

ZEITUNG

REVISTA A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE



Sus : Irina Răchiteanu și Virgil Popovici în „Medea” de Seneca, Teatrul Național din București.

Stînga, sus : Silviu Stănculescu și Vasilica Tăstaman în „Tovarășul feudal și fratele său” de Al. Mirodan, Teatrul de Comedie.

Stînga, jos : Dorina Lazăr, Florin Zamfirescu, Ana Cielovan, Vasile Ichim și Ion Vileu în „Pasărea Shakespeare” de D. R. Popescu, Teatrul Giulești.



TEATRUL

Nr. 2 (anul XX)
februarie 1976 |

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

- *** VOTUL ÎNTREGII ȚĂRI, VOTUL NOSTRU p. 1
*** În fața înaltelor răspunderi. Articole de RADU BELIGAN, OCTAVIAN CO-
TESCU, ELENA DELEANU, CARMEN STĂNESCU, SILVIU STĂNCULESCU,
MELANIA CÎRJE, BOER FERENC p. 4

CAIETE DE SPECTACOL

- RADU BELIGAN, HOREA POPESCU, MIRCEA ALBULESCU și PAUL BORT-
NOVSCHI despre „DANTON” la Teatrul Național p. 9
„TEATRUL T.V. — UN NOU GEN DE SPECTACOL ȘI ESTETICA LUI”
Din comunicările sesiunii seminate de DINA COCEA, C. PARASCHIVESCU, PETRE
BOKOR, DORU MOȚOC, PAUL CORNEL CHIȚIC p. 17



- FLORIAN POTRA : Interferențe p. 29
VIRGIL MUNTEANU : Urișica p. 30
PAUL TUTUNGIU : O convorbire cu LEONIDA TEODORESCU p. 31
CRISTINA CONSTANTINIU : Atelierul de dramaturgie p. 37

LA RAMPĂ :

- TEATRUL GIULEȘTI p. 38
MIRA IOSIF : Dialog de atelier cu D. D. NELEANU p. 49
MARGARETA BĂRBUȚĂ : Royal Shakespeare Company îl descoperă pe Gorki p. 53
AL MIRODAN : Un roman din viața teatrului — „Partea mea de comedie” p. 54

CRONICA DRAMATICĂ

- Semnează : CRISTINA CONSTANTINIU, VALERIA DUCEA, MIRA IOSIF, VIRGIL
MUNTEANU, IONUȚ NICULESCU, C. PARASCHIVESCU, FLORIAN POTRA, FLO-
RIN TORNEA p. 57
MARIA MARIN : Viitorul rol — RODICA SANDA ȚUȚUIANU și DEM RĂDU-
LESCU p. 84
MIRCEA MANCAȘ : GEORGE POPOVICI p. 86

PIESA STRĂINĂ

- NATALIA STANCU-ATANASIU : „Întoarcerea la Micene” de EVANGELOS
AVEROFF TOSSIZZA p. 87

TURNEE

- RADU DUMITRU : Teatrul „Nottara” la Sofia p. 89
REVISTA REVISTELOR p. 91
DUMITRU SOLOMON : Cronica T.V. p. 93

DICȚIONAR TEATRAL

- AUREL BRUMARU : Autenticitate p. 95

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

Redactor șef RADU POPESCU

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

Votul întregii țări, votul nostru

OAMENI DE ARTĂ ȘI LITERATURĂ !

**CREAȚI NOI OPERE VALOROASE, PĂ-
TRUNSE DE UMANISM REVOLUȚIONAR, DE
UN ROBUST OPTIMISM SOCIAL, CARE SĂ
REDEA, ÎN FORME CÎT MAI VARIATE, PRE-
OCUPĂRILE ȘI FRĂMÎNTĂRILE, DORINȚELE ȘI
ASPIRAȚIILE POPORULUI NOSTRU, ÎNCRE-
DEREA SA NESTRĂMUTATĂ ÎN ZIUA DE AZI
ȘI DE MÎINE, ÎN VIITORUL NAȚIUNII NOAS-
TRE SOCIALISTE, ÎN VIITORUL COMUNIST !
ÎMBOGĂȚIȚI PRIN TALENTUL ȘI MUNCA
VOASTRĂ PATRIMONIUL CULTURII NOASTRE
SOCIALISTE !**

(Din Manifestul Frontului Unității Socialiste)

Sîntem în preziua marelui eveniment politic și cetățenesc, scrutinul din 9 martie, pe care, cu desăvîrșită unanimitate, poporul României socialiste se pregătește să-l transforme într-una dintre cele mai frumoase sărbători consacrate mărcelor victorii obținute în edificarea societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintarea spre comunism. Întreaga desfășurare a campaniei electorale, toată pregătirea intensă și minuțioasă depusă în fiecare sector al vieții social-politice, efortul înregistrat în toate ramurile producției economice și ale creației spirituale, se apropie acum, cu puternic elan convergent, de ziua votării.

Niciodată actul acesta cetățenesc n-a avut o mai elocventă semnificație și un sens mai precis decît în primăvara pe care o începem acum. Buletinul nostru de vot pentru

alegerile de deputați în Marea Adunare Națională și în consiliile populare, precum și gestul simplu și decis cu care îl vom depune în urnă capătă, în circumstanțele istorice de azi, înțelesuri mult mai bogate decât au putut avea vreodată. Și anume, în primul rând, înțelesul participării directe a maselor la conducerea activităților sociale, politice, economice, artistice, în cele mai înalte și mobile expresii ale lor. Înseși etapele premergătoare alegerilor; contactele nemijlocite cu alegătorii pe toată întinderea țării, substanțialul și mobilizatorul manifest al Frontului Unității Socialiste, de fapt manifest-program al întregului popor, sint și rămân expresia vie a democratismului profund ce caracterizează viața socială actuală a țării noastre. Fiecare moment din campania electorală a demonstrat și a ilustrat unitatea de nezdruccinat a națiunii în jurul partidului și a conducerii sale, omogenitatea activă a poporului în hotărîrea de a înfăptui, la timp și în optime condiții, înțeleptele prevederi ale Documentelor adoptate de al XI-lea Congres.

Alegerile pentru Marea Adunare Națională și pentru consiliile populare, pregătite în spiritul cel mai democratic și cu o participare cetățenească fără precedent, vor fi, astfel, demonstrația perfectă a faptului că societatea socialistă, în stadiul ei actual de multilaterală și complexă dezvoltare, este edificată, efectiv, cu aportul uriaș de inițiativă și de energie al tuturor oamenilor muncii, antrenați în cea mai largă mobilizare a întregului popor. Data de 9 martie 1975 nu este o dată înscrisă la întâmplare în agenda activității politice a țării noastre. Este, mai exact, un prag înalt către viitor, pentru înălțarea căruia și-au pus umărul milioane și milioane de oameni harnici și competenți din toate sectoarele de muncă materială și spirituală. Îndecosebi, trebuie subliniat faptul că acest scrutin istoric din primăvara lui '75 se înscrie în paginile istoriei ca o continuare și o consecință firească, logică și legică, a vigurosului efort general și a importantelor realizări din anii trecuți și, în special, din anul 1974, an de sărbătorească și stimulantă aniversare a victoriilor socialismului în România. Succesele de amploare obținute în hotărîrea unanimă de a se depăși planul pe 1975 și a se realiza cincinalul înainte de termen creează o bază puternică pentru trecerea la înfăptuirea, neîntârziată și plenară, a Directivelor Congresului al XI-lea al Partidului, în absolut toate ramurile de activitate, pe toate planurile și în totalitatea regiunilor țării.

Pentru a completa semnificația și sensul profund al scrutinului de la 9 martie 1975, trebuie să subliniem faptul că evenimentul acesta coincide cu împlinirea a 30 de ani de la istorica dată de 6 Martie 1945, cînd a fost instaurat primul guvern revoluționar democratic, cu pronunțat caracter muncitoresc-țărănesc, în România. Înțelesurile istorice și politice ale acestei date sînt și mai bine puse în lumină dacă amintim că, la numai cîteva luni după 23 August 1944, Partidul Comunist Român reușise să aibă organizații puternice în toate județele și localitățile țării, demonstrînd astfel influența și capacitatea sa organizatorică. Data de 6 Martie 1945 se cuvine a fi amintită și cinstită azi, după trei glorioase decenii de realizări pe calea socialismului și a comunismului, deoarece atunci a fost momentul de pornire a colaborării tuturor forțelor ce se pronunțau pentru adînci transformări revoluționare politico-sociale în țara noastră.

Momentul alegerilor este bine ales și potrivit pentru a se confirma, cu strălucire și entuziasm, adevărul la politica social-economică și culturală a Partidului. Subscriem, din profundă convingere, la declarația că Programul partidului acordă o însemnătate capitală dezvoltării continue a democrației socialiste în întreaga viață socială și de stat. În felul acesta se ilustrează, pregnant, concepția partidului nostru, potrivit căreia dezvoltarea pe calea socialismului spre comunism presupune nu numai un înalt nivel de creștere a forțelor de producție ale societății, ci și perfecționarea democrației, creșterea continuă a rolului poporului, ca făuritor conștient al propriei sale istorii.

In viziunea de largă perspectivă a Programului partidului, una dintre condițiile esențiale, definitorii, pentru atingerea înaltelor țeluri social-politice și economice, proprii României socialiste, este formarea omului de tip nou. Iată vastul domeniu în care munca și creația artistică au funcția cea mai importantă și solici-tarea cea mai intensă. Progresul social-economic n-ar fi organic, n-ar putea asigura viabili-

tatea bazei tehnico-materiale, dacă nu s-ar împleni, în fiecare moment și pretutindeni, deci în mod, am putea spune, biologic, cu progresul cultural-artistic. Dacă sectoarele tehnico-materiale dau substanța vieții sociale, sectoarele cultural-artistice îi dau savoarea, gustul și parfumul, poezia și linia estetică, atât de puternic dorite și cerute, mai cu seamă de acel om de tip nou, omul societății noastre, pentru formarea căruia coordonăm toate eforturile și capacitățile noastre.

În acest spirit, Documentele Congresului al XI-lea subliniază faptul că toți creatorii din domeniul teatrului, literaturii, muzicii, artelor plastice, cinematografilei, — manifestându-și liber talentul, folosind variate stiluri și feluri de creație, trebuie să făurească opere valoroase, cât mai multe, într-o efervescență competiție, pentru îmbogățirea patrimoniului culturii noastre socialiste și pentru o contribuție firească la tezaurul culturii universale. Aceste opere de artă, aceste nobile acte de cultură superioară nu trebuie gândite și realizate ca niște oarecare podoabe abstracte. În ele ne așteptăm să găsim o robustă, durabilă și fecundă contribuție la educația socialistă, revoluționară, a oamenilor de azi și de mine, acești minunați constructori ai unui splendid viitor.

Mai presus de toate, spectacolul de teatru este și va trebui să fie cu atât mai mult în viitor o tribună de artă angajată, un factor esențial în educația socialistă revoluționară, în promovarea prin artă a principiilor materialismului dialectic. Numai în felul acesta vom izbuti să trăim și să înfăptuim comandațiile zilelor mari, de bucură primăvară, pe care le trăim. Să fim, cum scrie poetul, contemporani cu evenimentele. Iar a fi contemporan „înseamnă a contopi noțiunea de vizionar cu aceea de militant, deci a fi un vizionar militant. Înseamnă a întoarce mecanismul unui ceas care va bate orele zilei de mine și a fi sigur că-l vei auzi“.

Opiunea electorală nu este un simplu act formal, ci un gest de coerență, de completă solidaritate cu întregul popor, cu trecutul lui glorios și viitorul lui strălucitor, cu sarcinile și planurile de fiecare zi, cu îndrumările înțelepte, genial chibzuite, ale partidului.

Oamenii de artă, oamenii din teatre și din toate sferile adiacente de activitate sint gata să demonstreze prin elanul lor în muncă, prin dăruirea totală cu care își împlinesc frumoasele lor sarcini de creație și de educație, să se arate mobilizați la unison cu întregul popor, să facă din alegerile de la 9 martie un eveniment istoric, un mare și puternic pas înainte pe întregul front al vieții publice. Așa cum ne-a spus tovarășul Nicolae Ceaușescu, votul nostru, votul ce va fi dat candidaților Frontului Unității Socialiste să demonstreze, în fața urnelor, încă o dată, viguroasa hotărâre a întregului popor de a înfăptui neabătut, politica internă și externă a partidului, Programul de făurire a societății socialiste multi-lateral dezvoltate, de glorioasă înaintare spre comunism !

„TEATRUL“

În fața înaltelor răspunderi

Alegerile de deputați în Marea Adunare Națională și în Consiliile populare, care se vor desfășura la 9 martie 1975 — definite pe drept cuvânt un eveniment de maximă însemnătate în viața politică a țării — se impun în conștiința noastră, a întregii națiuni, ca un moment cu o deosebită încărcătură emoțională. Este și firesc. Campania electorală din acest an se desfășoară în atmosfera de puternică efervescență creatoare, de muncă entuziastă a întregului popor pentru înfăptuirea mărețului Program de dezvoltare a țării noastre, elaborat de cel de al XI-lea Congres al partidului.

Prezentul, bogat în puternice semnificații și împliniri, minunatele perspective ce ne stau în față ne evocă un moment de răscruce în istoria nouă a patriei: împlinirea — în ajunul alegerilor — a 30 de ani de la instaurarea primului guvern democratic. În aceea zi, la 6 martie 1945 s-a deschis era nouă, cu adevărat liberă, cind s-au pus bazele societății în care stăpîn pe destinele sale este însuși poporul. În cele trei decenii, a căror împlinire o vom aniversa pe fundalul campaniei electorale în vederea alegerilor de la 9 martie 1975, România a urcat cu pași repezi spre culmile înalte ale civilizației și progresului, datorită politicii înțelepte, științifice și clarvăzătoare a Partidului Comunist Român.

Rememorînd drumul uriaș parcurs de țara și poporul nostru în acești 30 de ani, se cuvine să subliniem un factor determinant al dezvoltării noastre: afirmarea și consolidarea puternică a democrației socialiste. Actuala campanie electorală a pus în lumină unul dintre aspectele fundamentale ale modului nostru de viață, și anume, participarea — o participare pe deplin conștientă și profund responsabilă — a întregului popor la conducerea societății, la crearea deciziilor care angajează prezentul și viitorul României Socialiste.

Se cuvine să subliniem că, asemeni tuturor celor ce muncesc, slujitorii artei și-au dovedit și cu acest prilej puternicul lor atașament față de politica partidului, dragostea neșămurită față de patrie și popor. Sînt nenumărate mărturii care atestă participarea nemijlocită, creatoare, activă, eficientă a slujitorilor scenei la pregătirea alegerilor de la 9

martie 1975. Bucurindu-se de stima și prețuirea cetățenilor țării, numeroși oameni de teatru au fost desemnați drept candidați ai Frontului Unității Socialiste în alegeri; se află printre cei ce-au binemeritat încrederea alegătorilor: Radu Beligan, Octavian Cotescu, Toma Caragiu, Silviu Stănculescu, Elena Deleanu, Carmen Stănescu, Melania Cîrje, Gheorghe Leahu, Teofil Vălcu, Ferenc Boer și alții.

Aflați acum în fața unor înalte răspunderi sociale, cițiva dintre cei propuși candidați ai Frontului Unității Socialiste ne-au împărtășit gândurile lor pe care le publicăm în rîndurile ce urmează:

RADU BELIGAN:

Dovadă a cinstei de care se bucură oamenii de teatru



O prejudecată, întreținută veacuri de-a rîndul, a acreditat opinia că un actor merită eventual aplauze pentru ceea ce înfăptuiește pe scenă, dar nu îndreptățește în nici un caz stimă în viața socială. Există, evident, o mulțime de cauze care au menținut cu tenacitate, cu îndârjire această superstiție, iar dintre ele cea mai importantă e, nici vorbă, aceea că societățile întemeiate pe in Justiție au văzut (și pe drept cuvînt!) în artist un element subversiv, un factor de opoziție, întrucît un talent autentic nu se poate asimila cu o orînduire a exploatării, o astfel de identificare anulîndu-l în însăși ființa lui.

Socialismul, care socotește cultura unul din elementele de investigație a adevărului și de construcție a dreptății, avînd o funcție modelatoare de conștiințe, de caractere, de comportament etic, situează teatrul printre mijloacele de a realiza un spor de lumină și de frumos, iar pe actori printre exponenții, printre combatanții ideilor înaintate, printre cei ce, pe scenă ori în viața de fiecare zi, colaborează la faptele revoluționare menite să ridice pe trepte tot mai înalte și munca și gîndirea și omenia.

Acestei încrederi și acestei prețuiri, noi actorii le răspundem dăruindu-ne toate forțele creatoare și integrîndu-ne activ în opera călăuzită de partid, operă de stimulare a elanurilor, a energiilor, integrîndu-ne deplin în acțiunea servind cauza demnității naționale și sociale, comandamentele de progres și pace în lume.

Prezența oamenilor de teatru pe listele celor ce candidează pentru a face parte dintre reprezentanții țării constituie dovada cinstei de care se bucură arta și artiștii în viața cetății, reamintind și accentuînd răspunderile noastre.



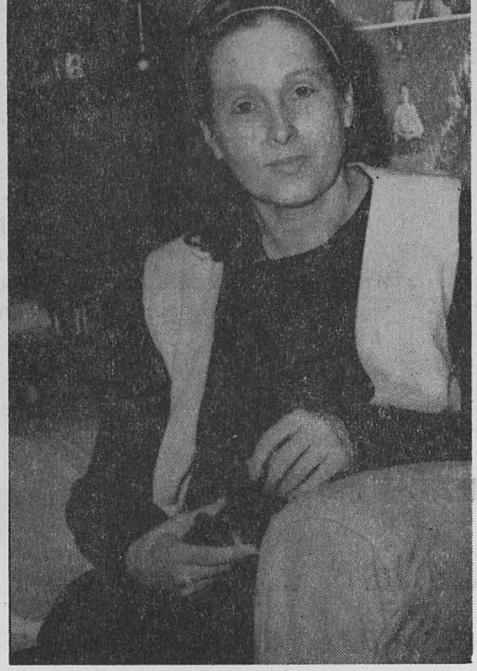
OCTAVIAN COTESCU:

Angajarea tuturor forțelor noastre

Moment emoționant, moment de confundare a poporului nostru cu propriile sale aspirații; moment al elanului constructiv, al mobilizării totale a tuturor puterilor națiunii, într-o operă măreață, al cărei scop, la fel de mare, este clădirea unei puternice României, independente, care să trăiască liber și cu fruntea sus între națiunile lumii!

Acesta este momentul în care se desfășoară campania electorală pentru alegerile de deputați în Marea Adunare Națională și în consiliile populare. Niciodată în istoria poporului nostru noțiunea de „vot“ nu a fost încăreată de atitea semnificații. Și niciodată această noțiune nu a cuprins atita certitudine. Ca artist-cetățean, beneficiez astăzi de privilegiul prezenței oamenilor de artă pe listele de candidați, rezultat al concepției dezvoltării spirituale armonioase, promovată de partidul nostru.

Este un motiv în plus de angajare a tuturor forțelor noastre, pentru a face cât mai eficace contribuția noastră la consolidarea societății bazată pe frumusețea muncii și pe dragostea de țară — societatea socialistă românească.



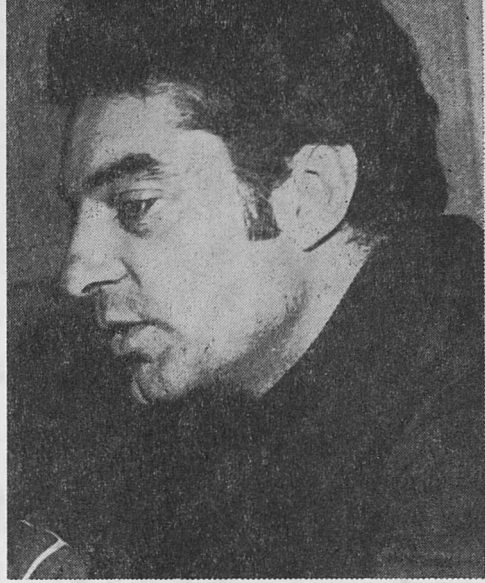
ELENA DELEANU:

Un salt imens peste timp

Opera de Stat, Teatrul Național, Palatul Culturii și Sporturilor, 18 noi cinematografe, case de cultură, frumoase locuri de agrement aproape în toate sectoarele, 1000 de terenuri de joacă și 1250 baze și terenuri sportive, iată numai câteva din realizările din ultimele trei decenii care au îmbogățit patrimoniul arhitectural și cultural al acestui mare oraș-pilot care este Bucureștiul.

Mă întrebam adeseori, atunci cînd, împreună cu cetățenii din cartierul Giulești în care lucrez, chibzuim la ce ar mai trebui făcut pentru ca viața oamenilor din această parte a orașului să fie mai bună, dacă realizăm suficient imensul salt peste timp spre care ne-a călăuzit revoluția socialistă! Sau pentru că am fost direct implicați, sau pentru că totul s-a petrecut sub ochii noștri, aceste uriașe transformări ni se par firești.

Da, „viitorul“ de acum 30 de ani a devenit „prezentul“ de astăzi. Și asta ne obligă. Acum cînd artiștii, oamenii de cultură și artă au, deopotrivă, dreptul și datoria de a participa la „treburile cetățenii“, a fi candidați pe lista de deputați este în același timp o cinste și o mare răspundere.



CARMEN STĂNESCU:

SILVIU STĂNCULESCU:

Un examen al maturității civice

Urișa descătușare de forțe creatoare

Deși de 11 ani am onoarea de a mă bucura, în calitate de deputată în Consiliul popular al sectorului 4, de încrederea cetățenilor, deși, evident, această perioadă de activitate mi-a permis să cîștig o anume experiență în rezolvarea, pe măsura modestelor mele puteri, a trebuințelor obștești, propunerea de a fi din nou candidată a Frontului Unității socialiste, reprezintă pentru mine un examen al maturității civice, poate mai greu decît examenul profesional pe care îl dau zilnic în fața publicului spectator din Capitală.

Dacă în activitatea artistică îmi revine o înaltă răspundere socială — în sensul legăturilor strînse cu viața, cu realitățile sociale, în promovarea umanismului socialist — pe planul contactului direct cu oamenii muncii, această răspundere, pe care o implică calitatea de candidat, are dimensiuni mult mai ample.

Arta este chemată să exprime și să reflecte, la cota celui mai ardent și dens patos creator, activitatea tumultuoasă, desfășurată de poporul român în toate domeniile de activitate, epopeea marilor sale realizări, optimismul și entuziasmul care caracterizează înaintarea spre viitor. Sînt sigură că, trăind alături de cetățeni frământările și preocupările comune, răspunsul meu la această chemare va fi mult ușurat, va putea purta girul participării directe la viața și activitatea întregului popor în înfăptuirea nobilelor idealuri de umanism, dreptate și echitate înscrise cu majuscule pe stindardul partidului nostru.

Trăim azi cea mai uriașă descătușare de forțe creatoare, capabile să dea omului, societății noastre o configurație morală și materială, altădată de întrevăzut doar în îndrăznețele vise. Artistul ia azi parte activă și este implicat din plin în procesul de transformare a omului nou, al conștiinței sale, o conștiință din ce în ce mai plină de semnificații, mai răspunzătoare în fața vieții. Artistul cunoaște profund realitatea, azi în permanență înnoire, în formele și procesele ei cele mai diverse. Dar nu numai atît; el ia parte directă la toate evenimentele politice ale țării, este un bun cetățean, un artist-cetățean.

Luînd cunoștință de propunerile făcute de Frontul Unității Socialiste, pentru alegerile de deputați în Marea Adunare Națională și în Consiliile populare de la 9 martie 1975, găsim, printre cei desemnați să candideze, o seamă de slujitori ai scenei investiți cu această mare încredere și răspundere. Niciînd nu și-a găsit profesia noastră un loc mai demn și mai stimat ca acum. Este pentru mine o mare cinste și onoare să mă aflu printre candidați.

Iar de va fi să reprezint oamenii — ca deputat — voi ști să adun din mine energia, forța, discernămintul și tot ce va trebui ca să fiu de folos obștei, să merit încrederea semenilor mei.

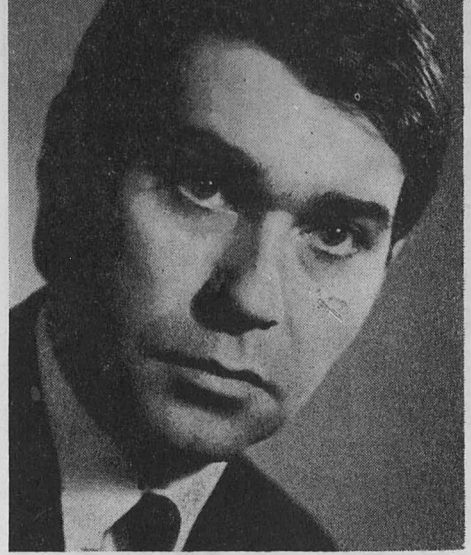


MELANIA CÎRJE:

Încredere în tinerețea noastră

Fac parte din tinăra generație de actori și nu mă așteptam să fiu propusă candidată în alegeri. Iată de ce emoția mea este greu de redat în cuvinte; mă simt încărcată cu o răspundere uriașă, care mă obligă să muncesc cu o energie sporită, pentru a mă ridica la scara marii încrederi a semenilor mei.

Asemeni sutelor de mii de tineri care au cunoscut viața în anii socialismului, și noi cei din teatru ne-am instruit în condițiile superioare asigurate tinerilor prin grija părintească a partidului. Sintem chemați să ridicăm pe culmi mai înalte arta teatrală. Este o îndatorire de prim ordin și o răspundere uriașă, când ne gândim la exemplele minunate pe care ni le dau înaintașii și profesorii noștri, mai ales că mulți dintre ei au fost nevoiți să creeze în condiții vitrege. Actorul nu s-a bucurat nicicând de atîta prețuire și stimă, de condiții atît de minunate, de posibilități nelimitate de a-și pune talentul, creația sa în valoare ca în anii socialismului. În scurta mea carieră am avut deseori mărturii elocvente a locului important pe care-l are meseria noastră, a încrederii de care ne bucurăm. Aceasta mă obligă enorm și nu voi precupeți nimic pentru a fi la înălțimea încrederii, la cota superioară a înfăptuirilor profesionale și obștești.



BOÉR FERENC:

Slujind comunismul militant

Ce înseamnă pentru un actor să fie candidaț? Ce înseamnă pentru el și pentru teatrul din care face parte?

Eu cred că înseamnă încredere în persoana sa, în conștiința socială pe care a dobîndit-o în anii construcției socialiste, înseamnă aprecierea artistului-cetățean — fără deosebire de naționalitate — atașat politicii Partidului Comunist Român. Mai înseamnă — cred eu — importanța deosebită ce se acordă teatrului în viața țării, culturii în general, care cunoaște o dezvoltare fără precedent în România socialistă.

Sint onorat de încrederea care mi se acordă și mă bucur că arta mea, pusă în slujba comunismului militant, a găsit ecou printre concetățenii mei spectatori.

Candidații Frontului Unității Socialiste în alegerile de deputați pentru Marea Adunare Națională și pentru consiliile populare se angajează să-și consacre toate eforturile, capacitatea lor politică și organizatorică realizării hotărîrilor Congresului al XI-lea, să facă totul pentru ca Programul partidului să fie transpus în viață.

(Din Manifestul
Frontului Unității Socialiste)

- Radu Beligan ■ Horea Popescu
■ Mircea Albulescu ■ Paul Bortnovschi

despre

Danton la Teatrul Național

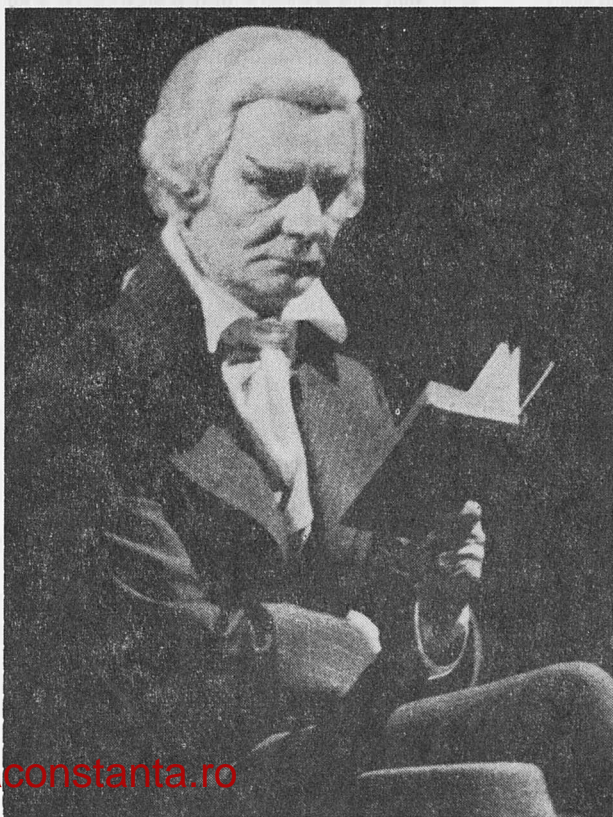
Inaugurăm cu mărturiile de mai jos o nouă rubrică, în dorința de a fixa pentru viitor aspecte nemijlocite ale muncii creatoare și gândurilor de creație legate de mari realizări în teatrul nostru.

Ni se pare firesc ca Danton de Camil Petrescu, pe scena Teatrului Național, să fie primul spectacol care să deschidă seria acestor caiete.

**RADU
BELIGAN**

Confesiuni provizorii

În adolescența mea — într-o vreme când opera lui Camil Petrescu își făcuse drum în literatură, dar se afla încă departe de prestigiul și de respectul meritat, iar publicul larg abia dacă o cunoștea — socoteam dramaturgia sa printre faptele de gândire și de artă care ridică pulsul vieții noastre spirituale. Cunoșteam pe de rost pasajele din dramele, din piesele, din poeziile lui. Reflectam, pe atunci, adesea la soarta acestui scriitor prețuit de o familie restrânsă de cititori, la piesele sale, subiect neistovit de împotriviri și glume în presa de mare tiraj. Reținusem dintr-o confesiune făcută lui Felix Aderca, în „Mărturia



unei generații“, un strigăt de furie și de disperare: „Nu mai scriu nimic, nu sînt nici rentier, nici autor străin. Poți să aduni zece ani note, să faci piese și să încerci rezistența materialului pe care-l ai, din momentul în care începi s-așterni piesa pe hîrtie... ești fără nici o perspectivă. Am lucrat la *Danton* șase luni zi de zi... uneori pînă la 18 ore pe zi. Am făcut 60.000 lei datorii, în timpul acesta ministerul mi-a acordat 10.000 lei ajutor pentru tipărirea lui *Danton*: altcît costă în două copii numai transcrișul la mașină“. Durerea din mărturisirea asta m-a urmărit, m-a obsedat mult timp.

Mai tîrziu, prin vara lui 1955, cînd scrierile lui Camil Petrescu fuseseră tipărite în sute de mii de exemplare, iar creația sa se impusese admirației unanime, însă *Danton*, opera lui capitală, continua să rămînă ne jucată, îi spuneam la capătul unei conversații pe faleză de la Eforie (am mai relatat o dată întîmplarea) că dacă vreodată ajung director la „Național“, am să determin reprezentarea piesei.

În 1970, la numai cîteva luni de zile după instalarea mea, includeam în repertoriul de perspectivă al primei scene această piesă. Știam că mă angajez la un lucru greu, dar eram departe de a bănni dificultățile pe care aveam să le întîmpin. Știam că „Naționalul“ va trebui să realizeze *teatral* o scriere reputată ca nereprezentabilă, știam că montarea ei presupune o uriașă investiție de energie intelectuală și morală, știam că va trebui să obțin adeziunile unor interpreți de primă mărime pentru roluri secundare. M-am încăpățînat însă, menținîndu-mi proiectul și împlinindu-l cu toate riscurile. Cu toate riscurile nu-i un termen exagerat. Fiîndcă pentru a duce la capăt jucarea lui *Danton* a fost necesar să amîn alte spectacole, stîrnind animozitatea unor scriitori, regizori și interpreți și, mai cu seamă, să lipsese publicul „Naționalului“, răstimpul unei stagiuni, de premierele așteptate, cerute, necesare. Satisfacția mea e de a fi redat teatrului românesc un text de întîia mărime, într-un spectacol care face săli arhipline. Din astfel de bucurii se întretine viața unui animator confruntat ceas de

ceas cu datoria de a alcătui un repertoriu de ținută și obligațiile producției curente, cu aspirațiile drepte sau nedrepte ale trupei, cu necesitățile legitime sau birocratice ale administrației, cu principiile îndrăznețe ori spiritul întîrziat al opiniei teatrale.

D*anton* e o reușită care mă încurajează pe un drum de inițiativă.

În spectacol îl interpretez pe Robespierre, rol extrem de important teoretic, personaj despre care se vorbește mereu, dar care rostește puține replici și e mai mult o prezență scenică decît o trăire, decît o evoluție. Nici din punct de vedere al disponibilităților melé artistice nu-i tipul de erou pe care-l pot ușor întruclupa. Am acceptat totuși să-l joc pe Robespierre, pentru că socoteam că n-aveam dreptul să stau deoparte într-un spectacol angajînd întreg ansamblul și pentru că era ispititoare ideea de a-mi descoperi mie însumi și altora posibilitatea de a acoperi și altfel de roluri decît cele care-mi sînt în mod organic apropiate.

Pe Robespierre l-am interpretat — în orice caz aceasta a fost linia pe care m-am străduiut s-o urmez — ca pe o individualitate fascinantă, uneori pînă la orbire, de idealul unor transformări menite să pună capăt, o dată și pentru totdeauna, in justiției și pentru care orice compromis, fie el și provizoriu, cu realitatea, împinge conștiința la retractări și degradări. Altfel spus, am încercat să subliniez că severitatea lui Robespierre decurgea dintr-o fidelitate față de idee și că legea interioară după care se conducea era nemiloasă nu numai pentru cei ce o suportau dar și pentru el, cel ce o aplica. Fără să atenuez tot ceea ce era nemăsurată ambiție, eroare, culpă față de omenie în poziția sa intelectuală, fără să ascund anumite deficiențe temperamentale, am lăsat totuși să se vadă și flăcărilor pasiunii sincere, splendide în care și pentru care a ars unul din protagoniștii revoluției de la 1789.

Document, viață, actualitate



Niciodată reprezentată, piesa *Danton* ridică înaintea regizorului nu problema revalorificării ei, a unei optici noi din care să fie privit textul, ci problema înfinit mai gravă, mai importantă a traducerii scenice. Era necesar să se dovedească puterea scrierii de a exista ca spectacol, vitalitatea ei, atât sub raportul adevărilor de viață, a situațiilor și caracterelor, cât și sub acela al forței dramatice. Trebuia învinsă opinia că *Danton*, inclusă de istoria literară în sfera capodoperelor, (piesă de o mare bogăție ideatică, dezvăluind unele din înțelesurile cele mai profunde ale revoluției de la 1789, piesă confruntând personaje celebre, piesă de o intuiție psihologică și o poezie inegalabile, piesă bazată pe cronică și în același timp depășind cu mult limitele documentului, adică împlinită în contemporaneitatea noastră) este, în același timp, o operă teatrală aptă să pasioneze marea public.

Cu acest gând am pornit (consecvent cu o atitudine de la care am încercat să nu mă abat niciodată) : însemnătatea textului. Fiindcă am fost și sînt convins că un spectacol interesant, nou, nu se poate realiza decît pe temeiul unei opere cu mari virtuți literare. Tot ce e bun, tot ce e spectaculos, tot ce e modern într-un act scenic izvorăște din tălmăcirea, din forarea substratului de idei și simțăminte al unei piese de merite sigure, din relevarea lor plastică, grăitoare, expresivă. Oricît ar fi de însemnat codul artistic, limbajul teatral inițiat sau adoptat de regizor, prioritar rămîne textul.

Așa sînd lucrurile, străduințele mele au mers în două direcții : mi-am propus să demonstrez vigoarea teatrală a scrierii și am intenționat să fac sensibile excepționale valori de gândire și de sensibilitate ale piesei. Mi-siune deloc lesnicioasă, întrucît implica, pe de o parte, un respect profund și activ pentru operă și, în același timp, reducția unui text care nu putea fi jucat integral (reprezentăția ar fi durat opt ore). Iată de ce, luni și luni de zile, am reflectat asupra celor mai bune pagini, operînd cu o maximă grijă tăieturile, astfel încît versiunea scenică nu numai

să nu frustreze opera de calitățile ei, dar și să le potențeze. Mă bucur că nimeni din cei ce au asistat la spectacol n-au senzația că am văduvit opera de ceea ce are esențial sau că am făcut o amputare, iar pînă și cunosătorii creației lui Camil Petrescu abia dacă pot spune ce-a fost înlăturat din text.

Proiectul de a monta *Danton* m-a urmărit în taină din prima zi, cînd am intrat la „Național“, acum aproape zece ani, socotind că doar acest amplu colectiv, și în rîndurile căruia se află atîtea talente educate în spiritul marilor spectacole, spectacole adeseori deschizătoare de drum, poate garanta structura numerică și calitativă a unei reprezentații de dimensiuni neobișnuite. Proiectul a început să prindă formă în 1970, cînd Radu Beligan, alcătuiind repertoriul de perspectivă al teatrului, a venit din proprie inițiativă în întîmpinarea visului meu. (De altfel, el preconizase jucarea *Danton*-ului într-un articol din 1964).

Pe atunci îmi imaginam spectacolul în sala Ateneului, unde urma să se desfășoare pe un planșeu imens, acoperind 2/3 din parterul de scaune, spectatorii fiind așezați în loji. Îmi imaginam reprezentația ca într-un fel de forum, cu accentele unui proces istoric. Alte necesități ale „Naționalului“ au determinat însă amînarea spectacolului, și așa se face că realizarea lui s-a petrecut în primul an de viață al noului nostru edificiu, al aceluia edificiu pe care poate chiar dramaturgul îl visa

cînd își scria piesa. (...Iar premiera a avut loc în luna și ziua mea de naștere.)

Chiar în noua clădire a „Naționalului“ nu am părăsit ideea pe care mi-o făcusem despre un spectacol la Ateneu și realitatea e că, altfel rezolvate, o parte din soluțiile imaginare în 1971 se află și în reprezentația de pe Scene Mare. (Semnalez dintre aceste soluții ideea de a alcătui cu sprijinul figurației un plan II, avînd funcția unei stampe de epocă, ori pe aceea de a arăta prin imobilizarea personajelor secundare în scene-cheie că Danton și Robespierre sînt personaje vii, peste timp ale acestei epoci etc. etc.)

Demersurile cele mai importante ale regiei au fost de a rămîne în aria acestei piese care dramatizează cronică (termenul e de fapt inexact, mai corect ar fi să spunem că piesa revitalizează cronică pentru că istoria e luptă, e confruntare, e dramă) și subliniază ceea ce e profund uman și de aceea profund durabil în evenimentele de la 1789. Din capul locului am considerat că o reușită e posibilă numai dacă izbutesc să găsesc un echilibru între scrutarea rece, obiectivă a fiilor de arhivă și reliefarea patosului unor destine care și-au avut fiecare eroismul, micimile, suferința, erorile și grandoarea lor. Din capul locului, am socotit că trebuie să găsesc o linie de mijloc între dezbateră teoretică, între ten-

siunea intelectuală a conflictului și drama de carne și de sînge a protagoniștilor ei. Din capul locului, am crezut că e necesar să mențin un pact între datorită de fidelitate față de istorie, față de adevărul obiectiv și cea față de adevărul sufletesc, subiectiv, al personajelor, al mobilelor lor secrete ferindu-mă, decoptrivă, să sporesc încărcătura documentară ori să aprofundez, dincolo de limitele cunoscute, psihologiile. Din capul locului am urmărit să subliniez actualitatea unei piese—premonitoare din atîtea puncte de vedere.

În fine, e poate util să adaug că am conceput spectacolul ca un film desfășurat pe un ecran panoramic, alternînd imagini de ansamblu cu prim-planuri, apropiind și depărtînd obiectivul, executînd mișcările de traveling, folosind lumina și culoarea pentru semnificații de plastică individuală ori de grup și acordînd un rol substanțial spațiului sonor, la rîndul lui expresie cînd a tumultului colectiv, cînd a fiorului individualităților, fiecare avîndu-și melodia lui proprie.

Evident, toate aceste lămuriri nu lămuresc prea mult. Fiîndcă teatrul e un fapt de viață, iar viața nu se lasă rezumată. În măsura în care *Danton* e un spectacol realizat, în aceeași măsură ceea ce spun aici e sărac, e insuficient.

MIRCEA

ALBULESCU

În căutarea lui Danton

Nu cred că se poate relata cu ușurință „cum am lucrat rolul Danton“. Există o parte conștientă a procesului de elaborare, trecerea de la personalitatea ta actricească la personaj; și o parte subconștientă, o zonă de interpretare greu justificabilă, care reprezintă probabil saltul, clipa de certitudine. Nu sînt un actor intuitiv. Caut, elaborez mult și îmi propun totdeauna anumite probleme profesionale pentru anumite etape. De pildă, m-a preocupat problema exprimării sentimentului puterii. Am căutat să găsesc în Danton acel numitor comun specific marilor personalități ale istoriei, — titanilor, oamenilor magnifici care au avut putere de fascinație asupra



maselor, capacitatea de a influența destinele personajelor cu care intră în contact. Cu o voluptate deosebită am căutat momentele de spaimă, de îndoială ale personajului, dificultățile opțiunii în fața alternativelor istorice. Personajul camil-petrescian e gigantic. Totul mi s-a părut gigantic în drama lui : dimensiunile eroului, durata textului, — un maraton actoricesc —, proporțiile scenei. (Trebuie să specific, înainte de-a vorbi de personaj și de interpretare, că scena mare a Naționalului pretinde un anumit joc, cu totul special : dimensiunile planului scenic, acustica îți cer să joci larg, desfăcut ; faptul că publicul e situat deasupra actorului, îl determină pe acesta la o nouă mișcare pe verticală și din fund către față. (Noi ștem obișnuinți cu stînga-dreapta, și oarecum cu oblicele). Mersul spre fundal se anulează în genere, căci replicile nu se aud. Ni se impune de aceea o anumită mișcare a capului, cu o emisie specială către parteneri). Deci, imense dificultăți : repel, o gigantică scenă, pe care trebuie rostit un gigantic text, și întruchipat un gigantic personaj de către un om normal.

Sînt un om normal. N-am să vorbesc despre „grimparea“, despre cățărarea pe personaj ; cred că am acordat mai puțină importanță momentelor foarte mari, de stare excepțională, tablourilor istorice celebre (cum ar fi Convenția, Tribunalul). Fiindcă nu se poate descoperi ușor ceea ce mi se pare că ar trebui să se numească cheia magnetismului, secretul forței acestor titani ai istoriei. M-au interesat mai cu seamă stările intime, clipele de neliniște, de îndoială, de spaimă, de spaimă în fața imensei responsabilități a opțiunii, îndoiala dinaintea deciziei. Am mai declarat odată, mi se pare tot în aceste pagini, că eu, ca actor, sînt o victimă a faptului că măsor un metru optzecișicinci și că am o voce foarte puternică. Nu „jocul eroic“ mă interesează, ci „kammerspiel“ ...De aceea, după părerea mea, am cîștigat personajul mai ales în partea a doua a spectacolului și, în special, în ultimul tablou. Acolo pot uza de mijloacele mele favorite și care, în mare măsură mă favorizează. Îmi place tabloul închisorii, are căldură și răceală, contrapuncte. Mi se pare un „trouvaille“ excepțional al lui Camil Petrescu modul cum în această scenă el îl pune pe Danton să se substituie lui Camille, realizînd despărțirea dintre Desmoulins și Lucille. Un procedeu dramatic subtil, ce permite demonstrarea capacității de impresionabilitate a lui Danton, de înțelegere adinc omenească a dragostei : moment psihologic care explică, într-un fel, de ce Danton este primul care renunță la Terorare, cum firea lui este potrivnică Terorii, violenței... Momentul „de mijlocire“ a despărțirii veșnice dintre cei doi îndrăgostiți ne arată și felul în care este construit acest colos : cu o carne uneori moale, cu o fibră, aici, neașteptat de firavă, din elemente miniaturale, chiar filigranate... E un colos cu o fierbere cumplită, năucitoare, temperaturile lui sînt mistuitoare, dar fiecare pîrticică din

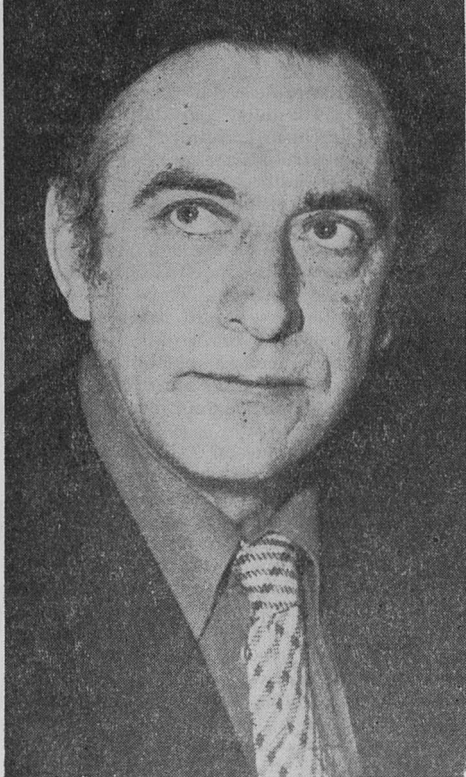
ființa lui este compusă din gingășie și sensibilitate. De aceea mi se pare atît de importantă scena închisorii, fiindcă aici se vede dăruirea lui pentru fiecare din cele șase personaje cu care este împreună, emoționarea sa pentru ceilalți, risipirea dacă vrei a puținului, prețiosului timp care i-a mai rămas — mai sînt doar cinci minute pînă la *exit* — dăruindu-se celorlalți, nepăstrîndu-se de fel pentru sine.

Sînt multe de spus despre personaj, despre personajul lui Camil, eroul, cum se știe, al unei piese-portret, cu un parti-pris limpede, dar toate acestea se știu, nu e cazul ca eu să mă refer la manicheismul concepției scriitorului.

Cum am lucrat la rol ? Rolul are *rimă*, mie îmi place rima, felul cum anumite lucruri își răspund, se întregesc reciproc, conșună : am căutat rimă de situație, rimă de gest, de pauză, de ritm. Am urmărit să realizez din aceste amănunte fine o anumită individualizare a personajului. Sînt mijloace care îmi plac mult ; le utilizez adesea în teatru, dar mai ales în film. Dar desigur nu de film e vorba acum. Trebuie să mărturisesc că din nefericire, acest rol covîrșitor scapă, uneori și într-o oarecare proporție, de sub controlul meu direct. Nu-mi face plăcere să mărturisesc acest lucru, dar e cîștit s-o spun : după un an de repetiții, și azi, după circa 20 de spectacole, personajul se comportă încă independent de mine. Depinzînd de limite fizice și fiziologice imponderabile, încă nu pot prevedea în fiecare spectacol cînd se produce criza. Dar momentele de criză îmi apar, ca la un alergător în maraton : îmi pierd glasul, sau mă simt sufocat sau simt că nu pot să mă mișc... Aceste „căderi“ se produc în anumite zone ale rolului. Acum le domin mai conștient, încerc să le izolez și să le extirp, sper să reușesc cu vremea... De altfel eu de mult susțin că un actor nu poate juca teatru în fiecare seară, și nici nu poate juca la fel. Sînt seri cînd rolul vrea „să se pogoare“ peste mine, și altele cînd refuză. Nici Danton nu se prezintă de fiecare dată la apel, în ciuda tuturor eforturilor pe care le fac, și sînt o gazdă primitoare a personajului... E un personaj capricios...

La întîlnirea fericită contribuie mult, enorm, și publicul, sala. Sînt săli care tac, care nu aplaudă niciodată, dar reacționează generos, apăsător, la sfîrșitul spectacolului, și altele cu reacție imediată și evidentă. De aici diferă și capacitatea mea de emotivitate, de receptivitate. Sînt foarte sensibil la reacția sălii, fără să vreau joc în funcție de ea. Am spus joc altfel în fiecare seară, și lucrul la rol încă nu e terminat.

Și o ultimă mărturisire : în fiecare spectacol am două trei momente „ale mele“, în care joc pentru mine, cînd nu mă interesează dacă se aude sau nu... Patru ore și jumătate sînt al publicului, dar un minut sînt egoist, cînd joc numai pentru marea mea plăcere.



**PAUL
BORTNOVSCHI**

O experiență în valorificarea spațiului scenic

Cam cu un an în urmă, îmi propusesem să întreprind un număr de experiențe în noul spațiu scenic al Teatrului Național, cercetând posibilitățile și limitele oferite de acest tip de spațiu. Mai e nevoie să subliniez ce teatralitate reprezintă pentru un scenograf un asemenea spațiu, cu un potențial de mari performanțe spațiale (spectaculare), tehnice, dimensionale, chiar dacă — așa cum se întâmplă în cazul meu — convingerile, afinitățile intime, converg către alte categorii de spațiu teatral și chiar către alt tip de experiență dramatică? Propunerea lui Horea Popescu, de a colabora la realizarea *Danton-*

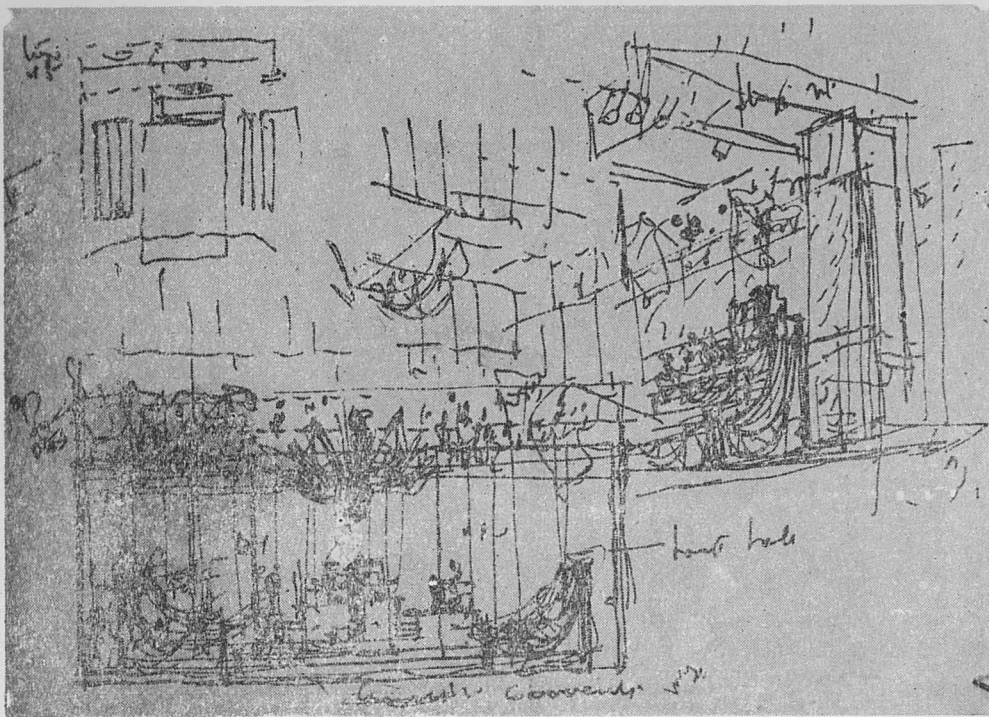
ului, mi-a oferit prilejul unei asemenea experiențe, pretextul ademenitor al unei aventuri plastice pe acest teritoriu scenic de colosale dimensiuni. Oamenii de teatru spun acum că, fără suportul acestei scene, *Danton* nu s-ar fi putut monta. Personal, nu împărtășesc această convingere, dar cred că existența noii scene a Naționalului a facilitat montarea și a precipitat realizarea spectacolului, această aspirație de jumătate de secol a creatorilor noștri de teatru.

