

7 iulie 1975

Forța stimulatorie a evenimentelor

Am intrat în vară — și am început a o trăi mai intens ca oricând. S-a inversat vremea împotriva oamenilor și a construcțiilor. Au căzut uriașe valuri de pleacă, riurile ieșite din albiu au rupt, au dărâmat, au nimicim imense avuții sociale, n-au cruțat nici modestele gospodării din sate. Au distrus ori avariat mari instalații industriale, așezate pe drumul viiturilor sălbatice. Au avut de suferit lăcașuri de artă, școli, cămine de cultură și, iată, pe cheul bucureștean, altădată cuminte și anonim, al Dimboviței, a avut foarte mult de îndurat un teatru, dintre cele mai harnice și mai renumite, Teatrul „Balandra”. Pe căi necunoscute, pe care numai apa, în suplețea ei irepresibilă le poate găsi, valorile unei Dimbovițe întunecate au pătruns în subsolul trainic al teatrului și au distrus decoruri și recuzită prețioasă.

Față de incalculabile pierderi ale economiei naționale, față de durerea fizică și morală a țării, fiecare lucru pierdut sau deteriorat pare un detaliu, dar, deopotrivă, fiecare se însumează, ne costă muncă și pricepere, trebuie imediat refăcut și integrat în efortul general de construcție și creație, ce nu trebuie întrerupt nici o clipă.

Aceasta este porunca pe care noi, oamenii teatrului, solidari cu oamenii muncii din toate sectoarele de activitate, ne-o dăm nouă înșine, ca o firească și promptă concluzie a solidarității socialiste. Acesta este comandamentul etic pe care cel mai puternic exemplu viu, exemplul din tragicele împrejurări din iulie, ni l-a dat fără preget, fără cruțare, însuși bărbatul din fruntea țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu. Ne-au umplut sufletele de căldură și de emoție faptele lui temerare și totuși simple, firești, fapte ale unui tovarăș inteligent și curajos, care nu lasă întâmplările să treacă de la sine, face evidentă și rodnică inițiativa, examinarea și cunoașterea atentă a situațiilor, găsirea rapidă a celor mai bune soluții practice.

Lupta eroică împotriva calamităților, pe care a dat-o poporul român, în frunte, mereu, cu președintele Nicolae Ceaușescu, a impresionat și opinia publică din multe țări străine, a găsit un impresionant ecou în mesajele de compasiune și de sprijin moral trimise de atâția șefi de state și de guverne, sincer mișcați de pierderile suferite de un popor în plin avânt, de un stat pornit cu vigoare pe drumul dezvoltării multilaterale.

In ansamblul acesta de circumstanțe, România socialistă, poporul ei întreg, fiecare din noi la locul lui de muncă și de creație avem datoria morală de a nu uita că o țară nu poate neglija, nici o clipă și pentru nici un motiv, obiectivele ei majore, planurile ei de progres și bunăstare, de construire a socialismului, de înălțare pe treptele superioare, ce duc la comunism. În mijlocul virtuților, pe grindurile amonțate de viitori, tovarășul

Nicolae Ceaușescu, omul „cu ochii-n veghea patriei deschși“, a indicat în permanență calea de urmat, nu numai pentru zăgăzuirea calamităților naturale, ci și pentru stimularea imediată a muncii, deopotrivă de eroice, prin care trebuie să ștergem urmele catastrofei, să redăm patrimoniului public valori neștirbite, capabile să compenseze și să depășească pierderile atât de dureroase din acel iulie de potopuri.

Are vreun rost să gîndim, să vorbim, despre munca noastră artistică în aceste dramatice circumstanțe? Da! Fără îndoială că da! Teatrul este o puternică armă socială, spectacolele sale sînt și trebuie să fie recreative și stimulatorii, întotdeauna. Chiar dacă un anumit număr de zile și de seri oamenii sînt legați de locul unde-și implinesc datoria, chiar dacă transporturile sînt trecător afectate, circulația e grea și obositoare, oamenii trebuie să știe că valorile pot fi stăvilit, urgiile pot fi învinse, viața poate fi grăbită să revină la matca ei firească. Artă nu poate, nu trebuie nici în aceste împrejurări să-și piardă locul ei, funcția ei perenă, în simfonia socială. Cu atât mai mult, arta spectacolului, cea mai apropiată de viață, nu-și poate abandona misiunea, niciodată. În teatrul contemporan — în care mai mult și mai adevărat ca oricînd muncitorul este și spectator și erou —, realitatea socială, critica socială, analiza stărilor sociale, în transfigurare artistică plină de poezie și adevăr, se impun de la sine și **OBLIGĂ** pe autori, pe interpreți, mai mult ca oricînd, la unison cu publicul. Chiar dacă nu pot fi aduse pe scenă de îndată, chiar dacă nu-și pot găsi imediat expresia artistică, evenimente ca acestea din vara pe care o trăim găsesc ecoul potrivit în conștiința noastră a tuturor, a celor ce nuncim în colectivele teatrului românesc actual. Este un teatru angajat — cu autori, actori, regizori, tehnicieni, ei înșiși angajați politic, etic, în acțiunea de ansamblu a poporului, militanți activi cu armele și valorile lor, cu talentul și priceperea lor, în aceeași mare bătălie pentru construcție și progres social. Orice profesiune din zilele noastre, din sfera activității materiale și spirituale, orice profesionist din artă se află, așa cum reiese din Codul principiilor și normelor muncii și vieții comuniștilor, ale eticii și echității socialiste, în fața unui angajament conștient, într-o poziție de militant lucid și exigent, în orice împrejurare.

Subscriem, din toată inima, la ideea că profesiunile artistice și literare trebuie exercitate în direcțiile și cu exigențele arătate de Programul partidului. Pentru a se forma, în țara noastră, pe aceste frumoase și bogate pămînturi, omul nou, omul însuflețit de noblețea conștiinței socialiste — omul care poate să înfrunte, calm și cu fermitate, urgiile naturale —, noi, oamenii teatrului, trebuie să realizăm spectacole de mare forță politică, de autentică poezie socialistă, de adevărată artă revoluționară, să dăm spectatorilor noștri teatrul pe care-l așteaptă și îl iubesc, deopotrivă cu noi toți.

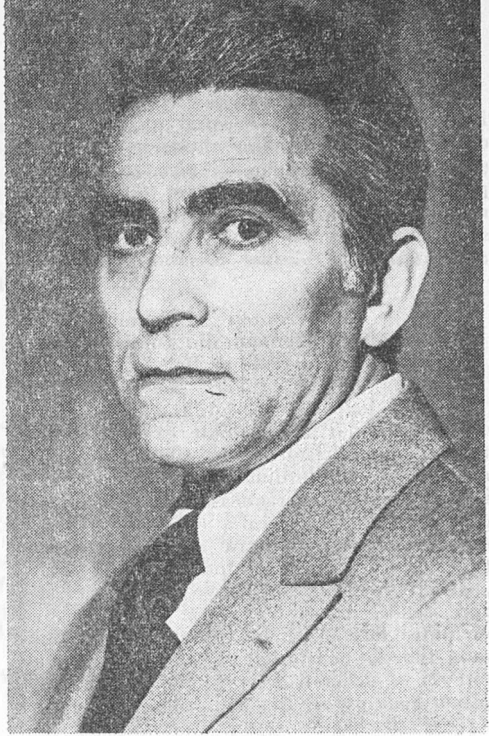
„TEATRUL“

MIHNEA GHEORGHIU

despre

- adevărul istoric și adevărul artistic
- Herodot, Bălcescu și viziunea viitorului
- realitatea lui Hamlet
- puntea dintre teatru și film

O convorbire de Paul Tufungiu



— V-ați dovedit un dramaturg care și-a făcut din istorie, distinct și constant, o „materie primă“. Este o axiomă care se verifică și în proza, poezia sau eseurile dv. Ce este pentru dv. istoria ?

Istoria este o temelie veșnică a umanității ; astăzi a devenit un argument social-politic pentru orice cultură națională dornică să-și identifice prezența în contextul ei internațional, și eu ader la ideea că literatura și cultura universală sînt o sumă dialectică a literaturilor și a culturilor naționale.

Nu pot fi de acord cu scriitorii care se folosesc de unele pagini ale istoriei pentru a furniza ornamente pe marginea lor, repovestindu-le în absența inspirației originale. Viața națiunilor și a personalităților istorice cunoscute s-a constituit dintr-o enormă aglomerație de drame personale, cele mai multe ascunse în anonimatul „maselor populare“ ; de aceea, istoria oferă o rezervă inepuizabilă și un univers infinit deschis cercetării și interpretării noilor generații de „anoniimi“ și de „celebrități“, care încearcă să înțeleagă și să judece trecutul, propriul lor trecut, operație dificilă ce nu poate fi săvârșită decît animată, în egală măsură, de pietate și de luciditate.

Expresia ei contemporană e obligată să fie sinceră și inteligentă, să nu contrazică adevărul (un adevăr care, oricît de rațional, nu poate fi decît subiectiv) și să respecte criteriile etice și estetice ale acestui „joc“, fiindcă acesta este jocul de-a viața și moartea.

Unii cred că poți „polemiza“ cu istoria. Nimic mai fals. Însăși „demitizarea“ este, în sine, un lucru neserios. Jocul cu istoria se produce în sfera tragicului. Nu poți lăuda, sau ofensa, nepedepsit, chiar dacă ai certitudinea absolută a adevărului, pentru că orice adevăr absolut nu-i decît suma unor adevăruri relative. E ca și cum ai scoate un detaliu sugestiv dintr-o frescă, fără a avea posibilitatea să-ți declari ignoranța în privința contextului, a întregului.

Dialogul cu istoria e dureros ; detest cugetul care nu cunoaște suferința. Poate, de aceea, în tot ce-am scris de inspirație istorică, am revenit mereu la o anumită epocă, la un personaj anume (de pildă, la Tudor).

Aceasta presupune și refuzul minciunilor convenționale despre istorie și, cu atît mai mult, o sinceră atitudine combativă față de minciuna premeditată în scopuri mai mult sau mai puțin onorabile, îndeobște politice.

Din acest punct de vedere, a spune adevărul despre istoria românilor înseamnă dezigur și a polemiza cu inamicii ei necinstii. Din păcate, mai mult decît înaintașii lor, scriitorii de azi trebuie să cugete și la aceste consecințe ale lucrului lor, să se confrunte cu actualitatea.

— Ne permiteți să bănuim că îl citeați pe Herodot din copilărie, și că l-ați citit devreme pe Bălcescu ?

— Cînd l-am deschis întîia oară pe Herodot (nu-mi mai aduc aminte exact care dintre cele nouă „Istorii“ ale sale), m-a pasionat modul extraordinar în care „părintele istoriei“ reușise să reunească, într-un tot organic, istoria și geografia cunoscute pînă la el și m-a cucerit pentru cauza lui tendențioasă în a prezenta lupta dintre greci și „barbari“, din punctul de vedere al unei singure cetăți, Atena. Pe urmă, am înțeles că nu putea face altfel, integrîndu-se într-o anumită filozofie a istoriei. Acești „barbari“ erau toți cei ce nu erau greci. Și filozofia lui mi-a plăcut mai puțin. Dar am cules date și idei despre „barbarii“ noștri de strămoși, care mi-au fost de folos mai tîrziu, atunci cînd m-am înarmat cu o concepție științifică, mai generoasă și mai exactă, despre istorie. În schimb, Bălcescu a cîștigat în ochii mei tot mai mult pe măsură ce spiritul meu a evoluat, și sînt mîndru că omul acesta fără seamăn a fost român. Poate și fiindcă poetul din el zvîcnea, în fiecare cuvînt, în fiecare definiție, cu o grandioasă viziune a viitorului.

— De fapt, cînd ați optat pentru teatru ? Nu cumva teza teatrului ca istorie și a istoriei ca teatru vă pasiona din studenție ?

— La teatru am ajuns, ca scriitor, destul de tîrziu. Prima piesă pe care am văzut-o, în copilărie, a fost Hamlet, la Teatrul Național din Craiova. E curios, dar spre deosebire de colegii mei de școală (pe vremea aceea, elevii erau încă duși la teatru „cu școala“, ca să se cultive), am înțeles că Fantoma, duhul regelui Hamlet, era un personaj istoric și, la ieșire, l-am întrebat pe profesorul nostru cînd și pentru ce s-au întîmplat în realitate cele văzute pe scenă. El știa prea puțin, și-atunci m-am prezentat a doua zi, în recreație, la profesoșul de istorie, care mi-a dat niște explicații și pe urmă mi-a împrumutat o carte. La facultate, am urmat cursurile marilor profesori, Iorga și ceilalți, mereu parcă nemulțumit că știu atît de puțin despre straturile acestea, atît de adînci, ale lumii în care trăiam. Am avut, din fericire, profesori buni, de istorie, istorie literară și istoria artelor. Ei au dispărut, dar sînt cărțile lor, și e amintirea lor, mai durabilă decît bronzul. În opera lor, într-adevăr, „lumea e o scenă“. Așa am ajuns la teatru.

Ficțiunea istorică m-a amuzat de asemenea foarte mult. Pe Walter Scott l-am citit cu pasiune în adolescență, cam tot ce se tradusese la noi, pînă la război. Tot astfel drama istorică, românească și străină. Într-o vară de vacanță, am încercat să scriu și cu o piesă, cu niște eroi dintr-o țară și o epocă imaginare ; în vacanța următoare, mi-a fost rușine de primul act și n-am mai continuat. Am renunțat, descoperind că eram livrese și nu cunoșteam „meseria“. Cu poezia, era altceva ! Dar rigoarea scrisului dramatic mi-a impus și am așteptat, ca s-o învăț, de la dramaturgii mei buni și adevărați. Poate de aceea am început să mă ocup de teatru abia după ce mi-am dat doctoratul în teatrologie.

Am început cu dramatizări, apoi cu piese scurte, pentru teatrul radiofonic. Mă ajuta foarte mult personajul „crainicului“. Teatrul radiofonic e o școală bună pentru folosirea ambianțelor sonore, a diversității vocilor etc. Am scris prima piesă pentru o scenă clasică (Teatrul Național din Craiova) în 1953. Eram pe-atunci cronicarul dramatic al „Contemporanului“. Unii își mai aduc aminte ce greu era pe vremea aceea să spui niște adevăruri care astăzi par atît de firești. E și asta o calitate a istoriei ; căci, din păcate, omul nu trăiește o mie de ani.

— Proaspătul volum de teatru, apărut la editura Eminescu, lînul în doi, reunește : 1601-Capul și 1827-Zodia Taurului. Faptul că semnalati în titlul lor anii de istorie, surprinși cu posibilitățile artistice ale teatrului, ne sugerează o probabilă intenție de a vă apropia și de alți ani cu valoare distinctă în istoria românilor.

— Titlul ultimului meu volum de teatru vrea să reunească, sub o zodie comună, două destine asemănătoare. Cei doi mari „olteni“ (Mihai și Tudor) au dorit cu patimă să realizeze un vis, poate irealizabil în epoca lor istorică, și au pierit amîndoi de o moarte cruntă, unul în 1601, iar celălalt în 1821. Am într-adevăr intenția de a continua (sau a completa) șirul evocării unor martiri ai luptei românilor pentru înfăptuirea visului celor doi eroi. Mi-am propus, de pildă, să-mi concentrez curiozitatea și atenția asupra unei alte mari personalități a istoriei neamului nostru, un prinț umanist, un intelectual : Dimitrie Cantemir. Ca de obicei, am meditat mult la ambianța și caracterul dramei sale specifice. Am scris, pentru asta, la început, două nuvele istorice, pe care le-am reunit apoi într-o singură carte, romanul A venit un om din răsărit. În anul următor, am fost pus în situația de a opta asupra genului de spectacol, de text dramatic, la care aveam să mă decid, și am ales scenariul de film. Acum mă aflu în ajunul premierei filmului în două serii Cantemir și mă pregătesc să scriu altul, despre Războiul de independență.

— Ceea ce m-a surprins în textul referitor la Mihai Viteazul este viziunea. Asistăm la o întâlnire a marilor spirite ale Europei, prin anularea convenției privitoare la unitatea de loc; Mihai dialoghează cu Hamlet, și el personaj. De ce ați apelat la această tehnică? Încecați un stil de afirmare mai amplă a valorilor umane?

— N-am inventat nimic. Nici teatrul în teatru, și nici perspectiva simultană. Nici dramaturgii și teatrologii dinaintea mea n-au inventat nimic. Ați observat, la Voroneț, cum se alătură filozofii Greciei antice și eroii mitologiei creștine, pe același panou de frescă? Și tehnica asta se învață!

Așa a încercat și Foster cu Elisabeth așa; dar pe el l-a tentat „demitizarea“.

Eu am simțit și aici nevoia de a restitui istoriei românilor platforma ei europeană și universală, ca și în Zodia Taurului. Noi am avut totdeauna treabă cu marile puteri, și nu mă puteam eschiva de la asta. Ce caută și Hamlet acolo? Nimic mai simplu: Mihai era contemporan cu el, cu Shakespeare. În anul în care se petrece acțiunea, lordul Essex era decapitat pentru trădarea iubitei sale suverane, Elisabeth I, după ce-i plătise pe actorii trupei lui Shakespeare, ca să dea un spectacol subversiv cu drama istorică Richard II. În Capul există o subtilă și voită trimitere la aceste evenimente, ca și la altele. Alăturarea lor istorică seamănă cu stilul iconelor noastre pe sticlă. Așa-numitele „unități“ clasice nu-și aveau locul într-o piesă a cărei acțiune e soră, de stil și de sînge, cu drama elisabethană. Iar Pirandello nu se născuse încă, din amintirea actorului-amator Bottom, „măgarul“ din Visul unei nopți de vară. Am folosit și un intermezzo din Tîfăniada, așa cum și elisabethanii introduceau, în tragediile lor, mici scene comice semnate de specialiști, ca Dekker și alții. E o epocă celebră pentru subiectele ei dramatice, epoca Mariei Stuart, dar și a lui Falstaff și a lui Don Quijote. Nu puteam să-l privesc pe Mihai al nostru de un avantaj cîștigat. Dacă vreți, nu „demitizarea“ m-a preocupat, ci mai curînd „deprovincializarea“ lui artistică.

— Tot legat de Capul. Elementele intrate în fondul tradițional (cîntecul lui Mihai din folclor, versurile lui Bolintineanu, personajele din Țiganiada etc.) vin să participe la marele imn închinat Capului. (Acest cap imens, ce domină scena ca un menhir, sau mai de grabă ca o statuie severă din Insula Paștelui.) Este, de asemenea, modul dv. de a shake-speariza?

— Părintele ideologiei marxiste a încercat odată să delimiteze scriitura dramatică între „a schilleriza“ și „a shakespeariza“. Modalitatea noastră încearcă să... „românizeze“.

Piesa uzează de un număr de simboluri pe care spectatorul avizat le privește și le înțelege cu oarecare ușurință. Acel obiect, ce pare insolit, oferă regiei spectacolului orice ipoteză în jurul „altarului dionisiac“, de la începuturile tragediei. Aceste explicații sînt date și între parantezele textului dramatic, în indicațiile pentru regie.

— Cum poate fi teoretizată tendința de autonomizare a regiei? Ca o aspirație spre estetism?

— Indicațiile pentru regie, abuziv de numeroase, sînt menite să-mi liniștească aprehensiunile la adresa „originalității“ unor directori de scenă care fac caz de estetica lor „proprie“. Estetica e un lucru prea serios ca să fie lăsată pe mîinile estetismului fără miez. Nu cred în autonomizarea regiei. E o profesie, cu care profesia scriitorului poate merge împreună. Mariajul acesta depinde însă și el, ca toate celelalte, de o mulțime de condiții, ponderabile sau imponderabile, ca să fie perfect.

— Ce loc ocupă actorul, ca exponent al unei străvechi profesii, în conștiința dv.? Este teatrul o categorie istorică a artei sau, dimpotrivă, sursele sale de regenerare îi proiectează un viitor strălucit?

— Deocamdată mai puțin decît ar putea și aș dori să fie. Am scris pe această temă un articol special în revista dv., intitulat „A fi actor“. Căutați în colecție. Îi oferam acolo, în conștiința mea, rolul și locul principal în teatrul viitorului. Un actor multilateral antrenat, cu un înalt spirit de auto-control, inteligent și cultivat — și așa mai departe. Dacă o piesă de teatru e bine scrisă, ea are nevoie în mai mare măsură de actori buni, decît de regizori buni. Însă, așa cum ziceam, aceasta e o chestiune deschisă. Teatrul va supraviețui tuturor meandrelor pe care le-a desenat pe teritoriul culturii mondiale, în cursul său, dar nu fără să se transforme, să se adapteze, ca orice organism viu. Acum face parte din „mass-media“, și trebuie să se supună legilor jocului — jocul emisie-recepție al comunicării, în climatul psiho-social actual. Miine, poate, va fi altfel. Ars longa, vita brevis...

— Ce noi influențe reciproce credeți că presupune relația teatru-film și în ce direcție pot evolua ele?

— Odinioară s-au despărțit practic, apoi și teoretic. Filmul este acum o artă cu domiciliu și familie proprie. O știe toată lumea, într-o atît de mare măsură, încît avem mai mulți „cinefili“ și teoreticieni, decît spectatori. Televiziunea a început însă prin a deruta atît teatrologia, cît și filmologia. Prețind acum un statut teoretic aparte; poate

că-l merită. Toată suflarea criticii de artă face speculații pe marginea noilor mijloace de comunicare, deci nu mai insist.

Dar, cred că teatrul și filmul vor regăsi ceea ce le-a unit cândva și vor avea puterea să treacă peste ceea ce le desparte, cu ajutorul noilor tehnici ale spectacolului. Nu mă refer anume la caracterul „audiovizual”, de care se cam abuzează. Ci la o formă superioară de a face ca rezultatul efortului comun, artistic și ideologic, al dramaturgului și actorului, în colaborare cu restul echipei de creație, să treacă rampa și ecranul.

Mai e și problema publicului. Vai, publicul! Dar, de fapt, „publicul” nu există. E un conglomerat de spectatori, între care nu se poate ușor distinge linia de mijloc, pentru că fiecare spectator este, sau ar trebui să fie, o personalitate. În viitoarea, sau viitoarele, arte ale spectacolului, aceasta va fi problema primordială: to be or not to be... un spectator avizat. Ca autor dramatic și ca scenarist, ești obligat să știi cum să scrii, dar întrebarea cea mai chinuitoare rămâne, în egală măsură: pentru ce? și pentru cine? Dar cu asta intrăm în controversele actuale ale criticii de artă, îndeobște cunoscute, și ne îndepărtăm de subiectul propus.

— Cum ați ajuns la filmul *Hyperrion*?

— Am început de la Eminescu și de la măreția și mizeria erei noastre eminentemente tehnico-științifică. Am scris despre aceasta undeva, și-mi pare rău că trebuie să mă repet. Filmul cu acest nume nu este o simplă „recitare” a „Luceafărului” și cu atât mai puțin o ecranizare, ci o tentativă de a-i înțelege și judeca „mitul” în cadrul, atât de restrâns, al mediului psiho-social la care ne reduce „civilizația tubului catodic”. Recitat la lumina reflectoarelor de pe platourile de filmare, Eminescu inventează o oglindă ce purifică toate imaginile, ca să le retransmită așa în infinit. E o încercare de a ne reconcilia cu „marele necunoscut”, cu omul care ne așteaptă undeva, în noi-înșine.

— Există o identitate între cititor, spectatorul de teatru și spectatorul de cinema? Sau fiecare dintre aceștia reprezintă o individualitate distinctă?

— Mi se pare că am răspuns, parțial, la această întrebare, ceva mai înainte. Se știe prea bine că există de o sută sau de o mie

de ori mai mulți spectatori de film, decât spectatori de teatru. Acum există și teatru la televiziune, ai cărui spectatori reprezintă o cifră de multe milioane. Statisticile centrelor speciale de sondaj ne dau săptămînal cota apelor în care se scaldă spectatorul nostru. Nu există, după părerea mea, categorii distincte în rîndul telespectatorilor, mai mult decât în restul publicului spectacolelor de teatru și de film. Teatrul este mai pretențios, și n-am reușit să-l facem „popular” decât cu numele; iar filmul trebuie să lupte cu vulgaritatea, ca să nu decadă din scopul său artistic real. În schimb, cititorul este într-adevăr o personalitate în zilele noastre, când se citește tot mai puțin. Aș zice că azi toți cititorii sînt telespectatori, dar numai unii telespectatori sînt cititori.

— Încotro se îndreaptă arta contemporană? Există o diferență semnificativă între formele de evoluție ale diverselor arte?

— Dacă vă referiți la artele spectacolului, cred că apare tot mai limpede o anumită tendință de apropiere între ele, la început una de natură tehnică, apoi de expresie și, în sfîrșit, de concepție. Evoluția lor separată continuă, în virtutea unei inerții, la care a contribuit și dogmatismul criticii, apoi snobismul ei contestatar. Pentru că, la un moment dat, anticonvenția „eliberatoare” se coace și devine, la rîndul ei, convenție, uneori mai trainică și mai absurdă decât aceea pe care la vremea sa a răsturnat-o. Tratatul de istoria spectacolului oferă numeroase argumente pentru o eventuală „întoarcere la surse”, pentru sincerism și sinteză. Tot astfel, noile mijloace de comunicare (inclusiv comunicarea prin satelit) pun noi întrebări celor ce se preocupă de valorile universale ale artei. Problemele viitorului sînt însă cu mult mai numeroase decât sfaturile și părerile pe care le putem noi emite acum.

— Dacă ați scrie o istorie a literaturii române, în ce capitol v-ați vedea integrat? (v. George Călinescu).

— Nu pot și nu doresc să scriu o istorie a literaturii române, sporind numărul celor ce ar dori și ar putea s-o facă mai bine decât mine. Cred că — dacă aceasta l-ar interesa pe vreunul dintre ei —, ar fi greu să mă decid pentru un singur capitol, sau pentru o singură parte a unui capitol anume. Detest ideile fixe, iar în literatură și artă mă feresc de homo unius libri, fie acela cititor, spectator, sau diriginte cultural.

Teatrul politic contemporan

În cadrul „Primăverii culturale bucureștene“, TEATRUL a fost cinstit printr-o manifestare de o deosebită seriozitate și amploare: organizarea unui simpozion pe tema teatrului politic — temă de cea mai stringentă actualitate.

Lucrările au fost conduse de prof. AMZA SĂCEANU, președintele Comitetului municipal de cultură și educație socialistă — București. În scurta sa alocuțiune introductivă, el a subliniat relația strinsă între artă, cultură și educație, propunând dezbaterii câteva idei-jalon: cristalizarea conceptului de teatru politic; rațiunea finală a artei — înțelesul omenesc; originulitatea artei teatrale românești și înscrierea ei în contextul european; eticizarea practicii artistice. Dînd cuvîntul participanților, prof. Amza Săceanu a subliniat încă o dată condițiile create de revoluția socialistă, ca teatrul să devină un instrument de transformare a conștiințelor; precum și, firesc, sarcinile ideologic-artistice ce decurg de aici.

Publicăm în paginile revistei noastre cuvîntul dramaturgului HORIA LOVINESCU, directorul Teatrului „Nottara“; al artistului poporului RADU BELIGAN, președintele I.T.I. și directorul Teatrului Național; și al criticului VALENTIN SILVESTRU. Intervențiilor lor, înregistrate pe bandă de magnetofon, le-au fost păstrate, ca atare, caracterul oral și spontaneitatea; chiar dacă, din această pricină, ele apar mai puțin elaborate teoretic, reprezintă o mărturie vie, proaspătă, fierbinte, a interesului creatorilor pentru învigorarea, împrosperarea și clarificarea cerințelor unui gen atît de imperios cerut de practica teatrului nostru.

HORIA LOVINESCU

A vorbi despre teatrul politic într-o cultură socialistă poate să pară o tautologie; nu e nevoie să aduc citate din clasicii marxismului, sau să amintesc locul important ocupat în Programul partidului de capitolul consacrat rolului literaturii și artei în societatea noastră, pentru că fiecare din noi încercăm, cu puterile și priceperca noastră, să contribuim tocmai la construirea acestui teatru, care, prin angajarea lui pe poziții ideologice foarte ferme, urmărind o finalitate clară, este, prin excelență, un teatru politic.

Pe de altă parte, prin structura lui, prin substanță, și prin felul de organizare, fiind o artă colectivă, adresîndu-se, mai mult decît celelalte arte, colectivității — unei colectivități care nu participă în mod pasiv,



individual, la actul spectacolului, ci este unul din făuritorii lui —, cea mai mare greșală ar fi să se creadă că teatrul se realizează numai prin text, regizori, interpreți, adică prin oamenii de pe scenă; pe când, în realitate, el nu-și capătă semnificația decât în măsura participării publicului. Prin aceasta, el este, în mod necesar, o artă a cetății, o artă, prin excelență, politică.

S-ar putea pune întrebarea: ce fel de teatru ar putea să fie socotit nepolitic? De la *Perșii* lui Eschyl și pînă la piesele lui Brecht, teatrul acesta militant, angajat, plind cu fervoare pentru o idee, nu dispăre, în cursul mileniilor. Dar nu numai referindu-ne la aceste piese cu caracter foarte declarat politic; ci, de asemenea, începînd tot de la tragicii greci, de la Sofocle, și mergînd, oricît ar părea de paradoxal, pînă la Beckett, s-ar putea pune întrebarea: care este teatrul care să nu aibă implicații politice?

Autorul trăiește în actualitate, actorii de asemenea, și orice așa-zisă evadare din prezent este o mistificare sau o automistificare.

Totuși, noțiunea de teatru politic începe să se configureze, să ia niște contururi mai precise în secolul XX, devenind un fel de noțiune de-sine-stătătoare. Ceea ce caracterizează acest teatru politic, în accepțiunea modernă a cuvîntului, este *caracterul lui protestatar, deseori revoluționar, apelul pe care-l face la luciditatea spectatorului, o ideologie* (foarte deschis declarată uneori, mai confuză, alteori, totuși, o ideologie care-i stă la bază); cauzele care l-au determinat, după credința mea, sînt tocmai evenimentele atît de dramatice ale acestui secol. Cred că primul război mondial este cel care a determinat, în sensul modern al cuvîntului, apariția teatrului politic. Toate convulsiunile sociale, după această imensă hecatombă, în special mișcările revoluționare, culminînd cu marea revoluție, au introdus în aria dramaturgiei și a creatorilor de spectacole o preocupare pentru politic, net superioară, cantitativ și calitativ, celei anterioare.

N-ar trebui să uităm să adăugăm la aceste cauze una de natură mai subtilă: este vorba de revoluția tehnico-științifică, care nu numai prin problemele noi pe care le pune omului, prin raporturile pe care le stabilește între om/societate/natură/realitate, dar și prin mijloacele pe care le folosește, a influențat în mod deosebit dezvoltarea teatrului. În raport cu TV, radioul, cinematograful, teatrul a suferit schimbări formale care i-au modificat aproape integral fața.

Cred că elementul cel mai important care a determinat apariția acestui teatru politic este *conștiința istoriei*. S-a clamat — și este un adevăr — „Dumnezeu a dispărut!"; destinul, în sensul anticilor, dispăruse demult, se crease un fel de gol, și toată lumea se întreba cine va înlocui aceste puncte de reper ale omului în existență; și răspunsul, chiar dacă nu l-au dat de la început oamenii, s-a impus de la sine, de foarte

multe ori în mod tragic. Această nouă forță era *istoria*. Iată, deci, că omul este pus, pentru prima dată în acest secol, în mod conștient, lucid, în fața istoriei, ceea ce-l obligă să-și determine locul și rostul său în istorie. Cred că aici se găsește cauza principală a importanței pe care a căpătat-o teatrul politic.

Totuși, noțiunea rămîne foarte largă, poate fi divers interpretată; este bine să încercăm să ne apropiem de sensurile ei cît mai exacte — în măsura în care se poate și ne pricepem —, și să ne referim mai mult la ceea ce numim, în mod curent, teatru politic, în epoca noastră.



Aș desprinde ca o manifestare — poate cea mai evidentă — a teatrului politic — teatrul agitatoric, născut o dată cu marea revoluție, și care a continuat și continuă să se afirme în zilele noastre, în special în Occident, în fel de fel de mișcări contestat-tare.

Am văzut însă și reușite admirabile în acest sens, de pildă la Teatrul „Taganka“ din Moscova și la alte teatre sovietice; au fost și la noi încercări în acest domeniu. Cred că, în ciuda realizărilor cu totul remarcabile, nu numai sub aspectul gîndirii, al substanței lor, ci și sub aspectul artistic, teatrul agitatoric, în țările socialiste, are totuși tendința să se incline spre trecut, să reconsidere trecutul; în marea majoritate a cazurilor, tema principală a acestui teatru este revoluția, și perioada imediat următoare; și mai puțin actualitatea stringentă.

Dimpotrivă, într-o serie întregă de mișcări teatrale din Occident teatrul agitatoric are un caracter foarte actual; și, mai ales — lucru foarte semnificativ — în trupele de amatori, în teatrul studențesc. Europa și America au fost pline, la un moment dat, de fel de fel de trupe de amatori, itinerante, făcînd un teatru agitatoric extrem de violent, deseori fără scopuri precise, cuprinzînd foarte multe confuzii, dar în cele mai multe cazuri cu intenția sinceră de a răspunde unor probleme ale prezentului. N-aș enumera decît două dintre ele: problema rasială, în Statele Unite, și problema războiului din Vietnam, în întregă lume. Dacă în țările socialiste există tendința ca teatrul agitatoric să-și îndrepte privirea puțin cam mult spre trecut, adică tocmai a-

supra perioadelor de mari convulsii, de mari frământări revoluționare, pe de altă parte, teatrul agitatoric de al doilea tip, de care vorbeam mai înainte, riscă să se oprească la prezentul imediat; și cum istoria se desfășoară cu o viteză vertiginoasă, o serie de lucruri pot să fie foarte eficace pentru moment, dar să-și piardă rezistența în timp.

În sfârșit, pentru a ne apropia și mai mult de ceea ce înțeleg cu prin teatrul politic propriu-zis — asumându-mi riscul să greșesc —, el a plecat de la Piscator, primul care a formulat ideea de teatru politic și a susținut-o în scrieri, numindu-l pe nume. El a pornit de la intenția ambițioasă de a *cuprinde problemele fundamentale ale societății și ale omului, tocmai în raport cu istoria.*

Prima dificultate — și lucrul nu e deloc lipsit de interes — pe care au întâlnit-o acești animatori ai teatrului politic a fost cea a formelor, a expresiei pe care trebuia el să și-o găsească. Cu buna intenție de a rupe cu iluzia de pe scenă, cu teatrul care propunea spectatorului ca, odată cu haina pe care și-o lăsa la garderobă, să lase și conștiința propriei sale existențe, pentru a se abandona iluziei pe care trebuie să i-o dea spectacolul, teatrul naturalist (atât de deseori greșit înțeles, indiferent de limitele lui), își propunea să aducă spectatorului aspecte cu care să comunice, adevăruri, bucăți de viață, lucruri și oameni în care să se recunoască. Totuși, nici cadrele acestui teatru naturalist nu puteau să suporte problematica atât de vastă, uriașă, pe care o presupunea teatrul politic. Am găsit niște rînduri pe care aş vrea să vi le citesc, din cartea lui Piscator, „Teatrul politic”, în care se plîngea, pe vremea cînd conducea „Teatrul proletar”, de absența unei dramaturgii. El spunea că „nici cei care, prin concepțiile lor, foarte precis conturate, erau mai aproape de noi, nu erau în stare să se conforme idealului pe care ni-l făceam asupra teatrului; ne dădeau mereu și mereu numai piese în înțelesul vechi al cuvîntului, imagini fragmentare, extrase dintr-o viziune asupra lumii, dar niciodată întregul, arborele complet, de la rădăcini pînă la virful ramurilor, niciodată o actualitate arzătoare, care te asaltează la fiecare frază”.



Revenind asupra acestui lucru citiva ani mai tîrziu, prin 1930, tot el spunea: „acestui teatru politic (deci, carența dramaturgiei adecvate continua să se simtă) îi lipsesc multe

lucruri; în primul rînd, un *repertoriu*, în care fiecare piesă ar trebui să aibă *rigoarea și precizia ideologică* și totodată s-o alicze cu *șansa de succes*. «Articolul de fond» nu ajunge; *teatrul trebuie să fie teatral*, pentru ca să devină eficace. Autorii trebuie să învețe să scrie; trebuie să înțeleagă dramaturgia fenomenelor celor mai simple și mai mari ale vieții. Teatrul pretinde efecte apropiate de natură, fără rafinamente și fără căutări psihologice; este, de altfel, una din trăsăturile teatrului politic, evitarea căderii în subtilitate psihologică, în dramă intimă, și, dimpotrivă, punerea în valoare și în evidență, deschis, cu franchețe, a temei pe care vrea s-o dezvolte. Eu cred — spunea el mai de parte — că teatrul ar trebui să distribuie autorilor subiecte alese de el, și scrise pentru teatrul respectiv; iar autorii să le dea forma dramatică în colaborare strictă cu teatrul, care nu mai poate accepta piesele așa-zis finisate.

E o idee care n-a fost părăsită; ci, într-un mod, probabil, mai științific, și după o experiență cîștigată, a fost pusă în aplicare și de Berliner Ensemble, și de alte teatre. Un fenomen care, pînă acum, după cîte știu eu, la noi nu s-a petrecut — și, de aceea, în continuare, am să mă refer în special la situația teatrului nostru, din acest punct de vedere

Ca să vedeți că lucrurile nu sînt așa de simplu de realizat, am scos cîteva titluri din spectacolele prezentate de Piscator, la Piscator-Bühne, între 1927—1929: *Drapelele de Paquet*, *Rasputin* de Alexei Tolstoi, *Swejk*, *Negutătorul din Berlin* de Mehring — toate, piese care se înscruiau destul de bine în concepția de spectacol pe care o avea Piscator. Ecoul lor a fost foarte mare, sigur că au fost și contestate, burghezia a „sărit în aer”; dar, după 1939, deci apropiindu-ne de timpurile noastre, în Statele Unite, unde se exilase, și apoi în Germania Occidentală, unde s-a reintors după război, a jucat cam următoarele titluri: *Sfînta Ioana* de Bernard Shaw, *Regele Lear*, *Război și pace*, *Nathan înțeleptul*, *Faust*, *Burghezul gentilom*, *Requiem pentru o călugăriță* ș.a. — ceea ce înseamnă că această nevoie de texte adaptate teatrului politic, așa cum îl vedea Piscator, continua să se manifeste: repertoriul ales în anii din urmă reprezenta oarecum un fel de abandon de concepție, deși omul și-a păstrat pînă la sfîrșit credințele lui ideologice și estetice.

Pentru a reveni la țările socialiste, fără îndoială că piesele politice scrise aici au un caracter mult mai limpede, exprimă niște poziții mult mai clare decît în Occident.

În schimb, riscul, în țările noastre, este să se ajungă la un anumit conformism, care reduce tocmai caracterul activ și combativ al teatrului. O explicație ar exista: nu este vorba de neputința autorilor, a realizatorilor de teatru, nu este vorba de niște intenții greșite — cel puțin în ultima vreme — ale celor care dirijează, în linii mari, viața teatrală și artistică; explicația acestui caracter mai puțin viu, mai puțin activ — mai puțin îndrăzneț, dacă vreți, în sensul bun al cuvântului — se găsește în procesele care au avut loc în societățile noastre. Sigur că dispariția antagonismelor de clasă, construcția planificată a societății au făcut ca o serie de conflicte, foarte acute acum în Occident, să-și piardă din acuitatea lor, la noi. Totuși, conformismul de care vorbeam, sau înregistrarea oarecum pasivă a acestor realizări și transformări, reprezintă o primejdie, și de aceea eu cred că ar fi bine dacă cronică noastră dramatică ar repune în discuție anumiți termeni care, prin uzură, au început să se demonetizeze.

Ar trebui, de pildă, să reflectăm puțin mai mult atunci când vorbim despre obligația ca teatrul nostru să fie un teatru *profund etic*. Rămâne de văzut dacă nu confundăm deseori eticul cu moralizatorul, cu predica moralizatoare. Ar trebui văzut exact în ce măsură eticul se întrepătrunde cu esteticul, în așa fel încât să devină valoare estetică.

În sfârșit, termenul care mă supără cel mai mult, în jurul căruia se creează cele mai multe confuzii, este acela de actualitate. Se spune că piesa cutare este actuală, piesa cutare este inactuală, nu este destul de ancorată în realitate. Însă, ținând seama de desfășurarea vertiginoasă a istoriei, dar și de ritmul de creștere cu totul uluitor al societății noastre, ceea ce este actual, și e foarte interesant astăzi, se poate perima foarte repede; așa putea să dau drept exemplu o sumă întreagă de teme care, la ora respectivă, au fost salutate pentru actualitatea lor, și care, chiar dacă aveau valoare, au ieșit din circuitul teatral, nu mai interesează publicul, și mai ales publicul tânăr — pentru simplul motiv că o serie întreagă din aceste probleme

au fost de mult rezolvate și depășite și ne găsim mereu în fața altora.

Bineînțeles că este un act politic atunci când se păstrează în circuit anumite piese de valoare — mă refer de pildă la o piesă ca *Puterea și Adevărul* de Titus Popovici, care rămâne o piesă de actualitate, în sensul bun al cuvântului, deși privirea autorului se îndreaptă în special asupra unor evenimente și fenomene revoluate, pe care le știm foarte bine cu toții, din documentele de partid, din presă, din experiența noastră personală. Aici găsesc însă că e carența teatrului nostru politic. Atenția autorilor și creatorilor de teatru (pentru că și eu sînt de părere că acest teatru politic nu se poate face decît în strînsă colaborare între autorii spectacolului și autorul dramatic) ar trebui să se îndrepte asupra *contradicțiilor societății noastre*. Iată tema majoră pe care o putem găsi astăzi. Contradicțiile în societatea noastră sînt recunoscute, nu le ascunde nimeni, a vorbit despre ele secretarul general al partidului; efortul cel mai meritoriu ar fi nu de a scoate în evidență aceste contradicții, ci de a le preîntîmpina, astfel încît ele, cu timpul, să nu riște să devină antagonice. În momentul cînd acest efort de concentrare se va îndrepta într-adevăr asupra unor teme esențiale, care ne angajează pe toți, nu vom mai fi tentați să calificăm drept teatru politic orice piese, deseori piesulițe, pentru simplul fapt că au drept erou un președinte de gospodărie sau un director de minister, și care pun probleme de etică mărunță. Cînd vom înceta să mai numim teatru politic acest gen de teatru, ne vom găsi realmente în fața unui teatru care să intereseze masiv, să angajeze direct, dureros cîtcodată, colectivitatea în întregimea ei. Numai așa, scriitorul și artistul pot deveni cu adevărat martori ai timpului lîr, și nu fotografi ai acestuia. Pentru aceasta se cere însă un lucru esențial (talentul — să presupunem că există): *cinste*. După cîte știu, primul lucru care se cere unui martor, atunci cînd este adus în fața instanței, este să jure că *va spune adevărul și numai adevărul*. Iată o obligație care ne revine tuturor celor ce rîvnim să devenim martorii timpului nostru.



RADU BELIGAN

Ascultându-i pe colegii mei, mi-am dat seama încă o dată ce dificil devine, în epoca noastră, să dai definiții; noțiunea de teatru politic, așa cum a reieșit din vorbirile anterioare, e, cum spune Barbu, „un cântec încăpător!”, are un evantai foarte mare; o să încerc s-o delimitez.

Societatea contemporană este stăpinită, urmărită, dinamizată de întrebări și de imperative politice. Lucrul acesta este evident; parcă niciodată mai mult ca în zilele noastre, nu au rezonanță mai puternică celebrele cuvinte ale lui Napoleon: „Destinul e politică”.

Așa știind lucrurile, e limpede de ce teatrul a devenit, din ce în ce mai mult, teatru politic.

Eu înțeleg prin teatru politic acel spectacol în care se înfățișează în mod direct raporturile om/societate, în lumina unei anumite direcții politice. *Protestul concret împotriva in justiției și proiectul de a revoluționa așezări sociale* sînt cei doi poli, după mine, ai teatrului politic. *Un teatru care se războiește, deopotrivă, cu iluzia și cu utopia.* Un teatru care pune combustibil în locomotivele istoriei. Are perfectă dreptate Piscator cînd susține că arta adevărată nu con-

sidcră politica o preocupare minoră și periferică a destinului umanității, ci unul din cîmpurile cele mai interesante ale cunoașterii, o coordonată a timpului nostru, oglindă a înfruntărilor dintre clase, o explicație a istoriei curente. Noi știm de mult, de 30 de ani, că arta reprezintă implicit un act de opțiune între diferite poziții ideologice, că un artist trebuie să-și asume răspunderea în fața contemporaneității, că o operă, din care nu se poate desprinde un punct de vedere distinct cu privire la epocă este, în cele din urmă, o absență, o tăcere.

Adversarii teatrului politic și-au susținut punctul de vedere afirmînd că un asemenea teatru-instrument în slujba mișcării revoluționare subordonează arta unor țeluri politice; revelațiile produse de această formă de spectacol, susțin ei, nu iau în seamă faptul că omul nu e preocupat doar de problemele cetății, că scena are în primul rînd menirea să ne dezvăluie omul în integralitatea lui. Nimic, spun ei, nu poate fi mai grav pentru soarta unui mijloc de cunoaștere și de comunicare cum e teatrul, decît o perspectivă unidimensională. Inamicii teatrului politic consideră că o piesă de tipul *Așteptîndu-l pe Godot* constituie o dezvăluire a condiției noastre sociale și politice de o profunzime pe care nu o va atinge niciodată o dramă care se interesează exclusiv de formele în care se dispun relațiile în cadrul unei orînduirii sociale și de consecințele lor, în lumina dorinței fundamentale de justiție, de adevăr, de bine, a umanității. Există, spun ei, bineînțeles, un element social și politic în orice mare scriere — și în *Oedip*, și în *Hamlet*, și în *Alcadele din Zalameea*; dar ea nu e decît o perspectivă în cuprinsul unei simfonii de perspective. Pe scurt, vina cea mai mare a artei politice, susțin detractorii ei, este că sărăcește în mod abuziv viața.

Partizanii teatrului politic au dovedit nețemeinicia acestor argumente, printr-un șir glorios de opere. Sînt operele în care arta nu este o unealtă aservită unor obiective care o înstrăinează de însăși esența ei, sînt operele în care unghiul de deschidere al inteligenței și al inimii este amplu și cuprinzător. Sînt operele care oglindesc cu fidelitate timpul cînd destinele lumii sînt mai mult ca oricînd solidare cu întrebările, cu somațiile, cu acțiunile în favoarea păcii și a schimbărilor decisive în cadrul relațiilor sociale; timpul cînd cea dintîi dintre problemele-cheie pe ordinea de zi a omenirii este de natură politică.

Apărătorii teatrului politic au citat în sprijinul opiniilor lor piesele lui Gorki, Brecht, Dürrenmatt, Miller, Hochhuth, Frisch ș.a.

Nu am de gînd să continui, în limitele acestei sumare intervenții, o dispută pe care viața a rezolvat-o. N-are rost să amintesc că astăzi, pe toate scenele lumii, se profesează teatrul politic, iar publicul și-a dăruit adeziunea spectacolelor care iau în seamă și dezbate temele imediate ale existenței. Nu are sens să stărui asupra faptului că publicul

este deplin clarificat, că epoca noastră înglobează caracteristicul și individualul, în sfera unor probleme generale, afectând nu o persoană sau alta, ci însăși familia planetei, comunitatea ei de interese. Aș vrea să precizez că înseși raporturile dintre scenă și sală s-au modificat în favoarea teatrului politic, prezinzându-i și consolidându-i o vocație pe care, mai bine decât toți, au cunoscut-o traгіcii antichității, ei, care nu operau discriminarea dintre teatru și politică; pentru spectatorul de pe timpul lui Sofocle, o asemenea alăturare de cuvinte era o dichotomie. Cunoașteți vreo scriere ilustră a lui Eschyl, Sofocle sau Euripide, care să nu aibă în centrul ei confruntarea omului cu el însuși, sub semnul legilor cetății?

