumea interioară subiectivă pentru reprezentarea și sufletul nostru (ca poezia n.n.), ci se străduiește să ne înfățișeze o acțiune actuală ca prezentă și reală”. (Hegel — Prelegeri de estetică).

Epicul este, deci, prin excelență artă evocatoare, povestind evenimente trecute, fie ele exterioare, fie interioare; timpul este aici o experiență psihică, cel mult durată psihologică, în sensul pe care-l acordă Bergson. Poezia lirică reflectă o lume interioară, adică subiectivă. Evocativul cit și expresivul, luate în sine, ne scot din prezent. Primul reconstruie un trecut, este un recipient de memorie, al doilea vizează un prezent ireal, ceva anterior oricărei desfășurări sau proces, fixându-ne într-o stare de spirit atemporală. Și într-un fel și într-altul avem de-a face cu o scoatere aparentă din prezent.

Mijlocind între lumea exterioară și lumea interioară, între evenimentul ce se cere asumat și patosul subiectiv al asumării, între ceea ce evocă și ceea ce se exprimă și constituindu-se tocmai din această tensiune pe care o implică aceste antinomii, drama nu poate fi decât acțiune prezentă, expresie sensibilă a unei conștiințe născunde, care se face pe sine în mod real și necesar. Insuși termenul generic de „dramă” înseamnă (luând în considerare cele trei sensuri ale cuvântului din greaca veche: acțiune-facere-necesitate) *acțiune care se face cu necesitate*. Drama înfățișează, deci, nașterea formei sale tocmai din necesitatea interioară a materialului de viață plasmuit de ea prin ceea ce numim actualizare. Omul este adus în centrul evenimentelor tocmai pentru a se arăta pe sine prin raportarea continuă a realității la interiorul său.

Fiind prin excelență o artă a actualului, teatrul este implicit o artă care se oferă prezentului. Teatrul cere adeziune publică și mai ales condiția spectatorului de a fi de față. Născută din sărbători și ritualuri — prin esența lor acte publice — drama rămâne

toemai ritualul nașterii și afirmării unor conștiințe conflictuale și de aceea social-morale. Acest proces cere adeziune publică și pentru a se bucura de această adeziune drama cată să fie expresie a spiritului epocii, esențializând relațiile dintre oamenii care aparțin a celei realități social-istorice în care ea însăși se naște. Dar pentru a fi prezentă, continuu prezentă, ea trebuie să selecteze din devenire acele momente care implică permanența, în care trecutul, prezentul și viitorul să fuzioneze, arătând necesitatea schimbării sau a construcției, a adevărului ce rămîne de înfăptuit, arătînd în fond dialectica însăși a istoriei.

Literatura noastră dramatică contemporană nu poate fi considerată în întregime actuală, multe încercări de surprindere a realității fiind de la început sortite pieirii sau nu pot avea decît un interes documentar, căci slujind circumstanța nu vor putea mărturisii decît numai pentru circumstanță.

Și totuși, putem număra în anii noștri o îndeajuns de bogată zestre de lucrări dramatice în care depistăm dincolo de ancorarea în contemporaneitate prin tematică sau semnificație, dincolo de fatalitatea prezentului, atributul actualității. Aceste lucrări sînt expresii ale unor conștiințe creatoare care și-au înțeles prezentul ca sinteză spirituală între tot ce s-a păstrat în conștiința colectivă ca bunuri de tradiție și idealurile, dorințele și visurile colectivității a căreia acești autori îi aparțin și căreia îi devin prin creațiile lor raportori obiectivi. *Săptămîna patimilor* a lui Paul Anghel, *Petru Rareș* a lui Horia Lovinescu, *Matca lui Marin Sorescu*, *Piticul din grădina de vară* a lui D. R. Popescu, *Interesul general* de A. Baranga, *Acești nebuni jătarnici* a lui Teodor Mazilu *Puterea și Adevărul* al lui Titus Popovici — sînt cîteva numai dintre valorile dramaturgiei noastre în care depistăm atributul actualității și implicit al prezentității.