Pornind la această temerară întreprindere, trebuie să consenez că, de la început, m-am izbit de niște handicaturi și a trebuit să fac față unor mari dificultăți. De ordin subiectiv : în primul rând, participarea mea la extraordinarul spectacol *Moartea lui Danton* de Büchner, în regia lui Liviu Ciulea ; așadar, necesitatea desprinderii de impresionanta viziune regizorală și plastică a lui Ciulea, viziune marcată de gândirea unei mari personalități artistice, ceea ce a implicat un real efort — și, de ce să nu recunosc — oarecare scrupule. Aici intervine, dincolo de dificultatea găsirii unei „variațiuni pe aceeași temă“, și un principiu de probitate profesională, important într-o pricteie artistică.

Apoi, cele de ordin obiectiv : caracterul ieșit din comun al textului, cu binecunoscutele dificultăți pe care le comportă : neobișnuita lui extensie, particularitatea structurii compoziționale, alternanța unor ambianțe diferite, cu obligația cuprinderii amplitudinii unui fenomen social-istoric.

În sfârșit, problema spațiului, gigantismul tehnic al platoului și al locurilor de joc ; spațiu, precum remarcam, de mare performanță tehnică, cu potențe dimensionale captivante, dar dotat conceptual cu niște vicii de care m-am lovit din primul moment, și de care se vor lovi negreșit toți realizatorii de spectacole. De pildă, gigantismul tehnic al echipării platoului : trape uriașe de 6/3, care taie scena de la un arcehîn la altul, cu o foarte redusă capacitate combinatorie. Un proscenium greșit conceput, care nu oferă regizorului nici o posibilitate de punte activă între sală și scenă, nici un punct de sudură între spectator și actor, nemaivorbind de faptul că acest proscenium n-are nici un echipament necesar suspendării unor elemente. Fără să intrăm în alte detalii tehnice, trebuie să recunosc că au fost multe neajunsuri de acest tip.

Regia a operat o primă condensare a textului și a schițat o primă determinare a unui cadru posibil, fixînd premisele construcției spectacolului : ideea de monumental, evitarea reconstituirii de tip istorie-vivantă, prezența unui fundal (arrière-plan) de reverberație socială. În acești parametri stabiliți, rămăseau totuși impedimentele unui text-gigant, iar defrișarea acestei substanțe dramatice, ea și transferul ei în imagine plastică, era încă o problemă dificilă pentru scenograf. Soluția finală a apărut după o îndelungată etapă de căutare, împreună cu regizorul. Rezultanta trebuind să țină seama de sunta tuturor fac-



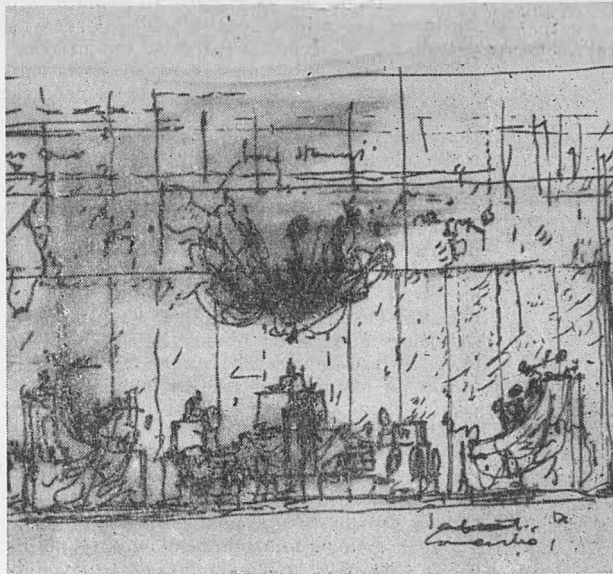
Gigantismul tehnic al platoului și al locurilor de joc

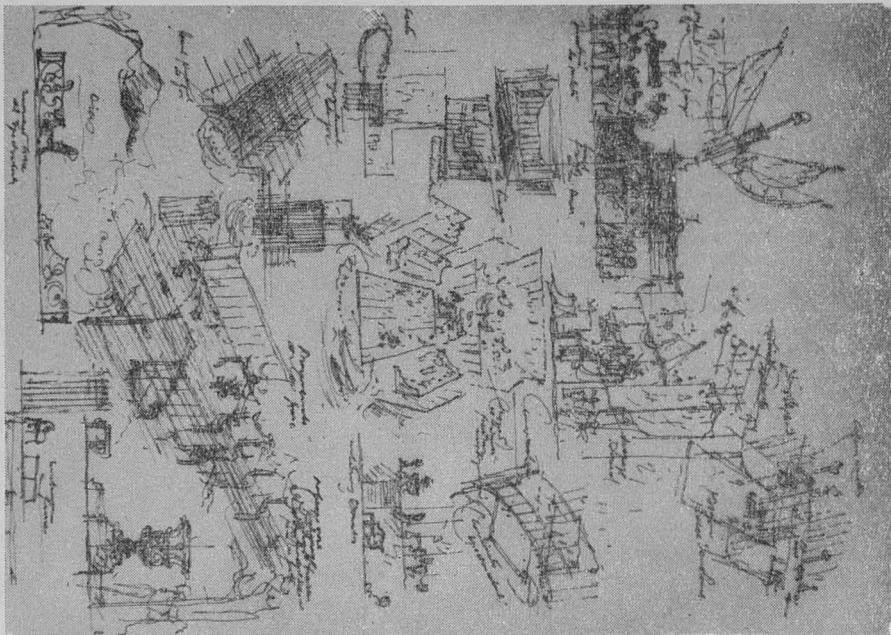
torilor implicați (majoritatea enumerați), de suma tuturor condițiilor concrete, în care prevala un element caracteristic arhitecturii sălii : vederea plonjantă din amfiteatru, unghiul specific, în care sînt situați actorii față de publicul-receptor.

Am urmărit valorificarea acestui spațiu în cadrul unei chei stilistice unitare. Concret, am căutat o materie, care, fără să aibă pretențiile metaforei, să poată totuși crea o stare dramatică, o tulburare emoțională, sugerînd totodată și monumentalul, o aspirație difuză spre perenitate*. Am evitat elementele figurative, capcanele reconstituirii ; am creat un dispozitiv material prevăzut cu o anumită capacitate combinatorie, cu aptitudini de-a genera spații, de fapt doar parțial exploatare. (M-am axat pe calitatea tehnică excelentă a podului cu ștîngi). Personal, îmi doream spații diafragmate, cu o pulsare mai mare a acestor spații de joc și pentru a obține, din modelarea lor, un impact dramatic mai puternic. Deci, un diapozitiv apt să creeze o stare generală a spectacolului și stări loca-

* Aș nota că am utilizat fișii de un metru lățime și 6 metri lungime, din tablă de oțel (aromatizate prin efecte de lumină), un material extrem de ieftin — mai ieftin chiar decît pînza —, și, în același timp, recuperabil.

Studiu de elemente realiste pentru localizarea acțiunii





Cinetica decorului: o stare emoțională suplimentară

lizate, iar, prin extensie, să ajungă la marile, la explozivele momente cunoscute. Am evitat soluția pe turnantă, care m-ar fi constrins la apropiere cu spectacolul de la „Bulandra“, dar și fiindcă doream să folosim, să explozăm la maximum profunzimea platoului, știut fiind că turnanta obturează această profunzime. Scena de la Tuilleries ajunge la o profunzime de 50 de metri! În schimb, am construit un nucleu central de joc, care a devenit, în concepția regizorală, un „trăteau“ avansat spre public, pe care se desfășoară viața centrală a spectacolului, și o periferie extensibilă, destinată comentariului istoric și fundalului social. Am folosit mișcări pe verticală ale platoului scenic, pentru a permite plantări corespunzătoare, și organizarea mișcării în desenul viziunii regizorale și, uneori, chiar mișcări verticale în cadrul „trăteau-ului“, pentru a facilita organizarea plastică pe registre multiple. În cadrul acestui dispozitiv, au putut să se dezvolte elementele realiste, necesare localizării acțiunilor și evoluției personajelor marcate de autenticitatea documentelor. Se presupunea aici punctarea unor elemente de mobilier pe stilul și ambianța epocii. (Cum mi se pare că s-a obținut, de pildă, în scena de la Palais-Royal).

Principalul efort al scenografiei s-a axat pe folosirea mijloacelor tehnice ale scenei, utilizându-le în vederea construirii cât mai rapide — din spații neutre, nepopulate de decor — a unei imagini-obiect-entitate plastice, în care să se poată implanta alte imagini-

tip, imagini-document ale unei epoci, a cărei iconografie este la îndemina tuturor. Asemenea tablouri-document, ca Tribunalul, Convenția etc., trebuiau să se încadreze, să se implanteze armonice în dispozitivul-entitate globală.

O altă mare dificultate — parțial surmontată — reprezintă schimbarea decorurilor. Sînt 20 de tablouri în patru ore și ceva de spectacol, ceea ce necesită un alt mare efort tehnic. Dispozitivul e prevăzut pentru modificări lesnicioase ale spațiilor, dar dimensiunile scenei, iarăși, handicapează tehnicienii. Personal, mă pasionează să încerc cu sensuri dramatice schimbările de decor, să obțin din aceste momente de aparent „relăche“ nu numai un „enchainé“ dramatic, ci și efecte de montaj. Aici n-am izbutit să valorificăm suficient și totdeauna schimbările. Izbutit mi se pare debutul spectacolului, unde se realizează o stare emoțională suplimentară rezultată din cinetica decorului, regia fructificînd valențele mișcării, în acea lentă extragere a personajelor din neantul istoriei. De bun efect mi se pare și mișcarea, la fel de lentă, dar implacabilă, a cortinetei de metal, deliberat scurtă, scundă, mișcare ce sugerează sfîrșitul cunoscut.

Pentru cariera mea de scenograf și pentru preocupările mele actuale, *Danton* la Teatrul Național a însemnat o experiență deosebit de interesantă, stimulatoră; ea se înscrie, cred, în căutările spațiale ale teatrului contemporan.

Teatrul T.V.

— un nou gen de spectacol și estetica lui

În zilele de 23—24 ianuarie s-au desfășurat la sediul Televiziunii române lucrările primei sesiuni științifice cu tema: *Teatrul T.V. — un nou gen de spectacol și estetica lui*, organizată de Redacția de teatru a Televiziunii în colaborare cu A.T.M. și Revista „Teatrul”.

Sesiunea s-a bucurat de prezența a numeroși participanți (responsabili ai vieții teatrale, regizori, actori, istorici și critici dramatici, scenografi, tehnicieni etc.), mulți aducându-și în mod nemijlocit aportul la elaborarea unei estetici a teatrului T.V. fie prin comunicările științifice pe care le-au susținut, fie participând la dezbaterile vii, interesante și fructuoase, care au urmat acestora.

În cuvântul de deschidere, tovarășul Vasile Potop, directorul Televiziunii române, a fixat câteva trăsături de conținut ale teatrului T.V. cu privire la funcțiile și misiunea sa, izvorite din înțelegerea aprofundată a sarcinilor artei socialiste elaborate la Congresul al XI-lea al P.C.R., de a fi expresie a umanismului socialist, îndbold pentru angajarea pe poziții ferme ideologice.

Despre teatrul T.V., ca factor educativ al gustului artistic, prin stilurile și modalitățile sale variate a vorbit maestrul Radu Beligan.

Dina Cocea, vicepreședinte al A.T.M. a cerut specialiștilor teatrului T.V., celorlalți oameni de teatru convocați la această sesiune să analizeze cu responsabilitate științifică acest nou gen artistic, să-l deșinească în ceea ce privește structura lui, limitele sale de evoluție, componentele sale formale, precum și în funcțiile sale sociale și politice, astfel încât lucrările sesiunii să constituie un suport teoretic pentru înțelegerea mai aprofundată a esteticii teatrului T.V.

Aducând un cald salut participanților sesiunii din partea redactorilor și colaboratorilor revistei „Teatrul” și din partea secției de dramaturgie a Asociației Scriitorilor din București, criticul Radu Popescu a arătat că importanța sesiunii este acordată de importanța obiectului ei. Teatrul T.V. prin posibilitățile de pătrundere în sinul maselor largi populare contribuie la crearea unei conștiințe colective omogene, politice, etice și estetice. Iar prin posibilitățile de control ideologic și estetic, de angajare programată, devine o adevărată forță cultural-ideologică, o școală a conștiințelor întru slujirea idealurilor comuniste. Aceasta face — a subliniat domnia sa — ca atunci când se joacă teatru la televiziune, să se joace însăși soarta teatrului.

Contribuțiile teoretice ale participanților au fost organizate pornindu-se mai întâi de la stabilirea funcțiilor teatrului T.V., pentru a se trece apoi la definirea conceptului de teatru T.V. ca gen. Comunicările fiind grupate aici pe următoarele subsecțiuni: scenariul

T.V., regia-decupajul regizoral, arta actorului la teatru T.V., scenografia, cadrul în teatru T.V. — operatoria, transpunerea în cadrul natural a operei de teatru — ambianță și comunicare. Metoda care a stat la baza organizării comunicărilor cît și a discuțiilor a fost aceea de la general la particular, de la dedus la indus, de la teoretic la practic, astfel încît comunicările cu valoare experimentală, izvorite din practica nemijlocită a creatorilor de teatru T.V., să devină ilustrări cu valoare de argument pentru comunicările teoretice larg generalizatoare.



În cadrul de largă generalizare a funcțiilor și sarcinilor teatrului T.V. s-au înscris comunicările lui Dinu Săraru, Andrei Strihan și Petre Bokor. Primul a vorbit despre programul ideologic și estetic al teatrului T.V. subliniind posibilitățile acestui gen de a prinde în cele mai îndepărtate colțuri ale țării și în cele mai diverse pături sociale, contribuind în mod eficace la omogenizarea culturală a societății pe o treaptă care să corespundă cerințelor spiritualității moderne. Aceasta face ca specialistului de teatru T.V. să i se pună probleme de repertoriu în care exigența estetică să se împletească strins cu cea ideologică. În centrul atenției sale trebuie să stea în continuare piesa de actualitate.

Restrîngînd și precizînd sfera discuției, esteticianul Andrei Strihan a încercat o reconsiderare a termenului de teatru politic, pornind de la creația originală nouă (Puterea și Adevărul de T. Popovici, Acești nebuni făcîrînici de T. Mazilu, Petru Rares de H. Lovinescu, Săptămîna palimilor de P. Anghel). Între politic și artistic — a subliniat domnia sa — există un dublu raport: unul de exterioritate — prin care politicul are rol determinant, și altul de interioritate, prin care conștiința politică este integrată organic în cea artistică. Politicul trebuie disociat și de moral. Cu alte cuvînte, de statutul de teatru politic trebuie să se bucure acele creații care sînt expresii estetice ale unei conștiințe politice, care vehiculează și pun în discuție concepții politice, și nu poziții tactice de sorginte morală.

Idei interesante asupra teatrului politic, înțeles în general ca o convergență între artă și politică, a avansat și regizorul Petre Bokor. Cu referiri la propriile sale interpretări regizorale Piticul din grădina de vară de D. R. Popescu și Ludovic al XIX-lea de G. Călinescu, el a subliniat funcția activist-politică a regizorului realizator al unui repertoriu angajat.

Constantin Paraschivescu recenzînd spectacolele de teatru T.V. incluse în ciclul „Oameni ai zilelor noastre“ (Hora întreruptă. Puterea și Adevărul. Cînd trăiești mai adevărat, Femeia fericită) a evidențiat noua calitate a personajului de teatru politic, anume aceea de a fi nu numai erou dar și interpret al noii sale condiții sociale — teme de rostuire dar și de reflecție politică.



Despre scenariul de televiziune și despre specificul său au vorbit Paul Everac, Doru Moțoc și Ioana Prodan.

În cuvîntul său, dramaturgul Paul Everac a lăsat să se înțeleagă (printre calambururi) că nu e convins de specificitatea scenariului T.V., că acesta nu ar avea norme specifice de constituire.

Doru Moțoc întrebîndu-se ce aduce nou Televiziunea în teatru, conchide că aceasta îl scoate de sub zodia eșemerului prin înregistrarea pe peliculă a reprezentației, pericolul degradării ulterioare a spectacolului fiind astfel exclus. Această situație conduce la un primat evident al regizorului, în ciuda faptului că aici imaginea este subordonată textului — (aceasta fiind de specificul scenariului T.V.).

Pe de altă parte, și pornind de la ideea că autorul de teatru se adresează publicului timpului său. Doru Moțoc a pus în discuție psihologia publicului de televiziune a cărei dominantă psihologică ar fi comoditatea spirituală, tocmai datorită faptului că lui i se oferă spectacolul fără ca să-l și căuțat. Aceasta implică un anume grad de pericolitate în sfera receptării estetice a publicului de televiziune care va înclina tot mai mult către spectacolul kitsch, al cărui specific — după esteticianul maghiar Hermann Istvan, — ar fi tocmai „corespunderea la așteptări“.

În sfîrșit, Ioana Prodan, analizînd scenariul T.V. după romanul Descoperirea familiei de Ion Brad a introdus ideea adaptării scenariului la mijloacele pe care le acordă Televiziunea de a induce de la reportaj-comentariu de viață, la viața nemijlocită.

Demne de interes au fost analizele din punct de vedere regizoral ale cunoscutelor realizatoare de spectacole T.V. Letiția Popa și Sorana Coroamă.

Sub titlul Joc și spațiu de joc la teatru T.V. — o expunere a interpretării regizorale la opera Faust de Marlowe, Letiția Popa a avansat o idee de importanță majoră asupra înțelegerii specificului spectacolului T.V., anume că spațiul de joc, decorul, nu este

indiferent, ci este văzut și construit de regizor prin prisma personalității dramatice a personajului.

Sorana Coroamă, utilizând propriile spectacole: *Micii burghezi* de M. Gorki dar și ciclul *Mușatinii* a arătat aceeași clară înțelegere a specificului teatrului T.V., vorbind despre funcția decorului în realizarea atmosferei dramatice existentă potențial în text și declanșată de regizor prin utilizarea spațiului natural în accepția sa simbolică.

Vorbind despre decupajul regizoral în teatrul T.V., Cornel Todea, a elucidat tehnica interpretării regizorale ca trecere a textului dramatic într-un limbaj al imaginii — trecere care are la bază descifrarea nivelelor de semnificații transpuse în unități de imagine, ceea ce constituie decupajul. Montajul, pentru că reface continuitatea, povestirea, ritmul acțiunii, este tocmai asocierea suitelor de imagini.

Despre condiția actorului la teatrul T.V., despre procesul său de creație, a vorbit cu competență artista emerită Dina Cocea. Ea a subliniat autonomia procesului de creație a actorului și de aici lărga sa responsabilitate în realizarea personajului. Actorul trebuie să depună în fața teleobiectivului un efort deosebit în solicitarea factorilor afectivi și intelectuali. Contactul cu televiziunea acordă astfel actorului un plus de profesionalitate. Tot despre aptitudinile actorului la televiziune, despre legătura psihică dintre actor și tehnicianul care minuieste aparatura, despre spiri-

tul de echipă care animă pe realizatori de la protagonist pînă la cameramar, au vorbit actorii Ion Marinescu și Mircea Albulescu.

Secțiunea de scenografie au acoperit-o contribuția teoretică a lui Paul Cornel Chitic și o trecere în revistă a principalelor spectacole T.V. realizată de Ileana Forju.

Edwiga Adelman a încercat o expunere a experienței sale de operator, arătînd rolul imaginii în realizarea dramatismului, al lumii și mișcării înțelese ca principali factori în declanșarea impresiilor afective ale spectatorului.

Despre transpunerea creației dramatice în cadrul natural, utilizînd mijloacele televiziunii, au vorbit Nae Cosmescu și V. Petrovici — ultimul referînd concret cu ajutorul teleimaginilor asupra organizării spațiului de reprezentare a piesei *Puterea și Adevărul la Uzina de aluminiu din Slatina*.

Comunicările dintre care publicăm cîteva și în revista noastră, au suscitat în rândurile auditoriului un viu interes invitînd la discuții, care s-au caracterizat în majoritatea cazurilor prin dorința comentatorilor de a nuanșa și preciza conceptul de teatru T.V. Au intervenit astfel cu completări și contribuții substanțiale: Octavian Barbosa, regizorul Horea Popescu, Sofia Sincan, Sorana Coroamă, Cornel Todea, Manase Radnev, Paul Cornel Chitic, ș.a.

Constantin Radu-Maria

Din comunicările sesiunii

DINA
COCEA

ACTORUL LA TEATRUL T.V.

Actorul de teatru, de film sau de televiziune, fie că se află pe scenă, pe platou sau în decor natural, în fața publicului sau a aparatului de filmat, fie că poartă un costum de epocă sau unul modern, fie că are de spus o tiradă sau de dat expresie în groplan, printr-o singură privire, unui monolog interior împlinește aceeași activitate de creație, urmărește același scop: elabora-

rea imaginii personajului și intruchiparea acestei imagini.

Dacă, aparent, procesul de creație diferă, ținînd seama de factorii care condiționează specificitatea teatrului, filmului sau televiziunii, în realitate, acest proces este condiționat indiferent unde se desfășoară, în primul rînd, de amprenta *subiectivă* a fiecărui interpret care, printr-o evoluție proprie

și creație, realizează joncțiunea cu trăirea intuitivă, de maximă inspirație și intensitate.

Am reținut acest argument pentru a sublinia autonomia procesului de creație a artistului și implicit răspunderea ce o are față de creația sa. Trebuie să remarcăm în continuare că această autonomie, oricât de paradoxal ar părea, este cu mult mai accentuată în procesul de creație pentru televiziune, ceea ce mărește și gradul de responsabilitate al actorului. Este știut că limitarea timpului de repetiții — deci de pregătire a unui rol — graba, tensiunea nervoasă din timpul înregistrării, improvizația continuă, dictată de prezența activă a unui partener tiranic — magnetoscopul — alcătuiesc la un loc condiții obligatorii, specifice televiziunii, pe care actorul le cunoaște și de care trebuie să țină seamă.

Regizorul polonez de televiziune, Jerzy Antozak prelinde că tocmai spontaneitatea și necesitatea de a improviza impun acea temperatură unică favorabilă creației, dar, adaugă el, și susțin această părere, numai o improvizație conștientă, gândită, pregătită.

Improvizația este proprie naturii artistice a actorului, într-o măsură constitutivă în actul de creație, este o condiție sine qua non a artei actorului. Dacă pe scenă, în condițiile pregătirii unui rol sau în cursul spectacolelor, improvizația actorului se află într-o strânsă interdependență cu textul piesei și cu situațiile propuse de autor, cu linia generală a personajului, și contribuie la stabilirea relațiilor, la comunicarea dintre parteneri, la televiziune, actorul improvizează în baza aceluiași proces de gândire și de imaginație, dar are ca *resort principal*, care-i declanșează inițiativa, spontaneitatea, ochiul magic al tele-obiectivului, căruia trebuie să i se adapteze cu suplețe în toate situațiile date. Flexibilitatea actorului, facultatea pe care o are de a-și modifica rapid mersul gândirii în funcție de mișcarea ochiului magic, disponibilitatea de a improviza, sînt atribute organice care se cer a fi însă supuse unui auto-control riguros. Control care trebuie să se exercite în primul rînd asupra mijloacelor exterioare de exprimare: cuvînt — gest — mimică, și aceasta în condițiile cărora li se cere să nu contravină continuității logice a gândirii impuse de decupajul regizoral, care, din necesități tehnice și artistice, fragmentează textul și acțiunea dramatică. Reconstituirea integrală a personajului, a vieții sale interioare și exterioare solicită actorului o gândire continuă, nu-i îngăduie nici un moment de dispersare a gândurilor, astfel ca de la un plan la altul să existe o unitate indisolubilă și continuă între procesul gândirii și reacțiile exterioare ale personajului.

Se știe că actorul își creează el singur viața scenică, este înzestrat cu un anume sentiment regizoral, organic, fiind un coregizor al spectacolului. Asimilează ideile regizorale dar le și influențează. Subliniez acest aspect al procesului de creație al actorului de teatru deoarece mi se pare că actorul la televiziune

are uneori impresia că munca sa este dependentă exclusiv de factorii tehnici specifici genului, libertatea sa de creație fiind îngrădită cu strictețe, în limitele unor perimetri precizi. De aici, grija exclusivă pentru memorizarea textului, ca urmare, redarea lui mecanică și recurgerea la o „improvizație” bazată pe adoptarea unor soluții facile și exterioare. O anume indiferență față de integritatea rolului, față de piesă chiar, de stilul acesteia în foarte multe cazuri, denotă și lipsă de cultură și slabă responsabilitate artistică, denotă dezinteres față de public.

Să nu uităm că teatrul la televiziune este un fenomen specific. El se află în vecinătatea imediată a programelor de informare; actorul, și el, se află în vecinătatea a sumedenie de tipuri umane. Memoria telespectatorului este solicitată la limită. Pentru a rămîne în memoria publicului, actorul nu are voie să „treacă” doar prin micul ecran, personajul pe care-l interpretează trebuie să se fixeze nu numai pe peliculă dar și în conștiința fiecărui telespectator în parte. Și aici, ating cel mai dificil aspect al creației actorului la televiziune: actul de comunicare între actor și public sau, mai precis, între „personaj” și spectator. În teatru, receptarea creației scenice este vie, directă, activă. Confruntarea cu publicul creează o atmosferă de emoție specifică, o tensiune interioară pe care actorul la televiziune o regăsește doar în clipa înregistrării, și aceasta nu întotdeauna, atenția obligatorie față de numeroasele elemente exterioare influențînd negativ asupra puterii de concentrare, de emoție, de trăire. Astfel că actorul va trebui să facă un efort deosebit în solicitarea factorilor afectivi și intelectuali, prielnici unei autentice trăiri. Numai astfel, imaginea actorului, și prin el a personajului, poate pătrunde în conștiința telespectatorului.

Multiple sînt condițiile noi la care actorul trebuie să se adapteze, atunci cînd are de interpretat un rol pentru micul ecran.

Dar, pentru actor, contactul cu televiziunea înseamnă dobîndirea unui plus de personalitate, de virtuozitate. Transferul unor modalități de expresie, dintr-un gen în altul, nu se rezumă numai la un proces de adaptare, ci înseamnă totodată și puțința de a descoperi noi mijloace de exprimare, fapt care potențează creația lui atît la televiziune cît și în teatru. Personal, după 40 de ani de teatru, experiența teatrului T.V. mă pasionează continuu, noi elemente de cunoaștere a artei interpretative venind să completeze, cu fiecare nou rol, întreaga mea experiență cu privire la infinitele posibilități de creație pe care le are artistul, în cadrul teatrului T.V. Deschiderea spre lume, despre care se vorbea în cadrul acestui simpozion, este și pentru actor o fereastră larg deschisă spre inima spectatorului. Pentru el ne străduim azi să descifrăm legile artei noastre, să le găsim noi aplicații, noi modalități. Acestui spectator îi dedicăm și cercetările noastre și realizările noastre.

Ciclul „Oameni ai zilelor noastre“

— concretizare expresivă a ideii de actualitate
în dramaturgie

Dacă ne-am putea privi cu ochiul anului două mii — și ce mare lucru pentru niște oameni cu imaginație, ca oamenii de teatru? —, dacă ne-am putea privi, deci, cu asemenea ochi țara și pământul, prima mare întrebare pe care ne-am pune-o ar fi aceea, cred, referitoare la cei care le-au transformat, le-au îmbogățit și le-au înfrumusețat; cine erau oamenii care au făcut toate acestea? Ce simțeau? Cum gindeau? Ce personaje de legendă li s-au cuibărit în suflet pentru a cuteza, cu firescul cu care mișcăm un cre-

ion dintr-un loc în altul, să mute niște munți din loc? Ce forță? Ce ideal? Dacă ne-am putea privi, deci, cu un asemenea ochi, am înțelege că profilul nostru, scripierea noastră, personalitatea noastră vor putea fi identificate numai în perspectiva acestor transformări.

Am stabilit, astfel, o relație. Inseparabilă între om și mediu, între om și istorie, între om și adevărata lui personalitate. Am definit un concept — pentru că omul nu mai e văzut ca o făptură izolată, extrasă din ca-

„Puterea și Adevărul“ de Titus Popovici — reconstituirea unui capitol de istorie politică.



drul înconjurător, nu mai e un ins de partea cealaltă a lumii, ci e lumea, o oglindeste, în mic, așa cum oglindește picătura înălțimea, puritatea, complexitatea, fascinația și albastrul cerului. E omul care și-a descoperit adevărata identitate de specie, adevărata personalitate — *omul social*. Integrat și implicat transformărilor din jur, erou și interpret al unei noi condiții. Umane și dramatice.

Dacă acestea ar fi coordonatele generale pe care știm că se prefigurează accepțiunea noastră despre om, modul nostru de a-l vedea și de a-l evalua, dacă acestea ar fi temeiurile de gândire și de rostuire estetică a noilor raporturi pe care le dăm unui sens de a fi, atunci ce bucurie poate fi mai mare decât aceea de a concretiza toate acestea, într-un program rodnic și ambițios, care să exprime menirea ta de creator, de artist al timpului tău, și a noastră de propagatori, de stimulatori ai acestor ambiții și însuflețite chemări?

Un ciclu e, la rîndul lui, o concretizare de program, dar dacă-l privim cu un ochi rece, lucid și grav, după ce l-am așternut ca o salbă la gîtul propriei noastre ambiții de a împlini o menire educativă prin artă, nu mai vedem o înșiruire de titluri, ci de ecouri, nu ne mai alegem cu o tolbă de nume, ci de re-nume — chiar cînd acest re-nume se capătă tocmai cu un asemenea prilej, drept, decent, fără surle, la primele replici, poate, trimise lumii pe un canal de comunicare spirituală. Cine va putea uita fiorul cu care niște muncitori anonimi erau părtași la reconstituirea unui capitol de istorie politică, din *Puterea și Adevărul*? Cine va putea nesocoti imaginea vie și originală a judecății grave a obștei care-și întrerupe jocul și pune în discuție un gest nesăbuit al unui membru al său, din *Hora întreruptă*? Dar firescul, marelui firesc cu care un personaj se confundă cu istoria și trăiește în ea, privind-o, propria lui biografie de luptă și de iubire, ca în *Ape și stele*? Dar poezia unei întîlniri scurte, și întîmplătoare, între doi bărbați cu treburi de șantier, și multe întrebări, și multe nostalgii, ca în *Oameni fără adresă*? Dar ascuțimea de sfredel a *Interviului*? Vedeți — am numit niște piese, dar n-am numit autorii, pentru că, dacă i-aș numi, ar trebui să adaug lista tuturor realizatorilor, de la regizori la interpreți, de la interpreți la echipă — la inimoasa echipă care vine din noapte și pleacă în noapte pentru a face din zi tipar grăitor peste vreme, imagine sensibilă, și care nu-și vede întotdeauna numele înseris pe un generic. Am numit, deocamdată, un *mod* de a face teatru — direct, angajat, curajos, o credință, o vocație care exprimă mai aplicat funcția de însinuare a artei în conștiință, esența democratică a genului, reflexia lui populară. Un *timbru de autenticitate* în prelucrarea artistică a temelor, pe care nu ciclul l-a impus,

firește, așa ca un generic între ghilimele, dar i-a deschis calea. Și bătaia de aripi.

Privind mai îndeaproape și mai din întimitate lucrurile, vedem și alte aspecte care se pun în discuție. Unul dintre ele ar fi acela al explorării decise a conflictului dramatic care se înfiripează, se însinuează, se bănuie, și nu al menajării lui cu pași voalați prin altă parte. Dacă ar fi să numim piesele de riguros conflict dramatic care au ilustrat acest ciclu în cursul anului trecut, am numi trei și nu ne-ar surprinde că doi din autorii lor sînt cunoscuți din alte genuri, din teatru și cinematografie, și știu mai bine, probabil, prețul acestei rigori de concepție și de compunere — *Puterea și Adevărul* de Titus Popovici, *Femeia fericită* de Corneliu Leu și *Hora întreruptă* de Constantin Popa. Dar cealalte? Cealalte, sau o parte dintre ele, vin — explicabil pentru fiorul începutului, dar nu numai atît — pînă în apropierea punctului antagonic al contradicțiilor pe care le vizează, ezită o clipă și o iau pe calea narațiunii de un anumit ordin — să-i zicem biografice, să-i zicem psihologice, să-i zicem lirice sau apropiate de faptul divers. Narațiunea nu este o modalitate exclusă în teatru, secolul nostru a lămurit și această interferență de epic și dramatic, dar e foarte necesar ca ea — care se dovedește o modalitate destul de spectaculoasă la televiziune — să se integreze unei esențe dramatice reale. Unei dialectici. E necesar să devină polemică și spectaculoasă prin confruntare, trecerea printre anotimpuri și oameni. Prin adevăr.

Am observat că o ezitare în fața punctului antagonic care deschide laturile conflictului, o pîruetă elegantă, face uneori spectacolul literelor sau al imaginilor mai plăcut, mai colorat, poate mai liniștitor, dar mai puțin dens în ceea ce privește adîncimea interioară a personajelor, chipul lor variat, cu diamante ascunse, pe care nimeni nu-l are la fel cu celălalt, dar toți îl au într-un fel și e cale lungă, și grea, și obligatorie, să-l ajungi, e trudă serioasă dar extraordinară pentru un artist de a-l surprinde și a-i consacra eforturile rostului său. Un firicel de vată se agață din cînd în cînd de conturul unor personaje, flutură acolo și ne ia ochii — sau își închipuie el că ne ia ochii — cînd ar fi de ajuns o suflare bărbătească pentru a-l înlătura și a ne lăsa să vedem mai departe. Mai adînc. O să mă contrazic, acum, dacă o să spun că nici laturile largi ale conflictului nu prinează atît în conceperea unei lucrări dramatice, cît adîncimea de care pomeneam, în nestermatele omului. Cehov a scris niște piese parecă fără conflict, parecă neglijîndu-l, lăsîndu-l undeva în afara timpului și spațiului scenic, între acte. În acte a adus omul, l-a lăsat să flecărească, să-și exprime nostalgiile, să vină, să treacă, să plece, fără o motivare anume, calculată. Dar ce drame a scos de aici! Ce conflicte! Conflictuale existau, se derulau pe aproape, dar noi vedeam

omul, tainele lui, reacțiile lui, frumusețile lui de aur pe care nici un ochi îndreptat spre efecte nu le poate vedea cu adevărat. Vedeam viața.

Și dacă e să vedem viața în spectacolele pe care le facem, în scenariile pe care le programăm, fie chiar și într-un ciclu, atunci la câștigurile pe care le-am acumulat, în nume și ecouri, ar mai fi de adăugat toate astea, ca puncte de referință pentru cele ce

vor veni — cu mențiunea că nici o modalitate nu e exclusă câtă vreme e articulată pe credință și adevăr, că nici o componentă a acestui delicat și orgolios organism nu se impune de la sine, pentru sine, ci prin efortul conjugat al tuturor ființelor care îl formează, din afară și dinăuntru, pentru îndeplinirea unei sacre îndatoriri — indiferent dacă ne vom mai privi, sau nu, cu ochiul anului două mii.

**PETRE
BOKOR**

TEATRUL T.V.— UN TEATRU POLITIC

Precizăm, dintr-o veche obișnuință, *teatrul politic*, ca și cum ar exista astăzi și un alt fel de teatru. Teatrul pe care îl vedem politizându-se în zilele noastre, n-a fost nici înainte apolitic, chiar dacă el a negat sau a ocolit problemele politice, chiar dacă a încercat să abată atenția de la rău la plictiseală.

O veche prejudecată a esteticii consideră noțiunile de politic și de artistic ca antitetice. Într-o accepție largă, orice spectacol e politic, deoarece la baza lui stă un punct de vedere, dacă nu o concepție politică bine definită. Între artă și politică, în estetica marxistă, nu numai că nu există un raport de opoziție ei, dimpotrivă, o deplină convergență.

Așadar, teatrul contemporan are în centrul atenției sale dezbateră problemelor timpului și ale societății, de la nivelul moravurilor la acela al structurilor și instituțiilor, probleme ale individului conștient că aparține unei colectivități.

Să facem însă distincție: teatrul politic nu înseamnă circumscrierea ocazională a unor „cazuri” răsunătoare și analiza lor critică, denunțarea unor manifestări politice și sociale în conexiunile lor de cauză și efect, în fața opiniei publice, ci înseamnă o suprafață de expresie mult mai amplă.

Realizatorul-artist, omul politic și activistul militează pentru aceleași idealuri de făurire a unei societăți și a unei vieți morale noi, a unei culturi noi.

Iată motivul pentru care asistăm azi la un „revival”, la o înviorare a ceea ce numesc unii teatru politic.

Triumfător prin explozia fără precedent a energiei sale vizuale, televiziunea constituie

totuși o biunitate audio-vizuală, în care cuvântul rostit are o greutate specifică echivalentă.

Înarmat cu această dublă dimensiune de limbaj, teatrul T.V. trebuie să-și împlinească rolul de factor de educație, cu intenția explicită și evidentă de a influența conștiința publică. Pentru telespectatori valoarea unei probleme se măsoară după răspunsul ce i se poate da.

Așa stînd lucrurile, este absolut firesc ca scena micului ecran să devină o promotoare a acestei politici culturale: a culturii politice.

Aici se cere o precizare: numesc în mod obiectiv teatrul T.V. ca fiind prima scenă, cel mai larg forum de cultură teatrală, după următoarele considerente:

a) repertoriul anual al teatrului T.V. însumează premierile unui teatru obișnuit pe parcursul a patru stagioni.

b) publicul unei piese T.V., vizionate mediu, echivalează cu peste 400 de săli de spectacol pline.

c) personalul artistic și tehnic numeros și calificat, pe de o parte; pe de altă parte, mijloacele de expresie practic nelimitate ca varietate și inedit, permit o formă absolut propice fiecărui spectacol.

d) realizatorul T.V. are la dispoziție o distribuție ideală, bazată pe actorii din toate teatrele țării.

M-au atras spre teatrul T.V. aceste deziderate, după cum m-a atras tocmai orientarea repertorială, enunțată de Dinu Săraru, lăconic, prin definiția „Regizorul-activist”.

Destinul meu regizoral s-a împletit în mod fericit și fertil cu orientarea redacției către

un repertoriu angajat, eu însumi fiind în situația privilegiată a celui care a putut crea spectacolele dorite, exclusiv din dramaturgia originală contemporană.

Sînt regizor de formație cinematografică și ca atare cred în utilitatea și necesitatea unui teatru care să aibă o funcție pedagogică, o funcție combatantă, un teatru bazat pe o literatură scenică de stringentă actualitate.

După părerea generală, între a învăța și a te distra este o mare deosebire. Studiul poate fi util, dar numai distracția este agreabilă. Stă deci în puterea realizatorului să aperse teatrul T.V. împotriva bănuielii că ar fi plictisitor, trist sau chiar enervant.

Fișa mea de creație cuprinde titlurile unor premiere T.V. ca : *Piticul din grădina de vară*. Chiar dacă acțiunea piesei lui D. R. Popescu nu se situează în imediata actualitate, ea s-a dovedit a fi o intersecție filozofică, o dezbateră actuală, o dramă politică profundă, zguduitoare, o mare confruntare între individ și societate, confruntare a eticii comunistului. *Momentul 403* de Constantin Chiariță, teatru politic documentar, care a încercat să acrediteze metaforic sau direct, idei din cele mai înaintate, privitoare la relația om-muncă. Spectacolul a fost primul realizat integral la locul efervescentei munci. *Hilarius*

de Deak Tamás, o meditație-parabolă în formă deschisă și agresivă a libertății interioare a individului, în contextul evocării unor fapte istorice cu semnificații majore. *Ludovic al XIX-lea* de George Călinescu, spectacol pe care George Ivașcu l-a calificat a fi un mesaj al concepției revoluționare, un impact creator cu dialectica Istoriei.

Este adevărat faptul că încărcătura politică a unor spectacole e încă fragilă în raport cu realitatea, și nu rareori abordarea frontală, esențială a problemelor colectivității și ale omului, e înlocuită prin afirmații generice dacă nu prin lozinci, prin scheme. Ideile nu sînt totdeauna centrale, detaliul pitoresc — în limbă și în port — cîștigă teren în dauna atitudinii grave, iar tele-publicul ezită, pe bună dreptate, să se recunoască în imaginile propuse pe micul ecran de către teleaști.

Problema de substanță e înainte de specializarea teatrelor, a materialului dramatic ce i se pune la dispoziție.

Redacția și realizatorii teatrului T.V. vor trebui să se dovedească din ce în ce mai sensibili la problemele cetății, ale „polis“-ului, — de unde și provine termenul de politică — asupra cărora sînt chemați să mediteze și să se pronunțe, bineînțeles pe căile teatrului telegenic.

**DORU
MOȚOC**

SCENARIUL T.V. — între determinările estetice și cele sociologice

Ceea ce îmi îngădui să supun atenției dv. reprezintă de fapt crimpee dintr-un lung și neîncheiat încă dialog cu mine însumi, sînt întrebări care s-au născut spontan, în timp ce scriam sau urmăream în fața dreptunghiului magic al televizorului spectacolele de marți-seara. Aceste întrebări solicitau, de cele mai multe ori, răspunsuri imediate. Răspunsuri pe care le-am căutat, firește, deși nu le-am găsit întotdeauna. Experiența mea nu e foarte mare, iar faptul că acum rostesc cu voce tare gîndurile care m-au frămîntat și continuă să mă anime, ca și concluziile parțiale la care am ajuns, se datorează tocmai

dorinței de a le confrunta cu opiniile celor a căror competență și autoritate în materie sînt mai presus de orice îndoială.

Sînt unul din tinerii autori de teatru al căror debut s-a produs sub auspiciile Televiziunii. Primele mele piese au fost concepute și scrise special pentru micul ecran. Nu am velenități de teoretician. Dar, evidențiind mobilurile care au determinat preferința mea pentru teatrul TV, voi reuși poate să evidențiez și cîteva elemente, vizînd estetica acestui gen, ce se bucură de o atît de largă audiență.

Cred că lucrul care se cere subliniat cu precădere, atunci cînd încercăm să delimităm

specificul teatrului TV, este acela că, odată cu televiziunea, spectacolul de teatru (mă refer la spectacolul lucrat special pentru TV, nu la transmisiile în direct din sălile de spectacol) a ieșit de sub zodia efemerului, intrând într-un teritoriu al perenității. Această realitate, istoricește nouă, și care se dovedește susceptibilă să anuleze teama, oroarea de perisabil a realizatorilor, echivalează cu o veritabilă revoluție. Perenitatea nu mai este atributul exclusiv al textului dramatic ci și al reprezentăției, a cărei clipă supremă de adevăr și de frumusețe poate fi acum conservată și reprodusă în timp, grație nu unor magice invocații retorice de felul lamartinianului „*o temps, suspende, ton vol!*”, ci mult mai simplu, grație peliculei cinematografice și benzii magnetice. Până la apariția televiziunii, orice spectacol de teatru se năștea și trăia doar într-o împrejurare dată — „hic et nunc”. Acum, acel „hic et nunc”, care este, firește, o componentă a trăirii artistice, practic nu mai există. Spectacolul (același spectacol, nu variante ale lui) poate fi urmărit oriunde de către oricine, ori de câte ori este transmis. Opera nu se mai naște spontan, sub ochii spectatorului, deși el are iluzia că lucrurile se petrec la fel ca mai înainte. Consecința? Elaborarea spectacolului se poate prelungi, cel puțin teoretic, până ce totul atinge perfecțiunea. Pot fi evitate astfel orice accidente neplăcute, orice improvizatii gratuite, extra-artistice, în desfășurarea spectacolului. Pericolul degradării lui ulterioare este deosebit de exclusiv. Acesta este incontestabil un element pozitiv, un câștig pentru arta teatrală. În plus, televiziunea dispune de mijloace tehnice superioare chiar celor mai bine utilizate teatre. Rămâne doar să vedem — așa cum se întreba cu câțiva ani în urmă Pavel Cîmpeanu, într-un studiu ce nu-și propunea, din păcate, să aștepte și răspuns la întrebări, pentru că urmarea o altă finalitate, — rămâne să vedem „în ce măsură potențialul tehnic al televiziunii se poate converti într-unul artistic” și mai ales să vedem, „ce conservă, ce aduce nou și ce modifică teatrul TV” în structura și funcțiile spectacolului teatral.

Fără pretenția de a da un răspuns exhaustiv tuturor acestor întrebări cardinale — de maxim interes pentru dezbaterile la care participăm — credem că spectacolul de teatru TV conservă, ca și spectacolul destinat scenei, în primul rând, strădania, năzuința de a transforma cu mijloace specifice textul scris în acțiune. Dar el modifică totodată un lucru esențial: îngrădește spectatorului capacitatea de a selecta liber ceea ce dorește din acțiunea ce se desfășoară în spațiul scenic. Regizorul acționează aici ca un tiran. Ca un demiurg. Urmărind piesa din unghiul pe care-l socotește ideal, regizorul direcționează atenția privitorului exclusiv în sensul dorit de el. Spectatorul nu vede decât ce îi îngăduie regizorul să vadă și atât timp cât acesta socotește necesar. Pe de altă parte, nici un amănunt semnificativ nu mai poate scăpa nici unui dintre spectatori. Transfocatorul,

plan-detaliiu, prim-planul, gros-planul aduc sub ochii privitorului chiar și cele mai anodine gesturi, evidențiază pe chipul actorilor până și stările fugare, de o clipă, descoperă pretutindeni detalii cu funcție dramatică. Prin aceasta, teatrul TV se apropie incontestabil de arta filmului. Deosebirea ar consta, după opinia mea, în aceea că în vreme ce în film rolul hotărâtor îl are imaginea, în teatrul TV aceasta rămâne subordonată textului. —

Iată tot aștepta realități de care dramaturgul de televiziune trebuie să țină seama. El va trebui să acorde deci o mult mai mare atenție cadrului plastic al acțiunii, detaliilor semnificative, având o mult mai mare libertate de acțiune decât în cazul textelor scrise pentru scenă, unitatea artistică a spectacolului de teatru TV neresimțându-se de pe urma schimbării locurilor acțiunii ori de câte ori este nevoie de asta.

Dacă asupra dramaturgului (și, desigur, într-un mod specific, asupra tuturor realizatorilor spectacolului) acționează astfel de determinări, și altele ce țin de sfera esteticului, vom remarcă faptul că genul este determinat de sociologic.

Nu spunem, desigur, nici o noutate dacă amintim că orice creator — și dramaturgul cu precădere — caută în operă o soluție pentru realizarea comunicării. Poetul sau prozatorul caută să capteze interesul cititorului ideal. Autorul dramatic se adresează publicului. Dar cărui public? Dacă putem concede, odată cu Jean Paul Sartre că „nu există artă decât pentru și prin celălalt”, nu putem să nu observăm totodată câtă dreptate avea Escarpit când ne atrăgea atenția că „acest altul, pentru care autorul scrie, nu este neapărat același, ba este chiar rarorii același cu cel care receptează de fapt opera”.

Orice autor dramatic se adresează unui anumit public sau, în funcție de specificul lucrării sale, unei anumite categorii a publicului. Firește, acest public pe care-l are în vedere autorul este, în cele mai multe cazuri, publicul epocii sale. A scrie „retroactiv”, pentru publicul unei epoci revoluate, echivalează cu un nonsens. În schimb, cealaltă deschidere — către viitor — către publicul unor epoci ce vor urma, se dovedește posibilă în unele cazuri. Istoria literară probează însă în chip peremptoriu că pentru marii scriitori drumul către posteritate a trecut prin epoca lor. Cu câteva fericite excepții — un Jarry, un Kafka, un Capek — care au fost mai bine prizați de un public ulterior epocii în care au scris — operele adresate în mod expres posterității au rămas în cele mai multe cazuri simple bizarerii.

Dramaturgul se adresează cu precădere, așadar, timpului său. Publicului acestui timp. Mai exact, unei anumite categorii a publicului: cel care agreează și caută spectacolul de teatru. Dar dramaturgul de televiziune? El nu are un public specializat.

Practic, un spectacol de teatru TV se adresează întregii mase de posesori de receptoare.

Sigur că, în aceste condiții, spectatorii aparținând diverselor categorii sociale profesionale, de vîrstă, ce compun publicul, vor reacționa foarte diferit în fața unuia și aceluiași spectacol. Inconvenientul principal este determinat de faptul că publicul neavizat, urmărind nu întotdeauna cu concentrarea necesară și nici în starea de spirit cea mai adecvată un spectacol, pe care nu l-a căutat, ci care i se oferă, îl va viziona cu convingerea falsă că recepțarea operei de artă nu presupune nici un fel de pregătire specială. „Această tendință — opineză esteticianul maghiar Hermann Istvan — se întâlnește cu kitschul“. Spectatorul kitsch — pentru că există și un astfel de spectator — crede că arta se poate mulțumi și cu un rol secundar sau asociat. Dar opera de artă — este de părere același subtil analist al kitschului — „poate îndeplini numai rolul principal. Degradată la rol secundar sau asociat — (de pildă, vizionarea unei piese de Molière, paralel cu spălatul picioarelor), opera de artă nu mai impresionează în virtutea calității ei artistice, ci numai în manieră kitsch“.