Cine face un tur de orizont asupra noilor tendințe artistice constată îndată că substratul lor cel mai adânc este antrenarea conștiințelor într-un proces de reflecție, întemeiat nu pe o contemplare pasivă, ci pe un act de participare; că nici un spectacol realmente modern nu-și propune să elibereze publicul de sub povara întrebărilor și îndatoririlor istoriei contemporane; diuipotrivă, el le dezvăluie în toată acuitatea și urgența lor, determinând o cristalizare a atitudinilor și o stimulare a faptelor prin care omul se legitimează și se definește ca om.

Înainte, teatrul se juca de parcă n-ar fi existat spectatori în sală; iar spectacolul era un univers ferecat în el însuși, și la care sala asista, cu sentimentul că ceea ce se petrece pe scenă este o chestiune privind pe oricine altcineva decât pe cei reuniți în acea seară. Acum, în piesele dispuse în formele cele mai tradiționale (cum ar fi cele semnate de Sartre sau Camus); în operele care angajează publicul în desfășurarea intrigii, prin diferite mijloace menite să-i arate că trebuie să se distanțeze de subiectul propriu-zis, de jocul actorilor ș.a.m.d., și să vadă, dincolo de piesă și de reprezentație, o fabulă a situației lui în lume (mă refer, bineînțeles, la scrierile lui Brecht); în spectacole care încearcă să implice sala și scena într-o sudură organică, desființând sau micșorând separația între actor și spectator (tendință pe care o subliniază, într-un stil extremist, happening-ul) — pretutindeni vedem că triumfă aceeași direcție. *Arta a devenit în mod declarat un mijloc de a recunoaște, de a accepta sau de a refuza realitatea* — un drum prin care scriitor, regizor, interpret, public, trăiesc, înțeleg și-și asumă îndatoririle față de istoria curentă. Ficțiunea, și ca atare teatrul, sînt de fapt o dispută deschisă, fățișă, uneori chiar agresivă, *contra iluziilor, contra imposturii, o cale de a ne îndrepta spre real, spre adevăr și de a lua parte activă la triumful lor.* Nici vorbă că precizarea mea este un loc comun; dacă mi-am îngăduit s-o reamintesc este pentru că se trece poate cam ușor peste locurile comune. Mi se pare de prisos să mai spun că *drumul cel mai scurt și în același timp cel*

mai pasionant între idee și realitate îl prilejuiește astăzi teatrul politic.

Dacă cineva se îndoiește că publicul urmează teatrul politic, am să amintesc succesele unor spectacole ca *Domnul Biedermann și incendiarii*, *Un fluture pe lampă*, *Cazul Oppenheimer*, *Vicarul* și mai ales *Danton*. Iar despre dificultățile, reușitele, neliniștile, valorile de prudență stîrnite uneori de teatrul politic, vor vorbi fără îndoială, cu mai multe argumente, scriitorii, regizorii, și, mai ales, criticii.



VALENTIN SILVESTRU

Conceptul care a fost propus discuției e important și actual. Noțiunea de teatru politic este foarte veche; cea mai depărtată știre pe care o avem, în această privință, datează din anul 494 i.e.n.; este vorba de piesa *Luarea Miletului*, scrisă de autorul grec Frinicos, piesă reprezentată în fața întregii Atene. Și mai tîrziu această noțiune

a stăruit, chiar și în epoci care păreau a practica doar forme facile și frivole de teatru, sau în care s-au instaurat cu precădere teatrul de curte și teatrul de salon.

În ce privește cultura noastră teatrală, ar fi de remarcat că cea dintâi piesă românească, descoperită, ca atare, până acum, numită *Occisio Gregorii (Uciderea lui Grigore Ghica Vodă)*, scrisă probabil și jucată de studenți din Transilvania, la aproximativ doi ani după ce s-a petrecut tragicul eveniment care a făcut multă vilvă pe atunci — uciderea lui Grigore Ghica —, a fost, și poate fi consultată și astăzi, ca o piesă profund politică. Se referea la un eveniment politic și căuta să-l comenteze într-un mod cât se poate de politizat — cum am spune astăzi. Primii autori, primii actori și primii regizori, n-au fost cîtuși de puțin străini, la noi, de acest concept — se știe, de pildă, că înainte de a exista dramaturgie, marii animatori, marii cărturari, mințile cele mai luminate ale țării noastre, vrînd să dea un ajutor substanțial, prin teatru, regenerării naționale, au folosit piese străine, într-o accepție — cum am spune noi astăzi — actualizată; jucînd *Mahomed* sau *Fanatismul* de Voltaire, ei au interpretat personajele, tendințele autorului, în așa fel încît spectacolul a însemnat un strigăt către națiune, în sensul idealurilor pe care le promova pe atunci partida națională. Reprezentațiile s-au transformat în adevărate meetinguri, în așa fel încît cenzura străină a fost nevoită să intervină, înțelegînd foarte bine că este vorba de o interpretare profund politică a unui text altminteri clasic, pe care astăzi îl recităm cu o oarecare răceală.

Unul din cei dintîi dramaturgi, Iordache Goleșcu, ne-a lăsat o foarte frumoasă culegere de pamflete politice reunite sub titlul „Starea țării românești în timpul lui Ioan Caragea Vodă”, piese pitorești care se citesc cu plăcere astăzi, personajele și întâmplările fiind denumite *obraz*e și *arătări*; acestea reprezintă cele dintîi pamflete dramatice din istoria culturii noastre.

Cînd am apreciat, alături de foarte puțini alți colegi de-ai mei, pamfletul dramatic al tovarășului Paul Everac, *Un fluture pe lampă*, considerînd în chipul cel mai pozitiv cu putință această formulă, autorul a avut o amabilă decizie, într-o revistă provincială, considerînd că astfel s-ar aduce oarece scădere meritelor piesei sale. Eu aș vrea tocmai să leg pamfletul său de astăzi — care, încă o dată, constituie pentru mine o scriere valoroasă și a dat naștere unui spectacol important la Teatrul Național din București și altuia, la Teatrul Național din Timișoara — de începuturile noastre, și să-i așez sub arcul deschis de Iordache Goleșcu; dacă, bineînțeles, dramaturgul de astăzi va fi de acord, fiindcă nu poți să înscrii cu sila pe nimeni, în indiferent ce *arc de cultură* ai dori s-o faci.

Un critic, strămoș al meu, foarte cunoscut la vremea sa, azi uitat (se pare că acesta este, în general, destinul criticilor), Nicolae Apolloni, a scris, în 1836, un articol, din care reieșea că teatrul este o *idee publică* și că așezămîntul teatral este cel mai important așezămînt cultural dintr-un stat, întrucît implică politica în cel mai înalt grad. Nu mai vorbesc de episoade mai apropiate, cînd acest concept a interesat multe cugete; și de epoca noastră, în care *substanța* teatrului românesc contemporan, în toate manifestările sale, este o substanță politică, indiferent de felul cum încadrăm o piesă sau un spectacol.

Așa stînd lucrurile, se pune întrebarea dacă nu cumva tot teatrul este politic și dacă nu cumva folosim această alăturare de noțiuni pleonastic. Aici, aș vrea să fac o disociere, despărțindu-mă întrucîtva de unele din cele spuse de precursorii mei la cuvînt. Noi avem astăzi o literatură dramatică foarte bogată și o zestre teatrală de asemeni foarte bogată, constituind o mîndrie a literelor și artelor românești. Totuși, acest peisaj nu este oțova, nu poate fi considerat tot timpul la grămadă. Se și spune adesea: „cei 30 de ani de dramaturgie”, cei „30 de ani de teatru”, — și, încet-încet, încep să se șteargă liniile care diferențiază, ierarhizează și compartimentează. Mișcarea teatrală n-a fost uniformă și perfect continuă. Introducerea cite unui concept în analiza mișcării e ca acel grăunte care cristalizează soluția. El ne dă posibilitatea a face catalogări și clasificări, a oferi criterii studiului organizat, copiilor din școli și tinerilor din universități. Cu concepte care ordonează faptele se redactează *istoria teatrului românesc*.

Or, conceptul de teatru politic trebuie și el definit, arătîndu-se că exprimă *una* din direcțiile dezvoltării literaturii dramatice și teatrului. Nu orice este teatru politic. Avînd posibilitatea să călătorească mult prin țară, am ocazia să mă întîlnesc din cînd în cînd în unele incinte teatrale cu considerații de acest gen: „veniți la noi să vedeți *Unchiul nostru din Jamaica*, este extrem de politic și o să vă facă plăcere”. „Vă vom arăta piesa tovarășei Suzana Ciortea, *Soare răsare* — *soare apune*, în care politicul, de la un capăt pînă la celălalt, poate fi recunoscut cu cea mai mare ușurință”. „Vă rugăm să poftiți să vedeți *Cantemir* de Dumitru Almaș, în care, ce să vă mai spunem dacă e politic sau nu, vă dați seama și singur înainte de a o vedea”. Aceste scrieri care reprezintă un mod de a pune în circulație idei altminteri extrem de importante: nu obțin nici audiență, și nici eficiență, așa cum probabil sincer ar fi dorit autorii, sau regizorii, sau actorii acestor produceri de mina a doua, și ale altora, uneori subliterare.

Dv. știți tot atît de bine, sau mai bine decît mine, ca practicieni, ca artiști teatrali, că în teatru cuvîntul are o importanță considerabilă, dar nu o importanță exclusivă. Există gesturi, tăceri, atitudini, poze, cum

le denumesc profesorii de la institute, care valorează uneori tot atât de mult cât cuvântul. Într-un spectacol realmente și profund politic, cum e *Danton*, la Teatrul Național, există la un moment dat o scenă admirabilă, cutremurătoare, când toți conducătorii, în frunte cu Danton, sînt condamnați la moarte; ei stau cu capetele în jos, la marginea scenei, semnificînd moartea care se apropie de ei, într-o tăcere desăvîrșită, și acest moment e mai cutremurător decît orice s-ar putea spune în clipa respectivă.

Și cazul invers: există un spectacol onorabil, cu o intenție, de asemenea, lăudabilă, de promovare a unei piese de inspirație sătească, discutînd probleme ale vieții rurale, avînd un sîmbure conflictual — *Comoara din deal* se numește — tot la Teatrul Național. Această piesă evoluează mai bine sau mai rău, pînă la o „codă” verbală, extrem de inflamată, despre întreaga istorie a poporului român, în 12 minute. Nici comprimarea, nici modul în care a fost făcută această codă, nici caracterul pe care-l are pe scenă (actorul trebuind să monologheze, în timp ce toate celelalte personaje stau încrămenețite și interzise, fiindcă n-au dialog) nu reprezintă soluția prin care piesa se poate ridica deasupra propriei ei condiții, și căpăta o eficiență mai puternică decît aceea care i-a fost hărăzită, prin ceea ce are, atât cât are. *Vreau să spun prin aceasta că politicul nu stă în verbalism*, că politicul este infuzat și infuz în acțiune, în subiect, în temă și în conflict, și noi percepem cu acuitate politicul și politica unei piese sau ale unui spectacol în măsura în care ne sînt înfățișate într-o artă capabilă a ne tulbura, a ne emoționa.

Noțiunea de teatru politic e, deci, distinctă. și definește o categorie a artei dramatice moderne. Ea a fost pusă în circulație aproximativ în perioada deceniului al treilea și al patrulea, mai ales în Germania, sub influența radicalizării politice a maselor în aproape întreaga Europă. Această noțiune a fost reevaluată de regizorul Erwin Piscator, de unii teoreticieni ai curentului expresionist din Germania (curent, în esență, politic) și a fost preluată, cu o mare forță și cu argumente cu totul noi, după cel de-al doilea război mondial, cînd anumite împrejurări din perioada războiului au ieșit la iveală și au dat de gîndit lumii, au dat de meditat oamenilor politici.

Noțiunea de teatru politic nu reprezintă numai o noțiune din cîmpul dramaturgiei, ci, cum bine s-a spus aici, și o noțiune spectaculară, care ține de teatru. Teatrul este o artă independentă; e foarte mult datorare literaturii, dar este o artă independentă, care trăiește de sine stătătoare.

Putem aprecia, de pildă, că în contemporaneitatea noastră, în actualitatea românească, un spectacol politic de cea mai înaltă calitate și de cel mai puternic efect este *Puterea și Adevărul*, spectacol bizuit pe piesa lui Titus Popovici, scrisă deliberat cu acest caracter. Dar un spectacol politic poate să fie în același timp și acela în care o piesă de demult capătă accepții pe care astăzi le resimțim ca foarte actuale. Așa sînt *Hamlet*, *Măsură pentru măsură*, *Danton* la Teatrul Național, ș.a.

Se poate și invers: o piesă, cum e *Surorile Boga* de Horia Lovinescu (care nu conține elemente verificabile documentar, ci elemente de ficțiune, dar al cărei spirit este profund politic) dă naștere unui spectacol care nu este politic, ci reprezintă o simplă romanță — așa cum a fost spectacolul Teatrului Național semnat de tovarășa Sorana Coroamă, cu cîțiva ani în urmă. Vă amintiți, probabil, că în text se evocau tot timpul: zgomotele străzii, ocupate de mase, trompete, fanfare, coruri muncitorești — aceasta era ambianța. Pe scenă totul a fost redus la o simplă muzicuță; un personaj apărea la arlecîn, și cînta din cînd în cînd o foarte languroasă melodie. Poate că sensul ei era evocator, poate că registrul acesta liric putea să intereseze și el; dar spectacolul nu mai avea fervoarea politică pe care o avusese la premiera sa originară, tot la Teatrul Național.

Întrucît politica se referă la raporturile dintre clase și grupuri sociale, în problema puterii, la atitudinea claselor și grupurilor sociale față de revoluție, la programele partidelor și doctrinele politice, înseamnă că teatru politic este acel teatru care reflectă în principal aceste perspective omenеști asupra societății, asupra destinului oamenilor și asupra istoriei. Din acest punct de vedere, putem considera că întreg teatrul românesc, încă o dată, este, în substanță, un teatru politic.

Aș vrea să mă refer o clipă și la ceea ce aș numi *gestul politic*, în materie de viață teatrală.

Există, firește, și o politică teatrală, pe care o întreprinde autoritatea, și pe care o întreprinde și fiecare instituție, fiecare colectiv în parte. Un gest politic ar fi, în împrejurările de astăzi, acela de a elimina prejudecata europocentristă în materie de cultură. Multă vreme s-a afirmat, de către teoreticieni, că Europa este leagănul culturii, și că singurul teatru veritabil, care ne poate interesa, este teatrul european. Iată însă că celelalte continente, în acțiunea lor uriașă de rededeșteptare, de recîștigare a identității culturale, spirituale, naționale, aduc la suprafață alte centre culturale. În Africa, în America Latină și în Asia există mișcări teatrale, care merită să suscite și interesul nostru activ în ceea ce privește repertoriul.

În această privință, trebuie să ținem seama și de comandamentele generale ale politicii. În măsura în care România de azi prac-

tică o politică internațională activă foarte vastă — și, ași observat, cu multă atenție spre acele popoare, țări, continente, ce constituie, cu un termen acreditat în alte literaturi, lumea a treia —, politică al cărei promotor este, cu multă putere, cu o mare rază de acțiune și cu un mare ecou internațional, conducătorul statului și al partidului nostru, este normal ca, odată cu toate întreprinderile, instituțiile și organizațiile, și teatrul, și instituțiile culturale în genere, să răspundă la chemarea conducătorului, care a cerut, în urma vizitelor repetate în țările și în continentele evocate, să se continue activitatea aceasta de deschidere, să fie sprijinită și stimulată pe toate planurile. Este firesc, deci, să ne situăm într-un stadiu de oportunitate, de echivalență, cu gesturile mari, de politică externă, ale României.

Rămân să fie studiate posibilitățile de armonizare a culturii noastre teatrale — atât de eficace, atât de activă, atât de dornică să fie politică, în plenitudinea ei — cu acele evenimente importante care se întâmplă pe lume. Mi se pare, de pildă, foarte oportun ca în stagiunea viitoare să apară undeva, pe una din cele 43 de scene ale noastre, o piesă din bogatul fond de cultură teatrală al poporului portughez. În felul acesta, legăm întrucîtva de harta geopolitică și întâmplările culturii teatrale; care, încă o dată, din cele mai vechi timpuri, la noi, s-a sensibilizat în raport cu ceea ce se întâmplă în lume — și care nici nu poate acționa altminteri, dacă dorește să beneficieze de audiența și stima cea mai largă a publicului.

Premii de dramaturgie pe anul 1974

Intrunite în ședințe de lucru în zilele de 18 și 19 iunie 1975, juriul Uniunii Scriitorilor și al Asociației Scriitorilor din București au acordat următoarele premii pentru dramaturgie :

PREMIUL UNIUNII SCRITORILOR :

- **CONSTANTIN CHIRIȚĂ** — piesa „Adîncimi“, Editura Eminescu
- **MARIN SORESCU** — volumul „Setea muntelui de sare“, Editura Cartea Românească
- **HANS KEHRER** — piesa „Jimbolia, 1944“, jucată la Teatrul German de Stat din Timișoara

PREMIUL ASOCIAȚIEI SCRITORILOR DIN BUCUREȘTI :

- **DUMITRU SOLOMON** — volumul „Diogene ciinele“, Editura Eminescu

Vom reveni analitic, în numerele viitoare, asupra lucrărilor premiate.

Patru întâlniri CU MIHAI VITEAZUL

Slujitorii din toate domeniile artei s-au întâlnit în acest an sub semnul sărbătoririi lui Mihai Viteazul, voievodul ce a reunit pentru prima dată, după un mileniu și jumătate, cele trei provincii românești, impunând istoriei, în Europa Evului Mediu, numele de valah.

Actorul Ion Marinescu, regizorii Letiția Popa și Nae Cosmescu, poetul Dumitru Stancu ne-au descifrat, fiecare, sensul propriilor lor întâlniri cu fiul lui Pătrașcu Vodă, modul în care au înțeles să-i reinvie, cu puterea talentului, chipul.

LETIȚIA POPA

„Să-i faci pe
oameni să-și reamintească”

— Sînteți director de scenă la spectacolul *Capul de Mihnea Gheorghiu*. Cum vedeți această întâlnire cu personajul istoric pe scena Naționalului bucureștean?

— Printr-o ciudată alchimie, am fost pregătită pentru această întâlnire prin ce am lucrat înainte. Phillip Faulkenbridge, copilul bastard al lui Richard Inimă de Leu din *Regele Ioan de Shakespeare*, seamănă cu fiul lui Pătrașcu cel Bun: aceeași minte ascu-

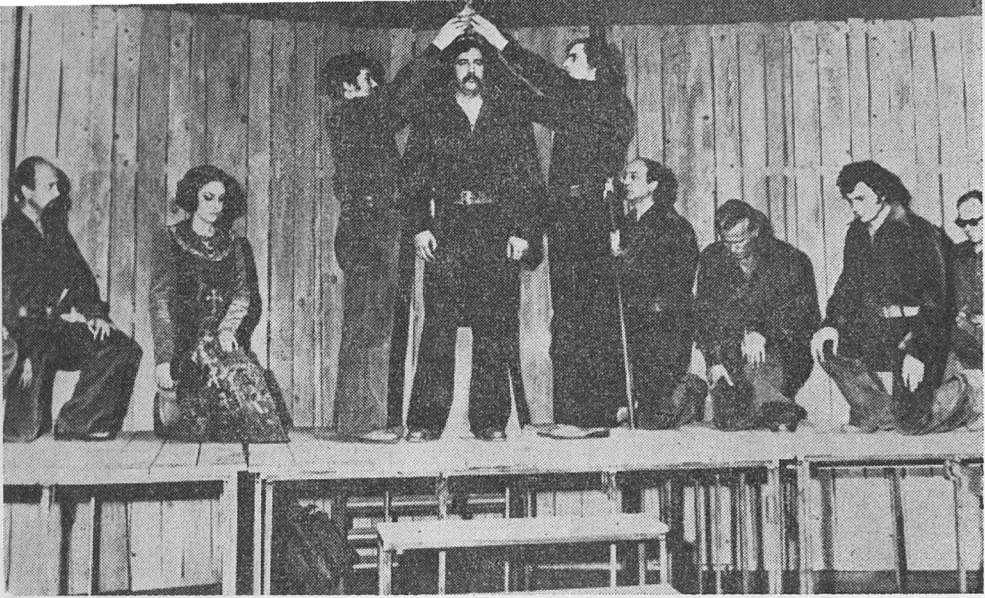
țită, lucidă pînă la durere, și aceeași forță, puse în slujba patriotismului inflăcărat.

Aceeași epocă naștea și pe pămîntul nostru, ca și în Anglia, personajele eroice din care se inspiră marea literatură shakespeariană; aveam nevoie de eroi, de jertfa lor de sînge, ca să sfințească aspirația unei națiuni sfîrțecate de seismele istoriei.

Întîlnirea cu acest personaj este răscolitoare și mă gîndesc că, într-un fel, este o nedreptate să așteptăm o aniversare ca să aflăm ceea ce școala ar fi fost datoare să ne transmită.

Piesa lui Mihnea Gheorghiu nu este o lecție de istorie. Ea își propune să vorbească oamenilor prin „ceea ce crede fiecare că nu poate să uite”. Admirabilă idee. Să construiești un proces dramatic pe răscolirea amintirilor, din orîmpeie de cîntec, stampe și gesturi istorice, să-i faci pe oameni să-și reamintească, să readuci în prezent ceea ce strămoșii au pus, poate fără s-o știe, în tănuitele noastre gînduri, nici de noi știute.

Spectacolul ale cărui repetiții le conduc își propune să ducă gîndul autorului puțin mai departe — să-l ajute pe spectator să nu mai



„Capul“ de Mihnea Gheorghiu, în repetiție la Teatrul Național. În centru, Costel Constantin, interpretul rolului principal, Mihai Viteazul.

uite ceea ce și-a amintit; măcar o vreme, măcar „o mică de ceas“, cum spune cronicarul.

NAE COSMESCU

„Un autentic scenariu de televiziune“

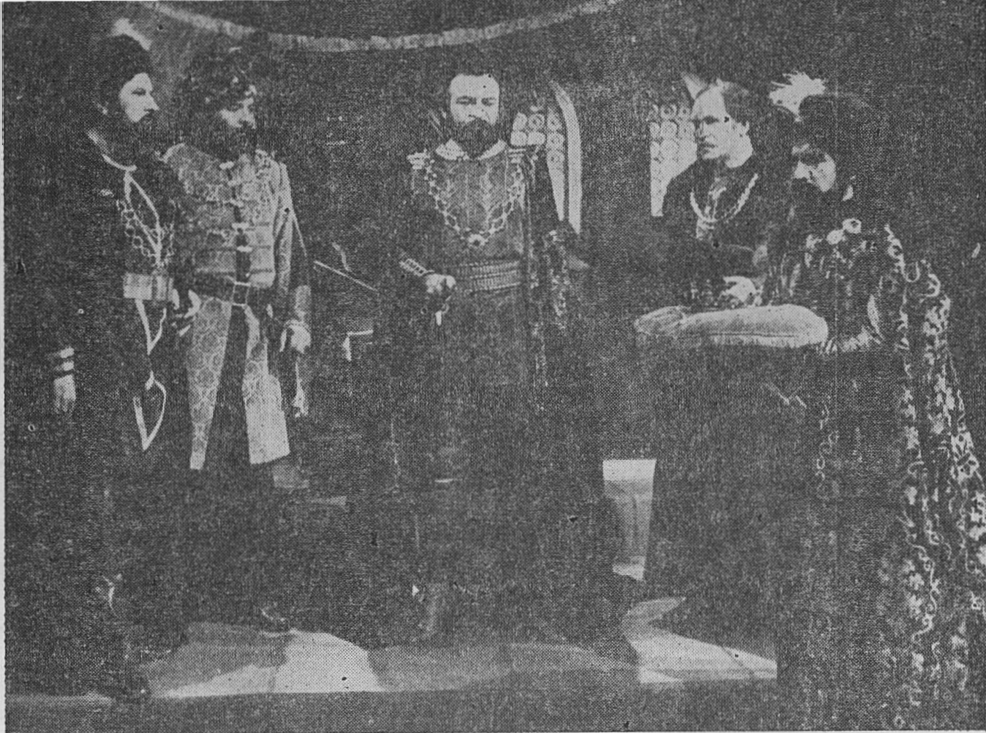
— În lunile mai și iunie, pe platourile televiziunii, ați filmat serialul Marele vis de Radu Theodoru, film legat de personalitatea lui Mihai Viteazul. Este prima dv. întâlnire cu dramaturgia istorică?

— Nicidecum. Mi-am început ucenicia regizorală, cu un deceniu în urmă, la Bacău, făcând asistență de regie la drama istorică Vlaicu Vodă de A. Davila.

— Cum se armonizează viziunea dv. regizorală cu scenariul?

— Avem de-a face cu un autentic scenariu de televiziune, un scenariu excelent, așa putea spune. Autorul, Radu Theodoru, se dovedește nu numai un foarte bun romancier. Autorul tetralogiei Vulturul a abstras din romanul-fluviu, cu o uimitoare cunoaștere a mecanismelor specifice dramaturgiei, secvențele, pe care le-a reasamblat cu o măiestrie ce trădează vocație de dramaturg. Aș dori să subliniez că scenariul, ca de altfel și romanul, este rezultatul unei minuțioase documentări istorice asupra epocii. Nu s-a făcut nici un fel de rabat adevărului istoric, în

favoarea ficțiunii. Viziunea regizorală — subliniez că regia serialului a fost asigurată în doi, de Nicolae Motric și de subsemnatul — a tins să pună în lumină sensurile cuprinse în scriitura dramatică. „Pohta ce-a pohtit-o“ Mihai Viteazul a fost să adune într-un singur și puternic stat Țara Românească, Transilvania și Moldova, visul său de o viață, „marele vis“, fiind Unirea. La marea adunare populară de la Alba Iulia, tovarășul Nicolae Ceaușescu sublinia că „istoria însăși a confirmat justețea și necesitatea obiectivă a actului săvârșit de Mihai Viteazul, prin realizarea ulterioară a idealului său — ideal al tuturor românilor — prin înfăptuirea în epoca modernă a statului național român unitar“, motiv pentru care „Mihai Viteazul rămîne o figură luminoasă, progresistă, în cartea de aur a poporului român“. Actualitatea problematicii este, deci, aceea ce conferă interes serialului. Evident, avem de-a face cu un serial-portret; ar fi însă o greșeală să-l limităm la atât. Am intenționat să reconstituim o epocă extrem de agitată, din perspectiva unui singur destin uman, cel mai edificator, al copleșitoarei personalități, pe care marele Iorga a definit-o cum nu se poate mai bine: „un poet al spadei, un entuziast, un visător“. Această reconstituire de proporții a unei pagini glorioase din istoria neamului nostru a impus o viziune lucidă și clară, din perspectiva contemporaneității. Girul rigurozității istorice este asigurat, de altfel, de către dr. Nicolae Stoicescu, cercetător principal la Institutul de istorie „Nicolae Iorga“, o prezență activă pe parcursul realizării serialului. Ne-am propus să evităm orice accesoriu operetistic, precum și spectaculosul gratuit, lăsînd să primeze acuitatea problematicii.



Imagine din serialul TV „Marele vis“, dedicat aceluiași erou, de astă dată în interpretarea actorului Ion Marinescu (în mijloc).

— Cum a decurs colaborarea cu interpretului ?

— Excelent. Distribuția, extrem de numeroasă, a fost în totalitate câștigată de frumusețea scenariului și s-a sudat într-un tot omogen, lucrând cu egală seriozitate și profesionalitate ca și echipa de tehnicieni. Deși ar trebui citați toți membrii echipei mă voi limita la șefii de compartimente — șefii de producție Ilie Măinescu și Nicolae Stănilă ; tehnicianul sunetist Ioan Dinuță ; machiorul Ion Toma ; regizoarele de montaj Marga Niță și Emilia Andreescu ; operatoarea șefă Beatrița Drugă ; ilustratorul muzical George Popescu ; scenografa de costume Valeria Stoleru ; scenografiile decorurilor, arhitectul Virgil Luscov și Karlheinz Roth. Aceștia li se adaugă cei care au asigurat lumina, regia tehnică, asistența tehnică, regia de studio. Sufletul acestui numeros colectiv de realizatori a fost redactorul șef Dinu Săraru. N-aș vrea să închei fără a sublinia în mod deosebit colaborarea cu interpretul rolului principal, admirabilul actor Ion Marinescu, a cărui disciplină profesională, putere de muncă, seriozitate, rigurozitate au imprimat întregii echipe un spirit de colaborare colegială, demn de toată stima. Sper ca telespectatorii să aplaude în creația lui „ o figură de ascet, arsă de flacăra dinlăuntru, cu barba în neregulă, cu căutarea de adevăr înspăimântătoare“ — cum îl descria Iorga.

ION MARINESCU

„Aprofundarea sentimentului patriotic“

— Televiziunea a realizat, cu actori de prim plan, un serial Mihai Viteazul, după textul lui Radu Theodoru. Ce dificultăți a prezentat pentru dv. rolul de voievod ?

— Am citit odată declarațiile unui actor care pretindea că, în timpul lucrului la o piesă, era atât de absorbit de munca sa, încât uitase și cum se numește ; ca să-ți răspundă, ar fi trebuit să fie strigat cu numele personajului pe care-l interpreta. Cred că acest actor exagera. Ori nu spunea adevărul, ori, dacă-l spunea, înseamnă că era un prost actor. Eu sînt pentru luciditate în munca de compunere a unui rol. Cei care o confundă cu spiritismul și cad în transă pot comunica senzații, în nici un caz idei.

Cunosc, de asemenea, actori, mai ales din categoria celor „specialiști într-un singur gen“, care-și tirăsc personajul de pe scenă în viața de toate zilele. Rolul jucat îi marchează pentru totdeauna. Ei devin în realitate puțin bufoni, puțin dictatori, puțin in-

triganți, puțin ingenui. Deformația profesională îi transformă în cabotini.

Dar e neîndoios că, în structura cea mai intimă, marile roluri operează asupra actorului într-un mod pe care noi nu îl vom putea defini niciodată. Acum nu vă pot răspunde cu precizie la întrebare. Sînt la puțină vreme după ce am terminat înregistrările cu Mihai Viteazul. E aproape de necrezut că această muncă s-a terminat. Sînt puțin oboșit, puțin trist, și puțin, dar foarte puțin, fericit.

Poate că mai tîrziu voi putea asculta în mine nuanțele cu care această covârșitoare personalitate m-a îmbogățit, trecînd prin viața mea artistică. Acum, cel mult, pot să vă împărtășesc gînduri și impresii de moment.

Dacă este ceva bun în ce-am făcut, cred că, în primul și în primul rînd, acest lucru îl datorez sentimentului patriotic. Toate celelalte au venit după. Am pus în rol tot ce știu în materie de teatru și, în plus, îndrîjirea încăpățînată de a mă identifica, măcar o clipă, cu acest mare bărbat. În mod sigur, au fost momente în care i-am simțit sufletul zbcuciumat. Iar la întrebarea dacă această experiență m-a îmbogățit, pot să răspund cu hotărîre: da.

La mine, sentimentul patriotic s-a manifestat întotdeauna printr-un fel de intoleranță. Cînd ceva nu merge cum trebuie, cînd cineva lucrează prost, cînd vreunul fură, sau e bețiv, sau lent, sau ticălos, sau nereceptiv la nou, cînd eu însumi mă surprind lăsător sau rău, toate astea mă scot din sărite — nu atît pentru faptul în sine, ci în primul rînd pentru că aș vrea ca aceste lucruri să nu ni se întîmple nouă, românilor. Acum, cred că am adăugat acestui sentiment altul, mai profund. Acela că, în pofida tuturor greutăților prin care am trecut sau vom trece, sîntem un popor nepieritor. Un popor bine înfipt în bucățica sa de pămînt. Un popor care vrea și poate să devină mai bun. Am simțit că cea mai mare parte dintre noi sîntem urmașii marilor bărbați. Am simțit că Mihai Viteazul este cu adevărat strămoșul nostru.

Aș vrea, în încheiere, să-i mulțumesc lui Radu Theodoru pentru textul său înflăcărat, convingător, și „producătorului“ Dinu Săraru, fără de care acest serial n-ar fi existat.

DUMITRU STANCU

„O poezie aptă să devină spectacol“

— Ați debutat, în aceste zile, cu volumul Poemele lui Mihai Viteazul, în care apar multe elemente ce țin de

declamație, de spectacolul patetic. Este aici vreo legătură cu faptul că sînteți și redactor al Teatrului de poezie?

— Nu, nu există nici o legătură între una și alta. Întrucîtva aveți dreptate, în ceea ce privește elementul de declamație. Poeziile se pretează recitării, se pot constitui într-un spectacol de evocare istorică. Cred că se pot și cînta; după cîte știu, cîțiva compozitori tineri compun muzică pentru unele poeme din această carte a mea. Nu sînt numai simple evocări. Am încercat să descopăr dimensiuni apropiate de dimensiunile reale ale figurii lui Mihai Viteazul, care pentru mine nu este numai un domnitor ca mulți alții din istoria Românilor, ci este o flacără înaltă a conștiinței noastre naționale, o flacără arzînd împreună cu voința poporului român, pentru idealuri, istoricește vorbind, de mult existente, dar care au prins chip și s-au transformat în faptă datorită acestui mare om, mare Român, mare Principe al tuturor veacurilor.

— V-a apropiat de acest domnitor român și faptul că sînteți țirgoviștean?

— Desigur, și faptul că sînt țirgoviștean a contribuit ca atmosfera unei epoci de mult uitată să se întîpărească în conștiința mea încă din vremea copilăriei. În acea vreme, mă jucam împreună cu alți copii în ruinele palatului domnesc de la Țirgoviște; cînd eram Mihai, cînd eram Țepeș ori Mircea... Dar asta nu a avut o importanță hotărîtoare pentru vremea în care am început să scriu Poemele lui Mihai Viteazul.

Ce m-a apropiat de cunoașterea, nu numai a personalității copleșitoare a lui Mihai Viteazul, ci de întreaga epocă în care a trăit, cu toată complexitatea ei de conjuncturi, au fost documentele Iorga, pe care le-am citit și recitat timp de mai mulți ani. Ceea ce nu înseamnă că numai datorită documentelor Iorga s-a zămislit în mintea mea ideea poemelor devenite acum realitate.

Despre Mihai Viteazul se pot scrie mii de pagini de proză, teatru ori poezie; nici odată nu vor fi suficiente, pentru că figura marelui voievod nu poate fi cuprinsă integral în nici o carte. Poate doar un masiv volum de istorie să aducă lumină și ordine — cronologică și logică — în tot ceea ce a însemnat Mihai cel Mare pentru epoca sa, și în ce înseamnă astăzi pentru noi, pentru poporul care a primit jertfa vieții sale, cu o încredere nemărginită în viitor.

ARTA ACTORULUI ÎN TEATRUL LIRIC

1. Ce determină atitudinea interpretului de teatru liric : textul muzical sau textul dramatic ? În ce măsură interpretul de teatru liric trebuie și poate să fie interpret de teatru propriu-zis ?

2. Credeți că există o incompatibilitate între lumea sentimentelor, caracterelor, ideilor, din opera clasică, și modalitățile moderne de expresie scenică ? Este opera un „muzeu sonor“ ?

3. Ce căi de informare asupra mișcării mondiale de teatru liric vă sint accesibile ? Vă îmbogățesc ele orizontul artistic ?

4. Credeți că noile generații de cîntăreți și dansatori sint pregătite să facă față exigențelor teatrului liric contemporan ?



GHEORGHE
DUMITRESCU :

„În primul rînd, să înțeleagă
ideea libretului“

1. Un adevărat interpret de operă trebuie mai înainte de toate să pătrundă adînc concepția de idci a libretului care stă la baza lucrării și apoi, în raport cu acest lucru, își va construi și realiza interpretarea textului muzical.

Tot mai rar sint acei interpreți de operă numiți „cîntăreți“... care se ocupă numai de emiterea sunetelor, a acutelor sau a efectelor vocale, pentru obținerea unor succese ieftine. Deosebirea dintre un interpret de operă și cel de teatru propriu-zis constă în faptul că primul cîntă iar cel de-al doilea declamă. Interpretul de operă trebuie să fie în același

timp și un bun interpret de teatru, deoarece în unele opere există și părți vorbite.

2. Nu există incompatibilitate între lumea sentimentelor, caracterelor și ideilor din opera clasică și modalitățile moderne de expresie scenică, numai cu condițiunea ca modalitățile de expresie, oricare ar fi ele, să nu îngreuneze recepționarea ideilor, a mesajului lucrării scenice, ci dimpotrivă, să o faciliteze.

3. În epoca noastră se poate lua ușor contact cu mișcările teatrale lirice universale, însă trebuie făcut deosebirea între ce este valoros și trainic și ceea ce este trecător, modă, în toate curentele artistice ce se perindă de la un an la altul.

Arta trebuie să rețină ce este valoros din tradiție și să se îmbogățească cu elemente înnoitoare valabile.

4. Noile generații de interpreți vocali de operă și dansatori sînt bine instruite (dovadă, premiile obținute la concursurile și festivalurile internaționale de acest gen, unde țara noastră ocupă un loc de frunte, pe plan mondial) și ele pot face față cu cinste exigențelor teatrului liric contemporan.



RADU STAN

critic muzical:

„Artistul își iubește rolul, nu arile“

1. Întrebarea ați pus-o, evident, cu tîlc. Știu dinainte răspunsul pe care îl presupuneți, fiindcă teoretic nu se poate susține contrariul. La practică însă ne mai încurcăm, adică v-aș putea trimite oricînd la spectacole de operă negative, unde regia ori actoria frizează grotescul. Așadar, să dăm cărțile pe față: vreți ca publicul nostru să fie scutit de asta, măcar în viitor. Aveți adeziunea mea fără rezerve. Dar să nu ne irosim în cuvinte multe. Fapt e că teatrul, deci teatrul, s-a pomenit deodată cu niște nechemafii, care, în numele muzicii, au proclamat dreptul de a ignora că se mișcă într-un spațiu guvernat de legi milenare. Să fim însă de a că nu toți cîntăreții, nu toți dirijorii, nici măcar toți regizorii (de operă, bineînțeles) certați cu scena. Ba, aș îndrăzni să sus și tare că un artist de operă autentic își iubește rolul și nu arile, și că, luat repede, nu distinge care din gesturile pe care le

trăiește pe scenă este muzică și care dramă, (ori, cum spuneți dv., text). Așijderea cu dirijorii, decît că ei își joacă rolul cu spatele la public. În ce privește condiția regizorului de operă, ea ține de gradul lui de profesionalism. Nu strică să mai precizăm un lucru, deși mi se pare evident: muzicantul, ca artist ce se află, are în el o sămînță de teatru. Ea trebuie ajutată doar să se dezvolte, întotdeauna spre binele lui. Uneori asta se face în școala propriu-zisă, dar, dacă nu, timpul pierdut se poate recupera și direct în școala operei. Așa cum nu poate fi cîntăreț acela care nu știe să declame, inducînd mai departe că nu se poate numi artist, în deplinul sens al cuvîntului, muzicianul care nu știe cum să stea sau să se miște pe scenă. Să ne amintim lecția varietății în intonație (mă refer la cea dramatică) și a mișcării scenice pe care ne-a servit-o Elisabeth Schwarzkopf, într-un simplu recital de lieduri! Ori, să ne imaginăm creația pe care a realizat-o David O'Hanesian în Oedip, fără aportul dramatic! E limpede: un actor merge să nu fie și cîntăreț, dar reciprocă e un nonsens.

2. Știți bine că nu. Ați repetat procedeele de adineaori. Clasicii sînt clasici fiindcă adevărul lor e etern, decît că, pentru a se vedea mai bine trebuie adus la nivelul și implicat în contextul timpului prezent. Astfel, opera, ca de altminteri nici teatrul, nu poate deveni niciodată muzeu.

3. Îmi cer iertare că intervin și la o întrebare care nu mă privește direct. Nu cred în informarea livrescă. Adevărata îmbogățire a orizontului artistic devine autentică numai prin experiența directă. Iată menirea studiului experimental pentru operă și balet.



VALENTIN TEODORIAN

solist, Opera Română,
București:

„Între muzică și text
există o osmoză...”

1. Atitudinea interpretului de teatru liric este determinată, în egală măsură, de textul muzical și de textul dramatic. Între cele două texte intervine, firesc, fenomenul așa-numit de „osmoză”. De altfel, însăși noțiunea de „teatru liric” vrea să însemne „teatru cîntat” sau „cînt teatral”. Fără îndoială că, în cazul acelor geniali maeștri ai compoziției de operă care au dispus totodată și de un extraordinar simț al scenei (chiar din felul cum au adnotat în partitură unele indicații scenice, logic motivate, reiese că, în timp ce compuneau muzica, își vedeau și personajele mișcîndu-se ca pe o tablă de șah), este suficient să recreezi textul muzical, păstrînd doar indicațiile nuanțelor și culorilor muzicale; dar aceasta pledează tot în favoarea „osmozei”. Concluzia este că posesorul unei voci cu valențe capabile să satisfacă exigențele genului trebuie neapărat dublat și de ființa de excepție a unui interpret de teatru propriu-zis — cu condiția ca vocea să fie pusă în slujba expresiei.

2. Cred că există incompatibilitate între lumea caracterelor (nu și a ideilor și sentimentelor) din opera clasică, și modalitățile moderne de expresie scenică. Am interpretat pe Alfred Germont din *Traviata* acum trei ani, la festivalul de operă de la Skoplje (Jugoslavia). Eram trei interpreți principali români: Herlea, Elena Simionescu și cu mine. Gazdele, ca de obicei, amabile și prevenitoare pînă la exces, ne-au propus totuși ipostaza de a ne încadra în modalitatea în care regizorul lor concepe o „expresie scenică modernă”: Violeta apărea în cadrul în pantaloni evazați, Alfred pleca spre Paris cu automobilul, marcat prin sunete de claxon

cu pară, Germont apărea în smoking, cu pullover alb colant. Sigur, o să-mi spuneți dumneavoastră, acestea erau doar modalități de expresie scenografică moderne. Nu, o să vă răspund eu. Imaginați-vă doar că noi, posesorii unor mijloace de exprimare vocală măcar la nivelul celor din timpul lui Verdi (aici, sau sînt prea încrezut, sau prea modest), ar fi trebuit să interpretăm scene serise cu patina moravurilor unui secol bine determinat și delimitat, într-un cadru în care se găsea un bar cu scame înalte, ca într-un „night-club”, și avînd pe teighea un telefon alb, demn să facă față oricăror exigențe ale secolului XX; dar, în nici un caz, potrivite, unui secol în care, chiar dacă au existat pasiuni ca ale noastre, eticheta porunceea ca „femeia” să nu-și expună nici măcar glezna.

Îmi aduc aminte de un regretat profesor din liceu care, pentru a ne creiona mai elocvent la cursuri „culoarea locală”, spunea: „Imaginați-vă că în *Vlăicu Vodă* s-ar bea pe scenă sprîț cu sifon”. În febra dorinței de a ue face să înțelegem problema, bunul nostru profesor cădea, într-un pleonasm — pentru că nu există sprîț fără sifon. Dar noi l-am înțeles.

Toți trei interpreții de la Skoplje am refuzat încadrarea în „modalitatea modernă de expresie scenică” a concepției regizorului. Și ne-am păstrat costumele și mijloacele noastre de exprimare „conservatoare”; dar se pare că frazarea noastră muzicală, care aducea ceva nou, contemporan, în „bătrîna *Traviata*”, a făcut ca publicul să ne răspîlătească din plin pentru contribuția adusă la festival.

Opera clasică este un muzeu de artă sonoră. Invit pe cei care ni-ar combate să meargă împreună cu mine la Luvru și s-o privească pe „Mona Lisa” încadrată într-o ramă în care, printr-un procedeu de vase comunicante, s-ar alterna culorile curcubeului, în timp ce o muzică de „expresie modernă” ar intona „Ciao, bambina”.

3. În afară de publicațiile „Opera News”, „Music and musiciens”, sau de „Le courrier musical de France”, publicații accesibile oricărui cîntăreț de operă din România, contactele directe, prin turnee în străinătate, îmi îmbogățesc orizontul artistic. Dacă aplic, sau în ce măsură încerc să aplic observațiile în munca mea, aceasta este o treabă la care va răspunde, poate, istoriografia.

4. Cred că noile generații de cîntăreți (nu și de dansatori, fiindcă aceștia au avantajul unor mijloace de exprimare contemporană aparte) nu sînt pregătite să facă față exigențelor teatrului liric contemporan, pentru motivul că (în afara a circa 15% excepții) nu au elucidat încă problema importanței clasicismului. Personal, cred și afirm că teatrul liric contemporan reprezintă o valoare; în același timp, nu pot să realizez că cineva care vrea să citească literatură comparată într-o limbă străină nu cunoaște declinarea substantivelor în gramatica acestei limbi.



MARINA MIREA

solistă, Opera Română,
București:

„Expresia contemporană a unor trăiri eterne“

1. Cred că atitudinea interpretului *modern* de teatru liric este și trebuie să fie determinată atât de discursul muzical, cât și de textul dramatic. A trecut vremea când un cântăreț de operă era exclusiv o „voce“, înzestrată cu tot arsenalul tehnic necesar producerii de sunete frumoase, dar murmurînd un text neinteligibil și adeseori neinteresant. Azi ne preocupă să auzim și ce se spune într-o operă, nu numai *cum se spune*. Desigur, ar fi o greșeală să cădem în extrema cealaltă: să acordăm textului preponderență față de muzică. Opera este *operă* tocmai pentru că interpretul *cîntă* tot ceea ce un actor dramatic *vorbește*. Cîntărețul de operă care știe a îmbina în mod fericit aspectele specifice genului său, cîntul frumos, cu o înaltă măiestrie actricească, dînd

un conținut emoțional fiecărei silabe, este idealul către care ar trebui să tindă toți slujitorii acestei minunate arte, idealul pe care publicul îl salută cu căldură la fiecare apariție: *cîntărețul-actor*.

2. Nu, nu cred în această incompatibilitate. În fond, subiectul unei opere, fie ea preclasică, clasică sau modernă, se inspiră din aceleași trăiri etern valabile ale sufletului omenesc: iubirea, ura, teama, bucuria etc... Omul din zilele noastre suferă ca și cel din secolul trecut; deosebirea este, poate, în felul de exteriorizare a acestei suferințe — și aici ajungem la esența subiectului discutat: *incompatibilitatea poate apare în modul de exprimare scenică*, ce trebuie să țină neapărat pasul cu evoluția psihică și socială a omului. Nu mai putem juca astăzi ca acum o sută de ani, indiferent cît de sincere ar fi sentimentele pe care vrem să le exprimăm; ca să fac o comparație, așa cum îmbrăcămintea omului a evoluat spre mai simplu, mai practic, mai funcțional, tot așa „îmbrăcămintea“ pe care cîntărețul o dă sentimentelor, caracterelor și ideilor operii trebuie să fie cît mai modernă, mai firească, mai în concordanță cu modul actual de gîndire și exprimare. Altfel, într-adevăr, opera riscă să devină un „muzeu“, în sensul rău al cuvîntului, o galerie de personaje încremenite pentru eternitate, prăfuite și interesante doar din punct de vedere istoric. Or, opera poate fi și un *adevărat* „muzeu“, atunci cînd noțiunea desemnează un repertoriu alcătuit din lucrări cît mai variate ca stil, epocă etc., prezentînd în fața spectatorilor o imagine cuprinzătoare a genului și îndeplinind în acest fel un rol educativ în rîndurile iubitorilor de muzică.

