

88

APRILIE

TEATRUL

4

Revistă a Consiliului Culturii și Educației Socialiste





ACTORI

ROLURI

Costache Babii
în Ametistov din
„Locuința Zoikăi”
de M. Bulgakov,
Teatrul Dramatic
din Brașov

T

TEATRUL

Revistă a Consiliului Culturii și Educației Socialiste

APRILIE

4

1988

anul
XXVIII

Revistă lunară editată de
Consiliul Culturii și Educației
Socialiste și de Uniunea Scri-
torilor din Republica Socia-
listă România

Colegiul de redacție :
redactor-șef **ION CRISTOIU**
VICTOR PARHON
VIRGIL POIANĂ
ILIE RUSU
PAUL TUTUNGIU

Foto :

ILEANA MUNCACIU
CODRUȚA DRĂGOESCU
CORINA TUDOSE
SORIN LUPȘA
EUGEN DAROCZY

Coperți :
MIRCEA DUMITRESCU

Redacția și administrația
str. Constantin Mille 5—7—9
tel. 14.35.58 ; 15.36.04/173

Coperta I — Imagine din
spectacolul „Clovni”, Tea-
trul Național din București



I. P. Informația c. 2155

TEATRUL ȘI EDUCAREA GUSTULUI PUBLIC (III)

● Ancheta revistei noastre, realizată de Aurelia Năstase. Răspund : Alexandru Balaci, Ion Besoiu, Dan Grigore, Dan Micu, Traian Nițescu, p. 2

● **TEATRUL ROMĂNESC DE AZI : TENDINȚE, FENOMENE, PERSONALITĂȚI** ● Florin Constantiniu : „Costandineștii” — artă și istorie, p. 7 ● Patrel Berceanu : La ce vîrstă se ajunge vedetă ?, p. 11

● **UN SPECTACOL CONTROVERSAT** : „Visul unei nopți de vară” la I.A.T.C. Semnează : Irina Coroiu, Miruna Runcan, Aurelia Borigă, p. 15

● **PERMANENTA MODERNITATE A CLASICILOR** ● Constantin Sorescu : Misterul trandafirilor galbeni, p. 20 ● Grid Modorcea : Iluzia ca speranță ibseniană, p. 23

● **ATELIER** ● Ovidiu Iuliu Moldovan. Dialog susținut de Constantin Fugașin, p. 28

● **REPORTER ÎN VIAȚA TEATRALĂ** ● Mihai Tatu-lici : Mărunte întimplări la marginea unei livezi uriașe, p. 33 ● Grațierea Bărlă : Peripețiile „Burghezului gentilom”, p. 36

● **TINERII — VIITORUL TEATRULUI ROMĂNESC** ● Nicolae Caranfil : Valențele unui actor, p. 38 ● Dragoș Păslaru : „În primul rînd, actorul e un om ca toți ceilalți”, convorbire realizată de Anca Bucurescu, p. 40

● **CONFESIUNI DE CREAȚIE** ● Maria Eremia, Claudiu Stănescu. Dialoguri realizate de Dana Cristescu, p. 43

● **FIȘE PENTRU O ENCICLOPEDIÉ A TEATRULUI ROMĂNESC** ● Barbu Brezianu : Brâncuși, Thalia și Terpsichora, p. 45

● **UN TEATRU, O STAGIUNE** ● Alice Georgescu : Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași, p. 48

● **TEATRUL ȘI INTERFERENȚELE SALE** ● Marina Roman Juc : Ecranizare sau teatru filmat ?, p. 52

● **TEATRUL PE TOT GLOBUL** ● Volker Trauth : Teatrul în R.D.G., p. 56

● **DRAMATURGI ROMĂNI CONTEMPORANI DE LA A LA Z** de Adriana Popescu, p. 59

● **TOATĂ LUMEA IUBEȘTE TEATRUL** ● Semnează Dan Grigorescu, Ion Sălișteanu, p. 61

● **CRONICA LITERATURII DRAMATICE** de Paul Tu-
tungiu, p. 62

● **CRONICA DRAMATICĂ** de Victor Parhon, p. 65

● **CRONICA VIZIUNII REGIZORALE** de Mircea Ghi-
țuleseu și Doina Modola, p. 68

● **CRONICA INTERPRETĂRII ACTORICEȘTI** de Cris-
tina Dumitrescu, p. 73

● **CRONICA DEBUTULUI** de Dinu Kivu, p. 75

● **CRONICA TINEREI GENERAȚII** de Corina Șuteu,
p. 76

● **PAS LA PAS PRIN TEATRE** ● Semnează Ralu
Sidora, Constantin Radu-Maria, Romulus Diaconescu,
Vlad Andrei Orheianu, p. 78

● **ACȚIUNILE REVISTEI „TEATRUL”** ● Cenaclul de
dramaturgie, p. 82 ● O întîlnire cu cititorii la Galați,
p. 84

● **POȘTA LITERATURII DRAMATICE** de Paul Tu-
tungiu, p. 88

● **DOCUMENTE ALE TEATRULUI ROMĂNESC** ● Oc-
tavian Cotescu, p. 89

Teatrul și educarea gustului public

- 1 Pot spectacolele existente la ora actuală să formeze o cultură teatrală?
- 2 Cum contribuie teatrul la formarea unei limbi frumoase și expresive?
- 3 Cum poate fi definit, detectat și combătut prostul gust?

ALEXANDRU BALACI

Starea etică a operei de artă
se revendică de la sinceritate

[1.2.3.] Prin caracteristica sa de socializare a artei, de comunicare imediată, teatrul atrage un public nou, un public în special de tineri, însetați de cunoaștere și de dezbateră fenomenelor existențiale ale acestui tensionat sfârșit de mileniu. Există o dezlănțuire de energie creatoare, o tensiune intelectuală, caracteristică de altfel întregii culturi umaniste, care nu-și refuză nici un experiment, oricât de modern. Teatrul românesc actual este impulsionat de tendința de a afla o fizionomie artistică vie, actuală, o dimensiune neocazională a realității.

Este absolut clar că teatrul, ca orice altă artă, are o importantă menire ca factor educativ, aflat într-un dialog lucid și patetic cu contemporanii noștri, cu universul lor sufletesc, mereu mai complex, în evoluția modernă a sensibilității estetice. Orice spectacol teatral din contemporaneitatea culturală românească subliniază preocuparea creatorilor lui (autor, regizor, actor, scenograf) de a transmite frumusețea și adevărul, o concepție umanistă asupra existenței, însuflind materiei verbului o vibrație și un patos al confruntării ideilor, dramatis-

mul și fervoarea cultivării de sentimente și idealuri.

Autorii spectacolelor sînt deschiși ideilor innoitoare, diversității de stiluri și modalități estetice, aflîndu-se în dialog permanent cu aceia care le receptează mesajul, în cadrul unui proces neîntrerupt de cizelare a conștiinței omului contemporan.

În opera de artă teatrală plasată sub semnul modelării prin frumusețe și adevăr, autorii ei transfigurează tumulturi existențiale, căutînd să nu știrbească adevărul vieții și al istoriei, în esențele lor de cristal. Starea etică a operei de artă se revendică de la sinceritate și de la spiritul de martor credincios al creatorului, care face să fuzioneze în creuzetul artei experiențe în combustione cu cunoașterea efectivă a realității.

Opera de artă nu este un rece simbol sau o abstractă alegorie, ci o creație, o lume reală și vie, un proces complex de explorare a realității prin meditația profundă, de transfigurare sub semnul frumuseții, prin capacitatea creatoare a aceluia care este înzestrat, prin experiență și talent, apt să acorde ideilor în mers substanța nemuritoare a valorii spirituale.

Ridicarea pe înălțimi a sensului etic, modelator, al artelor este sarcina primă a oricărui creator, în voința sa profund umanistă de a contribui la perfecționarea lumii și a omului.

ION BESOIU

Se întâmplă rar ca un spectacol să fie bun și în același timp greu accesibil publicului

[1.] Trebuie să răspund la această întrebare neapărat pozitiv, pentru că pledez **pro domo**. Sînt convins că spectacolele actuale pot să formeze și au și format o cultură teatrală. Din îndelungata mea experiență de teatru pot spune că am observat o creștere a nivelului de înțelegere al spectatorului, care se manifestă prin știința de a-și alege spectacolele. Există o clară direcționare spre cele foarte bune, indiferent de reclama care se face în jurul lor. Discernămintul alegerii este cea mai bună dovadă; goana după spectacole demonstrează că s-a format în România o cultură teatrală solidă. Nu negăm că există apetit și pentru montările mai puțin izbutite, însă longevitatea celor bune demonstrează că publicul alege. Marile spectacole care au fost pe scena Teatrului „Bulandra” au cunoscut serie lungă: **Răceala** s-a jucat zece ani, **Interviu**, opt. La **Dimineața pierdută**, datorită textului, performanțelor regizorale și actoricești, publicul vine într-o afliuență impresionantă. Am dat drept exemplu piese românești! La **Hamlet**, versiune integrală, care durează cinci ore, publicul umple sălile noastre de doi ani încoace, în 150 de reprezentații. Sînt alte spectacole la care publicul nu aderă, mai puțin înțelese; totuși, se întâmplă rar ca un spectacol să fie bun și în același timp greu accesibil publicului. Așa ceva aproape că nu există. Trebuie reținută această probă a culturii publicului, și nu numai a celui din București. Pot da exemple și din turnee, unde spectacolele solid închegate au avut audiență mare. Bineînțeles, există și atracția actorului, sînt „capete de afiș” care „aduc public”. Aici apare o nouă problemă, și anume că acești actori trebuie să știe să-și aleagă reprezentațiile pe care le aureolează cu prestigiul lor, pentru ca să nu-și înșele spectatorii.