Un astfel de spectator — dacă mai este și lipsit de imaginație — nu va urmări cu atenție decît acele scene ce corespund nivelului și cunoștințelor lui despre subiectul respectiv, căci una din trăsăturile kitschului este tocmai „corespunderea la așteptări“. În sistemul de judecări al telespectatorului kitsch, frumosul este substituit, cel mai adesea, plăcutului. Tot ce-i place este socotit în mod automat valoros și tot ce nu înțelege este considerat fals și neartistic. A merge în întîmpinarea gusturilor unui astfel de public — în numele unui fals democratism cultural — ar fi, după opinia mea, o gravă eroare, căci, în acest mod, teatrul TV n-ar putea evita cea mai periculoasă din primejdiiile potențiale care-l pasc, aceea a alunecării într-o zonă de posibilă interferență cu kitschul. Dar nici a ignora marele public, doar pentru motivul că nu e suficient de cultivat, nu mi se pare recomandat. Ce ar trebui atunci făcut? „O ofensivă frontală în sensul certării spectatorului pe motiv că s-a transformat în admirator al kitschului“ nu e indicată căci — e de părere același Hermann Istvan — „aceasta l-ar ofensa și l-ar face să se simtă angajat față de kitsch. Pe de altă parte, ca orice așa-numită ofensivă frontală în cultură, acțiunea ei nu se face simțită tocmai asupra acelora pe care îi vizează“.

O problemă insolubilă ?

Nu. Dramaturgul de televiziune poate găsi mijloacele de a interesa cercuri foarte largi, evitînd totodată alunecarea în kitsch. Cum ? Iată întrebarea. Îmi amintesc că, în urmă cu

doi sau trei ani, distinsul teatrolog care este Valeriu Răpeanu a analizat pertinent, dintr-o perspectivă sociologică, cauzele răsănătorului succes al spectacolului de teatru TV cu piesa *Zestrea* de Paul Everac, în regia Letiției Popa. Valeriu Răpeanu demonștra acolo că, dincolo de calitățile piesei, regiei și înregistrării, succesul se datora, între altele, și faptului că schema dramatică generală, (dar numai schema !) în cazul amintit triumfiul conjugal, era foarte cunoscută și de o largă accesibilitate. Pe această structură generală accesibilă, talentul lui Paul Everac a montat caractere și idei originale, sensuri și finalități noi. Publicul, atras inițial doar de formula cunoscută, a receptat în cele din urmă global spectacolul.

Este un drum posibil. El ar putea fi urmat și într-un alt sens. Este cunoscută, de pildă, apetența marelui public pentru melodramă. De ce oare trebuie melodrama comunicată din planurile noastre ? Există melodrame bune și melodrame proaste. Pe cele bune n-avem nici un motiv să le respingem. Oare pe tiparul unei melodrame nu se poate scrie, de către un autor talentat, o bună piesă cu tematică contemporană ? Și nu e singura specie dramatică ce poate fi adusă în discuție. Oricum, în relația cu publicul, trebuie să dăm dovadă de o adevărată pedagogie și, în orice caz, de o anumită subtilitate. Marele public este adesea în situația copilului care preferă nu bomboanele cele mai bune, ci pe acelea al căror ambalaj este mai viu colorat. Să nu ezităm să vindem pentru început „bomboanele“ de calitate în „ambalajul“ cu care publicul este obișnuit. Cu timpul, deprinzîndu-se cu gustul lor excelent, publicul va sfîrși prin a le căuta și în „ambalajul“ original. Aceasta e, firește, doar una din posibilele căi de apropiere a marelui public de teatrul TV.

Aș vrea să mai spun în încheiere cîteva cuvinte legate de teatrul politic. Interesul pentru un astfel de teatru este enorm. Cînd e bine făcut, el prinde la toate categoriile de public. Dacă au fost și spectacole de teatru politic care s-au bucurat de o audiență mai redusă, asta s-a întîmplat nu pentru că erau politice, ci pentru că înuta lor artistică era oarecare. În alte cazuri, un anumit didacticism sec, o pedagogie rudimentară erau acelea care îndepărtau publicul. Ar trebui, cred, să medităm la această realitate. Iar în ce ne privește pe noi, cei ce scriem pentru teatrul TV, ar merita să ne amintim mai des îndemnul meru actual al marelui, unicului Caragiale : acela de a face nu „artă cu tendință“, ci, pe cît ne stă în puteri, și desigur în măsura în care talentul ne-o îngăduie, să facem „tendință cu artă“.

PRIMA EXPOZIȚIE DE SCENOGRAFIE DE TEATRU T.V.

Televiziunea Română, în colaborare cu A.T.M., a deschis PRIMA EXPOZIȚIE DE SCENOGRAFIE DE TEATRU DE TELEVIZIUNE și a organizat o sesiune științifică, intitulată TEATRUL T.V. — UN NOU GEN DE SPECTACOL ȘI ESTETICA LUI, la pregătirea sesiunii contribuind și revista „TEATRUL“.

Meritorie, expoziția intrunește o suită de schițe, proiecte și imagini scenografice.

Riguroasă și edificatoare selecție din impresionantul număr de spectacole a două-trei stagii teleteatrale.

Valoarea neîndoielnică a creațiilor scenografice ne îndeamnă să notăm întreaga suită de artiști expozanți: arh. Teodora Dinulescu, Rodica Hanargic, Georgeta Iligan, Vasile Rotaru, Elena Forțu, arh. Virgil Luscov, Doinu Levința, arh. Constantin Gheorghe, arh. Armand Critea, Ion Olaru, Dumitru Georgescu.

Cercetarea teatrului T.V. poate porni de la textul literar; suportul material al transmisiei și recepției; condiții și premise de receptare a spectacolului; realizarea artistică, înfăptuirea — în sens de punere în fapt — a reprezentației teatrale; și de la spațiul de joc. În această ordine de idei, putem așeza sub semnul întrebării următoarea alternativă: teleteatrul ca reprezentație teatrală a existenței umane, sociale sau ca reprezentare a teatralității acestei existențe. Distincția nu este gratuită pe cât poate să pară din jocul de substituție a pozițiilor celor două noțiuni: reprezentare și teatral. Să reformulăm alternativa: teatrul T.V. se instituie drept o nouă formulă și un nou statut — încă necristalizat — al reflectării realității, deci o nouă și coloidală (încă) reformulare artistică a realității sociale și umane? Așa cum vorbim azi de realitatea literară așa vom putea vorbi mâine despre o realitate teleteatrală înglobată, asimilată de realitatea reală?

Sau teatrul T.V. este un mijloc, o șansă de refolosire și reutilare a tehnicilor mijloacelor și expresiilor artistice proprii teatrului scenei? Dacă admitem această variantă înseamnă că omenirea, ansamblurile sociale și-au păstrat intacte aceleași articulații de teatralitate — de conflict, situație și relație — care au permis apariția teatrului scenic. Dacă respingem această variantă, trebuie să afirmăm și să demonstrăm că însăși realitatea umană — nu e vorba de realitatea socială — s-a schimbat. Ceea ce ni se pare aproape imposibil de demonstrat. Pornind de la faptul că textele clasice nu au fost scrise pentru T.V., luând în considerație faptul că spectacolul de teatru scenic, transmis prin televiziune este mai greu suportabil pentru public și constatând obiectiv specificitatea de interpretare a actorului în decor natural, se impune în discuție relația dintre actor și obiect, adică problema spațiului de joc.

Sigur că decorul de teatru T.V. nu poate fi asimilat, comparat și analizat ca decorul

de teatru scenic. Decorul pentru teatrul T.V. nu există decît în măsura în care el intră într-o imagine, cere sau sugerează o imagine pentru camera de luat vederi. Scena de teatru este un spațiu dat, un spațiu același, care înglobează decorul și actorul, deci un spațiu vizibil în ansamblu. Nu vom ratifica niciodată scena turnantă a unui teatru, drept posibil decor de teatru T.V. Scena turnantă a fost o încercare a teatrului de scenă de a depăși handicapul resimțit față de cinematograful, o provizorie — și cred eu — naivă soluție de a accelera succesiunea locurilor de joc aiddoma ca în pelicula cinematografică. Probabil, aceasta s-a datorat identificării aparatului de fotografiat cu ochiul omului, neglijîndu-se faptul că între spațiu și peliculă se interpune cadrul: marginea restrictivă și delimitantă, deci o nouă convenție aparent mai puțin declarată, mai puțin sesizată, deci mai ușor asimilabilă de către privitor.

În televiziune, valabil este doar spațiul cuprins în imaginea T.V.; imaginea devine astfel însuși spațiul decorului. Decorul din „afară” cadrului T.V., pentru ochiul spectatorului nu mai există sau este doar presupus și, practic, în timpul vizionării spectacolului, nu interesează. Cadrul — rama micului ecran — „taie” petice dreptunghiulare din orice imagine globală posibilă. Așadar, decorul este o succesiune direcționată de vizibilități, devenind astfel suportul unor vizualități selectate, segregate pe criteriile interesului pentru conflict, vizualități în succesiune preferențială și deci intențională.

Decorul de teatru T.V., ca obiect concret, este un obiect imposibil, inexistent în realitatea reală: un obiect imaginat. Rețea de schelete metalice sau din lemn, încalcă rețea de suprafețe și goluri, de planuri verticale și horizontale, drepte și frînte, de volume curbe sau poliedrice etc., un pseudopod enorm și fragil, în ultimă instanță un schelet care suportă, care susține carnea detaliilor credibile ale concretului, o osatură fantastică, față de care chipul cunoscut al realității identificabile devine aparență. Tocmai aceste detalii ale concretului, aceste diverse cioburi de realitate identificabilă permit succesiunea rapidă de imagini, și, prin imagine, concentrarea de arii geografice și topografice diferite. Chiar filmările în afara platoului — „exteriorale” — sînt dictate de filmările făcute pe platou. Decorul lui Vasile Rotaru la *Trerul blindat* este un excelent argument: scenograful a contrafăcut „exteriorul”; dincolo de performanțele iluziei optice se află tocmai cinetismul decorului; pe cîtiva metri e posibilă sugestia distanței, e posibilă existența a două-trei locuri de joc. (Mă refer la spectacolele de teatru T.V. și nu la filme T.V.). Cinetismul unui decor de teatru T.V. se definește astfel prin numărul și diversitatea de detalii prin care imaginea de pe micul ecran poate sugera alte arii geografice și topografice și alți timpi ai acțiunii.

Pentru un cititor de proză și teatru, locul acțiunii, peisajele, obiectele, orele luminii de peste zi etc. sînt locul mental al imaginării, ele sînt subiectul unor fantazări. Obiectul de imaginat: interiorul, peisajul etc. sînt obiecte altfel imaginabile de către fiecare cititor în parte. Decorul de teatru T.V. subminează spațiul imaginabil și i se substituie; și nu-i rămîne altceva de făcut telespectatorului decît să identifice realitatea detaliului și să-i admită oportunitatea. Nu același lucru se întîmplă cu decorul de teatru. Motivele sînt numeroase. Nu e cazul să le enumerăm acum. Motivul care ne interesează pe noi este faptul că imaginea T.V. este asimilată ca imagine fotografică. Spectatorul știe, e convins și, a priori, judecat că fotografia este o reproducere exactă a concretului fizic. Iată motivul pentru care decorul copiază, reproduce butaforic obiectele și în general — metaforic spus — „natura”. Numai că tocmai în această convingere: fotografia este o reproducere exactă a unui concret fizic — se află și fisura prin care se strecoară invenția, creația scenografului de teatru T.V. Exactitatea „naturală” a imaginii fotografice, îl convinge pe orice om care privește o fotografie și de existența fizică, reală a obiectului fotografiat. De aici mi se pare că pornește noul tip de convenție a teleteatrului. Scenograful „redă” realitatea unui detaliu — așa cum se întîmplă în decorul Teodorescu Dinulescu pentru *Speranța nu moare în zori*, de fapt, el inventează un nou obiect, care funcționează concentrat, ca realitate.

Pentru ca o stare psihologică, o tensiune socială să fie transmisă telepublicului, scenograful o „traduce” într-o realitate confecționată: adună acele elemente-detalii din realitate, analoage, mai bine zis sinestezice echivalabile cu starea, cu tensiunea ce trebuie comunicată prin spectacol și le reordonează. Într-un fel este o convertire, o corecție a realității spre realitate, a realității reale spre realitatea literară. Acesta mi se pare a fi, din punct de vedere plastic, un procedeu de modificare a spațiului și a obiectelor prin care, conform emoțiilor și trăirilor, a tensiunilor și stărilor de conflict, se definesc personajele. Deosebirea între teatrul T.V. și filmul T.V., din acest punct de vedere, îmi pare a consta tocmai în aceea că spațiul și obiectele nu rămîn neutre în teatru față de personaje; în film, personajul traversează spațiul, îl parcurge, se situează, se fixează în el, dar nu-l modifică subiectiv; în teatru, personajul „se înfășoară” în spațiu și cu obiectele, se imprimă în acestea, și le animă.

E posibil ca aceste constatări să pară doar un simplu exces de subiectivitate; de fapt, toate acestea sînt tardive răzbunări — devenite inutile — ale teatrului scenic.

Teatru TV sau altceva, nou?

La uita, binevenita sesiune științifică, „Teatru TV — un nou gen de spectacol și estetica lui” — ocazie secundară pentru schimburi de idei și pentru tatonări ale unui teren încă prea puțin desțelenit — la noi și în lumea largă — s-au spus lucruri interesante atât sub raport teoretic, cit și sub raport concret, de experiență cotidiană. Totuși, mi se pare că nu s-a spus ori nu s-a subliniat suficient un lucru esențial, mai precis nu s-a operat o disjuncție fundamentală, și anume: una este „teatru TV” și alta este „un nou gen de spectacol”. Adică: una este să montezi la televiziune o piesă inițial pentru scenă, și alta este să montezi o piesă scrisă anume pentru reprezentarea în studioul TV. Dar o lucrare scrisă dinainte, special, pentru TV, mai poate fi considerată o piesă (de teatru)? S-ar părea că ne jucăm pur și simplu cu vorbele, cu termenii, dar nu-i deloc așa. Confuzia terminologică — sau o anumită lipsă de rigoare terminologică — începe chiar din enunțul temei sesiunii, prin relația „teatru—spectacol”. Ce-i drept, amintind noțiunile provin de la acțiunea de a vedea, de a privi: în greacă, théatron < théa-omai = văd, iar în latină, spectare = (tot) a vedea. În accepțiunea modernă, curentă, însă, termenul de teatru cuprinde, dual, atât reprezentarea pe scenă, cit și bucată (pièce = bucată) de literatură dramatică, în timp ce prin spectacol se înțelege numai reprezentarea, punerea în scenă, montarea. Și-a-tunci: o posibilă, legitimă, estetică a televiziunii vizează numai montarea în spectacol? Dar dacă eventual vizează și literatura (textul sau pretextul scris), această scriere „literară” mai este piesă de teatru sau, dimpotrivă, este mai curind altceva, ar trebui chiar să fie altceva? Este altceva, într-adevăr. Dar ce anume?

Lăsind la o parte piesele de teatru, clasice sau contemporane, adaptate în vederea unor reprezentări la TV și constituind efectiv „Teatru TV”, — este vorba de un nou gen nu numai de spectacol, ci și de scriere. Un gen care nu e nici literatură, adică nici proză sau dramă, nici scenariu cinematografic, nici scenariu radiofonic, ci o sinteză improspătată a acestora. De altfel, pe o asemenea schemă i s-a și reconstituit genealogia, cei mai mulți dintre specialiști (dacă există atari specialiști!) stabilind următoarele trei izvoare ale noului mijloc de comunicare, ale noii „mașini de difuzare”, cum a fost botezată televiziunea, inclusiv spectacolul TV: 1) teatrul, ca rădăcină primară a dramei; 2) cinematograful, ca posibilitate de a analiza imaginile în esența lor plastică și de a le

dinamiza prin montaj; 3) radioul, ca facultate de a crea un ritm poetic și psihologic „difuzat pe unde”. Dintre acești factori-părinți, la sesiune s-a povestit doar de primii doi, neglijându-se aportul specific al radiodifuzării (radio-drama). Iată, oricum, un subiect de discuție în plus.

Care să fie, deci, numele noului gen? În linii mari, s-a apelat mereu la prefixul tele și s-a forțat termenul de teledramă (telecomedie, telespectacol), acesta din urmă cu o arie semantică mai amplă, și nu văd de ce n-am încetățeni și noi o astfel de terminologie (de îndată ce ne-am dat cu teledrama, teleshoolă, gostat, plașar etc.). Ținând firește, seama că — potrivit cristalizărilor și pe plan internațional — teledrama (telespectacolul) nu este nici „teatru într-un plămîn artificial”, nici „cinematograf văzut prin periscop”, nici „radio care și-a dobândit vederea”. Ci un nou „gen” specific, de sine stătător, atît ca text, cit și ca spectacol, aflat deocamdată într-o perioadă de căutare a unei proprii estetici, a unui propriu statut artistic.

Un gen care — să luăm bine aminte — dispune deja de un instrument artistic, de mijloace de expresie, de procedee și de tehnici capabile să ducă la opere de artă. Problema reală nu este aceea a „instrumentului”, a „mijloacelor”, care, subliniez, există, ci aceea a artistului, a poetului, a acelei personalități creatoare ce nu va întîrzi să apară și să demonstreze concret că televiziunea, spectacolul TV, poate să fie și autentică operă de poezie, de artă.

La sesiunea științifică organizată de Redacția Teatru TV, în colaborare cu A.T.M. și cu revista „Teatru”, cineva, un regizor sau un actor generos, a pomenit la un moment dat de contribuția anonimă, dar viabilă, a unor „băieți de cablu”, adică a unor tineri mașiniști de platou, care ajută la mînuirea și mișcarea aparatelor. Mi-a plăcut mult expresia aceasta, mai ales prin analogie cu tenisul („băiat de mîngi”). Și fiindcă asemenea comparații cu tenisul am mai făcut și eu, pe teme cinematografice (iar o ilustră colegă a jucat chiar un set cu meșterul Manole: „Play. Manole! Ready, Manole!” etc.): mă gîndesc că, așa cum în tenis nu pușini necunoscuți „băieți de mîngi” au devenit mari campioni de faimă mondială, tot așa, mîine, unul dintre actualii, ignorații „băieți de cablu” va deveni marele poet al telespectacolului (al teledramei). Fapt cu totul posibil și cu totul augurabil, pentru o inedită „gloria in excelsis video”...

Urîțica

Surprizele cronicarului dramatic sint, din păcate, destul de rare. Așezat în stal, cronicarul privește cam pieziș și cu invidie către vecinul de fotoliu — pregătit sărbătorește să vadă un spectacol. Să vadă! Cronicarul, cel mai adesea, revede. Revede actorii, revede piesa, uneori revede spectacolul.

Practica i-a dezvoltat și reflexul anticipării, cam știe cum va fi cutare în cutare rol, cam știe cum va fi piesa cutăruia, cam știe cum va arăta spectacolul cutărui regi-zor.

Surprizele sint destul de rare.

O surpriză am avut eu, de pildă, văzînd producțiile de absolvire de la Studioul I.A.T.C.: surpriza unui grup de actori buni, foarte generosi dotați. Printre ei, o acrițică, o tînără cum rar mi-e dat să văd, un pumn de fată care a irumpt în scenă ca o petardă, rizînd galeș și dulce, și icnîl, plîngînd smiorcăuț și alintat, cîntînd, zbenzîndu-se, fandosîndu-se, stropșîndu-se bătăioasă, năbădăioasă, mereu proaspătă și mereu alta, foarte bună printre buni, dărîndu-se cu frenezie jocului.

E o fărîmă de om, cu ochii vii, cu nasul cît un bumb, cam scurtuță, cam grăsuță, nu frumoașă, nu ceea ce se cheamă o fată frumoașă, frumușică cel mult, adică nostimă, adică, ce mai, urîțică.

Văzînd-o, m-am bucurat de două ori: o dată pentru că e atît de dărîuită cu taleni. Încă o dată, pentru că îmi dau seama că la I.A.T.C. s-a schimbat ceva și că s-a schimbat în bine, dacă locul frumuseșilor glaciale, golite de har, îl iau azi talentele autentice. Și m-am intristat totodată. M-am intristat gîndindu-mă cît va avea de luptat urîțica după ce va ajunge în teatru. M-am intristat, gîndindu-mă cît de superficial își aleg uneori directorii vîtuarele angajate, cum se dau în vînt, fără nici un temei, după cite o clorică ingenuă însumînd cel mult datele unei prezentatoare de modă, cu nițică grație, cu nițică prospețime, cu nițică suavitate, cu nișel din toate, dar fără de-ajuns ca să-și asigure utilitatea pe mai mult de trei sezoane. M-am intristat știînd că se înfîmblă, nu todeauna, nu peste

tot, dar se întimplă, încă se mai întimplă în teatre, ca omul potrivit să ia locul potrivit pentru altul. Și asta nu din rea intenție, cît din nepricepere, din prejudecată și din lipsă de intuiție.

Urîțico, nu fii tristă! Peste puțină vreme te vei înfățișa directorilor, îți vei exprima opțiunea, și poate să n-am dreptate, poate să nu se întimplă așa, dar tare mă tem că alegerea ta nu va fi primită cu bucuria și căldura care îți se cuvin.

Urîțico, înarmează-te cu răbdare și cu perseverență. În eventualitatea deloc dorită de mine, și la urma urmei, puțin probabilă, că odată intrată într-un teatru vei aștepta cam mulțisor rolurile cuvenite, nu-ți pierde credința în tine. Amintește-ți că și Eugenia Popovici, Clody Bertola și Valy Voiculescu la noi, sau Barbra Streisand, Rita Tusingham, Giulietta Massina în alte părți, la drept vorbind, urîțele, adică ceva ce înseamnă cu mult mai mult decît frumușele. Însă că și ele, ca și tine, au un dar care nu se icroște pe durata unei vieți întregi. Au, ca și tine, talent.

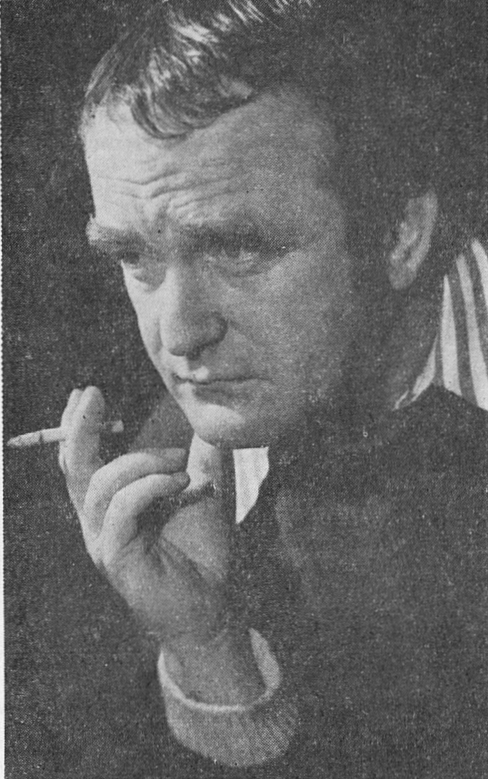
CU

Leonida Teodorescu

despre

- bastonul de mareșal al dramaturgului
- praxisul în teatru
- maeștrii din prima linie

O convorbire de Paul Tufungiu



— Ați devenit dramaturg din ambiție sau din pasiune? Din întâmplare? Când s-a produs debutul scriitorului Leonida Teodorescu „acasă“ și când... în public?

— E greu să devii dramaturg din pasiune. Nu poți să ai pasiune pentru un lucru pe care nu l-ai practicat niciodată. Pasiunea, dacă vine vreodată, vine după ce începi să scrii. Mai ales în momentele incerte de dinaintea debutului, când scrii ca să zic așa, de unul singur. Când nimeni nu știe de tine. Și nici nu prea vrea să știe. Atunci, scrisul este de o mare puritate, lipsit de orice fel de raporturi și prejudecăți conjuncturale. Pe urmă, începi să te profesionalizezi. E un proces necesar, un act de maturitate etc. Și subiectivă și socială. Dar puritatea scrisului nu mai e aceeași. Chiar de loc. Din păcate, un dramaturg trebuie să se profesionalizeze. Într-un grad mult mai ridicat decât un poet sau un romancier. Este și o chestiune de responsabilitate culturală. Dacă dramaturgii nu-și vor scrie piesele ca niște profesioniști, în sensul cel mai riguros al termenului, maculatura va înghiți scena, iar dramaturgia va dispărea puțin cite puțin din literatură. Este un lucru mult mai grav și mai serios decât tot felul de speculații pe

marginea concurenței filmului, a televiziunii și a plimbărilor duminicale. Dar mă gândesc: cîți dramaturgi din generația mea ar mai scrie astăzi piesele acelea frumoase cu care au debutat. Poate că dintr-un anume punct de vedere piesele de început au fost naive, dar aveau o mare prospețime. Și mai ales aerul că vor să ia teatrul de la început. Chiar de la început. Nu e puțin lucru.

Nu știu cum a fost cu ambiția. Pur și simplu nu mai țin minte. Eram student, am scris destul de multă poezie (fără s-o public), ceva proză și am scris și o piesă scurtă, pe urmă una lungă (proastă), pe urmă încă una lungă (bună, cred, deși astăzi n-aș publica-o), pe urmă, la 28 de ani, am scris *Evadarea*.

— În public, am debutat tirziu, chiar foarte tirziu. La 35 de ani, cînd mi s-a publicat în revista „Teatrul“ *Crivățul de aseară*. Pe urmă mi s-au jucat una după alta *Ripa albastră* (la Radio), *Crivățul de aseară* (la Brăila) și *Barca pe valuri* (la T.V.).

— Ați debutat, editorial, în 1969, cu volumul de texte dramatice *Frunze galbene pe acoperișul ud* (Editura „Eminescu“), a urmat, în 1972, la Editura Univers, teza de doctorat *Dramaturgia*

lui Cehov, carte care figurează acum în toate bibliografiile serioase în ceea ce privește fenomenul cehovian; în 1974, la „Cartea românească” ați apărut cu o nouă carte: Podul fără felinar. Ce urmează acum? O nouă carte de teorie a teatrului (poate o culegere de articole, dintre care multe publicate în revista noastră) sau tot texte dramatice? Către care ipostază a balanței inclină personalitatea dvs.?

— Dacă aș avea două, trei luni libere, aș pleca undeva la munte și aș scrie un roman. Am două romane în cap, dar n-am cele două, trei luni libere de orice fel de griji și de obligații. Cu editura „Univers” am contractat o carte de teorie, „Catharsis”, pe care cred că am s-o predau spre sfârșitul lui februarie. Am două volume de teatru gata scrise. Într-unul ar intra piesele *Cine a fost Adam?*, *Echinox* (scrise anul trecut) și *Podul*, (scrisă acum vreo 2—3 ani), în altul

Cabana, *Excelsior* și *Cina cea de taină* (toate niște piese mult mai vechi, *Cina cea de taină* are vreo 10 ani). Aș traduce o piesă bună, cu adevărat bună, dar cele bune s-au cam tradus, iar cele proaste nu mă interesează. În fine, cred că ar trebui să mă gândesc ceva mai serios la publicarea unui volum de versuri. Am scris destul de mult poezii și poate că ar fi cazul să public ceva din ele.

— Sinteți un specialist în Cehov, dar, contrar opiniei unui coleg de redacție, se pare că nu aveți nimic cehovian în teatrul pe care îl practicați. Mai degrabă (de altfel primul volum de teatru o confirmă), apar îndubitabile asimilări din Samuel Beckett, în direcția dizolvării timpului scenic, ca și a gradului de imedit al replicii. Mă simt obligat să vă întreb chiar pe dumneavoastră: ce e cehovian la Leonida Teodorescu?

Fișă provizorie

Născut la 28 septembrie 1932.

Studii: Școala medie tehnică de telecomunicații (absolvită în 1952), licența în filologie (1956, Institutul „Maxim Gorki” din București), doctoratul în filologie (1970), teza: Dramaturgia lui Cehov.

Debut: Piesa Crivățul de aseară („Teatrul”, nr. 11/1966); pînă atunci n-a publicat decît citeva articole, prefețe etc. În același an (1966), i s-a jucat Rîpa albastră la radio, Crivățul de aseară, la Teatrul „Maria Filotti” din Brăila, Barca pe valuri, la T.V.

Volume: Frunze galbene pe acoperișul ud (Editura pentru literatură, 1969), Podul fără felinar (Editura „Cartea românească”, 1974), Evadarea și Podul fără felinar (altă variantă) (Casa creației populare), volumul de critică Dramaturgia lui Cehov (Editura Univers). Traduceri: Piesă fără titlu de A. P. Cehov, Cabala bigoților de M. Bulgakov. Traduceri comentate: Teoria literaturii de B. Tomașevski, Jurnalul unui scriitor de F. M. Dostoievski, Amintiri de Anna Dostoievskaja.

Alte spectacole: Frunze galbene pe acoperișul ud, „Nottara”, 1968: Rîpa albastră (1967) regia: Cristian Munteanu, Viitorul 185 (1968), (regia: Mihai Pascal), Evadarea (1969), (regia: Titel Constantinescu), Necunoscutul (1972), (regia: Titel Constantinescu), Motelul (1973), (regia: Cornel Dalu), la radio; Barca pe valuri (1967), (regia: Nicolae Motric), la T.V.

Dramatizări: Alexandru Lăpușneanu (T.V.) și Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război (Radio).

Adaptări: Cabala bigoților (Radio).

Este tradus în slovacă Iuda, Crivățul de aseară; în franceză („La revue roumaine”) Frunze galbene pe acoperișul ud.

Prezențe peste hotare: I s-au transmis la radio Bratislava două piese: Rîpa albastră și Frunze galbene pe acoperișul ud.

— E o întrebare care va rămîne fatalmente fără răspuns, pentru că nu există nici un scriitor normal, care să scrie fără ambiția de a scoate pînă la urmă acel baston de mareșal față de care toți foștii și prezenții comandanți de oști să rămîna cu gura căscată și să ia poziția de drepți. Dar, dincolo de asta, este că, mai presus de orice, vorba bătrînului Polonius, trebuie să-ți fii fidel ție însuși. Cu orice risc. Chiar cu riscul de a nu fi jucat.

Acum, dacă o s-o luăm foarte de departe, problema care se pune nu este cea a afinităților de stil, ci cea a afinităților de temperament. Sînt oameni pe care poți să nu-i simpatizezi, pe care, chiar, poți să-i detești și cu care să ai totuși niște afinități temperamentale. Și sînt oameni pe care îi admiri și cu care în planul temperamentului să n-ai nimic. Or, temperamentul este una din dominantele scrisului. Un fel de structură a teatrului. Evident, judecata temperamentelor este bine să se facă din afară și nu dinlăuntru. Sînt trei dramaturgi (în afară de grecii antici), pe care-i consider răscolitori de drumuri : Shakespeare, Cehov și Beckett. Din cîte-mi dau seama este vorba de niște oameni de temperament absolut diferite. E, cred, o întîmplare. După cum o întîmplare ar fi fost și cazul cînd toți trei ar fi avut același temperament.

În fine, aș vrea să fac și o mică precizare. Sînt destul de mulți naivi care cred că dacă li se spune că sînt shakespeareeni sau dostoevskieni, li se spune, implicit, că sînt și mari. Și ultima, dar nu cea din urmă. Dacă gradul de inedit al replicii este real, atunci despre ce fel de asimilare mai poate fi vorba ?

— Revin la chestiunea cehoviană : au trecut trei ani de la publicarea tezei de doctorat, poate mai mulți de la susținerea doctoratului cu Cehov. Mi se pare interesant să aflăm acum, dacă după noile studii și cercetări ce le-ați întreprins și adîncit, vi se pare că volumul ar trebui reeditat și completat cu noi cumuluri de argumente, apte să susțină noi ipoteze legate de structura și conceptele stilistice ale lui Cehov, de relația lui ca scriitor cu adevărul social ? Care ar fi deci eseuța acelor adausuri ale lucrării dvs. ?

— Cehov este pentru mine un capitol încheiat. Nu vreau să spun că de acum încolo n-am să mai pomenesc numele lui Cehov sau că n-am să scriu nici măcar un articol ocazional. Am scris de curînd un articol scurt pentru un caiet program al Teatrului „Bulandra”. Și trebuie să spun că am făcut-o cu plăcere. Iar acum un an și ceva am scris chiar și o cronică la spectacolul clujean cu *Unchiul Vanca*, spectacol care mi-a plă-

cut foarte mult, deși nu scriu și nici n-am de gînd să scriu cronică. Dar am scris despre Cehov ce am avut de scris despre Cehov și cu asta am pus punct. Așa că n-am de făcut nici un fel de adausuri la Cehov. Atunci, însă, cînd m-am ocupat de Cehov, m-am gîndit și la niște lucruri mai generale în legătură cu dramaturgia. Și cu teatrul. Lucrurile acestea mă interesează și acum, și volumul „Catharsis”, de care am pomenit mai înainte, va fi pentru mine un fel de răspuns la niște întrebări pe care le cred de actualitate. Altfel nu l-aș mai scrie.

— Nu s-ar zice că sînteți un dramaturg jucat ; ba, dimpotrivă ; indiferent cît de dureroasă este această realitate, Leonida Teodorescu, trebuie să recunoașteți că nu beneficiați suficient de grațiile scenei. Cum vă explicați fenomenul ?

— Tot eu să dau explicații ? Comparaison n'est pas raison, dar aș vrea să dau totuși un exemplu. Aș vrea să-mi explice o minte de om normal cum de este posibil ca o piesă cum este *Danton* a lui Camil Petrescu să nu se joace timp de o jumătate de secol ? Unii spun că este o piesă extraordinară, alții spun că este o piesă proastă. Să admitem cea din urmă ipoteză — *Danton* este o piesă proastă. Dar este o piesă proastă scrisă de Camil Petrescu, un scriitor care reprezintă pentru literatura noastră cam ceea ce reprezintă Dickens pentru cea engleză. Atunci, cum este posibil ca, timp de o jumătate de secol (în care s-au jucat vagoane de maculatură), *Danton* să fie pur și simplu scos din preocupările teatrelor ? Uriașul succes de public de care se bucură spectacolul demonstrează că nici măcar o explicație comercială nu este valabilă. Atunci ? Unul din dramaturgii noștri cunoscuți îmi spunea că *Danton* nu trebuia să fie jucat, că „Naționalul” face o eroare jucîndu-l. Să luăm repertoriile teatrelor noastre, să vedem cîte piese slabe se joacă, pentru că se revendică de la o puzderie de pretenții (argumente). Mă rog, asta e viața teatrului, așa a fost și așa va fi. Dar, în acest context, un dramaturg, care nu e deloc un semidoct, să spună că *Danton* nu trebuie să fie jucat ? Camil Petrescu — nu, și el, dramaturgul care a spus ce a spus, da ?

Aș vrea să fac o precizare. Nu sînt un adorator al lui Camil Petrescu. Dar Camil Petrescu, indiferent de asimilări și de respingeri, este un capitol al literaturii noastre. Și trebuie să fie tratat ca atare și nu ca un scrib oarecare, abil, care știe să-și plaseze piesele. Și faptul că spectacolul cu *Danton* se arată a fi în mod cert un spectacol de mare rezistență reprezintă o victorie a culturii asupra non-culturii.

Vedeți, ne mai întîlnim la o cafea și mai schimbăm o vorbă, două, despre lucrurile

care ne plac sau nu ne plac. Este un lucru care ne privește. Dar noi, cei care scriem astăzi, sintem și cei care facem literatura și, implicit, o parte din cultura de astăzi. Și în sensul acesta trebuie să fim responsabili. Altfel, totul se va duce de-a dura.

— Îmi permit să observ că sinteți un scriitor tinăr, în sensul biologic al cuvântului, că în teatru maturizarea presupune un timp îndelungat de dialog cu avatarurile scenei, cu lumea actorilor, cu ritualul anume al regizorilor. Praxisul în teatru nu se poate realiza decît existînd pur și simplu lingă scenă, pe scenă, în metabolismul scenei. Simpla existență de spectator nu rezolvă niciodată viciile unui text de teatru. V-ați propus vreodată o întîlnire profesională cu scena? Sau poate, în biografia dvs., s-a rezolvat de mult acest noviciat? Sau poate că teoreticianul Leonida Teodorescu are cu totul alte opinii apropo de relația scenă-actor de teatru?

— N-am nici un fel de praxis. Nu suport să asist la repetițiile pieselor mele, nici măcar la înregistrările lor. Am fost o dată la o înregistrare la radio și de două ori, cred, la T. V. De fiecare dată m-am eschivat de la orice fel de participare și am căutat să stau de vorbă cu electricienii despre fotbal. Sper că au fost niște dialoguri plăcute. Am vrut cîndva să-mi regizez o piesă la radio, dar mi-a trecut repede.

De, altfel, nu înțeleg prea bine ce-i cu praxisul ăsta? Shakespeare a trăit în lumea teatrului și a scris bine. Cehov n-a trăit în lumea teatrului, n-a avut nici un fel de praxis și a scris tot bine. Deci, cu praxis sau fără praxis e tot aia. Totul e să scrii bine.

— Am adresat această întrebare mai multor scriitori: încotro dramaturgia? Către ce liman sau către care ocean al spiritului se îndreaptă ea? Este teatrul o specie pe cale de dispariție, sau sint argumente viabile că teatrul își va asuma noi teritorii adiacente, perpetuîndu-se astfel, revigorîndu-se?

— În primul rînd, sper să fie vorba totuși de un liman și nu de un ocean, pentru că în apă sărată și nesărată se întîmplă tot felul de naufragii și de înecări, pe cînd limanul este, după cum ne-au demonstrat poeții, un tărîm al pauzei. Iar pauza este mama teatrului. Sau, în cel mai rău caz, o mătușă foarte apropiată.

În al doilea rînd, dacă e s-o luăm stricto-sensu, teatrul nu este o specie, e o artă sincretică.

În fine, despre dispariția teatrului s-a vorbit cam de cînd a apărut. Și de foarte multe ori s-a uitat un lucru: teatrul nu este numai spectacolul, pe viu sau altfel, teatrul este în același timp o comuniune. Cînd te duci la teatru, nu te duci numai să vezi o piesă, mai faci o mișcare în plus — ieși în lume. Astfel, teatrul este sincretic nu numai din punctul de vedere al celor care-l fac, dar și din punctul de vedere al celor care cumpără biletul. Între timp a apărut și teatrul radiofonic și teatrul televizat, iar puțin mai înainte a apărut și filmul. Dar nimic din toate astea n-are calitatea sincretică a teatrului: participarea colectivă la un spectacol de artă însoțită de ieșirea în lume.

Și mai este un lucru. Spectacolul de teatru este în același timp un unicat și o permanență, spre deosebire de alte tipuri de spectacole care sint fie numai unicate (spectacolul sportiv), fie numai niște permanențe (filmul). La spectacolul de teatru unul din factorii esențiali este frecvența. Un spectacol de succes nu se socotește după numărul de spectatori, ci după numărul de spectacole. Două sute de reprezentații reprezintă un triumf (de public). La o sală mare (de o mie de locuri) ar însemna cam două sute de mii de spectatori. O cifră ridicolă pentru un film, imposibil de mică pentru un spectacol radiofonic sau T.V. Sint spectacole cu totul notabile care n-au atins decît cincizeci de reprezentații și chiar și mai puțin. Și nu neapărat la o sală de o mie de locuri. Deci, dacă nu chiar niște succese de public, în orice caz niște realizări (în acest sens) acceptabile.

Teatrul e o treabă foarte complicată. Și are o atracție anume, dîncolo de orice fel de considerente tehnice sau sociologice, greu de explicat. Și care durează de mii de ani, deși între timp au apărut și filmul și televiziunea și fotbalul.

— Aș dori să insistati asupra problemei destinului dramaturgiei și anume să vă pronunțați pe scurt asupra temelor și ideilor care par să alimenteze dramaturgia contemporană și să anunțe dramaturgia viitorului.

— În ceea ce privește situația actuală a dramaturgiei, mă refer, bineînțeles, la prezentul literar, dominanta timpului nostru dramaturgic este diversitatea. Nu există o idee, o manieră, o personalitate etc. care să domine universul teatral. Desigur, fiecare nouă experiență dramaturgică, dacă este însoțită de opere de valoare, modifică, mai mult sau mai puțin, optica asupra teatrului. Dar, pentru un contemporan este greu să judece contemporaneitatea literară. Pentru că un contemporan are prea mult în el trecutul literar ca să poată depista, în fenomenele sincronice, ceea ce va domina viitorul. Sint, evident, fel de fel de opinii, dar istoria literaturii ne demonstrează că se întâmplă foarte rar ca dintr-o sută de opinii să fie măcar una, pe care evoluția ulterioară a literaturii s-o confirme.

Acum, câteva cuvinte despre unele chestiuni concrete ale întrebării. Uneori, cînd discutăm foarte elevat, uităm noțiunile elementare de la care, de fapt, plecăm. Am să dau un exemplu ca să fiu mai bine înțeles. Tema țărănească. Doi țărani, vechi prieteni, A și B. A se află pe patul de moarte. A îi mărturisește lui B că e vinovat. Toată viața a iubit-o pe soția lui B și deși nimeni, nici soția lui B, nu știe nimic de dragostea asta. A se consideră vinovat, pentru că, într-un fel, a trădat prietenia. Moralitatea superioară a țaranului.

Temă muncitorească. Doi muncitori bătrîni, vechi prieteni, A și B. A se află pe patul de moarte. A îi mărturisește lui B că e vinovat. Toată viața a iubit-o pe nevasta lui B etc.

Temă istorică. Două personalități istorice, A și B. A se află pe patul de moarte etc. etc. Se mai pot da cite teme vreți și, în toate, să fie vorba de faptul că A îi mărturisește lui B că e vinovat etc. Tema devine, astfel, un element la granița dintre literar și extraliterar. Mi se va replica, probabil, că ceea ce am spus eu nu este temă, că tema este, de fapt, dragostea, prietenia etc. O replică dintre cele mai obișnuite și mai tradiționale. Dar, în primul rînd, dragostea și prietenia, în *contextul*

concret pe care l-am amintit, nu sînt teme, ci motive.

A fost un exemplu cam lung, îmi dau seama de asta, dacă însă era scurt, ar fi putut da naștere la tot felul de speculații de care m-am săturat.

Mi se pare că dvs. generalizați atît de mult elementul temă încît, bineînțeles, golindu-se de specific, sfera acesteia pare să devină aproape o convenție. Dar oare tema nu este întotdeauna într-o relație indivizibilă cu problematica, cu specificul inconfundabil? Dar să mergem mai departe. Care ar fi, după părerea dumneavoastră, funcția socială a dramaturgiei? Și, desigur, raportul dramaturg-cetate? Și, dacă nu prin temă, prin ce își poate împlini dramaturgia (și dramaturgul) funcția socială?

Cred că dramaturgia îndeplinește o dublă funcție — cunoaștere și dezbatere. Cîteva cuvinte despre funcția cunoașterii. În primul rînd, aș vrea să spun că, destul de des, se face o confuzie între cunoaștere și informație. Or, după părerea mea, funcția informațională a literaturii este din ce în ce mai mică. Sint multe cauze, dar una din cele mai importante constă în faptul că mijloacele informaționale se perfecționează într-un ritm fantastic și este evident că un mijloc informațional propriu-zis, televiziunea de pildă, poate informa mai repede, mai complet și mai eficient decît o poate face literatura. În condiția unei informații normale, un om nu se duce la teatru sau nu citește o carte ca să aște, ci ca să înțeleagă, să cunoască. Literatura a avut dintotdeauna această funcție a cunoașterii, dar conceptul cunoașterii a fost implicat relativ recent în sistemele estetice. Mai ales în poezie. De-aici, de la cunoaștere, derivă și funcția cealaltă, a dezbaterii. Literatura secolului nostru, secol care a intrat totuși, pe nevăgăte de seamă, în ultimul său pătrar, a evoluat spre dezbatere. Adică a supus *obiectul* (spiritual sau material) unei confruntări foarte variate de opinii individualizate (dar nu neapărat tipice). Confruntarea devine astfel dramatică și, în plan estetic, loială. Dezbaterea astfel înțeleasă (ca o polifonie a conștiințelor, termenul nu-mi aparține) nu este o invenție a mea, ne vine de la Dostoievski, de fapt, de

la structura romanelor sale, unde apare pentru prima dată ca sistem. Este foarte ușor și comod (chiar confortabil) să dai niște răspunsuri seci. Dar aceste răspunsuri seci se referă nu la niște fapte abstracte, ele fac parte dintr-un context literar concret și din această pricină sînt discutabile chiar în datele lor inițiale, nu sînt decît niște false soluții, nu rareori suficiente și ridicole.

Cred că datoria dramaturgului este de a crea prin dezbateri și cunoaștere termenii unei opțiuni fundamentale.

— Convorbirea noastră nu urmărește să privească în amănunt proiectele lui Leonida Teodorescu în 1975. Nu intenționez să vă adresez vreo întrebare în această direcție. Mi se pare mai necesar să vă rog să încercați o privire asupra dramaturgiei contemporane românești, asupra zonelor de idei și de modalități pe care le reprezintă generațiile mai tinere raportate la cele vîrstnice. Ce au adus nou tinerii? Apariția lor în dramaturgie a influențat în vreun fel creația maeștrilor din prima linie?

— În primul rînd, nu înțeleg cine sînt „maeștrii din prima linie“. Cu așa zișii tineri, sau pur și simplu cu tinerii, e o treabă mai complicată. În primul rînd, pentru că atunci cînd o generație se manifestă ca o generație o face în raport cu ceva. Este în toate cazurile o reacție. În unele cazuri, reacția are efecte dinamice, provoacă o mișcare. Cred că acesta a fost cazul generației noastre. S-a provocat o mișcare dramaturgică. Nu spun că meritul este exclusiv al nostru, al celor care am reacționat, este indiscutabil și meritul celor care, într-un fel sau altul, au creat condiția reacției. Oricum, s-a vorbit despre un moment dramaturgic al literaturii noastre numai după ce generația noastră s-a manifestat

public. E un lucru verificabil. O amprentă. Și nu știu de ce trebuie să ne ferim s-o spunem. Nici unul din dramaturgii din generația noastră nu s-a manifestat ostil față de dramaturgii din generația mai vîrstnică. Situația inversă, din păcate, nu este aceeași. În orice caz, nu e generală. Ni s-au reproșat public tot felul de lucruri și, e un adevăr dureros, dar trebuie să-l spun, am fost obstrucționați de unii colegi.

— Nu știu dacă e măgulitoare comparația unui scriitor cu un vierme de mătase. Dacă am accepta-o, ce ar substitui frunza de dud? Lecturile personale? Viața, cu întâmplările ei de zi cu zi? Meditația? Sau toate acestea la un loc? Aveți bibliotecă, Leonida Teodorescu? Sînt scriitorii care răspund la această întrebare pur și simplu: nu.

— Îmi place nu numai să citesc, îmi place să și cumpăr cărți. De tot felul. Pentru că-mi place să citesc sau să răsfoiesc o carte acasă, după miezul nopții, adică după ce termin cu lucrul. Nu mă duc la bibliotecă decît în cazuri extreme, adică dacă nu pot să-mi procur cartea. Nu-mi place să citesc în public.

Nu știu ce ar putea substitui frunza de dud și nici nu-mi plac substituirile. Dar s-o luăm metaforic, cred că asta a fost și intenția întrebării. Răspunsul rămîne același: nu știu. Și ce bine e să știi... Și acum apropo de lecturi. Cred că s-a minimalizat importanța cărților proaste. Despre cele bune s-a spus cam ce e de spus. Dacă, însă, e adevărat dictonul conform căruia cărțile din cărți se scriu, trebuie să adăugăm și partea cealaltă: cărțile bune se scriu din cele proaste și niciodată din cele bune. O carte bună e un adevăr și e o prostie să cauți un adevăr odată găsit. O carte proastă însă nu e un adevăr, dar poate fi o pistă spre un adevăr. Și o pistă trebuie să fie cercetată. Poate ieși ceva...

Atelierul de dramaturgie „Capul bunei speranțe” de Mihai Georgescu

Atelierul de dramaturgie și-a reluat ședințele de lucru, debutând în '75 cu piesa lui Mihai Georgescu *Capul bunei speranțe*. După cum preciza Leonida Teodorescu, în cuvîntul introductiv al întîlnirii, este vorba de un autor cu un destin dramaturgic destul de ciudat, cu un număr relativ mare de piese, cu câteva volume de teatru publicate și recenzate favorabil de presă — pentru factura poetică, simbolică a literaturii sale, pentru caracterul mediativ al dezbatărilor pe teme filozofice — dar, practic, (cu o singură excepție) nejuțat, deci aproape necunoscut publicului.

Textul discutat în recenta ședință a Atelierului se înscrie într-o arie de preocupări și un limbaj, comune teatrului lui Georgescu. Eroul piesei este un constructor pasionat ce-și exercită profesia nu ca simplu slujbaş ci ca un creator atras de culmile desăvîșirii, de idealul unei opere esențiale, în cazul lui, „orașul-floare” în care să poată investi toată pricepera, dragostea, și visele sale. Desigur că va fi obligat să lupte cu poziții ostile sau neîncrezătoare, va fi ajutat și negat, va cunoaște momente de împlinire dar și de duros eșec. Destinul său — simbolic — se va intersecta cu alte destine-simbol, cu personaje exprimînd concepții de viață, idei și idealuri diferite.

Remarcînd acest lucru. Ion Băeșu a exprimat aprecieri în legătură cu profesionalismul dramaturgului, cu caracterul poetic al piesei dar și rezerve vizînd rezolvarea conflictului, finalul, apărînd puțin meschinizat. Considerînd *Capul bunei speranțe* o piesă de substanță, de idei, Mihail Da-

vidoglu sesiza o lipsă de unitate în tratare, oscilarea, puțin incertă, între caracterul simbolic și realist, între metaforă și gestul de concretețe imediată.

Constantin Radu-Maria consideră textul discutat ca nefiînd reprezentativ pentru teatrul lui Mihai Georgescu; caracteristică definitorie a *Capului bunei speranțe*, i se pare acțiunea tocată, un conflict care nu e prezentat ci doar indicat, conștiințele lineare, care nu se nasc și nu cresc în dramă. Prezența grupului de personaje-actori — definiînd, într-un fel, funcția corului — apare ca nejustificată în context și nerealizată în sine. Un alt reproș adresat piesei s-a referit la verbiajul adesea supărător, la inconsistența personajelor.

Limbajul constituie, după opinia lui Paul Cornel Chitic, una dintre principalele carențe ale textului discutat. Situațiile și exprimarea lor sînt puțin semnificative, aparțin unor scheme.

Iosif Naghiu propunea o altfel de lectură, o abordare dintr-un unghi de vedere absolut diferit; piesa poate deveni astfel comedie a irosirii unor vieți, eșuate în clișeu. Nuanța de desuetudine a repeliții apare ca perfect aplicată la subiect, lipsa tensiunii dramatice a conștiințelor ține, în mod direct, de ideea de clișeu. Piesa este lipsită de personaje pozitive, rolul acesta l-ar putea deține corul — cu o partitură, uneori, foarte frumoasă — comentînd acțiunea cu detașare comică, ajutînd și spectatorul să ajungă la această poziție. O altă remarcă a lui Naghiu s-a referit la construcția imperfectă a piesei, la balansul permanent între două stiluri, între metaforă și parodie.