3. Din păcate, mijloacele de informare asupra mișcării teatrale lirice nu se situează încă la nivelul cerințelor și dorințelor noastre; rare articole de specialitate, vag generalizatoare; cronici expeditivă și nu întotdeauna la cel mai înalt nivel profesional.

Ar fi de dorit ca forurile competente să studieze cu toată seriozitatea această problemă a informării, prompte și de calitate.

4. Este un lucru binecunoscut faptul că școala românească de canto — mă refer la acest aspect, deoarece este domeniul meu de activitate — cunoaște multe și frumoase succese în țară și peste hotare. Nenumăratele premii valoroase, obținute la concursuri internaționale cu o largă participare, angajamente ale unor cîntăreți români pe prestigioase scene străine, aprecierile elogioase pe care aceștia le culeg în presa de specialitate, ne îndreptășesc să ne mîndrim cu rezultatele obținute în domeniul artei lirice. Creșterea și dezvoltarea multilaterală a interpreților de operă constituie o grijă permanentă în Conservatoarele noastre; există o preocu-

pare majoră pentru modernizarea programelor analitice, la nivelul celei mai înalte exigențe. Pe absolutul de azi nu-l mai sperie o partitură modernă ; pe scena Operei bucureștene (și, probabil, nu numai aici), există un mare grup de soliști (în majoritate tineri), care pot ataca cu aceeași ușurință o partitură de Verdi și una de Britten sau Orff, adaptându-se perfect stilului de interpretare scenică și vocală.

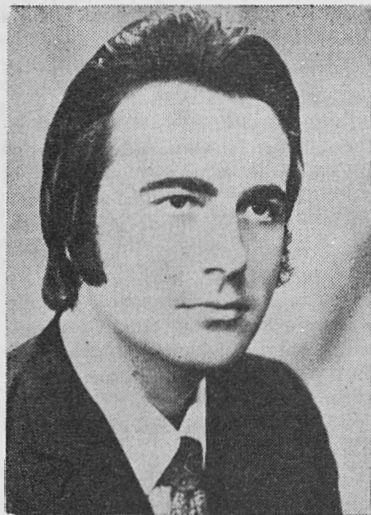
Desigur, există loc și pentru „mai bine“. Contacte mai strinse cu interpreți și trupe lirice de la alte teatre, colocvii pe teme de specialitate, vizionări de filme-spectacole de operă valoroase, o mai bună informare și presă de specialitate, schimburi de experiență mai frecvente cu opere prestigioase din alte țări — iată doar câteva sugestii privind modalitățile de ridicare a nivelului artistic, de deschidere a unor noi orizonturi.

Interpretul de operă *modern*, o îmbinare fericită de *cîntăreț + actor + dansator*, este rezultatul unei îndelungi, răbdătoare și competente îndrumări, care începe pe băncile Conservatorului și continuă de-a lungul întregii cariere, în dorința firească de auto-depășire.

CRISTIAN MIHĂILESCU

solist, Opera Română,
București :

„Azi, cîntărețul trebuie să
fie actor complet“



1. Întrebarea însăși trădează dificultățile interpretului de teatru liric. Acest dublu aspect al evoluției scenice constituie insolitul artei noastre, care o diferențiază de cea a actorului de teatru, de film (cu excepția celui muzical), de televiziune etc. Atitudinea cîntărețului-actor este, sau ar trebui să fie, determinată tocmai de simbioza dintre muzică și text. În cazurile fericite, atunci cînd lucrarea executată are valoare, muzica și textul se intercondiționează, prima amplificînd, prin extraordinara sa putere de generalizare, sensurile celui de-al doilea. Iată deci și drumul pe care interpretul trebuie să-l parcurgă, de la descoperirea mesajului din text, pînă la sesizarea nuanțelor inefabilului discurs muzical. În zilele noastre, cîntărețul trebuie să fie și un excelent actor. Nimeni nu mai crede în vedeta, ades diformă, care, instalindu-se pe cele două picioare cu care a hărăzit-o natura, începe să emită sunete (oricît de frumoase ar fi ele), uitînd complet de ceea ce se întîmplă cu partenerii, indiferentă la desfășurarea acțiunii. Iar dacă gestul diferă uneori, fiind amplificat la interpretul vocal, aceasta se explică prin faptul că el trebuie să concorde cu scurgerea discursului muzical care, în genere, este mai largă decît a celui vorbit ; pe de altă parte, aceasta se impune și din cauza distanței mai mari dintre cîntăreț și public, distanță sporită de fosa orchestrei. Pentru a face față în bune condițiuni exigențelor acestui gen prin excelență sincretic, interpretul liric modern trebuie să fie un minunat cîntăreț, actor, balerin, cu un fizic agreabil și bine lucrat — toate acestea, dublate de o solidă cultură generală.

2. Modalitățile moderne de expresie scenică, atunci cînd sînt valoroase, constituie o amplificare, o diversificare și o aprofundare a celor tradiționale. Deci, nu văd de ce ar putea deveni incompatibile cu lumea sentimentelor, caracterelor și ideilor din opera clasică. Este ca și cum ai detecta aurul cu mijloace moderne, în comparație cu cele folosite cu veacuri în urmă. Ţelul mijloacelor moderne de expresie este forarea și mai în profunzime a adevărului artistic și redarea acestuia cu un și mai pregnant relief. Acest lucru este valabil și pentru *Flautul fermecat*, și pentru *Oedip*.

Opera este un muzeu de artă sonoră, în măsura în care acest muzeu este un Louvre sau un Ermitaj, adică în măsura în care reținem și-i adăugăm mereu tot ce este mai valoros, de la Monteverdi la Aurel Stroe. Modul de a prezenta „exponatele“, pentru a le pune în lumina cea mai favorabilă, evoluează de la epocă la epocă ; după cum evoluează și punctul de vedere al vizitatorului. Mie, Mona-Lisa îmi spune, sînt sigur, cu totul altceva decît i-a spus privitorului anilor 1800.

Contactele directe, înmulțirea schimburilor culturale dintre colectivele teatrelor lirice de la noi și cele din alte țări ar contribui în modul cel mai fericit la cunoașterea mișcării mondiale de operă. Spectacole ca *Povestirile lui Hoffmann* sau *Nasul* de Șostakovici, prezentate de artiștii germani, au avut o influență hotărâtoare asupra activității mele.

4. Noile generații de cîntăreți și dansatori sînt foarte dotate, mai dotate ca oricînd. Avem profesori talentați și cu multă dragoste de muncă. Dar penuria mijloacelor de informare ne face tributari unor metode de lucru uneori învechite. Iar atunci cînd se încearcă înnoiri, aceasta se face de multe ori „după ureche“, și nu ca rod al unei cunoașteri sistematice și aprofundate a noului. Totuși, tinerii cîntăreți și dansatori români se impun pe plan internațional, prin vigoarea și originalitatea talentului lor, greu de egalat.



TIBERIU OLAH

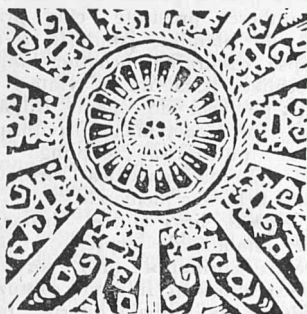
compozitor :

**„Muzicalitatea presupune
Inteligență, deci înnoire...“**

1. Cred că interpretul teatrului liric trebuie să fie în primul rînd un bun muzician. Pe mine mă interesează în primul rînd muzicalitatea tuturor factorilor : adică, gradul în care interpretul a pătruns în esența partiturii respective, profunzimea cu care a reușit să adîncească stilistica lucrării executate.

Muzicalizarea, în acest sens, a spectacolului — îl va feri întotdeauna pe interpret de banalități, de acel „teatralism“ convențional care ne deranjează în multe manifestări ale teatrului liric.

2. Muzicalitatea, înțelegerea caracteristicilor stilistice presupune inteligență. Un spirit inteligent va fi întotdeauna „în luptă cu inerția“ și nu se va mulțumi cu șabloanele date de-a gata. Fiecare secol descoperă acele trăsături ale capodoperelor, care îi sînt apropiate. Nu știu exact, doar bănuiesc, cum s-a cîntat Verdi în timpul vieții lui, știu însă exact ce a făcut Toscanini din niște opere care ne păreau la un moment dat convenționale ; *Rigoletto*, *Traviata* au devenit — mai bine zis au redevenit —, sub bagheta lui capodopere cu o pulsație contemporană, pline de dramatism. Or, cînd văd un spectacol montat într-o versiune de acum 20 de ani, care la rîndul lui a fost poate o reluare, puțin „ajustată“, a unei versiuni din urmă cu alți 20 de ani, mă simt



într-adevăr într-un muzeu, dar nu de artă, ci într-unul care depozitează praful depus de-a lungul anilor. Muzica, fiind o artă ce se desfășoară în timp, nu suportă conservarea muzeală, dar nici teatrul, care e poate și mai legat de viața cotidiană. Deci, avem de-a face cu o dublă incompatibilitate...

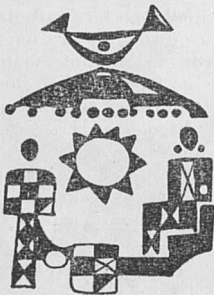
În fond, de ce să aspir eu praful de acum 20—40 de ani, când de-abia îl expir pe cel de azi.

3. În lume sînt multe inițiative interesante de revitalizare a teatrului liric. În general, se observă tendința de a desființa barierele dintre interpreți și public, de a aduce scena mai aproape de spectatori.

4. Am convingerea că noile generații de cîntăreți și dansatori sînt pregătite, dar mai ales sînt dornice de a fi pregătite pentru a face față noilor forme ce se impun. Pentru demonstrarea acestor calități avem însă nevoie de inițiative îndrăznețe, pe de o parte, din partea compozitorilor, dar, mai ales, — cred eu — din partea regizorilor de operă și coregrafilor, prin incitarea interesului autorilor de muzică.

Fără aceste impulsuri interpretii nu pot face nimic. Am avut ocazia să mă conving de dorința de reînnoire a interpreților în acele cazuri cînd unii coregrafi cu inițiativă s-au apropiat de unele lucrări ale mele, adaptîndu-le pentru balet. Mă gîndesc la „Ciclul Brîncuși” realizat acum cîțiva ani de Alexandru Schneider la Timișoara și de Vasile Marcu la București și la ultimele mele colaborări cu Marius Zirra și cu entuziastul său ansamblu din Brașov.

Cred că n-a fost lipsită de interes nici inițiativa lui Hero Lupescu cu versiunea sa de televiziune a parodiei mele de operă *Geamgiu din Toledo*, inițial compusă pentru teatrul de păpuși, și în care am intenționat să ridiculizez convenționalismele și gesturile schematice „operistice” amintite mai sus. Pentru a realiza însă o eventuală versiune scenică de operă („de Grand-Opera”), lucrarea va trebui readaptată și reorchestrată potrivit cerințelor teatrului liric.



MIRCEA HORIA SIMIONESCU

scriitor :

„Opera își are convenția proprie, limbajul specific”

1. Numai aparent teatrul liric se află ancorat (de multe secole) în convenționalism. Idei și sentimente cîntate nu înseamnă ceva mai artificios decît idei și sentimente strînse în chinga rimei, a ritmului și a formelor fixe de strofă — meru fertile. Orice artă și toate genurile sînt supuse unor rigori ce presupun înțelegerea convențională dintre creator și receptorul de artă. Neevoluții care pășesc pentru prima dată într-o sală de operă zîmbesc prostește cînd primadona, suferindă de plămîni, izbutește să-și depășească lipsa respirației, brodînd lungi și dificile vocalize. Asta nu e viață! exclamă ei lecuiți pe veci de operă. După același mod de a reacționa, privitorul unui tablou ar putea să se plîngă că peisajul se rupe la marginea cartonului, iar portretului îi lipsesc picioarele.

Între teatrul liric și cel dramatic e o diferență notabilă de expresie și articulare și judecarea primului prin regulile celui de-al doilea a născut frecvent confuzii regretabile. Sînt două limbaje diferite, fiecare cu virtuțile și neajunsurile sale fatale. Dramaturgia operei și a baletului funcționează mai indirect, mai abstract și mai neconcludent decît dramaturgia teatrului de proză. Subiectul e o schemă a jocului pe care pretind s-o înțeleg înainte de-a asculta lu-

crearea, în timp ce subiectul teatrului de proză mi se descoperă *pe măsură* ce particip la actul interpretării și este realmente *mai nou*, chiar dacă cunosc în amănunt opera (e cazul lucrărilor clasice). Muzica interesează în primul rând, drama și anecdota, fraza și replica sînt niște pretexte de accentuare și pătrundere inteligentă, artistică în acest limbaj specific. Interpretarea, în operă, poate fi mai autentică sau mai artificială, mai reușită sau mai puțin reușită, după felul în care înțelegerea regiei sau a interpretărilor merge către realizarea celui de-al treilea limbaj — între dramaturgie și muzică — categorii ignorată și încă neomologată deplin de mulți.

Un interpret de operă talentat realizează performanțe memorabile dacă are simț muzical, dacă înțelege corect partitura și transmite interpretării acea ceva inefabil *ce seamănă* cu trăirea adevărată. Bucuria, suferința, risul, plînsul, nerăbdarea, aroganța, ironia, dulceața sau răutatea au expresii proprii în scriitura muzicală, seamănă și nu seamănă cu expresiile corespondente din teatrul de proză — în măsura în care muzica și textul creează discursuri și accente noi, aparținătoare exclusiv acestui al treilea limbaj. Că opera lirică este muzică o dovedește deplasarea accentelor pe anumite părți de discurs și de frază, lăsînd cvasi-neutre părți întregi de *spuse*. În *Trubadurul*, dar și în *Oedipus Rex* al lui Stravinski, în *Don Carlos*, dar și în *Luna* lui Carl Orff, trăiesc evenimentul semantic cu intermitență, nu mă interesează egal ce spune literar interpretul, am nevoie de momente în care un sentiment sau o idee explodează, devin interjecție, devin țipăt sau geamăt. Ca în muzică, în general: anume expuneri mă pregătesc și-mi țin latentă desfășurarea sufletească, anume noduri dramatice mă electrizează și simt în ele împlinirea celor ce s-au pregătit îndelung. Teatrul de proză nu e lipsit de asemenea acumulări și declanșări concluzive, de accente, ele au însă altă calitate și corespund, în general, evenimentului și încercăturii semantice, vecine limbajului comun.

2. Teatrul liric, cu lumea lui, nu se opune celui de proză, cînd este vorba de autenticitate, trăire, sinceritate, plasticitate. Dar, cum am spus, fiecare realizează aceste virtuți și trăsături teatrale într-altfel. Cele mai desuete librete de operă — vezi *Paișe*, vezi *Doamna Butterfly*, ca să nu mai amintesc de haoticul și de nimeni înțelesul *Trubadurul* — susțin opere excelente, de o autenticitate nepusă de cineva la îndoaială, și aceasta datorită muzicii, care topește anecdota banală sau stupidă și o transformă în bijuterie. Dimpotrivă, librete excelente, încăpute pe mîna unor compozitori mediocri, realizează opere plecticoase, lipsite de spirit și de orice idee.

Arsenalul teatrului liric este foarte bogat în mijloace apte să realizeze autenticul, *trăirea sinceră* și adîncă. În treacăt fie spus, un

bun interpret de lieduri, chiar nedotat pentru proză, izbuteste să traducă complet și exact lumea de idci și sentimente dintr-o partitură de operă. Aceasta, pentru că liedul pretinde o sensibilitate comensurabilă farmaceutic, cere o bună plasare a accentelor intime pe frază, desferecă posibilități muzicale de o valoare indiscutabilă în planul trăirii.

Sînt felurite moduri de a inova spectacolul de operă. Marile experiențe — Felsenstein, Rolf Liebermann, René Clair, dar și Karajan, Böhm și Boulez sînt unanimi în consens să dea înțietate cîntului expresiv, accentului interior, verosimilității de situații și trăiri — acordate nu la viața cotidiană (ar fi ridicol, altul e spațiul scenic și altele legile teatrului) — ci la convențiile teatrului liric clasic și contemporan. Interesant de observat e faptul că, în substanță, teatrul liric nu primește multe inovații; cele care s-au consacrat aparțin exterior scenografiei, plasării în cadrul scenei, viziunilor regizorale neatingătoare cîntului. Opera nu cunoaște o revoluție a mijloacelor, ca teatrul de proză; cu toate experiențele de un interes notabil, domeniul n-a evoluat spectaculos. Operele contemporane, cîte sînt, inovază enorm în muzică și se încadrează poate prea docil în canoanele rigide ale tradiției. Apropierea fenomenului de noi nu ne creează posibilitatea unei perspective concludente, așa că totul rămîne să fie verificat de timp.

Da, Opera este un muzeu imaginar de artă sonoră.

3. Nu informația de specialitate lipsește interpretărilor noștri — care, în general, urmăresc mișcarea artistică a lumii, ascultă discuri și radio, merg — cînd pot — la spectacolele de operă de pe marile scene ale lumii. Carența gravă e în altă parte, și domeniul extrem de întins și plin de sugestii și învățăminte se numește cultură. Dacă distingem informația („la zi“) de cultura artistică, apoi sistematica și gustul estetic sînt deficitare, și ele se obțin doar printr-o lărgire a înțelegerilor general artistice, prin cultură. Din păcate, opera trăiește de mulți ani într-o izolare suspect aculturală, atmosfera ei este de un profesionalism îngust, meșteșugăresc și exasperant. Cu unele excepții, interpretii noștri de operă (ca și balerinii) cad din această cauză în manierism, în sectarism profesional, lucrează cu bucată, reușind să realizeze produse reușite, nostime, chiar bine finisate, dar demodate, fără speranța vandabilității (citește comunicării).

4. Categorie, da, ceva mai cultivați, ceva mai deschiși noului și proceselor ce au loc astăzi în lume, tinerii interpreți — chiar dacă n-au înzestrările excepționale ale onora dintr-o înaintași — sînt foarte pregătiți să răspundă cu succes exigențelor teatrului liric contemporan. Cu o condiție: să respingă consecvent sistemele conservatoare ale teatrului liric, așa cum se înfățișează astăzi, și să nu replice cîntului frumos al artiștilor de mult consacrați, cu suficiența (elevată) a celor ce știu totul, dar nu izbutesc să cînte ca lumea măcar un lied.



HERO LUPESCU

regizor, Opera Română,
București:

„Contemporaneizarea spectacolului — o problemă”

1. Existența în formularea primei întrebări a celor doi factori: text dramatic și text muzical dovedește, după opinia mea, o necunoaștere a genului liric; aici există o *dramaturgie muzicală specifică*, provenită din libretul lucrării, care diferă de la autor la autor. Pe librete uneori puerile (vezi *Răpirea din Serai* sau *Così fan tutte*), Mozart a scris o muzică genială și nemuritoare. Se cunosc și cazuri inverse: *Othello* de Verdi, care nu se ridică (după părerea mea) la nivelul lucrării shakespearene, în ciuda muzicii de o reală valoare, de o mare măiestrie. Mai sînt, apoi, cazurile ideale în care și libretul și compozitorul sînt geniali. M-aș opri la Mussorgski, la al său *Boris Godunov*, după Pușkin, sau *Război și pace*, a lui Prokofiev, după Tolstoi. Aș mai aminti, de asemenea, și de operele lui Wagner, unde el este și creatorul libretului și al muzicii, ridicîndu-le pe amîndouă pe cele mai înalte culmi.

Nu se poate face, așadar, o delimitare de genul: „text dramatic” și „text muzical”; ele se întrepătrund, fără ca una să predomină și să determine atitudinea interpreților. Din păcate, atitudinea unora dintre interpreții noștri, posesori ai unor voci excepționale, poate fi pusă în discuție, atunci cînd dramaturgia muzicală (arhitectura dramatică a lucrării. a personajului) este sacrificată sunetului în sine.

De aceea, rareori, și numai la anumiți interpreți, dicțiunea și emisia sunetului stau pe același plan, ambele ajutîndu-l să creeze personajul.

2. Este o chestiune de opțiune. Pentru că teatru liric optezi: pentru cel în care vocile frumoase sînt singurul mijloc de expresie, domînd realizarea spectacolului de operă, sau pentru cel în care grija și atenția se axează în primul rînd pe fondul de idei al operei respective, și abia pe urmă se acordă interes celor ce realizează spectacolul.

Nu există operă-muzeu. Este o teorie scorinită de cei neînzebrați cu sensibilitatea capabilă să transmită stări sufletești, conflicte, idei; de cei ce cred că e suficient doar „să-ți sune papagalul”, pentru ca publicul să fie convins și satisfăcut. De aici, faptul că pătrund foarte greu în repertoriul Operei titluri de muzică contemporană, împotrivirea pînă la „coalitție” față de cuceririle moderne în domeniul respectiv. Un exemplu clar: *Wozzek*. De ani de zile se propune în repertoriu și mereu se amină, sine die. În locul acestui titlu, sau al altora de această factură, revin aceleași și aceleași titluri al căror singur criteriu de selecție e bell-canto-ul, fiindcă dă satisfacții vocale unora dintre soliștii noștri.

Dacă aruncăm o privire asupra situației existente în teatrele dramatice (atît la noi, cît și peste hotare) și încercăm o comparație cu opera, vom vedea la ce distanță se plasează aceasta din urmă. În timp ce teatrele dramatice abordează un Shakespeare, și-l aduc pe acest gigant, cu mijloace de expresie moderne, penetrante, la înțelegerea publicului contemporan, conferind problematicii de-acum 400 de ani sensuri profund actuale, nouă nu ni se acceptă o asemenea atitudine. Opțiunea de contemporaneizare a unei opere, a fondului ei de idei și sentimente, mijloace artistice actuale adecvate, se consideră drept „profanare”. Iată cum devenim tributari unei concepții vechi, conservatoare, care, din păcate, are foarte mulți adepți. Un lucru care lipsește cu desăvîrșire în realizarea spectacolului de operă este *spiritul de echipă*, element care știm cu toții că în teatru dă admirabile roade. De asemenea, în timp ce în teatru există, pentru același rol, mai multe valori, aproape egale, în operă, ele se distanțează uneori foarte mult, ceea ce aduce prejudicii serioase calității spectacolului. De aceea, problema dublurilor, a rotațiilor devine (să mi se ierte pleonasmul) o *problemă*.

Pentru a se obține teatrul liric de înalt nivel de care țara noastră are nevoie este necesar, să se precizeze mai mult *profilul* genului și locul pe care trebuie să-l ocupe în societate. Un climat în care toți factorii să concure, într-o strînsă colaborare, într-un spirit îndrăzneț, contemporan, la realizarea spectacolelor. E vorba de acel curaj necesar și în abordarea partiturii, și în selecția modalităților de expresie și, mai ales, în lichidarea bucherismului și a atitudinilor comode.

Să nu uităm, apoi, că marile școli de operă (rusă, germană, franceză, italiană) s-au creat de-a lungul unor epoci istorice; foarte multe lucrări au căzut, doar unele, puține, au străbătut timpul. Creația românească de operă se cere încurajată, iar compozitorii ajutați să se formeze, prin promovarea îndrăzneții și consecvență a lucrărilor lor, lăsând timpului sarcina de a cerne ceea ce va rămâne, cu adevărat, valoare.

IOSIF BUIBAȘ

solist, Teatrul liric,
Constanța:

„Școala de canto s-a modernizat“

1. Textul dramatic, plus dramaturgia muzicală. Este absolut necesar ca interpretul liric să stăpânească arta scenică.

2. Nu. În momentul în care ne aflăm într-o discotecă sau o ascultăm la Radio, opera este muzeu; într-o sală de spectacol, ea este o artă vie.

3. Ar fi bine dacă, în cadrul revistei „Teatrul“, ar putea să existe și o rubrică dedicată artei lirice, să informeze și să dezbate problemele specifice acestui domeniu. În cadrul reciclării am făcut cunoștință cu unele opere moderne, scrise direct pentru televiziune, precum *Prințul Mișkin*, după *Idiotul* de Dostoievski. Asemenea lucrări nu sînt suficient cunoscute la noi. E regretabil că, în materie de artă lirică, în ciuda tuturor progreselor făcute în lume, mai există interpreți care cîntă în maniera secolului XIX. Sînt însă și unii interpreți care reușesc să țină pasul cu toate cuceririle artei moderne. Din fericire, publicul îi preferă pe aceștia.

4. Noile generații sînt bine pregătite. Din cîte am observat, școlile de canto au evoluat, s-au modernizat și în ceea ce privește fondul de idei, și în ceea ce privește modalitățile

de expresie. Studenții sînt temeinic informați în materie de artă lirică contemporană. Nu mai e ca acum 13 ani, cînd am terminat eu Conservatorul. Problema care ar trebui să stea în atenția tuturor este: în ce măsură teatrul liric (ca instituție) îi poate ajuta pe absolvenți să se dezvolte.



DIMITRIE TĂBĂCARU

regizor, Opera Română, Iași:

„Publicul așteaptă înnoirea genului“

1. Cred în textul dramatic. Muzica subliniază, dezvoltă, comentează, creează o atmosferă sau sugerează chiar o mișcare. Elementul determinant rămîne însă textul. Tocmai de aceea, consider că interpretul teatrului liric poate și trebuie să fie interpret de teatru propriu-zis. Totul depinde de forța sa lăuntrică și de stăpînirea perfectă a mijloacelor tehnice de exprimare.

2. Nu poate fi vorba de incompatibilitate. Această opinie este determinată întrucîtva de preponderența lucrărilor clasice în repertoriul teatrelor lirice, mereu aceleași și nerepre-

zentate prin modalități care să poarte în mod consecvent amprenta modernității limbajului scenic contemporan. Consider că opera dispune de multe posibilități pentru a infirma opinia că ar putea fi considerată un muzeu de artă sonoră.

3. În privința aplicabilității unor tendințe novatoare, nu cred că publicul este elementul refractar. Publicul așteaptă. Ne lovim mai mult de rezistența partizanilor așa-ziselor „tradiții“, care de foarte multe ori sînt chiar interpretări. Poate că o colaborare cu unii regi-zori și scenografi de teatru sau film, un schimb între cei existenți în țară, invitarea unor mari personalități din străinătate, ar aduce un suflu nou. Pentru aceasta ar trebui să avem însă și cronicari de specialitate, după cum și o mai activă și competentă consemnare a activității teatrelor lirice din țară care să stimuleze unele inițiative sporadice.

4. Nu. Pregătirea de specialitate în învățămînt nu dezvoltă în suficientă măsură noile generații pentru a face față exigențelor teatrului liric contemporan. Cred că ar trebui, în primul rînd, un plus de exigență la examenele de admitere, precum și mai multe discipline și ore de studiu pentru dezvoltarea egală și complexă a tuturor aptitudinilor.

CONSTANTIN BUGEANU

dirijor, Opera Română,
București:

„Realizarea muzicală,
se împlinește numai prin
semnificare...”

1. Problema de bază nu este aceea a „textului“, ci aceea a semnificației lui și a realizării acestei semnificații din partea interpretului.

Prin natura sa, muzica nu este nici figurativă, ca artele plastice sau baletul, nici nu folosește cuvinte și exprimarea prin noțiuni, ca literatura sau teatrul. Acest lucru nu înseamnă că ea evită sau nu apelează la mijloacele de figurare sau de intuire a gândirii prin noțiuni, pentru că o altă caracteristică fundamentală a ei este tocmai nevoia și capacitatea de a-și asocia, mai convingător și mai organic decît alte arte, mijloacele de semnificare extramuzicală, fie în mod real;



ca în dramă, lied, muzica vocal-simfonică sau balet, fie în mod simbolic, ca în muzica simfonică.

Dar muzica are o legătură cel puțin tot atît de profundă, și în orice caz mai directă, cu trăirea și cu reprezentarea umană. Ca urmare a unei complexe evoluții istorice, ea și-a constituit mai pregnant decît orice altă artă ceea ce am putea numi corespondentul muzical al lumii și mai ales al psihicului uman. Ea este „o lume“ sonoră, un proces ce se scurge într-un timp perfect reglat și capabil să exprime într-un mod extrem de bogat și nemijlocit existența. Aceasta este semnificația primară, cea mai de seamă, a muzicii, ceea ce am putea numi stratul său ontic, și numai în măsura în care realizează, pe această cale, transparența către expresia umană, muzica poate să-și subsumeze sau să-și alieze într-o formă organică, matură, celelalte mijloace de semnificare.

Tot din această cauză, în teatrul liric, ceea ce se înțelege prin „textul“ muzical (în realitate „acțiunea“ muzicală, procesul muzical designat de acest text, iluminat, înfiorat, re-construit de semnificația pe care o proiectează asupra sa interpretul) este condiția de bază, faptul primordial care mijlocește toate celelalte laturi. Redarea sa cu maximum de corectitudine și de fidelitate este o condiție care este dublată de aceea ca interpretul muzical să-i înțeleagă semnificația și mai ales să făurească prin mijloacele sale semnificarea. Căci realizarea muzicală interpretativă artistică nu se împlinește decît atunci cînd sonorul muzical apare ca o rezultată a travaliului de semnificare din partea interpretului. Celelalte laturi (textul literar, acțiunea scenică, montarea etc.) își capătă valoarea numai în măsura în care prelungec și iluminează textul muzical.

Aceasta cere din partea interpretului teatrului liric, în primul rînd, calități de interpret muzical, dar și calități situate pe aceeași

treaptă cu cele ale interpretului dramatic, însă calitativ diferite, întrucît ele trebuie în permanență orientate spre osmoza cu elementul muzical. Cuvîntul și acțiunea vin cu sensurile și înțelesurile lor complementare, dar nu trebuie uitat că semnificația cea mai profundă stă în muzica însăși.

2. Salut inițiativa revistei „Teatru“ de a propune probleme care așteptau de mult un cadru de dezbateri. Este bine că formulați întrebarea atît de direct, pentru că în modul acesta pot fi preîntîmpinate unele bizare teorii despre așa-zisa perimare sau închistare a genului sau care prezic, nici mai mult nici mai puțin, decît dispariția sa. Vreau să spun că întrebarea dv. este binevenită tocmai pentru a se produce precizarea că muzica (și inclusiv unul din genurile sale de maximă valoare, ca drama muzicală) aspiră ardent să-și impună valori perene. De aceea, menținerea trează a marilor creații lirice în conștiința estetică a omenirii este obligația socială și morală a teatrului liric, fapt ce nu poate fi calificat de „muzeistic“, întrucît spectacolul trebuie să mențină mereu vie flacăra marilor creații artistice.

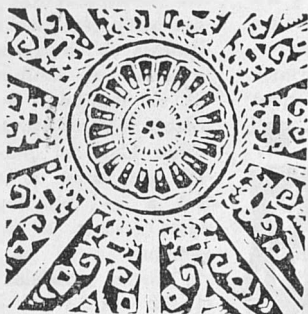
3. Astăzi nu se mai concepe o viață artistică în afara participării la competiția internațională. Din această confruntare apare evident că bazele tradiționale nu mai sînt suficiente pentru un teatru liric de un înalt profil. Teatru liric modern cere o gîndire înaintată, depășirea mijloacelor meșteșugărești strîmte, o organizare și o morală a colectivului artistic care să impună, în viața spirituală a poporului nostru și în complexul vieții muzicale internaționale, valori reale ale școlii interpretative românești.



LUMINIȚA VARTOLOMEI

critic muzical:

„Idealul genului este echilibrul“



Încă de la nașterea genului liric, idealul pe care creatorii și l-au propus a fost mereu perfecțiunea echilibrului între muzica și dramă. Paradoxal, chiar rătăcirile (destul de numeroase și de îndelungate) într-o direcție sau alta erau rodul aceluiași ideal — desigur, deformat de o privire unilaterală, determinată, la rîndul ei, de un complex de factori, între care configurația culturală și artistică a epocii, structura pregătirii, înclinațiile și temperamentul autorilor respectivi. Cît despre momentele maximei apropiieri de echilibrul visat, istoria artei lirice a cunoscut cîteva piscuri: Glück și Mozart, Verdi și Wagner, Musorgski, Debussy și Enescu.

Această introducere cam lungă vrea să argumenteze ideea necesității unui echilibru

analog în atitudinea interpretului față de textul muzical și față de cel dramatic al operei. Este evident faptul că, pentru a face veridic un act artistic atât de... artificial cum este teatrul cîntat, interpretul trebuie să fie neapărat un actor de mare subtilitate și sensibilitate. Aș adăuga chiar *cu riscul de a părea că exagerez*, că trebuie să stăpînească *tehnica* actoricească la un nivel mai ridicat încă decît cel necesar interpretului de teatru propriu-zis; căci, în procesul execuției, forțele sale sînt solicitate mai cu seamă de aspectul *muzical* al partiturii. Aliajul fericit al calităților muzicale și dramatice este însă extrem de rar întîlnit, pînă și pe cele mai mari scene lirice ale lumii, dat fiind că existența lui este condiționată nu numai de studiu — de *muncă*, adică —, ci și de disponibilitățile fizice și temperamentale; cu alte cuvinte, de *talent*.

După părerea mea, la noi (necunoscînd realizările celorlalte scene lirice din țară, vorbesc aici doar despre trupa Operei Române din București — dar am temeuri să cred că situația nu este cu nimic mai bună în alte părți), tinerele generații de cîntăreți sînt la fel de puțin pregătite ca și cele vîrstnice pentru a putea face față exigențelor complexe ale creației contemporane de operă. Pentru că structura învățămîntului nostru muzical a evoluat prea puțin în raport cu noile cerințe ale artei lirice; pentru că, așa cum, la începuturile sale, Conservatorul întrunea muzica și arta dramatică, astăzi, studenții clasei de

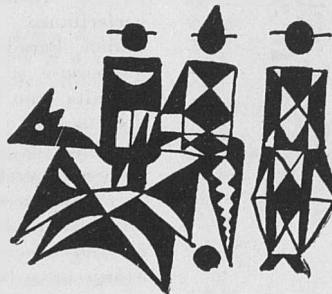
operă ar trebui să urmeze, automat și obligatoriu, acele cursuri ale Institutului de teatru ce le pot fi utile în formarea lor ca actori-cîntăreți, precum și — de ce nu? — cursuri speciale de dans.

Faptul că există totuși cîțiva soliști capabili să cînte, să joace și să danseze în același timp (așa cum au demonstrat-o, în cea mai recentă premieră a Operei Române, *Luna de Orff*, Cristian Mihăilescu, Lucian Marinescu, Dumitru Brebenel și Pompei Hărășteanu), sau balerini care să-și rostească replicile și să gesticuleze cu un firesc demn de orice actor (Bojidar Petrov, Ion Sabău, Anatol Dumitrescu, Adrian Gheorghiu), nu înseamnă altceva decît excepția menită să confirme regula. După cum excepție fac, în repertoriul tradițional al genului, secvențele de joc scenic autentic, captivant. (Imi vine acum în minte pantomima inspirată cu care Cristian Mihăilescu umple momentele statice ale rolului său din *Mireasa vindută*, cîntînd viață și consistență unui personaj comic savuros, ce fusese destul de schematic la origine.)

Dacă totuși aceste cîteva fericite excepții există, formarea și afirmarea lor se datorează activității așa-numitelor studii experimentale, unde, sub îndrumarea unor regizori dotați cu fantezie și entuziasm (exemplul cel mai caracteristic este Hero Lupescu), se caută noi modalități de expresie scenică lucrărilor vechi sau noi, celebre sau încă nemontate în țara noastră.

Anchetă realizată de
VALERIA DUCEA

**Continuarea anchetei
în numărul viitor**



Rămăşagul

meu

Sint gata să fac o prinsoare. Dar mai întâi mă simt dator să explic despre ce este vorba, ca să nu credeți că vreau să păcălesc pe cineva. Stagiunea teatrală s-a încheiat. Impresiile noastre, multe foarte bune, destule cam așa și-așa, câteva de-a dreptul proaste, se ordonează, se limpezesc, se înlănțuie și își așteaptă rindul să fie puse pe hirtie.

Până la analizele adinci, pînă la cuprinzătoarele sinteze, iată un fapt, deloc mărunț și nu lipsit de semnificații: Studioul de teatru al I.A.T.C. — laborator de lucru al învățămîntului nostru artistic, dar, în egală măsură, teatru cu porți larg deschise publicului — a fost îndreptățit în această stagiune să se vrea numărat printre celelalte scene ale Capitalei. De la un cap la altul al sezonului teatral, mezinul teatrelor bucureștene a fost mereu prezent pe afix. Am urmărit îndeaproape activitatea Studioului de teatru, sam scris despre fiecare premieră prezentată pe mi-

cuța lui scenă, și n-aș mai vrea decît să scot în evidență cîteva date care, veți vedea, pot constitui termenul unei comparații.

Unu: Studioul de teatru funcționează ca o adevărată instituție. Are un repertoriu, un plan de spectacole — la sediu și în deplasare —, un buget cu cheltuieli și încasări, are un director, un secretariat literar, specialiști de scenă și salariați administrativi.

Doi: Are o sală proprie, cu scenă și cabine, ateliere și magazii de costume și decoruri.

Trei: Are actori, care sînt studenți din ultimul an de studii; regizori, care sînt profesorii lor; scenografi, care sînt și ei tot cadre didactice.

E un teatru în toată puterea cuvîntului. Acest teatru a avut, în stagiunea care s-a încheiat, douăzecișidoi — rețineți numărul! — de actori, doi regizori cu asistenții lor, un al treilea regizor (student, un fel de invitat din afară) și doi scenografi.

Ei bine, acest colectiv, cum nu se află mai mic, cu actori care diminețile aveau și alte cursuri, fiindcă erau totuși studenți, cu regizori care își trămuiau timpul între catedră și propriile lor teatre, mina asta de oameni, a realizat nu mai puțin de șapte premiere, și, dacă e să socotim și un (foarte serios) recital de versuri, chiar opt.

Opt premiere, ce mi s-o fi părînd așa de neobișnuit? Veți vedea îndată unde vreau să ajung.

Șapte, opt sau chiar mai multe premiere într-o stagiune intră în ordinea firească a lucrurilor, nu ne miră, sînt destule teatre care realizează atîtea premiere. Atunci? Atunci, eu vă spun că știu un teatru în București care are de peste două ori mai mulți actori decît Studioul I.A.T.C., dar care n-a izbutit să realizeze într-o stagiune întreagă, decît un sfert din numărul de premiere prezentate pe micuța scenă cu cei douăzecișidoi de actori ai ei, adică două! Mai știu un teatru în București care are de peste patru ori mai mulți actori și care pe cele două scene ale sale n-a prezentat într-o întreagă stagiune decît patru premiere, adică doar două pentru fiecare scenă, adică tot un sfert din numărul de premiere realizate de studenți.

Și acum, rămăşagul meu. Pe ce ne ținem că nu ghiciți la ce teatre m-am gîndit eu?

Poftim, numiți dumnea-voastră cele două teatre bucureștene la care credeți că m-aș fi gîndit, iar eu o să vă spun că nu-i așa, că eu m-am gîndit la alte două teatre și o să vi le și numesc.

Îmi pare rău, îmi pare extrem de rău, oricum pierdeți prinsoarea.

DESPRE MELODRAMĂ, DAR ALTFEL

■ MIHAI
NADIN

Teatrul modern dezvăluie, prin câteva dintre spaimele sale, pericolul oricărui tip de exagerare, indiferent de bunele intenții ce stau la baza ei. Din zeci și zeci de cronici nu lipsește sublinierea, critică, a „accentelor melodramatice“. În discuțiile creatorilor, *melodramă* a devenit un calificativ stinjenitor, autorii se feresc cu obstinație de ea, înțelesul cultural-istoric al termenului pierzându-se din ce în ce mai mult în negura vremilor.

E limpede că această reacție nu a pornit dintr-un capriciu; ea are la rîndul ei o istorie, înverșunarea actuală față de melodramă, de o emoționantă (dar inutilă în fond) unanimitate teoretică justificându-se din două puncte de vedere. Primul — ca atitudine față de procesul degradării artei teatrale, coborîtă o vreme, și nu scurtă, la scopul de a stoarce lacrimi ușoare, în numele unei atitudini resemnate față de viață. Se viza, în acest caz, exagerarea, uneori de natura tehnicii actoricești, privind emoția ieftină și exploatarea zonelor celor mai puțin nobile ale spiritului uman. Ca mare victorie a cabotinismului, melodrama — în accepțiunea ei destul de confuză astăzi — a făcut victime deopotrivă în rîndul spectatorilor și al actorilor, asanarea sa devenind, la un moment dat, o necesitate a progresului artei teatrale. Al doilea punct de vedere, evident mai profund, privește viziunea contemporană asupra lumii și, în această determinare, atitudinea noastră față de realitate — în complexitatea ei — sistemul nostru axiologic, supus evoluției istorice. Coordonata sa principală nu mai este astăzi — sau cel puțin nu mai poate fi! —

sentimentalismul subiectiv, exprimat cu emfază sau patelizat, indiferent că este vorba de prezent, de trecut, sau de viitor. Ea presupune un sistem logic, o raportare realistă la evoluție, la mișcare în general, și refuză să aprecieze aparența drept esență, perisabilul drept peren. Ca și refuzul optimismului fals sau al oricărui tip de demagogic, refuzul melodramei reflectă o etapă calitativ superioară în axiologia personajului dramatic și, ca atare, reflectă o atitudine filosofică inedită, profund angajată în cîmpul autenticei ameliorări a valorilor umane.

Arta teatrală contemporană a prilejuit demonstrarea tendinței spre reprofilarea mijloacelor de expresie, în primul rînd cele ale actorului, gîndit din perspectiva sintezei pe care o reprezintă spectacolul. Deasemeni, a făcut evidentă epurarea dramaturgiei de teme și personajele periferice („orfelînele“ au devenit personaje de parodie, eroinele înșelate în dragoste s-au înscris în mișcările de emancipare ale femeilor, părinții bigoți au fost supuși criticii descendenților lor „furioși“ etc.), de momentele stereotipe (despărțiri, regăsiri, abandonuri).

În dramaturgia de după război mai răzbate un ton de emfază, cum și unul, justificat în felul său, de patetism. Ulterior, însă, excesele sînt sever atenuate. O primă surpriză, înainte ca teatrul să se fi lecuit de boala succesului ușor pe seama melodramei, a constituit-o interpretarea într-o cheie nouă, transpunere din „minor“ în „major“, a unor texte compromise în felul lor. Trebuie să subliniem că nu numai parodia — cea mai ușoară, dar și mai puțin eficace formă de detașare critică — s-a

impus între mijloacele de re-interpretare. Brecht, de pildă, sau — ca să dăm un exemplu din noua dramaturgie română — Mazilu, au făcut din subiectele banale de melodramă prilejul unor dezbateri de interes social-istoric. S-a dovedit astfel că general-umanul invocat între lacrimile de glicerină ale eroinelor nefericite din melodramele lui D'Ennery este fals, și că raportarea la epocă, la circumstanțe omenеști mai precise, restituie, chiar conflictele uzate pînă la clișeu, vibrația necesară, palpabilă existenței.

N-am vrea, în nici un caz n-am vrea, să ne erijăm în apărătorii unei cauze imposibil de apărat. Dar nici nu putem ignora fenomenul sociologic al interesului pentru melodrama de altădată, sau pentru formele ei travestite, uneori mai bine, alteleori de-a-dreptul grosolar — și sperăm a nu fi jignit astfel entuziaștii unor lecturi sau spectacole cinematografice ca cele prilejuite de *Love Story*. Adică nu putem ignora nevoia de melodramă, aceea pe care o pune, în felul ei, în lumină și cercetarea publicată de revista „Viitorul Social“, cu referire tot la *Love Story*. Fără a accepta o poziție de aliniere la „gustul și la preferințele cele mai de jos“, cum le numea Gorki, ne întrebăm dacă nu cumva teribilă reacție pe care o stîrnește nu este reflexul intransigenței cu care, în ultimele decenii, melodrama a fost combătută în planul practicii artistice sau în planul luptei de idei.

Trebuie observat că fuga de melodramă, deseori confundată cu unele din particularitățile sau efectele ei (în planul relației artă-spectator), a avut ca efect și părăsirea unor teme, evitarea unor personaje — altfel foarte interesante —, redefinirea unor conflicte. S-a ciștigat mult, desigur, în planul adevărului artistic și s-a petrecut trecerea spre conflictele raționale, spre ciocnirile de idei. Evoluția e firească, și în consens cu tendințele epocii în care trăim. Dezechilibrarea unității contradictorii *sensibil-rațional* — și aceasta o celulă a dialecticii de fapt a artei — a dus și la reacția opusă, a nevoii termenului pus în umbră. A nevoii de sensibil, de sincer și, la limită, a cufundării în pretextele emoționale ale melodramei, a revivificării unora dintre tehnicile ei.

Curios, s-a vorbit mult de reatralizare, concept sub orizontul căruia teatrul contemporan a cunoscut câteva uimitoare succese. Dar melodrama nu a fost implicată în acest proces — deși numai de lipsă de teatralism nu poate fi ea acuzată! —, confundată fiind, din nou, așa cum mai este confundată și astăzi, cu un repertoriu de ticuri și atitudini, cu inventarul magaziei de recuzită, eventual a magaziei de la Operă — unde se plînge la *Lucia de Lamermoor*, nu sub influența muzicii — cum ne-am amăgit de atîtea ori —, ei tocmai urmărindu-se cu sufletul la gură soarta nefericitei eroine ce și-a ucis mirele nedorit în ziua nunții. Istoria teatrului, ca și etimologia termenului, conduc la Operă, cum conduc de asemenea la momentul de resuscitare a interesului pentru tragedia antică.

Să observăm două șiruri divergente de fapte: melodrama confundată cu cabotinismul (dar în cheie tragică, neapărat tragică), și melodrama retrasă în „rezervația“ unor arte de factură oarecum elitară, așa cum este și opera. Alături de cele două șiruri, faptul interesului popular pentru melodrama de serie, ilustrată, între altele de filmul cu accente lacrimogene, de producția sentimentală. Desigur, este de desprins de aici faptul că educația estetică prin intermediul noilor valori artistice e departe de a se fi împlinit, cel puțin din perspectiva respingerii falselor valori. Dar melodrama nu este în ansamblul ei expresia prostului gust — cit de rafinată poate fi ea! —, nu este Kitsch în întregul ce-l reprezintă; ea poate însă deveni. Și, în acest caz, de la o melodramă de felul celor incriminate de Camil Petrescu, pînă la carpetele cu răpiri de cadine ce țin bursa litoralului în perioadele de vîrf turistic (național și internațional), nu e aproape nici o diferență. Vorbim însă despre altceva, și anume despre componenta sensibilă a actului teatral, despre *emoție și puterea de a emoționa*, chiar despre lacrimă, dacă ea nu este de efectul tehnicii înșelătoare a „tăierii unei cepe“, adică nu aparține genului „culinar“ de artă, cum l-a numit Brecht.

În fine, de ce să nu recunoaștem că nu melodrama în sine a fost (și este!) reprohabilă, ci morala falsă pe care o afirmă, filosofia de viață pe care se întemeia, capacitatea de manevrare folosită în sine, indiferent de felul și scopul real al acestei manevrări. Sociopsihologii fenomenului manevrării prin intermediul mass-mediei au remarcat predilecția spre șablonul melodramatic, spre repertoriul melodramatic ori de cîte ori s-a pus chestiunea persuasiunii. Exploatarea jalnică a sentimentelor umane, tocmai în direcția opusă tendințelor adînci, sufletește resimțite, pe care aceste sentimente le reprezintă, nu este, cum se știe, mai puțin odioasă decît exploatarea fizică a omului de către om. Engels îi sugera această idee lui Marx, în cuprinsul uneia dintre acele scrisori în care cei doi prieteni evocau lecturile lor cele mai recente.