Acest aspect poate fi discutat și din punct de vedere sociologic. După socotelile mele, un spectacol poate fi considerat un succes în București după două sute de reprezentații. Socotind populația capitalei, inclusiv flotanții și oaspeții, ne putem baza pe două milioane de locuitori. Dacă unu la douăzeci dintre aceștia obișnuiesc să se ducă la teatru, sînt două sute de mii; iar teatrul are o sală cu

cinci sute de locuri, socotiți cît trebuie să se joace un spectacol de real succes. Căci ce înseamnă succesul decît alegerea pe care o face publicul? Sînt pulsul acestuia de la a douăzecea reprezentație, sînt dacă el aderă sau nu la actul artistic. Sînt multe spectacole de serie lungă, după părerea mea, foarte bune: **Karamazovii** la Teatrul „Nottara”, **Zbor deasupra unui cuib de cuci** la Teatrul Național, **Maestrul și Margareta** la Teatrul Mic. Am fost invitați la o unitate militară din Bărăgan. Am jucat un matineu pentru ostașii în termen și un spectacol de seară pentru cadrele unității și pentru familii. A fost o mare bucurie, am trăit senzația împlinirii datoriei mele de artist. Dar nu aceasta am vrut să spun în primul rînd, ci faptul că ostașii în termen aveau o privire atît de spiritualizată încît mi-am dat seama că modul meu de a privi lucrurile rămăsese în urma realității; ostașii erau cu toții absolvenți de liceu, avuseseră profesori care-i învățaseră — căci școala asta te învață, în ultimă instanță: ce să citești, ce să alegi. Nu mai erau ostașii din anii '50, care nu pricepeau actul artistic, veneau în sală și rideau unde nu trebuia, iar dacă ofițerul le făcea observație, altă dată, la o comedie, nu mai ridea nici unul, pentru că știau că nu au voie. S-au produs niște mutații!

Mai dau un exemplu, tot din domeniul psihosociologiei de mase. Dacă jucăm într-un oraș unde nu ființează un teatru profesionist, este un anume fel de public. Dar dacă jucăm, de pildă, la Petroșani, publicul reacționează la fel ca și cel din București. Mi-am dat seama că dă roade munca investită timp de peste treizeci de ani de actorii din teatrul local: sînt spectatori de teatru formați. Tot ceea ce s-a făcut pînă acum, inclusiv mișcarea teatrală de amatori, are această consecință — formarea culturii teatrale. Aceasta a presupus un efort la care sînt fericit că am participat și eu, și colegii mei de generație.

[2.] Teatrul trebuie să vorbească o limbă frumoasă, o limbă contemporană. Și cînd se lucrează la o traducere trebuie surprins limbajul contemporanului tău, dar cît se poate mai frumos, mai expresiv. Cred că teatrul este cel dinlîi chemat să vorbească limba cea mai curată, mai adevărată. Sigur că într-un text pot să existe modalități de exprimare cotidiană, dar numai în cazul cînd prin aceasta se caracterizează un personaj, un mediu. În general, colegii mei din teatru se crispează cînd sînt puși în situația să lucreze la o piesă cu un limbaj vulgar.

Nu cred că teatrul stă sau a stat vreodată în afara acestei preocupări. Este un

motiv pentru care la toate teatrele, nu numai la „Bulandra”, s-au inițiat recitaluri de poezie. Îmi amintesc o întîmplare semnificativă. Am fost la un spectacol popular, pe un stadion, într-un oraș mai puțin cunoscut, Tîrnăveni. Mi-am prezentat colegii de la „Bulandra”, și după aceea a intrat Tamara Buciuceanu, care se știe ce geniu comic are. Cînd i-a venit rîndul, Caramitru m-a întrebat: „Și eu ce spun acum?” I-am zis: „Du-te și spune-le «Dintre sute de catarge»”. Și asta a spus, iar stadionul a amuțit. A fost bisat și nu l-au lăsat, timp de douăzeci de minute, să părăsească scena; a continuat să recite, într-un stadion cu cincisprezece mii de oameni. Chiar spectatorii veniți la un astfel de spectacol de divertisment doreau să asculte o limbă frumoasă! Teatrul a păstrat și păstrează ca într-o bancă uriașă acest tezaur extraordinar care este limba română.

[3.] Prostul gust nu poate fi determinat, dar poate fi întreținut de un repertoriu minor. Există uneori, în goana aceasta teribilă după spectatori, o slăbire a atenției asupra înălțimii la care este așezată „ștacheta” repertorială. Trebuie gîndit un repertoriu accesibil tuturor categoriilor de spectatori, dar asta nu înseamnă a juca piese proaste sau de prost gust. Există săli de teatru și pe bulevard, oamenii se plimbă, văd luminile aprinse, intră. Dar un teatru cu o sală mai retrasă, așa cum este cea de la Grădina Icoanei, trebuie să pună un repertoriu serios, ca publicul să facă un efort special să vină. Pe lingă toate acestea, joacă un rol important și presa de specialitate, care își face din plin datoria atrăgînd atenția asupra reușitelor.

Cred în această datorie a teatrului contemporan de a forma bunul-gust al publicului și cred că munca depusă vreme de patru decenii s-a subordonat acestui deziderat. Am făcut un turneu în mari centre urbane — Iași, Timișoara, Cluj-Napoca, Sibiu, Constanța, Galați, cu montările noastre de rezistență: **Hamlet**, **Dimineața pierdută**, **Secretul familiei Posket**, și organizatorii de turnee din orașele respective cereau cu obstinație aceste titluri. Deci lumea știa, deci vestea despre calitatea spectacolelor se du-sese. Cred că este necesar să existe un complot al dramaturgului, regizorului și actorului, un complot în sensul bun al cuvîntului, pentru „uciderea în fașă” a prostului gust.

DAN GRIGORE

Există și o puternică influențare prin emoție

[1.] Cultura teatrală poate exercita influențe formative faste sau nefaste asupra spectatorului, asupra omului. O cultură teatrală în sensul bun al cuvîntului înseamnă, cred eu, o deschidere a conștiinței spectatorului către zone de adevăr, de frumusețe, de bine, în așa fel încît strînsa interdependență a acestor noțiuni să reiasă din fiecare act teatral. Se ajunge în felul acesta la formarea unui echilibru al valorilor într-un sistem clar și autentic, în acțiune asupra conștiinței și asupra vieții. Probabil că formarea unei culturi teatrale ține și de deschiderea către clasicii români și clasicii universali care figurează în repertoriul teatral, oferind certitudinea unei permanente circulații de idei, unei valabilități universale a adevărului, a binelui, a frumosului, privite din unghiul specific spiritualității românești, care nu neagă și nu anulează valorile consacrate, ci aduce o viziune originală asupra lumii, a vieții, a omului, o culoare specifică.

[2.] Teatrul este o artă de contact, de confluență, pe de o parte, între arte, iar pe de altă parte între lumea teatrului și lumea „reală”. Să încercăm să surprindem această caracteristică în plină mișcare. E vorba deci de un contact social, de un contact între realitate și proiecția ei în oglindă; prin această permanentă conectare la fenomenele realității și, concomitent, la ficțiune, teatrul este în același timp măreț și, pe undeva, derizoriu. Există o condiție de noblețe a teatrului, dar și o condiție de servitute. Funcționează un principiu al „vaselor comunicante” cu fenomene vii, necatalogate încă, din realitatea imediată; suportînd influența unor forțe ale binelui, dar și ale răului, teatrul încearcă, apelînd la mijloace mereu înnoite, să se adapteze din mers la dinamica vieții.

Cred că teatrul este unul dintre fenomenele cele mai vitale, el poate combate tendința de rigidizare, de secătuire a limbii, tendință ce se manifestă uneori atît în școală cît și, din păcate, în mass-media. Întîi și întîi, individul ar trebui educat să-și găsească propriile cuvinte,

implicit gândurile legate de aceste cuvinte, apoi ar trebui ferit de repetarea care îl duce la o mentalitate kitsch.

Teatrul, prin unele tentative majore de contact artistic cu publicul (repet: numai prin acele forme reușite artistice), realizează un proces de asanare, de exorcizare a cuvîntului, așa cum o face în intimitate poezia. Deci, el poate oferi un model de eliberare a limbii, de purificare, de distilare a ei; să nu se înțeleagă de aici că teatrul sterilizează limba. Nu pledez pentru un teatru pudibond, care nu recunoaște bogăția de nuanțe și libertatea de exprimare a unor tipuri de trăire nu neapărat „model”. Teatrul reușește să elibereze această patrie a noastră, cum zicea poetul, care este limba română. Este unul din argumentele care fac din actul teatral, din reușitele artistice ale teatrului, adevărate fapte de patriotism, de civism, în sensul cel mai nepoluat și mai neșablonizat.

[3.] Nu cred că gustul publicului poate fi determinat oricît. Nu cred că există posibilitatea de a educa în mod absolut un anumit public. Acesta manifestă, firesc, fenomene de adeziune și fenomene de respingere la un anumit fapt de interes cum este actul teatral. Pe de altă parte, publicul nu este o masă compactă, oricît l-am considera noi punînd în calculator date statistice, deși masa de spectatori reacționează altfel decît suma individualităților care o compun. Dacă aș încerca să analizez receptivitatea unui om cu carențe de cultură generală, cred că „modelele” pe care el le va extrage dintr-un fapt teatral anume ne pot servi o lecție plină de surprize, în sensul că discernămintul unui asemenea spectator este viciat de o busolă a valorilor care nu funcționează bine; în acest caz, nici teatrul, nici revista, uneori nici societatea nu mai pot repara ceea ce au stricat școala și poate familia. Deci, teatrul are marja lui de eficiență, cuprinzînd zone în care discernămintul funcționează cît de cît. În cazul în care discernămintul este viciat, funcționează totuși o altă zonă a conștiinței, și anume cea a sensibilității, a afectivității; cred că este în firea omului să distingă, fie și puțin, fie și firav, binele de rău. Aici probabil că există și o puternică influențare prin emoție, prin ceea ce nu se spune explicit, prin ceea ce nu se poate cuantifica; acționează forțe misterioase, de conștiință și de suflet, care fac din teatru miracolul pe care încercăm să-l înțelegem, după puterile noastre.

DAN MICU

Orice public este contemporanul teatrului care se scrie și se joacă

[1.] Cel care vă poate răspunde îndreptățit, corect și expresiv la această întrebare este spectatorul. Mai exact, spectatorii spectacolelor noastre, deoarece în ipostaza sincerității nu vor exista doi care să dea același răspuns. În caz de necesitate, veți descoperi la anumite categorii răspunsuri-tip, iar în fața fățarniciei dogmatice, vai! un număr mare s-ar uni într-un cor.

Nu cred însă că în realitate s-ar putea împlini așa, deoarece spectatorul mediu de teatru de la noi e extrem de receptiv, sensibil și pretențios.

Cert este că, într-un fel sau altul, poate aduce învățătură de suflet și de minte doar teatrul fierbinte, valoros și întru adevăr exprimat.

Fenomenul spectacolului românesc de teatru este viu, mereu în îndoială de sine și în devenire, constituit din expresii diverse și irepetabile în închipuiri și semnificații.

Teatrul românesc valoros nu a fost niciodată blînd și sfîtos, el s-a îndoit mereu de rostul răspicat sau simplist educativ, s-a ferit să facă „pedagogie” de vreun fel, cu bățul sau cu dogma. El a fost și este ca și noi, așa cum ne trăim viața.