O opinie diferită a exprimat Leonida Teodorescu remarcînd un înalt profesionalism exprimat, în primul rînd, prin rigoarea construcției — un personaj central cu două personaje-pandant, înconjurat de personaje-stări de spirit. Piesa este clădită pe o contradicție, cele două laturi ale piesei — caracterele și stările de spirit — contopindu-se. Limba personajelor e într-adevăr desuetă, dar acest lucru ține de clișeu urmărit de autor; confuzia, existență uneori, între limba personajelor și limbajul dramaturgului, se explică printr-o prea accentuată obiectivare a acestuia. De asemenea, printre reușitele textului, Leonida Teodorescu nota fabulația și evoluția corului — de la cotidian la simbolic, de la banal la dimensiunea tragică ce revelează timpul, îi dă un sens.

Pentru Radu F. Alexandru piesa discutată prezintă un grav viciu de construcție — inexistența termenilor conflictului. Desășurarea acțiunii i se pare un „meci de box cu umbră” în care pe ring se prezintă un singur participant. Situațiile nu sînt reprezentate ci aflate de lector, relateate într-un mod destul de banal. Prezența corului ar putea fi justificată dacă acesta ar conduce spre un punct luminos, spre revelarea unor sensuri, dar, așa cum este concepută în piesă, rămîne în aceeași sferă a cotidianului. Aceeași lipsă a termenului conflictului, aceeași „luptă cu inerția”, le-a remarcat și dramaturgul Al. Popescu în succintul său cuvînt.

După opinia lui Florin Tornea carențele textului nu țin de inexistența conflictului ci de nedesăvîșirea acestuia. Autorul propune, sugerează diferite direcții, pe care le abandonează însă pe parcurs. Tonul poetic al piesei ar invita la ideea unui teatru simbolic, dar nici aici nu se menține calea propusă. Avînd momente bine realizate, piesa este fracturată însă de lungimi, de inconsecvențe de idee și modalitate artistică.

Cristina Constantiniu

Teatrul Giulești

Reluăm cu Teatrul Giulești seria de analize și dialoguri ale „Teatrului” cu teatrele din București și din întreaga țară, încercări de pătrundere în activitatea de dincolo, și dintre premiere, cu scopul unei mai amănunțite cunoașteri a colectivelor noastre dramatice, prezentării stadiului actual de dezvoltare, schițării problemelor „la zi” și, desigur, a perspectivelor.

La discuția colectivă care a avut loc în cursul lunii ianuarie 1975, în sala de consiliu a Teatrului Giulești, au participat: ELENA DELEANU, director; DINU CERNESCU, prim-regizor; GETA VLAD, regizor; SANDA MUȘATESCU, prim-scenograf; SONIA FILIP, secretar literar; actorii: CORADO NEGREANU, TRAIAN DĂNCEANU, PAUL IOACHIM (secretar al organizației P.C.R.), CORNEL DUMITRAȘ, DAN TUFARU, ILEANA CERNAT. Din partea redacției: FLORIN TORNEA, VALERIA DUCEA, MIRA IOSIF, ILEANA POPOVICI.

Profilul teatrului:

- încercări de caracterizare
- repertoriu și modalități stilistice

REDACȚIA: Am ales în mod deliberat Teatrul Giulești, în continuarea suitei de „prezentare în discuție” a teatrelor noastre, date fiind semnificațiile deosebite implicate în nașterea, existența și manifestările de viață artistică ale acestui prestigios colectiv bucureștean, care își sărbătorește în acest an a 29-a aniversare. „Giulești”, teatru înființat în 1946, cu denumirea de „Teatrul Muncitoresc C.F.R.”, renovat în 1968 și dotat cu una dintre cele mai moderne aparaturi și tehnici

scenice, înzestrat cu o scenă și sală moderne, corespunzătoare investiției sale artistic-educative, reprezintă concret conceptul de teatru al orânduirii populare, contribuind activ la formarea unui public larg, popular, receptiv la cultura teatrală.

În acest tur de orizont pe care-l inițiem în interiorul mișcării noastre teatrale, am luat ca punct de pornire Teatrul „Giulești”, scenă și teatru-pilot în re-teatralizarea teatrului nostru de azi (ne amintim cu toții de „spargerea tavanului” care a avut loc aici, în 1956). Distinsul cărturar Tudor Vianu, care făcea pe vremea aceea cronică de teatru, ne amintim că s-a arătat surprins, chiar oarecum șocat, de ceea ce numea „o mică îndrăzneală”. De-a lungul vremii, s-a văzut că îndrăzneala din spectacolul lui Horea Popescu cu *Domnișoara Nastasia* se integra în ciclul viziunilor innoitoare care au avut un rol important, polemic în asedierea teatrului vechi, conservator. Scenografia lui Teodor Constantinescu din acel spectacol a căpătat proporții generalizatoare, de fenomen deschizător de drumuri. Tot de aici, de la Giulești, s-au lansat în repertoriu titluri de îndrăz-

neală și semnificație programatică pentru destinul teatrului nostru. E vorba de teatrul lui Maiakovski, de teatrul lui Brecht, ca și de întreaga față a unei noi dramaturgii, a unui nou stil de spectacole, neîntrat încă în deprinderile oamenilor de teatru. Apariția scenică a lui Brecht a coincis cu un eveniment exploziv : montările cu *Puntilla*, *Arturo Ui* marceau fără echivoc susținerea teatrului politic, angajat.

Alt punct de onoare al Teatrului Giulești : lansarea dramaturgiei românești, cu statornicie în inițiative și în creație. De la *Clocot*, spectacolul inaugural al teatrului, realizat în regia regretatului om de teatru și animator cultural Ion Aurel Maican, aici s-a desenat o mișcare de promovare a unei dramaturgii de substanță populară. În acest colectiv s-au format de asemeni personalități importante ale teatrului nostru, care fie că au rămas aici, fie că au trecut să slujească alte scene, și nume ca Horea Popescu sau Lucian Giurchescu, ca să ne oprim la regizori, ne amintesc mereu că matca definirii lor profesionale e aici. Avem, așadar, numeroase puncte de pornire și direcții în stabilirea, la începutul discuției noastre, a ceea ce gazetarii numesc „profilul teatrului“. Să încercăm să-l definim.

ELENA DELEANU : Ne bucură posibilitatea oferită de a discuta „fața“ teatrului nostru, situația lui prezentă, în perspectiva anilor ce vin, gândindu-ne de unde am plecat. Cred că istoria teatrului românesc ar trebui să acorde pe drept un capitol teatrului „Giulești“, să urmărească evoluția acestui colectiv, cu inevitabilele sușuri și coborișuri pe care le-a avut și a trebuit să le parcurgă de-a lungul activității lui. Profilul teatrului nostru e mereu legat de termenul „muncitoresc“. Noi ne-am bucurat de acest titlu și l-am purtat ca pe un titlu de cinste într-o perioadă când sensul lui ne trimitea la un teatru pentru muncitori. Ca să mă înțelegi mai bine, trebuie să ne gândim la așezarea topografică a teatrului nostru în ansamblul orașului București ca și la evoluția acestor date de amplasament în cursul mutațiilor survenite de-a lungul anilor. Nu putem să discutăm profilul nostru fără să ținem seama în egală măsură de publicul nostru. În octombrie 1946, data înființării noastre, Giuleștii! era un cartier destul de mizer, o periferie, în care, pe o rază de trei kilometri în jur, nu exista nici o instituție de cultură, nici un edificiu cultural. Ambiția colectivului instituit și a conducerii sale a fost mereu aceea de a umple acest mare gol și de a se crea aici un teatru popular, în sensul nobil al cuvântului. Am fost, prin misiunea noastră inițială, și sintem în continuare *datori* să ne adresăm unui public extrem de larg, extrem de divers. De aici necesitatea — și justificarea — unui repertoriu la rîndul lui divers, larg deschis — aparent și uneori chiar efectiv eclectic. Afișul nostru trebuia să înscrie și pe Shakespeare și *Scufița roșie*, fiindcă tre-



Elena Deleanu

buia să satisfacă dorințele și necesitățile de formare deopotrivă ale copiilor cartierului, și ale adulților. Oamenii iau aici, la noi, primul contact cu teatrul : vin însă la noi și spectatori deja formați — publicul teatrelor Capitalei. O privire mai lungă înapoi, la repertoriile zecilor de stagioni lăsate în urmă, vădește că ne-am străduit mereu să fim consecvenți principiilor propuse. S-au jucat de pildă, la noi, *Chirița și Slugă la doi stăpîni*, *Sfîrșitul escadrei și Intrigă și iubire*, *Domnișoara Nastasia*, *Baia*, *Aristocrații*, *Doi tineri din Verona*, *Puterea întunericului*, *Mariana Pineda*, *Pălăria florentină*, *Domnul Puntilla*, *Ascensiunea lui Arturo Ui*, *Nunta lui Figaro*, *Mășterul Manole*, *Acești îngeri triști*, *Măsură pentru măsură*, *Vassa Jeleznova*, *Simbătă la Veritas și Năpasta*. E un șir de titluri (luaț la întîmplare) care se asociază pe planul gândirii scenice cu un anumit mod de teatru : direct, popular, dar elevat, un mod inițiat de mari regizori și scenografi, care au marcat, de la începuturile lui, profilul teatrului nostru : Ion Șahighian, Ion Aurel Maican, Traian Cornescu.



Dinu Cernescu

Sanda Muşatescu



Publicul: categorii, particularităţi, mutaţii, strategii de cucerire

REDACŢIA : Publicul teatrului Giuleşti a evoluat însă. S-a schimbat cumva compoziţia ? În ce fel ? Cum reacţionează noile generaţii de spectatori la „chemările teatrului” ? Cum se face „circulaţia” publicului de la Giuleşti în alte teatre bucureştene, şi invers, cum izbuteste teatrul Giuleşti să atragă „marele public” bucureştean, cel care frecventează îndobşte teatrele centrale ?

CORNEL DUMITRAŞ : Am venit la Teatrul Giuleşti în urmă cu zece ani, transferându-mă de la un teatru şi el declarat „popular”. De la început am fost impresionat de calitatea publicului de aici, de felul în care asculta şi tăcea la teatru. Nu eram obișnuit cu astfel de săli liniștite... Publicul nostru, cel de „bază”, este și azi cel giuleștean. Dar avem și public „din centru” ; acesta vine pentru anumite spectacole, atras de anumite realizări. Dar Giuleștiul nu mai este azi cel de după război, din 1946. E un cartier de blocuri noi (ca oricare alt cartier-satelit al Bucureștiului), cu populația diversă a blocurilor noi, cu mult tineret, deși, în cea mai mare măsură, a rămas un cartier cu un puternic specific muncitoresc. Aici e Grivița, aici sînt multe școli profesionale, numeroase licee industriale ; la doi pași e și Politehnica, cu noul său ansamblu arhitectonic. Acest public, extrem de variat, ne obligă — firește — la un larg evantai de moduri de comunicare.

REDACŢIA : Adăugînd, la acest public local, publicul care circulă, care vizionează și spectacolele altor teatre, care are termeni de comparație...

ELENA DELEANU : ...se impune și o continuă ridicare a nivelului calitativ al realizărilor noastre.

CORNEL DUMITRAŞ : Și nu numai datorită acestui public „de centru”. Repetatele discuții pe care le purtăm cu spectatorii, cu ocazia întîlnirilor organizate după unele spectacole, ne-au demonstrat că avem azi un public deplin format, exigent.

PAUL IOACHIM : Cu toată modestia, să recunoaștem că am contribuit și noi la formarea acestui public. Străduințele noastre de aproape 30 de ani de a forma ca spectatori pe tinerii muncitori, pe ucenicii școlilor profesionale, pe tinerii soldați care veneau aici,

cred că au dat roade. Mulți dintre ei sînt azi spectatorii Teatrului „Bulandra“, ai Teatrului Mic, ai TEATRULUI. În mare măsură, am sîrșit prin a socoti al nostru întreg publicul bucureștean. Singura problemă care intervine aici nu este legată de vreo comparație dezavantajoasă cu scenele centrale, ci o problemă... neartistică: cea a mijloacelor de transport în comun. Evident, situația în ultimii ani s-a ameliorat, există acum autobuze care ne leagă de centru, dar tot sîntem „departe“, dincolo de pod...

ELENA DELEANU: Aici cred că mai funcționează rămășițe din vechi prejudecăți, ale noastre, pe de o parte, ale unor spectatori, pe de altă parte. Azi problema mijloacelor de transport nu ar mai trebui să constituie o „problemă“; cetățenii din Drumul Taberei sau din Titan trebuie să ia autobuzul ca să vină la noi, la fel cum iau un autobuz ca să meargă la orice alt teatru. Dar, evident, în opțiunea pentru un spectacol sau altul, factorul *împ* joacă un rol considerabil. Dacă transportul la și de la teatru durează prea mult, cetățeanul rămîne acasă în fața televizorului; e o problemă care atinge toate teatrele în măsura în care ele se află la o mare distanță de spectatori.

REDACTIA: S-a vorbit despre public, nu și despre forme specializate, acțiuni concepute anume pentru atragerea publicului: patronarea unor echipe de amatori, formarea de cercuri de „prieteni ai teatrului“...

ELENA DELEANU: Am avut și avem ambiția de-a face din Teatrul Giulești nu doar un teatru, ci și un focar, un lăcaș de cultură; noi am fost printre primii care au organizat expoziții în foaiere, avem legături strînse și foarte diverse cu întreprinderile, întîlniri la cerere ale actorilor cu spectatorii, discuții după spectacole; ne-am făcut obișnuința de-a organiza 5-6 recitaluri de poezie într-o stagiune, cu care mergem în mari întreprinderi, în școli, creînd în jurul lor o anumită ambianță care indeamnă la discuție; am încercat diferite forme de sondaje în preferințele spectatorilor (de pildă am lansat în programele de sală un tip de chestionare, pe care apoi le-am adunat, le-am analizat, le-am triat, și am ținut seama de unele păreri). De aici (la cererea spectatorilor) și atît de multe comedii în repertoriul nostru. Avem apoi acele „săptămîni ale teatrului“, experiențe interesante, căci constituie momente de vîrf în acționarea asupra publicului. Anul trecut ne-am propus tema „strîngerii legăturilor cu tineretul“, în consecință am organizat un anumit pachet de spectacole, urmate de discuții care au fost fructuoase și extrem de interesante.

SANDA MUȘATESCU: Aș aminti despre deplasările noastre frecvente la uzinele „Republica“; muncitorii au acolo o sală frumoasă de teatru și asta ne ușurează nouă,



Sonia Filip

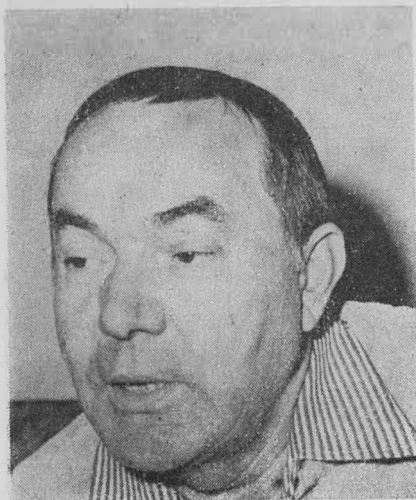
Geta Vlad





Ileana Cernat

Traian Dăncănu



scenografilor, munca, ne scutește de compromisurile pe care le facem în unele deplasări. În legătură cu deplasările, numeroase, așa spune, ne preocupă modalitatea tehnică de-a adapta montările noastre la orice condiții; *Comedie cu olteni* se poate juca și pe bătătură (s-a și jucat). Întreg decorul încapă pe acoperișul autobuzului, dar la alte reprezentații se ivesc mari complicații, trebuie să facem reducere, să găsim soluții adecvate pentru a păstra integritate artistică.

Dramaturgia originală: tradiții, inițiative și limite

REDACȚIA: Ați legat problemele publicului de repertoriu; cum vedeți, practic, rolul formativ al Teatrului Giulești în dezvoltarea dramaturgiei originale? Așa cum s-a mai spus, teatrul s-a născut în legănaul piesei românești și ani de-a rândul a fost credincios ursitoarelor sale. De la *Răzeșii lui Bogdan* la *Mășterul Manole*, drumul a fost bun și îndrăzneț. În acest teatru s-a jucat *Absența* de Naghiu, aici s-au desfășurat din plin și cu succes piesele lui Iacoban, aici ați jucat un foarte frumos spectacol cu *Acești ingeri triști*, dar avem impresia că în ultimul timp se desenează aici o ușoară stagnare, o cedare în fața facilului. Azi, îndrăznelile și inițiativele nu merg prea adânc. Valoarea piesei românești pe care o jucați, în general vorbind, a scăzut.

ELENA DELEANU: Dacă am făcut până acum referiri la istoria teatrului, așa aminti, pentru exactitate, că în repertoriul nostru, alături de care publicul a mers, am jucat cu consecvență piesa originală nouă, și piesa românească clasică, și de preferință cea din perioada interbelică. Începând cu Eftimiu, în 1947, și până la... *Escu* de Mușatescu din stagiunile trecute, până la Sebastian pe care-l punem în acest an teatral, aproape tot ce-a fost valoare în dramaturgia românească dintre cele două războaie s-a montat pe această scenă. Evident, n-am epuizat încă acest capital prețios. Vorbim mereu despre dramaturgia originală și omitem uneori munca extrem de grea și nu totdeauna răsplătită pe care o depun regizorii și actorii teatrului pentru punerea în valoare a dramaturgiei originale. Trebuie să știți că în cei aproape 29 de ani de existență a Teatrului Giulești, într-un procentaj general, 70%-80% din pu-

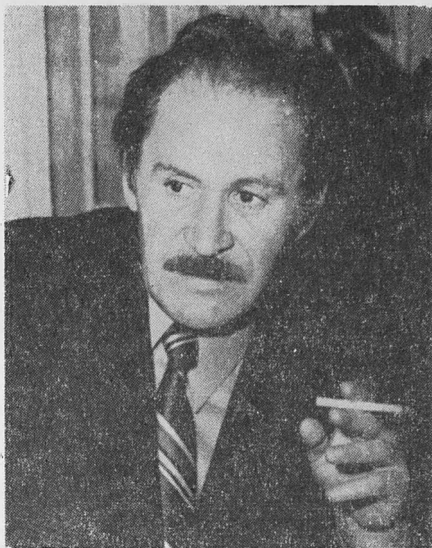
blicul nostru a vizionat piese românești. Știm cu toții că treaba nu e lesnicioasă. Aici s-a investit o mare muncă din partea secretariatului literar, o mare muncă a regizorilor, a actorilor, la niște scrieri, departe de-a fi dintru început perfecte, ci mereu perfectibile pe parcursul repetițiilor. Și acum, ca în urmă cu 28 de ani, noi continuăm această muncă, și, la fel ca întotdeauna, jumătate din repertoriul de pe afiș e constituit din piesa românească.

GETA VLAD : Aș adăuga aici că includerea piesei originale în repertoriu nu este privită ca o obligație venită din afară, ci ca o problemă de conștiință, de atitudine civică a tuturor. Montînd noi piese românești, noi am depus mari eforturi, căutînd în teatru pentru distribuții cele mai mari rezerve de talent, punînd de fiecare dată în joc întreaga noastră reputație profesională. Așa am lucrat la piesele lui Iacoban, așa am montat piesa lui Nicuță Tănase, așa a lucrat Cernescu piesa lui Petre Vintilă *Casa care a fugit pe usă*. Aș sublinia că în ultimii ani noi am lansat numeroase debuturi : Iacoban a debutat în București aici, la fel Petru Vintilă : *Neîncredere în foisor* de Nelu Ionescu a fost de asemeni un debut, *Epoletii invizibili*, piesa lui Theodor Mănescu nu era nici ea departe de un debut, *Răzeșii lui Bogdan* de Ernest Maftei, așiderea.

REDACTIA : Aceste debuturi, cum le numiți, au fost salutate la vremea respectivă, dar problema valorii, a unei anumite calități a dramaturgiei originale, tot rămîne deschisă. E vorba de o dramaturgie de substanță, de adîncime problematică, dincolo (de ce să ne ascundem ?) de comediile mai mult sau mai puțin satirice, de piesele pur ilustrative. Cum să ajungem la o nouă *Absență*, cum să izbutim să obținem și alte piese la nivelul celor ale lui D. R. Popescu ?

GETA VLAD : Pentru banii pe care-i dă, publicul cere să vadă anumite spectacole, anumite piese, nu numai ce vrem noi să-i arătăm ! Cred că problema dramaturgiei e acută în întreaga lume, chiar mai acută decît la noi. Noi vrem ca în fiecare an să scoatem 30 de piese noi, foarte bune. E foarte greu !

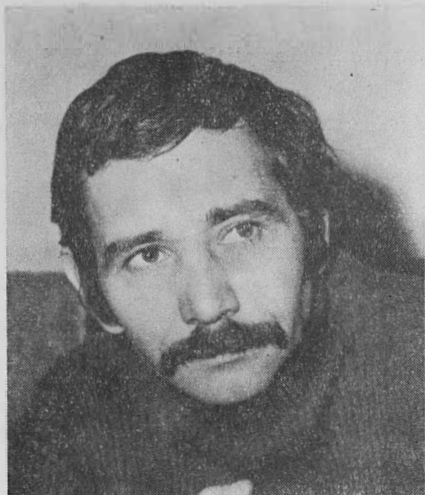
REDACTIA : Nu ne putem totuși împăca cu nivelul de jos al cererii publicului. Ne referim mereu la educarea lui, la formarea gustului. E posibil ca azi să ne mulțumim cu mai puțin decît altădată ? Există un nivel cîștigat al publicului, al spectacolelor ; de aici trebuie mers mai departe ! Marea problemă a zilei este ridicarea dramaturgiei la nivelul artei spectacolului. Aici este chemată, desigur, și critica să lupte pentru valorizarea dramaturgiei de actualitate ; dar aici au și teatrele o mare misiune. Am numit *Absența* ca un titlu generic, pentru exempli-



Corado Negreanu

Paul Ioachim





Cornel Dumitraș

ficare. Fiindcă de dramaturgia artizanală s-a sâstisit toată lumea : și cei care o joacă, și cei care o comentează ; fac excepție doar cei care o seriu ! Nu trebuie neapărat să opunem acestei scriituri ocazionale teatrul lui Sorescu sau D. R. Popescu ; dar trebuie neapărat să ne luptăm pentru o dramaturgie cu un nerv și un sens care să miște și să ducă spiritele dincolo de nuda ilustrare. O dramaturgie care să ridice nivelul de gândire și de simțire al spectatorilor, să dea satisfacție și actorilor prin partituri : există o literatură tipărită pe care teatrele noastre o cam ignoră : de pildă, trilogia lui D. Solomon (*Diogene, Platon, Socrate*), lucrările lui Leonida Teodorescu, Istvan Kocsis, dramaturgia lui Al. Sever, necunoscut teatrelor bucureștene. S-ar cuveni cercetată cu mai mare atenție biblioteca piesei românești publicate ; o piesă originală nouă pe afiș nu înseamnă neapărat o piesă scrisă anul acesta. Am sublinia că actorii resimt lipsa unei dramaturgii pe măsura dezvoltării lor profesionale. O piesă ca *Turnul Eiffel*, piesele lui Mazilu, ale lui Sorescu, D. R. Popescu au modelat o anumită expresie stilistică, expresie care azi amenință să se piardă. Oare Teatrul Giulești nu poate să-și apropie și să lucreze cu unul-doi autori de mare valoare, solicitându-le maximele resurse pentru obținerea unor scrieri de interes actual — tematic și stilistic ?

ELENA DELEANU : Fără îndoială că aceasta reprezintă pentru noi o preocupare permanentă. Încercăm multiple modalități de atragere a scriitorilor. Precum se știe, însă,

depindem de talentul lor și de dorința lor de-a colabora cu noi. Teatrele — și teatrul nostru — îi așteaptă.

Actorii :

- structura echipei
- teatru de grup sau teatru de vedete ?

REDAȚIA : Problemele repertoriului și ale dramaturgiei originale se pot discuta la nesfârșit. Să abordăm o altă temă. Și anume, aceea legată de valorificarea actorilor prin repertoriu, ca și reversul ei, valorificarea repertoriului prin actori ; să trecem, cu alte cuvinte, în revistă structura echipei, disponibilitățile și lipsurile ei.

ELENA DELEANU : Aș aminti mai întâi câteva date statistice, probabil că regizorii se vor referi mai pe larg și mai concret la actori, la distribuții. Colectivul nostru are 42 de actori ; vârsta lor medie este 40 de ani ; anul trecut, vârsta medie era de 43 de ani ! Ne asemănăm, după cum se vede, cu majoritatea teatrelor noastre în care sînt foarte bine reprezentate generațiile de mijloc, dar în care se cam duce lipsă de actori tineri și mai vîrstnici. În consecință, ultimele concursuri și angajări au vizat întinerirea trupei. Printre noii actori intrați în colectiv aș cita pe Florin Zamfirescu, Gelu Nițu, Geo Costiniu, Ana Ciclovani ; mai de mult, au venit Sebastian Papaiani, Rodica Mandache, George Bănică, Olga Bucătaru, Irina Mazanitis. Toți aceștia sînt tineri și unii chiar foarte tineri. Dar o trupă de teatru e ca o orchestră, are nevoie de toate instrumentele, degeaba ai 10 pianе dacă n-ai o piculină ! Sub acest raport funcțional avem acoperite aproape toate necesitățile, și folosirea cadrelor este o problemă care ne preocupă permanent. Cînd gîndim repertoriul, în parametrii care-l prezidează se află bineînțeles posibilitățile trupei. Există în cadrul consiliului oamenilor muncii o comisie care se ocupă în mod special de buna folosire a trupei ; de permanenta utilizare a actorilor la capacitatea forțelor fiecăruia. Să sperăm că a doua sală, fosta „Comedia“, pe care teatrul nostru o va inaugura în curînd, va

contribui substanțial la folosirea integrală și permanentă a trupei, la luminarea întregului nostru potențial valoric.

REDACTIA : Analizează această comisie în mod concret necesitățile de valorificare ale actorilor, utilizarea lor judicioasă ?

ELENA DELEANU : Evident, comisia nu poate face nimic dacă, într-un anumit moment, Corado este mai mult folosit decât Mihăilescu-Brâila sau dacă Marga Anghelescu nu are roluri de vîrf într-o stagiune. Repertoriul, uneori, trece dincolo de nevoile actorilor, se supune altor imperative. Dar comisia trage semnalul de alarmă atunci cînd este nevoie și uneori propune și soluții. În momentul de față, însă, organizatoric, stăm destul de bine : aproape toată lumea lucrează, iar comisia mult discutată se preocupă în continuare de valorificarea întregului colectiv. Acum sîntem după trei premiere și avem în repetiții alte trei piese cu distribuții complet paralele.

CORNEL DUMITRAȘ : Vreau să fac o precizare. Să recunoaștem că, oricît de bune intenții ar avea conducerea teatrului și comisia de valorificare a actorilor, tot regizorul rămîne suveranul distribuției. Sigur că el trebuie să țină seama de diferite recomandări, dar pînă la urmă cuvîntul lui este hotărîtor.

GETA VLAD : De ce să nu admitem că în teatru sînt și vor fi mereu actori nemulțumiți, categorii de actori care joacă mai puțin ; că această problemă, care ține de talent, n-o poate rezolva nici o a doua, nici o a treia sală, nici o comisie și, practic, ea rămîne insolubilă.

REDACTIA : E adevărat că regizorul își construiește spectacolul conform viziunii sale și conform părerilor sale despre actorii care se pot integra sau nu în stilul său de lucru. E limpede că aici, ca în oricare alt colectiv, există valori de vîrf, altele de mare utilitate, și altele mijlocii. Nouă ni se pare că, dacă valorile medii sînt satisfăcute, apar cu regularitate în fiecare montare, în teatrul dvs. nu se reliefează îndeajuns personalitățile, nu sînt luminate cu destulă grijă marile valori. Ne întrebăm dacă nu cumva trecerea inexorabilă a timpului nu lasă urme dureroase în viața actorilor trecuți de prima, și chiar de a doua tinerețe, fără să fi avut parte de marile roluri pe care le-ar fi meritat. Se nasc de aici complexe care afectează viața unui colectiv. Ați menționat sporirea numărului de tineri în colectiv. Ei joacă răzleț în reprezentații, dar nu joacă în comun, resimțind lipsa unui anu-



Dan Tufaru

mit spirit de echipă ; poate ar fi interesant să discutăm acest climat de lucru nu numai din punctul de vedere al subiectivității actorului, ci și prin prisma necesității omogenizării distribuțiilor. În spectacolul *Marea expediție*, de pildă, așa cum remarcam și în cronică din revistă, se joacă fără un sentiment participativ. Avem de-a face cu o distribuție excelentă, dar fiecare joacă de unul singur, lipsește liantul colectiv. De altfel, ni se pare că problema de față în Teatrul Giulești este o anumită scădere a tensiunii de participare colectivă. În acest colectiv, cu extrem de multe valori, se observă în ultima vreme, repetăm, o insuficiență valorificare a lor ; s-ar spune că paralelogramul forțelor nu se compune.

DAN TUFARU : Cred că mai puțin contează, în teatrul modern care se joacă azi în lume, folosirea actorului ca individualitate, cît utilizarea bună a grupului de actori. Vîrfurile, personalitățile actricești contează în filme, sau în teatrele de tip tradiționalist, la Comedia Franceză de pildă. Iată



Mira Iosif

Valeria Ducea



spectacolul *Elisabeta I* de la Teatrul „Bulandra“, un excelent spectacol de grup !

PAUL IOACHIM : Și eu cred că azi nu mai poate exista „teatru de vedetă“ ca pe vremea Aristizzei Romanescu, ci doar teatru colectiv, de grup.

REDACȚIA : Referirea la spectacolul *Elisabeta* e utilă discuției noastre : acel spectacol e semnificativ tocmai prin numărul mare de vedete, de capete de afiș pe care-l conține. E acolo o mare densitate de talent pe metru pătrat ! Dar fiecare actor din acel spectacol, care e capabil să fie el singur vedeta unui spectacol tradițional, obișnuit, se comportă ca un actor de teatru de grup, studentesc ; asta dă și valoarea jocului în *Elisabeta*. Păreră noastră este — fără să fi intenționat vreo comparație — că spectacolul *Marea expediție*, în ciuda dotării lui cu actori extrem de buni, de talentați, se joacă fără poftă, fără sinceritate.

DAN TUFARU : Cred că în spectacolul nostru fiecare vrea să fie el văzut, fiecare se comportă ca o vedetă, căutând să atragă, el, atenția publicului. Nu este un joc colectiv, ci un joc la singular făcut în colectiv. Poate e și vina dirijorului, a șefului de orchestră...

GETA VLAD : Problema merită să fie discutată, dincolo de *Marea expediție* ca atare, pentru principiile pe care le implică : la Teatrul „Bulandra“, într-un spectacol ca *A XII-a noapte*, nu se știe care e regizorul, dirijorul, dar colectivul joacă cu nemaipomenită dăruire și poftă ; se manifestă acolo un real spirit de echipă, pe care putem să-l invidiem cu toții, spirit care, după părerea mea, situează Teatrul „Bulandra“ în fruntea teatrelor bucureștene. Se desenează acolo o omogenitate stilistică, o integrare colectivă, o onestitate profesională subordonată intereselor colectivului. De pildă, în spectacolul *Puterea și Adevărul* nu joacă numai vedetele. Alături de Petre Gheorghiu și Toma Caragiu, să zicem, joacă numeroși actori de valoare mai modestă ; fiecare își ocupă locul său cu voința fermă de-a servi spectacolul, nu pe sine.

Climatul de creație

DINU CERNESCU : Întâi despre *Marea expediție* : pentru mine lucrurile sînt foarte clare — spectacolul nu mi-a ieșit. Din mai multe motive : 1) am ezitat pe parcursul

repetițiilor asupra stilului de lucru ; 2) nu am știut să impun de la început o bună atmosferă de lucru. De fapt *aceasta* este problema principală a teatrului : atmosfera de lucru, climatul de creație. În viața oricărui teatru există momente „de vîrf” și momente, cum să le spunem, mai joase... În istoria Teatrului „Giulești”, cînd s-au montat *Baia, Aristocrații, Arturo Ui, Puntilla*, acela a fost un moment de vîrf... După aceea, teatrul a mers „normal”, ca orice alt teatru, o perioadă, a mers pe căi obișnuite sau bătătorite, după aceea a survenit un nou moment „de vîrf” : redeschiderea sălii după renovare. Au apărut atunci : *Meșterul Manole, Nunta lui Figaro, Cursa de șoareci, Absența, Măsură pentru măsură... Elisabeta*, la fel, constituie un moment „de vîrf” al Teatrului „Bulandra”, de fapt și un moment important al regiei românești. *Marea expediție*, nu. Asta nu înseamnă că în teatrul nostru nu vor mai fi mari momente. Așa cum s-a mai spus aici, în acest teatru s-a montat un excelent Shakespeare, excelente reprezentații Brecht, un bun D. R. Popescu... Deci climatul există ; dar, cum se știe, teatrul are anotimpuri mai calde, și mai reci. Aș sublinia însă altceva : e bine ca un colectiv actoricesc să fie constituit după niște consonanțe, afinități, actorii să aparțină pe cit posibil aceluiași generații de gîndire ; nu mă refer bineînțeles la vîrstă, ci la modul de a gîndi și a simți teatrul, viața, la felul de-a concepe relația dintre artist și societate, la concepția despre lume... Gîndirea comună creează de fapt echipa, nu vîrsta. Aici, evident, regizorul are un rol important. Misiunea de a fi un șef de echipă ; cînd într-un spectacol actorii nu strălucesc, vina e a regizorului, cînd un teatru nu are un moment bun de creație, de atmosferă, vina aparține regizorului ; colectivului de regizori. Noi sintem responsabili factorului de emulație, motorul echipei. Actorii nu pot crește, nu se pot dezvolta decît solicitîndu-i, punîndu-i în situații diferite, obligîndu-i să joace diferit ; a-i folosi sporadic și pe „emplois”-uri de minimă rezistență înscamnă a dezvolta un anumit nivel de profesionalism, dar un profesionalism mort.

CORADO NEGREANU : M-aș referi puțin la actori, la fața teatrului așa cum i-o dau actorii. Se știe că actorii îmbătrînesc, din păcate nimeni nu rezistă schimbărilor de vîrstă, de ce să nu privim acest adevăr în față ? În urmă cu ani, în epoca lui *Puntilla, Arturo Ui*, colectivul se simțea mai apropiat, mai unit, vorbeam aceeași limbă nu numai în teatru, ci și în viața de toate zilele. Azi, oamenii foarte tineri din colectiv și ceilalți „mai vechi” nu comunică cu ușurință. Poate că dacă „limonierii” vor sta mai mult printre noi, și dacă noi înșine vom fi mai mult împreună, vom ajunge să lucrăm mai bine, să vorbim din nou la unison : unii vor reuși să se lepede de indiferență, alții

de prea marca iubire de sine, poate se va contura mai puternic nevoia de lucru colectivă, sentimentul echipei...

SONIA FILIP : Teatrul nostru este prin structura sa un teatru tînăr ; colectivul a fost întotdeauna sensibil la o „artă tînără”, la dorința unei „arte noi” ; nu totdeauna aceste încercări reușesc. Avem aici o „veterană”, pe Geta Vlad, regizoare totdeauna prezentă și receptivă la nou ; cine poate uita cite a făcut ea pentru Teatrul Giulești, cit suflet a investit în spectacolele montate ?... Am toată încrederea în mersul nostru înainte. În momentul de față, ne aflăm într-un moment de gîndire, de pauză în vederea regurării energilor... Dinu Cernescu a lipsit multă vreme din mijlocul nostru, și asta se resimte ; Alexa Visarion e încă nou (lipsește la discuția noastră fiindcă are ore la institut), încă nu s-a integrat în colectiv, dar atmosfera din teatru mi se pare fertilă, propice lucrului ; sper ca în această stagiune teatrul să atingă din nou un moment de vîrf.

PAUL IOACHIM : Eu cred că s-au acumulat acum la noi forțele regizorale și actoricești capabile să dea viață — ca să amințesc metafora invocată la începutul discuției noastre — unei noi „spargerii a plafonului”. Cred că a venit momentul unei asemenea „spargerii”. Momentul nu al unui nou spectacol-eveniment, ci al unui *drum* presărat cu asemenea spectacole.

REDACȚIA : Să nădăjduim cu toții, pentru prosperitatea Teatrului Giulești, și a mișcării noastre teatrale în general, că se va produce aici un nou salt de calitate, că încă în această stagiune vom asista la marș și excelente spectacole pe scena din Giulești, așa cum în anul viitor sperăm să le vedem pe cele două săli de care va dispune teatrul dvs.

ELENA DELEANU : Sala „Comedia” ne va ajuta să lărgim aria publicului, fiindcă știm că multe din spectacolele noastre din anii trecuți ar fi avut parte de o altă soartă, dacă nu ar fi fost handicapul distanței. Publicul venind la sala de pe Calea Victoriei va fi cu siguranță interesat și de ceea ce se petrece la sala din Giulești ; și nădăjduim că se vor petrece lucruri interesante ! Noua sală este totuși un mare stimulent pentru întregul colectiv. Menționez că noi vom împărți această sală și cu „teatrul teatrelor”. Așadar, pentru viitoarea stagiune, odată cu „ieșirea la mare” a teatrului nostru, preconizăm, și nu fără temei, o bună recoltă de spectacole.

La capătul convorbirii noastre, ne dăm seama că multe din temele și problemele atacate nu sînt neapărat specifice Teatrului Giulești. Atît zona artei teatrale propriu-zîse, cît mai ales aceea a valorificării unui repertoriu de înaltă ținută artistică și ideatică — asupra căreia s-a insistat cu precădere — stau și trebuie să stea în vederile și preocupările tuturor slujitorilor scenelor noastre dramatice. Drumul ascendent străbătut de Teatrul Giulești pe aceste coordonate îl situează — cel puțin pe linia consecvenței în preocupări și ambiții — printre colectivele noastre exemplare. Astăzi, Teatrul Giulești e departe de a fi teatrul... din Giulești, de altădată.

●mogenizarea echipei sale este poate încă un țel — nădăjduim apropiat — al preocupărilor și dorințelor întregului colectiv. O dovedesc realizările din ultimii ani, formulele stilistice regizorale încercate, în care întîlnim, din ce în ce mai puțin, tendințe centrifuge sau fluctuante din partea actorilor. Disponibilitatea lor, indiferent de generația căreia îi aparțin, la înnoire și la disciplina înnoirilor și, prin aceasta, la cristalizarea unui profil de echipă, este, dincolo de fluctuații, evidentă. După cum evidentă este preferința teatrului pentru împăcarea actului artistic de înaltă valoare cu puterea de recepție a publicului. Pe linia aceasta, e semnificativ modul în care, îndrăgind vădit și promovînd permanent literatura dramatică autotona, repertoriul teatrului oscilează din ce în ce mai puțin între lucrările minore — de așa-zisă largă recepțiune — și operele de substanță autentică. De la Meșterul Manole la Acești îngeri triști și, acum, după convorbirea noastră, la Pasărea Shakespeare a lui D. R. Popescu, efortul teatrului de autoeducare artistică și mai cu seamă de educare a gustului și preferințelor publicului se arată dublat de simțul răspunderii și desigur de satisfacția bunelor realizări. Firește, momente de incertitudine, de alunecare spre medioerul, nu sînt absente nici din activitatea Teatrului Giulești. După cum nu sînt absente, din repertoriul său, urme de selecție grăbită, de cedare la o anume prejudecată despre dorințele publicului sau despre modul de „slujire a unei teme“.

Așa cum reiese și din discuția noastră, teatrul are însă conștiința limitelor sale. Sîntem convinși că le va depăși. Stagiunea încă nu și-a spus cuvîntul.

CU

D. D. NELEANU

despre

- formarea unor generații
- abordarea realistă și înălțarea spre simbol
- comunicarea pe aceeași lungime de undă
- Brecht și spiritualitatea noastră

Interviu de Mira Iosif



Cunosc mulți regizori cu care am discutat adesea și îndelung despre teatru; regizori care își expun principiile, teoriile estetice, modalitățile de lucru, viziunile; dar uneori, spectacolele lor, explicate amănunțit în caiete-program, în articole sau în convorbiri particulare, au prea puțină conținută — cum s-ar zice „nu seamănă” — cu cele promise pe hîrtie sau prin viu grai. Cu Dumitru Neleanu n-am stat pînă acum niciodată de vorbă, mai pe îndelete, dar cîteva din spectacolele sale, mai ales cele din ultimii ani — și mă gîndesc la După cădere, la Stîlpii societății, la Răspîntia cea mare — n-au avut nevoie de explicații anticipatorii și suplimentare. Sint spectacole elocvente, încărcate de comunicare, reprezentative pentru universul artistic și stilul creatorului lor. Spre deosebire de mulți dintre conștrații săi, Neleanu e un regizor care „se ascunde” în spectacol, și îți trebuie timp să realizezi că, îndărătul tabloului plin de firesc și naturalce — într-atît de firese și de logic artisticește, încît totul pare țîșnît de la sine — se află un meticulos dirijor, un atent conducător de joc, un director care nu se proiectează în scenă pe sine, ci îi veghează pe toți ceilalți din culise.

— Cum s-a format regizorul Neleanu? Ce anume i-a marcat evoluția profesională?

— Îi datorez enorm, poate totul, lui Alexandru Finți. În studenția mea, învățămîntul artistic nu era fundamentat științific; anul 1949, anul reformei învățămîntului a fost un an de tranziție, cu destule dificultăți în clarificarea principiilor de învățămînt și multe „descurcări” pe cont propriu, la voia norocului celor care cădeau pe „mîini bune”. Eu am avut un asemenea noroc. Adevăratul

meu profesor de regie a fost acest mare director de scenă, mare animator, comunist integru, temperament vulcanic, om pasionat, dărîuit scenei. Alexandru Finți, pe atunci director al Teatrului Armatei, m-a angajat — student fiind — ca regizor de culise; am făcut apoi regie tehnică, asistență, am pășit încet pe toate treptele meseriei, și acest lucru mi-a fost de mare folos. Alți oameni care m-au ajutat, pe care i-am simțit alături în primii mei ani de profesie, au fost Nicolae Bellu — azi profesor — intelectual de ținută și om de mare caracter, apoi neuitatul Mi-

hai Popescu (al cărui asistent fusesem o vreme), coleg ideal și desăvârșit pedagog. Îmi amintesc cu emoție de perioada când am lucrat ca director de studii la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică, pe atunci proaspăt înființat; printre studenții din clasa mea de regie se numărau Manole Marcus, Iulian Mihu...

O altă epocă însemnată pentru mine, care cred, că, în ciuda tuturor greșelilor comise, va rămâne — de fapt a și rămas în istoria teatrului nostru de după 23 August — este cea a spectacolelor realizate la Studioul actorului de film „C. I. Nottara“. S-au montat atunci *Micii burghezi*, *Vrăjitoarele din Salern*, în regia Soranei Coroamă, *Nora*, *Montserrat*, în regia mea, *Mandragora*, în regia lui Mihai Raicu, *Nota zero la purtare*, în direcția de scenă a lui Ion Lucian. Toate aceste spectacole erau marcate de un anumit patos etic. Și azi mă emoționez amintindu-mi de marea credință, într-un teatru nou, care ne anima în acea perioadă, de romantismul revoluționar cu care am lucrat, de pildă, spectacolul meu de debut, (*După 20 de ani* de Mihail Svetlov, n.n.), de lupta pe care o duceam pentru afirmarea teoriei lui Stanislavski. Azi ne dăm, evident, seama că „sistemul“ nu e singura metodă teatrală, dar neîndoios el a avut un rol major, covârșitor, în formarea și, zic, buna formare a acestor generații de actori și de regizori.

— Care ar fi paragrafele unei auto-caracterizări?

— Sunt un om timid. Mi-e greu să fac a-ceastă mărturisire, dar n-am încotro. Auto-

caracterizare? Poate că mă situez undeva între abordarea realistă, între descripția de mediu, de situații, de caractere, și extragerea din real a semnificațiilor, spre înălțarea către simbol. De aceea îmi plac cu deosebire anumiți dramaturgi, Arthur Miller, Ibsen, O'Neill. Nu întimplător am montat două piese de Miller; îl iubesc pe acest scriitor; când sînt cu el am senzația că parcurg un drum greu spre vârful unui munte; am cu mine o călăuză nespus de prețioasă, iar sus, în vîrf, el îmi arată panorama întregii lumi... Miller mă face să mă simt răspunzător de soarta omenirii; îmi declanșează efluvii de lirism, îmi incită sensibilitatea și, în același timp, îmi impune să fiu rău, drastic cu minciuna, cu lașitatea, cu iresponsabilitatea.

De fapt, cred că am afinități cu drama, cu marea dramă realist-poetică; în același timp, mă atrag anumite texte de o factură grotescă, așa spune expresionistă, un anumit tip de comedie, ținînd seama de faptul că eu sînt departe de ceea ce se numește un „regizor de comedie“. Îmi place drama „de idei“, esența ibsenianismului, cum spune Shaw. Recunosc că mi-e frică de Shakespeare, îl vinez și mă intimidă... Nu știu dacă ceea ce spun ține de auto-caracterizare... Mă mai pasionează descoperirea și reconsiderarea unor opere din dramaturgia noastră națională, scrise între cele două războaie. De pildă, *Suflete tari*; văd spectacolul altfel decît cum s-a jucat pînă acum...

— Și actorii? ce mijloace abordează regizorul pentru captarea lor în cîmpul magnetic dorit?

Fișă provizorie

Născut în 1924, 7 decembrie, în București. A absolvit în 1949 Institutul de Teatru „I. L. Caragiale“, secția regie, clasa profesor A. I. Maican. Spectacol de debut: *Peste 20 de ani de Mihail Svetlov* (Teatrul Armatei, 1948); a lucrat ca regizor la Studioul Actorului de Film „C. I. Nottara“, la Teatrul Tineretului, la Teatrul pentru copii și tineret, la Teatrul Mic.

Director de studii la Institutul de Artă Cinematografică (1950—1953), director la Teatrul pentru copii și tineret (1960—1964). Dintre montările realizate: *Nora de Ibsen*, *Montserrat de Roblès* (Studioul actorului de film „C. I. Nottara“); *Nila, toboșara de Salinski* (Teatrul Tineretului); *Marele fluviu își adună apele de Dan Tărchilă*, *Oceanul de Al. Stein*, *Nu prea albă ca zăpada și motanul descălat de Alecu Popovici* (Teatrul pentru copii și tineret); *Vulpile de Lilian Hellman*, *Incident la Vichy*, *După cădere de Arthur Miller*, *Stilpii societății de Ibsen*, *A opta minunc de Al. Lungu*, *Răspîntia cea mare de V. I. Popa* (Teatrul Mic); *Regele gol de Evghenii Șvarț* (Teatrul din Arad); *Ultimul anotimp de Horia Lovinescu* (Teatrul din Piatra Neaș). În pregătire, *Galileo Galilei de B. Brecht*. Animator consecvent al mișcării populare de teatru amator, colaborează ca regizor al Teatrului Popular din Vlcea, aducînd colectivului medaliile de argint (1968) — Opinia publică de Aurel Baranga și de aur (1965) Dincolo de zare de O'Neill, (1974) Puterea și Adevărul de Titus Popovici.

— Actorii Teatrului Mic, cu care lucrez de vreme îndelungată, sînt niște intelectuali, minți lucide și suflete rafinate. Ei știu să subordoneze personajul ideii, să profileze silueta individuală pe fundalul ideii demonstrabile, să suscite generalizarea. Asta s-a văzut, de pildă, limpede în spectacolul *După cădere*. Au evitat „anecdotă”, și au luminat, nu dramele sau melodramele personajelor, ci ideile dramatice, tensiunea acestor idei. Întotdeauna am urmărit fructificarea ideilor lor, evident, a personajelor, prin actori; și întotdeauna am căutat acei actori cu care să pot comunica pe aceeași lungime de undă. Sînt actori care mă inhibă. Acea categorie de oameni suficienți, îngimfați, lipsiți de subtilitate, care cred că teatrul s-a născut și moare odată cu ei. Eu nu cred acest lucru despre mine și nu pot accepta acest sentiment la alții.

— Dar comunicarea cum se realizează? Ce se întîmplă cînd contactele nu se pot produce ?

— În principiu, aleg actorii cu care vorbesc aceeași limbă. Nu mă pot realiza, nu pot transmite ceea ce am de spus în afara actorului. El singur poate crea imaginea rolului și reda publicului bogăția de idei a scriitorului sau a regizorului. Modul de lucru cu actorii îl subordonez acestor principii. Practic, în primele repetiții observ cu mare atenție, cu mare concentrare, primele semne de comportament al interpreților. Urmăresc încordat lectura. Mă preocupă îndeosebi felul cum acționează mecanismele psihice ale actorilor, atenția, pasiunea — dacă există — pentru personaj, înțelegerea rolului. În genere, am mare încredere în intuiția, în inteligența, în forța de percepție a actorului, și îl stimulez pe drumul sesizat de intuiția lui. Dar, cînd se întîmplă invers, cînd în anumite conjuncturi psihologice nu se stabilește contactul cald, indisolubil, între actor și rol, atunci... atunci e nevoie de mult tact; pe nesimțite, cu prietenie, repet, cu tact, cu strategie pedagogică urmăresc stabilirea unui fir, o legătură... Trebuie să recunosc că adesea, cu „leii” teatrului, cu orgolioșii, cu încăpăținații, cu irascibili, am reușit totuși să găsesc punți de înțelegere. Fiindcă stimez, respect actorul, îl consider pe drept, coautor al spectacolului.

— Aveți un anumit principiu de distribuție? Vi s-a întîmplat să folosiți clișeele ?

— Avantajul de a lucra mulți ani în același colectiv, și cu același colectiv, se concretizează printr-o cunoaștere profundă a actorului și a posibilităților sale; prin confruntarea permanentă între rol și actor se obține un larg spectru de tehnică, de măiestrie. Desigur că apare și primejdia plafonării, a distribuirii rutiniere; pericolul există în fiecare dintre noi, în măsura în care devenim robi ai meseriei, sclavi ai obișnuinței. Me-

reu trebuie să fim atenți, să ne controlăm. Cred că în *Răspintia cea mare*, am distribuit actorii pe „contreemploi”. De pildă, pe Alex. Lungu, care îndeobște joacă țărani blinzi, oameni cumsecade; pe Ion Cosma, oferindu-i un rol de altă factură; în egală măsură, piesa a oferit noi valențe de interpretare unor mari actori ca Gion, Bălanuță; poate că Vasile Nițulescu a avut parte de un rol-mănușă, dar l-a creat cu atitea nuanțe noi! Și Jana Gorea a jucat altceva decît ceea ce interpretează ea de obicei. Trebuie să vă spun că, la început, au fost în colectiv mari discuții în legătură cu distribuirea lui Ionescu-Gion în rolul Florea. Cu toții vedeau personajul ca pe un simplu răzeș, ca pe un chiaburan; asta ar fi dat o cu totul altă turnură spectacolului; de altfel, actorii o porniseră, la început, pe linia pitorescului, vroiau să compună „țărani”, jucau sfătoșenie, rusticitate... Distribuția lui Gion a dat statură tragică personajului, a demonstrat intelectualitatea sa; m-a ajutat să dăm monumentalitate montării, să-i distilăm esențele tragice...