Pe de altă parte, uitîndu-ne mai bine, și mai puțin afectați de prejudecată, la marile capodopere ale dramaturgiei, vom observa, vai!, cit de melodramatic pot fi uneori, atît în sensul propriu al termenului, cit și în acela dobîndit în timp, și asupra căruia ne-am oprit. Ceea ce nu știrbește însă acestor capodopere valoarea, și nici nu pune la îndoială nevoia interpretării și reinterpretării lor. Melodrama însăși, dacă ne gîndim la istoria ei, este un apel la reinterpretare. Dar și un avertisment cu privire la extremele pe care le poate determina: iconoclastia și apologia. Într-o definiție concentrată, melodrama este teatrul teatrului. Nimic mai firesc deci că sublimul și ridicolul constituie substanța ei.

UN PARADOX

■ LEONIDA
TEODORESCU

Dacă vom judeca literatura prin prisma capodoperei ne vom izbi de un paradox terminologic: în istoria literară valoarea (valoarea propriu-zis literară și nu așa-zisa valoare istorico-literară) pare a opri în loc ideea de progres*, deși, în fond, o dinamizează. Nu ne vom angaja în speculații de ordin terminologic, trebuie însă să menționăm că noțiunea de progres presupune un raport comparativ, indiferent dacă termenii comparației țin de o ordine statistică, de o anumite ordine axiologică, țin de ordinea socială, politică, spirituală, morală, ideatică, țin de raporturile conceptelor de bine și mai bine, rău și bine, puțin și mult, mult și mai mult etc. Oricare ar fi varianta, termenii sunt comparabili. Or, capodoperele sînt, prin definiție, incomparabile în plan axiologic. A stabili un raport comparativ valoric între, să zicem, *Oedip rege* și *Hamlet* înseamnă a stabili și o ierarhie valorică, ceea ce va anula (în cazul concepției date) calitatea de capodoperă a uneia din cele două lucrări, pentru că ideea de capodoperă este incompatibilă cu ideea unor grade de comparații, capodopera nefiind, într-un fel, decît un superlativ absolut. Shakespeare, ca să revenim la exemplul de mai sus, reprezintă un moment de stagnare, strict în sensul progresului axiologic, dar nu și în planul genezei și al dinamicii.

Sub raportul valorii generale și particulare a progresului și a stagnării literare, ca și în planul locului capodoperei în definiția generală și particulară a progresului și a stagnării în literatură, se poate încerca o anumite schemă; pentru înțelegerea căreia, însă, e nevoie de unele precizări. Dinamica literară, credem noi, se compune din trei momente esențiale sau, poate, din trei concepte de bază: literatura universală, literatura națională, scriitorul. Dintre aceste concepte, cel de litera-

tură universală suferă de o anumite labilitate. Ce se înțelege prin literatura universală și care sînt limitele ei? Este vorba într-adevăr de un fenomen universal sau de un fenomen care la un moment dat și pentru un număr de literaturi și culturi naționale a fost asimilat drept universal? Este vorba de ceea ce considerăm noi astăzi, datorită unor mari acumulări informaționale, drept fenomen universal, sau este vorba de ceea ce considerau contemporanii fenomenului? Astfel, pentru vechii greci, pentru romani, dar și pentru Europa occidentală a Evului mediu, a Renașterii și chiar a secolelor XVII și XVIII, universalitatea clasică se rezuma, în mare, la antichitatea greacă și latină. Chiar și polemica romanticilor cu clasicismul (la care ne-am referit într-un articol precedent) consfințează drept concept universal principiul aristotelic al unității acțiunii. Ca să nu mai vorbim de faptul că, pînă aproape de sfîrșitul secolului al XIX-lea, cultura occidentală, care a jucat, la un moment dat, un rol primordial în evoluția culturală a omenirii, excludea din sfera conceptului de universalitate nu numai, să zicem, cea mai mare parte a literaturilor asiatice (și mai ales a fenomenelor literare asiatice), dar chiar și aproape totalitatea fenomenelor literare est-europene și scandinave. Ca, mai tîrziu, o parte din aceste fenomene (romanul rus, de pildă) să pună amprenta chiar pe evoluția culturii occidentale. În intenția noastră nu stă însă tratarea conceptului de literatură universală, ci doar evidențierea caracterului convențional al termenului. Dar să revenim la schemă. Este vorba de o schemă de tip descendent.

Prîna treaptă și cea mai generală este cea a literaturii universale. Să convenim (mai mult sau mai puțin convențional) că primele mari valori aflate sub aspect axiologic în afara oricărui dubiu sînt cele care țin de literatura greacă veche. În acest sens, momentul capodoperei eline (Homer, tragicii) va însem-

* Vezi și articolul „Școlile literare ca moment al stagnării”, *Teatrul* nr. 9, 1973.

na și sfârșitul progresului valoric la scara literaturii universale, întrucât, creindu-se în-comparabilul literar, a dispărut posibilitatea unei ierarhii valorice, a unei baze axiologice pentru comparație, în fine, a unei ascensiuni valorice. O capodoperă nu exclude o altă capodoperă, dar exclude un raport valoric comparativ. Lucrurile sînt, însă, mult mai complicate decît par ele la prima vedere, și chiar la a cincea.

În primul rînd, există riscul unei formalizări cronologice. Dacă Homer și-a scris epopeele înaintea tragicilor, înseamnă că momentul stagnării începe odată cu Homer. Evident, lucrurile pot fi privite și așa, deși pentru literatura universală contează perioadele mai mari de timp, epocile literare într-o accepție mai largă. Din acest punct de vedere, ne interesează antichitatea greacă în ansamblul ei și nu anul de naștere al lui Eschil sau Sofocle și nici anul exact în care a fost scrisă o operă. În afară de asta, nu este suficient să se creeze o capodoperă, este necesar ca lucrarea în cauză să fie receptată, asimilată ca atare pe plan universal, dacă tot vorbim de literatura universală. Dacă pentru literatura universală marile piese ale lui Shakespeare au început să fie asimilate cu adevărat cam pe la începutul secolului al XIX-lea, atunci nu ne mai interesează data premierii la teatrul „Globus”. Începutul secolului al XIX-lea va fi, din punctul de vedere al literaturii universale, momentul Shakespeare.

Este vorba, însă, în al doilea rînd, de o împrejurare de profunzime. Prin urmare, sub aspectul literaturii universale, asistăm la un progres inițial, de la foarte vechi lucrări, la început rudimentar, pînă la nivelul capodoperei. În momentul în care nivelul capodoperei a fost atins, în planul literaturii universale nu se mai poate vorbi de progres valoric. Dacă, însă, vom rezuma momentul capodoperei la Homer și la tragici, atunci vom rezuma, implicit, momentul capodoperei la două genuri. Progresul însă va fi nu mai puțin valabil pentru alte genuri literare. În planul foarte larg al literaturii universale se poate vorbi de un real progres în sfera celorlalte genuri. Cazul cel mai evident este cel al romanului, care a atins nivelul capodoperei abia în secolul al XIX-lea. Între romanul secolului al XIX-lea și romanul precedent ne întîlnim exact cu raportul între comediile lui Molière și farsele meșterului Pathelin. Se pot aminti, în acest sens, și alte genuri literare. Sub aspectul fiecărui gen în parte, însă, ca fenomen universal, se pot formula și niște rezerve. Este vorba de un progres literar sau de o dinamică literară? Dar asupra acestui moment vom reveni.

Așadar, la scara literaturii universale se poate vorbi de trei momente distincte: momentul premergător capodoperei (în care asistăm la o evoluție lentă de la rudimentar și primar la nivelul marilor valori), care este și momentul progresului literar; momentul capodoperei (moment de vîrf al progresului); momentul ulterior al capodoperei, care este momentul dinamicii literare, pentru că se creează pe o scară foarte largă condiția următoarelor geneze ale marilor valori. Din acest punct de vedere, orice capodoperă sau orice grup de capodopere reprezintă un moment de răscruce în literatură sau, ca să ne exprimăm în limbajul formalistilor ruși, reprezintă o epuizare a formei și ca atare face neavenită ideea de comparație.

Astfel, la începutul secolului al XIX-lea, tragedia ca formă literară era epuizată, și un simptom al acestei epuizări (la care ne-am mai referit) a fost *Boris Godunov* al lui Pușkin, în care se stabilea un raport de echilibru între vina tragică și sancțiunea tragică. Poate că *Boris Godunov* a fost chiar ultima mare tragedie în accepția cea mai directă a termenului.

Moartea tragediei, însă, va fi, în mare, comitentă cu explozia romanului. Se poate vorbi, în limitele conceptului de literatură universală, de un progres real plecînd de la explozia valorică a romanului din secolul al XIX-lea? Credem că aici trebuie să disociem doi termeni: progresul și dinamica.

Progresul pare obstaculat odată cu intrarea în sfera marilor valori, în cazul nostru, mai mult sau mai puțin convențional, odată cu momentul Homer și al tragicilor greci. De aici, în planul foarte larg al literaturii universale, începe momentul atingerii unui liman, a incomparabilului. Ceea ce nu înseamnă absența dinamicii, a căutării altor limanuri, pentru că o capodoperă, după cum am mai spus, nu exclude o altă capodoperă. În biografia oricărei noi valori se va afla întotdeauna încorporată o mișcare, o dinamică, ceea ce se va întîmpla și în cazul romanului secolului al XIX-lea. În planul literaturii universale, romanul din secolul al XIX-lea nu stabilește o nouă ierarhie a valorilor universale, nu transformă marile valori de ieri în niște valori de mîna a doua, ci doar completează tabloul marilor valori.

Astfel, momentul apariției capodoperei, al valorilor de culme este, în același timp, și momentul dinamicii literare, nu este doar momentul genezei unor valori, ci este momentul Genezei Valorilor. Și, în această calitate, odată cu momentul stagnării încep momentele de răscruce ale literaturii, a căror domnie este egală cu momentul domniei literaturii însăși.

ACTUALITATEA ÎN „RELUĂRI“

■ CONSTANTIN
RADU-MARIA

La afirmația lui Jean Cassou despre Miguel de Unamuno că ar fi scris numai cărți de comentarii, autorul *Vieții lui Don Quijote și Sancho* ar fi răspuns că nici *Iliada* nu e altceva decât un comentariu la războiul troian. Într-adevăr, orice carte este un comentariu al vieții, cuprinzând-o pe aceasta în moduri raționale. Nu există, în fapt, o ruptură între natură și cultură, chiar dacă cea din urmă cuprinde alături de real și imaginarul. De altfel, acesta vizând posibilul, vizează în fond, tot realul, dar un real neactualizat. În interesul insului pentru cultură, vedem implicit un interes pentru viață, oricât cultura ar părea să constituie o deviație de la aceasta, prin natura sa reflectorie și interpretativă. E, așadar, semnificativ, dar și explicabil, faptul că, preocupați de problemele vieții, mulți intelectuali și creatori ai secolului practică un fel de „asceză“ a culturii, o livrescă abandonare într-un univers al semnelor. Fenomenul ni se relevă prin mulțimea de comentarii asupra cărților, considerate a fi mai mult sau mai puțin fundamentale pentru dezvoltarea gândirii și simțirii umane, ca și prin masiva inspirație a artei moderne din mitologiile și artele antice, mergând pînă la readaptarea vechilor texte ale epopeilor și dramelor clasice.

În ce privește arta, fenomenul e cunoscut sub numele „d'après“ sau „reluare“, și reflectă dorința artistului modern de a repeta experiența unui maestru vechi, fără să meargă însă pînă la pastişă. Hofmannstahl scrie o *Electră*. Claudel transpune *Choephorele*; Gide scrie un *Ajax* sau *Tezeu* dar și un *Philoctète*. Gerhardt Hauptmann scrie o tetralogie a atrizilor inspirată din *Orestia*. *Les Mouches* a lui Sartre e o variațiune tot pe tema *Orestiei*. Anouilh scrie o *Antigonă* după Sofocle și o *Medee* după Euripide, Jean Giono

rescrie în spirit modern *Odiseea*, la fel Nikos Kazantzakis. La noi, V. Voiculescu continuă într-o „traducere imaginară“ sonetele lui Shakespeare, Lucian Blaga potențează dramatic și filozofic legenda Meșterului Manole, Victor Eftimiu rescrie modern un *Prometeu* dar și *Atrizi*; într-o piesă realistă, contemporană, a lui Horia Lovinescu depistăm tema *Orestiei*, Marin Sorescu reinterpretează dramatic mitul biblic al pescarului Iona și al chitului, etc., etc. Fenomenul nu e străin și celorlalte arte. Amintim, cu titlu de informație, *Meninele* lui Picasso, după Velazquez.

Mulți au considerat fenomenul drept expresie a spiritului decadent în artă și au adus în sprijin argumente de tipul celor ale lui Oswald Spengler, care, după cum știm, vedea în faza critică a culturii occidentale, sfîrșitul inevitabil al acesteia. Alții îl califică a fi un fenomen epigon, chiar dacă forța persuasivă a unor opere de artă modernă „d'après“ îi silește să-i acorde formula de „epigonism major“ și să-l descaree astfel de oarecare nuanță peiorativă. În sfîrșit, alții recunosc în el existența unui fenomen de metaartă, termen greu acceptabil cită vreme nu ni se va face dovada că reluările sînt, la un nivel de generalitate superior primelor opere și, implicit, moduri de cunoaștere și explicitare a celor dintii.

Întrebarea este, dacă arta poate fi, la rîndu-i, luată ca natură, cunoscut fiind faptul că arta mijlocește între natură și morală, tinzînd la demnitatea celei de a doua. Starea de fapt, adică însăși existența fenomenului reluării, demonstrează că arta poate fi luată parțial ca „natură“, și anume în partea în care ea este efectiv natură, chiar dacă natura raționalizată; mă refer la *subiectul* ei, înțeleles ca un complex de fapte organizate în

scopul unei motivații, finalității operei care nu poate fi altceva decât ideea. Ideea sau judecata (*dianoia*) era pentru Aristotel adevărea gîndiri la complexul de fapte și deci, la subiect, la mitos, (ceea ce este sinonim și cu intriga). Pentru filosoful grec, adevărul era însă în fapte, încît subiectul operei, înțeles ca un complex al faptelor, trecea drept cel mai important dintre elementele constitutive ale operei și era, ca atare, tabuizat pentru imitație. Optica modernilor este însă alta. Accentul cade, de astă dată, pe judecată, pe *dianoia*. Aceasta e capabilă să lumineze și altfel complexul faptelor. Același subiect i se poate substitui un conținut dia-noetic diferit, în funcție de spiritul care animă epoca și care îi acordă operei caracterul ei istoric. În noul mod de a gîndi opera găsim deci o primă motivație (și justificare) a fenomenului reluării.

Pe de altă parte, reluarea vechilor *mitosuri* se datorează și conștiinței mature a artistului modern, cum că structurile de fapte dotate cu sens sînt limitate ca număr. Problema poate fi și de ordin axiologic. După cum se știe, valorile (între acestea socotim și operele de artă) au un caracter istoric. Ele sînt în mod istoric păstrate; ceea ce înseamnă a le îmbogăți, lărgi, dar și înlocui, cînd nu mai corespund. Astfel — mai larg și mai adecvat epocii noastre — va pune, așadar, un Anouilh, problema adevărului, decît o pusesese Sofocle, care lăsa să se înțeleagă că într-o cetate întreagă, un singur om poate fi purtător de adevăr. Conflictul nu mai are loc între tiranul Creon și o Antigonă însetată de dragoste și lovită în cele mai bune sentimente ale sale, acelea de familie, ci între un Creon, apărător al unei fericiri iluzorii a cetății și o Antigonă care nu vrea să mintă pentru asemenea „fericire”. În *Les Mouches* (scrisă sub auspiciile apăsătoare ale ocupației naziste și vizînd rezistența la opresor), Sartre aduce pe Oreste într-un Argos încercat în spaime, din care zeii se pregătesc să dispară și în care omul nu a ajuns încă să-i înlocuiască. Vechile valori sînt prăbușite, iar cele noi nu s-au conturat cu claritate. „Crima” lui Oreste, în această atmosferă de teamă generală de a acționa, capătă astfel sensul moral al responsabilității pentru toți.

O altă cauză a fenomenului de „reluare” o găsim în ispita pe care o exercită asupra omului, modelele. Problema are pentru noi un doind aspect: psihologic și estetic, care se pot trata însă simultan.

Orice operă de valoare închide în sine o experiență de viață exemplară prin unicitatea ei. Această operă se impune conștiinței artistice receptoare prin expresii și sugestii care se pot prelungi și realiza în (și ca) noi experiențe de viață. Ne aflăm, în fond, în zona influențelor și filiațiilor. Mai multe opere pot prezida la nașterea unui autor. Astfel, în ce privește, să zicem, opera lui Claudel: alături de aportul pe care îl aduce omul Claudel (calitatea patosului, problematică uneori), vom întîlni ritualul tragediei șchilicene, imagistica precursora a suprarealismului din *Iluminările* lui Rimbaud, ritmul și forma versetelor biblice, orchestrația wagneriană a fluxului liric etc. Dar și o singură operă poate prezida la nașterea altei opere — cazul analizei noastre; anume atunci cînd forța ei de sugestie este atît de totală, încît conștiința artistică receptoare simte nevoia, pentru a se libera de ea, să o „copieze”, să o repete, substituindu-i însă substanța sa proprie, un conținut dia-noetic nou, expresie a spiritului epocii în care artistul trăiește. E o transfuzie de substanță spirituală pe care artistul modern ține s-o egaleze cel puțin în calitate. Aceasta justifică actul său liber și autentic de creație. Dar, la rîndul ei, această substanță spirituală se lasă modelată de operă — o structură și ea purtătoare de substanță. Și aici stă, poate, actul de supunere al creatorului de artă, act de aparentă înstrăinare de sine dar și de desfătare, de voluptuoasă abandonare către Altul său. Căci orice creație, orice împlinire în tiparele unei „umanități cano-nice” (G. Călinescu) reprezintă și pe acel Altul pe care îl purtăm în noi, dar care întotdeauna ne este deslușit de o osmoză a unui timp istoric revolut cu timpul istoric în care trăim. Prezență în spirit, acest timp privește spre ceea ce vrem să fim, se confundă cu ceea ce, la urma urmei, constituie dorul nostru de esențe. Această propensiune către esență se manifestă, prin urmare, în lumea valorilor, repunînd din nou și din nou, în lumina judecării și spiritului de epocă, vechile opere, acordînd complexelor de fapte înțelesuri și rosturi specifice vremii noastre. Fenomenul „d'après” apare astfel ca o verigă de continuitate în viața culturală; prin ea trecutul, ca memorie, potențează, mijlocit de actul *present* al re-creării, viitorul ca proiect. Opera „d'après” afirmă, în ultimă instanță, în perspectiva unei istoricități tot mai evidente, conștiința umană.



ADRIANA LEONESCU

despre

- Paradoxul meseriei noastre
- A gândi un text și nu a-l picta
- Mitul popular în reprezentarea scenică

Convorbire realizată
de Mira Iosif

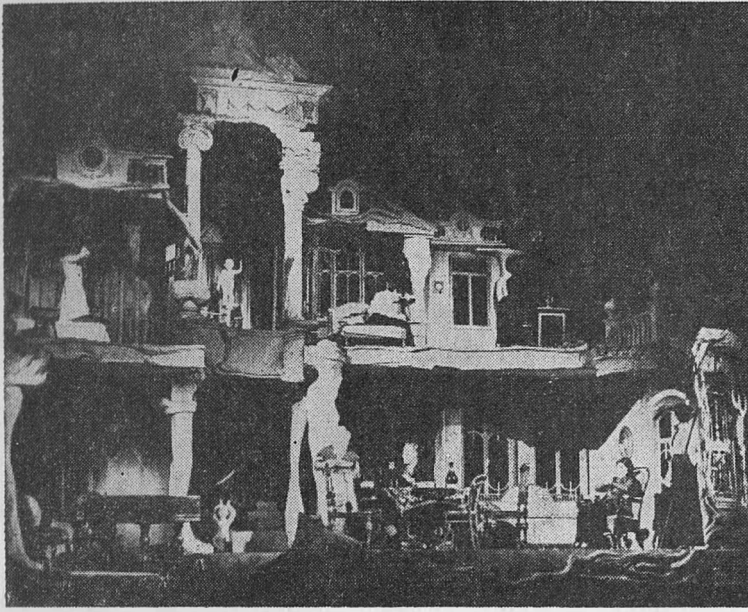
— În urmă cu câțiva ani, mai exact în 1971, s-a inițiat în aceste pagini o amplă dezbateră despre scenografie și momentul scenografic românesc. Aș propune să începem dialogul nostru cu o sumară trecere în revistă a scenografiei noastre, azi.

— Cum știm cu toții, în urmă cu mulți ani, scenografia se situase, la un moment dat, în avangarda teatrului românesc, era un sector avansat al gândirii noastre teatrale, care modela și impunea o anumită calitate a expresiei. Azi, n-aș mai îndrăzni să afirm acest lucru, dar nu din pricina unui regres al scenografiei, ci datorită unei evidente dezvoltări și maturizări a gândirii regizorale și în general a artei spectacolului. Cred că ceea ce iese îndeosebi în evidență astăzi este valoarea sau nonvaloarea unui spectacol, în ansamblul lui, și mai puțin reușita uneia sau alteia din componentele sale. (Cu excepția, poate, a unor „mode” care fără îndoială că ies în evidență, tot așa după cum ies mai degrabă din circuitul valorilor.) În scenografie, mai ales, ceea ce bate la ochi se uită

mai ușor; și, dimpotrivă, ceea ce se vede mai greu, iar uneori nu se vede chiar deloc, dar îl face pe spectator să înțeleagă, este mai durabil. Avem însă realizări care se situează pe culmile scenografiei românești, ele contribuind la îmbogățirea tradiției acestei arte, care prin noi căutări își împropățează expresia, rămânând unul din punctele de sprijin în structura spectacolului de teatru.

— V-ați referit la modă; obstinția de a juca pe „scena goală” este și ea o modă?

— „Scena goală” poate fi un excelent cadru de joc, atunci când susține și impune ideile spectacolului. Este vorba, de fapt, de crearea unei ambianțe dificile, lipsa accesoriilor obișnuite trebuind, firește, compensată prin idei, fiindcă altfel riscăm ca scena să rămână cu adevărat goală. Dar cea mai „permanentă” dintre mode, care, e drept, îmbracă diverse haine, în diverse perioade, fie că e vorba de scena goală, fie, dimpotrivă, de un constructivism masiv, ce aglomerează pe scenă tone de materiale prin așa numitele „suprastructuri”, este exacerbaria scenogra-



„Casa“ din „Enigma Otiliei“ — un univers al degradării și al parazitismului (Teatrul Național).

„Casa“ din „Tango“ — un decor în aparență realist, dar cu trimiteri metaforice (Teatrul Mic).



fiei în spectacol. Un decor prea vizibil (fie el chiar și prea „frumos”) își anulează funcția. Calitatea cea mai de preț a scenografiei este „neafișarea”, integrarea elementelor plastice în ansamblul funcțiilor de reprezentare proprii teatrului. Este poate un paradox al meseriei noastre, dar, cu cât o ambianță e mai puțin vizibilă, eu atât este mai expresivă, cu atât se face mai mult simțită, devenind, din cadrul plastic, atmosferă, spațiu încărcat cu viață, cu tensiune psihologică, sau expresie poetică. Este păcat că, uneori, realizări scenografice având aceste calități de prim ordin riscă totuși să fie prea „văzute”,

să sară în ochi, din cauza lipsei de calitate a celorlalte componente ale spectacolului: regie, text, actori și, în ultimă instanță, din cauza lipsei de unitate a spectacolului. De aceea, încă din timpul studenției am rămas la ideea care, cu vremea, a devenit un crez profesional: că scenografia este un mod de a gândi un text dramatic, și nu de a-l desena sau picta; un mod de a gândi în dimensiuni multiple — între care, în afara celor binecunoscute ca fiind de domeniul plasticii, este implicată mai ales dimensiunea poetică, a sensibilității, a capacității de incorporare a ideii în metaforă și simbol vi-

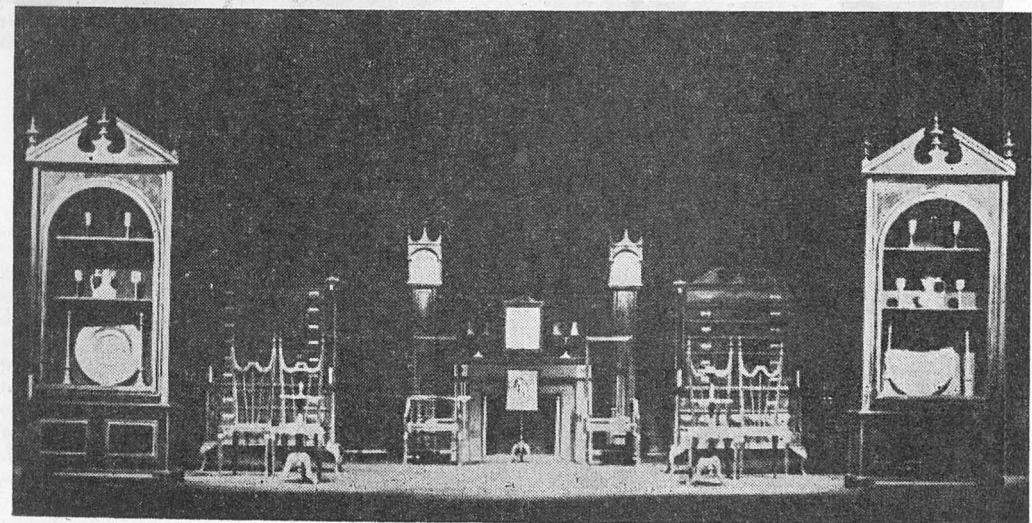
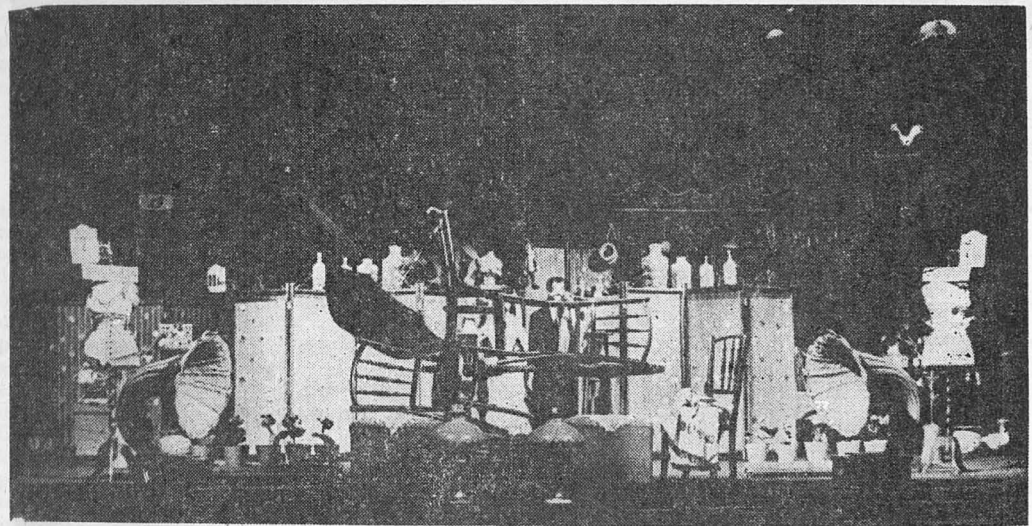
FIȘĂ PROVIZORIE

Născută la București. Absolvă în 1955 Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”.

Angajată la teatrul din fosta stradă „Sărindar”, azi C-tin Mille, teatru numit, pe rând, „Studioul actorului de film — Nottara”, „Teatrul pentru copii și tineret”, „Mic”. Scenografie de debut: Mireasa desculă de Sūto Andras la Teatrul din Constanța. Are în palmares aproape 100 de decoruri (96), dintre care am seriat, într-o sumară statistică: 52 de spectacole cu piese originale, 35 din dramaturgia universală contemporană, 8 clasice. Deține numeroase premii și mențiuni pentru scenografie, câștigate cu prilejul concursurilor, festivalurilor și decadelor, organizate între anii 1954—1974. Amintim premiile I cu De n-ar fi iubirile și Oricît ar părea de ciudat, de Dorel Dorian (Teatrul Mic), la concursurile de dramaturgie originală din anul 1962 și respectiv 1964; Nu sînt Turnul Eiffel de Ecaterina Oproiu (Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț), la concursul din 1965. A efectuat cîteva călătorii de studii (burse) în R.D.G., R. P. Polonia, Statele Unite. A colaborat, în calitate de pictor-scenograf, cu teatrele din Piatra Neamț, Birlad, Baia Mare, Bacău, Brăila, Constanța, Tirgu Mureș; a lucrat ca invitată pe scenele Teatrului Național și Teatrului „Nottara” din București; la „Divadlo Comedie” din Praga și „Rodno Pozorište” din Sarajevo. Membră a Uniunii Artiștilor Plastici.

Menționăm din lista creațiilor: Vilegiaturistii de Gorki (Teatrul „Nottara”, 1958); Nud cu vioară de Noel Coward (Teatrul „Nottara”, 1960); Băiatul din banca a doua de Alecu Popovici (Teatrul pentru copii și tineret, 1961); Antigona și ceilalți de Peter Karvaș (Baia-Mare, 1962); Ocolul pămîntului în 80 de zile de Kohout (Teatrul pentru copii și tineret, 1963); Cinci schițe și Cîntăreața cheală (Teatrul Mic, 1965); Dactilografii de Schisgall (Teatrul Mic, 1965); Nu sînt Turnul Eiffel de Ecaterina Oproiu (Piatra-Neamț, 1965); Romulus cel Mare de Dürrenmatt (Bacău, 1966); Incident la Vichy de Arthur Miller (Teatrul Mic, 1966); Io, Mircea Voievod de Dan Tărchilă. A 7-a poruncă de Dario Fo (Bacău, 1967); Tango de Mrozek, Șun de Călinescu (Teatrul Mic, 1968); Bufonul de V. Nițulescu, Ofițerul recruta de Farquhar, Iertarea de Ion Băieșu (Teatrul Mic, 1968—69); Enigma Otiliei de G. Călinescu (Teatrul Național, 1968); O noapte furtunoasă de Caragiale (Brăila, 1969); Nora de Ibsen (Baia Mare, 1970); Dona Juana de Radu Stanca (Baia-Mare, 1970); D-ale carnavalului de Caragiale (Praga, 1970); Puricele în ureche de Feydeau (Constanța, 1970); Somnoroasa aventură de Teodor Mazilu. Revizorul de Gogol (Sarajevo, 1971); Antigona de Sofocle, Vicleniile lui Scapin de Molière (Teatrul Mic, 1972); Testamentul cinelui de A. Suassuna (Teatrul Mic, 1972); Tragedia fecioarei de Beaumont și Fletcher (Sibiu, 1973); Philadelphia, ești a mea de Brian Friel (Teatrul Mic, 1973); Matca de Marin Sorescu, Răspîntia cea mare de V. I. Popa (Teatrul Mic, 1974); Dămilă Prepețec după Creangă (Brăila, 1974).

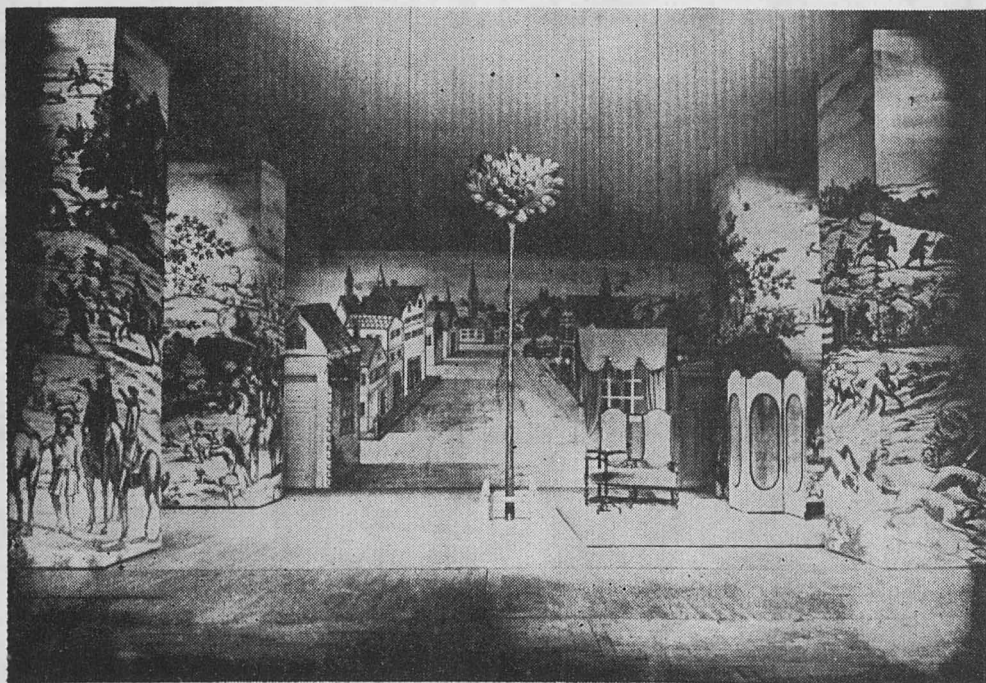
In pagina alăturată, trei imagini plastice din spectacolul „Cinci schițe — Cîntăreața cheală” (Teatrul Mic).





Schițe de costume la spectacolul „D-ale carnavalului“ (Didina Mazu, Iancu Pampon, Nae Girmea), pe scena „Divadlo Comedie“ din Praga.

Fundalul pictat și „pomul vieții“, cadru fix în spectacolul „Ofițerul recrutor“ (Teatrul Mic).



zual. Totodată, este foarte important ca un scenograf să-și gândească „regizoral“ decorul, așa după cum regizorul trebuie să-și poată concepe și vizual (plastic) mizanscena.

— Fiindcă ați introdus termenul „regizor“ în discuție, cum concepeți dv., în ce raporturi vedeți binomul regie-scenografie ?

— În general, am colaborat bine cu regizorii. Ceea ce m-a interesat însă întotdeauna a fost acea colaborare de natură să aibă drept rezultat un spectacol de înalt nivel artistic. Așa cum „o regie“ fără actori nu poate crea spectacolul prin propriile sale forțe, oricât de mari, tot așa, fiind consecventă cu ideile mele despre arta decorului și a costumului, nu cred că o scenografie, oricât de izbită ar fi ea, se poate face remarcată într-un spectacol mediocru sau slab. Se poate afișa, etalindu-și calitățile, dar acestea, prin ele însele, nu vor reuși să creeze valoarea artistică a întregului ansamblu ; și asta, pentru că dincolo de regizor, actori, scenograf, există nu autorul, ci textul care se cere exprimat, ideile lui.

— De ce această distincție ?

— Pur și simplu pentru că, atunci când e vorba de spectacol, am văzut mulți autori care înțeleg greșit exprimarea propriului lor text în scenă. Același lucru se poate spune despre colaborarea cu regizorul și cu actorul. Arbitrul nostru al tuturor este textul dramatic și, pe aceste baze, o colaborare nu poate să nu dea rezultate. Desigur, pentru un scenograf, buna colaborare cu regizorul este esențială, rezultanta neputând fi decât fuziunea creatoare pe un suport comun de idei. Caz fericit unde nu mai interesează paternitatea soluțiilor, ci osmoza creatoare. Esențial pentru un scenograf este, în această colaborare, ca el să subordoneze ambianța plastică necesităților de joc ; iar pentru regizor, să știe să folosească și să pună în valoare un decor.

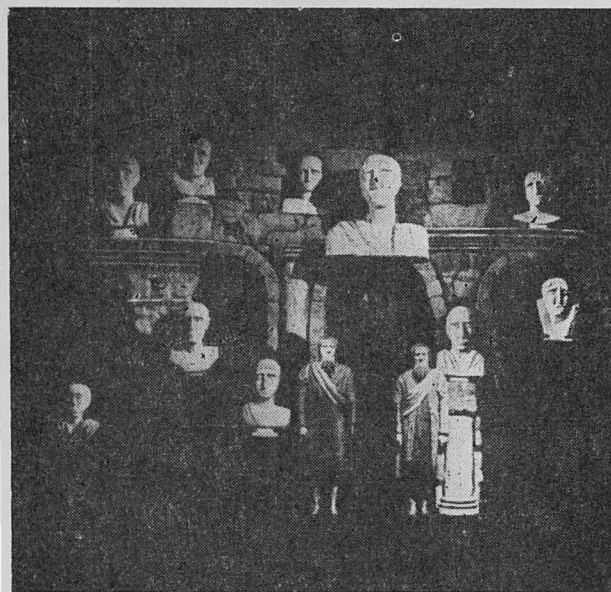
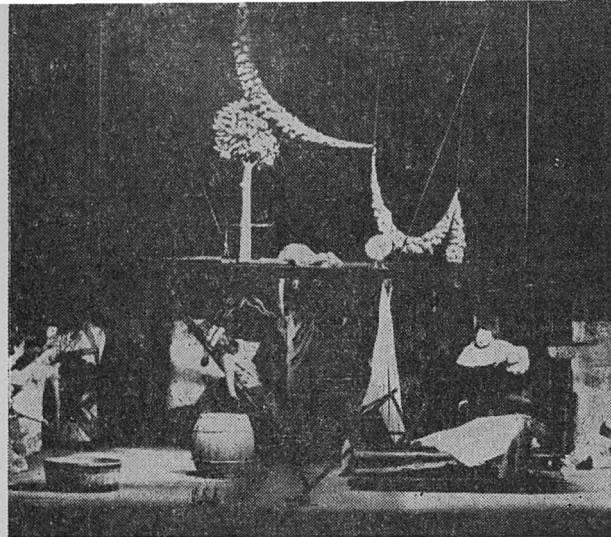
— M-ar interesa o autodefinitivă stilistică. Fiindcă purtăm un dialog „de atelier“, v-aș propune să pășim chiar în laboratorul dv. și să ne explicăm unele metode, să detaliați unele rezultate.

— Cred că cele spuse pînă acum mă caracterizează în mare măsură. Nu mi-ar plăcea să mă recunosc în nici o modalitate plastică determinată. Cred că personalitatea unui scenograf poate fi recunoscută prin gândirea proiectată asupra textului, care să aibă drept obiectiv nu exprimarea plastică a ideilor sale, ci înțelegerea acestuia și receptarea sensibilă a poeziei dramatice. Repet mereu că un decor se face cu hîrtie, pinză, culoare, dar mai ales cu idei și iar cu idei. Desenul, pic-



Schițe de costume pentru personajele Dobcinski-Bobcinski (sus) și Ana Andreevna (jos), din „Revizorul“, la „Rodno Pozorište“ (Sarajevo).





tura, cind e vorba de scenografie — deci, schițele de decor, de costum — sînt doar îndreptare relative în proiectarea unui spectacol. Important nu este ceea ce apare pe hirtie, ci ceea ce se vede, în ultimă instanță, pe scenă. Iată și motivul pentru care nu sînt adepta expozițiilor de scenografie. Nu cred că scenografia poate fi văzută, judecată, apreciată în complexitatea ei, printr-o etalare de schițe, desene, sau chiar fotografii. Axul valoric al profesiei noastre poate fi aflat numai pe scenă, numai în contextul reprezentăției.

— Care vi se pare a fi calitatea cea mai de preț a unui scenograf ?

— Posibilitatea de anticipare. Schițele de decor și costume trebuie să fie în primul rînd precise, și nu „frumoase”, ele exprimînd nu atît imagini, cît un ansamblu de relații între om și mediul în care acesta trăiește, între obiecte, între aparența personajelor și personalitatea lor ; relații pe baza cărora, abia în spectacol, se creează imaginea artistică. Echivalența între acest ansamblu de relații pe care-l constituie schița și imaginea pe care trebuie s-o creeze ea pe scenă se cheamă anticipație.

— Vă declarați adepta unei scenografii realiste ?

— Sînt pentru exprimarea realității pe scenă, pe baza ideilor textului ; exprimarea acestora se cere realizată prin mijloacele cele mai adecvate. Mi se pare evident faptul că realismul unui decor, al unei ambiante, trebuie judecat după finalitatea lui, după ceea ce exprimă ; nu după mijloacele folosite (cărora nu li se poate pretinde un anume stil plastic), ci după eficiență și adecvare față de realitatea ideii. „Casa” din Enigma Otiliei (regia, Ion Cojar) trebuia să fie pe scenă un univers al degradării și al parazitismului ; de aceea, mi-am imaginat-o fără ziduri, înconjurată de plante agățătoare, dezagățătoare, care se împleteau, în schelăria ce sugera un osuar, într-o tonalitate cromatică ce respira putreziciune. „Casa” din Tango (regia, Radu Penciulescu) reprezenta un decor de asemenea cu aparență realistă, dar cu evidente trîmțiri metaforice. Aci, ideea a fost crearea unei ambiante speciale din obiecte reale, comune, chiar extrem de banale, care se alăturau și intrau în relații insolite, pierzîndu-și astfel funcția inițială. Toc-

SUS : Imagine din „Bufonul” (Teatrul Mic). Revine motivul „pomului vieții”.

MIJLOC : „Romulus cel Mare” pe scena Teatrului din Bacău.

JOS : Soluție scenografică pentru „Oculul pămîntului în 80 de zile” (Teatrul Mic).



Șchițe de costume pentru „Viceniile lui Scapin“ : Silvestre, și două travestiuri — Geronte și Argante, concepute pentru acțiunile Tatiana Teckel și Olga Tudorache (Teatrul Mic).

mai această degradare vizuală a relațiilor dintre lucruri avea funcția de a exprima concret — și în același timp simbolic — deteriorarea relațiilor dintre ființe. În Nu sînt Turnul Eiffel (regia, Ion Cojar), spectacol dinamic prin structura textului, pentru reprezentarea pe planuri complexe a „drumului vieții“ într-o structură poetică, mi-am propus transfigurarea unui mijloc tehnic într-un mijloc de expresie poetică. Direcționarea în sens metaforic a unor imagini fotografiate, transformate în imagini poetice; acestea deveneau, la rîndul lor, un personaj complex, care întovărășea eroii în „drumurile vieții“ lor, pline de vise și realități, imprimînd spectacolului nu numai dinamism, ci și un ritm interior propriu vieții. Pentru Tragedia fecioarei, piesă elisabetană montată la Teatrul din Sibiu, în regia lui Iulian Vișa, scenografia avea drept obiectiv transpunerea plastică a ideii centrale: omul văzut dichotomic, în relația dintre esența și aparența lui. De aici, imaginarea unui spectacol-ceremonial, desfășurat pe o platformă în fața unui circular închis, cu departajarea momentelor prezentate alternativ pe planul apropiat sau depărtat, în funcție de postura personajelor. Costumele dețineau și ele o funcție cromatică și interpretativă: aparența omului, învăluită în somptuozitatea costumului de curte, și esența lui, exprimată prin dezgolirea de orice încălțătură care ar face dificilă demarcația dintre Bine și Rău.

Mă interesează, în momentul de față (de fapt, o preocupare cu rădăcini mai vechi), transpunerea miturilor noastre populare în reprezentări scenice; sau universalitatea unor

credințe populare întîlnite în anumite zone ale civilizațiilor. De pildă, în Tragedia fecioarei, mitul pomului vieții apare în ceremonialul nunții: podoaba de nuntă pentru cap a miresei am interpretat-o în crearea unor pălării pentru costumul de curte ceremonial; prin dimensiunile diverse sugerau eșafodajul funcțiilor curtenilor. De curînd, în Matca (regia, Dinu Cernescu), unde ideile pe care le propunea textul lui Sorescu, profund implicate în relațiile dintre om și forțele naturii, între aspirațiile acestuia și destinul lui, cereau cu necesitate prezența unor personaje mitice sau a unor ceremonialuri populare privind ciclul vieții și al morții: pomul vieții, pasărea, apa, mitul calului — prezent în credința populară ca păzitor al casei, al vetrei. Dar astfel de motive ca pomul vieții, al cunoașterii, al binelui și răului, au fost prezente și în alte decurii ale mele: Bufonul, Ofițerul recrutor, Iertarea, D-ale carnavalului, Revizorul etc. De asemenea m-a pasionat influența folclorului și a credințelor populare în crearea costumelor de priveghi din Matca și a costumelor din Dănilă Prepeleac. Ultimul mi se pare un spectacol conceput în întregime pe temeiul acestor izvoare mitologice și folclorice ca și al celor provenite din sursele teatrului popular. Mă interesează aceste surse de inspirație, foarte bogate pentru arta scenografiei românești și cu corespondențe în mai toate credințele popoarelor, deci cu aplicații posibile în literatura dramatică universală.

Mira Iosif

FLORIAN POTRA

Interferențe

Inițiative

Am în vedere două premise matematic certe: pe de o parte, nivelul european, mondial, al artei scenice românești — adică excelența actorilor și regizorilor noștri de anvergură; pe de altă parte, setea, de asemenea europeană și mondială, de spectacol televizual: romane re-povestite în episoade, piese de teatru adaptate, scenarii originale, seriale etc. Dacă punem în legătură acești termeni — repet: ținuta superioară a artei spectacolului (teatral) la noi și interesul unanim față de spectacolul TV — este imposibil să nu se manifeste, cu necesitate, un anumit spirit de inițiativă.

Un spirit de inițiativă viguros și global, departe de viziunea gregară și restrictivă a unor simple „prestații de servicii“, având deci în vedere nu doar posibilitatea noastră optimă de a executa comenzi, ci capacitatea creativă în totalitatea ei autenticității ei. Ce-ar fi dacă — studiind piața internațională și coeficienții ei de absorbție, inclusiv de participare la coproducții — am oferi lumii, respectiv diverselor centre naționale TV, un Danton în șase episoade (a

cite 40—50 de minute episodul, cum cere standardizarea)? Bineînțeles, Dantonul lui Camil Petrescu și plecându-se de la monumentalul spectacol al Naționalului bucureștean, dar prelucrat, scenarizat și montat în funcție televizuală. Astfel de „filme“ se subtitrează sau, mai ades, se dublează în străinătate, devenind bunuri spirituale ale spectatorilor de pretutindeni. Ar fi, după opinia mea, un produs TVR de mare prestigiu, asigurând un început de circulație valorilor noastre dramaturgice, regizorale, interpretative, tehnice.

Alt exemplu: Baltagul lui Mihail Sadoveanu. Rata, din păcate, ca film (acum câțiva ani), Baltagul-Miorița ar putea fi reluat și difuzat la scară internațională, într-o pregnantă și adecvată viziune televizuală, care să țină seama și de sugestiile lui Victor Iliu (din Fascinația cinematografului), și de caracterul exponențial al operei. Și încă un exemplu: Craii de Curtea Veche de Mateiu I. Caragiale, poate mai lesnicios adaptabil la nararea în episoade TV, decât la o ecranizare propriuzisă. Înainte de Craii, sau

după ei, Prințele lui Eugen Barbu (sau chiar Groapa).

Evident, ideile și inițiativele se pot multiplica și diversifica substanțial, cuprinzând și „lecturile“ spectaculoase ale clasicii universale. Bunăoară, ne-am dovedit deosebit de percutanți și de expresivi — magistrali, în sensul etimologic al cuvântului — în versiunile scenice ale lui Cehov și Gorki, dar și ale lui Shakespeare și Goldoni, ca să pomenim câteva nume de relief. Nimic nu ar fi mai firesc decât să „propunem“ și apoi să „impunem“ publicului european versiunile românești ale acestor clasici, versiuni de multe ori mai interesante și mai vii decât ale altora.