Nimeni de bună-credință n-a pus vreodată prin vicieșug ori cu forța un lucru în bagajul altcuiva. Cînd s-ar petrece totuși, „odată-ca-niciodată”, asta, ar face din făptaș cel puțin un abuziv, iar din victimă, un delinvent. Cred că fiecăruia trebuie să i se ceară ceea ce îi este menirea să dea, iar teatrul nostru își face, prin formele sale bune și numai prin ele, un inconfundabil dar de omenie.

[2.] Evident, folosindu-se cît mai multe dintre cuvintele frumoase și expresive ale limbii române. E nevoie ca literatura dramatică să facă risipă de ele, căci întru sărăcie, risipa abia că devine dar cuvințios.

Evitînd stereotipiile, banalitățile, expresiile găunoase și tocite, iar la nevoie folosindu-le în răspăr, spre a le demasca și distruge.

[3.] În primul rînd, trebuie înțeles că nu constituie public de teatru decît acea parte a populației unei localități care intră într-o sală de teatru. Spectator este acel individ care intră mai mult decît o dată într-o atare sală. În sfîrșit, publicul, spectatorul-partener, este

acela care nu iese de la un spectacol la fel cum a intrat, ispravă care depinde de el însuși, față cu ceea ce i s-a dăruit de pe scenă.

Orice public din orice țară poate asista la exact fenomenul care i se propune, este contemporanul teatrului care se scrie și se joacă și numai al aceluia! „Gustul” său pentru teatru se formează și se dezvoltă numai întru și pentru teatrul său cel de toate serile.

Repet, spectacolul mediu de la noi e cultivat și pretențios, ceea ce dovedește că teatrul românesc din cel puțin ultimele trei decenii a provocat și format necesități culturale înalte.

Săliile teatrelor sînt pline, iar teatrele — multe. Trebuie pur și simplu ca teatrul românesc să fie la nivelul celui mai bun dintre toate chipurile sale posibile acum, înalt estetic, profund uman și inconfundabil național, ceea ce-i dorim și spectatorului, confratele nostru.

TRAIAN NIȚESCU

O îndatorire — grija rostirii măiestrite a cuvîntului

[1.] Implicarea omului de teatru în săvîrșirea actului de creație duce la definirea responsabilității creatorilor în domeniu și se referă nu numai la atenția acordată procedurii spectacolului, ci și la receptarea acestuia.

Sensul larg și cuprinzător al culturii se răsfrînge pe multiple fațete în faptul teatral, dacă acceptăm sintagma că arta spectacolului este o sinteză a cuvîntului, imaginii și sunetului, reunite într-un „tot” datorită viziunii unice a regizorului, prezentat în cele mai adecvate și favorabile condiții de către actor, într-un univers plastic conceput de scenograf. Există însă pericolul unei acumulări seci, în cazul unei culturi teatrale alcătuite doar printr-o asiduă receptare a numeroase spectacole. Această suită poate duce la o superficială „ogîndire a lumii”, dacă ea nu naște dorința de împlinire a actului de receptare printr-o forare în adîncime a sensurilor, prin cuvîntul scris care clarifică, completează și cimentează sensurile majore ale artei teatrale.

Deci, spectacolul trebuie să stîrnească în receptor dorința de cultură, nu să o satureze.

[2.] Precum autorul este maestrul cuvîntului scris, actorul este maestrul cuvîntului rostit.

Spectacolul teatral are la dispoziție o situație unică și de învidiat în propagarea unor concepții despre lume și viață, el folosește o gamă largă de mijloace de comunicare „la cald”, între care cuvîntul se găsește pe primul loc. Atenția pe care autorul o acordă cuvîntului se

amplifică în rostirea măiestrită a mesagerului său pe scenă, actorul. Măiestrie ce-i este proprie, învățată și perfecționată în timpul studiului, adîncită prin experiență, îi descoperă nebănuite procedee, care devin, în timp, marcă a personalității actoricești. Toate strădaniile sale duc, în final, spre o receptare fără efort, spre șlefuirea de bijutier pe care o dă cuvîntului, pentru ca acesta să strălucească precum într-o salbă. Grija rostirii măiestrite a cuvîntului devine o îndatorire, prin căutări și exerciții, actorul fiind asemeni marilor soliști ai sunetului, ce acordă zilnic timp pentru obținerea celor mai fine și expresive mijloace de emiteră a instrumentului lor.

Ei sînt posesorii unei comori ce nu le poate fi luată, dar poate fi sporită prin dăruire.

[3.] Puterea de influențare a imaginii vizuale este fascinantă. Ea acționează asupra privitorului pe nebănuite căi, fiind receptată pe dată; cele absorbite se sedimentează și reapar în limbaj, ca și cum ar fi o creație personală.

Imaginea teatrală are o putere mărită, datorită faptului că este însoțită de starea de receptare emoțională creată de artele ce converg la alcătuirea actului teatral. Potrivit cu concepția ce stă la baza creației scenografice, personalitatea creatorilor se dezvoltă prin atitudinea lor față de obiect, personaje și spațiu aflîndu-se în relație de interdependență, atitudine ce ține seama de mișcarea continuă, specifică domeniului, născută și dezvoltată de evenimentele iscate de un fapt de viață propus de dramaturg. Imaginile scenografice nu sînt altceva decît imagini plastice convertite prin intermediul actului dramatic în imagini de spectacol.

Capacitatea de a concepe și realiza universul plastic al spectacolului se datorează atitudinii artistice a creatorului. În mîna și conceptul său despre scenografie stă posibilitatea de a sublinia sau submina o posibilă intenție de copiere a realității sau a altor modele plastice. Atitudinea artistică este aceea care-l împiedică pe creatorul imaginii scenice (decor sau costum) să prezinte elementele plastice fără a le supune unei transcrieri caracterizante pentru eroii sau evenimentele specifice unui anume spectacol. Pericolul unei imitații ilogice va apărea doar atunci cînd în raport cu elemente lipsite de bun-gust, însă atrăgătoare pentru neavizați, nu va exista în concepție o clară poziție critică, de exagerare conștientă a detaliilor ce aparțin epocii, stilului, persoanelor, o subliniere a apartenenței la trecut, în opoziție cu prezentul.

**Anchetă realizată de
Aurelia NĂSTASE**

TEATRUL ROMÂNESC DE AZI: TENDINȚE, FENOMENE, PERSONALITĂȚI

„Costandineștii“ — artă și istorie

Costandineștii, Drumuri și răscruci și Solul alcătuiesc, după însăși mărturia autorului lor, Paul Everac, o trilogie a cărei unitate este dată de cadrul temporal al desfășurării: secolul al XVII-lea. Ion Zamfirescu a schițat o interpretare și o evaluare a ei din perspectiva omului de teatru¹. Istoricul — cel care scrie aceste rânduri — ce-ar avea de spus?

Mai întâi, despre epoca aleasă de autor. Secolul al XVII-lea apare ca o perioadă de tranziție dintre epopea lui Mihai Viteazul, al cărei punct culminant a fost cea dintâi unire a românilor (1600), și epoca — lungă de mai bine de un veac — a domniilor fanariote (1711—1821). Secolul al XVII-lea este marcat de câteva domnii strălucitoare: Matei Basarab și Vasile Lupu, Șerban Cantacuzino și Constantin Brâncoveanu. Strălucitoare, în primul rând prin comparație cu timpul lor, care cunoaște în scaunul domnesc și fanteze (ca Antonie-Vodă din Popești, căruia atotputernicii boieri Cantacuzini îi fixează pînă și rația alimentară!); strălucitoare, mai ales, prin remarcabilele realizări în sferile culturii și artei; modeste, însă, față de marile domnii ale voievozilor luptători împotriva împărăției otomane, voievozi în al căror șir Mihai a fost, pentru a relua un adaptat titlu binecunoscut, „the last giant“ (ultimul gigant).

În aparență, secolul al XVII-lea oferă dramaturgului mai puțină „materie primă“ decît secolele XIV—XVI, care — cum lesne se poate constata — au atras



cu precădere pe autorii noștri dramatici. Spunem „în aparență“, pentru că, în lumina noilor cercetări, secolul al XVII-lea, considerat deja de istoria literaturii române drept „secolul de aur“ al vechii noastre literaturi, se înfățișează ca un răstimp, vrednic de cel mai mare interes și pentru istoric.

Noua înțelegere a secolului al XVII-lea românesc vine din plasarea lui în climatul sensibilității baroce. Eminentul înnoitor al cercetărilor asupra barocului ca **tip de existență**, Edgar Papu l-a definit drept „expresia unei realități larg evolute, însă amenințată a fi supusă nimicirii de către unele forțe superioare. Ca urmare a acestei situații tragice, trăirea barocă adoptă o poziție defensivă cu totul specială, apărîndu-se printr-o explozie de strălucire, care se substituie efectivei puteri. De aici derivă splendoarea exuberantă a stilului baroc“².

Societatea românească a veacului al XVII-lea ilustrează perfect definiția dată

de Edgar Papu trăirii baroce. Amenințarea permanentă, reprezentată de puterea Porții Otomane, sentimentul de frustrare al domnilor, pînăși de neașteptata mazălire, uneori de chiar moartea prin decapitare sau sugrumare din ordinul sultanului, același sentiment de frustrare al boierimii incapabile să impună formula — mult dorită — a regimului nobiliar, care să-i dea puterea politică deplină, frustrarea, deci, a establishmentului politic, neputincios în a gusta pînă la capăt bogăția și puterea de acasă din cauza opresorului de la Istanbul, această frustrare a fost compensată prin fast și strălucire, întruchipate, în formele cele mai înalte, în construcții ce izbesc prin suburanță — Trei Ierarhi, Golia etc. — sau în operele marilor cronicari (Grigore Ureche, Miron Costin, Constantin Cantacuzino), care pun în lumină nobila obîrșie romană a românilor.

Nu știm cît de întinsă a fost explorarea bibliografică întreprinsă de Paul Everac pentru a scrie trilogia amintită. Știm însă că în Costandinești a izbutit să reconstituie perfect climatul mental al epocii brîncovenești. Am îndrăzni să spunem — cu riscul de a-i supăra pe istorici, mai ales că afirmația vine din partea unuia din tagma lor — că nici o reconstituire istorică nu a putut reda atît de autentic felul de a simți și a gândi al românilor din secolul al XVII-lea ca aceea realizată de Paul Everac. Vedem aici încă o dată confirmată părerea că reflectarea artistică are o forță de evocare mai puternică decît cea științifică, măcar în anumite aspecte ale vieții sociale.