— Cum ați descoperit piesa lui Victor Ion Popa, publicată, c drept, în revista noastră, dar uitată, parcă, imediat ?

— Opțiunea a aparținut lui Nicolae Munteau, directorul teatrului, dar a devenit imediat a mea și a interpreților principali, de fapt a întregului colectiv. Ne-au cucerit tezele politice, patriotice, ale textului, text abandonat de autor prin anii 20. Am ținut cu multă atenție seama de spiritul, de exigența lui V. I. Popa în adaptarea textului pentru scenă, în degajarea de stufărișul melodramatic, în limpezirea unor momente dramatice. Ne-a impresionat modernitatea scriiturii, faptul că, după 50 de ani, piesa poate găsi un ecou așinc în conștiința spectatorilor de azi. De fapt, ce spune Victor Ion Popa? Că în momente grele, de restriște, se desenează puternic unitatea națională a poporului. Tema partizanatului, iarăși, ni s-a părut deosebit de prețioasă... Istoriei militari ne-au confirmat această realitate din timpul primului război mondial. Piesa redă cu mare vigoare vibrația fibrei naționale. Și o redă, totodată, cu noblețe. De aceea, preocuparea mea primordială a fost înlăturarea „balastului”, a faptelor neesențiale, a tot ce e pitoresc, fals rustic; am vrut să înlătur imaginea trasă pe un anumit calapod a modului cum trebuie înfățișat țăranul român. Am solicitat laconism, sobrietate, o maximă economie a mijloacelor de expresie.

— Știu că lucrați la GALILEO GALILEI. Nu l-ați menționat pe Brecht în preferințe, în afinități...

— Nu l-am menționat. De Brecht nu sînt în aceeași măsură legat sufletește ca de Miller, scriitorul în piesele căruia simt că mă

dizolv și mă readun într-o nouă înfățișare. Cu Brecht mă simt mai „critic”, îl citesc mai lucid, îl contrazic... Sper că această primă întâlnire cu Brecht va însemna o cotitură în creația mea, în formația mea. Mărturisesc că refuz studiul documentar, exegeza brechtologică. Am fost la Berliner Ensemble de câteva ori, am văzut firește multe montări cu piesele lui Brecht, în țară și în străinătate. Doresc, sper, ca spectacolul nostru să fie diferit, să exprime esența unui anumit moment istoric și a spiritualității noastre naționale. Am pornit montarea de la o teză esențială a operii, scrisă imediat după instalarea lui Hitler la putere. După mine, esențial în această piesă, adică în spectacolul *Galileo Galilei*, nu este nici criza de conștiință, nici „știința popularizată”, nici biografia lui Galilei. Esențială apare lupta dintre dogmă și spiritul inovator, tema de veșnică actualitate. Dogmă reprezentată prin teologie, prin Biserică, ca sistem organizat de opresiune, de sufocare, de înăbușire a liberei gândiri științifice. Spiritul inovator reprezentat prin Galilei. Această teză politico-filozofică la temelia spectacolului reprezintă o sursă continuă de conflict, de puternică colizie dramatică, de ciocnire permanentă, de ritmicizare a montării, de centrare pe esențial și renunțare la amănunte nesemnificative. *Galileo Galilei* va fi o dezbatere deschisă, aspră, în centrul căreia se va proiecta acest om de știință, pe care eu nu-l văd defel ca pe un mincău și bețivan, burtă-verde, laș (liniile acestui portret se află în textul lui Brecht!), ci titan al gândirii din epoca sa, om din ale cărui preocupări lumești, firești și puternice, el își extrage rădăcina înaltelor descoperiri. Totodată, Galilei reprezintă omul înțelegerii necesității istorice, cel despre care Andrea Sarti, pe drept cuvânt, spune că anticipează o etică viitoare. Mă preocupă imaginea lui Galilei din final: văd acest tablou scăldat într-o oboseală senină, de fapt înseninată de existența acelor *Discorsi*, și totodată într-o liniște dramatică. Galilei trăiește de fapt într-o închisoare: e păzit de un călugăr-paznic, același călugăr (în viziunea mea) spion care îl pindise odinioară la Cosma di Medici, călugăr-temnicer pe care îl vedem îmbătrânind alături de victima sa. În final, când vine Andrea, călugărul aduce mîncarea — faimoasa gîscă — și, la „ospăt”, se reped Virginia și bătrînul paznic; Galilei încearcă și el, firește, să mîncece, dar nu poate, gîndurile lui sînt la *Discorsi*. la recapitularea pro-

priei vieți, pe care o va face în cuvîntul către Andrea.

— **Ce alte accente, schimbate, vom auzi în spectacolul Teatrului Mic, în raport cu montările „clasice”?**

— Într-o anumită măsură, figura Papei. Noi îl vedem prima oară pe Cardinalul Barberini, pe viitorul Papă Urban al VII, la balul de la Cardinalul Bellarmin. El apare aici ca un om cu vederi liberale, cu preocupări științifice, care acceptă doar ca o expresie a necesității istorice existența Inchiziției, funcția de Cardinal, dar și — e important — existența obiectivă a științei. „Cînd îmi pun masca pe față, accept și că Dumnezeu nu există”, declară el, la bal. Între acest personaj și Papa Urban nu poate exista o prăpastie; dimpotrivă, vreau să le accentuez continuitatea. Barberini trăiește drama caracterului — fie slab sau tare — dar drama omului rațional pus în condiția factorilor de presiune. Acești factori, concretizați prin Cardinalul-închizitor, trebuie să aibă o expresie artistică pregnantă, în afara șabloanelor prezentării forțelor iezuite. Îmi propun să-l prezentăm pe Inchiזור nu ca pe o forță din umbră, subtilă, perversă, difuză, ci în mod direct, ca pe un cap politic, care, cu brutalitate, cu pragmatism, prezintă primejdia încarnată de Galilei în contextul dificultăților raportului de forțe european; așa asaltează rezistența Papei, pînă cînd acesta cedează, ca orice om slab, angrenat de funcție în sistem. Sistem care nu e altul decît cel, fantastic organizat, al Dogmei...

— N-aș mai vrea să intru în detaliile montării, ne aflăm încă în faza căutării unor soluții, în plin lucru. Caut, de pildă, în repetițiile din zilele astea, rezolvări la două tablouri pe care le văd „pendante”: tabloul V — *Ciuma* — și tabloul X *Carnavalul*. *Ciuma*, tablou scăldat într-un grotesc straniu, trist, ciudat, în crochiuri goyești, și *Carnavalul*, de un grotesc vesel, veselie și ea ciudată, apăsată, groasă, zeflemisitoare... Dar, precum spuneam, ne aflăm în plin lucru, și nu trebuie anticipat nimic.

Convorbirea noastră s-a încheiat brusc, rezizorul trebuind să intre în repetiții. Croniciarul speră că va regăsi în spectacolul Galileo Galilei gîndurile expuse aici.

Londra

Royal Shakespeare Company il descoperă pe Gorki

În timp ce teatrul „de margine” din Anglia și-a pierdut din vigoare, datorită lipsei unui program ideologic limpede ca și lipsei unui sprijin material minim, în timp ce scenele teatrelor comerciale continuă să fie invadate de tot felul de producții „porno” și „sexy”, în timp ce criticii englezi discută din ce în ce mai aprig despre răspunderea socială a profesiei lor, ca și despre rolul teatrului în procesul de revoluționare a societății, prestigioasa instituție *Royal Shakespeare Company*, îl descoperă pe Gorki, considerându-l un autor de profundă rezonanță contemporană în actualul stadiu al societății britanice. După *Dușmanii* (1971) și *Azilul de noapte* (1972), începutul actualei stagiuni a marcat succesul, surprinzător pentru unii, al spectacolului *Vilegiaturistii*. O cronică a lui Martin Esslin, în numărul pe octombrie 1974 al revistei „Plays and Players”, relevă valoarea deosebită a piesei, pe care o socotește „strălucită și stimulatorie pentru gândire”.

Ceea ce mi se pare interesant nu este însă aprecierea spectacolului — foarte pozitivă de altfel — ci comentariul adaptatorului piesei, Jeremy Brooks, cu privire la motivele care i-au determinat pe el și pe regizorul David Jones să aleagă această piesă.

Într-o convorbire cu criticul Peter Ansoerge, publicată în același număr din „Plays and Players”, Jeremy Brooks, spune: „Motivul pentru care atât *Dușmanii* cât și *Vilegiaturistii* au nimerit în plin este că noi nu simțim departe de situația descrisă în piese. Oamenii aceștia din clasele de mijloc au obiceiul să spună «nu știu ce naiba se petrece», și cei mai mulți dintre ei adaugă «Nu vreau să știu pentru că nu sint în stare să fac față». Totuși ceva fierbe în dedesubt. Oamenii lui Gorki n-aveau cum să știe că în 1905 — ca să nu mai vorbim de 1917 — avea să se întâmple ceva. Întocmai cum oamenii din burghezia noastră nu vor să știe acum că ceva, foarte dramatic este pe cale să se petreacă în propria lor societate. Nici

ei nu vor să se pregătească pentru ceea ce va veni, așa cum nu voiau personajele lui Gorki. Sigurii care se pregătesc pentru ceea ce va veni sint cei mai tineri, care încearcă să-și deschidă mintea astfel încît să poată face față la orice ar putea să se întâmple.”

Cu o pătrunzătoare înțelegere a raportului între teatru și societate, Jeremy Brooks explică și motivele pentru care alte piese din dramaturgia europeană contemporană, de semnificație politică, n-au găsit ecou în publicul britanic, care nu le putea raporta la propria sa experiență. E vorba, desigur, de experiența socială, istorică a unei națiuni, nu de experiențe individuale. Or, tocmai starea de spirit a unei întregi societăți în declin, pe care o exprimă piesele lui Gorki, este considerată de realizatorii spectacolului *Vilegiaturistii* (ca și ai spectacolului *Dușmanii*) foarte asemănătoare cu starea de spirit a societății britanice actuale. O spune și criticul Peter Ansoerge cînd afirmă că aceste opere ale dramaturgiei rusești „aduc rezonanțe politice unice și adesea incomode pentru publicul englez contemporan”.

Este un punct de vedere care merită a fi luat în considerație, bine înțeles, fără a-l absolutiza, drept mărturie a legăturii osmotice a teatrului cu societatea timpului său. Nu orice are ecou într-un anumit mediu social poate avea ecou în orice mediu, în orice structură social-politică. Alcătuirea repertoriului, treabă gingașă, de mare complexitate și răspundere, cere o profundă cunoaștere a publicului căruia teatrul i se adresează.

Transplantările artificiale și forțate, orientate numai de criteriul „ultima noutate”, nu dau roadele așteptate.

Experiența istorică, politică a publicului londonez îl face, pe Gorki, azi „contemporanul său”. Destinul unui spectacol poate oglindind starea de spirit a unei societăți.

Margareta Bărbuță

Un roman din viața teatrului: Partea mea de comedie

Scrind un roman *Partea mea de comedie* despre viața oamenilor de teatru, B. Elvin ne oferă o adevărată surpriză, adică, așa cum definește Anouilh (mi se pare) surpriza scenică, una care, în fond era așteptată.

Intr-adevăr, după ce a căutat și cercetat ani de-a rindul, cu o constantă și continuitate abia acum vizibile, pe Caragiale și Ionescu, Camil Petrescu, Cehov sau Sebastian, după ce ne-a propus, în Teatrul și interogația tragică o sinteză de mare clasă a dramaturgiei universale contemporane; după ce a detectat, răscolit, adunat și pus în scenă (Dilogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX) o antologie unică a textelor închinată expresiei teatrale; după ce a publicat o dramă Totul de la început a cărui obiect îl constituie (iarăși), raportul, atât de esențial teatrului, dintre realitate și aparență, Elvin asemeni unui plastician dornic de a folosi, rind pe rind, toate materialele și ipostazele, își exprimă obsesia teatrosă prin intermediul romanului. Urmează un film?

Partea mea de comedie — o carte grea care se citește ușor — e narațiunea luptei dintre doi oameni de teatru care încep prin a fi prieteni și continuă prin a se dușmăni și sfârșesc prin a lucra (oh, oh, ce muncă istovitoare!) unul la distrugerea celuilalt. Se întâmplă. E greu de afirmat că autorul e rupt de viață... Lupta ține loc de întrecere; o întrecere virtual creatoare, dar care nu-i decît un meci între vanități, determinind uzura făpturii intime a protagoniștilor. Un meci fără sens, fără perspectivă reală (pentru că, din păcate, una ne-reală există întotdeauna). fără învingător. Un meci pustiu al capătul căruia arbitrul, arbitrul acela implacabil, îi declară învinși pe ambii concurenți.

Nu intenționez a povesti aici subiectul cărții, ci a observa (ceea ce mi se pare mai firesc, în paginile acestei reviste) că obiectul romanului, adică lumea teatrului, a fost rareori prezentată cu asemenea înțelegere, (dragoste lucidă de amoretz care-și controlează pasiunile) și exigență, (de amoretz care nu acceptă căderile morale ale ființei iubite). Dorința congenitală a oamenilor de teatru de a înșăptui, comunica și semnifica astfel incît piesa și spectacolul să spună ceva (în

speță: totul, numai totul) despre lumea de azi, declanșează acțiunile personajelor din carte. Acesta-i punctul lor de pornire. Acesta e, de fapt, drumul lor, chiar dacă uneori se abat, călcind pe teritorii neautentice, chiar dacă, alteori, se lasă cucerii (o noapte de chef artistic) de facilitate sau artificiu...

De fapt în această atitudine anti-chef se află, dacă nu greșesc, sensul cărții lui Elvin. Pentru că vezi (și revezi) titlul *Partea mea de comedie* e pledoaria șoptită a unui moralist discret, pentru autenticitate, văzută ca trăsătură obligatorie nu numai a lumii artistice ci și a existenței. Manual nemărturisit de „artă de a trăi”, cartea ne propune lumea teatrului și-n chip de metaforă. Normal. Scena e după cum se știe un instrument, prin mijlocirea căruia vedem ceea ce e voit a fi văzut altfel, ceea ce e mimat, camuflat, ascuns, travestit. Scena e de mascare. De aici și hotărîrea autorului de a evita cursa aparent „inevitabilă”, cînd intri cu condeul în lumea despre care discutăm, a pitorescului (cine cu cine). Iar dacă întîmplările sînt poate excesive, grotești sau patetice, scriitorul le urmărește de la oarecare distanță, cu o privire compusă din umor și gravitate: sînt două elemente care trăiesc, înțelegîndu-se destul de bine, în stilul lui Elvin.

Condusă (dar nu terorizată livresc) de-o idee, cartea lui Elvin reamîntește că nici teatrul, nici existența nu pot (sau mai degrabă, n-ar trebui) trăie în stare de compromis grav cu noi înșine, cu valorile lumii inconjurătoare, iar faptul de a fi și de a crea e o neconținută luptă cu falsul, cu trucul, deci cu... comedia. N-avem dreptul să jucăm alte roluri decît acelea încredințate (prin hotărîre iscălită de regizorul Adevăr) ființei noastre: cine trișează, jucînd altceva, plătește. Există căderi nu numai la public ci și la viață.

Intr-un cuvînt. *Partea mea de comedie* soliciată atenția și lupta împotriva comediei din noi. E vorba, după cum se știe, de o luptă cam dramatică.

Al. Mirodan

MIRACULOASA OSMOZĂ

Orgoliul unui Zecca se întâlnește peste ani cu cel al lui Marcel Pagnol; cineastul epocii de pionierat care declara: „Îl rescriu pe Shakespeare, pentru că nefericitul ăsta a omis cele mai frumoase lucruri“ pare a-l prefața pe omul de teatru care — fermecat de virtuțile filmului sonor — spunea: „Arta teatrală resuscitată sub o altă formă va cunoaște o prosperitate fără precedent. Un timp nou se deschide autorului dramatic; noi vom putea realiza opere pe care nici Sofocle, nici Racine, nici Molière n-au avut posibilitatea să le încerce“.

Vremea declarațiilor șocante a trecut; timpul numeroaselor studii despre relația dintre teatru și film coboară încet în uitare, dar influența celor două arte atinge azi straturi profunde, se cantonează firesc în creația contemporană. Nimeni nu mai contestă, de pe pozițiile purismului estetic, valoarea ecranizărilor. Artiștii celei de a doua jumătăți a secolului al XX-lea își intersectează traectoriile (regizorii de film ai noului val vest-german, de pildă, își apropiau sugestiile teoretice brechtene, iar exegeții analizează fără complexe de superioritate interferențele „artelor poetice“ (stilul cinematografic devine, tot mai des în critica literară, sinonim cu modernitatea).

În 1929, Luigi Pirandello demonstra că filmul sonor se va autodistrage și totuși articolul său purta un titlu neliniștitor — „Se il film parlante abolirà il teatro“; totuși operele sale au fost transpuse cu ferwoare pe ecran, ba chiar dramaturgul însuși a realizat un pretext filmic, adaptat apoi cu maximă libertate de Walter Ruttmann (*Oțel* — 1933). Astăzi însă pare normal că operele „teatrului furioșilor“ trăiesc în peliculele „free cinema-ului“ sau că Harold Pinter a format împreună cu Joseph Losey un constant cuplu cinematografic.

Clasici sau avangardiști, oamenii de teatru se redescoperă în cea de a șaptea artă; autor și regizor de scenă, Marguerite Duras repetă parcă în actualitate experiența cinematografică a lui Jean Cocteau; Samuel Beckett meditează asupra copilului teribil al imagini, creînd un scenariu pentru Buster Keaton (*Film* — 1965), tot așa cum Federico Garcia Lorca scria o satiră suprarrealistă (*Il pasco de Buster Keaton* — 1930), dedicată

aceluiași artist de geniu al vârstei de aur a „Marelui Mut“.

Întîlnirea dintre teatru și film coboară în cotidian: Jean Louis Barrault povestește, în cartea sa „Souvenir pour demain“, că în 1948, la Edinburg, el juca *Hamlet* în timp ce în sala de vis-à-vis se proiecta *Hamlet-ul* recompus pentru ecran de Laurence Olivier. Dar confruntarea, interferența celor două arte depășește zonele de delimitare estetică, dezvăluie noi spații gîndului creator. Andrej Wajda realizează astfel una dintre cele mai strălucite montări ale dramei romantice (nota bene: în versuri) semnate de Stanislaw Wyspianski, în filmul său *Nunta*, demonstrînd că „realismul ontologic al imagini“ nu înlătură nici convenția superior intelectuală, nici metafora poetică.

Și poate că shakespeareologii viitorului chiar vor trebui să remarce, de exemplu, că deceniul șapte al veacului nostru se definește nu numai prin spectacolele de la „Royal Shakespeare Company“, create de Peter Brook, ci și prin *Hamlet* regîdit pentru ecran de Grigori Kozințev, într-o variantă mai completă și mai complexă decît oricare dintre obișnuitele interpretări scenice, ci și prin sinteza calmă și maiestruoasă, copleșitoare prin tragismul său din *Falstaff*, în regia lui Orson Welles.

Cea de a șaptea artă generează noi forme expresive, eliberînd inedite structuri scenice ori texturi românești. Experiența artistică românească din ultima vreme aduce două elocvente și neașteptate pilde: *Puterea și Adevărul* (film — 1972 și spectacol — 1973), *O sută de lei* (1973) — *Ultima cursă* (1974). Așa încît nu mai este nevoie să căutăm interferențele la nivelul esențelor, al unităților de compoziție, al stilului, căci transformarea scenariului în piesă de teatru (tentativă încercată rareori în lume, și mai ales pe pămînt american, în acea zonă lipsită de aprehensiuni și prejudecăți) oferă datele unei analize concrete deosebit de interesante.

Prezentul filmic din *Puterea și Adevărul* devine trecut narat: construcția personajelor se schimbă; uneori o simplă replică înlocuiește episoade întregi (inaugurarea hidrocentralei e citată doar; toate întîmplările ce se desfășurau în locuința lui Stoian sînt concentrate într-un singur dialog. Acțiunea de-

vine evocare a prezentului sau a trecutului, iar fragmentele noi introduse în piesă sînt explicațiile ce lămuresc reacțiile anterioare ale eroilor (scena Nichifor-Petrescu sau discuția din închisoare Olariu-Petrescu). Circumscrierea retrospectivă a filmului scris de Titus Popovici și regizat de Manole Marcus se estompează în fața presiunii evenimentelor, ce se însiruie în ordine aproape cronologică, imprimînd spectatorilor senzația, participării a urmării directe a faptelor. Perspectiva reîntoarcerii în timp este însă subliniată, în versiunea scenică, de permanența intervenție a personajelor, gîndind din actualitate sentimentele și acțiunile lor.

Raisonneur-ul (fic că el se numește Stoian, Petrescu, Duma, Olariu) este fermentul dramei, ce se cuvine detaliată în cuvintele rostite de actori) ; pe peliculă, în schimb, gesturile, acțiunile, chipurile oamenilor erau suficiente pentru a sugera confruntarea istorică a adevărului cu sine însuși. Teatrul enunță realitatea pe care cinematograful ne îndeamnă să o percepem ; eroul explică pe scenă dinamica vieții, pe care eroul proiectat pe ecran o trăiește. (Astfel, secvența din satul Baia e înlocuită de amintirile lui Mărieș ; problematica evoluției mediului rural se întrecește apoi prin povestirile lui Ion, personaj inexistent în film).

Bolta generată de comparația dintre opera cinematografică și reprezentația *Puterea și Adevărul* se completează mai mult atunci cînd analizăm modalitățile de compoziție ale spectacolului semnat de Liviu Ciulei (coregizor, scenograf și interpret). Drama se orchestrează din psihologiile umane ce se dezvăluie într-o suită de rememorări : flash-back-urile se înlanțuiesc ori se separă brusc prin întunecarea scurtcircuitată a episoadelor. Esențializate, purificate de inutile detalii, evenimentele se recompun subiectiv în amintirea eroilor, se expun ritmic și se explică nuanțat publicului așezat jurîmprejurul scenei. Liviu Ciulei a utilizat montajul și profunzimea cîmpului cu mîiestrie (ca altă dată în strălucita creație a *Pădurii spinzuraților*), reinventîndu-le ca modalități expresiv-teatrale.

Puterea și Adevărul rescris cu forță de Titus Popovici, pentru reprezentarea scenică, și-a dobîndit viabilitatea în noul limbaj artistic, fără a-și pierde însă nici caracteristicile inițiale. Filmul politic s-a metamorfozat cu ușurință în dezbatere dramatică pentru că „viitorul teatrului (...) se află în ciocnirea de idei, în confruntarea destinelor omenesti, în tensiunea pe care o proiectează în conștiințe imensul proces de trecere din domeniul necesității, în domeniul libertății” (Titus Popovici — „Cum am scris *Puterea și Adevărul*”).

Cea de a doua comparație (între filmul *O sută de lei* și reprezentația cu piesa *Ultima cursă*) se impune mai ales prin modalitățile cinematografice prezente evident, la nivelul primar al reprezentației. Teleastul

Boris Ciobanu a creionat, în fragmentele filmate (cu un efort vizibil marcat de structura creată cu mîiestrie unică de Tony Richardson în *Singurătatea alergătorului de cursă lungă*), traiectoria eroilor în *plein-air*, în acel spațiu inaccesibil cuprinderii teatrale. Vigoarea textului lui Horia Lovinescu, drama implantată în replicile lui Serghiu și Mihai Coștescu transformă însă secvențele proiectate pe fundalul scenic în simple ilustrații, în detalii vizuale cu valoare secundară, în imagini pe care publicul și le putea imagina singur.

Dar relația teatru-cinema coboară către geneza piesei ; recunoaștem în *Ultima cursă* cei doi termeni conflictuali ai peliculei gîndite de regizorul Mircea Săucan și de scriitorul Horia Lovinescu, cu toate că dramaturgul a schimbat identitatea și profesiunea personajelor din scenariu, cu toate că lipsa de comunicare dintre cei doi frați, controversele lor se conturează în piesă numai ca aspecte de moment ale unei situații particulare. Autorul piesei și-a înnobilit acum ambii eroi, antrenîndu-i în drumul către găsirea umanității lor, în lupta pentru „autodepășire și automodelare” sufletească. Descoperim în spectacolul Teatrului „Nottara” aceeași ambianță (chiar dacă ea definește modul de viață al unui sportiv de performanță și nu al unui actor de succes) din filmul *O sută de lei* ; reîntîlnim de asemenea o entitate psihologică — fata pură, dar nonconformistă — ce joacă același rol de declanșator al confruntărilor dintre cei doi frați, și în piesă, și în canavava cinematografică.

Schema dramaturgică, liniile caracterelor, generozitatea mesajului — identic, dar mai apăsător moralizator — se păstrează, vocația și voința scriitorului au dictat însă îndepărtarea față de premisa filmică. Sugestiile peliculei trebuiau să devină dialog, nuanțele pictate de cineast în subtile tonalități de griuri, se cuveneau turnate în tranșante cuvinte pentru a fi expuse la „lumina rampei”.

„...cinematograful va restitui fără zgîrcenie teatrului tot ce i-a luat.” — seria profetică André Bazin, în 1951. Și iată că teoreticianul celei de a șaptea arte nu se referea numai la modernele modalități teatrale, izvorîte firesc, chemate de sensibilitatea spectatorilor contemporani sau reînviată de inovațiile limbajului filmic. Nu se gîdea, credem, doar la vedetele lansate de star-sistem, care reîntorcîndu-se mereu și mereu pe podiul de scînduri, aduc cu ele teatrului și aura de mister, dar și succesul de casă. Medita, poate, la miraculoasa osmoză a ideilor, la translația atomului creator de la o formulă de artă la alta. Lumea cinematografică, universal născut din imagine și sunet, se reflectă în noi opere autonome, revitalizate, uneori, tocmai de autori atrași în egală măsură și de film, și de teatru

CRONICA DRAMATICĂ

Teatrul de Comedie

TOVARĂȘUL FEUDAL ȘI FRATELE SĂU

de Al. Mirodan

Premiera : 23 ianuarie 1975.

Regia : MONI GHELERTER ; Scenografia : ION POPESCU-UDRIȘTE.

Distribuția : SILVIU STĂNCULESCU (Savel I și Savel II) ; STELA POPESCU (Domnica) ; VASILICA TASTAMAN (Puica) ; DUMITRU CHESA (Augustin) ; CONSTANTIN VINTILĂ, GHEORGHE CRÎȘMARU, EUGEN RĂCOTI, FLORIN TĂNASE, VICTOR IANCULESCU (salariați ai întreprinderii „Melodia nouă“).

Al. Mirodan a avut o idee excelentă de comedie, privind falsificarea personalității umane în anumite ipostaze. Ideea este excelentă pentru că ea surprinde exact esența relației dintre normal și anormal în această privință, sugerând clar și cu efect procesul de alienare care cuprinde ființa subjugată de o asemenea postură. Și pentru că o concretizează în termeni perfect teatrali, folosind procedeul asemănării fizice și, deci, al unei unice interpretări, cu variații subtile de la o față la alta, premize de o inepuizabilă savoare și de reală virtuozitate pentru protagonistul care va avea de jucat două roluri, Savel I și Savel II. Doi frați gemeni. Un fel de a spune că sînt una și aceeași persoană ? Nu ; un fel

de a spune prin una și aceeași persoană că uneori, de multe ori, sub chipul obișnuit și normal al unui om se ascund tendințe de iresponsabilitate și parvenire, că apariția corectitudinii sau a principialității sau a exigenței maschează cîteodată o esență falsă a acestor valori. Ne dăm seama de savoea ideii numai trăsîndu-î aceste reverberații de sens, aceste sugestii și multiple incidente cu viața, care a generat-o și o reflectă, din păcate, în multe alternative asemănătoare. Savel I este directorul unui combinat (de instrumente muzicale) ; Savel II este bolnav mintal și se visează directorul unui combinat (de instrumente muzicale). Piesa începe cu o peripeție simplă ; evadarea din spital a lui Savel II, internarea eronată a lui Savel I și răsturnarea tuturor raporturilor de echilibru și de echitate instaurate de autenticul director în instituția pe care o conduce, de către fictivul director care nu mai trăiește o realitate, ci un vis. Un vis în care combinatul (sau orice alt domeniu în subordine) devine o feudă.

Ar fi trebuit să rîdem cu hohote de ipostazele contrastante ale fictivului director. Am fi putut savura spectacolul derizoriu al iluziilor sale perimate. Nu prea rîdem, însă, și nu prea avem ce savura. Oare ce lipsește textului ? dar spectacolului ? Nu sîntem de părere că autorul n-a mers prea departe cu incisivitatea satirică, pentru că nu satiră și-a propus să scrie în primul rînd. În modalitatea de lucru a lui Al. Mirodan satira nu se însinuează ca o procedură aparte, scriitorul creează în alt registru și e mai degrabă tentat de pamflet și farsa lirică. Dar e puțin important să stabilim în ce modalitate anume s-ar fi topit mai bine metalul prețios al ideii, important e să subliniem că această metamorfoză nu s-a produs, că din idee nu s-au născut peripețiile, combinațiile, qui-pro-quo-urile și răsturnările de situații pe care le-am fi așteptat, evantaiul scilicît al jocului adică, cel care dă viață și rațiune teatrală unui gînd, în ultimă instanță. O reținere, parcă, limitează suprafața fabulației la cîteva scene cu bătăie mică, tovarășul „feudal“ are o intrare bună, apoi o evoluție mai



Silviu Stănculescu, Stela Popescu și Dumitru Chesă

ștearsă, constrinsă, într-un moment de apogeu cade într-un vis naiv, fără prea mari ecouri, suita intrigii e simplută și uneori monotonă, puțin tristă. Poate că din cauza tristeții nu-și găsește registrul ideea pe care am prețuit-o mai sus? Cine știe! Adevărul e că revelația nu se produce, jocul se strânge în jurul subtilităților de replică, precumpănitoare în scrisul unui bun stilist ca Al. Mirodan, și acestea, însă, prezente aici dar nu percutante.

Nici spectacolul nu modifică ceva în favoarea registrului comic, ci transpune exact și elegant datele lucrării. Există o măsură în distribuție, o ușoară gradație care punctează cu accente reprezentativă, o logică a tonurilor imprimată de autoritatea regizorală a lui Moni Ghelerter, cu simț evident pentru firese și expresivitate. Dar există și o ostentație, pe care n-ăm înțeles-o, în prezentarea vădit obsedată de conștiința alienării a lui Savel II, și această fațetă care nu-și capătă nuanțe în spectacol reduce mult din savoarea comică scontată. Silviu Stănculescu e bun, e firesc în alternativa lui Savel I, nici n-are prea mare lucru de făcut în această postură, dar ca Savel II e speriat și în permanentă stare de alarmă interioară, cu tresăriri repetate la fiecare gest și la fiecare replică, ceea ce ne răpește nouă posibilitatea de a uita o clipă cu cine avem de-a face, iar lui prilejul de a-și etala virtuozitatea într-o zonă în care

personajul trăiește din plin, pină la uitare de sine, pentru că-și trăiește visul. Or, ce poate fi mai seducător pentru un personaj real și pentru un personaj dramatic mai ales, decît prilejul unic, fericit și inegalabil, de a-și trăi cîteva momente visul?

În logica construcției alternează și două portrete feminine, reflecție a valorilor morale stimulate de fiecare fațetă în parte a șefului. Domnica și Puica. Mai ștearsă Domnica, mai ușor desemnată și dezarmată (deși, în logica subiectului, ar fi putut sesiza mai repede și mai ușor substituția de persoane), mai vicleană Puica, gîscuțită cu ifose de parvenire. Stela Popescu a reușit să-i smulgă un farmec anume personajului său timorat, iar Vasilica Tastaman dă multă culoare celui de al doilea personaj, pe care-l creează cu o vivacitate aparte. așa cum am fi dorit să se infiripe și imaginea înșelătoare a partenerului său temporar.

Cine mai e? Meșterul Augustin, omul promovat sau retrogradat în funcție de viziunile ficcărui dintre cei doi Savel. Dar meșterul e o schiță, un contur, n-are scene relevante, așa că mai mult decît firescul de-o vorbă pe care știe să i-l dea Dumitru Chesă, ce se poate pretinde?

C. Paraschivescu



Un moment de comportament colectiv : încolțirea, hăituirea în cerc a lui Sergiu (Ion Vilcu)

Teatrul Giulești

PASĂREA SHAKESPEARE

de D. R. Popescu

Data premierei : 27 ianuarie, 1975.

Regia : ALEXA VISARION. Scenografia : VITTORIO HOLTIER.

Distribuția : FLORIN ZAMFIRESCU (Cezar) ; ION VILCU (Sergiu) ; DORINA LAZĂR (Ecaterina) ; VASILE ICHIM (Mircea) ; CORNELIU DUMITRAȘ (Oliviu) ; ANA CICLOVAN (Irina) ; TRAIAN DĂNCEANU (Nichifor).

De ce să n-o recunoaștem, teatrul atât de aparte, de singular, de fascinant, al lui D. R. Popescu, n-a prea „avut noroc“ pe scenele din Capitală. Edițiile scenice de referință ale

acestei dramaturgii, nici lesne descifrabilă, și nici simplu permeabilă suirii pe practicabile, s-au „tras“ în majoritatea cazurilor pe alte scene, din restul țării, excelind de pildă la Cluj, la Tirgu Mureș. La a doua întâlnire cu D.R.P. (după un bun spectacol cu *Acești îngeri triști*), iată că Teatrul Giulești ne prezintă *Pasărea Shakespeare*, spectacol în care, de la început pînă la sfîrșit, simțim vibrația autentică a scriitorului, timbrul inimitabil al discursului său dramatic, patetismul, disimulat sub măștile grotescului, prozaicului sau fantasticului, în încriminarea non-eticului.

Spectacolul începe cu un scurt prolog, uvertură sau generic, care ne dă „cheia“ întregii partituri ; în fața cortinei, pe fundalul sonor al unei muzici antrenante, voioase, pe refrenele sincopate ale unei „melodii preferate“, la „cererea ascultătorilor“, cu nonșalanță, joacă table Ion Vilcu (Sergiu) și Florin Zamfirescu (Cezar). De la gesturile insignifiante și replicile banale, se trece brusc, fără tranziție, la afirmațiile grave, la *acte*. Între timp, cortina s-a ridicat, și toți protagoniștii dramei — deopotrivă martori și pîrșiți, în procesul care s-a deschis în fața noastră, constituindu-ne obligatoriu în jurați — ni se descoperă așezați, tăcuți, ca într-o boxă, în fața instanței, așteptînd verdictul.

Acest prim contact cu lumea piesei e încărcat de un puternic magnetism ; așadar, personajele stau nemișcate, în decorul insolit, vag halucinant, decor-stare, așa cum necesită



Ion Vileu (Sergiu). Florin Zamfirescu (Cezar) și Traian Dănceanu (Nichifor)

de fapt, teatrul lui D. R. Popescu : jur-împrejurul pereților scenei, uși — doar uși — de toate mărimile și formele, uși desperecheate, luate parcă din magazia teatrului, incitând la fugă, la ieșire, pe toți cei care stau deocamdată țintuiți în scaune. Alt element adăugat în decor este o mică deschizătură, nișă, celulă, central plasată, cu zidul coșcovit, cîrpit pe alocuri, cu ziere vechi, loc unde stă — în alt spațiu al conștiinței — Nichifor (Traian Dănceanu). Un moment de performanță îl constituie prima tăcere a protagoniștilor. Putem studia în voce expresia feței fiecăruia, în adevărate cadre de prim-plan : realizăm, de pildă, privirea vinovată a Ecaterinei (Dorina Lazăr), dar ipocrit, convențional vinovată și, totodată, expresia ei laconică, senzuală, ațîțată să înhațe viața și s-o trăiască cu poftă ; privirea apatică, bleagă, a lui Mircea (Vasile Ichim), obrazul împietrit de-o suferință atât de resemnată că pare intrată în piele, în carne. Apoi, privirea în gol, ca a orbilor, a „nebulului“ Nichifor

(Traian Dănceanu), adunat cu fanatism în sine și în adevărurile lui interioare ; ochii scrutători ai lui Oliviu (Corneliu Dumitraș), neliniștea viril stăpînită de pe chipul preatîmpuriu uzat de ascunse boli sufletești...

Imaginea vizuală se interferează cu cea sonoră ; un al doilea plan, de permanente referințe și încărcat de semnificații, fiind ceea ce se numește „muzica de scenă“, cortina sonoră. Permanența cadențelor senine, energice, ale muzicii „ușoare“, într-atît de obișnuită în ambianța străzii, a plajelor, vara, sau în decorul marilor magazine, încît adesea nici n-o mai luăm în seamă, fie că e „periuța“, „pop-corn“ sau urletele lui Adriano Celentano, desenează aici fără nici un echi-voc o temă centrală a montării : starea de inconștiență colectivă, veselia exuberantă, isterică, larvară, promiscuă, care ținde frenetic să acopere, să înăbușe sub ritm și mișcare toate fărădelegile și lașitățile, toate complicitățile și eventual renușcările. Această veselie care te sperie, această aparență *normală* a unei cumplite *anomalii* morale, constituie vectorul spectacolului, vector elocvent, demonstrativ, artistic acuzator, operînd finalitatea educativ-politică a întregii reprezentații.

Mă refeream cîndva, cu prirele cronicii spectacolului *O pasăre, dintr-o altă zi*, la Teatrul Național din Cluj, la o ratare a primei întâlniri dintre regizorul Alexa Visarion și scriitorul D. R. Popescu. De astă dată, din nou față în față, Alexa a reluat, cu discernămint și reală eficiență dramatică, cîteva din procedeele uzitate sîngaci în cea primă transcripție scenică a unui text de D. R. P. Evident diferite, compozițional, anecdotic, piesele au aceeași structură genetică, constituindu-se deopotrivă în rechizitorii, într-un tribunal al conștiinței, rechizitorii împotriva unor crime (reale ?), categoric morale. Și aici, ca și în cealaltă sau în celelalte piese, se înlanțuie verigile înțelepte ale unor asasinat și asasini, într-un același spațiu al lipsei de conștiință și vid moral, leit-motivul morții reale sau imaginare, alîndu-și sentimentul justițiar de pedepsire, de scormonire nesfîrșită în straturile imunde, pînă la sursa revelatoare, pînă la descoperirea cauzei, vinii primordiale.

Regizorul a structurat energie și inspirat textul, operînd cîteva montaje bine venite în sprijinul cadrului de acțiune-proces, renunțînd însă — poate prea mult, — la latura pronunțat onirică, la halo-ul de coșmar, la pendularea mai nuanțată dintre real și ireal, proprii piesei.

Spectacolul de pe scena Teatrului Giulești e violent, de o voită dar cizelată agresivitate în gest, cu un apăsător și minuțios cadraj al plantației. Accentele cu majoră funcție dramatică cad pe comportamentele colective : „periuța“ jucată silnic la „nunta“ țirguită a tinerilor, dansul grotesc al zarafului-regizor cu mirele-cascador, încolțirea, hăituirea în cerc a lui Sergiu, din final etc. O altă marcată și marcantă funcție dramatică în tensiunea de

înalt voltaj din scenă e deținută de acordul și dezacordul vocilor, de modularea risetelor, în zone distincte. Hohote, chicoteți, ris gros, vulgar, și ris subțirel, ipocrit, ris franc sau în falset, ris vesel, și ris geamăt, acorduri realizate de interpreți cu firescul aparentei trăiri realiste, dar insesizabil translate în registrul acut al semnificațiilor subtile, prelungi și revelatorii.

Alt element definitoriu pentru mediul social al acțiunii, mediu parazitărilor, periferie a societății noastre, propice germinării microbilor nocivi ai ireponsabilității și acțiunilor imorale, „ilicite“, devin costumele. În puține spectacole cu piese originale, contemporane, am întâlnit costume atât de adecvate situației dramatice, costume-semn de caracterizare psihologică și temperamentală, punctînd destinele eroilor. Tandemul, de atîtea ori verificat în scurta sa carieră comună, dintre Alexa Visarion și scenograful Vittorio Holtier, a obținut aici un deosebit carat de autenticitate, cinematografică, aș spune, de altfel, o viziune „filmică“ marcînd nu de puține ori montarea.

Acest spor de autenticitate non-teatrală e prezent în interpretare; majoritatea actorilor comportîndu-se într-o manieră inedită, descoperîndu-ne valențe noi pentru un joc golit de efecte, curățat de convenția „jucării situației“, desenînd cu simplitate și convingere o rezultantă comună a demonstrației. Se realizează în scenă acea stare de „veselă inconștientă“ la care mă refeream, stare de complicitate josnică, dezgustătoare, echipa izbuțînd să transmită în comun un mesaj important pentru înțelegerea piesei: trăirea într-un registru fals, proprie tuturor acestor personaje, numitorul comun al existențelor respective fiind mimarea, parodierea inconștientă a sentimentelor autentice, fie ele filiale, conjugale, erotice etc.

Excelentă apare Dorina Lazăr (Ecaterina), portretizînd în multiple nuanțe un personaj „gros“, copleșitor prin sănătatea instinetelor și absența sensibilității; o măscă convingătoare aduce Vasile Ielmu (Mircea), cu o surprinzătoare expresivitate în marea său monolog, rostit alb, uscat, ca la bara acuzării. Corneliu Dumitraș (Oliviu) aduce cu sine o biografie zbuciumată, imprimînd personajului o undă de farmec misterios și neașteptate lumini. Expresiv, mai ales în tăceri, Traian Dăncăanu (Nichifor) realizează performanța unui stil de joc inedit, reușînd să dea statută grotesc-tragică unui personaj dificil, din acea serie de „lunatici“ iluminați și fantaști, proprii literaturii lui D. R. Popescu. Rolul-chieie, al regizorului Sergiu, fals căutător al adevărului și verigă inițială în lanțul vinovațiilor și crimelor, e interpretat de Ion Vilcu în linii cam simple, tranșante, în culori fără trauziție, pierzîndu-se ceva din complexitatea personajului. Irina, victima care declanșează întregul proces dramatic, a fost declarată de regie drept pretext al dezbaterii și mai puțin personaj cu identitate civilă: în consecință tinăra absolventă a I.A.T.C. Ana Ciocovan s-a achitat conștiințos de sarcinile scenice, adu-

cînd în plus o aspră ferveoare patetică. Florin Zamfirescu, distribuit în rolul tinărului fotbalist-cascador și seducător ireponsabil, rol oarecum pe „contre-emploi“. a făcut efortul de-a ne ascunde eforturile compoziției, excelînd în raporturile directe cu sala, în incitarea comunicării, și picurînd în liniile portretului o derută, o spaimă, care pareă ar anunța o ipotetică recuperare morală...

Pasărea Shakespeare, pe așful Teatrului Giulești ridică substanțial cota piesei românești contemporane la bursa valorilor reale, realizate în această stagiune și, în același timp — fapt consemnat și de alți confrăți — demonstrează că bunul renume al teatrului se păstrează și se continuă convingător din stagiune în stagiune.

Mira Iosif

Teatrul Național din București

MEDEEA

de Seneca

Premiera: 29 ianuarie 1975.

Regia: LAURENȚIU AZIMIOARĂ.

Scenografia: MIHAI TOFAN. Muzica: CORNELIA TĂUTU. Coregrafia: ADINA CEZAR.

Distribuția: IRINA RĂCHITEANU (Medeea), GHEORGHE COZORICI (Iason), VIRGIL POPOVICI (Creon), ILEANA STANA-IONESCU (Doica), MIHAI MĂLAIMARE (Crainicul), ADINA CEZAR (Creusa).
CORUL: Avram Birău, Dan Ciobanu, Eugen Cristea, Tudorel Silviu Filimon, Virgil Flonda, Dan Mircea Ivănescu, Ioan Micu, Dragoș Păslaru, Nicolae Manolache, Geo Popa, Valeriu Preda, Marius Petrache, Andrei Ralea.

Față de criteriile inițiativelor editoriale de progresivă publicare și difuzare a tuturor valorilor literaturii universale și artelor — bazate desigur pe „clasicitatea“ acestor valori, înțeleasă și ca persistentă în timp —, politica repertorială a teatrelor arată, în genere, un plus de exigență în ceea ce privește actualitatea operei clasice. Adică: punem în



Irina Răchiteanu (Medeea) : tonul și linia comportamentală a unei tragediene

scenă tragediei, comedii sau drame nu numai pentru semnificațiile (istorice, documentare) legate de timpul în care au fost scrise, ci îndeosebi pentru semnificațiile ce se pot desprinde astăzi, în favoarea cultivării și educării unui public avid de cultură.

Ce valoare prezintă, din acest punct de vedere, Medeea lui Seneca? Și, bincănteles, ce anume a căutat să ne comunice, prin textul ei, Teatrul Național ca instituție artistico-morală, și regizorul Laurențiu Azimioară, investit cu puterea de a „citi” în felul său, de a imagina și plasma scenice umbrele unei vremi atât de îndepărtate? Trebuie să măr-

turisesse imediat că nu mi-am dat seama dacă și ce anume idee poetică (= ideologie + expresivitate estetică) ar sta la temelia spectacolului organizat de Laurențiu Azimioară. Dincolo, firește, de o anumită acuratețe și, uneori, de o aproape ireproșabilă „frumusețe” plastică a mișcării (sau nemișcării) corului și personajelor, avantajată de non-existența decorului gândit de Mihai Tofan și de existența luminii (gândită în comun cu regizorul); și dincolo de o rostire corectă, plană, în extensiune orizontală, a replicilor. Vreau să spun că montarea lui Azimioară e ferită total de arhaică grosolanie, ba pe alocuri are și grație și chiar o adiere de iscusință coregrafică (în colaborare cu Adina Cezar, care, ca interpretă a unei Creuse adăugate în distribuție, este excesiv de „dansată”), — dar fără accente și veritabilă vlagă tragică, precum și fără omogenitate în registrul interpretării actoricești. Regizorul a căzut într-o greșală capcană, doar aparent inevitabilă, și anume: textul Medeei lui Seneca este suficient, ca întindere, pentru o singură parte dintr-un posibil spectacol-coupé, de înscenat în Salmic. Neexistând o a doua parte, regizorul a dilatat la maximum și cu orice preț tot ce a putut să dilate, de la evoluțiile vorbite, cîntate și dansate ale corului de „corintieni-hippies”, pînă la pauzele din dialog, de la întîrzierea începuturilor de acte pînă la prelungirea pauzei propriu-zise (antract). Cu rezultatul unei evidente desfibrări și desînfrîntări a acțiunii și a cuvîntului, ceea ce duce la scăderea tragediei (antice) la nivelul de tensiune și de „atmosferă” al unei piese din secolul al XIX-lea. Pe scurt, Azimioară a acceptat să-și dea energia cu adevărat creativă, concentrată, densă, pe o demonstrație de eleganță exterioară, de bravură limfatică, de o vioiciune uscată, stearpă, care l-a împiedicat să atingă pragul vitalității dramatice și al unei rivnite coerențe stilistice. În planul prestației actorilor, dacă Irina Răchiteanu are într-adevăr știința, tonul și linia comportamentală a unei tragediene, propunîndu-ne — aș zice pe cont propriu — o Medee consecventă în idei, scopuri și impulsuri, mai mult sau mai puțin reținute, înăbușite, — restul distribuției mi s-a părut dezorientat, inclusiv Gheorghe Cozorici (un Jason impersonal) și Ileana Stana Ionescu (Doica) și, ca atare, descentrat în raport cu axul tematic (problematic) al tragediei.

Dar care ar putea să fie acest ax problematic, care ar putea să fie accentele menite să sublinieze actualitatea Medeei lui Seneca? Avem în față trei nivele „temporale”: cel mitic (în prelucrarea lui Euripide și apoi în aceea, pierdută, a lui Ovidiu care, pare-se, l-a inspirat pe autor); epoca lui Seneca, poate chiar în cuprinsul laudatului „quinquennium Neronis”, cînd filozoful-literat a funcționat ca sfetnic al lui Nero, după ce îi fusese preceptor; în sfîrșit, timpul nostru, care reanină și dă viață și sens actual unei povestiri dramatice, reflectînd o structură socială și o mentalitate de acum două mii

de ani. După opinia mea, Medeea ar putea trece astăzi drept o piesă „feministă”, ple- dind hotărît — chiar dacă prin argumentări paradoxale, din unghiul prejudecății supre- mației bărbatului — în favoarea afirmării calității umane și a personalității femeii (ultragiate). Seneca, se știe, condamna, în principiu, ura și mânia, le condamnă con- cret și prin ipocrizia lui Iason și a lui Creon în Medeea, dar e limpede că în același timp justifică, biologic și moral, „ura soției cînd a fost părăsită” și pedepsirea „trufașu- lui” care „intră în paturi de fecioare, și cînd sînt mame, pleacă”. Dînd glas nostalgiei unei vîrste în care probabil mitul inferiorității fe- meii nu se închegase încă, o „aurea aetas”, Medeea însăși invocă „străvechea bărbăție”, care să alunge „femeciasca teamă”, dobîndită istoric.

Trîind într-o epocă plină de urzeli și crude lovituri de palat, cu otrăvitoare oficiale (Lo- custa), cu părinți care-și năpăstuiesc și îșiucid fiii, cu fii care-și înlătură violent și cinic părinții, toți mînați de o mistuitoare sete de putere, — Seneca presară în jurul ideii centrale, repet „feministe” și net progresiste, o seamă de observații adiacente, re- comandări de filozof-moralist statornic, cu o culoare de multe ori pragmatică. De pildă: implicarea în acuza de crimă și a mandata- rului, nu numai a executantului: (fărădele- gile: „acel ce-a tras folosul le-a înfăptuit”); venerarea tradiției („mergi pe unde sigur au mers străbunii / ...că prea sînt sfinte / Legile firii”); necesitatea de a consulta — în îm- pătirea dreptății — și „a doua parte”; și-apoi: „nepedepsit nu-nfruntă pe cei pu- blicnici nimeni” sau, totuși, „domnia strîmbă vreme prea lungă nu durează”, sau „dra- gostea deplin de nimeni nu se teme” și chiar atitudinea, am zice astăzi, „burgheză” a Me- deii: „Cu mine piară totul! Căzînd, surpi și pe alții!” etc. Cele mai multe, replici cu un parfum de locuțiune aforistică, expresiv restituit de cursiva traducere a lui Ion Acsan.