Împrumutând o expresie din economie, aș spune cu toată convingerea că arta spectacolului de la noi este competitivă pe plan mondial. Și aș preciza, la nevoie, că este competitivă pe toate laturile, în toate implicațiile, inclusiv cea tehnico-profesională, dispunând studiourile noastre atit de o înzestrare modernă cu mijloace de producție, cit și de cadre cu o înaltă calificare.

Așa, și nu altfel, stînd lucrurile, ce așteptăm? Piața televizuală europeană are nevoie de Danton, de Baltagul, de Craii de Curtea Veche, de Prințele, are nevoie de Creangă și de Rebreanu (un Ion, de exemplu), de Moromeții lui Preda etc. Cultura europeană și cea universală au nevoie de asemenea conținuturi și culori inedite pentru ele: aceasta — cum ar fi spus Victor Iliu — nu-i o exagerare și nici o vană prezumție. Ci o certitudine, care nu are nevoie decât de o conștiință ceva mai clară și mai netă a propriei noastre valori, și de o tresărire a spiritului de inițiativă, după cite știu, meru treaz la români.

CRONICA DRAMATICĂ

Teatrul Național
din București

VALIZA CU FLUTURI

de Iosif Naghiu

Cu Valiza cu fluturi Iosif Naghiu se află la a cincea piesă reprezentată, și-a precizat stilul și a trecut, fără îndoială, pragul maturității. Noua sa piesă continuă și dezvoltă predilecția autorului pentru analiza psihologică și dezbaterea de idei, pentru conflictul închis, pentru acțiunea lăuntrică. Avem de-a face cu un scriitor meditativ, cu un filozof dublat de un poet, preocupat de stările succesive ale personajelor sale, stări determinate rareori de fapte imediate de viață și cel mai des de mari, trecute experiențe, cu ecou târziu în conștiința lor. Valiza cu fluturi este drama unui cuplu conjugal, dramă secretă, alimentată și întepită de nemulțumiri, de neîmpliniri, de învinuiri reciproce, de jigniri, de înșelări și dezamăgiri, dramă născută în clipa când s-a născut cuplul: el — Sandru — sculptor de talent, muieratic și superficial, ea — Ana — fată de familie bună și avută, în căutarea unei partide convenabile. Căsnicia lor s-a clădit pe compromis și minciună, s-a consolidat prin abjecția care-i solidarizează. Liniștea și armonia din vila de pe malul mării sînt doar aparențe care se destramă sub ochii neașteptatului vizitator, lăsînd să se vadă cu din ce în ce mai multă limpezime treptele degradării umane pe care au coborît și coboară cei doi pînă la ultima treaptă, cea a delațiunii.

Neașteptatul vizitator, — Alin — e un tînăr comunist aflat la capătul unei acțiuni de luptă ilegală, urmărit acum, constrîns de împrejurări să caute un refugiu, căzut, fără știrea și fără vrerea lui într-o capcană. Pentru că el va afla mai târziu — și prea târziu — că e ales să fie prețul plătit pentru un dram de liniște în existența de abjecție a celor doi, Sandru și Ana. Se înfruntă trei personaje, dar se confruntă două lumi: lumea lui Alin, lumea comuniștilor care luptă

Data premierei: 12 iunie 1975.

Regia: SANDA MANU; Decoruri și costume: PAUL BORTNOVSCHI și SMARANDA BRĂNESCU.

Distribuția: OVIDIU IULIU MOLDOVAN (Alin); VALERIA SECIU (Ana); ION MARINESCU (Sandru).

Ultima premieră a Teatrului Național a avut loc târziu, în vară, și ored că e nițel nedrept ca o piesă originală scrisă de un dramaturg care se numără printre cei mai apreciați, să vină pe lume într-un moment cînd teatrele iau vacanță și spectatorii caută răcoarea grădinilor. Procedeu scade din valoarea actului în sine, care reprezintă stimularea în continuare a creației originale pe prima scenă a țării; slujirea prin cele mai bune mijloace de care această scenă dispune a dramaturgiei contemporane românești.



Ion Marinescu (Sandru), Valeria Seciu (Ana) și Ovidiu Iuliu Moldovan (Alin).

să înlăture o orînduire nedreaptă, să clădească o societate nouă, în numele unui ideal umanitar luminos ; și lumea celor doi, lumea exploatării, a degradării umane, a existențelor fundamental viciate moral, a ființelor iremediabil pierdute pentru umanitate. Nu e o înfruntare deschisă, e mai mult o permanentă delimitare, încrîncenata luptă dintre cei doi soți e urmărită cu un ochi lucid, superior și dezaprobator de Alin, cel ce asistă fără să participe la această disperată hărțuială, în egală măsură autodemascare și autoacuzare a unei lumi față de care tînrul comunist este cu desăvîrșire străin. În fond, cei doi, Sandru și Ana evoluează pe o spirală coborîtoare cu o mișcare accelerată doar de prezența lui Alin ; momentul de criză al existenței lor conjugale fiind doar declanșat de această prezență și vag impulsionat pe traseu, însă în nici un fel determinat, provocat, susținut de cel de-al treilea personaj. Al treilea, Alin, poartă un duel la distanță cu un alt personaj, al patrului, agentul Siguranței, care-l urmă-

rește, care nu e prezent în scenă dar e prezent în existența celor trei pentru că e prietenul sculptorului, amantul soției sale și e cel căruia Ana îi va plăti prețul înjositor al liniștei lor conjugale, semnînd pactul definitiv cu o lume crepusculară.

Așadar piesa este înainte de toate o analiză necruțător critică a unei lumi pe cale de dispariție, situarea acțiunii în anii din urmă ai războiului prilejuind autorului enunțarea unui conflict social deschis, chiar dacă acest conflict se desfășoară — sugerat — dincolo de zidurile singuraticiei vile. Înfruntarea pozițiilor de clasă are loc în termenii permanentei confruntări de moralități, mentalități și atitudini în fața vieții — comunistul Alin, a cărui luptă s-a consumat dincolo de vilă și înainte de timpul acțiunii, e un termen de comparație, de referință, și nu un factor al conflictului. Așa a gândit autorul modalitatea dramei sale, așa o înțelegem și noi, fără a încerca forțat să atribuim sensuri străine sferei tematice. În sub-

stanța ei, piesa este, cum bine o definea un confrate în titlul cronicii sale, un „proces al unei lumi apuse”, proces intentat de pe pozițiile deschise declarate ale comuniștilor, proces cu o sentință implacabilă: definitivă condamnare a acestei lumi.

Din păcate, luminind intens această lume egoistă, meschină, abjectă, desfrinată, Iosif Naghiu a lăsat în umbră opusul ei, tânărul comunist Alin, ale cărui date sînt sumar enunțate, fiind considerabil mai puțin realizat. De altfel antecedentele sînt cele care-i dau oarecare substanță și monologul lui final îl înalță. În rest, fi va fi venit desigur greu lui Ovidiu Iuliu Moldovan să-și construiască personajul din așteptări și tăceri, din replici scurte și seci, și e cu atît mai mare meritul interpretului, cu cît a reușit să fie convingător și expresiv în permanenta neliniște a celui hărțuit și în iarăși permanenta stare de observație îndreptată către ceilalți doi. Dificilă partitură pentru un interpret tînăr încă și dacă nu mă înșel, neîncercat în rolul unui erou pe care îndeobște îl numim pozitiv. Valeria Seciu a interpretat cu siguranță rolul lenevoasei, unduitoarei Ana, dominată de instincte erotice, pervers, rafinată, cochetă și absconsă, dezvăluind treptat natura hidoasă, degustătoare a personajului său. Ion Marinescu, invitat să interpreteze rolul sculptorului Sandru, a justificat pe deplin opțiunea teatrului. Interpretul compune din linii apăsată un personaj dezarticulat, abrutizat, alcoolizat, o epavă umană ascunsă îndărătul unei măști de o boemie mereu hlizită, rămășița jalnică și inutilă a unui fost talent, bălăcindu-se în apele mocirloase ale celei mai avansate degradări umane. E, cred, una din cele mai complexe creații ale acestui atît de original actor, încununarea unei stagioni istovitoare pentru el, dar plină de meritate satisfacții.

Sanda Manu a realizat un bun spectacol cu acest text. Sigur, nu a putut să evite scăderile, lipsurile sau stîngăciile piesei, natura statică a conflictului, absența acțiunii deschise, prețiozitatea replicilor, și nu de puține ori naivitatea ilară a situațiilor, dar a creat o atmosferă de încordare, de teamă și ură, de tensiune mereu în creștere, a instaurat de la început ritmul convenit și a condus cu mîna sigură travaliul interpreților pe direcțiile dorite. Foarte sugestiv mi s-a părut a fi decorul lui Paul Bortnovschi — o încăpere de huzur, cu draperii grele care nu lasă să răzbească lumina dinafară, cu un plafon care apasă amenințător, cu un ring central de covoare, canapele și perne presărate peste tot, aparent făcut pentru a lenevi dulce, în fond arenă închisă de luptă fără ieșire pentru cei doi. Lumina e piezișă și tulbură, ceva rece și straniu și dușmănos plutește peste personaje și întimplări.

Virgil Munteanu

Teatrul de Dramă și Comedie din Constanța

LUII DE MARE

de Gheorghe Vlad

Premiera : 22 iunie 1975.

Regia artistică : ION MAXIMILIAN ;

Scenografia : EUGENIA TARAȘESCU-
JIANU.

Distribuția : LUCIAN IANCU (Liviu Mărgărit) ; VALENTINA BUCUR (Ana) ; DIANA CHEREGI (Cristina) ; EUGEN MAZILU (Traian Pircălabu) ; VIOREL POPESCU (Damian Țurlea) ; ION ANDREI (Dumitru Cumpătă) ; EMIL SASSU (Ieronim Tatu) ; ROMEO MOGOȘ (Griga Oața) ; LONGIN MĂRTOIU (Timcu Aramă) ; COSTEL RĂDULESCU (Patriciu Burguescu) ; IULIU POPESCU (Pascale Tirnăcop) ; ALEXANDRU MEREUȚĂ (Telemac Constantin) ; CONSTANTIN GUȚU (Avram Cireașă) ; CRISTINA MINCULESCU (Silvia) ; ANA MIRENA (Paula) ; VALENTINA ȘAMBRA (Ioana) ; BARBU IONESCU (Bucătarul).

Tema mării a ispitit pe mulți scriitori și așa se face că în literatura universală ea a fost ilustrată de narațiuni bogate, palpitate, multe din ele inedite, care stimulează avîntul romantic al tuturor categoriilor de cititori. Și în literatura română ea și-a găsit o magistrală ilustrare, dacă ne vom referi doar la coloratele relatări din „jurnalele” lui Jean Bart sau la fascinantă expediție a corăbiei „Speranța”, imaginată de Radu Tudoran în Toate pinzele sus. În dramaturgie o regăsim intrucitva, în lucrări de Ibsen, O'Neill, Strindberg, e drept mai puțin spectaculos dar suficient de dramatic. În dramaturgia română, aproape deloc. Oricum, nu nevoia de a umple un gol tematic intră în discuție aici, ci necesitatea de a reflecta o categorie specifică a oamenilor din ziua de astăzi care, într-un mediu specific, își înscriu existența

și eforturile pe coordonatele ample ale dezvoltării economiei socialiste a țării. O umanitate specifică, văzută în rostul ei precis, sever, cu ochiul realist al reporterului și puterea de sinteză a poetului.

Un ochi realist de reporter s-a îndreptat și către această lume; după o lungă peregrinare pe plaiurile înverzite ale satului contemporan, Gheorghe Vlad a „simțit“ fascinația tematică a noului univers și, într-o bună zi, s-a ambarcat pe o navă comercială românească, a străbătut marea Neagră, Mediterana și Oceanul Atlantic, a primit botezul lui Neptun la ecuator și după două luni s-a întors în patrie, impresionat și cu tolba plină de date. Cu darurile bune ale observatorului lucid, sesizează și reține noul, surprinde semnificația majoră a unor fapte obișnuite, găsește tonurile exacte pentru a reliefa culoarea și autenticitatea mediului. Și astfel, paginile dedicate oamenilor pe care i-a cunoscut în imensitatea oceanului albastru reflectat de cer, devin, în cele din urmă, un reportaj scenic, de familiarizare cu acest univers, în care nota dominantă e autenticitatea relatării și patina înseninată lirică.

Pe canavaua destul de simplă a acestei compuneri, unde în mod deliberat nu se petrec lucruri spectaculoase, ci se caută fondul uman de dăruire tăcută și îndrăjită a „lupilor“ de mare, se schițează câteva portrete diverse și ușor diferențiate. Mici biografii, de un anumit farmec și originalitate unele senine, altele grave, o parte decorative, pe care, din cine știe ce perfidă inspirație, numai numele sînt în stare să le altereze, cu ecoul lor satiric-denigrator (Tîrnăcop, Telemac, Turlea, Cîrcașă etc.). Un comandant de vas cu recunoscută autoritate, dar care își vede întru-cîtva știrbită autoritatea în propria lui familie unde e mai mult musafir (Liviu Mărgărit) și un secund tînăr, iscusit și capabil, implicat prin forța împrejurărilor în problemele de autoritate paternă ale șefului (Traian Pîrcălabu); o soție iubitoare și blîndă, care a învățat să aștepte și să creadă în „steaua“ celui plecat pe mări (Ana Mărgărit), și o fiică tot atît de iubitoare, dar voluntară, care se îndrăgostește de un fiu al mării împotriva voinței părintelui ei (Cristina); un comandant la Navrom, bitru și ghidus ca un bunice (Patriciu Burguescu) și o logodnică enigmatică (Paula); în fine, din rîndul echipajului, un timonier vajnic care nu se sperie de nimic și chiuie ca un ardelean prin codri (Griga Oața), un tînăr motorist vilcean, încercat stranic de rîul de mare dar aprîg și semeț (Pascale Tîrnăcop), un șef de echipaj și secretar de partid în același timp, neîncercat

de prea multe probleme (Ieronim Tatu) și figura cea mai expresivă, după părerea noastră, medicul Tîncu Aramă. Medicul Tîncu Aramă s-a ambarcat pe navă în calitate de asistent medical (nu el a „desființat“ posturile de medici de pe navele comerciale!) pentru a omagia memoria tatălui său, al cărui morimînt se află undeva sub ape, într-un punct înscris între anumite coordonate în largul Oceanului Atlantic. Subțirel și delicat, te și întrebă cum de a ajuns această făptură fragilă pe un vas, unde viața nu e chiar un agrement și cum de rezistă asprății ei. Aflăm motivul dintr-o relatare fugară a doctorului însuși, care-și ține un jurnal, și asistăm la momentul trecerii prin acel punct. Doctorul vine în ținută de gală, cu un vas cu flori în mînă, și-l roagă timid pe secund să sune de trei ori sirena navei. Secundul ridică din umeri, sirena sună și doctorul ingenu-chează adresînd cîteva cuvinte memoriei tatălui său și aruncînd florile în apă.

Povestea are, în general, iz de farsă și, printr-o coincidență voită, comandantul și secundul sînt puși într-o rivalitate de familie din care va avea de cîștigat cunoașterea reală a omului și nu prejudecata. După cum se poate bănui, secundul este alesul fiicei comandantului și în calea dragostei lor stă numai încăpățînarea tatălui de a nu-și introduce un alt fiu al apelor în familie. Viața spulberă ușor această prejudecată și la sfîrșitul călătoriei, și al piesei, însuși bătrînul lup de mare își aduce în casă ginerele, pe care l-a cunoscut în momente de mare încercare ca pe un om dîrz, îndrăzneț, de nădejde. Adevărul e că aceste momente sînt într-adevăr create, dar examenul pe care-l dă secundul este totuși sumar, ca și întreaga evoluție a echipajului în momentele diferite ale călătoriei de lungă durată evocată aici. Scenele sînt fragmentate, ca niște mici instantanee alăturate decorativ pe un fir, au savoare a replicii și ceva tîlc, dar nu se leagă pe o țesătură mai densă care să implice personajele mai mult decît pe o linie dantelată. E timidă și inabilă punerea în relație a acestor personaje, și de aceea multe din ele au a se releva sporadic, izolat, prin cîte un scurt recitativ. De ce e stingher momentul întîlnirii omagiale a medicului cu tatăl său, și lipsit de măreția fiiorului? Pentru că problema acestui personaj n-are ecou asupra mediului, se trece peste un fapt de mare gingășie omenească printr-o ridicare din umeri. Experiiența lui Gheorghe Vlad se îmbogățește cu



Valentina Bucur (Ana), Lucian Iancu (Mărgărit) și Diana Cheregi (Cristina).

un univers inedit, despre care ne dă o idee, dar încă nu trece de la faza direct enunțativă la faza sintezei dramatice, de o rigoare a construcției și un ecou mai amplu al conținutului implicat.

Teatrul din Constanța și-a onorat poziția geografică înscriind Lupii de mare în repertoriu. După câte am aflat, a și contribuit la realizarea ei, afirmând interesul autorului pentru această lume cu totul aparte, ceea ce sporește în stimă preocuparea conducerii și a secretariatului literar pentru promovarea dramaturgiei originale. A rezultat un spectacol agreabil, un reportaj scenic intersectat de momente de farsă și recitative, cald, luminos și naiv, așa cum îi stă bine unui lucru făcut cu ceva mai multă seninătate și fidelitate decât exigența rigidă. Comandant experimentat și sigur s-a arătat regizorul Ion Maximilian, care are o „stea“ a lui și știe întotdeauna să echilibreze mișcările navei după undulațiile valurilor și după încărcătură. Interpretarea la fel de caldă și naivă, în care nu există stângăcii, ci culoare și sim-

țire, uneori interioară (Lucian Iancu, Diana Cheregi, Eugen Mazilu, Longin Mărtoiu, Valentina Bucur), alteori, preponderent exterioară (Romeo Mogoș, Iuliu Popescu, Ana Mirena). Pentru Eugen Mazilu și Longin Mărtoiu adăugăm o apreciere în plus, primul pentru forța dramatică pe care și-a etalat-o, celui de al doilea pentru sensibilitatea gravă cu care a subliniat un moment dramatic solitar, într-o ambianță, deliberat, indiferentă. Soluția scenografică a Eugeniei Tărășescu-Jianu e una din cele multe posibile, avînd în vedere că o bună parte din acțiune se petrece (în mai multe planuri de joc) pe o navă. O scară ușor mișcată, dă ceva din aluzia tangajului. Lumini și efecte sonore ne aduc, pentru câteva clipe, în vecinătatea furtunii. Păcat că lipsește perspectiva unei ambianțe care tocmai prin perspectiva ei e măreață și unică pe lume. Păcat că nu se simte zborul. Unei păsări, unui dor...

C. Paraschivescu

Teatrul „Victor Ion Popa“
din Bîrlad.

DRUMUL SPRE EVEREST

de George Genoiu

Data premierei : 24 mai 1975.

Regia : CRISTIAN NACU. Scenografia : DAN ZAMFIRESCU.

Distribuția : ELENA PETRICAN (Roxana), ȘTEFAN TIVODARU (Bogdan); SMARANDA HERFORD (Sima); LIGIA DUMITRESCU (Adriana); GHEORGHE GHEORGHIU (Serafim); FLORIN PREDUNĂ (Sotir); VALY MIHALACHE (Branca); DANA TOMIȚĂ (Adria); VIRGIL LEAHU (Tiberiu Cristea); ZEFINA SIRB (Ioana).

Marcată de cele două premiere: Umbrele zilei de Radu F. Alexandru, (cu care s-a deschis stagiunea) și Drumul spre Everest de George Genoiu (apărută către sfârșitul actualului sezon teatral), activitatea colectivului bîrlădean se oferă pilduitoare în ceea ce privește stimularea și promovarea piesei românești contemporane. Se cuvine să subliniem, în acest sens, contribuția aparte a acestui modest colectiv care s-a ambiționat să nu lanseze orice și oricum, texte și autori. El s-a hotărât să opteze numai pentru scrierile cu problematică socială substanțială ai căror autori și-au propus să reflecte cu sinceritate și îndrăzneală aspecte fundamentale ale realității.

Așa cum s-au înfățișat pe scenă, premierele pe țară ale teatrului din Bîrlad (dincolo de orice observație pe care o poate isca un text sau altul) conferă muncii depusă aici în această stagiune, o aură simbolică. Ele mărturisesc concordanța între gândul și fapta celor ce s-au străduit să facă din mobilul reprezentării dramaturgiei originale un act responsabil, de deplină angajare ideologică și formare educativă și nu o obligație formală.

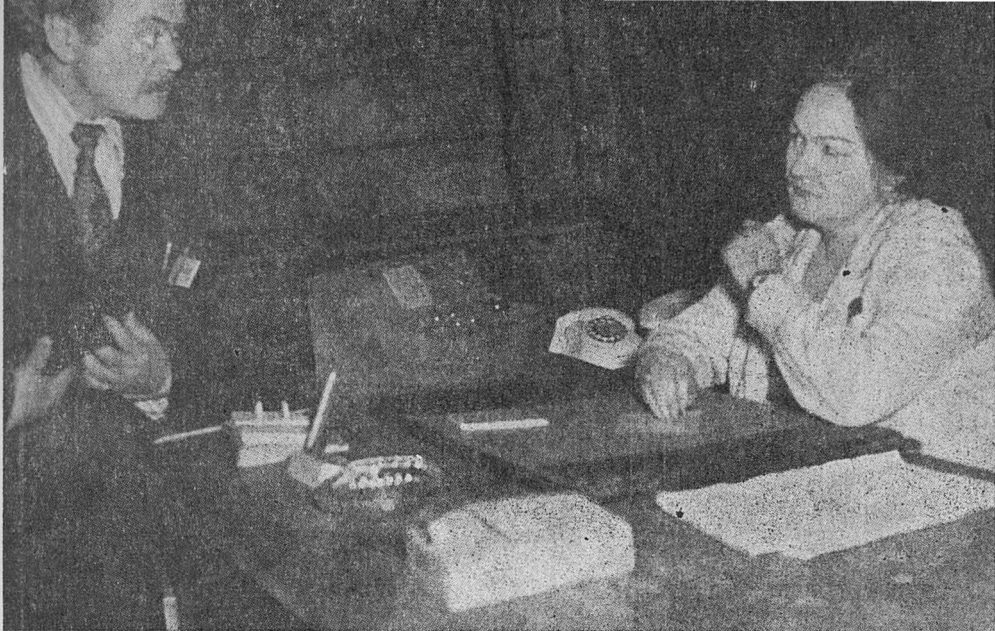
Cu al său Drum spre Everest, George Genoiu (la cea de a 15-a scriere dramatică, și la cea de a treia confruntare cu scena) se arată demn de a escalada spre mult râvnite

culmi după ce s-a rătăcit, cităva vreme, pe întortocheate cărări, printre încetoșate povrănișuri. Raportată la precedentele lucrare, drama Trecerea prin veranda verde, scrisă într-o formulă alambicată, cu aglomerări de simboluri și metafore, al căror înțeles nu era întotdeauna prea clar, Drumul spre Everest este o piesă limpede și curată, cu un mesaj luminos, direct. În înțelesul său metaforic, Drumul spre Everest este drumul speranței și al încrederii, aspirația spre ideal și împlinire. Pe autor îl interesează, de fapt, sinuozițările și greutatea, abaterile morale ce stau, câteodată, în calea omului pe acest drum, care pentru unii poate însemna biruință, pentru alții eșec. Pledoaria pentru puterea omului de a învinge greutatea vieții o susține în piesa lui Genoiu o femeie, „care și-a luat viața foarte în serios“.

Pe fondul unor întâmplări dintr-o mare unitate din industria ușoară, autorul proiectează destinul dramatic, mai precis zilele și nopțile directoarei comuniste Roxana. Sînt examinate, din diverse puncte de vedere, raporturile dintre generații și responsabilitățile etice reciproce. Din pricina unor mentalități retrograde, legate de promovarea tineretului, Roxana e pusă, deseori, în fața unor situații nedorite pe care le rezolvă bărbătește, cu înțelepciune, înțelegere și tact. Mai greu îi vine, însă, rezolvarea complicațiilor din viața ei familială, sentimentală, pricinuite de un soț iresponsabil, plecat și apoi întors cu regrete și mustrări de conștiință.

Umărul puternic al tovarășilor de muncă pe care-l simte alături, noile condiții create astăzi femeilor în societatea noastră, exemplul și sprijinul moral pe care-l primește de la fiica ei Adria (care și-a făcut și ea un rost în viață, cu răspunderi sociale) îi permite eroinei lui Genoiu să nu accepte nici un compromis. Ea va trece cu demnitate peste toate îndoielile și suferințele, se va dăruși și pe mai departe muncii, problemelor diverse și complexe, care o solicită din plin.

Investigația autorului nu cercetează originile profunde ale fenomenelor, ale psihologilor omenești. Ea nu atinge nici consecințele ultime ale faptelor reprobabile. Autorul și-a propus doar să ne prezinte o biografie contemporană, un caz reprezentativ pentru emanciparea femeii cu o „nouă conștiință a muncii“, factor social puternic, caracterizant pentru realitățile noastre. În substanța realistă a dramei pătrund însă și accente melodramatice destul de apăsate. Piesa mai suferă și de un didacticism care, oricît de pozitiv ar fi în intenție, eliberează prea repede pe spectator de nevoia de a reflecta singur. Personajele masculine, aduse ca argumente în declanșarea și rezolvarea conflictului, sînt schematice, lipsite de consistență, de culoare. Influențe vestrești își mai pun și ele amprenta pe caracterul dezbaterii despre libertatea și emanciparea femeii, încheiată însă cu un convingător rechizitoriu împotriva dezertărilor din fața răspunderilor umane și sociale.



Gheorghe Gheorghiu (Serafim) și Elena Petrican (Roxana).

Totuși, dincolo de aceste observații, și parcă împotriva lor, piesa lui Genoiu se impune printr-o mare calitate: ea vibrează în actualitate, transmitând cu sinceritate și fior real adevărul vieții, perspectiva asupra evenimentelor relatate. Tonice și reconfortante sînt tonusul vital și viabilitatea eroinei, sentimentul păderii în cei din jur, atitudinea umanistă a autorului, care învăluie sensibil toate întâmplările și pe toți eroii piesei.

Spectacolul realizat de Cristian Nacu cucereste printr-o mare simplitate și organicitate, prin puterea de evocare a farmecului vieții, a realității, prin adevărul caracterelor, a relațiilor. Întîmplările se desfășoară pe scenă normal, firesc, fluent, cu elocvență neretorică, fără nici un artificiu. Regizorul s-a străduit, cu rezultate foarte bune, să înlăture senzația de construcție abruptă, vădit elaborată, a piesei, să atenueze ostentațiile didactice, moralizatoare, alunecările în melodramă. Ajutat de cițiva actori bine distribuiți, Cristian Nacu, încercat profesionist, cu un stat de serviciu impresionant (70 de montări cu piese românești; numai în ultimele trei stagioni a pus în scenă 9 spectacole cu piese originale), a realizat un spectacol viu, îngrijit, omogen. Cea mai importantă realizare regizorală mi s-a părut a fi tipologia spectacolului; schițe sumare, personaje fără încărcătură dramatică, dobîndesc prin montare viață, relief artistic.

Elena Petrican, deținătoare foarte bună și temeinică a rolului principal, sugerează cu deplină sinceritate și naturalețe, cu discreție

patetică, ideea fundamentală a piesei. Interpreta a conferit eroinei lui Genoiu, printr-un joc simplu și nuanțat, autentic, fizionomia caracteristică a femeii militante, căreia societatea i-a încredințat misiuni deosebite și care înțelege să le îndeplinească cu pasiune și devotament, fără a-și pierde însă și celelalte calități: căldura feminității, atributele de mamă, de prietenă etc.

Dana Tomiță a desenat cu spontană explozie de vitalitate tinerească, cu ironie discretă chipul Adriei, o fată emancipată, cu personalitate, în aparență excentrică și cam zăna-tecă, dar în fond un om serios și capabil. O reușită compoziție în registrul comicului caricatural, cenzurat însă cu măsură, realizează Valy Mihalache în Branea. Delicată și sensibilă, Zefina Sîrb a trecut-o prin scenă cu discreție pe orfana Ioana. Figura tatălui, victimă a unui mod eronat de a înțelege viața și responsabilitatea familială, a fost înfățișat cu multă decență, cu grijă pentru evitarea schematismului de către Ștefan Tivodaru. Chiar și chipul meșterului Serafim care mi s-a părut din punct de vedere dramaturgic-literar foarte puțin concludent, a căpătat consistență și culoare în interpretarea sinceră și sobră a lui Gheorghe Gheorghiu. Virgil Leahu, Ligia Dumitrescu, Florin Predună, Smaranda Herford și-au făcut cu toții datoria, reușind să puncteze un peisaj uman racordat dramatic la o problemă care se impusese spectatorilor cu emoție, cu puterea adevărului.

Valeria Ducea

Alte inițiative bîrlădene

Inițierea filialei A.T.M. la Birlad, moment prezidat de Dina Cocea, a prilejuit organizarea mai multor manifestări. Teatrul a prezentat două premiere: *Drumu' spre Everest* de George Genoiu și spectacolul-lectură *Eminescu la Viena* de Stelian Vasilescu, regizat de Mușata Mucenic (reprezentatie sobră și în același timp emoțională, prin calitatea formulei spectaculare, de o mare simplitate, cu un admirabil și adecvat fond muzical și două interpretări actoricești: Mihai Napu — Eminescu și Virgil Leahu — Slavici, surprinzătoare prin firesc și sensibilitate).

În același timp, a avut loc o întâlnire a oaspeților cu primarul municipiului, inginerul Ion Berlea. La librăria „Al. Vlahuță”, criticul Valentin Silvestru l-a prezentat cititorilor pe tânărul poet și critic Ion Cocora, autor al volumului *Privitor ca la teatru*. A urmat o masă rotundă. Tema: *Valorificarea dramaturgiei originale pe scena teatrului din Birlad*. O confruntare extrem de interesantă și utilă între colectivul teatrului și cei ce conduc destinele sale pe plan local și național, cu participarea unui însemnat număr de critici din București, Iași, Cluj, la care au asistat și spectatori prieteni ai teatrului.

Așa cum am aflat din dialogul purtat cu oamenii de teatru birlădeni, acest moment de efervescență culturală nu reprezintă un fapt izolat. El face parte dintr-o succesiune de acțiuni menite să reînvie tradiția culturală a acestei urbe moldovene — care și-a atestat de curînd vârsta de 800 de ani —, să definească și să distingă trăsăturile vieții spirituale actuale a orașului, conferindu-i strălucirea pe care o merită.

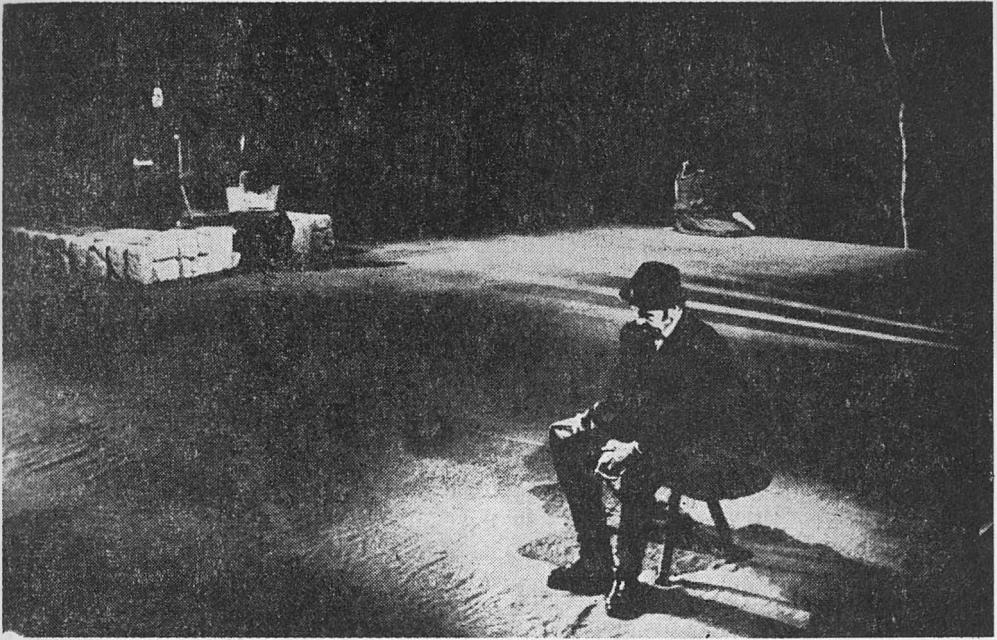
Semnele unei vizibile înviorări, observate în activitatea teatrului din Birlad, atît în planul programului repertorial cît și în cel al calității spectacolului, sînt roadele unei ambiante cultural-artistice. Ea se cere consemnată ca o izbîndă a unui nou mod de a gîndi și înțelege, în spirit contemporan, munca de propagare a culturii în masele largi. Ultimii trei, patru ani și mai ales stagiunea recent

încheiată ne-au impus constatarea că centrul de interes și inițiativă a acțiunilor generalizator-teoretice teatrale nu-l mai reprezintă în exclusivitate capitala. Seriei de spectacole bune, ce depășesc limita corectitudinii, înregistrate la Piatra Neamț, la Arad, la Reșița, la Brașov, i s-au adăugat modalități de studiu al fenomenului teatral apte să afirme și să consemneze substanța și trăsăturile specifice ale teatrului nostru.

Merită a fi subliniat, în mod deosebit, efortul colectivului din Birlad de a se impune atenției opiniei teatrale a țării, creînd nu numai în practică, ci și în domeniul teoretic, un climat de interes în jurul uncea din cele mai ardente cauze ale teatrului nostru: dramaturgia originală. Subliniem caracterul concret al discuțiilor purtate, eficiența lor, orientarea ideologică, raportarea lor la realizările și la problemele teatrului birlădean.

Una din ideile cele mai valoroase relevate de colocviul birlădean mi s-a părut a fi aceea a *unității de vederi*, a *fuziunii organice* dintre toți factorii chemați să dea viață inițiativelor creatoare în teatru. Oricît de ambițios și bine intenționat ar fi fost teatrul din Birlad (condus, de doi ani, de inimosul actor Constantin Petrican), el nu ar fi putut însă realiza tot ceea ce și-a propus (o seamă de obiective importante, printre care și acela de lansare a unor noi piese românești capabile să stabilească o legătură strînsă cu publicul), fără sprijinul nemijlocit, material și moral, al reprezentanților forurilor județene și orașenești de partid și de stat. Concepția asupra menirii teatrului, ca unul din cele mai importante mijloace de educare ideologică și politică a maselor, precum și îndrumarea competentă din partea forurilor locale au făcut posibil ca Teatrul din Birlad să-și înnoiască activitatea pe toate coordonatele: repertoriu, regie, evoluția actorilor, raportul cu publicul. Firește, sperăm ca această stagiune să nu fie o „floare” singuratecă în mult rîvnita „primăvară birlădeană”.

V. D.



Orosz Lujza (Katusné) și Vadász Zoltán (Pal Lukacs), în „Pisica neagră” de Asztalos Istvan.

Teatrul Maghiar
de Stat din Cluj-Napoca

■ PISICA NEAGRĂ

de Asztalos István

Regia : HARAG GYURGY și
MÁRTON JÁNOS.

Decoruri : PUSKÁS SÁNDOR. Cos-
tume : PONGRÁCZ ANTONIA.

Muzica de scenă : SELMECZY
GYURGY.

Distribuția : VADÁSZ ZOLTÁN (Pal
Lukacs) ; SEBÜK KLÁRA (Ida, soția
lui) ; KÜNCZEI ILONA (Iduka, fata
lor) ; OROSZ LUJZA (Katusné) ; MI-
HÁLY PÁL (Mihály) ; BALOGH EVA
(Mariné) ; SZABÓ SÁNDOR JÓZSEF
(Istvánka, nepoata) ; SENKÁLSZKY
ENDRE (Krekuc, primarul) ; MAR-
TON JÁNOS (Bodo bá) ; TÜRÖK
KATALIN (Lináné) ; LÁZÁR ER-
ZSEBET (Jegyző) ; KAPUSI MÁRIA
(Koldusasszony).

Spectacolul acesta se reține ca unul din efectele pozitive ale acțiunii de „recuperare”, de „restituire” sau — cu un termen internațional — de „repêchage”, practică pe mai toate scenele lumii : cu o premieră aproape complet neluată în seamă, acum treizeci și doi de ani, la Budapesta, e vorba de data aceasta de Pisica neagră, piesă în 3 acte, a regretatului Asztalos István, unul dintre cei mai talentați scriitori maghiari din țara noastră. Evident, lucrarea poartă pecetea perioadei în care a fost elaborată și reprezentată pentru prima oară ; sinceritatea, unda ideatică și pasională a autorului, polemica socială, sînt ușor alterate în original, fie de pulsații populiste, fie de capcane ale naturalismului. Și tocmai aici e de văzut meritul celor doi regizori, Harag György și Márton János, și anume, în lectura esențială a piesei, în înlăturarea oricărei balast narodnicist, în modelarea unei structuri și a unui ritm de baladă, și chiar dacă prin operația aceasta se pierde o parte din exactitatea istorică (incadrarea istorică este împinsă într-un trecut vag, „global”), cîștigul nu e doar estetic, ci și de ordinul semnificațiilor umane generalizatoare. Reîmpietind cu destoinicie firele superstiției („pisica neagră” ca purtătoare de nenoroc), ale prejudecăților sociale, ale ciocnirii de clasă în lumea satului (împărțită în puțini bogați și foarte mulți săraci), fire toarse în prealabil de Asztalos și tot de el ușor complicate în psihologia de handicapat a protagonistului (șchiop, flăcău tomnatec), — re-



Altă scenă din spectacol, cu Sebök Klara (Ida) și Mihály Pál (Mihály).

gizorii Harag și Márton se completează fericit: suflul de autenticitate adus de Márton (interpret cunoscut al unei întregi galerii de țărani și fin analist al universului lor) este potențat de știința spectacologică și de gustul lui Harag, într-o construcție scenică nu atât „stilizată“, cit esențializată, nudă, de o economie strictă, în care drama este aproape complet încredințată mișcărilor interioare ale personajelor. Ispita unei paralele cu stilul tragediei grecești ar duce, cred, la concluzii false, disproportionale, dar intenția regiei n-a fost totuși departe de un asemenea stil, care se citește, parcă, în urmărirea și în „fixarea“ momentelor statice din însuși fluxul dinamic al acțiunii, adică în efortul de a reține, măcar în parte, ceea ce ar putea fi omeneste durabil din ceea ce e trecător, în continuu declin. Se citește, de asemenea, această intenție și în conducerea mișcării, a pantomimei, ca și a rostirii verbale a interpreților. Toți sînt văzuți statuar, rectiliniu, cu excepția Lelei Mári, pe care sărăcia o face flexibilă, ușor de aplecat, după cum toți vorbesc cu anumită zgîrcenie de tonuri, în timp ce aceeași Măriné e flecară și zgomotoasă, interpretarea lui Balogh Eva subliniindu-i tocmai versatilitatea umorală și morală. Principalii purtători ai dramei sînt, însă, Vadász Zoltán (Lukács), cu un echilibru de mare actor în rolul soțului bogat, șchiop și vîrstnic, al sărmanei Ida, căreia Sebök Klára îi împrumută nu numai frumusețea, ci și o nervozitate singulară, o surdă, abia sufocată pasionalitate. Într-un rol de un singur episod, Márton János își demonstrează bravura compozițională, de „caracterist“ (Bodo bá), în timp ce Orosz Lujza (mama lui Lukács) își demonstrează forța expresivă într-o manieră complet lipsită de semnele efortului. Relativ nouă, inedită, este apariția lui Senkálzky Endre, într-un rol de țăran (primarul chibabur Krecuc), care lărgeste și diversifică registrul acestui talentat, viguros actor. Oarecum plat, fără relief psihologic și scenic, — Mihály

Pál, tînărul iubit al Idei (Mihály), pereche nefericită a lui Gheorghe din Năpasta. De altfel, întreaga piesă a lui Asztalos este un fel de „năpastă“, cu bornele de tensiune inversate, în care fatum-ul, temperamentele și interesele socio-economice se ciocnesc și se amalgamează într-o pastă dramatică densă, comunicativă și semnificativă, chiar și fără prisosul expresionist-grotesc al aparițiilor Cerșetoarei (Kapusai Mária). Astfel, în linii mari, operația de recuperare scenică a piesei lui Asztalos poate fi considerată ca reușită, desfășurîndu-se în condiții de sigură asepsie artistică.

■ FLORIILE UNUI GEAMBAȘ

de Sűto András

Bătea, la începutul secolului trecut, dinspre inteligenția Europei speriate de expansiunea napoleonică a francezilor, și în special dinspre tinerimea cultă germană — un vînt de nesupunere, de prevenire și contestare a tiraniei, a opresiunii din afară și dinăuntru. Wilhelm Tell al lui Schiller e din 1804, iar Heinrich von Kleist publică în 1810 nuvela exemplară Michael Kohlhaas, povestea „unuia dintre cei mai loiali și în același timp mai slobozi oameni ai timpului său“ și din care om, în mod paradoxal,

tocmai „simțul de dreptate a făcut un til-har și un ucigaș“. Este vorba de geambașul pe nume Michael Kohlhaas, fiu de învățător, trăind pe malul râului Havel din Bran-

Regia : HARAG GYÖRGY.

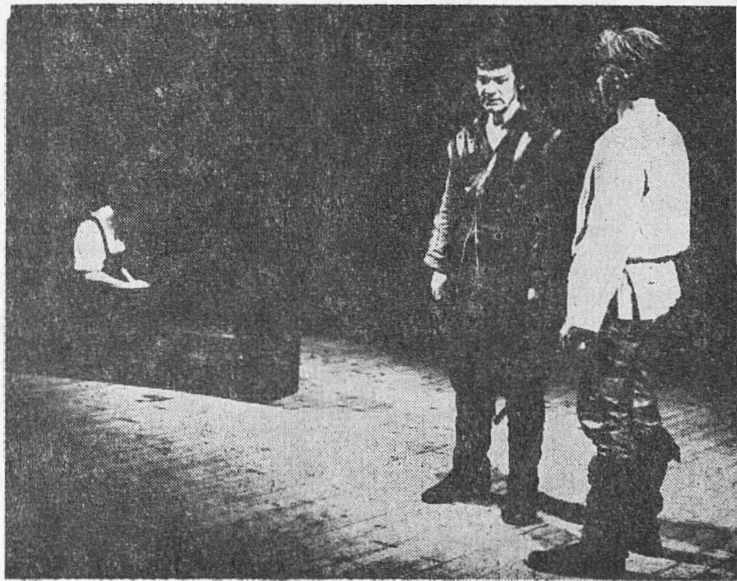
Decoruri : MIRCEA MATCABOJI ;
Costume : EDITH SCHRANZ-KUNOVITS.

Distribuția : HÉJJA SÁNDOR (Kohlhaas Mihály) ; SEBÖK KLARA (Lisbeth) ; VADÁSZ ZOLTÁN (Nagelschmidt) ; BARKÓ GYÖRGY (Herse) ; BALOGH ÉVA (Mária) ; SENKÁLSZKY ENDRE (Wenzel von Tronka, baron) ; NAGY DEZSÓ (Günther, baron) ; PÉTERFFY GYULA (Müller Ferenc) ; KOZMA LAJOS (Kallheim) ; MARESCH BÉLA (Hinz) ; SCHAASER RICHÁRD (Kunz) ; MIHÁLY PÁL (Zauner) ; KINCSES ELEMÉR (Eibenmeyer) ; PÁSZTOR JÁNOS (Várnagy) ; HIGYED IMRE (Vámos) ; NAGY REKA (Antonia, călugăriță) ; LÁSZLÓ GERU (Luther Márton) ; MOCSY LÁSZLÓ (Henrik) ; MÁRTON JÁNOS (Mann).

denburg, pe la jumătatea veacului al șase-sprezecelea : adică la puțină vreme după înăbușirea în sînge (în ziua de 16 mai 1525, la Frankenhausen) a „războiului țărănesc“

condus de Thomas Münzer. Situația din na-rațiunea lui Kleist — aparent limitată la un „caz personal“. La frustrarea morală și economică a lui Kohlhaas, prin silnicia iun-kerului Wenzel von Tronka — trebuie vă-zută tocmai în prelungirea răscoadelor țără-nești de sub semnul „cocoșului roșu“, al focului pus de răzvrățiți castelelor și minăsti-rilor. Kohlhaas, nedreptățit, răspunde pro-priei soții la întrebarea de ce vrea să-și vindă casa : „Pentru că, draga mea Lisbeth, nu vreau să rămîn într-o țară în care nu-mi sînt apărute drepturile. Mai bine un cîine, dacă vor să mă calce în picioare, decît om să fiu“. Mîndru, intransigent, inflexibil, res-pingînd compromisul — Kohlhaas își cheamă oamenii la acțiune, și violenței feudalilor răspunde prin violență, făcîndu-și dreptate. Este exact ceea ce nu poate tolera nici în-suși Martin Luther, trimis să-l potolească, de fapt să faciliteze aplicarea perfidei tac-tici a domnilor de-a ajunge aparent la o înțelegere, pentru a-i dispersa apoi pe țá-rani în pîlcuri mici și a-i decima în parte. Printr-o ipocrită simțință, lui Kohlhaas i se restituie bunurile furate de senior, dar, în același timp, el este osîndit la moarte pen-tru răzvrătire împotriva ordinii, a legii. A ordinii pe care, cel dintîi, o apără fostul călugăr augustin Martin Luther, potrivit trecerii de la predicarea reformei religioase la aceea a luptei sociale armate. „Molia halcă de carne de la Wittenberg“ — cum îl botezase Müntzer pe Luther — ațîță de-a dreptul la masacru : „Țáranii trebuie să fie striviți, gîtuiți, străpunși, pe-ascuns și de față cu lumea, acolo unde se poate, așa

Sebök Klara (Lisbeth),
Héjja Sándor (Kohlhaas
Mihály) și Vadász Zoltán
(Nagelschmidt), în „Flori-
ile unui geambaș“ de
Süto András.



cum se ucide un cîine turbat! De aceea, domnilor dragi, bateți-i, iar de cazi și tu răpus, cînte ție, căci nici o moarte nu poate fi mai sfîntă". Încă nesatisfăcut, Luther insistă: „Înțeleptul zice: cibus onus, virgam asino [hrană, povară, băț i se cuvin măgarului]; țăraniilor li se cuvin paiele, ei nu ascultă de vorba bună și sînt lipsiți de minte; de aceea vor asculta de virgam, de pușcoci, și bine le șade. Trebuie să-i rugăm să se supună și dacă nu se supun, nu există cruțare. Faceți să șuiere pușcoacele, altmînteri ei fac de o sută de ori mai rău“.