Scriind o piesă despre oamenii epocii brîncovenești, Paul Everac a venit cu o viziune modernă, în concordanță cu direcția imprimată cercetării de noile orientări istoriografice: el a deplasat centrul de greutate de la personalitate la colectivitate. Altfel spus, a scris o piesă nu despre Constantin (în epocă numele avea forma Costandin) Brîncoveanu, ci despre Costandinești, aflați la toate nivelurile de bază ale societății: domnesc, boieresc, țărănesc.

Piesa debutează cu dialogul dintre Moș Costache olarul și micul Dinică, dialog al cărui obiectiv este — credem noi — de a fixa structura socială a lumii în care trăiesc personajele: un Costandin este domn, unii sînt boieri — mai mari sau mai mici —, alți Costandin sînt țărani — mai înstăriți sau mai săraci. O societate cu structuri stabile, dar nu într-atît de rigide încît să blocheze orice ascensiune socială. „Oamenii noi“ nu sînt excepții³. Un Dedu Birloi, în piesă, este un excelent exemplu în această privință: umilul băiat de sat se angajează într-o

„decolare“ (să spunem, cum cere moda, take-off) socială care îi permite, spre sfîrșitul piesei, să întreprindă, după experiența de la curte, în umbra stolnicului, un tur de orizont european.

Nu aici se află însă esențialul. Ceea ce unește pe toți acești oameni (toate aceste personaje) — domn, boieri, țărani — este sentimentul de insecuritate. Nimeni nu este sigur nici de viață, nici de avut: imixtiunea brutală a Porții, poruncile și exigențele ei, invazii și războaie, totul concură pentru a ține viața în nesigurantă. Paul Everac înfățișează cu realism — și cu umor — refugiu în biologic al năpăstuiților din sate (căci masa de contribuabili, cei care susțin societatea prin munca și plata dărilor, sînt țărani). Costandin crîșmarul exprimă clar raportul dintre mizeria existenței și evaziunea în plăcerile carni: „Dă silă, omu, dă obidă, să pornește pă... și p-ornă, cînd te trezești și s-a umplut bordeiu (de copii — n.n.) ... N-am știut ce-i aia dragoste...“. Iar Safta, toată numai senzualitate, dezvăluie ceea ce am numi pretențios rădăcinile istorice ale conduitei sale iubovnice: „Păi dacă nici cu dragostea nu ne-om mai lua ... că dabile și biruri și podvezi și pocloane și dăjdii curg gîrlă, bătule-le-ar!“.

Anxietățile provocate de starea de insecuritate sînt „tratate“ la crîșma lui Costandin. Printr-o autoreglare spontană a organismului, adrenalina, generatoare de neliniști și încordări, este combătută prin alcoolul vinului. Este ceea ce explică marelui consum de băuturi alcoolice în evul mediu. Într-o lume nesigură, circiuma — mai mult decît biserica — tămăduiește omul de spaimile sale. Costandinești rurali o știu bine. Mobilitatea lor afectivă („se trece ușor de la înmormintare la chef în lege, chiar cu puțină disperare“, indică autorul) evocă acel „caracter aprig al vieții“ despre care a scris atît de sugestiv Johan Huizinga⁴.

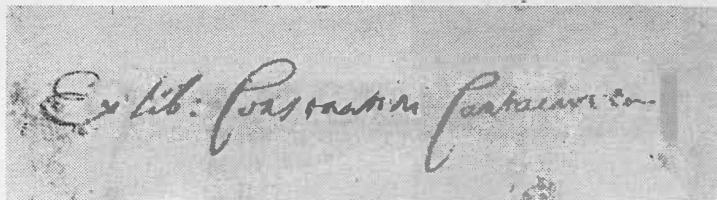
În vîrfurile piramidei sociale — domnul. Paul Everac a evitat soluția facilă a repovestirii martiriului lui Constantin Brîncoveanu. A ales să prezinte spectatorilor săi, nu o tragedie, care i-ar fi zguduit desigur, dar nu i-ar fi învățat nimic (sau mai nimic), ci confruntarea dintre două strategii politice: aceea reprezentată de Bălăceanu: „Trebuie să schimbăm rînduiala acestei țări, oricît sînge ar curge și oricît ar lihni burțile...“, strategia imediației ridicării în arme, alături de imperiali, împotriva Porții Otomane, și aceea reprezentată de stolnicul Constantin Cantacuzino, la care aderă — nu fără reticențe — și Constantin Brîncoveanu: „Tătarii vin și trec, și-n urmăle se ridică iarba călcată... Mici sintem, și ca să trăim azi sub soare trebuie să lă-

săm pe toți să treacă, nicidecum să rămâie... Să nu s-așeze, numai să treacă... Alta nu-i cu puțință, căci de oprit, astăzi n-avem cu ce, decît cu vorbe și plocoane... Cu juruinți și dosădeli... Altminteri ne-nghit". Strategia prudenței și a supraviețuirii.

Această filozofie politică se bucură și de o adeziune populară, exprimată în piesă prin schimbul de replici dintre Nae și Costan, la venirea imperialilor („nemților”) în circiuma lui Costandin „NAE (celorlalți): 'ceau că ne scapă dă turci; da' să vezi cînd s-or înfige ăștia!... COSTAN: Păi cine-i lasă?!... Așa, jucărăm cu mulți da' pîn la urmă... tot pã piererele noastre rămăserăm... și-n pasul nostru...“.

Ceea ce este acceptat ca un mijloc de supraviețuire în așteptarea unor vremuri mai prielnice devine o povară de neîndurat pentru domn. Există în piesa

lui Vodă, a cărui ambianță exprimă perfect situația domnului („Pe platformă se vor ivi, abia văzute pînă la genunchi, picioarele sultanului Mustafa. Brîncoveanu se prosternă la pămînt, iar monologul ce-l rostește va fi, printr-o dilatare a timpului, cuprins în acest pas unic, oprit, al Sultanului”). Costandin-ul stăpîn al tuturor Costandineștilor aici e un simplu supus al sultanului, de al cărui bun-plac depind nu numai domnia, dar și viața voievodului. Suferința domnului este imensă: se simte, așa cum l-a insultat generalul Heissler, „rob din naștere”, știe cîte suferințe înseamnă pentru țară dominația otomană, nu se poate împăca defel cu sfatul „să stau cu capul la pămînt, cum n-au stat alții”. Tăria de a îndura umilințele vine din sacrificiul asumat conștient, că prin el se pregătește viitorul românilor: „Iată-mă, stau în țărînă, Io Costandin voevod Basarab, cu



Autograf al lui Constantin Cantacuzino: „Ex libris Constantini Cantacuzino“

lui Paul Everac cîteva exemple tipice de ceea ce am numit, după Edgar Papu, trăire barocă, și ele exprimă tragedia, la fel de cumplită ca și sfîrșitul său și al celor patru fii ai lui, a Brîncoveanului. Se știe domn, stăpîn de țară, bogat, încît este numit „Altîn-bei“ (prințul aurului), trăiește în belșug și lux, și totuși este „robul“ padișahului de la Istanbul. Generalul Heissler, luat prizonier, îi aruncă în față dureroasa realitate: „BRÎNCOVEANU (țintuindu-l pe Heissler, spune cu un fel de politețe melancolică): Iată-te rob, ghenerale! HEISLER (cu mare dispreț): Eu sînt rob de astăzi, dar tu ești de cînd te-ai născut“. Domn înconjurat de pompa curții și de respectul supușilor săi, dar care, în raport cu stăpînii otomani, este un simplu gestionar al veniturilor, stoarse de Poartă. „BRÎNCOVEANU (cu un început de revoltă): Dar nu sînt Domn numai ca să număr pungile de trebuință și să gătesc zaharele“. Această situație umiltoare, domnul a compensat-o prin fastul și rafinamentul palatului de la Mogoșoaia și de la clitoiria de la Hurez.

Esența piesei este, desigur, **Monologul**

această mare nădejde, și mă plec și mă zdrobesc singur, cu fruntea de pămînt, ca această nație să trăiască și să se ridice și să șadă între celelalte, în slobozenie și mîndrie și nespurcată de nimeni! Ajută-mă Doamne, să rabd și-acum, pentru nesfîrșirea țării... pentru cei care vor să vie după noi“. Monolog antologic, de mare valoare artistică și educativă, din care ar trebui însă să lipsească (credem noi) explicația dată de Brîncoveanu slăbiciunii sale: „Ce pot să fac dacă din poporul acesta al meu s-au născut puțintei cu sabia în mînă, mai mulți cu fluierul?“ Hotărît, nu! Cauzele erau mult mai adînci: aservirea și sărăcirea țărănimii la sfîrșitul secolului al XVI-lea, precum și generalizarea armelor de foc (de aici necesitatea unei instruiiri speciale) au făcut ca „oastea cea mare“ — ridicarea în arme a tuturor celor capabili să lupte — să-și piardă eficacitatea din secolele XIV—XV³. Noua ierarhie de putere s-a stabilit în secolul al XVI-lea în funcție de mijloacele pecuniare de care au dispus statele pentru a-și reînnoi armele introducînd pe scară largă armele de foc. Dacă Brîncoveanu era slab în fața pu-

terii turcești, faptul se datora nu prea multelor fluieri, ci incapacității țării, ale cărei resurse materiale fuseseră stoarse de Poarta Otomană, de a face față cheltuielilor necesitate de întreținerea unei forțe armate corespunzătoare noilor exigențe militare.

Costandineștii ni se pare a fi o piesă istorică realizată exemplar. Ea reflectă fidel structura unei societăți și orice eventuale amputări scenice ar rupe echilibrul care dă fiecărei clase sociale, fiecărui curent de gândire politică, fiecărui simțămînt colectiv partea avută în lumea de idei, de sensibilități a timpului. Costandineștii înfățișează istoria, după celebra formulă a lui L. von Ranke, „așa cum a fost în realitate”, și trebuie deci jucată așa cum a fost scrisă de autor.

Florin CONSTANTINIU

¹ Ion Zamfirescu, **O antologie a dramaturgiei istorice românești. Perioada contemporană**, București, 1986, p. 299—304. (De reținut titlul notei introductive **Adevăr istoric — adevăr dramatic.**)

² Edgar Papu, **Barocul ca tip de existență**, 2 vol. București, 1977; cf. Florin Constantiniu, **Sensibilități și mentalități în societatea românească a secolului al XVII-lea**, în „Revista de istorie”, t. 33 (1980), 1, p. 147—157, Răzvan Theodorescu, **Civilizația românilor între medieval și modern**, vol. I, București, 1987, p. 137 și urm.

³ Cf. Răzvan Theodorescu, **Cițiva „oameni noi”, ctitori medievali. Itinerarii medievale**, București, 1979, p. 37 și urm.; idem, **op. cit.**, vol. I, p. 40—42.