Dincolo de toate acestea, însă, așa cum afirma un filozof marxist al artei, Antonio Banfi (recenzent, printre altele, al unor scri- eri de Blaga), „în general, ceea ce e uman rămîne meru uman, chiar dacă e istoricește depășit, și este posibil să ne gîndim la o valoare a artei... ca fiind capabilă să reinvie o lume și să o confrunte cu a noastră...”. Or, în Medeea lui Seneca pulsează efectiv o asemenea lume, o asemenea omenie („homo sociale animal communi bono genitum” — om social este omul, ca la Aristotel, dar, în plus, venit pe lume întru binele colectiv, — așa sună o definiție a lui Seneca), numai că această umanitate fundamentală, în specta- colul lui Azimioară, chiar dacă se reaprinde, ce-i drept, arde prea sfielnic cu o pîlpîire intermitentă și tinzînd parcă mai mult să se stingă, decît să strălucească întii cu o îm- prospătată flacăra vie...

Florian Potra



În mijloc, Gh. Cozorici (Iason) —

Teatrul Național din Cluj A DOUĂSPREZECEA NOAPTE de Shakespeare

Premiera: 14 ianuarie 1975.
Regia: AURELIU MANEA. Sceno-
grafia: PAUL SALZBERGER.

Distribuția: OCTAVIAN LĂLUȚ (Or-
sino, ducele Iliriei); ANCA NECULCE-
MAXIMILIAN (Olivia); ELENA CA-
RAGIU (Viola); ANA MARIA DOMI-
NIC (Maria); ANTON TAUF (Se-
bastian); OCTAVIAN TEUCA (Anto-
nio); PETRE MORARU (Un căpitan
de navă); DOREL VIȘAN (Sir Toby
Belch); ION MARIAN (Sir Andrew);
GELU BOGDAN IVAȘCU (Malvolio);
BUCUR STAN (Fabian); NICOLAE
ILIESCU (Feste); CORNEL SAVA
(Preotul).

Îmi amintesc că, nu mult timp în urmă,
Alexa Visarion relua la Naționalul din Cluj-
Napoca montarea piesei Unchiul Vanea după



În prim plan, Dorel Vișan, Bucur Stan, Gelu-Bogdan Ivașcu, Ion Marian. În plan depărtat, Ana Maria Dominic

ce, mai înainte, nu izbutise să împlinească în spectacolul arădan tot ce năzuise cu această piesă. Acum, Aureliu Manea montează la Cluj-Napoca A douăsprezecea noapte. Nu e, desigur, decît o coincidență în faptul că cei doi s-au eliberat de o obligație față de ei înșiși la Cluj-Napoca. (Sau poate că nu e numai o coincidență, poate că e vorba și de generozitatea de gazdă a teatrului.) Dar, sigur, nu e o simplă coincidență în faptul că și Alexa Visarion și Aureliu Manea își consideră și își desfășoară activitatea lor de tineri regizori după un program riguros și cu o autoexigență care le face onoare.

Se poate observa că Aureliu Manea nu se află la prima comedie pe care o montează, deși termenul de comedie e atât de încăpător, că face să cuprindă și Gaițele și Roata în cinci colțuri și Jocul dragostei și al întîmplării și A douăsprezecea noapte.

Observația e însă necesară, fiindcă ajută la deslușirea unei evoluții a preferințelor și exigențelor regizorului, unei orientări către piese

de substanță și de mai adînci semnificații. A douăsprezecea noapte, dincolo de împlinirile și neîmplinirile spectacolului e, desigur, un moment în evoluția lui Aureliu Manea și abia de aici încolo bănuiesc că va cuteza să revină la marele repertoriu pe care, în trecut fie zis, o bucată de vreme, sau l-a ignorat, sau l-a ocolit.

Aureliu Manea prefățează spectacolul într-o manieră personală și oarecum străină piesei: în întuneric, într-un fel de noapte a rațiunii, personajele se caută, rătăcesc halucinate, vrăjite parcă — adormite de tînguitorul cîntec de leagăn al Mariei Tănase — se încrucicează fără să se găsească, bijbițe, șovăie, se împleticesc somnambulic, Manea ilustrînd cu o altă caligrafie decît a întregului spectacol una din temele desprinse de el din text și enunțate în caietul-program: „Mă gîndesc la noaptea din spirit și la cei care se lasă în voia ei.“

Aburii visului se destramă, spectacolul poate să înceapă. Și începe într-o ambianță neașteptată, Paul Salzberger înălțînd o construcție care poate fi tot atît de bine suprastructura unui vapor cu aburi sau imaginea stilizată a scenei elisabethane. Iliria nu există, Iliria nu e o insulă, ci un punct de oprire (sau de sosire) pentru cei plecați într-o lungă călătorie a căutărilor. De aici și trimiterea — prin decor, prin costume — la epoca victoriană, epocă, se știe, de expansiune a imperiului britanic, deși după părerea mea, nu era necesar un asemenea artificiu de mutație în timp, artificiu des uzitat și mult uzat.

Șocul s-a produs însă, deruta se risipește, mai departe Manea simfonizează spectacolul în cheie shakespeareană, planurile comicului patetic și pateticului comic se interferează armonios. Cred că a făcut bine, desprinzîndu-se de punctul de vedere — înrobitor pentru mulți — al lui Jan Kott, punct de vedere adînc pătrunzător, dar dogmatic limitativ, dînd farsei locul cuvenit și îndepărtînd umbra echivocului erotic, pretextul gemenilor Viola-Sebastian păstrîndu-se simplă și naivă confuzie și nu tulbură idee de destin platonice. Partea trănicioasă, solidă a spectacolului o constituie interpretarea grupului de „nebuni“ cheflii, grup condus de Dorel Vișan, un Sir Toby setos, bătăran și pehlivan, terorizînd batjocoritor pe Sir Andrew, biet prostănac stîngaci și ridicol, așa cum bine îl înfățișează Ion Marian. Grupul e întregit de Bucur Stan, interpretul grobianului Fabian și de Ana Maria Dominic, interpreta plină de vervă, de haz, de frenezie a Mariei. Manea nu oferă soluții inedite situațiilor consumate pe teritoriul farsei, așa zice chiar că împrumută rezolvări mai de mult văzute, prelucerează idei și sugestii din alte spectacole proprii, dar, prudent și măsurat, temperează zelul comic al întregului grup, cizelează pînă la nuanță momentele, fără să piardă din vedere substanța farsei. (Și aici își face loc un exces neavenit, Sir Toby și Sir Andrews înlocuiesc pentru un moment deznăutul balie cu beția rece a marijuanei, dar momentul se consumă

aproape nebăgat în seamă). Treceam peste interpretarea — prin nimic ieșită din rama corectitudinii — dată de Octavian Lăluț ducelui Orsino, pentru a ajunge la Gelu Bogdan Ivașcu, a cărui creație în Malvolio e remarcabilă. Actorul înfățișează un personaj mistuit de patimă și minat de ambiție, amestec de trufie ridicolă și de slugărnicie jalnică. Nicolae Iliescu are o apariție promițătoare, în orice caz neașteptată, în redingota scurtă de Charlot și cu chipul lui de trubadur trist, dar, mai departe, Feste ne rămîne străin, tîrîrul actor neizbutind decît rareori să-și apropie melancolia grea și amară a acestui înțelept printre nebuni. Anca Neculce-Maximilian își poartă tristețea îndoliață cu aristocratică distincție, dar are momente cînd, derutată, o pierde pe Olivia, rătăcind pe poteci străine de nota spectacolului și străine propriilor ei date, în căutarea unui filon patetic, care rămîne ascuns. Actrița intră în rezonanță doar cu Anton Tauf, interpretul viril și seducător al lui Sebastian. În ansamblul ei neegală dar fără flagrante denivelări, interpretarea rămîne descoperită în ce privește rolul Violet. Elena Caragiu nu și-a descoperit personajul sau nu l-a asimilat — ceea ce raportat la rezultate e tot una — intențiile ei rămîn secrete. Flacăra dragostei ei e rece, cînd nu pîlpîie neputincios. Evidente sînt doar eforturile, mai ales cînd ele întrec posibilitățile interpretei. De bună seamă, mult din ce-ar fi putut să fie poezia caldă a spectacolului, din această pricină se destramă, se pierde.

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj

UN DUȘMAN AL POPORULUI

de Ibsen și A. Miller

Credincios bunelor și vechilor sale tradiții — pe care le citim în repertoriul pe mulți ani în urmă — Teatrul Maghiar din Cluj-Napoca a prezentat o nouă piesă din marea dramaturgie universală: Un dușman al poporului; lucrare dramatică mult respectată, care poartă nimbul gloriei redutabilului nor-

Premiera: 14 decembrie 1974.

Regia: BĂN ERNŐ. Scenografia: EDITH SCHRANZ KUNOVITS.

Distribuția: VADÁSZ ZOLTÁN (Stockman); DORIAN ILONA (Catherine); A. TOSZO ILONA (Petra); ILLE FERENC (Morten Küll); LASZLO GERŐ (Peter Stockman); PETERFFY GYULA (Hovstadt); NAGY DEZSO (Billing); BIRO LEVENTE (Aslaksen); SENKALSZKY ENDRE (Horster); YANCSO MIKLOS (Nansen); PÁSZTOR YANOS (Reszeg); GEREB ÁTILLA (Henrik); KOZMA LAJOS (Edward); MARESCH BELA (Finn); DEHEL GABOR (Gabriel); IRING WALDEMAR (Eliif); NAGY ANTAL (Morten).

veg și care își adaugă acum, în opțiunea teatrului cluj-napocan, un punct de interes: avem de-a face cu adaptarea pentru scenele americane semnată de reputatul Arthur Miller. Desigur, Miller, iubitor declarat, și în multe sensuri, coborîtor din teatrul lui Ibsen nu a avut în intenție, adaptînd piesa — adică mai mult decît traducînd-o — s-o trădeze. Personal, operînd în cazul de față cu o necunoscută, — versiunea americană —, nu pot să-mi dau seama exact care este procentul de contribuție creatoare care-i dă dreptul lui Miller să semneze alături și nu sub numele lui Ibsen. Un comentator autorizat al teatrului lui Miller, Benjamin Nelson, distînge diferențele în planul strict al formei, Miller operînd tăieturi, reducții, condensări de replici, de scene, de acte, aducînd prin ritm și prin limbaj versiunea sa mai aproape de gusturi, preferințe și exigențe contemporane, fără a altera substanța piesei. Desigur, adaptînd piesa, Miller face aluzii la America anilor cincizeci, lucru la care regizorul Băn Ernő a renunțat din capul locului, mișcîndu-se în ambianța și atmosfera sfîrșitului de veac nouăsprezece în care se petrece drama doctorului Stockman, intrat în ireconciliabil conflict cu ordinea social-politică din orașul său. Fără îndoială, singurul beneficiu al preluării versiunii americane rămîne curățirea textului inițial de lucruri prisoselnice, în rest piesa păstrîndu-și neștirbită vigoarea demascatoare a societății burgheze norvegiene, denunțarea vehementă a unei rînduiri așezate pe baze putrede și sprijinite de formele ipocrite ale politicianismului vremii. Conflictul se dezvoltă consecvent (e adevărat, cam linear și previzibil) între doctorul Stockman, port-stegar înflăcărat pînă la fanaticism al adevărului și lumea partidelor politice ale căror interese de ordin strict material generează țesătura de intrigi și ipocrizii menite să acopere glasul adevărului. E în această piesă, operă de măritate a dramaturgului, un filon mai viguros de critică la nivelul relațiilor sociale decît îl găsisem mai înainte.

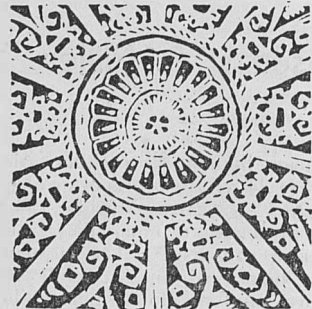


Péterffy Gyula (Hovstadt)
Vadász Zoltán (Stockman),
Biró Levente (Aslaksen),

în Sâlpîi societății, după cum doctorul Stockman însuși este, pe un plan mai complex uman și într-o altă implicare față de realitate, un descendent al lui Brand. Apele infectate din băile orașelului au mai degrabă funcția de simbol al infectării vieții morale în contact cu noile raporturi umane impuse de dezvoltarea societății capitaliste. Observator lucid și adânc scrutător al vremii lui, (și după cum sublinia G. Călinescu, patriot înainte de toate), Ibsen nu putea să nu ridice glasul împotriva nedreptății sociale, deși om al epocii sale — și prin aceasta obiectiv limitat la o concepție destul de nebuloasă despre ideea de dreptate și adevăr, nu găsește nici o ieșire destinului doctorului Stockman și familiei. Cum spuneam, spectacolul lui Ban Ernő are în vedere structura inițială a piesei; ne aflăm în atmosfera îmbietoare, pașnică, de însuflețire, cu care încep mai toate piesele marelui dramaturg, doctorul Stockman — interpretat la început cu bonomie, blîndă veselie, de Vadász Zoltán — sorbindu-și satisfăcut punchul în mijlocul alor săi. Pașnica ambianță se destramă odată cu venirea primarului Peter Stockman, care spulberă iluziile fratelui său, doctorul, despre neputința calei adevărate. De aici, acțiunea se dezvoltă precipitat: ziarul local refuză publicarea memoriului demascator, adunarea publică alcătuită din reprezentanți ai partidelor politice îl declară pe Stockman „dușman al poporului” după binecunoscutele criterii demagogice ale politicianilor burghezi, Stockman și ai săi devin ținta nemiloaselor represalii organizate de cei interesați în menținerea stării de lucruri existente, și replica lui finală despre țăriia celui singur sună amar și dezolant. Spectacolul nu propune soluții inedite, Ban Ernő se păstrează în limitele unei transcrieri scenice cuminți, aș zice docile, cu toate implicațiile care decurg de aici,

favorabile sau nu reușitei. Interpretările se înscriu și ele în acest consens: Vadász Zoltán e iluminat de ideea de adevăr, arzător și sfichiuitor în scenele explozive, încremenit în înfrîngere. Dur, neclintit, sub masca înghețată a onorabilității, Laszlo Gerő, interpretul lui Peter Stockman. Speriat și onctuos — tipograful Aslaksen, așa cum îl înfățișează Biro Levente. O interesantă apariție are Peterffy Gyula, interpretul gazetarului demagog Hovstadt. Echilibrat, reținut, în rolul căpitanului Horster e Senkalszky Endre. Ille Ferenc are o bună compoziție în Morten Kiil, după cum bune sînt interpretările Ilonei Dorian și Ilonei A. Toszo în rolurile cam sărace ale soției și fiicei doctorului. Nu sînt, firește, stridente sau scăderi în nici una din laturile spectacolului dar nici nu e nimic care să se impună în mod deosebit. E și corectitudinea o virtute, dar nu dintre cele mai strălucite.

Virgil Munteanu



Teatrul de Stat
din Arad

■ DECES GALANT

de Alexandru Popescu

Data premierei : 23 ianuarie 1975.

Regia : Gheorghe Mileticanu.

Scenografia : Paul Salzberger.

Distribuția : MARILENA TARAȘ (Mătușa Olga) ; LARISA STASE MUREȘAN (Irina) ; ALEX. FIERĂSCU (Andrei) ; SANDA SZOMORU (Ana Maria Strihan) ; VASILE VARGANICI și SEPTIMIU POP (Unchiul Dimitrie) ; EMILIA DIMA JURCĂ (Anabella) ; RADU CAZAN (Alexandru Colan).

Colectivul teatrului din Arad ne-a invitat la premiera pe țară a piesei *Deces galant* de Alexandru Popescu. Așadar scena arădeană lansează, din nou, o lucrare originală, contemporană. După ce am văzut la Arad premierele pe țară la *Iertarea și Vinovatul* de Ion Băieșu, apoi debutul dramaturgic al lui Constantin Paraschivescu cu *Baronul*, după ce, tot la Arad, s-a plămădit și *Viața e ca un vagon ?* de Paul Everac, iată că, tot aici, am asistat și la un act de lansare a

carierii de autor comic a lui Alexandru Popescu. Cine cunoaște primele lui scrieri — excelenta parabolă pseudo-istorică, *Croitorii cei mari din Valahia* și micile „bijuterii“ destinate scenelor teatrelor de păpuși — nu rămîne surprins în fața acestei afirmații. Inclinația spre umor, spre explorarea comicului gingaș sau acid, reprezintă una din trăsăturile evidente ale lui Alexandru Popescu. Trezirea pe teritoriul dramei eroice (*Buna noapte nechemată*) evidențiază la el calitatea unui dramaturg polivalent, capabil să utilizeze registrele grave. Revenirea însă la uneltele ce îi sînt, pare-se, totuși, mai dragi și mai familiare ne ajută, și pe noi, să intuim mai limpede linia dominantă, dacă nu definitorie a dramaturgiei lui Alexandru Popescu, lirismul care conferă satirei sale o nuanță de blîndețe voioasă, sentimentul actualității, dublat de un moralism afirmat cu pondere și subtilitate.

Construită între farsă și comedie lirică (vădînd ușoare urme de melancolie, particulară poeziei lui Mihail Sebastian), *Deces galant* are o idee excelentă : încrederea nelimitată în universul moral al omului, în buna lui credință, în puritatea și glasul bun al conștiinței sale. Timidul, naivul, prea delicatul și seninul profesor, doctor inginer Alexandru Colan, nu poate crede, și nu-și poate imagina, că și în socialism te mai poți întîlni cu manifestări degradate, cu conștiințe bolnave și caractere urite. Cînd viața îl pune față în față cu cîteva asemenea atitudini și manifestări nedemne, acest arhetip al codului moral pe care-l reclamă noua noastră orînduire, acest încredător absolut în sistemul relațiilor noastre umane, le tratează ca pe niște nevinovate farse, sau ca pe niște simple șarje prietenești.

Structurată ca o partitură ușoară, de divertisment, piesa *Deces galant* reprezintă totuși

Scenă din spectacol



o utilă intervenție satirică împotriva dereglărilor de comportament uman și social. Autorul nu își propune să cerceteze în profunzime fenomenele și psihologiile atacate; el nu ajunge nici la consecințele, ultime pe care le poate genera în conștiința curată a eroului acțiunea nocivă a răului. Doar în subtext se evidențiază ironic, dincolo de replici, că alături de seninătatea imperturbabilă, de credința și siguranța absolută în frumusețea umană sînt necesare, totuși, și un dram de luciditate și atitudini realiste ceva mai active față de viață, de societate. „Cazul” inocentului Alexandru Colan, pus în bune și ingenioase situații de farsă, nu a fost totuși exploatat cu destul umor și efecte în raport cu premisele piesei, cu „pătaniile” omului cu „capul în nori”, desprins de realitate. Dincolo de această observație, se poate afirma că piesa e bine scrisă, fără elemente impure; e ingenioasă pe linia conceperii eroului comic, generoasă prin câteva învățăminte pe care le poate desprinde spectatorul. O undă de gingașă umanitate plutește, permanent, peste întâmplările mai puțin gingașe, uneori strident (deliberat!) absurde, provocate cu dezinvoltură de cei așezați în conflict cu morala și moralismul eroului. Bun observator al oamenilor, Alexandru Popescu se arată și un bun portretist și creator de personaje. Toate caracterele piesei sînt bine și pitoresc conturate în lumina unui realism care nu refuză nici exagerarea și nici fantezia și care se lasă bine, destul de firesc servite de umor. O calitate: dialogul. Replica e vie, spontană, directă. În căutarea comicului nu am înfîlnit durițai sau violențe de limbaj, grosolanii, sau vulgarități, care, din păcate, au început să se strecoare și să țină loc de comic în destule lucrări din zilele noastre.

Spectacolul arădean a fost incredințat regizorul Gheorghe Milețianu. După cum o dovedește și articolul său din caietul-program, regizorul a înțeles exact și ideea și trimiterile conflictului. Această exactitate s-a transmis și în munca pe scenă, în stabilirea exactă a relațiilor dintre interpreți. Plasînd spectacolul în limitele acestei precise înțelegeri s-a obținut, în totalitate, o agreabilă desfășurare a acțiunii, o suită de imagini impregnate cu haz măsurat. Grija regiei de a nu contraveni intențiilor textului, ba, chiar de a cenzura umorul, deja cenzurat al textului, preocuparea exagerată pentru ținuta decentă a montării a văduvit, pe alocuri, textul de strălucire, de dezvoltarea mai inventivă a premizelor comice oferite de autor. Montarea arădeană trăiește însă prin aerul ei de acuratețe, prin ritmul alert, prin autenticitatea tipologiei și prin jocul omogen. În rolul principal, Radu Cazan a sugerat cu haz reținut dominantă personajului, fără a izbuti însă să înfățișeze eroul cu toate nuanțele de farmec ingenuu și în toate gradele de candoare ce-l caracterizează. Larisa Stăse Mureșan a punctat cu temperament și dezinvoltură frivolitatea unei gîscuțe (Irina), tendința spre căpătuială, fără muncă, pe spinarea credulilor. Talentata ac-

trită de dramă a echipei arădene ne-a demonstrat convingător disponibilitatea ei de a comunica cu publicul și pe calea comediei. Alexandru Fierăscu, în rolul unei licheluțe simpătice, a fost, ca de obicei, bun, degajat și amuzant, fără mari eforturi. Marilena Taras, a avut, în Mătușa Olga, o prezență autentică, subliniind cu note de umor galeș caracterul urît și meschin al personajului, ascuns sub faldurile unei aparente omenii și false blindeți. Foarte generos descris de autor, portretul Anabellei (odioasă afaceristă cu relații în mediul funcționarilor corupți, cu învirteli aparent legale, nesățioasă profitoare de pe urma morților și a viilor) a fost schițat corect de Emilia Dima Jurcă, dar fără fantezia și inventivitatea comică pe care le presupune personajul.

Scenografia lui Paul Salzberger, utilă și atrăgătoare, cu excepția momentului de invadare a scenei cu lucruri și mobile, lipsită însă de semnificații percutant comice.

■ LUNA DEZMOȘTENIȚILOR

de Eugene O'Neill

Premiera : 4 ianuarie 1975.

Regia artistică : MIRCEA D. MOLDOVAN. Scenografia : EVA GYORFFY.

Distribuția : ELISABETA JAR-ROZOREA (Josie Hogan) ; (EUGEN TĂNASE (Phil Hogan) ; EUGEN ALIN MOTĂȘEANU (James Tyrone) IULIAN COPACEA (Mike Hogan) ; ION VARAN (T. Stedman Harder) ; Îndrumarea artistică : DAN ALEXANDRESCU.

Am văzut la Arad *Luna dezmoșteniților*. Un spectacol care oferă un temei suficient pentru câteva concluzii referitoare la modul cum se joacă O'Neill la noi, și cum înțeleg unele teatre problema valorificării operelor de rezistență din marele repertoriu.

Față de literatura lui Arthur Miller, de dramaturgia lui Tennessee Williams și de prezența abundentă a unor scriitori americani de a doua și chiar de a treia mână, — piesele lui O'Neill, unul dintre cei mai proeminenți creatori de tragedie modernă, și cel

Eugen
Alin
Moțățeanu
(James),
Elisabeta
Jar-Rozorea
(Josie)
și
Eugen
Tănase
(Phil)



care oferă actorilor partituri de performanță — s-au jucat la noi relativ puțin. A trebuit să treacă vreo zece ani buni până ce ne-a fost dat să vedem o nouă *Lună a dezmoșteniților* într-o concepție capabilă să sugereze dimensiunile adevărului uman și strania frumusețe a piesei, să întuiască măsura simplității ei riguroase și forța cu care autorul ei exprimă viața și zbuciumul sufletului omenesc.

Folosul trecerii prin mari roluri a noi serii de actori a constituit, cred, argumentul hotărâtor al opțiunii teatrului arădean, atunci când s-a încumetat să repună în circuitul artistic această piesă. Și primul lucru care se poate observa este consumul unei energii, a unei pasiuni fără margini din partea tuturor creatorilor spectacolului, multă credință și o muncă istovitoare pentru interpreți.

Concepută de tânărul regizor Mircea D. Moldovan și realizată sub îndrumarea artistică a lui Dan Alexandrescu, premiera arădeană ne-a pus în față o certitudine. Există în țara trupe mici care dispun de mari energii, în măsură să dea viață scrierilor celor mai dificile. Monopolul spectacolelor care se ridică la nivelul celor mai bune momente din reprezentațiile actuale nu mai aparține, de mult, Capitalei. E din ce în ce mai greu să acceptăm noțiunea de „complex provincial” pe care o întilnim ca o scuză în fața unei eșec sau în fața unei realizări parțiale.

Cu trei actori din cei pe care Teatrul din Arad i-a adus la el în ultima vreme, cu un proaspăt absolvent de regie, dornic să-și încerce spectaculos puterile, și care a acceptat, deliberat, colaborarea cu un profesionist experimentat, și cu toate forțele teatrului gru-

pate în jurul unui act artistic responsabil, iată că se poate naște, oriunde, un spectacol bun.

Așa cum scrie în program Mircea Moldovan, „din realitate, poezie și vis” — a încercat să creeze — „o subtilă și nuanțată imagine scenică”. În această imagine, emoționantă — spunem noi fără ocol — prin unitate stilistică (excelent echilibru între datele realist psihologice, împinse spre morbidity, spre cauze și efecte cu substrat freudian și forța, temperamentală a luptei pentru viață, pateticul efort spre lumină) se întrevede limpede și cu mare simplitate transmisă, „spirala vitală” a piesei, suflul ei tonic.

Una din calitățile esențiale ale spectacolului este ocolirea violențelor spre care se îndreaptă, cu predilecție, astăzi unii dintre tinerii noștri regizori, și impunerea cu fire, cu finețe și subtilitate, fără nici o ostentație a unor accente de puritate. Momentul cel mai dificil al piesei (noaptea „iluminărilor”, halucinantă mărturisire a morbidității obsesive a lui James Tyrone, care o determină pe Josie Hogan să renunțe la visul ei de iubire), dincolo de o oarecare senzație de exagerată lungime și de sleire a efortului de interpretare din final, e concludent tocmai pentru această notă de puritate, pentru evitarea naturalismului, pentru noblețea autentică și purificatoare cu care ni se dezvăluie scenic, cu mijloace sobre, aparținând domeniului de esențializare și de stilizare modernă, motivul fundamental al dramei.

În decorul sugestiv semnat de Eva Györfy (în hăul scenei, fațada masivă a unei construcții încropită din scinduri greoaie, negluite și așezate alandala, cu ferestre foarte

mici și cu o prispă îngustă căreia i se văd toți pilonii de susținere), regia a reușit cu puțin, dar semnificative detalii să creeze în scenă viață, să marcheze atmosfera specifică a piesei, mizeria și asprimea muncii desfășurată și continuată de Josie și tatăl ei, *automat*, zi de zi, cu cîinească înverșunare pentru a storce pămîntului doar o fărîmă din ceea ce li se cuvine. Un coș cu porumb, un blid cu cartofi, o coadă de greblă, o găleată și un butuc devin elemente strict necesare pentru fixarea mediului ambiant, dar și pentru a sublinia, împreună cu jocul actorilor, anumite stări sufletești. Condiția tragică a eroilor, ce nu vor putea birui nicidecum sărăcia și înșingurarea, capătă, astfel, în montarea de la Arad, o motivație convingătoare.

În afirmarea nevoii de înțelegere și solidaritate umană, care învâluie drama lui O'Neill, dincolo de sterila zbatere și sfîșiere lăuntrică a eroilor, regia spectacolului s-a bazat exclusiv pe actori, pe relațiile dintre ei, pe jocul lor foarte strîns legat, omogen.

Neîndoielnică este reușita regiei în munca cu actorii și mai ales izbutită este (cu tot accentul ei ardelenesc) interpretarea Elisabetei Jar-Rozorea în rolul Josiei. Așa cum i-am reținut chipul de pe ecran, prelung și blind, prea delicat, mai întotdeauna împietrit de durere, am crezut-o destinată altor roluri din altă familie a sensibilității feminine. N-am bănuțit că sub o asemenea prezență firavă și fragilitate suavă se poate ascunde și energia sănătoasă, și forța interioară, și temperamentul, și asprimea băiețească, și umorul, și gingășia, dar și acreala, viclenia și răutatea, de care avea nevoie personajul lui O'Neill și pe care interpreta l-a impus cu fermecătoare inteligență și sinceritate, cu real și emoțional fior dramatic.

Ajuns la „vîrsta împlinirilor“, actorul Eugen Tănase marchează cu rolul Phill Hogan (după 24 de ani de activitate desfășurată pe mai multe scene din țară, cu inerente sușuri și coborșuri) surprinzătoarea sa maturizare artistică. Actorul construiește cu firesc și siguranță caracterul pitoresc, amestec de savoare comică și de multă tristețe a bătrînului Hogan. Fiecare moment al intervenției sale scenice, fațetele jocului dublu „a face haz de necaz“, au fost delimitate, subtil, cu finețe.

Și pentru Eugen Alin Moțăeanu, venit proaspăt de la Reșița și pus pe ambiția de a realiza la Arad, cu ajutorul frumoasei lui voci cu timbru baritonal și cu experiența dobîndită după cinci ani de la absolvirea institutului, performanțe, rolul lui James Tyrone, reprezintă o încercare grea. În spatele interpretării sigure, concentrate a actorului, care evidențiază convingător stările contradictorii, lupta dintre vitalitate și morbiditate dintre aspirațiile spre ideal și neputința de a le realiza, se bănuie o muncă asiduă încununată de izbînda unui portret admirabil la granița dintre comic și tragic.

Valeria Ducea

Dramaturgul Fritz Hochwälder

Acum aproape trei decenii, îndată după încheierea războiului, teatrul european, după o scurtă perioadă de buimacă trezire la realitatea armelor însfîrșit amuțite, nu s-a putut desface de obsesia cruntelor drame și încercări prin care a fost nevoită să treacă omenirea, ea și de o anume dramă a sufletelor golite de orizont și perspective, de nădejdi și convingeri. Concepția existențialistă sau absurdistă a lumii și vieții se fundamenta pe o viziune grotesc-tragică a realităților ieșite din coșmar. Se naște atunci — printre alte dramaturgii — ale anchetelor și relatărilor — o dramaturgie a angoaselor, a conștiințelor uzurpate sau împovărate de sentimentul culpabilității și a neputinței omului de a se regăsi și a se reconstrui pe sine. Această dramaturgie avea să se afirme — grea de valori expresive și stilistice, noi și înnoitoare — ciudat, cu deosebire într-un mediu, care aparent, fusese scutit de experiențele singeroșilor ani, de imaginea prăbușitoare a lagărelor de concentrare, de etica dezumanizată nazistă: în Elveția. Dürrenmatt și Max Frisch au acaparât repede scenele lumii. Alături de ei și odată cu ei, numele și opera lui Fritz Hochwälder. Mai puțin cunoscut, ba chiar necunoscut cu totul la noi în anii răsunătoarelor lui succese (primele decenii post-belice), Fritz Hochwälder încearcă abia acum să-și croiască drum în lumea și cultura teatrului nostru. E o întîrziere care nu știu dacă poate fi compensată de satisfacția „descoperirii“. Fiindcă steaua lui Hochwälder (un cumsecade meșter tapițer din Viena, retras, în anii ocupației hitleriste, în Elveția și căzut acolo pradă ispitelor teatrului), după o neșpus de bogată carieră pe mai toate meridianele lumii, pare astăzi a fi pălit. Iar creația lui, deși demnă de toată prețuirea pentru contribuția adusă la lărgirea orizontului și la înnoirea limbajului și construcției dramatice contemporane, astăzi — în lumina atîtur adevăruri crude, răspicat și violent rostite — apare prea timidă, cu adresă prea ocolită pentru a mai reține atenția. Nu e, propriu-zis, ceea ce s-ar numi un autor depășit Fritz Hochwälder. Dramaturgia lui atinge cu predilecție straturile permanent sensibile ale conștiinței — acelea în care se nasc înfrigate întrebările existențiale, întrebările privind condiția și regăsirea omului în propria lui lume și, de aici, întrebările privind condiția și posibilitatea recuperării unei lumi umane destrămate, degradate, dacă nu total pierdute. E dramaturgia unei umanități în criză, traumatizată și nerevenită încă în matca ei firească. Dar nu e totuși o dramaturgie a realităților imediate sau de imediată rezonanță — cu toate că se construiește pe

relații și psihologii și conflicte, prin excelență vii și de remarcabilă teatralitate. Realitatea imediată se retrage la Fritz Hochwälder în una aluzivă, adesea într-un parabolism eterat care neutralizează impactul la care aspiră și care ține, pare-se, să-l scutească pe autor de a lua — între victimă și călău, între justiție și injustiție — o poziție neechivocă, net denunțătoare sau net acuzatoare. Binele și răul par fațete interșanjabile ale uneia și aceleiași medalii, imanente unul în raport cu celălalt, iar omul, pare a afirma Hochwälder, deopotrivă vinovat și nevinovat de starea degradării lui și a universului în care există (și se sufocă), e chemat să vadă deasupra ori dincolo de bine și rău, într-o transcendență aleatorie, ieșirea din rătăcire și din teamă. Acastă esență solipsistă, ascuns defetistă, a convingerilor lui, nu problematica atacată (totdeauna, măcar în premisele ei, tulburătoare) a îndepărtat în ultima vreme scrisul său de focarul de interese al publicului. Critica și istoria contemporană a teatrului nu-i pot tăgădui însă și nici nu-i tăgăduiesc pe planul formal al artei, ea și pe acela al aspirațiilor umaniste, locul în primele rinduri ale valorilor dramatice contemporane de limbă germană.

ORDINUL

■ la Teatrul Național din Timișoara...

Premiera : 31 octombrie 1974.

Regia : EMIL REUS. Scenografia :
DOINA POPA ALMĂȘAN.

Distribuția : ȘTEFAN MĂRII (Consilierul șef) ; VICTOR ODILLO CIMBRU, VLADIMIR JURĂSCU (Mittermayer) ; MIRON NETEA (De Goede) ; TRAIAN BUZOIANU, ION HAIDUC (Poslanetz) ; RADU AVRAM (Dworknik) ; MIRON SUVĂGĂU (Pokorny) ; ALEXANDRU TERNOVICI (Chelnerul) ; GEORGE LUNGOCI (Takatsch) ; COCA IONESCU (Mama) ; DANIEL PETRESCU (Muff) ; CAMIL GEORGESCU (Knippers) ; OVIDIU GRIGORESCU (Vroom) ; ELENA SIMIONESCU (Doamna Cornelissen) ; ION HAIDUC, TRAIAN BUZOIANU (Băiatul) ; MARIANA STRASSER (Fata).

Inițiativa Teatrului Național din Timișoara de a-l supune pe Fritz Hochwälder cunoașterii publice este, sub acest raport, un act de cultură vrednic de întîmpinat ca atare. Și alegerea lucrării Ordinul, din multele scrise de dramaturg, nu e lipsită de un bun temei, chiar dacă, din punctul de vedere al însușirilor poetice și al celor arhitectonice, nu-l reprezintă cel mai bine. Ordinul, este, însă, mai direct și mai răspicat decît multe scrieri anterioare, o dramă al cărei argument — chiar parabolic — ține de o istorie și de realități efectiv trăite ; este o dramă a memoriei care nu poate adormi ; păstrîndu-se trează, înfiptă în crunta epocă a nazismului, ea vizează conștiințele care, peste timp, se păstrează robite sentimentului vinovăției de a fi luat parte — prin supunere oarbă — automatizată — la dezlănțuirea, întinderea și restaurarea climatului de teroare și asasinat al acelei nefaste epoci.

Teatrul, drama se încheie prin dispariția dintre cei vii a eroului dominat de coșmarul culpabilității. Acest final nu este însă o soluție efectivă, ci o eludare a problemei. Ultimele limite ale dramei se află în caracterul indelebil al culpabilității, în neputința de a te elibera de ea. Moartea neaducînd eliberare, ea fiind o simplă sancțiune. Omenirea, pare a crede autorul, se va fi purificat de vinovăția propriei ei degradări, cînd se va fi cunoscut pe sine — dincolo de simulări. Nu eroul care e pus să-și retrăiască, pînă la autodistrugere, drumul și starea vinovăției sale, ci personajul care a declanșat drama, fără a participa și fără a asista măcar la desfășurarea ei, acest personaj care vrea doar să vadă cum arată un asasin, nu să-l și pedepsească (fiindcă nici o pedeapsă nu ar putea răscumpăra o viață ucisă), acest personaj e purtătorul de mesaj — dar și al unui tulburător avertisment al piesei...

Ordinul a fost gândit ca un scenariu televiziv și, de altfel, a fost inițial lansat ca o piesă T.V. Așa fiind, o seamă de virtuți, poate evidente pe micul ecran, apar în prelucrarea pentru podiumul scenic mult reduce sau greu de recondiționat : ce devin momentele construite pentru prin-planuri (cu efectele lor bine și cu semnificație scontate), cînd se pierd pe spațiul scenei ? Cum dobîndesc relief scenic fără a-și stînjeți din efectul cursivității, succesiunile concepute cinematografic ? Ce rezultate dau — și cum dau rezultate pe scenă — scenele de conștiință, de amintiri, de coșmar și halucinație etc. cu deosebire telegenice ? Asemenea întrebări, lăsate, în parte, fără răspuns de către autor, devin neajunsuri de construcție dramatică și, firește, nu vor putea fi ocolite ori acoperite mulțumitor de soluțiile punerii în scenă. În spectacolul timișorean, Emil Reus a imaginat cu scenografa Doina Popa Almășan un eșafodaj metalic orizontal, sugerînd un soi de labirint, prin geometria și căile înguste ale căruia se desfășoară ancheta și visele rele ale eroului format la școala executării oarbe a ordinelor de sus și a execuțiilor din ordin.

Scena respiră astfel un aer kafkian, foarte potrivit caracterului, pe de o parte polițist, pe de altă parte oniric și halucinant pe care-l îmbracă în spectacol drama. Unele incongruențe și unele infiltrații străine, de ecou naturalist, rezolvă când și când greoi, ca să nu zic neînspirat și supărător, o seamă de momente de detaliu, deși de importanță în dezvoltarea dramei. La aceasta se adaugă, pe planul dimensiunii spectacolului și al dispozițiilor în spațiu ale interpreților, neglijarea tensiunii și a pragurilor și efectelor de „suspansă”, relațiile adesea iertate de rigoare ale protagoniștilor. Se degajă de aici o atmosferă neindicat trenantă, în care febra și febrilitatea, chiar explozivul, apar pe nedrept insolite.

Aș aduce, pe această linie, și reproșul unei slabe coeziuni a interpreților, nu numai între ei, dar și între ei și textul întrerupt și comunicat de ei. Vladimir Jurăseu, de pildă, s-a abandonat unei vădite indiferențe față de lumea și agitația lăuntrică a eroului său (Mittermayer), socotind îndestulătoare compoziția unei cumsecădenii exterioare — de prestață ostentivă și apăsătoare și de atitudine fals calmă. Doar unele momente de culminație au fost punctate de forța reală emotivă de care dispune și pe care i-o știm și i-o prețuim. Miron Șuvăgău, aduce, e drept, prin contrast, o grasă pată de irezistibilă succulență, deopotrivă terifiantă și grotescă, de cinism iresponsabil, a unei existențe rubicond construite peste un trecut de crimă și peste ruinele amare ale trecutului. Dar prezența lui usturătoare e numai episodică. O anumită, utilă, nervozitate juvenilă carieristă îi opune Traian Buzoianu eroului principal, după cum, drapat de o amară seninătate și disimulată bună credință, iscată de o vădită experiență a vieții, Radu Avram trece prin problema și coșmarul eroului, îndoindu-se de soluția convențională cu care acest coșmar se încheie. Încolo, mai mult apariții și evoluții funcționale (Ștefan Mării, Miron Nețea, Coca Ionescu, Daniel Petrescu și mai toți ceilalți dintre actori) ici și colo năzuind a se face remarcate dar neizbutind a încheia împreună o efectivă stare dramatică. Încă odată, însă, nu putem pune toate observațiile noastre pe seama constructorilor spectacolului. S-ar putea să aflăm în însăși prelucrarea scenariului televiziv ceva din carențele semnalate.

ORDINUL

■ la Teatrul Evreiesc de Stat

Premiera : 1975.

Direcția de scenă : GEORGE TEODORESCU ; Scenografia : GEORGE TEODORESCU și DIANA IOANA POPOV.

Distribuția : CAROL MARCOVICI (Mittermayer) ; LEONIE WALDMAN-ELIAD (Anna) ; MANO RIPPEL (Consilierul) ; LUCIA MAIER (Secretara) ; RADU CRISTEA (Șeful de secție) ; SAMUEL FISCHLER (De Goede) ; RUDY ROSENFELD (Pensionarul) ; SONIA GURMAN (Chelnerița) ; ALBERT KITZL (Poslanetz) ; ABRAM NALMARK (Dwornik) ; BEBE BERCOVICI (Doctorul) ; BENNO POPLIKER (Pokorny) ; NUȘA STOLERU-PONGRATZ (Sabina) ; MIHAELA KREUTZER (Tony) ; SAMI GODICH (Heinzi) ; ISAC CASSVAN (Muff).

Afișul Teatrului Evreiesc de Stat a anunțat nu mult după premiera de la Timișoara, o altă versiune a *Ordinului* de Fritz Hochwälder. Sînt, în această versiune, unele modificări care nu ating datele problemei ca atare, dar privesc, pe lângă unele revizuirii sau înlocuirii de personaje și situații, mai ales perspectiva din care e dezbătută drama culpabilității și modul în care ea se încheie. În versiunea de la T.E.S. eroul nu se bănuie doar — și nu sfinștește prin a se descoperi pe sine — executantul docil al unui asasinat din ordin. El știe bine, din capul locului, ce a fost, ce a săvîrșit și cum a săvîrșit. Conștiința lui s-a bucurat însă o vreme de favorurile unei amnezii (și ea „ordonată”) și a unui dosar curat (sau curățit). Din efectul absolutiv al acestora eroul se trezește, și aici, la o incitare din afară — „ordinul” primit de a cerceta urmele unui trecut înmormîntat dar de neuitat ; „ordinul” e însă primit în momentul în care eroul se află în pragul pensionării, al încheierii carierei sale

oficiale, prin urmare într-un moment când memoria lui de om, recheamă în chip firesc, autoexaminator, trecutul său de ticăloşire şi ticăloşie. Piesa renunţă, în desfăşurarea ei, de aceea, la linia poliţistă. Ea nu se mai încarcă oşios cu întrebarea : cine ? Problema, mult mai grea de semnificaţii, e pusă acum de întrebarea : cum ? Cum a fost posibilă crima ? Cum a fost posibilă acoperirea crimei ? Cum a fost posibilă „uitarea“ crimei ? Culpa e privită din unghiul de vedere al cauzelor. Deşi nu cauzele interesează. Fiindcă, independent de ele, memoria şi conştiinţa se menţin încătuşate şi covârşite de faptă.

Acest punct de vedere (pare-se că versiunea dela TES este mai puţin tributară scenariului televiziv decât cea de la Naţionalul timişorean) propune desigur şi o corespunzătoare tratare scenică. George Teodorescu a văzut fabula dramei nu ca o succesiune de fapte ci ca o aglomerare de fapte într-un moment de resorbţie şi reverberare a lor. Situaţiile nu au valoarea unor revelaţii în conştiinţă ci ponderea unor date, de mult sedimentate şi depozitate în conştiinţă, şi apăsând conştiinţa. Vectorii dramei radiază din focarul acestei cunoştinţe apăsate. Aşa se justifică scenografia simultaneistă la care au recurs şi pe care au realizat-o din elemente esenţial sugestive, în colaborare, regizorul George Teodorescu şi scenografa Diana Ioan Popov. (O soluţie care se împacă, în acelaşi timp, şi cu slabele resurse ale scenei ; nevoia învaţă). Aşa, lumea dramei se înfăţişează ca o lume mişunînd şi ea în cugetul eroului iar felurile ei apariţii, aduse în lumină ori zvrîrlite în umbră, ca fiind chemate a depune mărturie în forul de obsesii nedomolite ale acestui cuget. E o viziune şi subtil edificatoare şi, tehnic vorbind, ingenioasă, dacă ţinem seama că textul lui Hochwälder se înfăţişează fărămişat, structurat de foarte multe şi reperi secvenţe. Această viziune reclamă într-un fel şi scuză totodată caracterul de schiţe caracterologice sau tipologice cu care s-au mulţumit, în trecerile lor pe scenă, interpreţii. Din aceeaşi pricină, această formulă regizorală poate să schimbe o anumită înclinare spre amorf, spre fluentă incertă a imaginii şi dinamicii scenice, dintr-un eusur expresiv într-o virtute. În acest sens, excepţie e nevoit să facă interpretul rolului principal Carol Marcovici. El e ţinut să ocupe de-alungul întregului spectacol centrul aten-

ţiei şi, ca focar radiant al dramei, să realizeze cu personajul său o triplă linie — de caracter, de gândire şi de destin. Ceilalţi protagonişti (Leonie Waldman-Eliad, Mano Rip-pel, Samuel Fischler, Albert Kitzl, Abram Naimark, Benno Popliker, etc.), sînt însă reduşi cu deosebire la sarcini demonstrative ori de atmosferă şi culoare ; aşa fiind, şi-au manifestat, mai mult sau mai puţin marcat, o prezenţă util lămuritoare (uneori fără intensitatea cuvenită) a răscolitoare probleme dezbătute în spectacol.

Florin Tornea

Teatrul Maghiar de Stat din Timişoara

CHIŢIMIA

de Ion Băieşu

Traducerea : Koczka György.

Data premierei : 16.I.1975.

Regia : IOAN IEREMIA. Scenografia : WINTERFELD SÁNDOR.

Distribuţia : MESTER ANDRÁS (Chiţimia I) ; NEMES KÁLMÁN (Chiţimia II) ; KISS ERZSÉBET (Vica) ; MAKRA LAJOS (Profesorul) ; KÜFALVY ISTVÁN (Japonezul), RAPPERT KAROLY (Filozoful).

S-a spus aproape totul despre *Chiţimia*. După cele patru versiuni scenice pe care le-am văzut, au rămas (credeam noi) puţine „mistere“, pe care creatorii de pînă acum ai spectacolelor şi criticii să nu le fi dibuit. Primele două montări (Sibiu, „Bulandra“) au lăsat impresia că textul e foarte dificil de montat în „cheia“ lui specifică. Reprezentaţia ulterioară de la Petroşani ne-a făcut să nutrim speranţa că nu ar fi chiar aşa de greu. Mai liniştiţi, de acum, în privinţa den-

sității textului (pretabil la diverse interpretări) — și mai ales a „limpezimii lui“ —, ne-am zis că, în eventualele surprize pe care o să ni le facă teatrele, o să putem exclude, de acum încolo, păcătosul cuvânt „difícil“. Ași! Lucrarea lui Ion Băieșu nu se lasă ea, așa de ușor cucerită în întregime.

Nu există cronică la *Chițimia* care să fi ocolit, pe lingă noțiunea de realism, o suită de termeni ca: miraculos, ciudat, straniu, fantasmagoric, excentric, fabulos etc. Și toate acestea, legate de zona comediei tragice, simbolice, parabolice etc. Printre toate aceste însușiri polivalente, ce-i drept cam alunecoase, ale formei, există în *Chițimia* o certitudine: ideea morală. Acuzarea, fără echi-voc, a unei conștiințe vinovate.

Atracția pe care a exercitat-o piesa lui Băieșu asupra atîtor regizori tineri, și foarte tineri, își poate găsi explicația și în modul teatralității ei, în culorile tari, păstoase, cu care sînt exprimate moralismul și spiritul punitiv, justițiar al autorului. *Chițimia* exclude (credeam noi) orice urmă de didacticism, tonalitatea comună, ștearsă, cenușie, inexpressivă.

Și, iată, vine la Timișoara un regizor tînăr, Ioan Ieremia, cel care a absolvit anul trecut Institutul cu sugestiva reprezentare a *Bucătăriei* lui Wesker, și încearcă să ne contrazică. Nu! Nu e neapărată nevoie de spectaculos și de morbiditate, de dezlanțuire a fanteziei, pentru a reda coșmarul lui *Chițimia* II. Nu e nevoie de pete de culoare și nici de apă-sări scenice șocante. Totul poate decurge, aparent, cuminte pînă la banal.

În camera modestă, sordidă, a unei case, situată undeva la mahala, cuprinsă pînă la jumătatea pereților de culoarea mușgaiului, de sub care apare, rămasă de la o veche zugrăveală, o ramură palidă de cireș, nu se află nimic ciudat. O masă obișnuită la mijloc, și un mic dulap, oarecare, într-o parte. Nici măcar „jucăria“, blestematul motiv obsesiv al lui *Chițimia* (invenția furată pe care n-o poate desăvîrși), nu are ceva exagerat sau ridicol, de natură să stîrnească interesul. Pironit la masă, sub lumina puternică a unui bec, acoperit cu o mizeră „pălărie“ de tablă, coborît foarte jos, aproape de creștetul capului său, *Chițimia* stă și stă, și iar stă, cufundat în sine. Nu se agită, nu se frămîntă de loc; pe față nu i se citește nici un chin de conștiință. Din cînd în cînd, ridică vocea la nevastă. Și nu știu dacă, o dată sau de două ori, s-a ridicat în picioare, să vină la arlechinul din dreapta, unde se afla plasată „invenția“. Vica, nu e acrită, ca în alte versiuni, și nici nu pare a purta o rană ascunsă, nevindecată. E doar agitată și furioasă. Și iată, în scenă apare rolul mării performanțe comice a textului: „profesorul“. Îmbrăcat absolut normal, ca un om din zilele noastre, cu pălărie și fular, cu trenți. Începe tirada. Atacă. Nici un gag. Nici o urmă de comic, nimic. Se retrage într-un colț și stă împietrit. Apare, în fine, și filozoful! Îmbrăcat și el ca tot omul, fără nici un detaliu vesti-

mentar șocant, caracteristic. Rupe, din cînd în cînd, cite-o fărîmă dintr-o piine pe care o ține sub braț. Își spune replicile. Cineva chicotește. Se mai ride o dată, de două ori, de ceea ce spune (nu mi s-a părut că și de modul cum spune), apoi se retrage și el, în umbră, într-un colț, și stă împietrit. În această lume fără relief și cenușie, irumpe deodată un (fals) japonez obez în pijama albă. Dispare și el, însă, fără să lase urme ce s-ar putea încadra, undeva, în genul grav, dramatic, sau comic. Așteptam nerăbdători pe reprezentantul timpului trecut și al acțiunii pedepsitoare: *Chițimia* I. Un tînăr des-cult, în blugi (un soi de hippy, dar fără exces de plete), este adus pînă la noi, își spune cuminte cuvintele. Lasă la plecare, în urma lui, o notă de puritate și un dram de durere reținută.