Și în drama în trei acte a lui Sütö András, Egy lócsiszár virágvasárnapja (Floriile unui geambaș) — mai puțin o dramatizare și mai mult o liberă lectură scenică a înlăturării de fapte și de situații din Michael Kohlhaas de Heinrich von Kleist — apare Luther și-l cheamă pe rebel la ordine, negîndu-i dreptul de a-și face „singur“ dreptate. Și în piesa lui Sütö, o spontană mișcare de răscoală țărănească e înăbușită cu forța și cu fătărnicia. Dar, dacă e adevărat că — potrivit expresiei autorului — lectura lui Michael Kohlhaas deschide „o altă fereastră“, tot atît de adevărat e că Sütö evită cu bunăștiință orice tentativă a „reconstituirii istorice“ și preferă cu lucidă eleganță punerea în pagină a unui patetic „sentiment al istoriei“, țînînd un picior de compas în drama romantică (a cărei poetică o depășește dialectic) și celălalt, în teatrul politic contemporan (pe care, de asemenea, îl depășește, cel puțin în propunerea brechtiană sau piscatoriană). Aș fi înclinat să afirm că Floriile unui geambaș este rodul unei lecturi critice (adică moderne) a povestirii Michael Kohlhaas, dar o lectură posterioară filmului Sármanii flăcăi al lui Jancsó Miklós (cu care atît nuvela, cît și piesa au în comun cel puțin sensul „capcanei“ finale). Nu știu cît de ilustră e traducerea în limba maghiară a narațiunii kleistiene și nici dacă l-ar fi putut stimula pe autorul nostru; cert rămîne, însă, faptul că Sütö a valorificat din plin încărcătura ritmică, aproape muzicală a limbii (nu propunea oare Kleist o notație muzicală a strofelor poetice, așa cum avea să ceară Appia, pentru caietul regizoral al textului dramatic?) și a pantomimei din textul clasicului german, creînd la rîndul său o dramă care strălucește prin frumusețea și armonia dialogului, a limbii scris-vorbite, fără să schiopăteze (epic), prea supărător în construcția specifică. Și toată această noblețe a mijloacelor de expresie, a procedeelelor prozodice este integrată eficacității temei fundamentale: orice mișcare socială spontană este menită să se rezolve, să se resoarbă în ordinea constituită (chiar și cînd iese biruitoare, darămite cînd e biruită).

Viguroasa viziune regizorală a lui Harag György — devenită stil personal — sprijină și amplifică această temă, într-o sin-

teză scenică suplă, abilă, atașantă, persuasivă, cu accente cînd lirice (scenele de dragoste Michael-Lisbeth, amintind de gingășia relațiilor dintre Othello și Desdemona din spectacolul lui Zavadski), cînd de o violență aproape naturalistă, scandînd cu precizie și hotărîre ideale, făcînd sentimentele să se topească parcă într-o fină pulbere de sunete și de imagini, capabile să restituie „grosimea“ timpului (istoric). Decorul aproape fix (cu elemente mobile) al lui Mircea Matea-boji, ca și costumele Editei Schranz-Kunovits și aranjamentul muzical al Xeniei Lengyel rotunjesc unitatea audio-vizuală a unui spectacol puternic și omogen, de o evidentă cursivitate dramatică, de la un capăt la altul.

Omogenitatea acestei premiere pe țară e obținută — nu se putea altfel — și prin contribuția interpreților, dintre care ies în binemeritat relief Iléjja Sándor (un Kohlhaas uman, civilizată, generos și în același timp energetic), Vadász Zoltan (un Nagelschmidt febril și patetic pînă la sacrificiu), Sebök Klára (frumos-casnică în Lisbeth), Senkálzky Endre (Wenzel von Tronka, odios), Péterffy Gyula (un Müller personificînd fătărnicia birocratizată), Lászlo Gerő (un Luther poate mai puțin antipatic decît i-ar fi cerut gîndirea), Márton János (țăraniul Mann, umil și unu-lit) și Nagy Reka (o Antonia modificată față de text, în sens, aș zice, „consumistic“, singura concesie de gust a regiei).

Egy lócsiszár virágvasárnapja este un spectacol care merită să devină emblematic pentru Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, avînd la temelie un text teatral care merită să fie mai repede tradus în românește și jucat și pe alte scene, avînd în vedere anvergura sa clasică, frumusețea punerii în imagini și în tensiune a ideilor, a „songurilor“ ce scilicet în dialogul lui Sütö András, care se face ecoul târziu, prin glasul lui Michael Kohlhaas, al cuvintelor de foc rostite acum patrusute cincizeci de ani de profetul răzvărtirii, Thomas Münzer: „Prinții și domnii sînt izvorul tuturor cămătăriilor, hoțiilor și tilhăriilor; ei își însușesc toate vietățile, peștii din apă, păsările din văzduh și copacii pămîntului. Apoi predică poporului: nu fura!, iar ei apucă, îi despoaie, îi jupoaie, pe țărani și pe meseriași, ci pentru aceștia, la cea mai mică abatere se înalță spînzurătoarele...“ Și în continuare, adresîndu-se opin-carilor cu nojițe (Bundschuh): „Ridicați sa-tele și orașele, dar mai ales pe ortacii mîneri, împreună cu alți tovarăși vajnici, și asta vă va fi de folos. Nu mai dormiți atîta. Nu lăsați să se răcească sabia voastră, nu vă moleșiți! Bateți nicovale, doborîți turnul cel semeț! Cît timp trăiesc domnii, nu e cu putință să scăpați de frica omenească“.

Florian Potra

Teatrul Național din
Cluj-Napoca

■ GÎLCEAVA ZEILOR

de Radu Stanca

Regia : OCTAVIAN COSMUȚĂ.

Decorul : MIRCEA MATCABOJI.

Costume : EDITH SCHRANZ-KUNOVITS.

Ilustrația muzicală : BUCUR STAN.

Distribuția : OLIMPIA ARGHIR (Hera); CONSTANTIN ADAMOVICI (Hermes); CORNEL SAVA (Zeus); PETRE MORARU (Regele și Zeus); STELA CICULESCU (Pallas-Athena); DORINA STANCA (Aphrodita); PAUL BASARAB și COSMIN GHÎARĂ (Phoebus); MARIA SELEȘ (Critis); TOTU COLOMAN (Hephaistos); DOINA FĂGĂDARU (Eros); IONEL BANU (Corificul); STELA ADAMOVICI (Corifea).

Păstrînd distanțele cuvenite, Critis sau Gîlceava zeilor este, pentru Radu Stanca, un fel de Visul unei nopți de vară. Nu doar printr-o simetrie de situații comico-lirice sau de personaje (Puck = Eros, Oberon = Hermes, Titania = Pallas Atena etc.), ci, mai ales, prin tonul de o anumită grație anuzantă, prin lejeritatea discursului dramatic, prin ironia demistificatoare. Comedia aceasta nu este desigur hărăzită să provoace hohotul gros, ci surisul senin, buna dispoziție deopotrivă a minții și a inimii.

Profunda cunoaștere a mitologiei elene și, în speță, a ceea ce astăzi s-ar putea numi o jet-society a Olimpului — din partea autorului — conferă dezinvoltură și aplomb intrigii comice țesute în respectul aproape ortodox al unei tratări neoclasică, condimentate din loc în loc cu sarea și cu piperul niciodată absente din traista cu merinde a mult regretatului poet sibian. Fără îndoială, așa cum măsura universului olimpic era antropomorfică, tot așa adresa sau „mesajul” comediei este calculat la scară uman-actualizată: ideea antică și mereu proaspătă a „concursului”, fie și de frumusețe, de alegere a unei regine sau a unei miss, nu este decît un pretext pentru scrutarea psihologiei in-



Doina Făgădaru (Eros), lansînd săgeata asupra cuplului Maria Seleş (Critis) — Petre Moraru (Regele-Zeus).

dividuale și colective în situația unei competitivități fără criterii sau cu criterii labile. (Care mă face să-mi amintesc de legenda unei fotografii înfățișînd, într-o revistă ilustrată, o proaspătă miss, înconjurată de juriul chemat s-o desemneze : „Miss Cutare în mijlocul specialiștilor.” Specialiști în ce anume ?) Dar Radu Stanca știe să profite de ocaziile pe care singur și le creează, reușind să dea jocului său semnificații duble sau multiple, „secunde”. De pildă, faptul că nu Aphrodita, zeița, cîștigă confruntarea dintre frumoase, ci o simplă muritoare, Critis din Atena, este menit să demonstreze că ideea de frumusețe, sau mai precis frumusețea „absolută”, „pură”, „mitică” (Aphrodita) e mai puțin importantă pentru oameni decît frumusețea „relativă”, „impură”, a unei femei istoric-concrete (Critis). Pe de altă parte, conflictul comediei pune în lumină, într-un fel, și raportul estetic dintre artă și meșteșug : să ne amintim senzația mondială stîrnită acum cîteva decenii de știrea, reală sau publicitar fictivă, că



În Olimp : Olimpia Arghir (Hera) și
Cornel Sava (Zeus).

la un „concurș Charlot“, Chaplin ar fi ieșit doar al patrulea. Cu alte cuvinte, adevărata creație artistică nu se poate reproduce, nu se poate imita pe sine. Succesul imitației aparține, în schimb, meșteșugarilor, tehnicienilor. Oricum, „Gilceava“ stanciană e mai puțin a zeilor și mai curînd a oamenilor, de toldeauna și de pretutîndeni, cărora li se dezvăluie, cu o polemică amabilitate, metehne mici, ambiții mari, acțiuni mediocre.

Pe acest metru este de altfel construit și spectacolul lui Octavian Cosmuță, care, ca regizor ocazional, îl citează în programul de sală pe autor și îi respectă în spectacol îndi-

cația : „Dacă vei ajunge să regizezi, nu-ți atribui un rol mai mare decît trebuie ș.a.m.d.“ De fapt, Cosmuță s-a limitat la un atent control al mișcărilor și ritmurilor spectacolului, dar și al unei rostiri verbale limpeză, și, pe cît s-a putut, expresive — asigurînd actorilor (ca actor ce este el însuși) o abundentă marjă de liberă inițiativă. Și a mai făcut ceva regizorul, cu mînă norocoasă : a desființat prisosul corului și al corifeilor, dar mai ales a mutat de pe scenă în sală dialogul Regelui — președintele juriului — cu candidatele la titlul de miss, adică imaginîndu-l, cu deplină justificare, ca avînd loc în stal, cu candidatele răspîndite printre spectatori. Astfel, printr-o „actualizare“ ce nu supără pe nimeni și bucură pe toată lumea, Alceste a lui Piron, Hermia din Corint, Elena din Sparta sau Medeea din Theba (cele din text) devin frumoasele și tinerele spectatoare din primele rînduri de fotolii — obținîndu-se, cum ar zice un tînăr confrate, un prea viu „impact cu publicul“. Reușita acestui colocviu improvizat-elaborat depinde, firește, și de bravura lui Petre Moraru (Regele-Zeus), care mai are și meritul de a se constitui într-o hazlie copie regenerată, „aslanizată“, a neobositului Cornel Sava (un cît se poate de savuros Zeus autoparodiat). Îi este pereche, neașteptat de suplă și de agilă, cu simțul umorului iscat din persiflarea bîrfei, Olimpia Arghir (Hera), secondată cu nerv și destoinicie scenică de Stela Ciculescu (Pallas-Athena). Inedit ca mască și inflexiuni expresive — Constantin Adamovici (un Hermes prin excelență pragmatic) ; netulburată în aprinsa ei tulburare — Dorina Stanca (o statuară Aphrodită voluptuoasă) ; zgomotos și pe alocuri strident, deși în genere convingător — Paul Basarab (beniaminul zeițelor, Phoebus) ; în timp ce Maria Seleș mi s-a părut prea voit sau nevoit anodină (în Critis). Nostimă, în schimb, și ageră — Doina Păgădaru (Eros), după cum Ionel Banu (singurul Corifeu rămas) apare ca un șugubăt, afumat, raisonneur al unei acțiuni scenice plasate într-un decor ușor demontabil, de amprentă televizual-revuiștică, desenat de Mircea Matcaboji și ușor înviorat de costumele lui Edith Schranz-Kunovits.

Cu Gilceava zeilor, Naționalul din Cluj-Napoca aduce aminte eventualilor uituci că rîsul la teatru poate fi și cult, lucrare atîl a sentimentului, cît și a rațiunii treze.

■ UN TRAMVAI NUMIT DORINȚĂ

de Tennessee Williams

Regia : VICTOR TUDOR POPA.

Traducere : DORIN DRON.

Decoruri : MIRCEA MATCABOJI.

Costume : EDITH SCHRANZ-KUNOVITS.

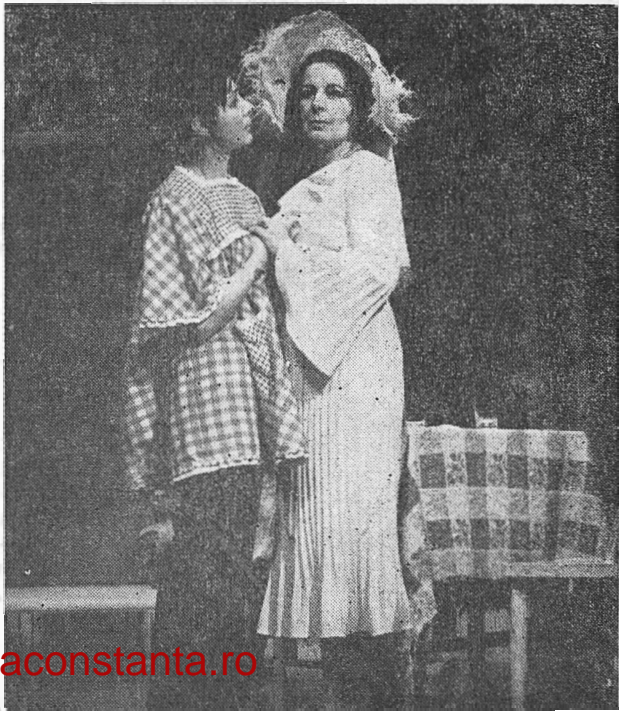
Coloana sonoră : CONSTANTIN IVANES.

Distribuția : SILVIA GHELAN (Blanche DuBois); MELANIA URSU (Stela Kowalsky); GHEORGHE M. NUȚESCU (Stanley Kowalsky); GEORGE GHERASIM (Harold Mitchell); LIGIA MOGA și VERA MĂRGINEANU (Eunice Hubbell); EUGEN NAGY (Steve Hubbell); GHEORGHE JURCA (Pablo Gonzales); ION TUDORICĂ (Doctorul); MARIA BLĂNARU și STELA CICULESCU (Femeia mexicană); OLTICA MUNTEANU și EMILIA HODOȘ (Sora); DOINA FĂGĂDARU (Femeia); PAUL BASARAB (Tinărul).

Acum cincisprezece ani, cunoscutul critic teatral Joseph Wood Krutch publica în „New York Times Magazine“ o listă cu cele zece piese americane menite, după opinia lui, să supraviețuiască, să reziste la uzura timpului: pe locul 10, după opere ca: Al doilea bărbat, Pășunile verzi, Moartea unui comis-voiajor și Straniul interludiu, figura Un tramvai numit dorință. Acum un an, numeroși alți critici considerau că „reluări de tipul Tramvaiului sînt recăderi mortale“. În schimb, spectacolul de la Lincoln Center, în regia lui Ellis Rabb, orientată spre intensificarea culorilor dramei sociale, a fost aproape un triumf. Aceasta înseamnă că A Streetcar Named Desire, scrisă de Tennessee Williams în 1947 — piesă care mi s-a părut întotdeauna un fel Domnișoara Nastasia yankee, fiindcă și Blanche, și Nastasia vor să fie „altfel“ decît ceilalți, să se „deosebească“ de restul oamenilor, și asta se plătește aproape totdeauna scump — își păstrează actualitatea, înseamnă că nu datează nici prin conținutul problematic, nici prin tehnica și procedeele „discursului“ dramatic. „Bancul de probă“ al scenei năpocense confirmă fără doar și poate durabilitatea piesei lui Williams, caracterul ei deschis unor lecturi multiple și diferențiate. Victor Tudor Popa face parte din familia mai mult sau mai puțin numeroasă a regizorilor pentru care „textul este sacru“, și prima lor îndatorire este tocmai aceea de a studia opera dramatică, spre a o aprofun-

da în toate componentele sale. Desigur, Tramvaiul n-a pus chestiunea necesității unei eliberări, a unei degajări de suprastructuri parazitare sau anacronice, astfel că regizorul a putut să se dedice cu sîrguință acțiunii de minuțioasă definire a caracterelor și a conflictelor. De fapt, lectura scenică a lui Victor Tudor Popa insistă mai mult asupra celor dintii, lăsîndu-le oarecum în penumbră pe cele de-al doilea. E ca și cum ar fi conceput și trasat un itinerar bine hașurat al personajelor, pe care interpreții l-au urmat creator, adică exprimîndu-și slobozi propria fantezie și sensibilitate. Ca și în spectacolul new-yorkez, se pare că nici în cel de la Cluj-Napoca nu există un triumf propriu-zis al lui Stanley Kowalsky, iar Blanche apare o învinsă încă din plecare. Atît Blanche, cît și Stan subliniază o realitate socială și morală oarecum primitivă și oarecum uscată (cu atît mai uscată, cu cît se evită orice accent erotic, inclusiv cel imperios necesar din scena-cheie, cînd cei doi cad unul în brațele celuilalt). Discret, retras în culise, regizorul lasă cîmp liber actorilor, și în primul rînd Silviei Ghelan, care ne oferă o Blanche inedită prin faptul că drama personajului ei nu mizează atît pe fragilitatea fizică (viziunea cea mai frecventă a interpretelor williamsiene, de la Vivien Leigh la Rosemary Harris), ci cu precădere pe o fragilitate, pe o precaritate psihică, morală — obținîndu-se un contrast interesant (inclusiv în falsele emisiuni vocale), care permite o combustie progresivă, lirico-epică, pînă în pragul tragediei. Silueta patetică a

Surorile, într-o zadarnică încercare de regăsire : Melania Ursu (Stela Kowalsky) și Silvia Ghelan (Blanche DuBois).



Silviei Ghelan se singularizează și autorită omogenității mediului cu care vine în contact; în plasma căruia Stanley-ul lui Gheorghe Nuțescu, se complăce din plin și permanent, el constituindu-se într-un soi de staroste — prin trușenie — al mediocrității și opacității celorlalți, din rîndul cărora se decupează profilul resemnat al Stelei, trasat de Melania Ursu cu o melancolică vitalitate, precum și acela, ușor ridicol, al lui Harold Mitchell, curtat de George Gherasim cu o justă intuiție scenică.

Decorul lui Mircea Matcaboji e admirabil și foarte asemănător cu decorurile celor mai ilustre reprezentații ale Tramvaiului, dar n-am văzut piesă care să impună mai multă uniformitate în soluțiile scenoplastice, toate admirabile, ca această dramă a lui

Williams! Un decor simultan, fix, care se oferă ca spațiu aproape indiferent pentru ciocnirea dintre inteligență și obtuzitatea mintală, dintre un început de rafinament și kitschul cel mai „autentic”. Un mic „infern standardizat al acelei pături umane din Statele Unite care s-a predat fără luptă unei condiții înapoiate, retrograde”. Singura ființă angajată în încercarea de a se depăși și de a depăși acest mediu e Blanche, căreia Silvia Ghelan îi dezvăluie, rînd pe rînd, punctele nevralgice, marcîndu-i prăbușirea și însingurarea cu o forță și în același timp cu o delicatețe de mare interpretă a sufletului uman, în general, și a celui feminin, în special.

Florian Potra

CARNET ATM

Cenaclul tînărului actor

Inaugurarea la A.T.M. a unui cenaclu al actorului tînăr reprezintă o bună inițiativă de stimulare a creativității profesionale. Acest cenaclu-studio își propune să realizeze spectacole cu un conținut expresiv sporit, accentul fiind pus pe „monolog”, și pe un număr restrîns de actori: a un minimum de interpreți, încercînd exerciții de virtuozitate actoricească, studii deci, pe texte dificile, în care poezia se însoțește cu filozofia.

Iată, așadar, că talentelor insuficient fructificate în teatre sau celor dornice să-și extindă aria de afirmare li se oferă o șansă în plus. (Cam asta este și intenția galei recitalurilor dramatice, organizată la Bacău, anual, de asemeni sub egida A.T.M., dar între ceea ce se petrece periodic în orașul lui Bacovia și Cenaclul de la ATM este o deosebire care ține de tehnica popularității: de pildă, cenaclul tînărului actor nu conferă premii, iar afișele și invitațiile nici măcar nu sînt tipărite.)

Pînă acum, Cenaclu ATM ne-a prezentat un recital EMINESCU susținut de Adriana-Marina Popovici (timp de două ore ni s-a propus o inedită peregrinare prin *Scrisorile, Luceafărul* și chiar *Glossa* marelui nostru poet național). Și, *Labirint*, după Vasile Pirvan, „micro-spectacol” în regia lui Mihai Velcescu, cu participarea actorilor Marina Maican, Vasile Pupeza și a lui Mihai Velcescu.

Ne oprim asupra spectacolului *Labirintul* care ni s-a părut propriu Cenaclului, poate și pentru că se înscrie în cerul a 60 de minute. Dar nu durata spectacolului, oricum și ea experimentală, ne-a interesat aici, ci ingenioasa structurare a textului: pe corpul poemului lui Pirvan, *Laus Daedali* (din recent editatele *Memoriale*), Mihai Velcescu a inserat imnuri orfice, realizînd un scenariu de sine stătător, viu, capabil să exprime valori umaniste de profundă actualitate.

În ipostaza de regizor, actorul Mihai Velcescu a ales leit-motivul sculptorului care-și învie statuia, pentru a reliefa în segmente plastice o întreagă istorie umană. El și-a propus să descopere „prin tăcere, partea ascunsă a lucrurilor”, să găsească forme pentru sugerarea diferitelor reprezentări (*poveștile drumului prin labirint*), fiecare drum fiind finalizat printr-un simbol care este o imagine a lumii... „Practic am încercat s-o fac prin îmbinarea unei plasticități cit mai aproape de imaginile sculpturale (Laocoon, Ianus Bifrons...)”

Interesat și de expresia cuvîntului, „aceasta să depășească limitele psihologice concrete, pînă la situația-semn”, Mihai Velcescu a apelat la sprijinul foștilor săi profesori de la IATC: Gabriel Gheorghiu și Elena Negreanu, pentru probleme de expresie sonoră, Suzana Badian, pentru teoria și practica plastică.

Punctul final ar fi „căutarea perfecțiunii” iar labirintul, un „loc central în care trebuie să se ucidă fiara”, simbolizare mediată a agresiilor valorilor umane.

Ne-au impresionat resursele creative ale lui Vasile Pupeza, mijloacele de expresie de care dispune acest actor de la Teatrul Mic în materie de modulare a verbului, inteligența cu care își sudează cuvîntul cu mîma și pantomima.

Alături de Mihai Velcescu, Marina Maican, reușind să illustreze problematica artistului în lume, nu distonează cu ipostazele propuse de scenariu.

Spectatorii, cei mai mulți numărîndu-se printre personalitățile vieții noastre culturale, oameni de știință, actori, pictori și zia-riști, au aplaudat călduros spectacolul. Am reținut acest mod spontan de apreciere ca o notă binemeritată la adresa organizatorilor *Cenaclului tînărului actor*.

Paul Tutungiu

Teatrul de Stat
din Tg. Mureș
— Secția română

PLAY STRINDBERG

de Fr. Dürrenmatt

Regia și scenografia : LIVIU CIULEI.

Traducerea : NICOLAE REITER.

Ilustrația muzicală : MIRCEA THEODOR CIORTEA.

Distribuția : CONSTANTIN ANATOL (Edgar) ; ZOE MUSCAN (Alice) ; CONSTANTIN DOLJAN (Kurt).

Meritul lui Dürrenmatt de a fi „adaptat” — după propria mărturisire — *Dansul morții* este fără îndoială mare, dar parcă și mai mare e meritul lui August Strindberg de a fi scris această „dramă a familiei”, care, explicit sau implicit, conține tot ceea ce autorul Meteorului afirmă că ar fi scos la lumină : un text cu o reală viziune modernă, apropiată de Beckett. Așa cum oul conține puiul, tot așa opera lui Strindberg îi conține și-i anunță pe Beckett, pe Genêt, pe Dürrenmatt însuși. „Teatrul absurdului — scrie Martin Esslin în cunoscutul său eseu — este ultimul ochi din lanțul unei dezvoltări care începe cu naturalismul”. Or, la temelie poeticeii lui Strindberg stă inițial tocmai naturalismul, învârstat apoi, pe rând, cu elemente expresioniste și suprarealiste. De aceea, tonul polemic, șagălnic, ironic, persiflant, există — și nu numai potențial — încă în *Dansul morții* : nu aștepta decât o lectură (regizorală) într-o asemenea cheie non-tradițională. De altminteri, Esslin îl aduce mereu în cauză pe Strindberg, ca pe unul dintre părinții sau cel puțin precursorii teatrului modern al secolului al XX-lea. „Dialogul anti-Strindberg”, despre care vorbește adaptorul Dürrenmatt, pulsează în însuși dialogul lui Strindberg, iar modificările aduse nu alterează atât cadența și timbrul, cât complexitatea și îmbogățesc teza pe latura ei sceptică (Kurt nu mai e doar un prieten generos,

ci un exoroc patentat, Căpitanul e avansat maior, prin șantaj etc.). Cît de șubrezi și de aproximativi ajung să fie uneori poeziile (și cei dramatici) cînd țin să-și justifice teoretic acțiunile, o dovedește din nou același Dürrenmatt, cînd speculează cu un elan paradoxal : „...dintr-o piesă cu actori (*Dansul morții*) devine o piesă pentru actori (Play Strindberg)”. Și apoi : „Actorul nu mai trebuie să se ocupe de studii psihologice și demoniace, ci să facă posibil scenic un text concis și condensat la extrem” (sic!). Un asemenea text — cu cele 69 de pagini dactilografiate ale sale — era, fără doar și poate, chiar *Dansul morții*. Dürrenmatt a dat însă piesei o lectură (deopotrivă dramaturgică și regizorală) în spirit brechtian ; la urma urmei, Play Strindberg nu este decât un Strindberg citit critic de un comediograf cu evidente inclinații moralist-parodico-criminalistice, sub reflectorul efectului brechtian de distanțare : 12 „runde” în decor unic, cu și pentru actori, avantajoase oricărei trupe de teatru, mai ales în turneu.

La Tîrgu Mureș, Liviu Ciulei a ținut să repete — regizoral, scenografic, nu însă și actoricește — valorosul său exploit de la București (*Teatrul „Bulandra”*), și așa zice că a reușit cu vîrf și-ndesat. Spectacolul este excelent și are o pluralitate de sensuri. Excelent — pentru că super-lectura lui Ciulei e fără greș, pentru că înțelegerea cu actorii e armonioasă și expresivă, pentru că într-o scenografie stilizată conotativ se deapănă măgelele unui rozariu care-și arată, în mod voit, și nodurile-intermezzo. Plurisens — pentru că, pe lângă tilcurile implicite și explicite ale dramei comicizate, spectacolul scoate în relief și posibilitățile unui teatru în contact cu un spiritus rector de anvergură, adică dobîndirea unei rezonanțe, a unui „sunet” de înaltă calificare artistică. Prezența activă a lui Ciulei a potențat la maximum disponibilitățile celor trei actori ; și poate că nici o altă interpretare a lui Constantin Anatol n-a avut omogenitatea și chiar vigoarea stilistică a celei furnizate prin acest Edgar, purtat cu dezinvoltură pe muchia subțire de la întretăierea bravurii, a meșteșugului (de exemplu, reconstituirea pantomimică din repriza cu „cina căpitanului” ; „soiul de dans maghiar” pe motivul Intrarea boierilor ; leșinurile repetate ; îngăimările, bolboroselile ramolite, de un extraordinar efect comic, după paralizie etc.) cu creația (revelarea căpățelii umane a unui personaj în aparență condamnat veșnic la uscăciune și sterilități sufletești) ; sînt momente care (mai ales după telegrama anunțînd avansarea lui la gradul de maior) leagă în mod straniu, surprinzător, dar poate nu cu totul arbitrar, destinul grotesc al ofițerului suedez de acela, nu mai puțin ridicol, dar în culori levantine, al lui Maiorică din Craii de Curtea Veche. Pe de altă parte, Constantin Doljan îi împrumută lui Kurt ambiguitatea morală voită de Dürrenmatt, compunînd

cu elegantă sobrietate un personaj, când nostalgic și prevenitor, când meschin și retractil, aventurier cu răsuflarea scurtă. Dar veritabila revelație a spectacolului rămâne Zoe Muscan, o impecabilă Alice, în stare să se opună cu inteligență și cu grație mojițiilor lui Edgar sau lașității lui Kurt, dar mai ales scepticismului antifeminist (sau numai antifamilist) al lui Strindberg însuși; o Alice feminină și zveltă, perfect controlată în mișcările interioare și exterioare, replică fortificată a Norei ibseniene (Casa păpușilor e din 1879, Dansul morții — din 1901), mereu simpatică și amuzantă, net superioară — omenește — partenerilor de viață. Cu acest rol, Zoe Muscan se impune din nou la valoarea ei reală; „redescoperirea” se datorează flerului lui Liviu Ciulei, cunoscut încă mai de mult și ca un talent-scout. Descoperitor de talente, mereu la pîndă.

Fl. P.

Teatrul pentru
copii și tineret din Iași

BING... BANG... BING

de Dumitru Vacariu

Regia : CONST. BREHnescu. Scenografia : LICĂ NICOLAE. Coregrafia : BRINDUȘA BARAȘ. Muzica : SABIN PAUTZA.

Distribuția : CAMELIA BUJDEI, ION AGACHI, NIC. BREHnescu, NINA DIMITRIU, CONST. AMUNTENCEI, EMIL PETCU, CONSTANȚIN CIOFU.

Bing... bang... bing, iată un titlu de spectacol care ne cheamă ca un clopoțel de școală, pe toți, și mai mici și mai mari, la un ceas de joacă de-a povestea. Actorii-interpreți cîntînd cuplete vesele ne invită să intrăm în joc, adică în pădurea vrăjită și nu prea,

doar atît cît trebuie, cît ne jucăm, atît cît ne hotărîm să-i acordăm girul imaginației noastre.

Anca, eroina principală a poveștii (interpretă, Camelia Bujdei), se joacă firesc și dezinvolt cu copiii din sală, cu o minge, pe care, pretinde ea, și cine vrea sau e mai naiv crede, că i-ar fi încredințat-o zîna pădurii. Mingea alungă teama și îndepărtează primejdiile pădurii, de aceea e poftită și de Baba Cloanța Cotoroața, muma balaurului. Mingea, obiect al conflictului, ca în cele mai tradiționale farse, este răpită de Cotoroața și apoi recîștigată cu ajutorul istețului Păcală.

Povestea este de fapt o farsă — cu elemente bufone —, o farsă parodică în care fabulosul este diminuat pînă la ridicol prin mijloacele parodiei comice. Măștile grozave nu sperie. Cotoroața cu nasul ca un plisc și mătura vrăjită e neputincioasă. Balaurul cu căpățîni de plastic, care cîntă gros, făcînd reclamă făpturii sale monstruoase, este prea somnoros. Cuplul cumetrilor Lup și Vulpea este ușor de păcălit și de îndepărtat din preajma Ancuței, care, speriată și nu prea speriată, curajoasă și nu prea curajoasă, tot timpul este la limita dintre joc și viață, așa cum se cade să se joace copiii.

Plin de sine ca un actor cabotin de operetă — cîntă într-adevăr arii de operetă — trece Făt-Frumos (Nicolae Brehnescu); împunge cu spada de lemn în închipuiri ale minții sale și se arată tare încîntat de peruca pe care o poartă cu foarte multă grijă pe un suport-calapod. Amestec de iubire de sine, vanitate infantilă, stereotipie a imaginației, ca orice copil răsfațat, Făt-Frumos este doar parodia lui Făt-Frumos. Concepția aparține deopotrivă regizorului cît și interpretului. Ion Agachi a realizat un Păcală mucalit, *raisonneur* și părinte al jocului la care accesoriiile caraghioase — înalta-i căciulă și lungile-i opinci — încă ni-l înfățișează ca pe o hiperbolă a voioșiei.

Un ceas de cîntec și de voie bună, de ferie în limitele glumei, totul lucrat cu inteligență și dăruire, și mai ales cu bun-gust, calitățile pe care le atribuim atît regiei, semnate de Constantin Brehnescu, cît și echipei de interpreți-actori, printre care mai semnalăm pe aetria Nina Dimitriu, elastică și cu o bună și cultivată voce. Muzica cupletelor, variată și în tonalități copilăresc vesele, degajează un sentiment de plăcută detașare de sinele matur și de insolită lumină interioară.

Decorul, redus la semn scenografic, este conceput în consens cu improvizația atît de specifică jocului copiilor, adică stimulînd, dar nu înlocuînd imaginația. Astfel, două perdele închipuie copacii, după care apar pe rînd măștile: Baba Cloanța, Lupul și Vulpea, Balaurul.

Constantin Radu-Mașia

TEATRUL DE AMATORI

Teatrul popular
din Mediaș

TREI GENERAȚII

de Lucia Demetrius

A doua parte a stagiunii teatrelor populare ne oferă surprize din ce în ce mai plăcute. Mai adine ancorate în realitate, promovind un repertoriu militant, actual, bazat aproape în exclusivitate pe lucrări aparținând autorilor români contemporani, aceste teatre de o structură specială realizează producții a căror calitate le recomandă atenției publicului. Absența instituțiilor profesioniste din orașele în care ființază le creează răspunderi sporite, atît în ceea ce privește funcția educațională a spectacolelor în general, cît și diversificarea tematicii pentru diversele categorii de spectatori.

Astfel, la Mediaș există tradiția realizării, în fiecare stagiune, a unor spectacole pentru copii și tineret, vîrstă adesea neglijată în producția teatrală. În acest an, opțiunea colectivului asupra piesei *Fata din dafin* de Dan Tărchilă s-a dovedit inspirată, micii spectatori primind cu entuziasm un spectacol în care basmul — cu puternice rezonanțe în actualitate — se împletește armonios cu muzica și dansul. Adăugînd altor manifestări artistice și unele piese într-un act, ca *O partidă cu nou-născuți* de Paul Evenc — prezentate mai ales cu prilejul unor deplasări în satele județului — putem aprecia diversitatea și volumul de muncă depus de modestii artiști amatori ai colectivului mediașan. Dar punctul „forte” al actualei stagiuni îl constituie realizarea spectacolului cu piesa *Trei generații* de Lucia Demetrius. Ca și altă dată, teatrul popular a apelat la serviciile actorului Constantin Codrescu, semnat al regiei și scenografiei. Amprenta echilibrului, a bunului-gust, a ritmului judicios dozat, caracterizează acest spectacol de valoare al Teatrului din Mediaș.

Reprezentarea reliefează accentele tragice ale lumii închise în cercul banului — lume ce generează imoralitatea, corupția, lipsa sentimentelor sincere —, travestirea lor în hiperbole ce ating ridicolul și, pe de altă parte, optimismul bazat pe încrederea în om și în

capacitatea lui creatoare, perspectiva oferită de societatea noastră socialistă.

Intr-un decor prin excelență funcțional și creator de atmosferă, destinul eroilor se desenează ca o pagină vie de istorie. Declinul burgheziei, stă în propriul ei sistem, în lipsa de ideal și perspectivă, adevăr ilustrat prin personaje ca Ioniță (interpretat cu sobrietate de Constantin Cotruță), Chiril (cărui-a Denis Mărgineanu îi descoperă și cinismul și degingolada), Sultana (a cărei oarbă supunere este inteligent redată de Neli Chirilă), Ilie (decrepit escroc, nuanțe inteligibile dozate de Costache Iosif), Eliza (cu lipsa ei de scrupule, vizibilă în jocul Pompiliei Firna), Ștefan (afacerist veros, cărui-a Gheorghe Voju îi conturează un portret caricatural). Regizorul a găsit două interesante soluții pentru veridica prezență a Ruxandrei, tinăra și luminoasă în actul I (Luminița Popescu), umană și caldă în restul piesei (rol preluat de Silvia Panciu), ca și pentru cei doi eroi pozitivi, Șerban din actul I și Pavel din actul III, roluri jucate de același interpret (Horia Gligor). Frumoasă compoziție, rolul Domnișoarei Macri cea mică (Rodica Comșa), și foarte veridic Alexandru (Ioan I. Suci).

Un spectacol ce atestă maturitatea și experiența colectivului mediașan.

Teatrul popular
din Rîmnicu-Vîlcea

ÎNAINTE DE REVĂRSATUL ZORILOR

de Doru Moțoc

Nu de mult, consemnam în paginile acestei reviste succesul de prestigiu al Teatrului Popular din Rîmnicu-Vîlcea cu piesa *Puterea și Adevărul* de Titus Popovici, spectacol încununat cu titlul de laureat și cu medalia de aur la ultimul concurs al formațiilor artistice de amatori.

Festivalul creației originale „Vilcea artistică”, cuprinzând o serie de manifestări — expoziții de artă plastică și fotografică, o gală de filme —; a înscris în acest program și realizări ale teatrului popular vilcean.

Cu un repertoriu permanent ce poate face cinste oricărui teatru, repertoriu ce cuprinde, între altele, piese ca *Interesul general* de Aurel Baranga, *Puterea și Adevărul* de Titus Popovici, *Vizită la Malu* de Paul Everac (ba chiar și un spectacol de operetă cu *Pericolla* de Offenbach), pregătind *Răspîntia cea mare* de V. I. Popa și alte montări în regia lui D. D. Neleanu, Teatrul Popular din Rîmnicu-Vilcea ne-a oferit surpriza prezentării unui autor local, Doru Moțoc, cu un text de ținută, *Inainte de revărsatul zorilor*. (Ce-i drept, autorul deține un premiu al televiziunii și are două scenarii preluate de micul ecran; în conștiința concetățenilor săi prezența sa pe această scenă are un ecou deosebit.)

Piesa evocă o pagină dramatică din istoria luptei partidului în ilegalitate, o acțiune eroică menită să saboteze mașina de război fascistă. Devotamentul, spiritul de sacrificiu, înalta conștiință patriotică a comuniștilor, sint redată într-o acțiune palpantă, și se cuvine să subliniem aportul substanțial al regizorului D. D. Neleanu, semnatarul succeselor de prestigiu ale teatrului popular vilcean, în realizarea acestei montări. El

desființează rampa, făcînd din spectatori participanți direcți la acțiune, dozînd cu pricepere și talent ritmul spectacolului, pe care îl conține în linii puternice, bărbătești, subliniind tragismul luptei, dar și optimismul credinței în victoria unei cauze drepte.

Sub bagheta sa evoluează Dumitru Vlăduț, care reușește să realizeze chipul eroului comunist, Cristian Pădurcanu, cu mijloace de o reală sobrietate; Jeni Nistor, care redă firesc chipul luminos al Lianeii, Dem. Moțoc, atent la nuanțele ce conturează un personaj antipatic (Colonelul Schulz), Nae Croitoru (Matei), convingător. Contribuții valoroase în realizarea spectacolului au și Nelu Stroe, Tică Dumitrescu, Radu Teodorescu, Valentin Slabu, Ion Manda, Jean Ionescu, Tanța Negrescu, Elena Teodorescu, Mariana Udubașa, Veronica Neghină, Nicolae Enache, Nic. Guraliuc, Dumitru Ifrim, Dumitru Drăgan, Ion Dițoiu, Mariana Vlăduț, Nichi Ursei, Luminița Mihalache, Georgeta Vasile.

Remarcabil, decorul funcțional semnat de Mariana Dinu și frumos dozat luminile în spectacol de reputatul Titi Constantinescu.

Un succes care se înscrie în șirul lung al realizărilor de prestigiu pe scena vilceană.

Mihai Crișan

FOTOCRONICĂ

Scenă din „Poveste de iarnă” de Shakespeare, la Teatrul din Oradea (secția română). Regia: Alexandru Colpacci. Scenografia: Tatiana Manolescu-Uleu.



SIMPOZION „TEATRUL ȘI EDUCAȚIA REVOLUȚIONARĂ A TINERETULUI”

Aflat la a patra ediție, Simpozionul din cadrul Festivalului spectacolelor de teatru pentru tineret și copii de la Piatra Neamț a reunit oameni de teatru, esteticieni, cercetători și critici, animatori ai acestei arte, regizori, profesori etc., pentru a dezbate o temă generoasă înscrisă în programul partidului nostru, aceea a educației revoluționare a maselor de oameni ai muncii. Tema simpozionului „75”, „Teatrul și educația revoluționară a tineretului”, a fost bogat și variat ilustrată de un număr de 23 de comunicări și nenumărate intervenții și propuneri.

„O educație revoluționară nu poate fi determinată decât de un teatru revoluționar” — această formulă aparținând esteticianului Andrei Strihan a constituit ideea-forță la care s-au acordat cele mai multe expuneri.

Criticând dramaturgia pentru tineret pentru lipsă de fertă dramatică și implicit de real conflict revoluționar, precum și insuficiența încredere a dramaturgilor în confruntările vieții, prejudecata lor că o confruntare prea adâncă ar eluda din piesă esteticul, Andrei Strihan a pledat pentru un teatru în care claritatea și eficacitatea mesajului să rezulte din confruntări reale de poziții, situații, caractere.

Evitarea șabloanelor a cerut și esteticianul Ion Pascadi, indicând că aceasta trebuie să se facă simțită și la nivelul spectacolului, unde vizualul joacă un rol cognitiv mai mare decât auditivul.

Pornind de la considerarea tineretului ca factor revoluționar în viața contemporană a societății, tocmai prin lărga sa disponibilitate pentru schimbare, și de la realitatea că prin tineret orice societate își generează propria sa depășire, sociologul Pavel Cîmpeanu a pledat pentru un teatru-școală. Esența teatrului constă în ritualitatea lui, care exprimă, în perechea dialectică real-posibil, libertatea ca dominare a necesității. Tot de la un teatru ca ceremonie socială pornește și Constantin Schifirneț în considerarea acestuia ca tribună de luptă împotriva mentalităților vechi și ca ogliadă a mutațiilor ce se petrec în profilul spiritual al tinerelor generații. Constantin Paiu a fixat la rîndu-i unele imperative contemporane ale teatrului pentru tineret, anume: educarea politică prin teatru să se facă

printr-o politică teatrală adecvată, în sensul creșterii ponderei atât a dramaturgului cât și a regizorului și actorului în elaborarea mesajului cu valoare de adevăr social, procedînd totodată la eliminarea falselor valori.

Pentru adevărul artistic al piesei de teatru a pledat și George Bararu. Artificiile de structură — a arătat vorbitorul — intră în contradicție cu esența operei, subminînd astfel adevărul artistic și ducînd la o stare de „răvășire” în receptor. Echivocul produce asidă dar în ultimă instanță, confuzie intelectuală, morală și estetică.

Eficiența educațională este acordată și după Victor Ernest Mașek de gradul de accesibilitate a operei. El a încercat o analiză asupra cauzelor sociale ale perturbațiilor de receptare, pe traiectul de comunicație artist-operă-public, pledînd pentru o valorificare socială cât mai pertinentă a teatrului de actualitate scris în bună măsură de tinerii dramaturgi. Actualitate înțeleasă ca reflecție activă asupra epocii și accesibilitate, noțiune complementară primei, cere teatrului și Simion Alterescu. El a încercat o definire a conceptului de teatru politic, cu atât mai necesară, cu cât în societatea actuală fenomenul apare mai variat tematic și expresiv.

Profesorul Ion Zamfirescu a vorbit despre educarea tineretului în perspectiva spectacolului de teatru. El a atribuit școlii rolul principal în orientarea tineretului spre teatru, prin legarea învățămîntului teatral de învățămîntul școlar. Zeno Fodor a cerut și el apropierea învățămîntului școlar de cel teatral, motivînd aceasta printr-un fapt de observație și experiență, anume că ritmul în care evoluează expresiv teatrul este mai rapid decât cel

de înțelegere al spectatorului tânăr. Or, numai prin școală se pot arde etapele întru cunoașterea stilurilor de expresie spectacologică moderne.

Alte expuneri interesante care au lărgit sfera preocupărilor simpozionului, dându-i un plus de interes în ce privește informațiile adiacente temei, au susținut: Mihai Dimiu, care a împărtășit auditoriului cîte ceva din observațiile sale privind educația tineretului în teatrul occidental actual; Mircea Mancea, care a încercat o trecere în revistă a valorilor etice și estetice din dramaturgia noastră contemporană. Ana Maria Popescu a accentuat în expunerea sa rolul pozitiv sau negativ al dramaturgiei originale în repertoriul teatrului pentru tineret. Horia Deleanu a vorbit despre echilibrul interpretării între emoție și distanțare, condiție a exprimării convingătoare a adevărului artistic. Despre sentimentul istoriei în dramaturgia noastră contemporană a vorbit Valentin Ciucă; despre teatrul ca factor de educație a copilului în școală a vorbit Ion Fica. Eugen Nicoară, în studiul

său „Faust sau necesitatea autoperfecționării umane”, a dat o accepție universală actului educațional; în sfîrșit, subsemnatul a vorbit despre rolul criticii de teatru în formarea personalității revoluționare a tineretului.

Lucrările simpozionului au stîrnit un viu interes în rîndurile auditoriului, incitînd la discuții, intervenții și propuneri. Cei mai mulți participanți au cerut o mai strînsă legătură între teoria și practica teatrală, o mai mare responsabilitate a factorilor de răspundere din conducerea teatrelor în valorificarea socială a pieselor contemporane, o orientare pentru viitor a discuțiilor întru valorificarea critică a reprezentațiilor de teatru din cadrul festivalului. Au intervenit astfel, pertinent actorul Ion Lucian, scriitorul Radu Cîrneai, criticii Laurențiu Ulici, Victor Parhon, Miruna Ionescu, actorul Constantin Cojocaru, Alecu Popovici, Viorel Știrbu, Constantin Bibicioiu, Ștefan Lenchiș și Eduard Covali.

Constantin Radu-Maria

Premiile Festivalului

MARELE PREMIU pentru cel mai bun spectacol prezentat în Festival — spectacolul „Matca” de Marin Sorescu în regia autorului, prezentat de Teatrul Tineretului din Piatra Neamț.

PREMIUL C.C. AL U.T.C. pentru cel mai bun spectacol adresat tineretului — „Istoria ieroglifică”, prezentat de Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași, în regia Cătălinei Buzoianu.

PREMIUL C.C. AL U.T.C. pentru interpretarea rolului lui Edgar Wibeau din piesa „Noile suferințe ale tînărului W” — actorului Iuliu Zalănyi, de la Teatrul de stat din Oradea, secția maghiară.

PREMIUL CONSILIULUI NAȚIONAL AL ORGANIZAȚIEI PIONIERILOR pentru cel mai bun spectacol pentru copii — Teatrul „Tîndărică”, pentru spectacolul „Prințesa și ecoul” de Margareta Niculescu.

PREMIUL UNIUNII SCRITORILOR DIN ROMÂNIA pentru dramatizarea după „Istoria ieroglifică” de Dimitrie Cantemir — Cătălinei Buzoianu și lui Mircea Filip.

PREMIUL A.T.M. pentru interpretarea rolului Diogene din piesa „Diogene cînele” de D. Solomon — actorului Constantin Drăgănescu de la Teatrul Dramatic Ploiești.

PREMIUL STUDIOULUI R.T.V. IAȘI pentru interpretarea rolului Anuța din spectacolul „Bing... Bang... Bing” de D. Vacariu — actriței Camelia Pujdei, de la Teatrul pentru copii și tineret Iași.

PREMIUL REVISTEI „ATENEU” pentru interpretarea rolului maiorului Walter Reder din spectacolul „Referendumul popular” de Gian Franco Venè și R. Pallavicini — actorului Radu Nicolae de la Teatrul Național din Craiova.

DIPLOMA DE ONOARE a celei de-a IV-a ediții a Festivalului spectacolului de teatru pentru tineret și copii se acordă colectivului artistic al Teatrului pentru copii și tineret din Iași pentru spectacolul „Bing... Bang... Bing” de D. Vacariu.

DIPLOMA A.T.M. pentru scenografia spectacolului „Diogene cînele” de D. Solomon — scenografului Vittorio Holtier.