⁴ Johan Huizinga, **Amurgul evului mediu**, București, 1970, p. 7 și urm.

⁵ Vezi, pe larg, N. Stoicescu în vol. **Oastea cea mare**, București, 1972, p. 48—50.



?

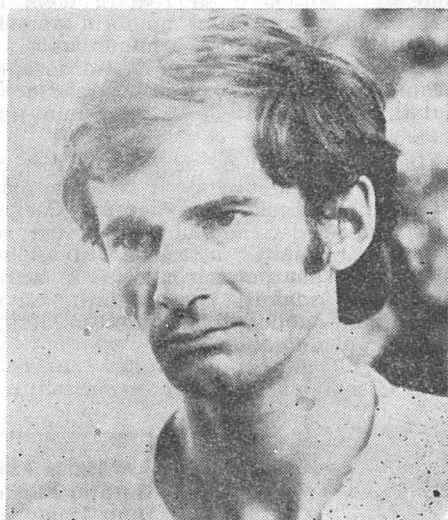
La ce vîrstă se ajunge vedetă

?

Teatrul românesc nu duce lipsă de vedete și este foarte bine să fie așa, căci anvergura unei mișcări teatrale naționale depinde și de numărul personalităților sale interpretative, de voga acestora. Rememorînd sumar istoria teatrului românesc, vom putea constata destul de lesne că perioadele sale de înflorire sînt legate nu numai de reușitele dramaturgiei originale și ale regiei (fenomen mai nou), ci și de pleiada marilor actori ai epocilor respective. O mină de actori foarte talentați înseamnă o șansă redutabilă în afirmarea dramaturgiei vremii și (sau) a artei spectacolului. Aceasta nu e o regulă, dar e de dorit să devină cît mai des o realitate pentru a căpăta forța benefică și validitatea unei reguli.

La noi, ca și aiurea, majoritatea publicului vine la teatru pentru un actor

**Ioana Crăciunescu
Catrinel Dumitrescu
Florin Zamfirescu**



sau mai mulți, pentru vedetă. Sintagma „cap de afiș” dezvoltă (și în aceeași măsură **ocultează**) implicații artistice, dar și sociologice, despre care s-ar putea scrie tomuri întregi. La fel de adevărat este că o (mică) parte a publicului vine la teatru pentru autor (respectiv operă), după cum o altă (și ea destul de redusă) parte vine pentru regizor. Mai rămâne o entitate a publicului care sosește în templul Taliei cu o exigență organică, aceea de a regăsi în spectacol o sinteză a unor creații care se convoacă fără a-și știrbi totalmente specificul: text, actor, punere în scenă. Dacă acești din urmă spectatori sint, desigur, spectatorii ideali, ei nu se constituie, din păcate, într-o majoritate.

În aceste condiții, în care, pentru mulți, teatrul se confundă cu actorul, se înțelege că — așa cum afirmam de la bun început — a fi vedetă în teatru înseamnă aproape implicit a fi actor; și, într-adevăr, avem destule vedete. Care ar fi acestea? Să avansăm o listă (recunoaștem) incompletă: Dem Rădulescu, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Draga Olteanu, Radu Beligan, Mircea Albulescu, Gh. Dinică, Marin Morăru, Rodica Tapalagă, Stela Popescu, Gina Patrichi, Olga Tudorache, Ion Besoiu, Silviu Stănculescu, Jean Constantin, Florin Piersic, Rodica Popescu, George Constantin, Ion Caramitru, Valeria Seciu, Dan Condurache, Ștefan Iordache, Mircea Diaconu, Florian Pittiș. Nu este o listă care să reflecte un gust personal, pentru că noțiunea de „cap de afiș” transcende și sfidează gustul personal. Pur și simplu am selectat și transcris acele nume pentru care, deseori, se caută un bilet în plus, acele nume care și despre care se afirmă că „duc greul teatrului românesc” de azi.

Ajuns aici aș vrea, în sfârșit, să ating miezul discuției și să remarc două lucruri: în primul rând numărul apreciabil al acestor actori arhi-consacrați și, mai ales, vârsta lor, și ea destul de apreciabilă (cu excepția ultimilor șase actori citați, deja trecuți și ei de prima tinerețe).

Iar acest statut de vedetă n-a fost cucerit de ieri-de alaltăieri, ci de aproape și chiar de peste două decenii. Căci de peste două decenii publicul nostru și-a stabilit „răsfățații” la aceleași și aceleași nume. Ba am putea spune că și actorii cei mult îndrăgiți și-au stabilit, cit au putut, un public preferat (există desigur și excepții onorabile).



Maria Ploae
 Horațiu Mălăele
 Dinu Manolache



Oricît s-ar supăra unii, nu pot să nu remarc un fenomen de creștere respectabilă a vârstei vedetelor. Nu e vina acestora, ba e chiar de apreciat puterea lor de a rămîne de atîția ani în virful piramidei. Dar, să subliniem: e vorba, în primul rînd, de o piramidă a popularității.

Întrebarea este: de ce nu acced actorii tineri (să zicem, între 25—35 de ani) la statutul și condiția depline de vedetă?

În orice caz, nu talentul le lipsește multor tineri actori pentru a deveni vedete. Adrian Pinteă, Radu Gheorghe, Horațiu Mălăele, Dragoș Păslaru, Răzvan Vasilescu, Marcel Iureș, Mirela Gorea, Șerban Ionescu, Claudiu Bleonț, Adriana Trașafir, Gheorghe Visu, Dinu Manolache (listă incompletă, desigur) au toate calitățile necesare unor performeri deosebiți ai scenelor noastre. Și ei sînt, cu adevărat, recunoscuți ca atare de o parte din public, ca și de critică.

Totuși, la vîrsta lor, cei din „clubul vedetelor“ erau cu adevărat cunoscuți de toată lumea.

Încerc să găsesc cîteva răspunsuri acestei stări de lucruri, fără a mă iluziona că ele epuizează problema.

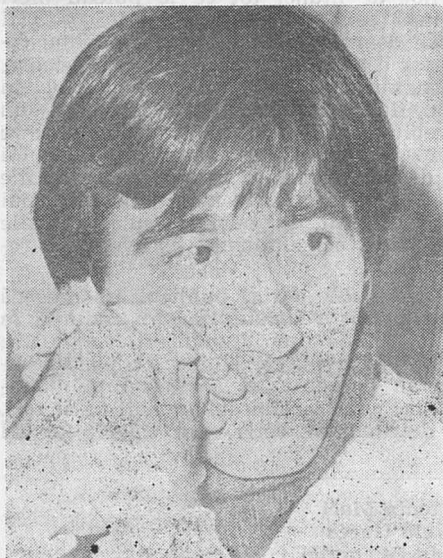
O generație tînă de creatori și artiști nu-și creează ea singură toate premisele și condițiile necesare deplinei audiențe.

Generația masivă a lui Mircea Albulescu, Amza Pellea, Marin Moraru etc. a umplut un gol istoric, mai ales în ceea ce privește maniera de interpretare. Ei au absolvit o școală temeinică și care „rumegase“ cu mult discernămint metoda lui Stanislavski. A fost perioada unei înnoiri a structurilor teatrale, care a aflat un public nou și avid de noutăți, de noi personalități. Scena, radioul, televiziunea și cinematograful au oferit tinerilor de atunci tot ce le puteau oferi și încă ceva pe deasupra. Dacă s-ar fi redus doar la creația scenică, popularitatea lor n-ar fi atins proporții copleșitoare.

Talentul lor s-a desfășurat astfel în voie, din prima tinerețe. Curînd ei au devenit actori-cheie ai teatrelor noastre și au acoperit proteic necesitățile jocului de dramă, comedie, tragedie. Generațiile ulterioare, și cu atît mai mult cele mai noi, au găsit, în bună măsură, locurile principale achiziționate, ba chiar și rechiționate.

Pe de altă parte, publicul își creează relativ ușor vedetele, dar nu renunță la ele la fel de ușor. Conducerile de teatre și alți factori (televiziunea, cinematograful) au perpetuat și accentuat publicitatea în jurul aceluși mănunchi de actori, în detrimentul celor mai tineri. La fel

Eugenia Maci
Mirela Gorea
Radu Gheorghe



și cronicarii și ziaristii, care, striviți de audiența crescîndă a „generației de aur”, au cam închis ochii la unele rabaturi artistice.

În altă ordine de idei, dacă există ceva de „imputat” mai tinerilor actori, ar fi tocmai o calitate a artei lor: o mai mare subtilitate a expresiei, un tip nou de convenție, mai rafinat, mai puțin „teatral”. Or, marelui public iubește teatralitatea, gestul amplu, fizicul bine dezvoltat. De ani de zile, institutele noastre de teatru au schimbat în bună măsură criteriile (mai ales „fizice”) de admitere. S-a preferat și se preferă tipul anodin, „natural”, „simplu” și nu e deloc întîmplător că idealul de joc (și de fizic) al tinerilor (se vede însă că și al dascălilor) actori este întru chipat de Al Pacino, De Niro, Dustin Hoffman sau, varianta feminină, de către Meryl Streep.

O asemenea politică de standardizare tipologică (sincronică, nu?) n-a încetat să dea roade pozitive, dar și negative, la nivelul audienței publice. Sigur că publicul e mai conservator în gusturi decît școala de teatru, dar nu e nimic blamabil în faptul că publicul dorește să vadă și actori de tipul Florin Piersic sau Rodica Tapalagă, după cum publicul de pretutindeni nu s-a dat și nu se dă înapoi cînd e vorba să admire tipul (și nu neapărat persoana) Robert Redford.

Cred că școala noastră de teatru va trebui să primească pe „băncile” ei și tineri care au „păcatul”, dar și „darul” de a avea, pe lângă talent, și un fizic plin de farmec. Este o cerință vitală mai ales pentru cinematografie, care de cîțiva ani a fost nevoită să aleagă chipuri frumoase și fără exigența diplomei de teatru.

Cu toate acestea, rămîne de necontestat faptul că a venit vremea să se facă mai mult pentru întinerirea „clubului vedetelor”. Sînt atîția actori tineri care merită să joace mai mult, să fie încurajați, distribuiți pe măsura marelui lor talent. Nu numai scena, dar și televiziunea, cinematograful, critica de specialitate au datoria să aducă la cunoștința publicului un potențial artistic mult mai mare decît cel al acelorași actori, cunoscuți și răs-cunoscuți. Hiaturile prea mari între generații nu sînt de natură să favorizeze încrederea noilor veniți. O creștere organică e preferabilă salturilor dezordonate, oricît de spectaculoase par acestea.