Acești autori nu descriu naiv evenimentul zilei și nu acordă semnificații simplist-prezenteiste celui trecut, ci caută un sens al devenirii — căci în mersul lumii există un sens descifrabil al progresului în toată largă sa generalitate, — dincolo de orice cadre istorice limitate, împletind gîndirea practică a descifrării necesității ordonatoare cu cea speculativă de punere ca problemă a seriilor de posibilități inerente realității în care și prin care necesitatea se face descifrabilă.

Constantin Radu-Maria

Alegoric

Difficultățile legate de definirea teatrului alegoric pornesc de la definirea alegoriei însăși. Prima distincție care ar trebui făcută este

aceea dintre alegorie ca modalitate de construcție unitară a operei și alegorie interpretativă. Există texte care, în anumite circumstanțe, pot căpăta o interpretare alegorică, după cum există texte a căror coerență alegorică mai poate fi restabilită doar cu ajutorul specialiștilor, atunci cînd anumite evenimente-cheie se pierd nu numai din actualitate, dar și din memorie. Prima din aceste două situații, în cadrul *spectacolului*, poate deveni fertilă. Ea stă uneori la baza *viziunii regizorale*, asupra unui text. De observat că, referindu-ne chiar numai la textul propriu-zis, alegoria interpretativă presupune o anumită structurare a textului, care să permită coerența interpretării alegorice. Un text coerent în planul formal și construit pe baza unei scheme cît mai simple permite totodată coerența mai multor viziuni interpretative: în sfera politicului, a eticului ș.a.m.d. Acestea sînt nivelele interpretării alegorice a textului. Ele nu determină ambiguitatea textului, ci polisemia lui.

Ambiguitatea interpretării alegorice trebuie să țină de însăși construcția textului. În textele dramatice moderne de factură alegorică apare *referirea* la alegorie. O schemă alegorică foarte cunoscută, precum ierarhizarea universului (ca și gradualitatea situațiilor dramatice), determină în teatrul modern apariția *anti-climaxului*, care poate fi sursă pentru comic, dar cel mai adesea creează perplexitatea spectatorului, neliniștea în fața unui univers căruia îi lipsește *climax-ul* (seara, ierarhizarea, logica construcției).

Procedul folosirii referențiale a schemei alegorice poate crea alegoria „abstrusă”, atunci cînd intruzia unui element distruge coerența planului formal al alegoriei. Alegoria abstrusă este considerată de G. R. Hocke (cel care introduce termenul) o modalitate de a perplexa conștiința receptorului. Prin evidența construcției formale, operele alegorice incită la referiri parodice. Parodiarea schemei alegorice se bazează, în primul rînd, pe complexitatea receptorului întru cunoașterea schemei. Coexistența tuturor elementelor generatoare de ambiguitate în textele dramatice moderne (referirea parodică, distrugerea coerenței planului formal, anti-climaxul), împreună cu maxima esențializare a situațiilor dramatice (Ionescu, Becket, Dürrenmatt) și cu eforturile regizorale în direcția încălcării cu înțelesuri a textului fac ca în teatrul alegoric contemporan polisemia să fie realizată prin reducerea elementelor planului formal și prin multiplicarea nivelelor de interpretare. Alegoria încetează a fi un sistem și începe să se confunde cu ceea ce numim de obicei *tema piesei*, prin analogie cu tema muzicală.