Acceptînd această concepție a reprezentării, deosebit de sobră, fără nici o ostentație și fără culoare a coșmarului lui *Chițimia* (presupunînd noi că ar fi vorba de coșmarul unui om lipsit de fantezie, cu o viață interioară extrem de săracă, cu reprezentări mediocre ale lumii lui înconjurătoare), am așteptat, teribil de interesați, finalul. În lumea aceasta realist și întunecat banală, animată de interese meschine atît de subtil reliefate, se ridică deodată un paravan alb și ne apare, în față, într-o lumină orbitoare, un pat uriaș de metal galben. Printre stînghiile tăbliei lui se zăresc dormind, ca în *Tristan și Izolda*, Vica și *Chițimia* I. Cu tălpile goale și cu rămura de cireș, în floare, deasupra capului lor. Frumoasă și de o poezică umanitate, această metaforă scenică — singurul element spectaculos al montării, desprins însă de restul stilului ei, dă un sens mai grav finalului piesei, decît cel intuit de autor, care îi vede pe Vica și pe *Chițimia* I plecînd fericiți (cel puțin în vis!). La Timișoara, coșmarul lui *Chițimia* II se termină prin coborîrea eroului în sală, printre spectatori. Această soluție n-am înțeles-o deloc.

După aplauzele care au țînut minute în șir, se pare că publicul a înțeles spectacolul și i-a plăcut. Și acesta e un lucru important. De altfel, nu era nimic de neînțeles și nimic confuz în montare. Totul era limpede și totul clar, doar că era, după părerea mea, foarte monoton și foarte plicticos. Și nu aceasta ar fi, cred, „cheia“ piesei lui Băieșu și timbrul ei specific, și nici culoarea personajelor lui, atît de savuros schițate.

Toți actorii cuprinși în distribuție s-au strădui, în limitele acestei viziuni, să joace cît mai concentrat și mai simplu cu putință. Inexpresivitatea montării nu ne-a lăsat în memorie nici o creație, doar simple prezențe.

După viziunea grotescă a tînărului Andrei Belgrader de la Sibiu, situată la un pol, și cea atît de reținut-subră a recentului absolvent Ioan Ieremia de la Timișoara, la celălalt, așteptăm nerăbdători și alte surprize. Totuși, difícilă treabă...

V. D.

Teatrul „Bacovia”
din Bacău

DUBLA DISPARIȚIE A MARTHEI N.

de Ștefan Oprea

Data premierei : 5 februarie 1975.

Regia : I. G. RUSSU. Asistent regie :
STELIAN PREDA. Scenografia : ȘTE-
FAN GEORGESCU. Muzica : GEORGE
RODI-FOCA.

Distribuția : IOANA ENE-ATANA-
SIU (Marie-Jeanne) ; STELIAN PRE-
DA (Radu) ; CONSTANTIN CONSTAN-
TIN (Stef) ; CONSTANȚA ZMEU (Lau-
ra) ; PUTU BURNEA (Cheran) ; FLO-
RIN GHEUCA (Ochișor) ; FLORIN
BLĂNĂRESCU (Barna) ; RODICA MU-
ȘEȚEANU (Livia) ; CONSTANTIN
MANEA (Căpitanul) ; LUKY BOTO-
ȘESCU (Martha).

Aflat pentru a doua oară în confruntare cu publicul de teatru (după spectacolul cu *Constelația ursului* jucat acum câțiva ani de Naționalul ieșean), cunoscut și cititorului de teatru prin intermediul volumului *Balansoar pentru maimuțe* apărut în '73 la Editura „Cartea românească”, Ștefan Oprea adaugă preocupările sale teatrale, activității de ziarist și cronicar dramatic, de cronicar de cinema și prozator. *Dubla dispariție a Marthei N.*, prezentată recent în premieră pe țară de Teatrul Dramatic din Bacău, este o comedie polițistă construită în jurul unei acțiuni de spionaj, vizînd însă, în primul rînd, observația „analiza psihologică”. Procedul nu e, desigur, nou, dramaturgii preferă formula piesei polițiste pentru a capta mai repede interesul spectatorului dar și pentru că o anchetă, de orice tip ar fi, înseamnă forare în profunzime, descifrare a caracterelor, descoperire de sensuri și motivații ascunse. Acțiunea piesei se desfășoară într-o cabană izolată pe munte, personajele fiind un grup de studenți aflați aici pentru o scurtă (și cam ploioasă) vacanță, cărora li se alătură doi călători sosiți mai mult sau mai puțin întîmplător. În singura vilă din apropiere se va comite o acțiune de spionaj — fotografierea unor lucrări științifice de maximă importanță, elaborate de un eminent profesor universitar și de asistenta lui — acțiune însoțită de o crimă a cărei victimă va fi acea-

sta din urmă. Cercul suspiecilor se reduce la locuitorii cabanei, unul dintre ei — sau mai mulți — urmînd a fi spionul asasin. Ofițerul de miliție îi va reține pe toți lăsînd cercetarea, practic, în seama lor ; suspiciunea generală va declanșa reacții previzibile sau neașteptate, va dezvălui adevăruri mascate cu grijă pînă atunci. Starea de tensiune, spaima, vor risipi repede toate vălurile, toate falsele respectabilități, într-un fel de feroce „joc al adevărului”, în care fiecare spune tot ce știe despre celălalt (și au ce spune !). Dramaturgul aduce în discuție un număr foarte mare de probleme, de teme, constituînd fiecare un posibil subiect de piesă. Întîlnim tema dureasă, de profunde implicații psihologice a omului de știință irosit, cu personalitatea umbră, strivită de o alta, vechea poveste a asistentului care ajunge să știe mai mult decît profesorul, dar lucrează, creează în numele și sub numele acestuia. Este vorba despre prima dispariție a asistentei Martha N., cea de-a doua fiind moartea sa. Există în piesă și drama femeii care și-a vîndut tinerețea pe „un pumn de arginți” — soția profesorului ! — și care se descoperă, cu spaimă, golită de orice bucurie, de orice satisfacție, neinteresată de nici unul din bunurile cîștigate. Este prezentă și o variantă a acestei teme — tinăra orbită de imaginea seducător înșelătoare a luxului, a traiului comod și strălucitor și care va eșua nu doar în compromis, ci va merge pînă la ultimele limite ale disoluției morale. Mai putem nota povestea jalnică în murdăria ei, a cuplului invalid, în care „îndrăgostitul” e cinic, interesat, șantajist chiar, și „îndrăgostita” e lipsită de demnitate, de personalitate, complăcîndu-se în cea mai desăvîrșită mizerie morală. Teme sînt multe, chiar prea multe și atenția autorului fuge de la una la alta fără a reuși să desăvîrșescă, să împlinească nici una din ele. Piesa cuprinde cîteva scheme cunoscute de situații dramatice : un grup de oameni aflați într-un loc izolat, dintre care unul trebuie să fie criminalul (*trebuie* înseamnă că așa a vrut autorul deoarece, logic, crima o putea comite și cineva din vila unde a avut loc). Începînd cu elacii genului — *Agatha Christie în Zece negri mititei*, continuînd cu piesele lui Robert Thomas și, la noi, cu *Totul într-o noapte* de Mihail Sabin sau *Singurătatea trăgătorului la țintă* de Vasile Rebreanu și Mircea Zăciu, ideea „criminalului printre noi” e știută, făcută, exploatată, de nenumărate ori. Nimic grav în faptul că a preluat-o și Ștefan Oprea, dar a preluat-o pur și simplu, nu a folosit-o într-un anumit mod, într-un anumit scop, nu a investit-o cu nici o trăsătură caracteristică.

O altă formulă pe care o cunoaștem și din alte piese este acel „joc de-a procesul” cu care debutează piesa, (celebra *Pană de automobil* a lui Dürrenmatt și, din nou, *Singurătatea trăgătorului la țintă* de Rebreanu și Zăciu sînt doar două din multele exemple posibile), joc care va releva adevăruri ascunse, va dezlega, din întîmplare sau ur-

mînd firul deducției, enigme, va duce la întuirea unor situații necunoscute, de fapt. După descoperirea „adevăratelor fețe” constatăm cu surprindere că toate personajele ascund o condamnabilă impuritate morală, neașteptată cu atât mai mult cu cît este vorba despre niște tineri aflați la vîrsta marilor idealuri, a marilor intransigențe și nu a micilor afaceri veroase. Dramaturgul a fost, credem, facerit de această tehnică a negării apariențelor reușind, în cele din urmă, să adune în piesa lui doar personaje detestabile, pe care nu le putem considera exponențiale societății noastre. Sigur că orice cadru își are uscăturile sale, dar numai uscături? Există un singur personaj (nu discutăm despre polițiști care nu sînt nici pozitivi nici negativi ci „în exercițiul funcțiunii”) anunțat de dramaturg ca fiind un *om adevărat*. Așa ni se spune, dar dacă ne gîndim că tînărul are statornice legături nocturne cu o femeie căsătorită, de care nici nu este îndrăgostit, marea lui iubire fiind... iubita prietenului său (iubire pe care nu o lasă la stadiul suspinător ci încearcă să o materializeze) dacă ne gîndim deci la aceste lucruri, parecă puritatea lui nu mai e așa pură. Piesa lui Ștefan Oprea are, într-adevăr, prea multe teme și subteme, încearcă, uneori excesiv, să înnoade între ele toate personajele, toate destinele și rezultatul apare puțin confuz. Aglomerarea de date, de detalii, conduce la un ritm de desfășurare cam opintit; se alternează momentele care comunică informația, faptele, pe nerăsuflete, cu momente care, mai ales în această succesiune, treneză.

O altă carență serioasă a textului o constituie finalul, important, mai mult decît oriunde, într-o piesă polițistă. Criminalul este descoperit după un detaliu absolut nesemnificativ, care nu dovedește, de fapt, nimic. Este o rezolvare precipitată, neconvingătoare ca raționament și inabilă ca tehnică dramatică.

Spectacolul băcăuan, purtînd semnătura regizorală a lui I. G. Russu, urmărește cu fidelitate textul, încearcă să schițeze, să diferențieze temele cuprinse de acesta. Tonul montării rămîne însă destul de incert, ezitînd între polițist și psihologic, tentat adesea de latura de comedie. Optînd pentru una sau alta dintre direcțiile oferite de text, spectacolul ar fi cîștigat, acesta avînd calitatea unui ritm destul de alert și a unei bune punctări a momentelor importante în desfășurarea conflictului.

Referitor la interpretare se poate formula o remarcă generală: roluri bine distribuite, bine jucate, dar „în minor”, fiecare dintre ele avea nevoie de un plus de particularizare, de nuanțare. Ioana Ene Atanasiu creionează cu linii precise, poate uneori cam apăsat, destinul contorsionat al eroinei sale, flutur ars violent de lampa care strălucește fără a încălzi. O victimă prin vocație și slăbiciune realizează Constanța Zmeu, cu un joc discret, ponderat, ce reușește să nu devieze în melodramă. Personajul „luminos” al piesei este investit, în interpretarea lui Stelian Pre-

da, cu căldură și simplitate, cu o anume franchețe sportivă, fără a scăpa însă de ușoara nuanță de neclaritate existentă în text. Destul de puțin diferențiate ipostazele — mergînd de la farmecul cuceritor la mizeria sufletească, pe care o cerea personajul lui Constantin Constantin. Un rol bun realizează Puiu Burnea, cu promptitudine a replicii, cu un umor de substanță, deloc exterior, reușind să fie prezent, să existe în scenă, chiar cu puține cuvinte. Prezență de pitoresc și haz, chiar cam mult uneori — Florin Gheuca. Bune aprecieri, dar fără mențiuni deosebite, se cuvin lui Florin Blănărescu, Rodica Mușețeanu, Constantin Manea, Iuky Botoșescu.

Teatrul de Stat „Valea Jiului” din Petroșani

DOI PE UN BALANSOAR

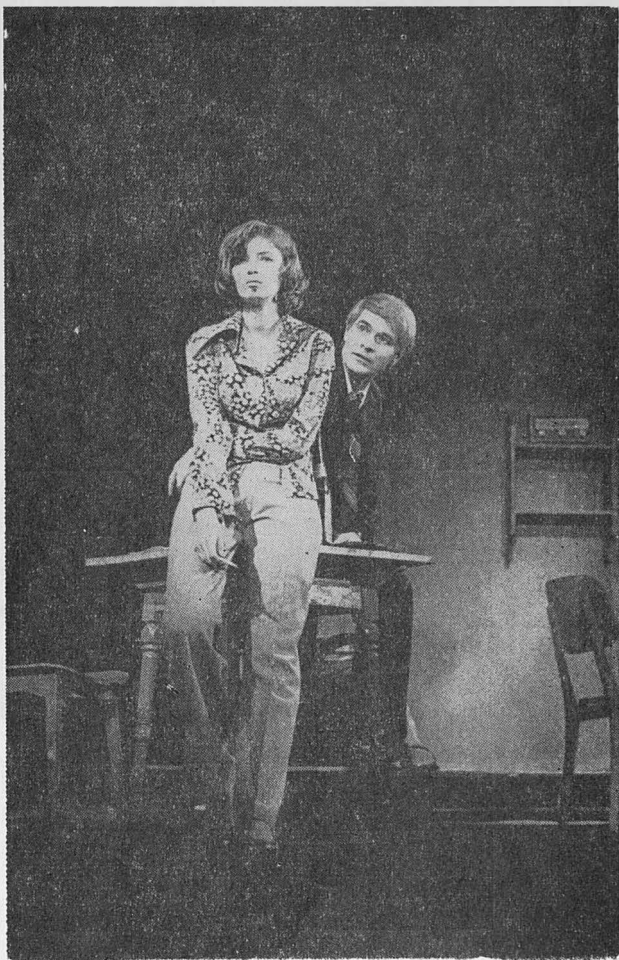
de William Gibson

Sîntem invitați, tot mai des, de vreo două stagiuni, la spectacole puse în scenă de actori: am văzut *Subiectul eratrandafirii*, în regia lui Ion Marinescu, *Spoon River*, regizat de Mihai Stan, *Insula*, în regia lui Mircea Crețu și lista poate continua. O privire de ansamblu asupra acestor încercări ne obligă să constatăm rezultate foarte modeste, montări cel mult onorabile și, paradoxal poate, calități interpretative sub posibilitățile actorilor respectivi. Desigur, nimic rău în interesul manifestat de actori pentru direcția de scenă, dar ne întrebăm, totuși, care este utilitatea acestor „flirturi” artistice, sînt ele într-adevăr necesare? Regizori avem destui și secția de specialitate a Institutului continuă să funcționeze. De mai bine de zece ani, de cînd s-a reînființat, clasa de regie este, anual, absolvită de 5—7 tineri, cu profiluri profesionale interesante, promisiuni artistice în confirmare. Alături de personalitățile marcante, tinerii regizori contribuie la închegarea unei ample și diversificate mișcări artistice. Deci, problema absenței directorilor de scenă nu se pune nici cantitativ, nici calitativ. Profesionalizarea actualui regizoral, evidentă și definitorie momen-

tului teatral actual, constituie o dificultate în plus pentru amatorii pe acest teritoriu, fie el profesat chiar de familiari ai scenei.

Toate aceste observații ne-au apărut în minte, asistând la spectacolul realizat la Teatrul de Stat „Valca Jiului” Petroșani de un grup de colaboratori externi — George Motto (interpret și regizor), Dan Jitianu (decor și costume), Bogdan Cavadia (banda sonoră). Pe afișul spectacolului, un singur nume aparține teatrului petroșănean — Cezara Dafinescu, aflată la debutul său scenic. Montînd piesa lui Gibson, *Doi pe un balansoar*, George Motto, de la Naționalul bucureștean, actor cu recunoscuta daruri artistice, a operat tăieturi în text, comprimări, a redistribuit accentele dramatice, momentele de pondere, fără a denatura sensurile, dar, edulcorîndu-le, scoțînd în prim plan drama sentimentală. Problematika socială a piesei își pierde ascuțimea, devine mai mult un fundal — trist, ușor melodramatic, dureros, fără gravitate. „Balansoarul” a devenit astfel povestea unui bărbat și a unei femei care se întîlnesc fără să se întîlnească *de fapt*, se iubesc fără să se iubească *de fapt*, poveste emoționantă, desigur, pînă la un punct, dar care se poate petrece oriunde și oricînd. Spectacolul, în ansamblu, nu e suficient echilibrat, nuanțele, nu sînt totdeauna cele mai semnificative. Dispunînd în mod cert de datele rolului, George Motto realizează un Jerry bun fără a fi strălucit, cu unele momente de reală calitate artistică, de autenticitate a emoției și cu altele destul de impersonale. Cu o altă direcție scenică, actorul ar fi putut crea, sîntem siguri, un rol memorabil în palmaresul său, pentru că posedă acel amestec de forță și slăbiciune, de amărăciune și umor, reclamate de personaj. Pentru debutul unei actrițe, rolul Gittel Mosca este o deosebită șansă și o serioasă capcană. Personajul a cunoscut interpretări faimoase (Ann Bancroft și Annie Girardot, Shirley McLaine, în versiunea cinematografică, iar la noi, în urmă cu vreo zece ani, Leopoldina Bălănuță). Aflată la primul rol pe o scenă profesionistă, tînăra Cezara Dafinescu oferă o imagine încă incompletă a posibilităților sale. Putem spune, deocamdată, că e foarte frumoasă că are prestanță scenică, că are momente de sensibilitate, de sinceritate a expresiei dar și o încercătură de efecte, o supramimică permanentă, care devine supărătoare. A fost poate emoția debutului sau timiditatea firească față de un rol de întinderea și complexitatea acestuia, oricum, credem că abia viitoarele roluri vor fi în măsură să contureze mai limpede posibilitățile actriței.

Cristina Constantiniu



Cezara Dafinescu (Gittel Mosca) și George Motto (Jerry)

Teatrul „A. Davila“
din Pitești

DULCEA FARFURIE ZBURĂTOARE

de Roberto Milani

Traducere : Angela Ioan.

Direcția de scenă : Mihai Radoslavescu.

Scenografia : Ștefan Ghiță.

Distribuția : CONSTANTIN ZARNESCU (Ulisse Meletti) ; ILEANA ZARNESCU (Cecilia) ; PETRE DINULIU (Paul) ; MIRELA CIOABĂ (Rita) ; HAMDI CERCHEZ (Generalul Diomedee) ; VALERIU SÂNDULESCU (Prof. Rossi) ; MIHAI DOBRE (Prof. Terenzio) ; CONST. STAVRIL (Dedalo) ; VALERIU SÂNDULESCU (Prof. Zetta) ; SORIN ZAVULOVICI, GRIG Dristaru (Radioreporterul) Marin Alexandrescu (Ospătarul).
DUMITRU IVAN (Pompierul) ; MARGARETA TUTOVEANU (Trecătoarea).

Nu avem prea multe date despre Roberto Milani, dar se pare că este un nume cunoscut în Italia și în lumea teatrului pentru copii, căruia i s-a consacrat cu pasiune cam din 1969, când colabora la realizarea unor emisiuni școlare ale televiziunii și a adaptat pentru scenă un roman care se cheamă *La torta in cielo* de Gianni Rodari. Tot el a realizat spectacolul pentru Bienala de la Veneția și a participat cu el la Festivalul internațional de teatru științifico-fantastic de la Trieste — temă prezentă, precum se vede, în preocupările oamenilor de teatru din alte țări, dar nu și de la noi. Ca să nu lungim povestea, e vorba de o presupusă farfurie zburătoare care pune în alertă autoritățile unui orașel, atrage curiozitatea câtorva copii mai răsăriți și se dovedește pînă la urmă a fi o delicioasă navă de ciocolată, din motive care privesc incapacitatea unui savant de a mai produce niște bombe proiectate. Titlul, înbiător în limba originală, e mai în temă în traducerea folosită de Angela Ioan, pentru că deschide exact unghiul de referință asupra aspectelor științifico-fantas-

tice implicate în context și ne lasă nouă posibilitatea să-l completăm cu ecoul lor moral și social la un moment dat.

Actorii din Pitești au făcut odată o repetiție cu acest text în comuna Vulturești din județul Argeș, în fața unor copii de școală pe care i-au invitat apoi să-și pună la lucru imaginația, pentru realizarea unui proiect de afiș. Rezultatul : peste douăzeci de tipuri de afișe ingenios giudite și schițate cu talent, frumos colorate, expuse acum în holul teatrului unde se poate admira, astfel, o inițiativă și însușirile native ale unei generații noi, și constata cu regret că nărvuri ale unei generații vechi nu găsec modalitatea și justificarea de a tipări unul din ele, cel mai bun dintre ele — poate cel mai bun dintre afișele proiectate vreodată de un teatru pentru spectacolele sale. Ingenios e gîndit și spectacolul, pe o comunicare directă cu sala, cu copiii, pe care îi antrenează de la început într-un dialog viu, îi implică în diferite chipuri în acțiune și le solicită participarea directă, răsplătită pe măsură cu bomboane, prăjituri și ciocolată așa cum îi stă bine unei povești de „turtă dulce“. Regizorul Mihai Radoslavescu a fost foarte dezînvolt aici, a risipit multă fantezie și mult umor și a creat, cred, lumea de tilcuri și de antren pe care o gustă copiii cel mai bine, făcîndu-i să se simtă apropiați de eroi, parteneri și critici ai acțiunilor lor, prin mijloace simple, unele spontane, unele dirijate, care dau farmec teatrului. A avut și sprijinul unui scenograf de talent, Ștefan Ghiță, care a realizat o ambianță de poveste în culori vii, plăcute, ușor fascinantă uneori, care încintă ochiul. Agreementat cu momente muzicale, spectacolul creează o bună dispoziție generală care face mai accesibil și mai penetrant mesajul, angrenînd-l și pe criticul matur care a văzut cu un ochi, din cînd în cînd, unele ieșiri din ritm, cîteva îngroșări, ceva gratuități, dar le-a iertat cu celălalt, pentru că e într-adevăr o acțiune care nu se întilnește în ficcare zi, e o reușită, e o bucurie pe care o împărtășesc deopotrivă copii și actori. Actorii al căror nume rog să se recitească integral din casceta pe care am publicat-o la începutul acestui comentariu, pentru că orice departajare este neavenită.

C. Paraschivescu



O echipă de actori remarcabilă

Studioul de teatru
IATC

OPERA DE TREI PARALE

de B. Brecht

În îndeletnicirea cronicarului, nimic nu e mai plăcut decât să-și vadă confirmate anticipările. O vreme în urmă, văzînd cea din urmă producție a studenților — absolvenți din acest an pe scena Studioului de teatru, spuneam că se întrezărește o promoție de excepție. La al patrulea — și, poate, cel mai dificil — spectacol prezentat, am certitudinea că peste puțin teatrele vor beneficia de un mănunchi de admirabili interpreți, actori de o bogată diversitate, de o surprinzătoare maturitate artistică, de o foarte întinsă utilitate. Avem în față o echipă pe cît de omogenă pe atît de distinct alcătuită din in-

dividualități. Iar profesorii acestei promoții procedează foarte bine alegîndu-le un repertoriu de piese grele, piese sub toate aspectele importante, fiindcă astfel supun unei maxime solicitări fiecare student-actor, dar și prilejuiesc fiecăruia afirmarea optimă.

Premiera : 15 ianuarie 1975.

Regia : conf. OCTAVIAN COTESCU și conf. RADU PALADI. Asistent : OVIDIU SCHUMACHER. Decoruri : Asistent. MIRCEA RIBINSCHI. Costume : MIHAELA DEMETRIADE.

Distribuția : DAN CONDURACHE (Mackie Șiș); GHEORGHE DĂNILĂ (Dl. Peachum); MARIA PLOAIE (D-na Peachum); ILEANA IURCIUC (Polly); LIVIU MANOLIU (Dl. Brown); CĂTĂLINA POPESCU (Lucy); ROZINA CAMBOS (Jenny Spieluncă); CRISTIAN IOAN (Filch); MIRCEA CONSTANTINESCU (Părințele Kimball); ION CHELARU (Smith); HORĂTIU MĂLĂELE, RADU VAIDA, CRISTIAN IOAN, GHEORGHE RADU, ȘERBAN CELEA, ROMEO POP (Hoții); MARIA DUMITRAȘCU, MARIANA NEAGU, DANA DOGARU (Fetele).

Opera de trei parale e argumentul cel mai convingător în sprijinul afirmației de mai sus. Lucrare dramatică de o factură deosebită, punct de referință în dramaturgia universală contemporană și piatră unghiulară în repertoriul oricărui teatru care se respectă, *Opera de trei parale* se constituie, fie și numai prin gestul opțiunii, într-o probă de foc.

Conferențiarul Octavian Cotescu și asistentul său, Ovidiu Schumacher — sprijiniți pentru partea muzicală de conferențiarul Radu Paladi — au pregătit ceea ce fila-program a Studioului numește un „Studiu de spectacol”, dar au realizat de fapt un bun spectacol cu piesa lui Brecht comentată muzical de Kurt Weill.

Opera... e prea bine cunoscută pentru a dezvolta acum și aici o demonstrație asupra virtuților ei. Să ne reamintim că preluind o temă a dramaturgului englez John Gay, Brecht o aducește și o dezvoltă, demonstrând perfectă osmoză dintre straturile cele mai decăzute ale societății burgheze — hoții, cerșetorii, prostituatetele — și straturile superioare ale așa zisei onorabilități și ale ordinii publice — oamenii de afaceri, poliția, justiția, biserica. Să nu uităm că piesa a fost scrisă în 1928, și chiar dacă de-a lungul întregii sale vieți Brecht a cizelat-o, *Opera* a rămas, în structura ei intimă și esențială, neschimbată, fapt care explică absența din universul piesei a unor importante forțe sociale în plin progres, în ascuțită contradicție cu lumea de personaje existente, ca și evoluția închisă a acestei lumi. Și, în sfârșit, să ne aducem aminte — deși nici un fel de comparație nu-și are locul — că, în urmă cu zece ani, Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” realiza cu această piesă un spectacol sub toate raporturile memorabil. Studioul de spectacol, așa cum se înfățișează el pe scena Studioului I.A.T.C., nu ambiționează să semnifice o nouă treaptă ciștigată în spectacologia brechtiană — de bune tradiții — de la noi și are cu atât mai puțin un sens polemic. Este pur și simplu un punct de vedere al profesorilor și studenților-actori asupra *Operei*, punct de vedere solid și consecvent, format în urma temeinicei cunoașteri a piesei și urmărește împlinirea obiectivului de studiu, care se referă mai puțin la *Operă* și în cel mai înalt grad la interpretare. Observăm în chiar modul cum a fost alcătuită distribuția preocuparea pentru depășirea prejudecăților de „emploi”.

Domnul Peachum i-a fost încredințat lui Gheorghe Dănilă, actor pe care l-am văzut interpretând, cu promițătoare resurse comice, pe Varga în *O sârbătoare princiară*. De data aceasta, interpretul utilizează cu totul alte mijloace pentru a-și defini personajul : o ținută rigidă, un chip imobil, fără expresie, ochi sticloși, reci, răi, o vorbire crispată, zgîrcită, înfățișează omul marilor afaceri, lipsit de scrupule și de sentimente.

Suava Maria Ploaie (așa cum o văzusem în Apolonia) e aici Doamna Peachum, alcoolizată și vulgară, plimbându-și privirea tul-

bure peste cei din jur, ca o perfectă ilustrare a imbecilității și abrutizării. Mackie Șiș este interpretat de Dan Condurache, actor dăruit cu un fizic plăcut și cu un glas frumos. Am admirat la el degajarea, libertatea mișcărilor, totala absență a crispării, ceea ce dovedește o lăudabilă stăpînire a mijloacelor. M-a surprins că nu regăsesc în personaj factorul esențial, elementul definitoriu al acestui rege al gangsterilor, forța dominatoare, amenințarea mută și rea, vorba tăioasă, care l-au făcut să-și câștige și să-și merite porecla. E prea evidentă, în interpretarea lui Dan Condurache, latura donjuanescă, ifosele de cuceritor se exercită egal asupra „nevestelor” ca și asupra hoților din sleahla lui și aceste ifose au un aer de mahala, amintesc de Nae Girmea. Dan Condurache e un actor generos dotat, o dovedește în gravitatea vibrantă cu care își cântă songurile, a dovedit-o și altă dată, de ce ar avea nevoie să pară mereu a spune : „priviți-mă ce frumușel sînt, ascultați-mă ce glas dulce am” ?.

Polly a găsit în Ileana Iurciuc o încîntătoare interpretă, cu o mobilitate și cu o expresivitate de-a dreptul remarcabile, plină de vervă și dulce-sclifosită, deși așa cum au fost îndrumate, Polly ca și Lucy — interpretată cu inteligență și ironie subțire de Cătălina Popescu — seamănă mai degrabă cu Aristița și Calipsița decît cu personajele-pereche brechtiene. Domnul Brown a fost înfățișat de Liviu Manoliu — un actor de o sobrietate și de o prestanță demne de reținut — scortos sau dezorientat, dur sau plîngăreț, după cum o cereau situațiile și exigențele rolului. Rozina Cambos, cu un glas de o vibrație și intensitate impresionantă, o interpretează pe Jenny Speluncă, pe o singură coardă, de unde și senzația de inexpressivitate și rigiditate. Grupul hoților e alcătuit din cîteva individualități care s-au luat parcă la întrecere în a-și compune fiecare un tip, cu o risipă de fantezie și cu o voluptate a detaliului care au dus la rezultate excelente. Îmi place să-i numesc, dintre toți cîți sînt în grup, pe Horațiu Mălăele, Ion Chelaru, Mircea Constantinescu și Radu Vaida, actori de frumoase perspective.

Și acum, sînt dator o precizare : spuneam la începutul cronicii mele că echipa de actori cu care ne întîlnim la Studioul de teatru I.A.T.C. este sub toate aspectele remarcabilă. Mai departe, formulez rezerve față de unele interpretări, îmi îngădui sugestia față de evoluția pe viitor a unor interpreți, am îndoieli asupra unor soluții abordate. Nu e decît în aparență o contradicție. În fapt, neîmplinirile semnificate se află pe treapta de la bine spre foarte bine, și reprezintă reflexul meu afectiv față de ceea ce poate și trebuie să fie desăvîrșit. Dacă n-aș avea această a-dîncă și sinceră convingere, toate observațiile nu și-ar merita osteneala.

Virgil Munteanu

125 de ani de la nașterea lui Mihai Eminescu

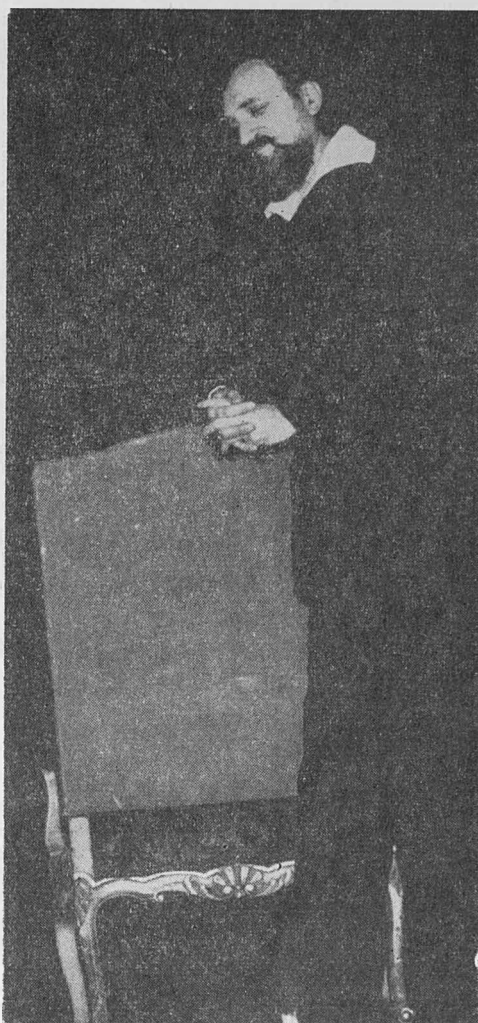
Teatrul Național
din București

VÎRSTELE REVOLTEI

Intr-un spațiu scenic de austeritate sugestivă, proiectînd mai mult în lăuntru al ființei sale transfigurate fascicoul unor lumini de romantică paloare, Dan Nasta ne-a făcut martorii unui act de cultură ieșit din obișnuit. N-avem știință de alt om al teatrului care să fi intuit perfect, într-un ansamblu liric eminescian de largă respirație, elementele structurale ale dramaticului interpretativ. Cum a arătat G. Călinescu, faptul că poetul nostru național a tipărit atît de pușin nu-i întîmplător. Fatalitatea l-a smuls înainte ca el să fi definitivat și asamblat în mari poeme, născute din același fior cosmogonic, ipostaze ale unei titanice viziuni lirice asupra lumii. Caracterul dramatic al acestor ipostaze, forța lor recitativă în ordinea patetică a omenescului dilematic iarăși a fost observat, cînd specialiști ca Perpessicius au înălțat șantierul arheologic al manuscriselor. Iată de ce, panorame poetice perfect încheiate, potrivit logicii artistice, capătă o stranie frumusețe, într-o ordine filozofică a lor, cînd asamblarea formală a cuiva caută unitatea reprezentativă pentru gîndirea neliniștitului creator. Astfel a procedat Dan Nasta cînd, vîzînd în Serisori „vîrstele revoltei”, a marcat o ipostază fundamentală a geniului. Cinci acte ale unei drame gnosco-logice, Serisorile sînt cinci puncte de ancorare în spațiu ale unui destin cu limpeziri dureroase și ultimative. Aici a descifrat Nasta inefabilul teatral, în sentimentul comunicării degajat de recrearea dramei.

Caracterul de monolog este învederat pretutîndeni, dar el nu este simplu artificiu de relație. Actorul a înțeles alternarea de interior și exterior a monologului, a înțeles în ce constă mesianismul eminescian — indiferent de fibra sa — și a distanțat planurile în așa fel încît valoarea supremă s-o capete introspecția, mișcarea lăuntrică a ideii. Drumul de la teoria cosmogonică la felonia Dalilei surprinde doar anecdotic. O combustie uriașă arde ființa care parcurge distanța de la divin la omenesc: și iarăși inteligența lui Dan Nasta a găsit, aici, un argument de continuitate pentru unicul soliloc al poetului degizat.

În esență, jocul lui Dan Nasta a urmărit să prindă unda sceptică a partiturii și nu ne



Dan Nasta : inefabilul teatral dintr-un ansamblu liric eminescian de largă respirație

putem lipsi în comparație — deși la un alt registru — de chipul în care îi apărea Iorga lui Călinescu, învăluit în ceșuri oratorice subțiri, blamînd un timp nevrednic dintr-o depărtare care era a iluziei și a micimii celor vizați. „Vîrstele revoltei” eminesciene, cu treptele lor atît de cunoscute, și-au găsit un interpret pătruns la rîndu-i de marile întrebări ale culturii. Păcat însă că organizatori nedibaci au populat sala mică a Naționalului în majoritate cu spectatori adolescenți, fără exercițiul convenției artistice. Acest mare act de cultură al regisorului și actorului Dan Nasta trebuia să mobilizeze cit mai multe condeie specializate, căci rareori eminescu capătă scenic asemenea strălucire.

Teatrul de poezie

CEZARA

Dramatizarea unei proze care nu are în structura ei nimic teatral aparține unui gest ilustrativ, didactic sau, în cazul nostru, unuia festiv. E un truism constatarea că dialogul nu poate fi definitiv pentru vertebrarea unui conflict scenic. Aparținând altor registre estetice, scrierea aceasta oferă totuși un miez primordial, ce poate el însuși naște o poezie a interpretării rostite, deci poate trimite prin substanțializare la emoția livrescă. Cazul Cezarei, în dialogarea lui Stelian Tăbăraș, ni se pare elocvent. Nuvela închide un simbolism oceanic și cosmogonic, cris-

talizând o viziune în absolut a modurilor posibile de inițiere transcendentă. Desigur, se realizează aici, la meridianul românesc, una din marile teme romantice. La ideea de temă romantică s-a oprit și autorul scenariului, sugestia venindu-i din două surse — G. Călinescu și Mircea Eliade. De fapt, ultimul, amplificând glose călinesciene, localizează doar „motivul euthanasiei” căutându-i corespondențele indice. Și astfel, în jurul acestei nostalgii, după insula lui Euthanasius — ușor amplificată la eseistul din 1939 pentru a-și desăvârși argumentația — Stelian Tăbăraș ordonează epica nuvelei. Alunecarea de la planul real la cel mitic, întimplat la Eminescu, la finele unui ciclu existențial, în care Ieronim epuizase forța sa de integrare terestră, devine în dramatizare o chestiune de artificiu literar și regizoral. Banda magnetică aduce obsesiv în atmosferă chemarea spre viața adamică

prin fragmentarea scrisorii lui Euthanasius (magistral citită de Victor Rebențiu). Apare deci predestinarea, fatalitatea, nicidecum filozofia în trepte a eului ce-și consumă vârstele cunoașterii. Unitatea eminesciană este desfițată, elementele ordonate pentru o logică a rampei. Ni s-a părut că Ștefan Iordache (Ieronim) a înțeles dificultatea în care se afla și a punctat doar sensurile frazelor spre deosebire de Valeria Marian (Cezara) care a căutat straniu și insolitul naturii fecioarei aleasă să re-șacă perechea simbolică. Suprimarea finalului nuvelei (cum s-ar fi putut reda?) cerea sălii cunoașterea textului. Au secondat corect V. Pupeza (Francesco), Ion Popa (Onufrei), D. Dunca (Castelmare). Episoade de sublim liric eminescian — acolo unde însăși proza permite o decupare amplă — au justificat buna inițiativă a organizatorilor.

Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani

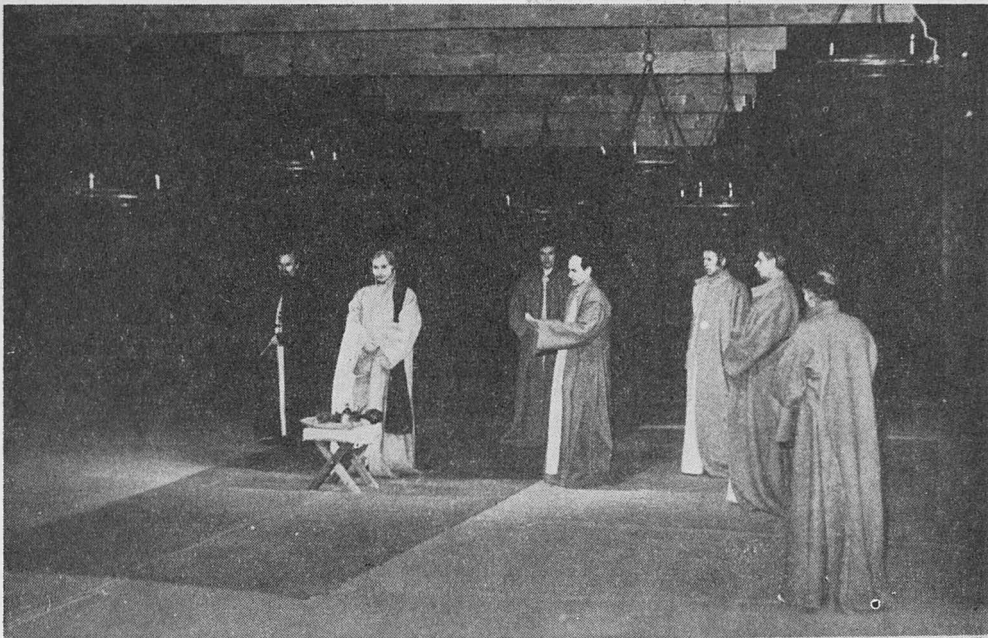
„Cîntec pentru marea dreptate a țării” :

Bogdan Dragoș—

Mira

Mai virtos vis al eminescologilor decât al oamenilor de teatru, editarea critică a fragmentelor dramatice așteaptă să devină aievea. Ca și în cazul altor proiecte rămase în stadiu de laborator, deplîngem, prin nerealizarea dodecameronului teatrul, pe Shakespeare

al României, căci Eminescu, dramaturg deplin exprimat, ne-ar fi lăsat în variantă scenică epopeea eroică națională. Ciornele foiesc de studii de caracter, lăsînd să se întrevadă mari profiluri etnice — aproape exclusiv în variantă războinică — poetul fiind fascinat de geneza consolidării politice a principatelor noastre. Cît de profunde sînt aceste bruioane de conflicte, cît suflu dramatic degajă pe unda romantismului monumental, s-a putut constata în sfîrșit, într-un spectacol de acurateță semnat, la Botoșani, de Ion Olteanu. Sub genericul *Cîntec pentru marea dreptate a țării*, regizorul a reunit Bogdan Dragoș și Mira, printr-un ingenios liant coral ce a marcat și solemnitatea celor 125 ani împliniți de la nașterea Luceafărului. Condus de ediția din 1914 (A. C. Cuza), Ion Olteanu a intervenit la rîndu-i, în și așa deficitara ediție pentru o concentrare a partiturii. Cadrele plastice deosebit de sugestive pentru integrarea în timpul legendar al cetății Arieșului și al Sucevei lui Ștefăniță, semnată de Teodora Dinulescu, au servit unitatea stilistică a dramaturgului. Draperii negre, marcînd un perimetru luminat de mari policandre-tipsii, contrastul de culoare înălțînd pe verticală o voievodală



De la stînga, Teodor Brădescu, Doru Buzea, Victor Nicolae, Ion Plăieșanu, Ștefan Pană, Constantin Cadeschi, Cazimir Tănase

solemnitate, au obligat permanent actorii la o măsură a tragicului. Cu întreaga recuzită de mijloace expresive ale teatrului romantic, drama *Bogdan Dragoș* localizează conflictul etern pentru succesiune la tron. Voievozi și curteni, pe care numai gigantismul istoric al lui Hasdeu i-a mai zărit prin pulberca timpului, populează o acțiune (neasamblată) care s-ar putea reduce la ideea atât de scumpă poetului, a suveranității, „păstrătorilor de legi și dă-tini“. Contrastul Domn-Uzurpator este fragmentul cel mai realizat în care actorii Doru Buzea (Dragul) și Cazimir Tănase (Sas) dezvoltă o gamă amplă de atitudini caracterologice, mai mult în sensul precizărilor de ordin moral-istoric decît al unei psihologii impulsionate de legile teatrului. Și Sandu Popa, în Roman Bodeiu, boier de țară cu mișcare ideatică ritual-țărănească, își gîndește eroul în limita unei sugestii cronicărești. Ipostaze de joc sever, întrutotul remarcabil pentru teza piesei. Victor Nicolae — un promițător talent din cea mai tînără generație — a învins cu inteligență schema rolului său, Bogdan Dragoș, arătîndu-ne un adolescent pentru care treburile politicești și iubirea viețuiesc într-o blîndă și perpetuă succesiune. Bogdana Despinei Marcu, corectă pînă la pedanterie, iar ingenuitatea Dorinei Brădescu (Anna), cu destule sincop de accent. Ion Ligi, Radu Panamarenco, Ion Plăieșanu, Teodor Brădescu, utili în crochiurile lor. O impresie uimitoare : cît de tribut ar este Davila în *Vlaicu Vodă* lui Eminescu ! Un paralelism care ar trebui adîncit.

Apărînd în manuscrise cînd *Mira*, cînd *Ștefan cel Tînăr*, acest punct din dodecameron ar fi fost, cu un termen modern, o dramă a refulării. Domnul coleric, inexpressiv politic, nu poate suporta umbra bunicului, marele Ștefan și furiei sale delirante îi cade victimă simbolul apuselor vremi de mărire, Arbore. Pentru cît a scris Eminescu, tripticul erotic *Mira*, Maio, Ștefăniță este nerelevant. Domină conflictul războinic arătat mai sus și, în spectacolul botoșean, el a găsit un temperament actoricesc care să-i traducă doplin clo-cotul lăuntric — Nicolae Călugăriță. Din rasa actorilor ce interiorizează pateticul, făcîndu-l să irumpă aluziv pentru o mai mare tensionare, N. Călugăriță și-a gradat recitalul, scaldîndu-l și într-o melancolie a scepticului, cu intermitențe lucide, complicînd astfel creator destinul zbuciumat al personajului. Gheorghe Haucă, în Arbore, merită o mențiune specială pentru puritatea, am spune, folclorică a replicilor rostite ca un cîntec de lebedă. Poetica figură a lui Maio, și ea din nefericire sunară în text, are în Victor Nicolae corespondentul ideal.

O deplină reușită a colectivului din Botoșani care merită văzută și în Capitală. Știința regizorală a lui Ion Olteanu s-a manifestat aici prin reliefaarea unui dublu specific eminescian — o dată al dramei romantice (ca tehnică) și a doua oară al eroismului gîndit în marea lui populară.

Ionuț Niculescu



VIITORUL ROL

RODICA SANDA ȚUȚUIANU

Rodica Sanda Țuțuianu, absolventă a I.A.T.C. (1957), își face debutul pe scena Teatrului din Constanța. Joacă concommitent roluri de dramă și de comedie, ca: Gerd din *Brandt* de Ibsen, Iulia din *Ovidiu* de Sălecanu, Hero din *Hero și Leandro* de Grillpartzer, lady Milford din *Intrigă și iubire* de Schiller, Nora din *Familia anticarului* de Goldoni, etc. În 1958, se transferă la Arad, unde e distribuită în rolul titular din *Domnișoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu. Mai joacă Rosina din *Bărbierul din Sevilla*, Fana din *Explozie întirziată* de Paul Everac, Ada din *Passacaglia* de Titus Popovici ș.a. În 1959, se prezintă la concurs la fostul Teatru al Armatei (azi, Teatru „Nottara“), unde reușește și debutează în piesa lui Șatrov, *În numele revoluției*, cu rolul Tonia. Urmează apoi: Pavlina din *Bucătăreasa* lui Sofronov; Corina din *E vinovată Corina?* de Laurențiu Fulga; Monica Twigg din *Scandaloasa legătură dintre domnul Kettle și d-na Moon* de Priestley; Bița din *Patimi* a lui Paul Everac; Marianne din *Cele două orfeline* („musicalul“ lui Eugen Mirea); Ileana din *Petru Rareș* de Horia Lovinescu; Lizzy din *Prima zi de libertate* de Kruckowsky; Sanda din piesa lui Florian Potra, *În noaptea asta nu doarme nimeni* (în reprezentație la Teatru din Pitești); Zamfira din *Gaițele* lui Kiri-

tescu; Elisabeta Bogdanova în *O lună la țară* de Turgheniev; Nastasia din *Crimă și pedeapsă* de Dostoievski; Klava Ignatiuk și Șura din *Sus pe acoperiș în sac*, după Kataev; D-na Artenie din piesa lui H. Lovinescu, *Și eu am fost în Arcadia*; Rose din *Lady X* de Eug. Mirea etc., etc.

Rodica Sanda Țuțuianu este prezentă în fiecare duminică dimineața, de aproape șapte ani de zile (de la inaugurarea emisiunii) la Radio, unde prezintă radioascultătorilor „Radio magazinul femeilor“. A apărut pe micul ecran în piese ca: „Escu de T. Mușatescu, *Vilegiaturistii* de Gorki și altele. La I.A.T.C. este asistentă la catedra de vorbire scenică, unde predă „expresia artistică a cuvîntului“. la clasa maestrului Moni Ghelerter, anul II actorie.

În *Henric al IV-lea* de Shakespeare (adaptarea celor două părți de Dorin Moga, Lucian Giurchescu și Sorin Arghir), Rodica Sanda Țuțuianu a fost distribuită în rolul Hangiței Mrs. Quickly.

„Tot un rol de comedie! Încă de pe băncile Institutului, îmi doream să joc Shakespeare, de exemplu Catarina sau Lady Macbeth. Mă atrăgea în mod deosebit teatrul clasic, teatrul antic, personajele cele mai «cumplite». Am studiat mult *Fedra* lui Racine, tocmai pentru că mă atrăgea, mă fascina — ca să zic așa — mă electriza. Dar, timpul a trecut, timpul trece, eu joc din ce în ce mai mult comedie, chiar și «musical»-uri și rămîn în continuare atrasă de acele «ființe» complexe, și de altele pe care nu mai vreau să le pomenesc aci.

Este primul Shakespeare în care joc — și sînt mai mult decît emoționată. Mă apropîi de Mrs. Quickly cu pașii unui copil care abia începe să meargă. Am urmărit cu jînd, cu admirație, dar și cu invidie, pe toți cei care au jucat Shakespeare; însă, pînă acum, nu am avut acest noroc, această șansă. Hangița mea din *Henric al IV-lea* nu este Mirandolina lui Goldoni. Hangița mea este soră bună cu Mrs. Quickly din *Nevestele vesele din Windsor*. Face parte din viața lumii ce aparține tavernei ei, unde se împarte între vinul vechi din Spania, mîncare multă și bună, anecdotă, farse, cîntece, rîs și voce bună. Hanul «La capul de mistreț» din Eastcheap este locul unde sir John Falstaff și prințul Henric, cu întreaga lor suită de petrecători, se simt la largul lor. Quickly nu-și zăvorăște casa nici oamenilor cinstiți, nici pungașilor. Și, ca să fiu în ton cu eroina mea, aș spune în încheiere... «tremur ca o frunză de plop — nu pot să-i sufăr pe cei care trîncănesc»... Să așteptăm așadar premiera.

Aș adăuga că în acest spectacol mă întîlnesc prima dată, nu numai cu Shakespeare, dar și cu regizorul Lucian Giurchescu. E o mare plăcere să lucrez sub bagheta lui și alături de actori ca George Constantin, Ștefan Radof, Alexandru Repan, Gilda Marinescu, Dorin Varga, Emil Hossu și alții. Ion Popescu-Udriște va da viață «hanului» meu și întregului decor“.

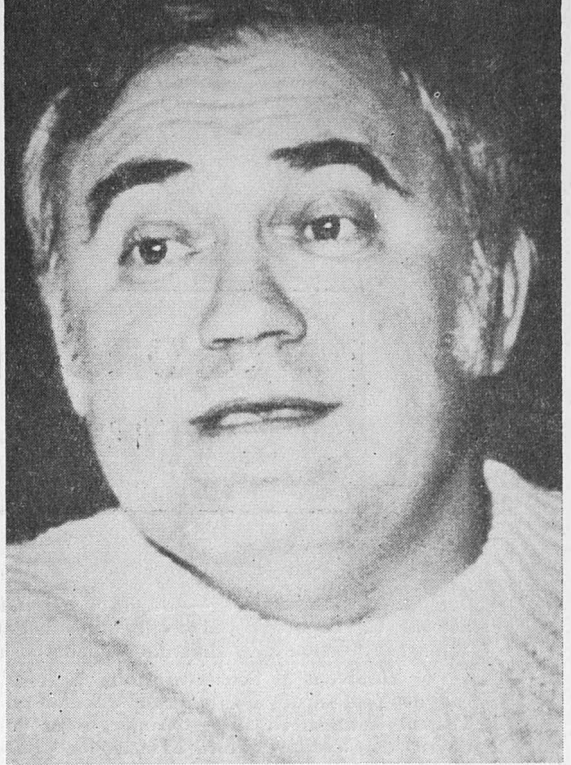
DEM. RĂDULESCU

Cunoscutul actor Dem. Rădulescu nu poate fi ușor „prins” într-o convorbire. În fiecare dimineață, între orele zece și paisprezece, repetă în *Peripețiile bravului soldat Sveik*, la Teatrul Național... Azi, de pildă, la două și jumătate pleacă în deplasare cu spectacolul Teatrului „Ion Vasilescu”, *Siciliana* lui Aurel Baranga. Scara, joacă la Slobozia... Azi, dar mâine? Și mâine la fel. Săptămîna asta, o imprimare la T.V., „Invitația de la ora zece”... Apoi, o deplasare la Deva... În același timp, la I.A.T.C. este întotdeauna prezent la clasa de actorie anul II, unde este profesor.