Patrel BERCEANU

Rodica Negrea
Mirela Cioabă
Răzvan Vasilescu



Interpreții „Visului...” — actori, personaje, dar și spectatori în theatrum mundi

O remarcabilă coeziune de gând și stil

„Actorii se visează actori” — un enunț lapidar, concentrat în versul alb prin care Florin Zamfirescu, semnându-și și propriul debut ca profesor asociat, aduce la rampă pe studenții anului IV, clasa conf. univ. Olga Tudorache, într-un studiu realizat după *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare.

zentărilor acestei capodopere). Cîteva inversări de scene, cîteva comprimări de tablouri fixează oricînd actuala „morality play” pe o unică direcție, cea a limpezirii spectaculare a sensurilor conținute. Visul este dilatat, întregul eșafodaj epic al poveștilor de dragoste paralele clădindu-se în mintea toropită de somn și trac a unuia dintre meseriași. Parodica reverie s-a substituit feeriei, ca, în cele din urmă, să se revendice a fi o meditație autoironică, vizînd prezenta condiție a interpreților, aflați la început de drum în cariera artistică. Deci, ei înșiși își confruntă vocația cu aspirația, visele cu posibilitățile reale, ce și le vor desăvîrși „într-o altă bună zi”. O cuvîntă reverență adresată improvizăției,

Un spectacol controversat *

Poetica teatrală pe care se sprijină construcția de „the play within the play” a acestui text a fost evidențiată printr-o ingenioasă restructurare a materiei dramatice (operație nu pentru prima oară întreprinsă în istoria universală a repre-

* „Visul unei nopți de vară” de Shakespeare, Studioul I.A.T.C., spectacol-studiu de Florin Zamfirescu cu studenții anului IV, clasa conf. univ. Olga Tudorache

comediei dell'arte (meșterii discută despre piesa pe care vor să o ofere ca divertisment la nunta de la curte), deschide reprezentația ce alunecă inspirat, din chiar al doilea tablou, în planul oniric, pe care nu-l va mai părăsi decît în final, cînd Bottom (autohtonizat Fundulea) și ai lui își îmbracă veșmintele clovnești, pregătindu-se de spectacolul ce abia urmează să înceapă. Deliciile „teatrului în teatru” (ale teatrului despre teatru) înseamnă — de fapt — răsfrîn-

gerea realității în oglinda ficțiunii poetice. Eternei dileme „a fi — a părea” i se suprapune contradictoria dialectică a datelor furnizate de rațiune și, respectiv, de simțuri. Căci intriga intrigii — dragostea — e luată în considerație ca modalitate de percepere deformată a lumii înconjurătoare, motivul „lumii pe dos” fiind metonimic invocat prin vijelia din miez de vară. Seria imbrogliourilor amoroase (nu atât declanșate de binecunoscutul elixir, cât datorate superficialității și inconsistenței sentimentelor) este dublată în semnificație: traume pierderii identității îi corespund și pericolele histriionismului (stereotipia comportamentală fiind marcată prin asemănarea fizică a celor patru tineri îndrăgostiți, ca și prin vestimentația lor identică, și anume moderne „safari”). Jocurile iubirii se desfășoară pe un spectaculos covor ce închipuie pădurea ateniană și, printr-o dublă focalizare, într-un perimetru îngrădit de frînghii — un simbolic ring al disputelor gratuite, derizorii (scenografia austeră aparține studentului în anul IV la I.A.P. — Institutul de Arte Plastice — Șerban Iuca).

Propunându-și să deslușească, cu maximă luciditate și tot pe atîta umor, „ce se ascunde în greșeală”, studenții și-au asumat dificila sarcină a interpretării succesive și chiar simultane a mai multor roluri. Obligați, deopotrivă, la o triplă postură: de actori, de personaje, dar și de spectatori în *theatrum mundi*, în propriul lor univers artistic. Devoalările repetate, supravegheate atent și cu haz, transformă mai fiecare evoluție într-o eboșă caricaturală a cunoscutelor personaje shakespeareene. La lumina unei luminări, veselii și inocenții aspiranți la gloria artei lasă impresia unui grup de troglodiți ai sortii, prea puțin individualizați în înveșmîntați aproape atemporal. Metamorfozele uimesc rînd pe rînd. Demonstrînd o surprinzătoare maleabilitate, Marius Rogojinschi e Fundulea, țesătorul-hahaleră care, nesățios, ar vrea să joace orice rol, deși nu știe (nu i se potrivește) nici unul; după ce trece prin scenă ca Egeu, tatăl Hermiei, se visează un zburdalnic spiriduş, căruia îi place să se bucure de viață și să facă trăsnaî de tot felul, răutăți „benigne”. Pelerina de bufon, dar mai ales sceptica indiferență disimulată savuros amintesc că personajul se înrușește mai degrabă cu Launce și Speed, decît cu Ariel. Lipsindu-i deocamdată riguroasa disciplină a deplinei interiorizări, Mihai Bica, prințina sa plină de prestanță și glasul de o solemnitate baritonală, e mai întîi un dulgher tenebros, deși poartă numele inofensiv de Gutuie, devenind apoi severul, autoritarul duce Theseu, ce a răpus minotaurul, folosindu-se — e drept — și

de ajutorul Ariadnei; un joben și o mantie de magician îl transformă pe dată și în Oberon, demiurg justițiar, dar cam... nervos, surescit de plictiselile mariajului. După un hohot de ris ce-i anticipează refulările și răfuielile, Titania Mălinei Petre se impune ca o trufașă zveltă, angoasată, și are un reușit moment solistic, evocînd, cu o bine studiată economie de gesturi, lascivitatea caracteristică tărîmurilor originare.

De o strălucitoare frumusețe, Raluca Peniu impresionează din primul moment datorită forței din privire, o privire pe cît de sensibilă, pe atît de inteligentă. Ca Hipolita, arborează zimbetul și malițios și trist al mîndrei amazoane „legate” printr-o căsătorie forțată de cel care a învins-o — o apariție statuară, de veritabilă Diana, zeiță a lunii și a vînătorii. Cumulînd patru personaje absente (Fir de păianjen, Măzărîche, Fluturaș, Bob de muștar), ea le întrupează pe toate, fiind și o foarte feminină și totuși copilăroasă Zînă din suita Titaniei, dar și complicea cu inflexiuni jucăuș senzuale a valetului confident. Cu el face un excelent tandem, stăpînînd un elegant limbaj corporal, ce distilează, cu umor și măsură, posibila licențiozitate în grațioase echivalențe plastice. Acestea sînt integrate mișcării scenice (Malou Iosif), care, adesea, se accelerează sau se încetinește ca într-un balet delicat, sugerînd — evident parodic — plutirea din vis, sumă de efecte ce suplinesc inventiv coordonatele banale ale feeriei, o întoarcere în epoca elisabetană, cînd convenția teatrală era mult mai acuzată și mai fantezistă decît astăzi.

Talent viguros cu resurse multiple, Emilia Popescu știe deja să alterneze subtil registrele, conferînd ridicolului o reflexie tragică, iar dramei, irizații comice. Pe Helena, îndrăgostita idolatră, o învăluie într-o caldă senzualitate, acidulată printr-o aprigă furie, căci eroina e conștientă că demnitatea îi e ultragiată, dar nu poate scăpa de situația stupidă în care se află; perseverează resemnată pînă cînd are impresia că nici prietenia nu mai e sigură, că toți ceilalți au ajuns să-și bată joc de ea; atunci se mobilizează, antrenînd-o în convulsiile geloziei și pe suava ei cvasisosie, Hermia. În interpretarea Ceciliei Bîrbora aceasta e o naiv-credulă și candidă blondă, frenetică în iubire, derutată însă complet de neașteptata trădare.

Doru Fîrte e un încrîncenat Demetrius, mai întîi ingrat, apoi excesiv de avîntat îndrăgostit, marșînd pe infatuare, iar Emil Șerban va fi entuziastul amarez Lysander, ce devine blazat, scribit chiar. În chip de stingaci diletanți — timplarul Bîndu și cirpaciul de foale Flaut — cei doi studenți persiflează cu moderație, fără deosebit aplomb, poncifele amatoris-

mului. Nicolae Mandea (student la regie) se confundă cu insignifianța celui menit a fi doar Subțirelu, simplu element auxiliar. În schimb, Marius Bindea, ca Philostrate, pare un comic „monument” închinat absurdului, căci prezența maestrului de ceremonii este perfect inutilă în dinamica acestui teribil joc de-a iluzia, care nu-i tolerează cenzura.

Așadar, o montare tinerească, asumându-și riscurile pledoariei *pro domo*, căci „o afirmație” înseamnă „implicit mai multe negații”, după cum avertizează proaspătul pedagog, dovedind o remarcabilă coeziune de gând și stil.

Irina COROIU

Trupă bine încheată, interpretări inegale

Intitulat cu modestie „studiu”, *Visul unci noapți de vară* în interpretarea studenților anului IV al Institutului este chiar un spectacol. Profesorul asociat Florin Zamfirescu (clasa se află sub in-

visul perechilor refugiate în pădurea ateniană etc., etc. Eseul propus — altminteri plin de viteză, de idei (unele foarte valabile, altele, desigur, de discutat), și mai ales de antren — își conduce și își deschide semnificațiile către însuși mirajul înscenării, către bucuria, blestemul și responsabilitatea de a fi actor.

Intenția „scenariului” și a regiei este aceea de a pune în mișcare echipa omogenă a tinerilor studenți, dindu-li-se citorva chiar posibilitatea de a interpreta mai multe ipostaze. Dacă mica trupă este foarte bine încheată, generos orchestrată și vie, interpretările individuale au încă inegalități. Foarte mult de muncit au Marius Rogojinschi (Fundulea, Egeu și Puck) și Mihai Bica (Gutuie, Theseu și Oberon). Cel dintii, cu aplomb, umple vesel spațiul de joc, țigănește frenetic în Puck (nu foarte diferit totuși de ipostaza Fundulea), imprimă dinamism relațiilor scenice, într-un amestec de precizie lucidă și dăruire personală, suficient de bine dozat. Mihai Bica are glas bun, prestantă scenică, nițică afectare pe alocuri (lungind fraza și emisia), și sugerează cu talent și interiorizare o forță malefică atotștăpînitoare.