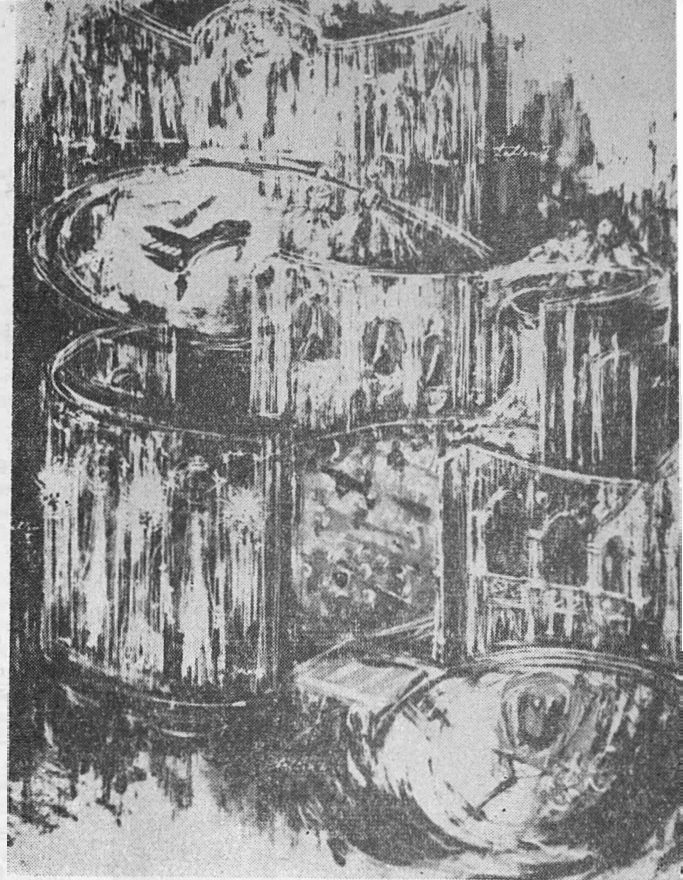
DIPLOMA CENTRULUI NAȚIONAL A.S.S.I.T.E.J. pentru spectacolul „Fantezii” de Petru Valter — Teatrul de animație din Bacău.

DIPLOMA UNIUNII ZIARIȘTILOR DIN R.S.R. Filială Neamț pentru regia spectacolului „Diogene cînele” de D. Solomon — regizorului Emil Mandric.

DIPLOMA REVISTEI „CUTEZĂTORII” pentru talent și fantezie — Teatrului „Tîndărică” din București, pentru spectacolul „Prințesa și Ecoul” de Margareta Niculescu.

Scenografia Elenei Forțu

Schiță de decor pentru
„Căruța cu paiate“, la
Teatrul Național din Iași



Lirismul scenografiei Elenei Forțu traduce, cu vremea, o viziune personală asupra teatrului. Două decenii de atelier au însemnat pentru artistă nu numai exercițiu tehnic potrivit legilor atât de fragile azi ale desenului, ci poate mai ales experimentul estetic al formelor scenografice din cele mai insolite spații de joc. Căci Elena Forțu s-a lăsat disciplinată (nu în sens didactic) de posibilitățile generoase, dar nelipsite de rigori, ale scenei. Omul de teatru deplin, care este astăzi, a mai învățat un lucru, uneori greu de admis în masa confrăților, și anume că scenografia nu este o artă cu libertățile picturii de șevalet, ci o artă subordonată textului dramatic. Paralelă cu neliniștea regizorală, scenografia se află în căutarea filonului literar, și cei mai buni scenografi sînt niște literați sui-generis. Scenografia Elenei Forțu are aspirații sintetice anunțînd din primul tablou al piesei linia de forță a ideii teatrale, iar în cazul decorului unic, păstrînd con-

venția clasică a dispoziției, fragmentează spațiul de joc printr-o potențare armonioasă care caută să illustreze substanțial, iarăși, curgerea epică a textului. Desigur, nu-i ușor să lucrezi cu obsesia unei dependențe, și răzvrătirile — în cazul de față — sînt interesante manifestări ale pictorului „în stare pură“. Elena Forțu nu e o „profesionistă“ a scenografiei, ci o căutătoare a viziunilor profunde, eliberate de utilitățile mărunte ale reprezentației comode, punînd la rîndu-i întrebările exacte ale dramaturgului prin decoruri poetice. Pictorița și scenografa conviețuiesc în numele unui deziderat clasic — poezia dramatică trebuie valorificată prin decor și costum pe linia intenționalității autorului. De la Shakespeare la Hașdeu, de la Lope de Vega la Pușkin și Pirandello și pînă la Mircea Ștefănescu și Paul Everac, tonurile ample ale scenografiei Elenei Forțu trimit la teatru, poezie și pictură.

I. N.



VIITORUL ROL

SANDA TOMA

După peste două decenii de la reprezentarea capodoperei cehoviene *Trei surori* la Teatrul Național, spectatoriilor bucureșteni vor avea din nou prilejul să vadă celebra piesă. *Trei surori* se repetă la Teatrul de Comedie, în regia lui Lucian Giurchescu și scenografia lui Ion Popescu-Udriște. (Versiunea românească :

L. Giurchescu — Andrei Băleanu.) Distribuția cuprinde nume binecunoscute : Liliana Țicău, Stela Popescu, Sanda Toma, Vasilica Tastaman, Silviu Stănculescu, Aurel Giurumia, Dem. Rucăreanu, Cornel Vulpe, George Mihăiță, Ion Caramitru (de la Teatrul „Bulandra”) și alții.

Din tripleta surorilor, Irina va fi întruchipată de Sanda Toma, iar Verșinin de Silviu Stănculescu.

Sanda Toma („infanteristul Teatrului de Comedie“ — cum a numit-o, cîndva, un prestigios cronicar) este o personalitate artistică precis conturată. Filmul a impus-o abia în ultimii ani, cu Lola din *Zestrea* lui Paul Everac la T.V. și pe ecrane, în vreme ce în teatru s-a afirmat strălucit încă de la începutul carierei. Cîteva din ultimele sale creații — Doamna Fleur din *Croitorii cei mari din Valahia* de Al. Popescu, Katrin...muta” din *Mutter Courage* de Brecht, Zița din *O noapte furtunoasă* de Caragiale — completează și diversifică o bibliografie teatrală la fel de apreciată de critică și de marerele public.

„Irina reprezintă — din punct de vedere al meseriei — o mare partitură, o ridicare a ștachetei... Un rol de care mă apropii cu exigența și cu temerile pe care le am întotdeauna în fața «rolurilor grele», așa cum a fost de pildă Katrin din *Mutter Courage*. Sășa din *Un Hamlet de provincie* sau Estelle din *Cher Antoine*...

...Deși sînt la a doua întîlnire cu Cehov, rolul Irinei este inedit pentru mine; nu m-am mai întîlnit cu un asemenea personaj. Poate că mi-ar fi venit mai la îndemînă s-o joc pe Mașa — avînd deja experiența Estellei și fiind mai aproape de vîrsta Mașei. Dar, de vreme ce zarurile au fost aruncate...

Rolul Irinei îmi pune cu totul și cu totul alte probleme; probleme noi, dificile, dar... sper să le rezolv, îmbogățindu-mi registrul interpretativ.

Irina : floare sufocată ca de o burviană de viață societății în care trăiește; instrument perfect acordat, dar a cărui cheie n-o posedă nimeni; comoară de valori intelectuale și sufletești rămase nevalorificate; pasăre cu aripi frînte, care încearcă să fugă din realitate; ființă care aspiră tot timpul la o viață frumoasă și adevărată... Intruchipare a dorului de viață, cu exaltări adolescente, cu visul ei de fiecare noapte «să ajungă la Moscova», cu arzătoarea dorință de a munci; muncind, crede că-și va realiza visele; muncind, vrea să se dăruie celor care ar avea nevoie de ea... așadar, un personaj complex, ca toate personajele cehoviene.

Irina face parte din galeria personajelor memorabile și depinde mult de felul în care am să reușesc să-i dau viață ca ea să devină o creație demnă de teatrul lui Cehov.

Încrederea pe care mi-a acordat-o regizorul Lucian Giurchescu, distribuindu-mă în acest rol, este foarte stimulantă pentru mine, și pînă să subliniez că această încredere este reciprocă“.

SILVIU STĂNCULESCU

Silviu Stănculescu, „unul din actorii cei mai oameni pe care i-am întâlnit“ (așa cum l-a definit nu demult, inspirat, cineva), este azi un cap de afiș în teatrul și filmul românesc.

Excepție printre actorii de teatru, el își datorează marea popularitate, în primul rând, filmului. A jucat roluri mari și mici, multe la număr, în special în piese contemporane, foarte multe la teatrul radiofonic și la T.V., și, bineînțeles, pe scenă. Unul din rolurile care i-a rămas, până azi, cel mai iubit este Manole din piesa *Meșterul Manole* de Lucian Blaga (la Teatrul Giulești). Parcurgând seria eroilor însuflețiți de autenticitatea și forța talentului său, pare oarecum ciudat că, din marea dramaturgie clasică românească și universală, nu apar în fișa lui de creație și alte chipuri.

De câțiva ani, Silviu Stănculescu s-a integrat în echipa Teatrului de Comedie. Iată, ivindu-se, în sfârșit, ocazia întâlnirii cu unul din rolurile cele mai nobile ale teatrului universal.

„Alexandr Ignatievici Verșinin — pe scurt VERȘININ, pentru că personajul are o asemenea mitologie teatrală, încît nu mai are nevoie de o identitate completă: rol de referință, pentru mine piatră de încercare, piatră de hotar, vis al alților actori...

Un personaj din Cehov — unul dintre dramaturgii plămuitori ai unei lumi anume, plină de probleme, de visuri, de contradicții, al cărui scris reflectă întotdeauna adevărul vieții...

După o lungă, foarte lungă așteptare, mă întâlnesc, pe scenă, pentru prima oară, cu Cehov. Am în față textul viitorului spectacol. Poate ca o întimplare sau poate ca o joacă a vieții, a profesiei, în urmă cu două luni mă aflam în fața microfonului, la radio, împrumutîndu-mi glasul altui erou al lui Cehov, Trigorin; erau doar câteva fragmente. Am considerat însă întimplarea ca pe o șansă, un fel de preludiv la Verșinin.

Cînd mă gîndesc cum se vorbește și astăzi, cu venerație, după atîția ani, despre ceea ce a fost marele Bălțăteanu în Verșinin... să mai spun cît mi-e de greu? Pot doar să spun că întotdeauna mi-e greu să vorbesc despre eroul meu, despre cum îl voi con-



cepe, despre cum va arăta pe scenă. Personajul e copleșitor, e generos, e dificil, e periculos de dificil. E frumos! E un rol despre care, orice aș spune acum, ar suna stîngaci. Mi-e mai ușor să visez, să sper că îl voi aduce la rampă într-o lumină nouă.

Nădăjduiesc că spectacolul lui Lucian Giurchescu va însemna, în galeria spectacolelor Cehov românești, un eveniment distinct pentru teatrul nostru, în primul rînd; și mai sper că va însemna un nou punct de vedere (să nu se sperie cronicarii!), tot în spiritul lui Cehov, neapărat în spiritul lui Cehov.

Să fie o surpriză pentru spectatori faptul că Teatrul de Comedie va juca *Trei surori* — dramă a nerealizării, a frumuseții irosite în zadar, a încercării de fugă din realitate, și, implicit, a ratării? Chiar dacă pentru unii va fi o surpriză, sper că surpriza va fi plăcută“.

Maria Marin

■ MARGARETA
BĂRBUȚA

ÎNTÎLNIRI TEATRALE VEST — BERLINEZE

O idee centrală se degajă la încheierea celor șase zile dedicate celui de-al XVI-lea Congres al Institutului Internațional de Teatru: rolul important, activ pe care teatrul este chemat să-l îndeplinească în viața socială contemporană și, ca o consecință imediată, de ordin estetic, dominantă realistă a artei teatrale contemporane.

Lucrările Congresului, desfășurate în Adunarea generală și, paralel, în comitete speciale, au fost mai mult ca oricând impregnate de spiritul actualității politice. Citeva momente au marcat în mod semnificativ caracterul deschis al Congresului și, în ultimă instanță, al Institutului Internațional de Teatru, față de suflul înnoitor și curentul general spre democrație și progres, care se manifestă în politica internațională actuală. E suficient, cred, să amintim ca argument cuvântarea delegatului național ITI din Portugalia, care, făcând un scurt istoric al cruntelor persecuții și interdicții la care au fost supuse teatrul și slujitorii săi, în timpul regimului fascist, a anunțat cu bucurie celebrarea, pentru prima oară în libertate, a Zilei Mondiale a Teatrului în 1975, participarea pentru prima oară în libertate a unei delegații portugheze la Congresul I.T.I., aducând totodată mulțumiri emoționate tuturor oamenilor de teatru din lume care i-au susținut moralmente în lupta lor pentru pace, dreptate, libertate. Semnificativ este de asemenea faptul că delegația oamenilor de teatru reprezentând organizația pentru Eliberarea Palestinei a fost acceptată și ajutată să participe, ca observator, la lucrările Comitetului pentru lumea a treia (în ciuda unor impedimente de ordin statutar). S-a manifestat în repetate rânduri, în cadrul Congresului, un spirit de solidaritate nu numai profesională, ci și politică și umană, care exprimă cu limpezime conștiința unei responsabilități majore a oamenilor de teatru

pentru destinele artei lor în lumea contemporană, depășind limitele înguste profesionale ale preocupărilor lor. Același spirit internaționalist activ s-a manifestat cu hotărâre în cadrul dezbaterilor pe marginea propunerilor Centrului Național Olandez, vizând o restructurare a organizației, divizarea acesteia în regiuni. Atât în Adunarea generală cât și în comitetele speciale s-a exprimat în repetate rânduri nevoia unei mai intense, mai bogate, mai operative informări reciproce asupra a tot ceea ce reprezintă eveniment, fenomen, tendință în arta teatrală contemporană. Oricât de mari sînt deosebirile de structură socială, sau organizatorică, de tradiție, de specific național sau estetic ale teatrului în diferite țări ale lumii, nevoia cunoașterii și împărtășirii experienței creatoare a celorlalți e din ce în ce mai acută, și ea și-a spus cuvîntul răsplat în cadrul Congresului, concretizîndu-se în acele rezoluții și moțiuni vizînd o îmbunătățire a situației în domeniul publicațiilor, al activității de informare a I.T.I.

Una din problemele care preocupă în prezent lumea teatrului contemporan este aceea a perfecționării pregătirii profesionale a actorului, astfel încît să poată face față noilor cerințe ale artei spectacolului în multitudinea de modalități apărute în ultimii ani pe planul comunicării cu publicul, de la spațiul scenic tradițional „à l'italienne” pînă la spațiul teatral deschis, al străzii.

Căile de dezvoltare ale teatrului muzical, prin colaborarea creatoare a compozitorului cu dramaturgul și regizorul, și rolul determinant al compozitorului au constituit tema dezbaterilor în Comitetul teatrului muzical.

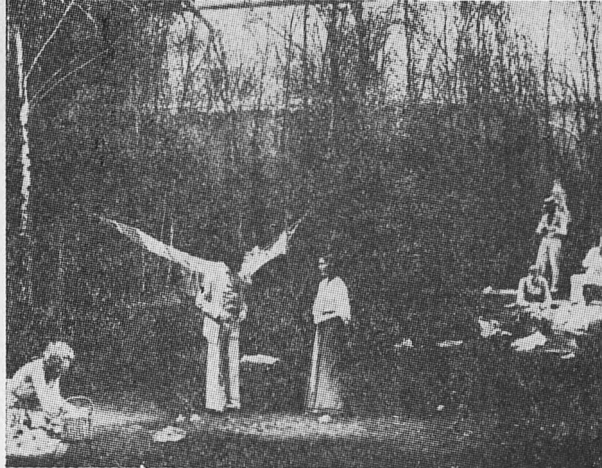
De o deosebită însemnătate este, în cadrul Institutului Internațional de Teatru, activitatea Comitetului pentru lumea a treia, cuprinzînd reprezentanți ai mișcării teatrale din

țări ale Asiei, Africii și Americii Latine. În ciuda faptului că problemele organizatorice domină încă întâlnirile acestora, până la definirea unei structuri care să corespundă multitudinii și diversității aspectelor specifice de la țară la țară, de la regiune la regiune, important de reținut este locul atribuit teatrului în sistemul mijloacelor de educație și cultură, în unele țări teatrul fiind implicat organic în însuși ritualul, de muncă sau de sărbătoare, al vieții curente.

În pofida acordării unui spațiu prea larg problemelor organizatorico-administrative, Congresul a manifestat o mai adâncă preocupare pentru găsirea celor mai potrivite și eficiente căi de realizare a obiectivelor sale: favorizarea schimbului de cunoștințe și de experiență între oamenii de teatru din toate țările membre, facilitarea contactelor, încurajarea și sprijinirea inițiativelor și acțiunilor menite a contribui la dezvoltarea artei teatrale ca mijloc de expresie a năzuințelor spre pace și progres ale umanității. Rămâne ca activitățile viitoare — printre acestea aflându-se o seamă de conferințe și colocvii internaționale, preocuparea pentru intensificarea fluxului informațional, realizarea unor sinteze pe baza unor anchete și chestionare întreprinse cu colaborarea tuturor centrelor naționale — să materializeze proiectele enunțate. Chezășie a unei activități fructuoase stă, între altele, componența noului Comitet executiv, ales în cadrul Congresului din Berlinul Occidental, din care fac parte cinci centre naționale din țări socialiste. Centrul Național Român a fost reales în Comitetul executiv, confirmându-se astfel prestigiul României, ca și al mișcării teatrale românești, și al personalității președintelui Centrului român al I.T.I. Radu Beligan, de 4 ani președinte al Institutului Internațional de Teatru.

Paralel cu Congresul Internațional al teatrului, Berlinul Occidental a găzduit așa numitele „Întâlniri teatrale“, „Berliner Theatertreffen“, aflate anul acesta la a XII-a ediție, și care reușesc anual cele mai remarcabile spectacole ale teatrelor de limbă germană (din Berlin-Vest, R. F. Germania, Austria și Elveția), selecționate de un juriu exigent, responsabil, pe baza unor criterii publicate în caietul-program al manifestării. Teatrele vest-berlineze, la rîndul lor, au programat în acele zile o seamă de spectacole interesante, astfel că posibilitățile de alegere au fost destul de largi.

Evidentă, atât în selecția spectacolelor pentru „Întâlnirile teatrale“, cât și în repertoriul teatrelor vest-berlineze în acea săptămîină a începutului de iunie, era dominantă dramaturgiei clasice. Chiar „contemporanii“ aleși, avînd valoarea unor clasici: Brecht (de două ori), Garcia Lorca, Shakespeare, Ibsen, Molière, Gorki, — iată numele autorilor la „Întâlniri“, la care se adaugă Sean O'Casey, Beckett, Mrozek, doar acesta din urmă cu o piesă foarte recentă.



„Vilegiaturistii“ de Maxim Gorki, la teatrul vest-berlinez „Schaubühne am Haleschen Ufer“, în regia lui Peter Stein.

La o atît de diversă paletă dramaturgică nu se poate, desigur, găsi un numitor comun. Se poate totuși remarca predilecția pentru o problematică umană și socială majoră. Cît despre spectacole, nici unul dintre cele văzute nu se mulțumea să fie o simplă lectură pasivă a textului. Punctul de vedere al regizorului, al scenografului și al actorilor era foarte limpede exprimat și, ceea ce e demn de remarcat, dominantă realistă a spectacolelor le conferea tocmai acea rezonanță contemporană care constituie chezășia funcției social-estetice a teatrului. Iar sălile pline care au întîmpinat toate aceste spectacole — cel puțin cele văzute de mine — dovedesc cu prisosință că teatrul este, în zilele noastre, un fenomen în plină vigoare, a cărui vitalitate se hrănește din contactul viu, direct, cu publicul, cu societatea vremii sale.

O primă constatare în acest sens mi-a provocat-o spectacolul cu *Vilegiaturistii* de Gorki, prezentat de teatrul Schaubühne am Haleschen Ufer în regia lui Peter Stein. În decorurile lui Karl-Ernst Hermann, reprezentînd un lăptos într-o pădure de mesteceni (ai spune că te afli în atmosfera tipic cehoviană) și apoi într-un fel de curte înconjurată de aceiași mesteceni (vreo două sute, spunea un cronicar), printre care lumina e filtrată cu o măiestrie a expresiei poetice sau dramatice rar întîlnită — în acest decor deci, asistăm la procesul unei lumi crepusculare, o lume care pierde, trăindu-și ultimele zîrcoliri. Spectacolul e lucrat cu un simț al ritmului, al proporțiilor, al contrapunctului de mare rafinament, detaliile realiste punctînd acțiunea cu elementele vieții exterioare, cuvîntul, mișcarea, sunetele (o adevărată țesătură de sunete, zgomote, bocănituri, melodii) alecătîind un întreg de mare expresivitate, în care trăirile personajelor apar organice, de o intensitate dureroasă uneori,

pină la paroxismul ultimei scene. Și totul comentat ironic de cei doi paznici, care capătă în spectacol o semnificație mai mare decît în text, reprezentînd un fel de „vocea poporului“. De altfel, trebuie spus cã Peter Stein a folosit o versiune scenicã a textului lucratã împreunã cu Botho Strauss, transformînd „scenele“ lui Gorki într-o lucrare mai încheiatã, compusã cu o mare grijã pentru pãstrarea și chiar sublinierea semnificațiilor originalului. E un exemplu, cred, de adaptare scenicã a unei opere dramatice, caietul-program al spectacolului conținînd, de altfel, și textul versiunii scenice folosite. Operã de culturã, fãcutã cu dragoste și respect pentru Gorki, cu adincã rãspundere pentru misiunea contemporanã a teatrului.

Cu totul altfel a procedat Peter Zadek fațã de textul capodoperei shakespeareene *Regele Lear*. Deschizînd spectacolul cu o scenã de circ, în care viitorii interpreți ai rolurilor își verificã „forma“ prin ușoare mișcãri de antrenament (Cordelia e o balerinã, Goneril și Regan, douã „vampe“ provocatoare, ducele de Cornwall, un atlet cu figurã clovnescã etc.), Zadek a intenționat sã șocheze de la început publicul, și a continuat „șocol“, transformînd splendida tragedie într-o bufonadã grotescã, în care totul are aerul unei improvizãții, în care epocile se amestecã, ideile sînt înãbușite sub avalanșa de gaguri, de giubșlucuri, de stridențe. E multã risipã de imaginație, de inventivitate în acest spectacol, care ar merita sã fie descris scenã cu scenã, numai pentru a se vedea pînã unde poate merge o fantezie lãsatã la voia întîmplãrii, necãlãuzitã de o idee clarã. Cînd și cînd, o replicã sunã ca în Shakespeare; ultima parte a spectacolului se apropie intructivã de sensul tragic al operei, dar excesul de vopsea roșie, „sîngele“, grosolãnia unor scene de grand-guignol stricã din nou totul. Rar mi-a fost dat sã vãd un spectacol care sã provoace în rîndul publicului reacții imediate, exprimate direct, cu voce tare, în timpul jocului. Marele spectacol se juca de fapt în salã, în rîndul publicului care, în final, s-a împãrțit net în douã tabere, una care striga : Huo ! și alta : Bravo ! Am aflat cã unii au interpretat spectacolul drept o criticã la adresa societãții capitaliste. Se poate ! Dar de ce maltratînd o capodoperã ?

Nu micã mi-a fost surpriza cînd, cîteva seri mai tîrziu, am vãzut *Rața sãlbatecã* de Ibsen, pusã în scenã de același Peter Zadek, la Deutsches Schauspielhaus din Hamburg, într-un spectacol de facturã realistã, în care semnificațiile textului erau subliniate prin jocul concentrat al actorilor (doi dintre ei, Ulrich Wildgruber și Hans Mahnke jucaserã pe Lear și pe Gloucester într-un mod atît de exterior și de nevertebrat încît nu bãnuisem cã ar avea marile calitãți actoricești pe care le demonstau aici), ca și prin unele procedee specifice teatrului agitatoric (aprinderea luminii în salã și rostirea replicii direct la public). E adevãrat cã mesajul spectacolului

construit pe denunțarea „apostolilor idealismului“, pe pledoaria pentru minciuna vieții cotidiene, ca singura modalitate de supraviețuire în acea lume oglinditã în piesã, a iscat din nou furtunã în rîndurile publicului, în final. Dar aceasta nu înseamnã decît cã publicul trãiește actul teatral ca pe un eveniment care îl privește și-l implicã direct, simțindu-se dator sã ia atitudine pentru sau contra. Ceea ce e foarte bine.

Dintre celelalte spectacole vãzute, *Junona* și *pãunul* de Sean O'Casey, prezentat de Schiller-Theater din Berlinul Occidental, se distingea prin sobrietatea interpretãrii și valoarea unor compoziții actoricești (Carla Hagen în Juno și Horst Bollmann în Pãunul Jack Boyle). *Așteptîndu-l pe Godot* de Beckett, pus în scenã de însuși autorul la același Schiller-Theater, se prezenta ca un mecanism perfect, în care mișcãrile personajelor, ca și rostirea replicilor, erau conduse cu o precizie de ceasornic, cu grație și un rafinament specifice artei coregrafice, totul purtînd amprenta unui umor trist (cei doi interpreți ai lui Estragon și Vladimir, din nou Horst Bollmann și Stefan Wigger, apãrînd ca doi clovni desãvîrșiți, cu mișcãri exacte, de marionete, dar nu lipsiti de viațã interioarã). Scenele cu Pozzo și Lucky exprimau însã cu limpezime mecanismul exploatarii, al dominației și al supunerii — atît de limpede, încît localizarea acțiunii nu avea nevoie de nici un fel de detalii exterioare. Scena goalã, cu un copac uscat într-un colț, vorbea singurã despre singurãtatea omului acolo. O piesã „clasicã“ a unui curent care și-a trãit traiul, și-a stins voga. Interpretarea ei în spirit adecvat o face încã actualã prin anume locuri.

Și iatã și piesa lui Mrozek, *Emigranții*, prezentatã în premierã germanã de Schlosspark-Theater din Berlinul de Vest. O piesã tulburãtoare prin semnificațiile ei, înfãțișînd drama celor care și-au pãrãsit țara și care nu-și pot gãsi locul nicãieri ; drama unui intelectual care cautã „libertatea“ în altã parte, dar nu gãsește decît un imens pustiu, în care propriile resurse creatoare se epuizeazã ; drama unui muncitor care pleacã în cãutarea unui cîștig mai mare, dar își vede iarãși agoniseala într-o lume strãinã. O dramã scrisã cu o mare mãiestrie, cu convingere, cu profunzime, cu durere ; o dramã jucatã de doi actori excepționali (Stefan Wigger, același care juca Wladimir în piesa lui Beckett, și Georg Corten), într-o foarte concentratã evoluție a stãrilor de spirit, a relațiilor, sub îndrumarea regizoralã de mare precizie, vigoare și claritate a lui Gûnter Krãmer. O piesã și un spectacol care confirmã, încã o datã, încrederea în capacitatea de comunicare și de convingere a teatrului realist, atunci cînd este bine scris, bine jucat, și cînd problema pusã în discuție poartã amprenta acutã a actualitãții.



„Rătușca“ de M. Gernetova și T. Gurevikova, în interpretarea păpușarilor germani.

Teatrul de păpuși din Gera (R.D.G.)

Pentru a doua oară oaspetele țării noastre, ansamblul german s-a prezentat cu spectacolele *Zăpada uitată* de Horst Salomon, *Rătușca* de M. Gernetova și T. Gurevikova și *Petrică și lupul* — adaptare pentru păpuși după suita lui Serghei Prokofiev.

Recentele producții ale ansamblului din Gera ni s-au părut unitare sub raportul viziunii și stilului interpretativ.

În *Zăpada uitată*, asistăm la peripețiile prin care trece zăpada pentru a căpăta o culoare, după ce Mama Natură reușește să smulgă pământul de sub puterea unei vrăjitoare ce-i răpise toate podoabele. Iarna, ajungând prea târziu la împărțirea darurilor, nu mai găsește nimic pentru odrasla ei, sortită astfel să rămână cenușie. După nenumărate încercări, neașa primește de la gingașul dar curajosul ghiocel, haina ei albă, de o imaculată puritate. O mică poveste, cu farmec și prospețime, deși peripețiile se desfășoară cam liniar. Lumea animalelor și a plantelor, conjugată firesc cu câteva elemente ale naturii — marea, focul, pădurea — se perindă într-un decor simplu, funcțional și sugestiv, desfășurând o paletă coloristică bogată, subtil armonizată. Mișcarea are o eleganță suplă, bine sincronizată cu inspirata partitură muzicală (Gerhilde Müller-Ortwein). Am reținut, în deosebi, frumusețea mișcării în scenele cu Marea (Gabriela Schellenberger), Focul (Cristel Freudenthaler), Pădurea (ansamblu). Chiar dacă în spectacolul realizat de Hermann Rumohr nu se manifestă o deosebită originalitate, merită aprecieri rafinamentul mînuirii.

Al doilea spectacol relatează, în prima parte, pășaniile neascultătoarei rătuști Pepi, care ajunge în ghearele lupului. Lupul nu este un lup oarecare, doar lacom și rău, ci și insinuant și perfid; se cere, de aceea, concursul copiilor, care, împreună cu Ariciul și Iepurașul, trebuie s-o salveze pe rătușcă. Jocul este condus cu vervă și inteligență de actorul Joachim Gerth, care menține o permanentă și vie legătură între scenă și sală. Un spectacol alert, în care armata micilor salvatori — copii și păpuși deopotrivă — se lasă cu convingere în voia înduioșării îngăduitoare față de un lup ce se declară cumsecade, ca să intre apoi, la fel de spontan, în alarmă, cînd se văd păcăliți de șiretul răpitor. Tristețea și voioșia sînt legate printr-o punte pe care nimeni nu se sfiște să o treacă dintr-un singur salt. Pepi este, bineînțeles, salvată, spre satisfacția tuturor celor ce au luat parte la temerara aventură.

Pentru partea a doua a spectacolului, Hermann Rumohr s-a oprit la suita lui Prokofiev *Petrică și lupul*, adaptînd-o într-un incintător joc muzical pentru povestitor și instrumente solo (fiecare instrument reprezintă un personaj bine definit). Fără îndoială că suita lui Prokofiev este foarte tentantă pentru orice teatru ce se adresează copiilor. Cu un spor de inventivitate, ideea, extrem de generoasă, ar fi putut duce la o realizare care să se situeze pe o nouă treaptă de concepere și de receptare a actului teatral. Dar, după un început promițător (pe un ecran sînt proiectate siluetele personajelor însoțite de instrumentele ce le personifică), emoția și interesul descresc lent.

Păpușile, utilizate și în povestea precedentă, au, de astă dată, un rol pur ilustrativ al întâmplărilor relatate de o voce din off.

După povestea lui Pepi — în care micul spectator au fost permanent solicitați, — era firesc ca, în această modalitate, participarea și atenția să scadă, gingașele linii melodice ale lui Prokofiev pierzîndu-se în gol. De altfel, însăși ideea prezentării acestui „joc muzical“ — după opinia noastră, insuficient prelucrat pentru scenă —, în același spectacol cu *Rătușca*, este oarecum arbitrară, fiind vorba de două lucrări ce presupun praguri diferite de percepție.

Dimcolo de eleganța și subtilitatea mînuirii, spectacolele teatrului din Gera ni s-au părut, în ansamblu, a avea acel soi de frumusețe simplă și cuminte, amintind scrisul unui copil cu nota 10 la caligrafie. Dar, dacă preferăm un scris de nota 9, dar cu trăsături mai relevante pentru personalitatea și sensibilitatea realizatorului, nu înseamnă că am uitat să privim cu ochii copiilor...

Reacția sălii ne-a confirmat-o.

Mona Onu

Un interviu colectiv despre profesia de „asistent de regie“

Interlocutori:

- KARIN REX (Teatrul Mic)
- VICTORIA DEIANU (Teatrul „Bulandra“)
- THEODOR VASLUIANU (Teatrul „Nottara“)
- STELIAN MIHĂILESCU (Teatrul Giulești)

Intrebări-ghid :

1. Care sînt, după părerea dv., atribuțiile asistentului de regie ?
2. Cum se desfășoară activitatea dv. în practica pregătirii spectacolului ?
3. În ce măsură este pregătirea spectacolului o activitate organizată, de echipă ? Cum colaborați cu :
 - regizorul
 - actorii
 - echipa tehnică ?
4. Cum se echilibrează, în activitatea dv., inițiativa creatoare și profesionalismul organizatoric ?

Stelian Mihăilescu : Situația diferă de la teatru la teatru și uneori de la montare la montare. La Teatrul Giulești, de pildă, nici nu există post de asistent de regie ; fac această treabă din plăcere ; ea presupune istețime, iscusință, pentru a prinde „din zbor“ necesitățile spectacolului dat ; nu cred că se poate exercita această profesie numai pentru a-ți îndeplini „norma“.

Karin Rex : Este, într-un fel, o menire feminină ; un asistent de regie e cam ceea ce se înțelege prin „o soție ideală“ : persoana care ține în mână firele legăturilor gospodărești, de la concepție la realizare (scenografie, atelier), care știe, cu diplomatie, cu tact, cu abilitate, să medieze între compartimentele spectacolului, să realizeze „împăcarea“, punerea la unison. Pe cînd se lucrează *Jocul ielelor*, mă plimbam ore întregi cu regizorul Crin Teodorescu și alte ore cu scenograful Todî Constantinescu, menajînd sensibilitatea fiecă-

ruia, spre a-i ajuta să se pună de acord. Trebuie să faci foarte mult, eficient și cu discreție ; citeodată, ai și mari satisfacții. De cînd practic meseria asta, mi s-a întîmplat o dată să fiu și „măritată“ perfect.

Theodor Vasluianu : Regizorul are un număr de colaboratori — scenograful, compozitorul, coreograful, etc. Asistentul e și el un colaborator al regizorului, ales de acesta ; s-ar putea spune, cel mai apropiat. Atribuțiile lui sînt foarte numeroase : ele încep înainte de începutul repetițiilor, și se încheie odată cu cariera spectacolului. Asistentul culege și el material documentar (pentru montarea lui Ion Șahighian cu *Richard al III-lea* am alcătuit un dosar de 150 de pagini, care a folosit și el altor regizori) ; e consultat, și-și spune cuvîntul pe parcursul întregului proces de creație — cu privire la decor, la mișcare, la o interpretare sau alta. Sugestiile sale sînt filtrate, fructificate. Firește, aici totul depinde



KARIN REX

THEODOR VASLUIANU



de calificare : după părerea mea, asistentul de regie trebuie să fie absolvent de conservator, să aibă calificare de director de scenă (sau de actor) ; și chirurgul, când operează, se înconjoară tot de medici buni — altfel, asistența ar fi pasivă.

Tot printre atribuțiile asistentului se numără și cele organizatorice : consultarea notițelor după repetiții, pentru aducerea la îndeplinire a indicațiilor regizorului ; asigurarea condițiilor necesare — planul de repetiții, sincronizarea și eșalonarea în timp a fazelor procesului de creație ; supravegherea atelierelor, pentru confecționarea în timp util a costumelor și decorului ; organizarea unor acțiuni de documentare — de exemplu, vizionarea unor filme care pot interesa echipa. Depinde de regizor ; uneori, asistentul e cel ce conduce primele repetiții, „ridică în picioare” spectacolul ; iar regizorul doar corectează. Alteori, se poate întâmpla ca asistentul să fie cel ce corectează niște excese ale fanteziei regizorale, veghind la echilibrul întregului.

S. M. : Sint etape când asistentul lucrează în locul regizorului, după indicațiile acestuia, ca un fel de „suplinitor”.

K. R. : Poate că așa arată „funcția ideală” ; totuși, eu aș preciza niște limite. „Partea leului” revine regizorului ; în ce privește concepția regizorală, chiar dacă vreodată n-am fost de acord cu ea, am respectat-o, așa cum trebuie s-o respecte toată lumea din echipă, nu cred că asistentul e cel menit s-o „corecteze”. El este un factor funcțional, care trebuie să acționeze în sensul în care crește și se dezvoltă spectacolul, după „macheta” creată de directorul de scenă.

T. V. : Totuși, pe parcursul lungii mele experiențe, mie mi s-a întâmplat să și intervin în clarificarea ideilor regizorului ; m-am simțit investit cu o anumită răspundere ideologică proprie. Scenografia e aceea care se subordonează direct..

Victoria Deianu : E o problemă delicată — cine, cui se subordonează. Cred că rolul asistentului de regie e să-i înțeleagă foarte bine, foarte exact, pe realizatori — și pe regizor, și pe scenograf — și să-i ajute să-și facă spectacolul. E o muncă discretă și anonimă, și ea trebuie acceptată și prețuită ca atare, fără false veleități. Un spectacol poate să iasă foarte bine și fără asistent ; dar un asistent care-și face bine munca lui poate să facă foarte mult...

K. R. : Trebuie să aibă și o memorie de ordinator... să știe totul, pînă la cea mai mică mișcare...

V. D. : Dar să nu se piardă în amănunte organizatorice — pentru asta există regizorul tehnic —, ci să controleze promptitudinea și exactitatea cu care toate compartimentele răspund la comenzi. Bineînțeles, depinde și de pretențiile montării respective : *Nepotul lui Rameau* avea un caiet de regie foarte precis și detaliat, de la schițe de lumini (erau aproape 500 de semne de lumină), mișcările oglinzilor, amplasarea reflectoarelor



VICTORIA DEIANU

STELIAN MIHĂILESCU



pînă la fiecare gest al actorilor. Existența acestui îndrumar a permis ca, după o întrerupere de atîția ani, și în absența regizorului, spectacolul să poată fi reluat după numai zece zile de repetiții. Dar să nu uităm esențialul: actorii erau la fel de antrenafi, nu pierduseră nimic din condiția lor spirituală și fizică.

K. R. : Sensul fluxului creator nu pornește întotdeauna, neapărat, dinspre regizor spre echipă; citeodată se întimplă și invers. Atunci trebuie să găsim, cu tact, calea pentru ca o idee, o sugestie bună, să fie acceptată. Unii actori vin să discute cu asistentul: spun ce nu le convine în linia personajului, au mica lor descoperire, care-i ajută să-l lumineze, dar nu riscă s-o proclame sus și tare în repetiții, fiindcă unii regizori nu admit asta. Asistentul, la rîndul lui, trebuie să găsească momentul favorabil... De multe ori, regizorul nici nu-și închipuie cîte virtuale conflicte aplanăm noi... Pentru asta, însă, trebuie o perfectă cunoaștere a fiecărui membru al colectivului, a ce i se poate cere, și cum — uneori, mizînd chiar pe defectele sale —, mergînd pînă la amănuntul revelator. Ceea ce nu se poate realiza decît printr-o *muncă de continuitate*, și *într-un climat de echipă*. Am sentimentul acestei continuități, în munca mea la Teatrul Mic; chiar dacă lucrăm sub îndrumarea unor regizori diferiți, ceva se transmite de la montare la montare — o vibrație proprie, de neconfundat. Aici, în cristalizarea acestui element prețios numit *spirit de echipă*, unul din factorii determinanți poate fi asistentul de regie — dacă e *discret și precis*...

T. V. : E o activitate care cere dăruire dezinteresată...

S. M. : Sînt teatre care nici nu pun numele asistentului pe afiș sau în program; sigur că fiecăruia îi place să-și vadă recunoscute meritele, însă important, în funcția asta, e să te simți *solidar cu spectacolul*, să pui imediat mîna acolo unde nu merge ceva — pînă la a înlocui suflleurul, sau regizorul tehnic, dacă acesta lipsește...

K. R. : Fără asta, nu se poate face teatru, în general: un spectacol nu poate fi bun, dacă actorul nu-și ajută *el* cabiniera, cînd e nevoie, sau nu colaborează cu electricianul, sau se simte jignit să intre ori să iasă cu un element de decor... În *Richard al III-lea*, Victor Rebengiuc avea rolul principal, și totuși își ajută cabiniera, în momentele cînd era suprasolicitată, cînd avea de manevrat costume complicate...

S. M. : În principal, misiunea noastră e totuși partea tehnică — urmărirea „mecanismului“.

V. D. : În talentul acestei profesii intră și a *înțelege concretul*: concretul unei situații create pe scenă, în culise, în ateliere; a face față așa-ziselor treburi de „bucătărie“, știînd pe cine te poți bizui, cine întîrzie. Ceva între supervisor organizatoric și „fată la toate“... De fapt, n-ar trebui să ne împăcăm întotdeauna cu situația, așa cum e — ci să

reușim să obținem de la fiecare *ce* trebuie și *cînd* trebuie.

REDACTIA : Cum privesc această profesie cei care o practică : e pentru ei o *consacrare*, sau o *treaptă* spre meseria de regizor ?

V. D. : Depinde, de la caz la caz. Eu, de pildă, nu aspir să fac regie ; cred că mi-am găsit o meserie care mi se potrivește. Decît să fac teatru prost, mai bine ajut pe alții să facă teatru bun.

K. R. : Eu am fost actriță ; trecerea de la actorie la asistență de regie nu e o schimbare mică. Hotărîtor e dacă izbutești sau nu să privești cu toată gravitatea și răspunderea treaba pe care o faci.

Nu știu dacă se poate stabili o regulă a modului cum se ajunge la această meserie : intervin întîmplarea, selecția vieții... De fapt, meseria asta e o *atitudine* față de teatru, de actul creației.

T. V. : Asistenții se recrutează de regulă dintre absolvenții regizori și actori ; cred că, în funcție de formație, au și o optică diferită asupra acestei meserii ; cei care sînt actori, se interesează aproape exclusiv de interpretare, ceilalți văd spectacolul mai în mare, reușesc mai ușor să-i cuprindă toate aspectele. Dar experiența se și capătă. 11 din cele 16 spectacole, cite sînt la teatrul „Notara” pe afiș, cuprind și contribuția mea ; și mi-e de ajuns să recunosc în spectacol o idee a mea, ca să am o mulțumire sufletească.

S. M. : Contează și afinitatea cu regizorul...

V. D. : Și asta face parte din meserie : să știi să dobîndești afinitatea. Am avut parte de regizori foarte buni, și de alții mai puțin

buni... Chiar între cei foarte buni sînt însă mari deosebiri de stil de lucru : unul vine la repetiții cu totul stabilit pînă la ultimul detaliu, altul schimbă și improvizează mereu, un al treilea simte nevoia să iasă pentru moment din spectacol, să se obiectiveze, și atunci îți cere să conduci repetiția și stă în sală, intervenind doar uneori. Însă nici un regizor nu are nevoie de un asistent care stă în sală și „are păreri” ; detalii, da, rezolvări concrete. De ajutat, cu adevărat, îl ajută *cu ce vrea el să scoată din piesă, nu cu ce crezi tu ;* dîndu-i, organizatoric, liniștea să conceapă și să lucreze.

T. V. : Nici după terminarea repetițiilor, atribuțiile asistentului nu se încheie ; el e obligat să asiste la toate reprezentațiile, să supravegheze spectacolul, ca să nu se degradeze...

K. R. : ...Să repete cu cei ce intră ca înlocuitori în distribuții... De asemenea, spectacolele lucrate de regizori-colaboratori ai teatrului ne rămîn în întregime „moștenire” nouă, cu toate problemele ce se pot ivi în viața lor de fiecare zi și de fiecare seară. Firește, de multe ori sîntem și contestați — de pildă, de către actori. Dar care autoritate nu e contestată în teatru ? !

T. V. : Autoritatea asistentului emană de la directorul de scenă, de la modul cum te impune în fața colectivului, de la considerația pe care ți-o acordă.

V. D. : Eu cred că *autoritatea și-o cîștigă singur* — dacă și-o cîștigă — și față de regizorul cu care lucrează, și față de restul echipei. Depinde numai de el — de cum muncește, de ce știe, de cum se comportă...

I. P. și V. M.

FOTOCRONICA

„Viața e ca un vagon ?” de Paul Everac, la secția română a Teatrului de Stat din Sibiu. Regia : Dan Alexandrescu. Scenografia : Paul Salzberger.





Livada cu vișini

Dacă există un dramaturg prin excelență netelegenic, refractar reducției la două dimensiuni pe care o operează televiziunea, acesta e, în orice caz, Cehov. Spirit inclinat spre nuanță și semiton, constructor de atmosfere dense, de personaje complicate și de evoluții imprezvizibile, Cehov e un creator de mișcare tridimensională, iar teatrul său ar trebui să fie jucat pe scene plasate în mijlocul spectatorilor. Firește, tradiția stanslavskiană a impus o lume cehoviană delimitată de cei trei pereți ai „cutiei” italiene, dar apăsarea sufocantă a personajelor lui Cehov nu este a pereților. E mai multă nevoie de respirație aici decât au personajele bovarice, oamenii nu luptă aici cu zidurile, ci cu timpul, iar spațiul cehovian are o accepție metaforică. Dincolo de discuția asupra scenei optime, care, oricum, nu face obiectul acestor rînduri, rămîne ideea tridimensionalității necesare a teatrului cehovian.

Dar iată că, parcă excitați de imposibil, oamenii și-l imaginează tot mai mult pe Cehov în două dimensiuni, la cinema sau la televiziune, ba chiar, trebuie să recunoaștem, înaltă mari spectacole cehoviene pe pînză, așa cum au fost filmele *Doamna cu cățelul* sau *Unchiul Vanea*. Iar televiziunea pare că n-a găsit un dramaturg mai apt să fie jucat pe o diagonală de 47 sau 57 de centimetri decât același Cehov. La ora actuală, teatrul de televiziune se poate lăuda cu un repertoriu cehovian aproape complet: *Trei surori*, *Pescărușul*, *Livada cu vișini*, plus piesele într-un act. Ciudată această nestăpînită ambiție de a-l converti pe Cehov la stilul televiziunii! Ciudată și îndrăzneță! În-

drăzneță și riscantă! Riscantă și nobilă! Dar televiziunea, ca și cinematograful, trebuie să demonstreze că nimic din ceea ce a creat arta nu-i este străin. Este o demonstrație grea, uneori ingrată, și nu o dată amenințată de eșec. Realitatea e că majoritatea tentativelor de a-l aduce pe Cehov la televiziune au fost ratate. Nici *Trei surori*, nici *Pescărușul*, nici unele piese într-un act n-au izbutit să fie echivalente de televiziune valabile pentru teatrul cehovian. Lipsa tocmai atmosfera specifică, aerul particular, *melodia* cehoviană.

Livada cu vișini, în montarea lui Cornel Todea, mi se pare cel mai aproape de Cehov dintre toate spectacolele pe care le-a încercat de-a lungul anilor televiziunea. Regizorul a intuit granița aceea mișcătoare dintre ironie și tristețe care străbate sinuos fiecare piesă a lui Cehov, a simțit (ca, în urmă cu ani, Lucian Pintilie în memorabilul spectacol de la Teatrul „Bulandra”) că în Cehov nu e numai patetism și plictiseală, ruină și ratare, dar și o imensă și nepolitită ironie, o ironie profundă, filosofică, sceptică, o ironie a istoriei, a lucidității, a conștiinței care nu se lasă mistificată de aparențe și sparge fără milă cojile, și despică fără rușine firele în patru, pînă la exhibarea simbului adevărat și amar, pînă la dezvelirea esenței poetice. *Livada cu vișini* este drama vechii aristocrații rusești, deposedată de drepturi, de moșii, de glorie, sub asaltul brutal al capitalismului, al Lopahinilor în plină potență economică, distrugerea Rusiei patriarhale sub cizmele noilor ei stăpîni. Acesta e sensul tranzației care are loc în piesă, al transferului de bunuri și de putere către mușcii îmbogățit, acesta e sensul simbolic al nimicirii livezii cu vișini. Dar piesa mai e și nepuțința comică a moșierimii de a-și stăpîni averea și existența, incapacitatea de decizie atît de proprie personajelor cehoviene, este destrămarea unei structuri sociale și a unei structuri psihologice, ambele ruinate de concesii, de compromisuri, de epuizarea resurselor de supraviețuire. Și mai este, mai presus ori mai profund decât toate, neliniștea și grija sfișietoare a dramaturgului față de viitorul Rusiei, este obsesia lui Cehov: ce se va întîmpla oare cu lumea peste o sută, peste o mie, peste două mii de ani? Ce vor fi oamenii atunci? Cum vor putea fi ei fericiți?