L-am întâlnit pe Dem. Rădulescu la Teatrul Național, în timpul repetițiilor cu *Soldatul Sveik*, unde este totodată interpretul rolului titular, regizor al spectacolului și alături de scriitorul și traducătorul Jean Grosu, autor al dramatizării, după Hasek.

„Teatrul e același, fie că ești actor, fie că ești regizor. Ca și Sveik, fac acest lucru cu bun-simț, nu din velleități. *Soldatul Sveik* este primul meu spectacol pe care-l «ridic» pe o scenă mare, în afara montărilor de la «Cassandra» pe care le realizez cu studenții mei de la Institut. Nu împlântor am început activitatea «regizorală» cu Sveik. Pentru mine, acest personaj înseamnă — ca de altfel, cred, pentru orice actor care l-ar interpreta — o mare piatră de încercare. Dar mai înseamnă și foarte mult studiu. Sveik este o veche pasiune a mea; de foarte multă vreme mă preocupă acest «tip»; am visat mult la acest rol. Și iată că visul meu începe să devină realitate. Realitate, bineînțeles, datorită sprijinului și încrederii acordate de directorul Teatrului Național, Radu Beligan, și datorită întregului colectiv care contribuie la realizarea spectacolului.

Bunul și bravul nostru prieten Sveik aduce cu sine și poartă după sine, în scenă, nu numai cronica fidelă a primului război mondial, așa cum o ilustrează Hasek. Triumful bunului-simț este pus față în față cu o societate autocrată, în plină descompunere, o societate viciată, brutală, venaală, lipsită de scrupule, unde primează interesele personale și înșelătoria. Sveik pleacă de acasă să bea o bere, și iată-l intrat în această «moară», care-l va măcina, aducându-l pînă în fața spînzurătorii. Bineînțeles, cum știți, el nu va fi spînzurat, pentru că înfruntă totul cu mult curaj. Prin ironia și risul lui, acest celebru rîs, bun-simț și tenacitate, Sveik pune la stîlpul infamiei atît călăii cît și societatea din care aceștia fac parte. Micul soldat Sveik, suflet mare, de neînving, intru-



chipează, de fapt, sufletul poporului ceh. El a devenit unul din cei mai iubiți și mai populari eroi din literatura universală, asemeni lui Sancho Panza, Till Ullenspiegel și atîția alții...

Creatorul unui asemenea «tip» trebuie să-l înțeleagă în întreaga lui complexitate, în dinamica procesului lui de desfășurare și să retrăiască, pe scenă, fiecare moment. Sper, ca și personajul meu Sveik, în izbîndă, pentru că mă bucur de sprijinul total al teatrului. Avem o trupă excelentă de actori din toate generațiile și — trebuie să declar — sint mai mult decît satisfăcut de munca cu întregul colectiv. Asistent este George Ulmeni, deci mina mea dreptă, regizor de culise Puiu Mircea, costumele aparțin Floricăi Mălureanu și lui Th. Alfandari, ilustrația muzicală este creată de D. Ștefanov.

Aștept intrarea în scenă.

Și sper ca, în luna martie, dragii noștri spectatori să aplaude cu căldură munca noastră, să ne răsplătească emoțiile cu care ne-am apropiat de text. Vreau totodată să atrag atenția că nu ne aflăm în fața unei comedii. Dar, dacă vreți să rideți, n-o să vă oprească nimeni! Și abia aștept să răsunе fanfara teatrului, la propriu, în fața Teatrului Național. Să nu vă speriați cînd veți auzi muzica de „promenadă” în mijlocul Capitalei, la orele «șase ale serii»... Să știți că s-a născut Sveik“.

Îi dorim cu toții viață lungă.

Maria Marin

GEORGE POPOVICI

(1897 — 1975)

S-a stins la Iași — după o activitate artistică de peste o jumătate de veac — actorul G. Popovici, lăsînd în urmă amintirea unui talent robust, a unei inteligențe suiple și revelatoare, a unui devotament puțin comun în slujba scenei românești.

Absolvent al Conservatorului, la clasa de dicție a poetului Mihai Codreanu, remarcat de profesorul său, ulterior director al teatrului ieșean, G. Popovici e angajat la Teatrul Național în 1919, obținînd titlul de „societar de onoare“ la 34 ani, exemplul rar de recunoaștere prematură a meritelor profesionale, precum și pe acel de „artist emerit“, în anii puterii populare.

Actor de dramă, dar cu multiple resurse pentru variatele ipostaze ale genului, G. Popovici și-a modelat talentul în contactul cu oameni de teatru remarcabili: G. M. Zamfirescu, A. I. Maican, I. Sava. Continuator al strălucitei pleiade de actori: Gh. Cirje, State Dragomir, C. Vernescu-Vilcea, alături de St. Braborescu și Aurel Ghițescu, el a ilustrat scena, pumetînd cu fiecare rol un nou succes în seria creațiilor sale. A jucat, cu egală dăruire, roluri din dramaturgia clasică — originală și universală — ca și din teatrul modern și contemporan. În Neamul Șoimăreștilor (răzeșul Mihu), în cântonetele și comediile lui Alecsandri (Bondici din Chirița în Iași, Clevetici), în Chirică (Omul cu mîrtoaga), ca și în redarea ipocriziei și parvenitismului politicianist (Cațavencu), actorul a creionat cu înțelegere și autenticitate personajele întreprimate. Seria eroilor din dramaturgia națională se întregeste cu două figuri istorice impresionante: Ștefăniță (Viforul) în regia lui A. I. Maican (1932) și Vlaicu Vodă în 1954 — ultimul marcat de maturitatea artistică a actorului, a cărui dicție expresivă, degajată de orice retorică festivă, atinge acum marile vibrații ale patriotismului autentic.

Dincolo de fruntariile dramaturgiei originale, G. Popovici a realizat creații excepționale în capodoperele literaturii universale. Astfel, a dat el o notă de umanitate mefistofelicului Jago, înfățișîndu-l ca pe o ființă chinată de propria-i fire morbidă — cu o inteligentă dozare a vocii și o mobilitate expresivă a fizionomiei. Dar predilecția lui G. Popovici s-a îndreptat către teatrul clasic rus: Dostoievski, Tolstoi, Gorki. Cu Smerdiakov (Frații Karamazov, 1931), Raskolnikov (Crimă și pedeapsă), Akim (Puterea întunericului) sau bătrînul vizionar Luca (Azilul de noapte), el a redat — sub îndrumarea lui A. I. Maican — o variată gamă de tipuri psihologice, interpretate cu fină înțelegere și nuanțare.

În anii reînnoirii dramaturgiei originale pe plan revoluționar, G. Popovici a creat cu succes cîteva figuri autentice de luptători comuniști (Mihai Buznea din Anii negri, Petru Arjoa din Cetatea de foc). Iar în 1950—1951 a fost profesor la Institutul de teatru din Iași.

G. Popovici a marcat în teatrul interbelic un „stil“ de interpretare, în care sobrietatea mijloacelor de expresie se îmbina armonios cu precizia „ideii“ și intensitatea fiorului dramatic în jocul actorului. Cel care a plecat dintre noi, lăsînd un gol resimțit în teatru, a fost un exemplar uman de elită, străbătut de un viguros talent dramatic, dublat de un adevărat caracter, un mare și devotat slujitor al artei scenice românești.

MIRCEA MANCAȘ

Întoarcerea la Micene

de
**EVANGELOS
AVEROFF —
TOSSIZZA**



Anouilh, Claudel, Camus, Giraudoux, Sartre, Brecht și Heiner Müller, elvețianul Dürrenmatt ori maghiarul Gyurkó László sînt doar cîțiva dintre dramaturgii contemporani care nu au rezistat tentației de a aborda miturile antichității, reinterpretîndu-le dintr-o perspectivă nouă, expresie, cel mai adesea, a relativismului și scepticismului occidental.

Nu același este impulsul din care a izvorit și cea dintîi piesă *Întoarcerea la Micene* *) a distinsului scriitor și om politic *Evangelos Averoff—Tossizza* (autor și al unor romane — unele apărute în franceză, precum : *Terre de Grèce*, cu prefața lui M. Druon, și *Terre de Souffrance*).

...După amara epopée a războiului, soarta continuă să-i persecute pe triști învingători de la Troia — îngreunîndu-le drumul întoarcerii. Au lipsit de la vetrele lor mai bine de zece ani. Colonii n-au întemeiat. Prăzi nu aduc.

...Iată-i pe o insulă pustie din Marea Egee. Sînt obligați să întîrzie o vreme, și aici, datorită „calmului plat” — adică al mării liniștite ca un lac, neînsuflețite de adierea vîntului. Pe chipul tuturor se citește „istovul pelerinărilor”. Mai mare decît suferința trupurilor este durerea sufletelor. La zbciumul care stăpînește adunarea, la teama fiecărui de neînduplecarea zeilor și minia noroadelor lăsate „fără apărare... pradă necazurilor”, se adaugă ostilitatea nedisimulată a lui Filoctet, prevestirile negre ale lui Kalhas. „Unul singur dintre toți își va recăpăta tronul... și

va domni în liniște”; pe ceilalți îi așteaptă „ani lungi de caznă; cîțiva vor domni de parte” — mai proorocește orbul clarvăzător.

Așa începe *Întoarcerea la Micene*.

Averoff evocă această călătorie în care deznădejdea ia locul speranței, respectînd moștenirea homerică, urmînd, legenda peripețiilor prin care trec — pe acest drum — „eroii marii expediții” adîncind-o și îmbogățind-o cu vocație de erudit, prin relatări și interpretări din Pausanias și Apolodor.

În chip diferit de operele autorilor amintiți la început, fascinația acestei piese — în care un elen evocă istoria exactă sau cea fabuloasă greacă — provine în mare măsură din refuzul demitizării. Și totuși, nimic mai străin de intențiile lui Averoff decît o simplă punere în pagină a istoriei.

Întoarcerea la Micene este și ea, în primul rînd, o meditație în actualitate — expresia unor frămîntări pe care scriitorul Averoff (care este în același timp o proeminentă personalitate a vieții politice și diplomatice din țara sa) le-a resimțit ca „semne de întrebare pentru toate timpurile”, ca dileme de domeniul permanenței și, implicit, al contemporaneității.

Averoff însuși (în programul de sală apărut cu prilejul premierei ateniene de la Teatrul „Kara” — trupa Nikiforakis, în stagiunea 1972—1973), ne precizează cîteva dintre premisele dramatice ale istoriei, care i-au reținut atenția, tocmai fiindcă favorizează întrebări, la fel de dramatice, în actualitate. De ce unul singur dintre toți conducătorii expediției, și anume Nestor, și-a regăsit tronul la Pilos? De ce alții au răstăcut ani și ani de zile și „s-au îndreptat spre alte meleaguri îndepărtate, spre Cipru, Italia, Epir, întemeind acolo, noi cetăți grecești?” De ce

*) Piesa urmează să apară la Ed. „Univers” — în rafinata traducere a Polixeniei Karambi și beneficiînd de o prefață a lui Ion Brad.

Agamemnon, conducătorul marii expediții, cel mai înțelept, cel mai puternic și cu cea mai mare autoritate, dar și cel dintîi în privința răspunderii s-a întors la Micene, deși „cu- noștea temeiurile care i-au îndemnat pe ce- lalți să se îndrepte spre țărături îndepărtate”. Știa ce-l așteaptă acasă? — se întreabă Averoff.

„Cine seamănă vînt, culege furtună” sau, cum spune Filoctet: „în războaiele lungi... nu există învingători. Există numai învinși” — este desigur motivul principal, teza în jurul căreia gravitează dialogul *Întoarcerii la Micene*. Nimic nu poate înlătura acea su- premă instanță care e „judecata popoarelor”. Ideea „împărțirii de vise”, a cultivării min- ciunii unei victorii strălucite și a unui război util se dovedește la rîndu-i iluzorie. Fie că pier lingă țărni, ca Ajax, în promontoriul Kefireea, fie că aleg drumul necunoscutului, fie că sînt goniți cu pietre din fostele lor cetăți, precum Diomede, fie că ajung să se războiască cu pețitorii — aproape toți ahei cunosc ostilitatea pămîntului natal părăsit pentru noi cuceriri.

Deosebit de interesante sînt însă și dez- voltările antitetice. Din mulțimea luptătorilor cu destine asemănătoare, scriitorul elen se oprește asupra lui Agamemnon — personali- tate cu însușiri de excepție în viziunea dra- maturgului. Spirit lucid, rațional, plin de în- credere în forța omului, acest personaj amine- tește mai degrabă de figurile sofocleene decît de cele homerice. El se apropie de eroul și omul reprezentativ al Kalokagathiei, sînd singur, demn și responsabil, față în față cu destinul, cu forțele lumii, căutînd să răs- pundă la întrebările mari și grave ale vieții. Conducătorul micenian, ce se consideră „plu- gar în slujba norodului”, este singurul care duce pînă la capăt experiența limită a regă- sirii locului natal și a expierii pentru vina comisă, singurul care parcurge, pînă la capăt, suișul suferinței, jertfei și poate și al cu- noșterii. Autoritatea lui Agamemnon domină și cîștigă poporul. El intră în cetate — avînd la dreapta-i o Casandri iubitoare și nu o prințesă ostilă — în aclamațiile, în mișcarea tălăzuită a mulțimii.

Destinul necruțător își îndeplinește însă opera — prin brațul criminal al Clitemnestrei și al lui Egist. Și Agamemnon, care „s-a îndreptat regește către ce îi era scris, către inexorabil”, se ridică la condiția unui erou tragic exemplar. Întoarcerea lui era la fel de necesară ca și pieirea lui. Urmele lui vor rămîne de neșters.

Omorîndu-l, Clitemnestra continuă să-i simtă ființa ca pe o prezență „in aeternum” a adevărului. Răzbunătorul Oreste va fi pen- tru ea nu numai „fiul” ei și o întrupare a tatălui, un „ex ossibus ultor”.

„Micena era a lui, este încă a lui și va rămîne în veșii vecilor a lui!”

Ultima replică a piesei nu dezvăluie, poate, și sensul ei ultim — atîta vreme cît Averoff ne vorbește undeva de idealul lui Nestor. Singurul „rege” care a supraviețuit revenirii aspiră să reușească în dezlegarea marii pro- bleme „a oamenilor și nu a zeilor”: „cum să înceteze războiul”.

Patriotismul ardent al piesei se îmbină cu un cuceritor mesaj de pace. Întrezărim în fi- nalul emoționant al *Întoarcerii la Micene*, imaginea lui Nestor cu o creangă de măsline în mînă, simbol al păcii.

Întoarcerea la Micene este superioară, dra- matic, multor piese contemporane în care dezbaterea politică și filozofică nu s-a putut sustrage uscăciunii și didacticismului.

Forța ei constă, poate, în primul rînd, în aceea că trădează o legătură aparte, „de sînge” cu eroii și evenimentele petrecute cu cîteva milenii în urmă.

Prin profundul ei realism, piesa are ceva de „creație a pămîntului” — a acestui pămînt pe care s-au născut cei dintîi filozofi și autori tragici ai continentului nostru; a acestui pămînt care a fost vatra umanismului antic. Regăsești, mergînd pe urmele *Întoar- cerii la Micene*, farmecul și solaritatea spa- țului mediteranean în care amurgurile sînt cu atît mai melancolice cu cît amiaza a fost mai luminoasă, dimensiunea metafizică a ve- cinătății uscatului cu imensitatea Thallassei.

Amintind de spiritul operelor clasice — în *Întoarcerea la Micene*, tensiunea ideii izvo- răște constant din tensiunea existențelor; aserțiunile cele mai categorice sînt prelungite în meditație. Replica lasă loc reflecției așa cum discursurile contradictorii lasă loc tăcerii, temerile — speranței.

Așa cum tragedia lui Agamemnon cheamă idealul lui Nestor.

Fiecare scenă e susținută de frumusețea expresiei — o frumusețe care se confundă în ultimă instanță cu viața — de un fior poetic dintre cele mai autentice. Calmă sau tumul- tuoasă, mișcarea sentimentelor e mereu ma- jestuoasă, supunîndu-se unor tainice legi eu- ritmice.

„Dorul” după glia natală, (așa cum spun versurile nostalgice *Balade* a lui Manos Hatzidakis — leit-motiv liric al dramei) pare a se fi preschimbat în „pasăre care spintecă țărțile” și care se rotește, plutește lin multă vreme deasupra noastră.

Bogată și fertilă tradiție spirituală a poporu- lui din care face parte, Evangelos Averoff—Tossizza a generat, prin *Întoarcerea la Micene*, o operă profund națională, larg deschisă spre universalitate.

Natalia Stancu-Atanasiu

Teatrul „Nottara“ la Sofia



Pentru aproape două săptămâni Teatrul „Nottara“ a fost oaspete al publicului sofiot prin cele cinci reprezentații cu piesele *Hamlet* și *A opta zi dis-de-dimineață*. Am însoțit cu emoție și plăcere acest colectiv în prima sa deplasare în țara prietenă de dincolo de Dunăre; cu emoție, pentru că una din piesele prezentate purta semnătura mea, și cu plăcere, pentru că arta teatrală românească a cucerit și aici aplauze și aprecieri unanime. Publicul bulgar este mare amator și cunoscător de teatru. Reacția sa este spontană și sinceră, iar de sensibilitatea sa ne-am convins pe toată durata turneului. Nimic nu este mai scump actorilor, decît adeziunea publicului față de ideile cărora ei, prin talentul și dăruirea lor, le dau viață. Și nu este nici o exagerare dacă afirm că adeziunea spectatorilor sofioți la reprezentațiile artiștilor români a fost deplină.

Săli pline, mereu pline și mereu calde, aplauze prelungite, transformate, nu de puține ori, în ovații, flori, nenumărate flori, ca un simbol al frumuseții spirituale, admirația și atenta găzduire a celor ce i-a așteptat, iată darurile pe care le-au primit la sfârșit de an actorii Teatrului „Nottara“. Neprețuite daruri. Critica, promptă, a salutat turneul, preluându-l pe măsură, în paginile principalelor ziare sofioțote, cu cronici amănunțite, competente și autorizate, pe marginea spectacolelor trupei bucureștene.

Este, de aceea, o plăcere pentru mine să reproduc câteva crîmpeie din cronicile apărute în presa bulgară.

CRONICARII...

tat gîndurile lui Shakespeare. Spectacolul teatrului „Nottara“ ne aduce din nou în fața unei tratări, în care, ca o primă impresie, este evidentă tendința originală de a apropia tragedia de gîndirea și simțirea contemporană. Regizorul Dinu Cernescu caută teatralitatea și descifrarea amănuntului, și o corespondență directă, dar nu forțată, cu publicul de azi. El a pătruns adînc în viziunea tragică a lui Hamlet, asupra adevărului, reușind să confere strădanilor sale o intransigență bărbătească și o neliniște activă. Ștefan Iordache, în rolul lui Hamlet se situează la o deosebită înălțime prin măiestria sa actoricească. El dă rolului o interpretare modernă, este strălucitor, exact, ne-

«Popularitatea excepțională a lui Hamlet — serie în Rabotnicesko Delo, organ al P.C. Bulgar. Heana Drumieva — a produs în conștiința a zeci de generații imagini trainice asupra tencelor de bază privind eroii principali, privind integritatea spiritului filozofic al tragediei. Nenumărate tălmăciri, sub aspectul cel mai neașteptat, au prezen-

premeditat, dovedind un joc bine echilibrat între pasiune și rațiune, între retrăire și meditare (...).

Cel de al doilea spectacol a fost piesa românească contemporană a lui Radu Dumitru, A opta zi dis-de-dimineață. Cu această piesă, teatrul bucureștean a dat un exemplu elocvent privitor la căutările creatoare contemporane. Din punct de vedere al genului, piesa este un poem dramatic, în care temele de bază — furioasa negare a nepăsării și credința în puritatea morală și solidaritatea dintre oameni — sint dezvăluite sub aspectul unei inspirate revărsări poetice (...)

În spectacol sint căutate coordonatele majore ale gândirii alegorice a autorului, întărite fiind toate momentele în cauză prin interesante rezolvări plastice, prin surprinzătoare compoziții de mizanscenă, printr-un desen bogat în tonuri, prin respectivele efecte sonore și muzicale (...)

Un merit deosebit îl are actrița Gilda Marinescu. Ei îi revine sarcina, de cea mai mare răspundere, de a da contur semnificațiilor transmise alegoric. Intr-un larg diapazon profesional de mijloace de expresie, de profundă trăire emoțională, ea stăpânește desăvârșit plastica scenică...»

În „Frontul Patriei“ cronica este semnată de Snežina Panova. «Cernescu conduce cu mină sigură de la început la sfârșit. E puțin să numim interesantă regia sa. Ne-a plăcut latura sa categorică, precizia, simțul pentru compoziție și subordonarea efectelor exterioare ideii spectacolului (...)

Dacă ne aruncăm privirea asupra celui de al doilea spectacol cu care ne-a vizitat teatrul românesc, A opta zi dis-de-dimineață, vom vedea că și în montarea pieselor clasice, ca și în cele din dramaturgia contemporană, teatrul a dovedit că slujește aceluiași unic program ideologico-estetic. Patosul lui R.D. se află în maxima „Omul este incomparabil“ (...) În piesă lipsesc subiectul și conflictul, în înțelesul clasic al cuvintului, sint folosite în ea, precum și în spectacol, armele teatrului politic, recitalului politic și ale pantomimei.»

SPECTATORII...

Și acum, câteva din impresiile spectatorilor :

Aron Milonov, artist al poporului : „Spectacolul mi-a lăsat o impresie puternică. Mi-a plăcut în mod deosebit jocul actorilor, lăconismul acestui joc. O astfel de adaptare a lui Hamlet mi-a plăcut.“

Krasimira Staeva, teatrolog : „Pe mine mă interesează acest mare capitol al teatrului shakespeareean, iar piesa Hamlet în regia lui Dinu Cernescu reprezintă pentru mine nu numai un spectacol realizat cu o înaltă măiestrie artistică, dar și o nouă metodă de tratare a acestei piese clasice.“

Serelina Ghiorova, critic de teatru : „Mi-a plăcut mult spectacolul A opta zi dis-de-dimineață. Piesa este o minunată pledoarie plină de poezie, pentru apărarea omului.“

Ana Ivanova, teatrolog : „Consider că piesa pe care ați ales-o pentru acest turneu este deosebit de interesantă prin forma în care este scrisă, alegorico-filozofică : felul în care actorii se adresează oamenilor, contemporanilor despre cele mai actuale probleme care ne privesc și îi privesc mi s-a părut deosebit de interesant. Gilda Marinescu este o actriță complexă, sinceră, cu o mare trăire interioară, cu multă imaginație. De-a lungul întregului spectacol, Gilda Marinescu, datorită înimoasei ei interpretări, a atras atenția publicului.“



Aș încheia cu finalul cronicii semnate de Liana Drumeva în Rabotnicesko Delo : «Prin cele două spectacole prezentate în turneu, Teatrul „Nottara“ s-a dovedit a fi o instituție de creație la un nivel de valoare contemporană atât în privința căutărilor estetice cât și în direcția realizărilor scenice. Acest turneu contribuie la un contact mai strâns cu un teatru de înaltă valoare artistică.»

Radu Dumitru

ROMÂNIA LITERARĂ

Semnalăm în numărul 1, 1975 al *României literare*, la rubrica ad-hoc *Opinii despre anul literar 1974*, sub semnătura lui Valentin Silvestru, o panoramă în micro, a literaturii teatrale de anul trecut. „S-a creat — sintetizează de la început Valentin Silvestru — aproape pe nesimțite, prin inițiative editoriale energice, opțiuni repertoriale decise și, desigur, prin îndărătnicia pozitivă a scriitorilor din generațiile mai noi, o mică bibliotecă de teatru românesc modern în cel mai deplin sens al cuvântului“. Stilul cartezian al criticului, dublat de o nobilă preferință către zonele înalte ale didacticului este evident și acum. Ce ar implica deci *conceptul* de teatru românesc modern al noilor generații? „...Sensibilizarea acută la fapte și idei ale realității românești contemporane, cu extensia discursului scenic spre zone alegorice, simbolice, parabolice, în formule stilistice complexe, ce angajează epicul și liricul, fantasticul, sublimul, grotescul, mișind tragicul și comicul fără prejudecăți canonice, propunând structuri libere, deschise“.

Valentin Silvestru citează, într-o ordine tematică, *Matca* lui Marin Sorescu (publicată în revista „Teatrul“) care „deschide o poartă spre universal“ literaturii române. Faptul e dovedit nu numai de succesul piesei în România ci și peste hotare... „receptarea ei, cu înțelesurile-i majore, de către spectatorii și critica elvețiană, precum și prezența anunțată, a lucrării, pe afișele unor teatre iugoslave, finlandeze.“

Urmează D. R. Popescu, citat cu *Pasărea Shakespeare* (piesă de asemenea publicată în revista noastră) și cu volumul său *Teatru* apărut la Cartea Românească, apoi Ion Băieșu cu cele două cărți de teatru publicate la Editura „Eminescu“. „Teatrul de pretext istoric are, în parafrazele pe teme antice create de Dumitru Solomon, o reprezentare remarcabilă“.

Valentin Silvestru mai menționează *Evadarea* lui Leonida Teodorescu, *Ultima cursă* de Horia Lovinescu, *A opta zi din dimineață* de Radu Dumitru, precum și numele dramaturgilor Corneliu Leu, Vasile Rebreanu, I. D. Sirbu, Gheorghe Vlad și alții. „1974 — conchide criticul — a fost un an al literaturii dramatice consistente, în principal al dramaturgiei tinere...“ Gaudeamus igitur !

CONTEMPORANUL

Substanțială și valoroasă ne-a apărut dezbaterea revistei *Contemporanul* din 6 decembrie 1974, intitulată programatic „*Răspunderea politică a criticii de teatru*“. Participanții, Dina Cocea, Valentin Silvestru, Natalia Stancu-Atanasiu, Florin Tornea și Radu Popescu, au exprimat opinii competente: Dina Cocea pledează „pentru fermitatea ideologică a criticii de teatru“ și subliniază una dintre cerințele primordiale ale perspectivei critice: necesitatea unei platforme comune de acțiune. Valentin Silvestru vorbește despre „sporirea funcției civice a criticii“.

Natalia Stancu-Atanasiu „propune în primul planul dezbaterii judecata de valoare asupra creației originale“. Florin Tornea se referă la cauzele „de naturi diferite, care stângenesc încă, uneori, afirmarea pleneră a funcției cultural-educative a criticii de teatru“.

Semnificativ ni s-a părut în special unanima poziție de respingere a falselor valori, unanimitate care apare ca un rodnic și imediat ecou la ideile rostite de secretarul general al Partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, la cel de al XI-lea Congres, în legătură cu rolul și sarcinile criticii de artă în actuala etapă a societății noastre.

„Cred că trebuie să pretindem criticii — a subliniat Dina Cocea — să fie în slujba adevărului, să promoveze cu probitate ceea ce este valoros, să respingă curajos falsele valori“. Combătind critica de „mușamalizare“, opusă criticii militante, comuniste, Natalia Stancu-Atanasiu a arătat: „Cauzele unei asemenea „generozități“ sînt diferite, desigur. Cea mai importantă sursă a obiectivității sub somnul viitorului rămîne însă, după opinia mea, alături de exercitarea de pe pozițiile materialismului dialectic și istoric, a unui spirit critic nepărtinitor, exigent, ostil oricăror compromisuri, stimularea legăturii strînse a creatorilor cu viața, cu realitățile sociale“.

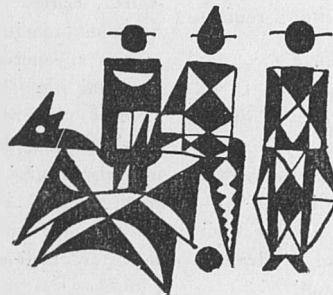
„Militantism și accesibilitate în artă“ este genericul sub care sînt invitați de revista *Era socialistă*, să-și înscrie opiniile pictorul Dan Hatmanu, sculptorul Nicolae Crișan și esteticianul Ion Pascadi, în numărul 24 din decembrie 1974. Dacă primii doi ating problemele specifice artei ce o profesază, Ion Pascadi include în articolul său „Forța artei de a impulsiona conștiințele“ un teritoriu mult mai larg, de la artele plastice pînă la literatură, teatru și muzică. Apelînd la o prealabilă definire a termenilor, Ion Pascadi conchide : „Ce înseamnă atunci militantismul specific artistic? Capacitatea de a promova progresul social, idealurile înaintate prin intermediul unor opere noi, originale ca expresie, avînd nu numai un limbaj, ci și un mesaj propriu (este evident că mesajul artistic nu este identic sau o simplă derivată a celui social, întrucît nu este doar conceptual și afectiv, ci se travestește într-o expresie concret — senzorială). Militantismul artistic nu poate fi însă discutat în sine fără a fi raportat la accesibilitate...“ În continuare, Ion Pascadi s-a oprit la necesitatea, exprimată în documentele de partid, ca arta să-și individualizeze un rol formativ, la relația operă-cititor și consecințele acestui dublu raport. „Devenind un mijlocitor între artă și publicul ei, critica are misiunea nu să „povestească“ opera, ci să dezghioace straturile și nivelurile ei de semnificație, determinînd o poziție nu numai angajată în cunoștința de cauză, ci conștientizînd și lărgind reacțiile inevitabil subiective ale publicului de artă“. Un imperativ deci : creșterea ariei de receptivitate, posibilitatea de a crea opinii în marele public.

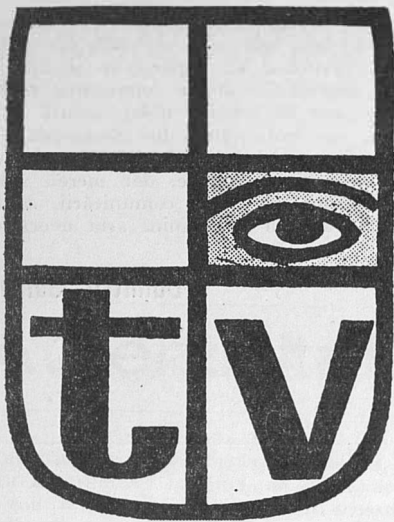
Mensualul ieșean „Convorbiri literare“ și-a făcut un obicei merituos din a acorda spațiu cit mai multor materiale legate direct de istoria literară. Alături de *Dicționarul de pseudonime* întocmit de Gh. Catană, de interesantul *Dicționar autobiografie*, organizat de criticul Al. Andriescu, o serie de eseuri, interviuri ocazionale, chiar note, vin să confirme, în ultimii doi ani o preocupare direcțională a revistei.

În numărul 12, din decembrie 1974, în ceea ce ne privește, ne-a atras atenția, mai întîi, un articol semnat de C. Trandafir care încearcă (și reușește) să reactualizeze problema dramaticului la Creangă, citindu-i oportun pe George Călinescu, Paul Zarifopol, Adrian Marino, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu, Jean Boutière. „Sînt dovezi din belșug, care să întărească și mai mult ideea preeminenței dramaticului la Creangă...“, subliniază C. Trandafir. „Creangă vede viața tîrănilor ca pe un spectacol. Humuleștii „sat mare și vesel“ sînt o scenă pe care se desfășoară o reprezentație veritabilă, cu eroi insuflețiți de eroul-povestitor-actor-regizor“.

Demnă de interes ni s-a părut, de asemenea, o „*Correspondență Nerval-Liszt*, (din anii 1850—1854) în traducerea Marianei Mureșan, în care descoperim nu numai apetitul poetului francez pentru teatru, ci și o anumită implicare a lui în problematica de atunci a scenei.

Paul Tutungiu





Doctor fără voce de Molière

S-a scurs o lungă perioadă de timp în care n-am fost răsfățați de către televiziune cu premiere teatrale, o perioadă, probabil, de grupare sau regurare a forțelor și nu (sperăm) de vacanță liniștită în toilul stagiunii. În contextul acestei pașnice relaxări teatrale, doar *Istoria comediei* își vede mai departe de drum, netulburată, punctuală și, spre satisfacția spectatorilor, din ce în ce mai bine servită de spectacol. Regizorul Cornel Popa își perfecționează, cu ficcare montare, tehnica și stilul, își împospătează distribuția, menținind totuși câteva „posturi” fixe, descoperă noi surse și mijloace de comic scenic. Efortul acestui regizor, pasiunea cu care s-a dedicat, împreună cu nedespărțitul său locotenent Valentin Plătăreanu, unui act de cultură artistică merită din plin atenția și stima noastră. Cel mai recent spectacol din ciclul de istorie a comediei, dedicat lui Molière și însoțit de un excelent portret al scriitorului, datorat profesorului Ion Zamfirescu, ne-a prezentat *Doctor fără voce*, în traducerea lui Sică Alexandrescu și Mircea Ștefănescu, ambii cunoscând intim relația cuvânt-actor-public și, deci, transcriind textul în cel mai pur limbaj scenic.

Joviala farsă a lui Molière a căpătat, în interpretarea lui Amza Pellea, Ilcana Stana Ionescu, Ion Lucian, Marian Hudac, Ștefan Tapalagă, Val. Plătăreanu, Mihai Fotino, Matei Alexandru, Tamara Buciuceanu, Anca Pandrea și Mihai Mălaimare, un ritm drăcesc, o desfășurare fără pauze înșirînd ne-

întrerupt gaguri, bastonade, picioare în spate, dueluri verbale, peste care a curs, plăcut rostit, textul scilpitor al marelui comediograf. Contactul cu publicul s-a făcut de la primele replici și s-a menținut continuu pînă la sfîrșit. Și asta datorită nu numai prezenței pe scenă a unor bravi și populari actori de comedie, dar și pentru că regizorul reușește, după cîteva experiențe de acest fel, să simtă pulsul sălii, să acționeze în deplin acord cu disponibilitatea spectatorilor. Se confirmă încă o dată că ideea de a realiza aceste spectacole pe o scenă, în fața unui public de teatru și nu într-un studio de televiziune a fost inspirată. Căci o comedie lipsită de reacția „pe viu” a publicului arată ca un exercițiu de luptă și nu ca o bătălie ade-vărată.

Leonardo da Vinci— un model de film biografic

Și pentru că redacția de teatru ne-a lăsat atîta vreme cronică fără obiect, am tras cu ochiul la alte emisiuni ale televiziunii, dintre care unele ne-au răsplătit copios pentru această mică și inocentă trădare. Astfel, am trăit momente de adîncă satisfacție intelectuală în fața excepționalului serial-document, consacrat lui Leonardo da Vinci. Document pur de biografic și operă, mărturie de spirit superior și de conștiință artistică de-a dreptul dramatică, filmul făcut de italieni nu este viciat, ca în atîtea rînduri, de gustul pentru romanțare și melodramă, ci dezvăluie precis (dar cit de artistică este această precizie!) drumul spre nemurire al unui dintre puținii aleși ai destinului. „calea netulburată”, cum ar spune G. Călinescu, a geniului prin viața sa și a generațiilor următoare. Comentatorul contemporan care înțerește mereu calea personajelor epocii nu se sfiește să evocă și detaliile obscure și cele meschine ale inegalabilului om de Renaștere, așa cum ar fi nicide socoteli contabilești privind banii primiți și mai ales cei cheltuiți în diverse împrejurări, dar nu încearcă să violeze tainele geniului (ele există, trebuie să existe și vor exista cît lumea, în ciuda istoricilor, psihanalizștilor și computerelor), nu alimentează birfa istoriografică și nu creează cancanuri retrospective. Esențială în acest film document este tulburătoarea sinteză om-operă și nu cît de dramatică ar putea fi viața pictorului și gînditorului renascentist, nu cît de spectaculoasă ar fi gloria. Astfel, Leonardo, marele, incomparabilul Leonardo, trece prin viață și prin artă cu măreție simplă, fără să tulbure și fără să se lase tulburat decît prin artă, chemat mereu și alungat mereu, dar păstrînd dis-

creția demnă și generoasă a omului care știe că i s-a dăruit harul și că trebuie să-l dăruiască, la rindul său, omenirii. Așadar, dacă această peliculă a televiziunii italiene mai are o calitate, în afara simplității, calitatea se numește adevăr. Adevăr al personajelor, adevăr al faptelor, adevăr al locurilor, adevăr al istoriei într-un cuvânt. De aici, adevărul interpretării, poezia aparte a autenticității, mai profundă și mai răscolitoare decât orice fantazare literaturizantă. Filmul lui Castellani este un model de film biografic și o indiscutabilă operă de artă.

În altă zi, serialul englez *Umbră turnului*, alt model de interpretare contemporană a istoriei, luminând cu nepărtinire și lipsă de emfază raporturile dintre conducători și conduși, cu aer de cronică independentă și vizionară, așa cum numai lui Shakespeare i-a reușit... Un serial în care tonurile sînt violente, tragice sau comice, dar mereu subordonate aceluia adevăr al comunicării, calitate rară pentru ceea ce numim arta evocării.

Dumitru Solomon

ANTRACT

— Vreau și eu un rol titular, știi, directoare, un rol din acelea al cărui nume dă și titlul piesei.

— Ce vrei să joci, doamnă?
— *Cymbeline!*

★

— Stimate tovarășe director, alătur certificatul medical pentru a fi motivat de la repetițiile cu piesa *Stelele pădurii de V. Popescu-Alba*, unde trebuie să mă agit mult în scenă. Menționez că afecțiunea mea cardiacă este temporară, astfel încît pot susține rolul echilibrului pe frînghie în piesa *Cercul morții*, care știu că se pregătește pentru un turneu în străinătate...

★

— Protestez, nu mai putem suporta toate fanteziile astea regizorale.

— Adică?

— Iar ne pune măști regizorul ăsta. Ce, adică noi nu avem propriile noastre fizionomii?

— Cine s-a plîns de mască?

— Păi, cum? Să pună o mască grotescă...

— Cui?

— Junelui-prim!

— Și dumneata în ce calitate vorbești? În numele junelui-prim?

Din carnetul unui director de teatru

— Eu sînt cu... protecția muncii.

★

Există la unii actori un ritual al aprecierilor:

— Actualul director?

— Un dobitoc!

— Cel dinaintea lui?

— În sfîrșit, oricum, mai bun!

— Și predecesorul ăluia?

— Minunat! Ce om! Păcat că l-am scos!...

Apoi, după un timp, cînd se produce o nouă schimbare, fostul „actual” trece (în aprecieri) pe locul II și pe urmă — în timp — pe locul I... E din ce în ce mai bun...
Ciclic!

★

— Ai ajuns director. Bravo!...

— Mulțumesc.

— Am și eu o nepoată. Nu poți să-i găsești o slujbă pe la voi la teatru?

— Ce știe să facă, ce-a învățat?

— Nimic. Dar mă gîndeam să o faci artistă...

★

Statistică:

Doamne, ce mulți actori din orașele de provincie au:
1) O mamă sau un tată grav bolnav în Capitală...

2) Un copil mic care trebuie să urmeze o școală specială care nu se află decît în Capitală...

3) O afecțiune traheolariană cu un tratament de durată ce nu se poate face decît în Capitală...

4) O alergie care-i împiedică să respire la munte (dacă e Brașov), mare (dacă e Constanța), șes (dacă e Pitești), apă (dacă e Galați)...

5) O dramă sentimentală în orașul respectiv, care-i împiedică să mai poată ieși în oraș (indiferent de altitudine).

6) Dorința de a fi văzuți de cronicari...

Pentru argumentul nr. „6”, rugăm pe cei care ar putea să ne explice misterul acestor argumente să ne scrie pe adresa revistei „Teatrul”.

Cu mulțumiri!

Alecu Popovici

A

Autenticitate

Autenticitatea e, în dicționarul curent, egală cu autoritatea : însoțind, de pildă, un lucru sau o aserțiune, acestea sînt scoase, cu ea, de sub orice îndoială și puse pe linia de mișcare a cauzei unanime. Accepțiunea aceastea e obținută, în fond, din gnoseologie, autentic înseamnă acum a corespunde în totul unui punct din realitate. Produsele cunoașterii le verificăm coborînd pe sol și comparînd măsurile noastre cu etalonul fenomenal. Reflectăm adică, trăgînd prin țevile senzitive un decupaj diafan al materiei, pe care-l prelucrăm mental, iar rezultatele le corectăm prin întoarceri repetate la natură, primind astfel critica practicii. Așa sînd lucrurile, se înțelege că autenticitatea e și o chestiune a gândirii corecte, fiind judecată de logică, ca și adevărul. Ea stabilește, cu alte cuvinte, un raport de adevăr gnoseologic între subiect și obiect și atrage atenția la coruptibilitatea reprezentărilor celui dintîi.

Totuși, sînd încă la capitolul general, e folositor a sublinia că adevărul nu se confundă întotdeauna cu autenticul. O axiomă, de exemplu, introdusă spre a evita propozițiile contradictorii dintr-o teorie, nu e și autentică, deși utilizarea ei este, ca să zicem așa, alethogenă, producînd un adevăr nou în scara cunoștinței. Există adică postulate alese convențional, dar din necesitatea calculului final, și ele nu sunt puse la proba evidenței, cum cerea încă Aristotel. Nici vorbă că procedarea are consecințe paradoxale, despărțînd, în gândire, partea de demonstrație de reprezentarea lucrului. O deducție, în felul acesta, poate parveni la un adevăr, fără a fi, pe toată întinderea ei, și autentică, lipsind adică mijlocul de a o confrunta cu realitatea imediată.

Dacă adăugăm acum că adevărul stă pe terenul logicii, permițînd a fi prelucrat cu concursul strategiilor formale, în simboluri indiferente la contingent, vom observa totodată că autenticitatea, întrucit e așezată pe heteroraportare, are determinații psihologice. Ea este, de aceea, prezentă în știință, dar nu poate lipsi din artă, de unde interesul ce i s-a arătat și i se arată încă de estetică.

Aici termenul, de pildă, nu e univoc și dicționarele nu-l explică folosind rigla. Aducerea lui însă pe planul exact, spre a fi rectificat, din cînd în cînd, la etalonul cunoașterii e necesară, și operația este, de aceea, des practică de cei interesați. Ajuși la acest punct, să urmărim, pe sol concret, chipurile pe care le ia autenticitatea în gîndirea și opera lui Camil Petrescu, singurul, la noi, tentat permanent de aceasta și observînd-o, prin urmare, pe toate fețele, cu lentilă teoretică. Scriitorul era așadar împins de condiția sa intelectuală să privească termenul de la înălțimea abstracției, remarcînd, în funcție de planurile pe care acesta e așezat, schimbarea lui de structură ; cercetîndu-l adică în artă, unde îi recunoaște mișcarea pe linii proprii, ireductibile, el îl studiază apoi și pe căile aferente, venind va să zică din alte domenii ale spiritului și purtînd o sarcină specifică.

lecțiunile din texte ne dau acest tablou : o literatură e autentică atunci cînd, fixînd-o sub specia epocii, e „sincronică structural filosofiei și științei ei“ (*Noua structură și opera lui Marcel Proust, Teze și antiteze, Editura Minerva, București 1971*). Ideea e de extracție fenomenologică, scriitorul însuși precizînd că, din acest punct de vedere, un moment autentic este acela „în care veacul ia cunoștință de propria lui semnificație“. Trecînd la termenii hegelieni înțelegem că această „luare de cunoștință a veacului“ e un mod numai al acestuia de a-și destăinui ce face el atunci cînd face ceva. O altă accepțiune a autenticității expusă în același loc e „contactul cu concretul“, accepțiune scoasă, cum se vede, tot din filosofia lui Husserl, la care dramaturgul nostru revenea des. Conștiința, în aceasta, este un univers de sensuri, care nu plutesc însă deasupra norilor, fiind legate la sfera de dedesubt. a obiectelor. Cu alte cuvinte, conștiința e ipoteza subiectivă a „vizatului“, a fi concret, acum, nu e a pune degetul în unghiul terestru. O notă, teoreticește mai sumară a tabloului, peste care am fi putut trece, introduce constatarea „că artistul nu poate povesti decît propria sa viziune despre lume“, dar Camil Petrescu precizează imediat ; „ceea ce e originar în conștiința proprie“ (*Op. cit.*) În altă parte, în fine, trecînd la estetica teatrului, scriitorul remarcă „năzuința spre adevăr“ care „s-a manifestat întotdeauna în teatru, dar nu într-un con-

cret fenomenologic, ci fără conștiința structurii semnificațiilor“ (*Modalitatea estetică a teatrului, București 1937*). Autentic, în acest caz, e numai acel univers mental care corespunde structurii de idei, există un tip anume de a aserta conținutul unei judecăți, fără a ceda la jocul întâmplării.

Dar cea mai interesantă contribuție a lui Camil Petrescu la lămurirea conceptului de autenticitate o găsim în opera sa dramatică, unde personajele, un Andrei Pietraru, un Bălcescu, un Gelu Ruscanu, au, toate, aplicație pentru semnificativ. Ele au „văzut idei“, „iele“ fascinante, ceea ce vrea să zică, în ultimă analiză, că existența este accesibilă numai în exersarea spiritului în vederea unui mod superior de a fi, confirmat logic. Altfel spus, ceea ce caracterizează personajele evocate e raționalismul extrem, interesul pentru translațiile (prin „împarantizare“) eidetice și pentru jocul exact al semnificațiilor. Toată ideea dramatică stă deci, cum spuneam și altă dată (v. *Camil Petrescu și modalitatea noologică, revista Teatrul nr. 10/1968*), în certitudinea irecuzabilă a proceselor raționale. Conștiința autentică, crede Camil Petrescu, este conștiința esenței și drama e concepută, în consecință, ca dramă ideologică; ea se află, cum zice scriitorul însuși, în „revelațiile în conștiință“. Omul creat de dramaturgul român își ia, în felul acesta, libertatea de a pune ființa sa, răscolită de mari gânduri, în centrul problemei filosofice. Capacitatea lui de acțiune e în funcție de reprezentările consecinței, de o „vedere dincolo de materialitatea faptului“. Nu e dramatică, mai precizează cu altă ocazie scriitorul, decât confruntarea între sferele conștiinței pure (*Addenda la Falsul tratat, 1947*).

Să examinăm mai îndeaproape aceste observații. Conflictul dramatic, singurul admis ca autentic de Camil Petrescu, e acela cognitiv, cu funcție în ordinea noologică. Drama se organizează în scopul cunoașterii și a stabilirii, pe această cale, a unui statut ontologic decisiv. Dar căutarea dramaturgului merge și spre fixarea unui mod autentic de manifestare teatrală, adică scenică, a conflictului. O primă aproximare se referă la „naturalitatea“ interpretării, chestiune — afirmă el — rejețabilă: ea „omooară și stinge excepționalul“. Camil Petrescu mai preconizează apoi mijloace noi în ordinea spectacologică, „regie structurală, substanțialistă“, „supraregie organică“, termeni încă insuficient clarificați, deși știm, din alt text de data aceasta, că „substanțialul“ (autenticul) nu e totuna cu substanța ca materie inertă, ci calitatea conștiinței de a semnifica permanent: „substanțialul e materia din momentul începerii procesului dialectic al salturilor calitative“ (v. *Contemporanul*, nr. 9/1957), „ierarhia calității în istoric“, „un conjunct, în sfârșit, între esență și concretul istoric“.

Dacă vrem să tragem, acum, o concluzie va trebui să observăm că ori de câte ori apare, la Camil Petrescu, conceptul de auten-

ticitate, acesta este însoțit de conceptul de semnificație. Între aceasta din urmă însă și adevăr orice raport este de mai puține ori menționat; căci a fi analitic, în acest caz, cum este, de fapt, teatrul camilpetrescian, și demonstrabilitate există o legătură directă, a demonstra nefiind, totuși, singurul scop al artei. Arta e numai autentică, nu și adevărată. Ea, ca să continuăm în această ordine, nu definește, ci descrie stări, dînd contemplatorului o conjuncție numai între perechile fundamentale ale realului: din spirit și din materia fenomenală. Putem, după acestea, să formulăm un prim precept: cum că limbajul autentic, în teatru, e limbajul-obiect, termen admis în semantică, dar, așa zicînd, încă negeneralizat pe măsură.

Autenticitatea — și Camil Petrescu, care avea propensiune la științe, ar fi acceptat prezumția descendentă — înlocuiește, în artă, ceea ce, în știință, e imposibil: adevărul absolut. Ea este, dacă vrem, o problemă juridică. În artă, conștiința are dreptul de a sfida, în numele autenticității, adevărul garantat de empiria nemijlocită. Este vorba, din nou, de semnificație: ea construiește, în timp ce definiția (ca adevăr) arată numai. A fi deci autentic (al doilea precept) înseamnă nu a postula concepte, dar a construi unul. O reconstrucție, prin urmare, rațională a contactului nostru cu lumea nu poate fi absolut adevărată, ea poate fi, totuși, autentică, singură garanția euristică fiind, în acest caz, suficientă: cunoașterea oferită de artă depinde de discurs, de simbolismul conținut, de, în sfârșit, organizarea semnificațiilor.

O altă explicație (al treilea precept) ce se poate da, din premisele pe care le-am luat, autenticității este mai neted geneologică și Camil Petrescu, ca să revenim, a atins-o și el în studiile mai târzii. Autentică e, observă el, opera de artă care „dă impresia evidentă că este o reflectare a realității adînci, ce răsfrînge lumea cît mai mult, pe toate dimensiunile ei așa cum este ea“ (*Opinii și atitudini, București 1962*). Condiția și aici este aceea a conjugării între două ordine, unul al conștiinței, celălalt al lucrurilor, fără însă a lăsa ca ultimul să urce prea sus, realitățile fiind mereu concentrice. Vom spune, așadar, că autentic înseamnă a da forme obiectivate ale cunoașterii. *Adaos*. Să adăugăm, în încheiere, că pentru arta teatrului a folosi ca metodă ironia înseamnă a presupune ca țintă finală autenticitatea. Cine s-a întrebat asupra ironiei a simțit că ea se ridică totdeauna pe un raport dur, acela de necoincidență între viață și propria ei semnificație. Ceea ce încearcă, în consecință, ironia nu este găsirea punctului de coincidență între laturile expansive, ci ștergerea unei iluzii și plasarea conștiinței noastre în istoricitate, adică pe o scară a existenței concrete, ale cărei pozițiuni pot fi verificate.

Aurel Brumaru

PENTRU 1975

ABONAMENTE

LA

ZIUA CONSTANȚEI

ADRESAȚI COMENZILE DUMNEAVOASTRĂ PRIN OFICIILE
POȘTALE ȘI FACTORII POȘTALI

PREȚUL UNUI ABONAMENT :

21 lei pe trei luni ;

42 lei pe șase luni ;

84 lei pe un an



I. P. "Informația" - c. 73

44 200

LEI 7

www.ziuaconstanta.ro