O scurtă privire istorică asupra alegoriei în teatru poate proba faptul că, validînd etimologia termenului, alegoria (a vorbi în public despre altceva) are un element comun cu teatrul și anume publicul (agora), dar ea ține mai mult de retorică, de persuasiune, de discurs și uezază de arma argumentului

intelectual. Alegoria, chiar în simpla formă a fabulei, presupune conștiința critică a receptorului care sesizează corespondența universului animalier cu cel uman etc. Adresându-se spectatorului lucid și inteligent, alegoria este legată în primul rând de formele de comic (ironie, satiră) din teatru, apoi este legată de direcția eticistă (de teatrul moralizator baroc sau expresionist, de teatrul judecătii, al opțiunii argumentate — Brecht).

Actele rituale, în concepția lui Mircea Eliade, repetă gestul arhetipal, dar nu mai presupun viețuirea în *mythos*. Intervine deci o distanțare a participanților față de actul săvârșit. De aici o a doua determinare, istorică, a alegoriei: legătura ei cu formele rituale. Caracterul alegoric al procesiunii rituale este probat de mai multe elemente, începând cu scopul procesiunii care este acela de a convinge, impresiona și moraliza, continuând cu felul de organizare a procesiunii, în care apare schema alegorică a ierarhizării virtuților și viciilor, și sfârșind cu elemente alegorice care țin de planul vizual: embleme, care alegorice etc.

Parte din aceste caracteristici ale spectacolului alegoric medieval sînt reluate de *teatrul expresionist* (Hugo von Hoffmanstahl). Acesta preia din teatrul medieval propensia pentru problemele eticii și esențializarea, schematizarea chiar, în sensul tehnic al cuvîntului, a actelor umane.

Prin legătura sa cu actul ritual, prin alegorizarea situațiilor existențiale, *teatrul folcloric* este strîns legat de teatrul alegoric. Infuzia elementelor folclorice, nu numai cele din teatrul popular dar și cele din baladă sau basm, este deosebit de puternică în teatrul expresionist românesc (Blaga, Voiculescu, Maniu).

Cealaltă direcție, a folosirii referențiale a schemei alegorice în spectacole parodice, uneori cu note grotesci, nu este nici ea lipsită de aportul elementului folcloric. *Teatrul școlăresc (alumnal)*, în primul text românesc păstrat, *Occisio Gregorii Vodae...*, circa 1778, conține atît elementele de alegorizare medicale, cît și notele goliarde, parodierea, elementele folclorice. Teatrul lui Iordache Golescu, mai ales în *Starea Țării Românești pe vremea asidosiei*, uzează de modelul alegoric al dialogului morților. Asemeni primelor texte dramatice din Moldova alcătuite de Conachi, Dimachi, Dimitrachi Beldiman (*Comedie banului Costandin Canta, ce-i zic... Cavaler Cucos*), teatrul lui Iordache Golescu este legat de reprezentațiile *teatrului de păpuși*; apar personaje specifice teatrului de păpuși ale căror replici au un umor frust.

Alegorizarea facilă apare și în unele producții ale teatrului pașoptist și postpașoptist în care ne întîmpină personaje alegorice ca Virtutea, Pisma etc.

Teatrul alegoric românesc interbelic și cel contemporan nu continuă însă această direcție, vetustă în însuși momentul apariției ei. Operele dramatice ale lui Blaga, Voiculescu sau — între contemporani — Sorescu, se nutresc din tradiția folclorică, din interpretarea modernă a ritualului folcloric, a credințelor păgine sau creștine. Tratatrea acestor elemente nu determină traducerea facilă a situațiilor din planul formal, ci conferă întregii opere un sens exemplar.

Teatrul alegoric poate încă să reprezinte o direcție fertilă a teatrului contemporan.

Mihai Moraru

PENTRU 1975

ABONAMENTE

LA

TEATRUL

ADRESAȚI COMENZILE DUMNEAVOASTRĂ PRIN OFICIILE
POȘTALE ȘI FACTORII POȘTALI

PREȚUL UNUI ABONAMENT :

21 lei pe trei luni ;

42 lei pe șase luni ;

84 lei pe un an



I. P. "Informația" - c. 125

44 200

LEI 7

www.ziuconstanta.ro