Pentru Cornel Todea, dubla față a comediei lui Cehov a constituit chiar ideea de temelie a spectacolului. Mai puțin ispitit de aparența nostalgică a piesei — deși, în artă, aparența are un rol al ei, un rol *estetic*, fără de care este imposibilă descoperirea esenței —, regizorul a trecut ușor (prea ușor, prea grăbit să ajungă la adevărul ultim, la miez) peste crepusculul trist al Rusiei patriarhale. (Ce haz ar avea un măr gata cojit, căruia, înainte de a-l mîncea, nu-i poți contempla culoarea și luciul coji?) Instrăinarea și distrugerea simbolică a livezii cu vișini îl lasă relativ rece pe regizor, ca și drama mo-

sieresei Ranevskaia. Il fascinează, în schimb, ofensiva violentă a capitalismului, tenacitatea noii forțe economice, lăcomia și spiritul ei achizitiv, pofta de putere, lipsa de scrupule și de sentimente. E adevărat că și distribuția l-a condus pe regizor spre această optică dură asupra piesei. Prezența lui George Constantin în rolul lui Lopahin a fost, cred, decizivă. Acest actor de o forță scenică remarcabilă tinde să acapareze tot spațiul de joc, să-și elimine partenerii și să-și atribuie toate tensiunile textului. Astfel că spectacolul pare să aibă în centrul său acțiunea lui Lopahin, tranzacțiile lui Lopahin, planurile lui Lopahin, viitorul lui Lopahin. Mai puțin trecutul lui Lopahin; în zadar personajul evocă în câteva rinduri originea sa iobagă, căci jocul actorului este al unui magnat capitalist, familiarizat cu marile afaceri, cu marile lovituri. Așa ne apare George Constantin în rolul descendentului unor generații de iobagi. În același timp, o altă mare actriță, Gina Patrichi, în rolul moșieresei, atrage sensurile dramei către sine, într-un duel de forțe demn de acest cuplu. Gina Patrichi are multă detașare față de personaj, multă ironie, compensând lipsa de sentimente a lui Lopahin cu o intensă și năvalnică viață sentimentală, cu treceri bruște de la tristețe la veselie, de la teamă la autoritate, de la umilită la demnitate boierească. Momentul sosirii ei în casa natală, aceeași casă pe care, la sfârșit, o va pierde pentru totdeauna, este de neuitat: Ranevskaia sărută dulapul, masa, oamenii, într-o ireprimabilă efuziune sentimentală. Până și vestea morții unor cunoscuți e topită în șuvoiul de fericire care pare a o cuprinde la întoarcerea acasă. Dar este o fericire adevărată? Oare atracția Parisului nu e mai puternică decît

mirosul pămîntului natal, care, acum, n-o mai îmbată?

Între acești doi poli se desfășoară așadar marea comedie tragică a transferului de putere, comedie tragică — subliniez — pe care Cornel Todea a descris-o cu poftă, cu culoare, cu înverșunare și cu o ironie de bună valoare artistică. Între acești poli se mișcă, derutată, fără stăpîn, fără viitor, fără conștiința de sine, o lume admirabil descrisă de Cehov și (parțial) convingător de către regizor: instabilul și neputinciosul Gaev, fratele moșieresei, portretizat cu finețe de Fory Etterle, moșierul scăpătat și viclean Simeonov-Pișcik în interpretarea magistrală a lui Vasile Nițulescu, apoi contabilul Epihodov (Ștefan Radoff), tinărul lacheu franțuzit Iașa (Dan Nuțu), aspra Varia (Tamara Crețulescu), narodnicul student Trofimov (Virgil Ogășanu), guvernanta Charlotta Ivanovna (Gilda Marinescu), bătrînul lacheu Firs (Luchian Botez) — toți actorii find stăpîni pe personaje, descinzînd credibil din lumea proteică, instabilă a lui Cehov. Mai puțin convingătoare, prin lipsa de experiență, dar și prin nota superficială a jocului, mi s-a părut Cristina Nuțu în Ania. Decorul, încărcat de obiecte, obiecte care cîndva au însemnat ceva pentru lumea aceasta care piere și se autodistruge și care acum nu mai reprezintă nimic, este foarte bine adecvat ideii de sfîrșit de lume, de hotar de epoci. Autorii lui inspirați: Florin Gabrea și Virgil Luscov.

Un spectacol Cehov, care, cu toate inconsecvențele lui, rămîne, deocamdată, pentru ceea ce numim „Cehov la televiziune”, singurul *etalon*.

Dumitru Solomon

CARTEA DE TEATRU

T. T. BURADA:

Istoria teatrului în Moldova

Am meditat deseori asupra criteriului după care, în paradoxala istoriografie a teatrului românesc, se pot denumi operele fundamentale. De la *Lucrările Societății Filarmonice* (1835), scriere justificativă pentru efort, de

neprețuit azi în studiul zorilor teatrului muntean, și pînă la tratatul academic ajuns la al treilea tom, o bibliografie relativ întinsă încercuie momentele substanțiale ale mișcării noastre teatrale. Ideale fișe de arhivă tipărite cu pietate cronicărească așteaptă un Nicolae Iorga al sintezei ultime. Sintem totuși la un punct însemnat. Printr-o filieră de acerbi împătimați ai documentului, de la Ollănescu-Ascanio, T. T. Burada, Bogdan-Duică, Șt. Vellescu, Em. Manoliu și pînă la A. Buteanu, Șt. Mărcuș, I. Horia Rădulescu, Ioan Massoff istoria teatrului românesc are azi principalele premise documentare limpezite, pentru a-și ocupa locul în istoria culturii naționale, potrivit acțiunilor de spirit în slujba idealurilor românești. Acele opere care dau rațiune istoriografiei de teatru, intră în raza criteriului documentar și cu cît acribia amănuntului fixează mai bogat agitația nobilă a momentului, cu atît mai repede se consolidează pagini generoase în informații, pagini numite fundamentale pentru golul umplut la temelia edificiului.

T. T. Burada a lăsat o astfel de operă fundamentală. Activitatea lui este contemporană cu a primei generații de filologi români în frunte cu părintele disciplinei, Hasdeu. Filologie și istorie de teatru — iată o apropiere care azi nedumerește. Dar într-o vreme când umaniștii celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea descopereau filioanele genului popular în toate artele culte, adâncind perspectiva filozofică românească a lumii transfigurate, filologia oferea metoda investigațiilor. Prin folclor, etnografie, muzicologie, lingvistică, T. T. Burada ajunge la teatru. (În a sa *Istorie a folcloristicii românești*, Ovidiu Birlea îl așază printre cei mai de seamă folcloriști muzicali din secolul trecut.) El, moldoveanul de adopțiune (era macedonean cu întreaga apetență lingvistico-speculativă a seminției), inaugurează, după studii parțiale de istoria teatrului, direcția devenită tradițională în materie. Ceea ce Ollănescu-Ascanio schițase, Burada amplifică și consolidează. Și anume, integrarea organică în istoriografia teatrului românesc a manifestărilor folclorice cu caracter spectacular (Capra, Irozi, Colindele, Călușarii etc.) prin metoda descripționismului, a notației muzicale, a transcripției culegătorului de texte. Aceasta mi se pare a fi importanța capitală a primului volum — din istoria de trei volume azi tipărite unitar — apărut la Iași în 1915.

Capitolul *Privești, datini, jocuri și petreceri populare* e centrat pe o idee uimitor de modernă pentru etapa de pionierat a redactării: în masa populară există disponibilități majore pentru convenția teatrală, chiar conștiința prelungirii prin joc a ritualului domestic cu articulații milenare. Iată-l pe Burada asimilat unei companii ilustre: Hasdeu, Gr. Tocilescu, Simion Florea Marian, M. Gaster.

Contrar unor opinii recent exprimate, potrivit cărora istoria în discuție „nu-i decât un lung șir de date, grupate pe stagioni, și un inventar de documente...” (Istoria teatrului în România, vol. III, p. 572) opera aceasta are totuși coerență interpretativă, cu suficiente fixări critice. Factura de cronică locală — documente și memorii ale foștilor animatori chestionați anume, trase într-un comentariu pasionant — reface o epopee, stabilește pentru prima dată eroismul actoricesc, jertfa, privațiunile, tragediile unei tagme în luptă cu prejudecata reacționară. Să fie puțin pentru a socoti opera însemnată? Burada, primul dintre istoricii teatrali, acordă lui Asachi merite uriașe scoase din documente date in extenso. Tot autorul lucrării „stufoase și aride” stabilește un punct devenit cardinal apoi, la istoricii noștri de teatru — disputa dramatică dintre tinăra mișcare scenică insufletită de avânturi pașoptiste și

nepăsarea păturii suprapuse, incurajatoare de turnee franjuzești, italiene și nemțești. *Istoria Teatrului în Moldova* este opera unui patriot, subtil cărturar, ce stigmatizează prin document, prin încadrarea lui în contextul frământat al luptei. Când un domnitor ca Mihail Sturdza, care hărăzește unei trupe franceze însemnată sumă de 300 de galbeni drept incurajare — domnitor care, din păcate, era de o mare cultură — lăsând elevilor Conservatorului Filarmonic-Dramatic doar o zi pe săptămână pentru manifestare (restul zilelor, ani în șir, fiind rezervate concesionarilor străini), ce alteva putea face istoricul nostru, într-o vreme când aceste lucruri nu erau cunoscute și când ele trebuiau să pledeze nu numai științific ci și politic pentru cauza națională, decît să aglomereze acte justificative, cu un minim de comentariu orientativ? Acești istorici ai începuturilor, ei înșiși deschizători de drumuri, nu sînt lipsiți de „viziune”, numai că viziunea lor nu are calmul și perspectiva noastră (datorate lor), ci tensiunea primului contact cu un material care copleșește prin forma lui aparent amorfă. De acord că, mai ales, volumul II (Iași, 1922), pierde din intensitate, că notația este deseori cu totul lapidară, mai ales pentru deceniile VI și VII — repertoriu, trupă, spectacole — dar acest lucru ține de formație și nu de lipsa consecvenței. E un fapt general în epocă. Istoricii, indiferent de vîrstă și de talent, sînt „bătrîni”. Devotați, pînă la uitarea de sine, perioadelor formative, de geneză culturală, făcînd risipă de erudiție, cu cît se apropie de timpul lor, interesul științific li se voalează pînă la corectitudinea elementară. E o chestiune de formație, cum am mai spus, dar și de necesitate. Fie că acceptau programatic sau nu, cu toții împlineau marile deziderat al curentului latinist — probarea științifică a unei timpurii vieți culturale românești, născute dintr-un geniu național, cu timbrul atît de puternic, încît — conchidem noi — deschiderea europeană găsea un popor cu o ideală profunzime spirituală.

Ori de cîte ori citim deci în cărțile clasice (să acceptăm curajos termenul) istoriografiei noastre de teatru pledoarii în favoarea unui rost național al scenei înfăptuit cu devotament patriotic de „generațiile blestemate” ale începuturilor, să căutăm unitatea unei concepții ce trebuie pusă în lumină. T. T. Burada merită din plin această grijă, la cunoașterea operei sale contribuind decisiv excelența ediție (reunind două fascicule antume și una postumă oprită la 1896) îngrijită de I. C. Chițimia, după norme de editare impecabile.

Ionuț Niculescu

Puncte de suspensie...

AL. MIRODAN

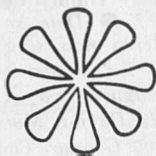
Trimiteti îndărăt ascensorul!

Televiziunea bucureșteană e cea mai mare „societate de consum” din țară. De la începuturi și apoi ani de-a rândul, pînă astăzi, studioul s-a hrănit, pentru a exista, cu oameni creați în alte locuri. Știm cu precizie, în această privință, ce-a zice, în această privință, ce-a luat TV de la teatre, de la estradă, de la Filarmonică, din presă, de la radio, de la Buftea, din literatură, de la Facultatea de matematici și de la Institutul meteorologic. Știm, de asemeni, prin intermediul emisiunilor, cum a asimilat, adoptat, adaptat, modelat, și-adesea-dezvoltat, televiziunea aceste valori. Știm însă mai puțin cum și-a plătit televiziunea — ajunsă azi la maturitate — date-riile, cum — vezi vorba franțuzească — „a trimis îndărăt ascensorul”, ce și cit a dat celorlalți.

Or, studioul din Dorobanți a atins o vîrstă — în ani și-n știința de a comunica lumii idei și imagini — care conferă televiziunii posibilitatea de a inventa nu numai opere, ci și autori. Și nu numai autori, ci și un mod de expresie valabil dincolo de perimetrul ecranului mic.

Ileana Popovici este, dacă nu greșesc, un caz în această ordine de idei. „Transferată” pentru un timp cinematografeiei, actrița, un produs al pepinierii TV, a adus în Filip cel Bun un limbaj telegenic, adică o expresie directă, netă, concisă, non-afectată, non-teatrală, o expresie pe linia faimosului „ca-n viață”, o expresie înțilnită în cele mai sigure filme ale televiziunii mondiale.

Cazul Ilenei Popovici (nu e singurul) mă îndeamnă să gîndesc la posibila fertilitate a unei infuzii de stil (și — deci — de oameni) TV în diferite teritorii ale spectacolului. Cum ar arăta, de pildă, un spectacol (poate, din categoria reportajului dramatic) încredințat, spre înfăptuire (unde-i primul director-gază?) unui regizor și citorva reporteri ai ecranului cotidian? Cum ar suna un spectacol de revistă avîndu-i la rampă pe animatorii emisiunilor de varietăți humoristico-muzicale? Ce și cit ar da scenei de azi oameni ca Tudor Vornicu sau Cristian Țopescu?



De plăcere...

Surprinzătoare inițiativă... Hotărît — cum aflăm dintr-un comunicat publicat acum cităva vreme în presă — „a lupta contra vîntului de pesimism care suflă (între altele) peste cea de-a șaptea artă”, Teatrul Comunei din Aubervilliers (Franța) organizează un ciclu de spectacole cinematografice intitulat „Trezeci și trei de filme pentru plăcere”. După care, așa cum am înțeles, animatorii urmează a pune în scenă un ciclu asemănător de piese de teatru.

Ia prima vedere, avem de-a face cu un pleonasm, nu e, de la Aristotel încoace, arta spectacolului cunoscută drept năzuind a provoca, prin intermediul comediei, dramei sau tragediei (catharsisul, mult binevenitul catharsis), stări de mulțumire sufletească și bucurii? Ba da. Fără indoială. Și nu se află, în toate gîndurile actorilor, autorilor, regizorilor, scenariștilor, sau pictorilor scenografi înfăptuirea acestui țel suprem (dacă nu chiar ideal)? Ba da. Fără indoială. Numai că noțiunile în discuție cunosc astăzi — asemeni tuturor noțiunilor fundamentale ale vieții, societății, culturii și spiritului — înțelesuri atît de diferite și interpretări atît de opuse una alteia, încît pentru o seamă întregă de autori de spectacole (precum și pentru anume spectatori), forma supremă a plăcerii este (ca la masochiști) durerea.

Viața teatrală în

„Rampa“

acum 50 de ani

Iulie 1925

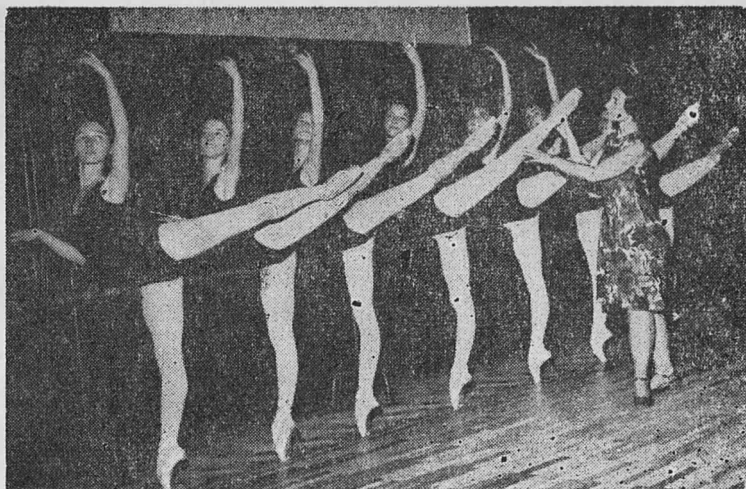
Căldură mare... Totuși Tănase pune în repetiție o nouă revistă: Când își viră dracul coada de C. Solomonescu, A. Moșoiu și Mircea Rădulescu. „Cărăbușul“ va etala știutele stele — Lizica Petrescu, Natalița Pavelescu, Marilena Bodescu. Copioase reclame trezesc plăceri teatrale estivale. Trăiască revista! ● A. Davila începe seria „Scrisorilor către un actor“. Pătrunzătoare observații pe marginea unei arte cu mirajul căreia trăiește încă în suflet. ● Presa londoneză elogiază pe George Enescu pentru o serie de concerte. Totodată, se anunță că maestrul definitivează Oedip. ● La parcul Oteteleşanu premiera operei Lucia de Donizetti. Distribuție mixtă, româno-italiană. La pupitrul Armando Gualtieri. ● Sunt primiți în Societatea Autorilor Dramatici poezii Adrian Maniu, Ion Pillat, Horia Furtună. ● Ioan Massoff începe seria comunicărilor istoriografice privind stagiunile bucureștene de la sfârșitul secolului trecut. Când s-a

scurs o jumătate de veac? ● Se întorc din călătorii de studii Paul Gusty, Soare Z. Soare, V. Enescu, V. Bumbăști. ● Tony Bulandra repetă în Cyrano. Compania Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin va face un act de cultură popularizând pe liricul Rostand. ● N. Iorga încredințează Naționalului bucu-reștean o nouă dramă, Cleopatra, iar Lucian Blaga a terminat Daria „pantomimă (!) ținută pe motivul unei balade populare“. ● Despre distracțiile estivale de la Ocna-Sibiului: „O bandă de lăutari distrează selectul băilor cu cele mai recente romanțe și arii naționale“. Se promite și o listă a vizitatorilor! Unde ești, nene Iancule? ● Deja se anunță deschiderea noii stagiuni. La sfârșitul lui august spectacolul inaugural va fi Vlaicu Vodă de Davila. Moment însemnat: George Calboreanu intră în rolul titular, dublindu-l pe creatorul de la premieră, Aristide Demetriad. ● Lui Sacha Guity i s-a

furat cățelul. Se promite bună recompensă. Cât? se întreabă perfid autorul unei note, ca și cum potaia ar putea rătăci și pe malurile Dimboviței. ● Perpessicius și Ion Pillat scot primul volum din frumoasa „Antologie a poezilor de azi“. Cine să ia în seamă recenzia lui Romulus Dianu? Conștrații sînt în stațiuni montane și ziarul precizează locurile unde se răcoresc aleșii literelor. ● Tenorul N. Leonard semnează un angajament pentru Franța. Va cânta în Baia-dera. ● Teatrul Național din Iași anunță pentru stagiunea de toamnă premiera Thebaida de Victor Esfimișiu. În rolul Antigonei va apărea Sorana Topa. ● Compozitorul Stan Golestan este investit cu titlul de cavaler al Legiunii de onoare de către guvernul francez. Aleasa distincție fusese dată cu un an în urmă marelui tragedian De Mar, originar din România. ● Din glumele amare ale vremii: „Îmbogățescu arată prietenilor săi noua sa locuință în care are și o galerie de tablouri. — Tabloul din hol e de Grigorescu, spune Îmbogățescu amicilor săi. — E veritabil? întreabă unul din amici. — Ba bine că nu, e garantat pe trei ani, răspunde Îmbogățescu“. ● Pentru deliciul viitorilor arheologi literari, Octav Minar comunică insolite știri despre Caragiale. Unde este alevărul, unde este mistificarea? Deocamdată, în acest an de grație, excelentul biograf al dramaturgului — iubitul nostru profesor — Șerban Cioculescu avea doar... 23 de ani. Minar putea scrie liniștit!

Ionuț Niculescu

Ucenicii spectacolului de balet



Una din numeroasele ore de antrenament zilnic, la clasa de fete condusă de prof. Alinta Vretos.

Frecventînd ani de zile Opera bucureșteană, am putut constata, cu reală satisfacție, că lumea, oricît de ocupată ar fi, găsește timp pentru frumos, pentru artă. Așa cum fiecare gen de spectacol își are publicul său, și baletul și-a cîștigat un public constant — oameni de vîrste, preocupări, pregătiri diferite, care, însă, seara, în sala operii, se contopesc în același flux de interes, plăcere și admirație. Apoi, pleacă spre casă reconforțați, ducînd cu ei imagini șerice dobîndite prin intermediul dansatorilor noștri, capete de afiș pe mari scene ale lumii.

Cine sînt acești dansatori? Ce pregătire au? Unde au învățat? Cu cine? Cît?... sînt cîteva din întrebările la care voi încerca să răspund.

Incepînd cu Ileana Iliescu, Alexa Mezincescu, Cristina Hamel, Marinel Ștefănescu, Luminița Dumitrescu, Cristina Saru, Auroră Rotaru, Pavel Rotaru, pînă la absolvenții anului în curs: George Iancu și Roxana Sirbu — pe care i-am urmărit recent, la Operă, în Giselle —, toți acești artiști dansatori și-au început și desăvîrșit studiile la Liceul de coregrafie, școala românească de dans, cu o istorie de numai 26 de ani.

— Ce a însemnat pentru dumneata, Roxana Sirbu, această școală?

Catalog, clopoțel... miros de cernelă, obraji încinși de copii, flexibili, poante; și cei nouă ani au trecut ca gîndul. Cea mai vie impresie pe care-o păstrez despre „liceul

meu” este aceea a unei familii, a unei foarte mari familii, în care toată lumea se cunoaște și care ne-a primit și educat cu căldură și generozitate. Aici am învățat nu numai să descifrez tainele dansului, ci și să descopăr binele și frumosul din oameni și lucruri, să lupt, în numele lor, împotriva răului și urtului. În școală mi-am umplut sufletul și mi-am îmbogățit mințile cu lucruri frumoase și am învățat cum să le dăruiesc celor din jurul meu. Cu fiecare lună, cu fiecare an, am reușit să mă descopăr pe mine, ca om și ca artist. Cineva spunea că școala i-a dăruit un strop din lacul lebedelor, un trandafir din corsajul Quiteriei... unul din erinii Gisellei. Dar eu cred că școala ne-a dăruit mult mai mult: ne-a dăruit știința de a eulege aceste flori și de a le dăruii publicului, neîntinate, mereu proaspete.

— Care a fost cel mai important lucru pe care l-ai învățat în cei nouă ani de școală?

— Am descoperit sensul adevărat al iubirii: iubirea pentru oameni, pentru tot ce ne înconjoară, pentru o floare, pentru o zi de mai etc. Să știi să iubești este cel mai important lucru în viață, pentru că iubirea este singurul mijloc de a oferi societății, timpului tău, ce e mai bun și mai frumos în tine. Pentru mine, iubirea înseamnă dans!



— Dar pentru dumneata, Cristian Crăciun, ce a însemnat liceul de coregrafie ?

— Absolvind acest liceu, pot afirma cu certitudine că am satisfacția unui răspuns privitor la viitoarea mea realizare ca dansator. Cu chemare pentru dans și perspective destul de luminoase în acest domeniu, ajutat și îndrumat îndeaproape de tovarășii profesori, pe tot parcursul celor 12 ani de școală, mi-am căutat și mi-am găsit drumul, în locul unde aș fi avut cele mai multe șanse să-l găsesc. Un rol cu totul deosebit în formarea mea și a colegilor mei l-a avut tovarășul profesor Constantin Marinescu, care a depus ani grei de muncă, în lunga cursă prin ținuturi necunoscute nouă. Ne-a dat tot sufletul și răbdarea posibilă pentru a ne face să înțelegem și să iubim arta pe care o facem. Sînt fericit că liceul de coregrafie ne-a dat posibilitatea de a ne manifesta în fața marelui public, singurul care poate opera selecția personalităților, care le poate afirma și consacra.

Din repetate discuții cu prim-soliștii operei noastre, cu profesorii liceului de coregrafie și cu directorul lui, prof. Petre Corpade, am înțeles că, pe parcursul celor 26 de ani, această școală nu și-a desfășurat întotdeauna activitatea în cele mai bune condițiuni (nici acum nu dispune de o clădire proprie, dotată cu tot aparatul și materialul necesar), deși beneficiază de un mănunchi de cadre didactice, de cultură generală și de specialitate, înzestrate cu o excelentă pregătire profesională, cu o nemărginită înțelegere și răbdare, și care lucrează cu maximum de randament.



SUS : Un exercițiu pe potriva începătorilor, executat de clasa a V-a băieți, condusă de prof. Balint Zoltan.

JOS : Trei dintre absolvenții noii promoții — Roxana Sirbu, Cristian Crăciun și Mihaela Ștefan.

— Tovarăşe director, care sînt criteriile de admitere şi de absolvire a acestui liceu ?

— Şcoala selecţionează elevii începînd cu clasa a IV-a. Cerem elevilor talent, aptitudini, muzicalitate şi o serie de calităţi fizice ; or, nu în fiecare an se prezintă tineri cu aceleaşi calităţi şi în număr constant. Pe parcursul celor nouă ani, la finele fiecărui an şcolar, triem elevii ; „hopul“ cel mare — admiterea în liceul propriu-zis — este hotărîtor ; dar, chiar şi de aici înainte, nu li se garantează absolvirea ; în conformaţie, în sănătate şi în posibilităţile fizice, pot interveni schimbări care să nu permită unor elevi continuarea pregătirii. Şcoala este foarte grea. Pe lîngă cultura generală, echivalentă cu liceul-secţia umană, elevii noştri mai au, în programul celei de a doua jumătăţi a zilei, ore de specialitate. pian, iniţiere muzicală, muzică de balet, estetică, critică ; practic, ei studiază zilnic aproape 12 ore, de la 8 dimineaţa la 7 seara ; iar în cazul cînd au practică de scenă, termină şi pe la 10—11 seara — timp în care efortul fizic este în întrecere cu cel intelectual, aproape fără momente de relaxare. Alături de elevi, profesorii şcolii au şi ei acelaşi program încărcat.

Am convingerea că numai datorită pregătirii deosebite a profesorilor noştri, sudorii perfecte între cei ce predau discipline de cultură generală şi cei de specialitate, precum şi între profesorii cu experienţă şi tineri, care s-au încadrat cum nu se poate mai bine în normele noastre, absolvenţii devin oameni de nădejde şi buni profesionişti. Noi ne mîndrim cu ei.

— Apelez la recunoscuta dv. exigenţă, pentru a vă cere părerea sinceră despre absolvenţii acestui an.

— Excelenţă ! Sînt cîteva elemente de vîrf, cu perspective de a deveni prim-solişti — George Iancu, Roxana Sirbu, Cristian Crăciun, Mihaela Ştefan, Mihai Tugearu — cărora le prevăd un viitor strălucit. Ceilalţi 14 absolvenţi sînt şi ei foarte dotaţi şi bine pregătiţi. Ar putea oricînd, la orice oră, poate cu o singură repetiţie, să acopere orice gol ivit pe scena operei. Elevii liceului de coregrafie sînt, de fapt, schimbul de miine al operei noastre.

Doina Moga

Şcoala populară de artă : o nouă promoţie

Sub titulatura „Dialog cu teatrul scurt“ a avut loc, de curînd, un festival-concurs al formaţiilor de teatru de amatori din municipiul Bucureşti. Timp de zece zile, peste două sute de artişti amatori au prezentat, în faţa unui public numeros şi entuziast, 35 de spectacole, majoritatea cu piese româneşti într-un act, cele mai multe inedite, inspirate din actualitate, precum şi montaje literare (versuri-proză-muzică), semnificative prin mesajul lor angajant.

Cine sînt aceşti interpreţi amatori ? Sînt oameni care, prin profesie, nu au nici o

contingenţă cu arta ; dar, în cele cîteva ceasuri libere ale zilei, îi reuneşte pasiunea pentru teatru. Spre orele înserării se întînesc la casele de cultură, la cluburi, oriunde află loc pentru a-şi împlini dragostea pentru scenă. Numai în Bucureşti, sînt peste cincizeci de echipe de teatru şi peste cinci sute de artişti amatori. Pentru ei există o instituţie de învăţămînt anume, creată în 1952 : Şcoala populară de artă. Şcoala are secţii diferite (actorie, regie, canto, instrumente, plastică), şi un program de învăţămînt complex. Condiţiile şcolii sînt în general cu

noșcute : examen de admitere, cursuri serale de doi ani, examene de sfârșit de an, diplomă de absolvire. Dar condiția esențială este să ai o meserie — fiindcă școala nu-și propune să formeze profesioniști, ci doar să-i ajute, să-i învețe tainele artei pe cei care au talent și, mai ales, pasiune. Sînt mulți cei ce vor să urmeze școala : selecția îi reține pe cei mai talentați. Semnificativ e faptul că aici nu sînt probleme cu absențele ; cine, și de ce să lipsească, de vreme ce n-a fost „trîmis“ la școală, ci a venit de bună-voie pentru a-și împlini o dorință ?

Marea majoritate a celor ce au evoluat pe scena festivalului-concurs „Dialog cu teatrul scurt“ erau absolvenți sau elevi ai Școlii populare de artă. Pentru aceștia din urmă, spectacolele prezentate însemnau un fel de examen de absolvire. Despre cursurile și examenele de la secția de actorie, unde mai predau Yvonne Podoleanu și Traian Aclenei, mi-a vorbit profesoara Cornelia Mănescu, de la care și-au însușit secretele meșteșugului artistic cam 150 de artiști-amatori. „La noi, cursurile de actorie se țin de două ori pe săptămîină ; lucrez cu fiecare elev în parte, fiindcă trebuie să țin seama de gradul de pregătire, de cultură al fiecăruia. Unii au terminat facultăți, alții doar liceul, unii sînt mai tineri, alții mai în vîrstă. Acesta e specificul școlii de amatori. Noi le zicem elevi, dar, de fapt, fiecare cursant nu are numai o profesie definită, ci și o personalitate bine conturată“.

Aflindu-ne în perioada examenelor de sfârșit de an, am vrut să vedem la lucru cîțiva dintre viitorii absolvenți ai clasei profesoarei Cornelia Mănescu. Cei mai mulți, și de fapt cam cei mai buni — Cătălina Bircă, Romanița Chiorpec, Mircea Stoian, Felicia Răducă, George Tudor — prezintă, la Casa de cultură a sectorului 1, un montaj literar-muzical, *Din nou, noi*, împreună cu absolvenți mai vechi ai școlii — Cristian Ticoa, Gabriel Răducă și Magdalena Gașpar. Aceasta din urmă, interpretă, dar și regizoare, e, de fapt, sufletul entuziastului colectiv artistic, crearea microstudioului teatral „Toni Bulandra“. Ar mai fi de adăugat la această enumerare Alin Cruceanu, Rustana Zamfirescu, Iuliu Brechter, Elena Matache. Pe toți i-am urmărit la repetiții și am fost alături de ei în febra examenelor ; trebuie să mărturisesc că m-au surprins emoția și grija lor pentru examen.

Dorința lor de perfecționare nu are altă sursă decît dragostea pentru scenă, pentru teatru ; răsplata lor — cîteva aplauze, uneori, și feliții. Nici un alt interes, nici o altă

veleitete... Așa încît, dacã nu ating perfecțiunea, nu are, de fapt, prea multă importanță : idealul care-i animă suplinește meșteșugul.

De clasa de regie se ocupă Octavian Greavu și Grigore Popa. În acea zi, în școală se afla Octavian Greavu, absolvent al Institutului de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale“. Tînărul regizor se poate lăuda, la rîndu-i, cu și mai tineri absolvenți ai clasei cu care lucrează. Dintre aceștia, merită să ne oprim asupra unui nume pe care l-am mai amintit : Magdalena Gașpar. În cadrul microstudioului „Toni Bulandra“, Magdalena Gașpar, ajutată de Cornelia Postolache, a creat un ciclu de spectacole-colaj intitulat *Politica*. Unul dintre acestea, *Ce faceți pentru țară ?* — montaj de versuri și dialoguri cu publicul — a trezit un interes neobișnuit în toate întreprinderile, școlile și cluburile unde a fost prezentat. Răspunsurile spectatorilor la întrebarea ce dă titlul acestei originale creații se constituie într-un adevărat crez patriotic, într-un angajament cu un puternic conținut militant.

Printre absolvenții din acest an ai clasei de regie se mai numără Victor Frunză, Diana Popovici, Puiu Alexandrescu, Gheorghe Pîrgaru. Gheorghe Pîrgaru, de pildă, este profesor la Tirgoviște, dar vine cu regularitate la școală. Explicația efortului său este aceeași : pasiunea.

„De aceea și lucrezi cu multă plăcere la această școală — spune Octavian Greavu. Pasiunea cursanților te contaminează ; totul se face cu dragoste, cu sinceritate, din dorința de a se pune în valoare talentul, ideile ; trăiești în mijlocul unui entuziasm colectiv“.

Urmărindu-l pe Octavian Greavu cum lucrează cu elevii săi — unii mai în vîrstă decît el — am înțeles de ce el, care are la televiziune o muncă ce-l solicită enorm, își găsește timp și pentru cei ce vor să învețe, în timpul lor liber, regia de teatru. Atmosfera de lucru face să dispară inegalitățile în pregătirea școlară și culturală ; numitorul comun — dragostea pentru teatru — îi ajută pe toți să vorbească aceeași limbă, să devină prieteni, să schimbe idei, să creeze împreună spectacole la care vin oameni de tot felul — fără bilete, dar cu mare plăcere.

Stan Vlad

A n t r a c t

Din carnetul unui director de teatru

— Pe dramaturgul X l-am numit director de teatru...

— De unde știi ?

— Piesa lui e programată numai simbătă și duminică !

★

Actrița Y a refuzat să mai joace într-un anume spectacol, în care ea trebuia să evolueze în mijlocul unui cerc compus din 35 de parteneri.

— Mă paralizează gândul că știu ceea ce-și spun între ei în timp ce eu joc... Sint supusă unui joc concentric de comentarii !

★

Actrița X vine la spectacol doar cu câteva minute înainte de a bate gongul și intră în scenă nemachiată.

În schimb, cînd are o probă la film, stă o după masă la „Cosmetica“.

★

Am întîlnit de mai multe ori, actori care, cu câteva minute înainte de în-

ceperea spectacolului, își așteptau invitații în fața teatrului.

Ce-ai zice dacă l-ai întîlni pe Hamlet sau Danton, conducîndu-și o verișoară în sala de spectacol ?

★

A stîrnit senzație odinioară apariția lui Nottara în Hamlet cu... barbă.

A stîrnit senzație, recent, propunerea unui tînăr de a-l juca pe Hamlet.

Tînărul n-avea barbă !

★

La ora 22 a protestat :

— E o barbarie să fim obosiți pînă la ora asta.

Dimineața, la 7,20, l-am întîlnit în „74“ ; se ducea la Radio unde urma să imprime vocea celui de al „II-lea Plăieș“.

★

— Am terminat o piesă !

— Dar n-ai mai scris nici-odată.

— Tocmai de aia... E fără pretenții... E pentru copii !

★

— Ați făcut încasări cu spectacolul în Sala Sporturilor ?

— Am făcut !

— Și copiii... ? Am auzit că nu vedeau actorii decît dintr-o parte.

— Cu atît mai bine ! Au putut să-și facă o idee despre profilul teatrului nostru !

★

I

— Să o angajăm pe actrița X.

— Să o luăm. Poate că o să facă față. Și în fond ce avem de pierdut ?

II

— Să-l angajăm pe Ionescu organizator de spectacole ?

— Doamne ferește ! Trebuie să-l verificăm bine cum lucrează. Poate să ne dea planul peste cap !

★

— Tovarășe director, cea mai bună metodă este ca, atunci cînd cineva vine să vă spună ceva despre altul, să chemați pe respectivii față în față. Să se învețe minte unul ca Y care umblă cu vorba...

— Chemați-l pe Y...

— Păi, stați puțin, eu vin să vă ajut în muncă și Dv. !... Se poate ?

★

— Ui... ce dic... a... deta... enă

— Poftim ? Nu înțeleg. Ce-ai spus, tovarășe actor ?

— Uitați-vă ce dicție are asta în scenă !

Alecu Popovici

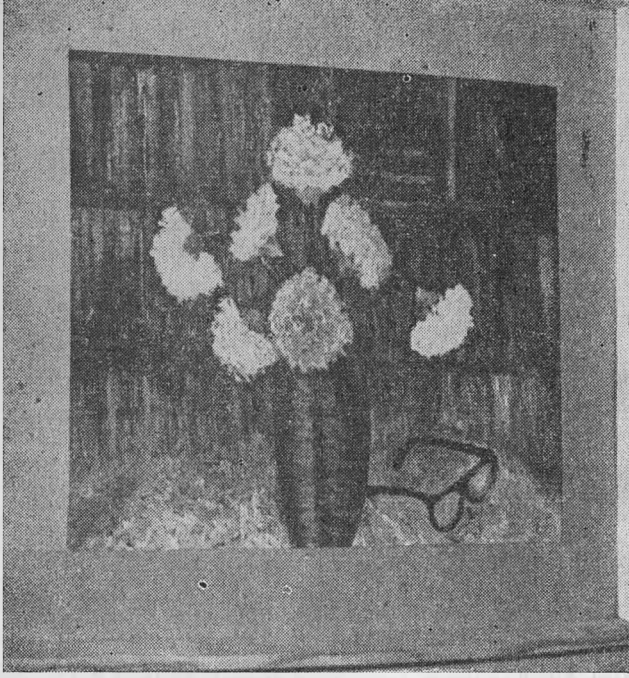
actorii pictează

Cu ocazia „Săptămîinii Teatrului Giulești” s-a organizat în holul teatrului o expoziție de pictură în care și-au expus lucrările actorii-pictori Iarodara Nigrim și Traian Dăncănu, încercînd astfel o nouă confruntare cu publicul teatrului pe o a doua valență a sufletului lor artistic, cea mijlocit plastică. De la început trebuie să afirmăm că ambii expozanți au depășit ceea ce numim îndeobște „amatorism” atît prin gîndirea plastică reflectată în structurile compoziționale, păstrate în figurativ, cît și în îndrăzneala raporturilor de culoare.

Pictura Iarodarei Nigrim se caracterizează prin varietate coloristică în care distinge preferința pentru gama albastru-violet, dominantă în unele lucrări, frecventă în tonurile de griuri și verzuri în altele, topind uneori conturul desenului în transpa-

Trei tablouri aparținînd Iarodarei Nigrim: „Stihile naturii”, „Șeherezada” și „Cabana pescarului”.





„Flori“, „In culise“ (sus) și caricatura lui St. Mihăilescu-Brăila în „Escu“ (jos) de Traian Dănceanu.

rențe cromatice de substrat și acordind tablourilor acea atmosferă ușor cezoasă, de vis, împinsă uneori pînă la zonele înfrărealului.

Spațiul pictural este tensionat coloristic pînă la nervozitate. Lunea plastică a Iarodarei Nigrim este cînd contorsionată pînă la stridență, cînd turbulent aprinsă cromatic în plinătatea formelor și volumelor. Peste toate plutește un aer de început de concepție, datorat în parte și nestăpînirii desenului, nestăpînire convertită însă de artistă într-o calitate, deoarece acesta devine nu atît suport gamei coloristice cît un pretext de indicare a unor locuri ale memoriei încărcate afectiv. Imagini discontinue legate prin tonuri de culoare purtătoare de afecte.

Credincios tehnicii „poantiliste“ Traian Dănceanu se arată interesat de lumina și contururile lumii domestice a conștiinței vigile. Ne întîmpină peisaje corect executate, cu oarecare disciplină artistică, interioare ale locului de muncă ale actorului, naturi moarte și, mai ales, portrete (cele mai multe în guașă, cu pronunțat caracter caricatural dar lipsite de viață din cauza liniei terne a desenului).

În pictură însă Traian Dănceanu pune pasta cu bucuria unui copil care descoperă culoarea, îmbătîndu-se de gamele ocrului, în care pete de roșu parcă ponderează această lumină mie-roasă, curgînd într-o pastă năvalnică, de-abia oprită de conturul ferm al desenului.

C. R. M.



A

Angajare

Pus în situația de a fi într-o societate în care trăiește și creează, omul, artistul adică, răspunde interogațiilor acesteia în diferite moduri. Există deci o angajare ontică, în măsura în care participarea la societate este un dat genetic, și în această măsură chiar faptul *contestării* (întlnit pe diferite meridiane ale lumii contemporane), poate fi socotit, în fond, un mod de angajare. Chiar neprecizată în termenii ei, angajarea apare ca răspuns la interogațiile realității sociale, deci nu se poate opta între a te angaja sau nu, ci numai asupra modului în care te angajezi. Într-o primă aproximație, angajarea artistului este funcție de angajarea insului în societate, adică o necesitate intrupată în opțiunile lui filosofice, politice, etice, manifestate și estetic, adică transfigurate după legile frumosului; ideile duc astfel la transhumanța lor, prin morfopoieză, într-un câmp unde, ca receptor, omul asimilează produsul astfel oferit: societatea obiectualizată estetic prin operă. Bernard Shaw observa că „...nu poate exista un teatru nou fără o filosofie nouă” („Mai bine decât Shakespeare?” în „Arta teatrului”. E.E.R. Buc. 1975 pg. 293), opțiunea filosofică fiind, în toate cazurile, aceea care specifică angajarea, mai mult, o generează.

Prin înțelegerea devenirii societății, adică situarea ei întru istorie și prin introducerea conceptului în centrul gândirii filosofice, problema modului angajării, în speță al angajării artistului, devine problema centrală atât pentru creator cât și pentru critica creației artistice.

Se precizează acum angajarea ca fiind întru istorie, înțelegându-se că orice angajare este politică; însă, întrucât nu orice politică este angajată în acest sens, privind-o ca sincronizare a ideilor structurate în operă cu devenirea societății, adică cu realitatea și posibilitatea închisă în ideea ontopoietică, (actul de creație fiind asumare a ideii întru întruparea posibilului, adică realizarea lui), angajarea este participare la în-făptuirea acestuia. Putem vorbi de un sens tare al angajării: partinitatea, adică participarea creatorului la conștiința de sine a clasei chemată la transformarea societății, și de un sens trivial: aderarea artistului la anumite concepții filosofice și social-politice. Angaja-

rea este în ultimă instanță în idee, în primul rind în realitatea generatoare a acesteia, și în măsura în care „omnilateralitatea omului” (Marx) e încă un deziderat. Intre realitate și idee se produce starea de tensiune care, în teatru, a făcut posibilă „introducerea discuției și dezvoltarea ei pînă cînd acoperă acțiunea și se întrepătrunde cu ea, într-o măsură atât de mare încît în cele din urmă o asimilează cu totul, făcînd piesa și discuția să fie practic identice” (B. Shaw — „Inovația tehnică în piesele lui Ibsen” în op. cit. pg. 296). Vedem astfel cum „în mod inevitabil aceste modificări ale subiectelor pieselor au avut drept urmare modificări de tehnică” (ibid. pg. 295), acestea apărînd atunci cînd creatorul, constrîns de problematica societății contemporane lui, a încercat să se elibereze asumîndu-și-o, adică angajîndu-se în ea. Astfel obiectivizată estetic, funcție de angajarea insului creator, înțeleasă și interpretată prin prisma angajării, societatea, lumea, este aptă să primească schimbarea deoarece „...reintorcerea din suspendarea estetică în viață este o reintorcere la acele activități a căror continuitate a fost întreruptă de trăirea artistică” (Georg Lukács — *Estetica I* — Ed. Meridiane. Buc. 1972 — pg. 776), în speță la starea de tensiune dintre realitate și ideea ce-și așteaptă rezolvarea. Odată acceptat ceea ce Engels numea „postulatul istoricește necesar”, opera devine o demonstrație purtătoare de adevăr, acceptarea postulatului fiind angajare: artistul urmărește „nu simpla propagare a unei tehnici de interpretare pentru a îndepărta de spectator evenimentele reprezentate”, ci un mijloc de „a îndrepta spectatorul să privească evenimentele cu un ochi investigator și critic” (Noua tehnică de interpretare în „Arta teatrului”, pg. 282).

În fapt, se înlocuiește catharsisul, generat de forma dramatică, cu teoria (în sens de *contemplare* a ceva), spectatorul fiind „plăsat în fața a ceva” de cunoscut, cunoașterea generînd acțiune conștientă pe linii de forță nomotetice.

Angajarea însă, fie *discuție*, fie *demonstrație*, caută prin operă de la caz la caz funcția cathartică sau cea theoretică a artei („spectatorul este așezat în fața, el studiază” — B. Brecht op. cit. pg. 282). Angajarea apare ca o umbră a omului de teatru, de care nu poate scăpa decât cu riscul de a se închide în întunericul unui turn de fildeș, în incomunicabilitate.

Adrian Dan Boeru

CRONICA DRAMATICĂ

Semnează : VALERIA DUCEA, VIRGIL MUNTEANU, C. PARASCHIVESCU, FLO-
RIAN POTRA, CONSTANTIN RADU-MARIA p. 51

CARNET A.T.M.

PAUL TUTUNGIU : Cenaclul tinărilor actor p. 66

TEATRUL DE AMATORI

MIHAI CRIȘAN : Teatrul popular din Mediaș și Teatrul popular din Râmnicu-Vilcea p. 69

LA PIATRA NEAMȚ

Simpozionul „Teatrul și educația revoluționară a tineretului” p. 71

Premiile Festivalului p. 72

PRIN EXPOZIȚII

Scenografia Elenei Forțu p. 73

VIITORUL ROL

MARIA MARIN : De vorbă cu SANDA TOMA și SILVIU STĂNCULESCU . . . p. 74

MERIDIANE

MARGARETA BĂRBUTĂ : Întilniri teatrale vest-berlineze p. 76

TURNEE DE PESTE HOTARE

MONA ONU : Teatrul de păpuși din Gera (R.D.G.) p. 79

UN INTERVIU COLECTIV

Cu KARIN REX, VICTORIA DEIANU, STELIAN MIHĂILESCU și THEODOR
VASLUIANU despre profesia de „asistent de regie” p. 80

TELEVIZIUNE

DUMITRU SOLOMON : Livada cu vișini de Cehov p. 84

CARTEA DE TEATRU

IONUȚ NICULESCU : T. T. BURADA : „Istoria teatrului în Moldova” . . . p. 85

PUNCTE DE SUSPENSIE

AL. MIRODAN : Trimiteți îndărăt ascensorul. De plăcere p. 87

★

IONUȚ NICULESCU : Viața teatrală în „Rampa”, acum 50 de ani p. 88

DOINA MOGA : Ucenicii spectacolului de balet p. 89

STAN VLAD : Școala populară de artă : o nouă promoție p. 91

ANTRACT

AL. POPOVICI : Din carnetul unui director de teatru p. 93

★

C.R.M. : Actorii pictează p. 94

DICȚIONAR TEATRAL

ADRIAN DAN BOERU : Angajare : p. 96

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

Redactor șef RADU POPESCU

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

ABONAȚI-VĂ

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

Abonamentele pentru străinătate se fac la : ILEXIM — Departamentul
export-import presă, București, Calea Griviței nr. 64—66 P.O.B. 2001
Telex : 011631



I.P. „Informația” — c. 349

44 200

LEI 7