Un spectacol controversat

drumarea conf. univ. Olga Tudorache) condensează și reordonează textul feeriei, într-un soi de radiografie a relațiilor care se dedublează mereu, de jur-împrejurul iubirii. Se operează astfel o multiplă cădere în oglindă, plecîndu-se de la trupa de actori-meștesugari, Bottom (Fundulea aici) avînd un vis, despre

Cuplurile de tineri sînt dinamizate în special de actrițe: Cecilia Bîrbora (Hermia) și Emilia Popescu (Helena), Temperament puternic, cea dintii, dublat de o exactitate încă prea vizibilă; Emilia Popescu pare a avea real har în comedie (atenție însă la plastica mișcării, în prima parte). Scenele de confruntare din-

Bucuria, blestemul și responsabilitatea de a fi actor



tre cele două au savoare. Mai puțin realizați, partenerii — Doru Firte (Blindu, Demetrius) și Emil Șerban (Flaut, Lysander) — apar terni ca amorezi, dar sînt în schimb foarte avantațați de scena hazlie a spectacolului de la curtea lui Theseu.

În Titania, Mălina Petre pare să aducă un fel de răcoare noptatecă. Actrița se mișcă deosebit de expresiv, vocea însă îi alunecă uneori distonant. O prezență în totul bine marcată (am sentimentul unei vocații mai apropiate de dramă). Jucînd două roluri (Hipolita, Zîna), Raluca Penu trece cu mult peste agreabil, în pofida partiturii mai reduse. Deosebit

de expresivă în scenele mute (foarte frumoasă ideea Hipolita — logodnică legată fedeleș), în ipostaza zinei din cor-tegiul Titaniei actrița umple de farmec atmosfera, ca haz, naivitate, senzualitate și inteligență în același timp. Mi se pare una dintre prezențele de viitor ale promoției.

Plăcut, reconfortant, bine condus, grupul actorilor, în pragul absolvirii oferă o reprezentare tinerească în care vedetă e mai degrabă ideea de teatru decît ideea de „personalitate artistică“.

Miruna RUNCAN

Un spectacol controversat

Așa, nu !

„Nu cred în basmele străvechi cu zîne“ este ideea căreia i se subordonează demersul regizoral al spectacolului **Visul unei nopți de vară**, montat la I.A.T.C. Acesta este punctul de pornire pentru o nouă lectură a piesei. Titlul ar fi trebuit scris pe afiș între ghilimele, pentru că ni se arată un vis de iarnă, înghețat și sumbru, în care se decantează tot ceea ce este rău în personaje. Feericul, mira-

Cînd spectacolul caută efecte în loc de sensuri...



culosul, chiar și umorul lipsesc din spectacol, scenele se înșiră (uneori) ca într-o banală piesă de intrigă.

Ce a vrut regizorul? Ne-am obișnuit să considerăm **Visul unei nopți de vară** o poveste de iubire în registru comic, incluzînd o demonstrație de „teatru în teatru“. Florin Zamfirescu merge mai departe și propune ca structură principală un „vis în vis“, încercînd să compună și o meditație asupra condiției precare a actorului. Meșteșugarul Bottom (tradus Fundulea), actor improvizat, devine în spectacol un alter-ego al autorului, un purtător de cuvînt al actorului, capabil să imagineze o piesă adevărată, dar condamnat să joace roluri de mîna a treia. Regizorul decupează patru grupuri de personaje : meșteșugarii, îndrăgostiții, Theseu-Hipolita și grupul duhurilor. Dominant este grupul meșteșugarilor, cu ei (scena repetiției) se deschide spectacolul : ambianță sordidă, îmbrăcăminte mizeră, încălțăminte scîlcită. După distribuirea rolurilor, meșteșugarii se retrag. Rămîne doar Fundulea, pe un pat, înfrigorat, sub o pătură gri. Și visul începe în contururi imprecise, coșmarești, apoi tot mai devorant, pînă ce realitatea se topește în vis. De remarcat că regizorul alege ca timp al acțiunii noaptea sfințului Valentin, 14 februarie, „noaptea iubirii și a logodnelor“, de care Shakespeare amintește în actul IV. Chiar și scenele din visul lui Fundulea și costumele duhurilor aerului sînt în tonuri de negru.

Momentul de „teatru în teatru“, în care meșteșugarii prezintă **Prea tristă comedie**

și prea tragică moarte a lui Pyram și a Thisbei, parodie a tragediei **Romeo și Julieta**, este singura scenă înzestrată cu umor. Este ironizată maculatura dramatică, întreg spectacolul fiind, în subtext, o amară dezvăluire a dramei actorului. Pare logic ca epilogul să fie rostit de Fundulea-actor-autor, și nu de Puck, așa cum indica autorul: „Oameni buni, nu ne-osindți; / îngăduitori să fiți, / că vom drege altădat' / tot ce-acuma am stricat”.

Spectacolul studenților propune o schimbare de accente, tratând **Visul...** ca pe o piesă erotică, idee nici foarte ingenioasă, nici ofertantă teatral. Alături de cuplurile shakespeariene Theseu-Hipolita, Hermia-Lysander, Helena-Demetrius apar aici și Puck-Zina, meșteșugarii și însoțitoarele lor iubărețe. Aparte și foarte interesant sînt definiții Theseu și Hipolita, care nu mai sînt îndrăgostiți maturi, ci niște adversari obligați să se supună legilor căsătoriei. Unica lor plăcere este duelul verbal, singura trăsătură comună e plictisul, enunțat cu prețiozitate. Plastică este prima apariție a Hipolitei, înveșmîntată cu o mantie roșie și cu tot trupul înfășurat într-un ștreang.

Acest spectacol-studiu regizat de prof. asociat Florin Zamfirescu, în scenografia lui Șerban Iuca, a fost realizat cu studenții anului IV, clasa conf. univ. Olga Tudorache. Nu cred că a fost un studiu profitabil pentru actori. Un regizor (și

cu atît mai mult un profesor) trebuie să știe să aleagă spectacolul potrivit trupei. Or, mulți dintre absolvenții acestei clase nu ne-au convins că au știința și forța de a aborda o partitură shakespeariană. Nu-i reproșăm lui Florin Zamfirescu dorința de a impune o lectură nouă, dealtfel coerentă, cu unele soluții interesante, spectaculoase, ci faptul că tot acest efort nu s-a soldat cu o înțelegere aprofundată a textului, cu un plus de farmec în montare. E o viziune, ce-i drept, nouă, dar lipsită de prospețime.

Cîteva schițe de personaje oferă: Marius Rogojinski, în rolurile Puck și Fundulea, actor cu certe disponibilități scenice, dar încă superficial în compoziție; Mihai Bica (Theseu și Oberon), o siluetă înaltă, osoasă, un joc grav, aspru, încă imprecis în rostire; Raluca Penu (Hipolita, Zina), actriță pe care, prin datele fizice și prin temperament, o vedeam mai bine distribuită în Hermia; Mălina Petre (Titania), uscățivă, aspră, ascetică; Emilia Popescu (Helena), o apariție plăcută, cu o mișcare dezinvoltă, dar neizbutind să-și ia în serios personajul.

Accept experimentele, le consider chiar necesare. Ele sînt binevenite ori de cîte ori teatralitatea are de cîștigat. Dar cînd spectacolul caută efecte în loc de sensuri, atunci spun: așa, nu!

Aurelia BORIGA

PERMANENTA MODERNITATE A CLASICILOR

Misterul trandafirilor galbeni sau „Un colț de lume numai cu bucuriile ei mici“

Despre Tudor Mușatescu s-a spus că ar fi cel mai fidel performer din perioada interbelică al stilului caragialean. Nu este vorba, însă, de o simplă preluare a unei maniere și de întrebuintarea ei mecanică. Tînărul dramaturg (avea 30 de ani cînd a scris *Titanic Vals*, capodopera sa) nu s-a ferit de înfrîurirea genialului său predecesor, ba chiar s-ar putea spune că i s-a supus cu o neascunsă plăcere, dar el pare să fi fost conștient că societatea contemporană lui perpetua structurile caragialești.

O societate caragialească a născut stilul caragialean; viitoarele ei stadii de primenire a spiritului lăuntric („alte măști, aceeași piesă”, vorba Poetului) impun scriitorului, care dorește să consacre prin rîs fenomenul, redescoperirea aceluiași stil. În societatea românească din anii '30 pot fi degajate structuri care le evocă, în spiritul unei neîndoielnice evoluții prin «corsi i ricorsi», pe cele din epoca în care I. L. Caragiale și-a scris capodoperele. Noua fază de coacere în care se aflau structurile caragialești e aceea pe care o tatonează satiric, nu de unul singur, dar cu o mai norocoasă intuiție a duhului ei, Tudor Mușatescu.

Că societatea din vremea lui I. L. Caragiale ar fi constituit o suită de forme fără fond este aproape o marotă junimistă: Comediile dramaturgului, și înaintea tuturor *O scrisoare pierdută*, propun — cu vorbele lui Tudor Vianu — „satira instituțiilor noastre pseudodemocrate”. Dar forme fără fond sînt și instituțiile din comediile lui Tudor Mușatescu. Sexagenarul Olimpiu Ionescu din *Sosesc*

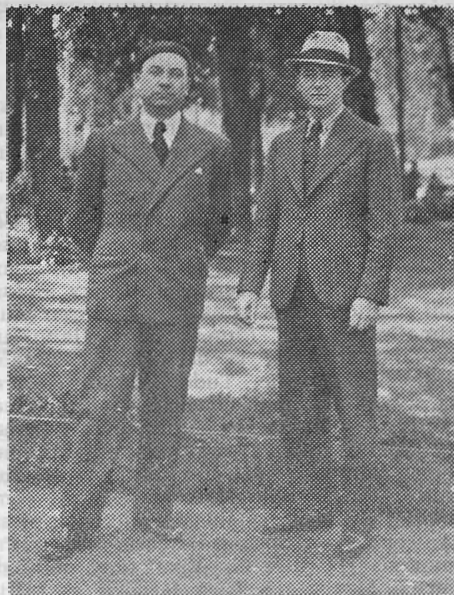


deseară înființează la Cîmpulung peste douăzeci de ligi, care de care mai caragioasă prin găunoșenia ei: Liga pentru respectarea onoarei, Liga culturală, Liga contra danșului, al cărei președinte este Arsenescu-Schiopu, Liga nefumătorilor, Liga contra prostituției, Liga vegetarienilor, Liga drept-credincioșilor cîmpulungeni... Evoluția evenimentelor dezvăluie numai cîteva, dar atît de împătimit e coordonatorul lor de proliferarea cadrelor goale că e gata să ia în serios sugestia batjocoritoare a fiului său care-l întrebă dacă nu este cumva „și președintele oamenilor cu scaun la cap”... Ca forme fără fond se profilează partidele politice din *Titanic Vals*, unde un Rădulescu-Nercea face și desface candidaturi, și îndeosebi din ...escu, unde un Decebal Sp. Neculescu poate să treacă, după pofta inimii și la ghesul intereselor pecuniare, dintr-un partid într-altul, și încă să se situeze mereu printre liderii lor, iar în cele din urmă să-și înființeze propriul partid! Acest joc „de-a instituțiile progresiste” (pe care G. Călinescu l-a relevat în comediile lui I. L. Caragiale), doar savuros în *Sosesc* deseară, împinge comedia ..Escu spre teatrul politic. Poate că nici o altă piesă românească nu propune un mai grotesc spectacol al formelor fără fond, cu o atît de limpede conștiință a implicațiilor lui metaforice și cu un așa de subtil dozaj al detaliilor de compoziție, rîsul provocînd aici la meditație ideologică.

Dar în ce fel constrînge forma fără fond personajele înseși? Tipul sociologic pe care I. L. Caragiale l-a dibuit cel dintîi este alcătuit din indivizi care oscilează

între o identitate pe care le-a fost dat s-o abandoneze și o identitate la care aspiră ori li s-a atribuit fără s-o rîvnească sau fără să li se cuvîină. Este un tip sociologic de trecere, pe care societatea îl va cunoaște cît va exista ca societate, activ întotdeauna, dar care domină, mental și numeric, în anumite vîrste ale existenței ei. Într-o astfel de vîrstă caragialescă se află și societatea din teatrul lui Tudor Mușatescu. Personajele încearcă, de obicei, să iasă dintr-o condiție de a cărei inferioritate socială și (sau) intelectuală sînt conștiente, dar fără a-și susține tentativa printr-un efort real de autodepășire. Ele văd soluția de emancipare în însușirea jargonului propriu categoriei sociale și (sau) intelectuale în care vor să se integreze. E o soluție superficială, care le îmbrîncește în ridicol. Locotenentul Gigi Stamatescu (din **Titanic Vals**), care își pledează statornicia în iubirea pentru Miza Necșulescu, este un Rică Venturiano cu epolet: „Era să mă-mpusc și-n piept, deasupra inimii, ca să le trag o spaimă“... ; „Pentru că, dacă ai dreptul să mă acuzi de procedee, n-ai dreptul să te legi de dragostea mea“... Prin limbajul lui patriotard, care mimează convingeri inexistente, politicianul Decebal Sp. Necșulescu din „Escu este un Cațavencu mai gramatical, dar mai insidios“: „Nu că mi-e frică pentru mine... dar viața mea nu-mi mai aparține... E-a țării și n-am dreptul să i-o iau“... ; Platon Stamatescu, „băiețușul“ din aceeași comedie, este un domnul Goe la 23 de ani, preocupat că Muki, unul din căteii casei, a început să strănote din cauză că la București „e prea mult praf în aer“, urmărit de aceeași inocență bufonă și în relația erotică: „O viață are omul... vino să te pup cu riscul ei“, i se adresează el iubitei. Manole, servitorul lui Alexandru Manea (din **Visul unei nopți de iarnă**), care imită pînă la identificare simpatetică personalitatea stăpînului, este „băiatul“ din **Momente și schițe**.

Despre eroii lui Caragiale integrabili în tipul sociologic de tranziție social-culturală s-a spus că ar fi lipsiți de „vulgarietate sufletească“ și că, în fond, ei ar fi niște inocenți, poate chiar niște angelici. De aceea, probabil, în ciuda impresiei pe care a făcut-o Cetățeanul turmentat, ei nu pot fi grupați în „pozitivi“ și „negativi“ : în fiecare binele și răul se amestecă organic. Sînt și în lumea caragialescă a lui Tudor Mușatescu asemenea personaje care se sustrag maniei lui, ca Olit și Puiu Ionescu, capabil să-și dizolve duzina de ligi și să redescopere viața, și ca fiul lui, Puiu, care se poate elibera de aerul inițial de „lichea cinică“, din **Sosesc de seară**, ca Miza, din **Titanic Vals**, care minte din teamă, dar, dintr-un instinct al



Cu Sică Alexandrescu (stînga), în grădina publică din Cimpulung, 1934

loialității, refuză să pactizeze împotriva Genei, salvatoarea ei, ca Gigi Stamatescu, locotenentul din **Titanic Vals** și generalul din „Escu, veșnic timorat, el, militarul, de autoritatea cuiwa, a părinților mai înfii, apoi a soției, ca Traian Necșulescu, care și-a cheltuit averea la cursele de cai, dintr-o slăbiciune care i-a dat, însă, un sens onorabil în viață („Eu am caii mei și n-am nevoie de...“ — îi spune el lui Langada), ca Amélie Necșulescu și Nina Damian, din „Escu, care păstrează o notă de distincție și în gesturile care ar trebui să le compromită.

Și totuși, sub impactul realității, teatrul lui Tudor Mușatescu face din tipul sociologic de tranziție o expresie a agresivității care pune în primejdie identitatea omenscului. Cu două excepții, toate personajele din **Titanic Vals** doresc, imploră și se bucură de moartea lui Tache G. Necșulescu, care face bogată familia. Versatilitatea politică a lui Decebal S. Necșulescu, care devine cu ușurință candidatul al socialiștilor, maculează structuri întregi prin definiție. Pe lângă Bartolomeu Zălaru, gazetarul din **Al optulea păcat**, care face din presă un mijloc de manipulare cinică a conștiințelor, gazetarul lui I. L. Caragiale sînt niște dulci copii. În **Țara fericii**, profesorul de istorie Emanuel Pecrețeanu e supus, fără motiv și împotriva voinței lui, tratamentului psihiatric. Nu încapă îndoială că lumea caragialescă din anii '30 și-a pierdut în bună măsură canoarea pe care lumea caragialescă a lui

I. L. Caragiale însuși o conserva sub fanfaronada ei, „cîștigînd“, în schimb, în brutalitate și ipocrizie, în vulgaritate și kitsch.

Într-o jumătate de secol, omogenitatea lumii caragialești s-a sfărîmat. Pe măsură ce personajul de tranziție a devenit o încarnare a violenței, în replică s-a conturat tipul omului cumsecade: așa se prezintă, de pildă, Spirache. Dacă I. L. Caragiale atribuie Cetățeanului turmentat, „onest și bețiv“ (după G. Călinescu), „martorul naiv, dezinteresat și perplex al farsei politice, omul anonim din marea mulțime nesocotită“ (după Tudor Vianu) un de-abia sesizabil și de aceea discutabil rol contrapunctic, Tudor Mușatescu creează în cele mai consistente din comediile lui variante ale omului bun. Cel mai cunoscut dintre aceste personaje premeditat frumoase este, știe toată lumea, Spirache din *Titanic Vals*, dar îi țin companie Gena, fiica lui din aceeași piesă, Anișoara din *Sosesc deseară*, Maria Panait zisă Doruleț din *Visul unei nopți de iarnă*, Maria din *Țara fericirii* și, întrucîtva, Amélie Necșulescu din *...Escu*. Toate aceste personaje (și poate și altele din comedii mai puțin izbutite) par neajutate și stingace, de o ingenuitate copilărească. Dar sint așa? Ele știu ce vor de la viață, își cunosc idealul și au nu doar temeritatea, dar și abilitatea de a lupta să-l atingă. Ingenuitatea lor e dublată de o splendidă ingeniozitate. Spirache știe că, de fapt, copilul pe care îl îngrijește

Acasă...



La masa de lucru

Gena este al Mizei, dar tace și plastografiază un testament pentru a-și aduce acasă, înfrîngînd opoziția familiei, fiica și nepotul; Gena preia progenitura Mizei pentru a-l împiedica pe tînărul pe care-l iubește să cadă în capcana pe care i-o întinde sora ei vitregă; Anișoara are tactul de a-și reapropia iubitul sedus pentru o clipă de oarecare pariziană „Lolotte“; Maria Panait zisă Doruleț se bate cu prejudecățile și cu propria-i timiditate, pentru a-l cunoaște și cuceri pe omul pe care-l îndrăgește. Idealul cel mai de preț al acestor personaje, contrastînd violent cu visurile de mărire ale celorlalte, cu o duioasă claritate exprimat de Spirache, e de a trăi „într-un colț de lume numai cu bucuriile ei mici, așa cum sint ele, fără să rîvnească lucruri care n-ar face decît s-o zbuciume și s-o sfărîme“, căci „familia și liniștea în casă sint cele mai bune lucruri pe care le-a dat Dumnezeu pe pămînt“... Nu e acesta idealul pe care îl redescoperă umanitatea la sfîrșitul secolului XX, și o dată cu ea literatura? Mărturisirea pe care scriitorul Alexandru Manea din *Visul unei nopți de iarnă*, autorul a patruzeci de romane, o face Mariei Panait zisă Doruleț ar putea s-o subscrie, la cincizeci de ani după redactarea comediei, o întregă generație, și nu numai de scriitori: „Vezi tu, Doruleț, azi-noapte, cînd stam în fața ta și te mirai că tac... nu știi de ce am înțeles, dintr-o dată, cît poate să doară lipsa unui cămin... Ce-nseamnă prezența unei tovarășe de viață... Mi-am dat seama cît de zadarnic am trăit. Mi-am dat seama că în fond n-am fost fericit niciodată, fiindcă n-am iubit niciodată“...

Este, neîndoielnic, o întîmplare că scriitorul fictiv Alexandru Manea nu putea în 1937 să lucreze fără cîțiva trandafiri galbeni pe masă, cum nu va putea, peste cîteva decenii, să lucreze scriitorul în carne și oase Gabriel Garcia Márquez; dar această întîmplare semnifică recurența bucuriilor mici ca ideal.

Constantin SORESCU



Iluzia ca speranță ibseniană

Ibsen este primul dramaturg care de la Shakespeare încoace aduce un suflu absolut nou în teatru. Care rupe cu tradiția înrobitoare a marelui Will, de care n-a reușit să se desprindă nici geniul unui Schiller sau Hugo, întronind teatrul de idei, de stări, teatrul unui mod de a povesti static, ne-dialectic, închis. Care creează viață, deci speranță, din iluzie, din absență, din morbid, din lipsă de viață. Care naște frumusețe din spaimă, din întuneric, din obsesia morților, din complexe patologice, din firea neînțării și a spectrelor. Nu spune oare Doamna Alving, tulburătorul personaj din *Strigoii* (1881), că „toți sintem niște strigoi. În noi nu e numai ceea ce am moștenit de la părinți. Ne bintuie tot felul de idei, de credințe moarte... Ele nu trăiesc în noi, zac numai, și nu putem scăpa de ele... Pretutindeni sînt strigoi. Mulți, cită frunză și iarbă. De aceea ne e grozav de teamă de lumină, tuturoră”? Nu tuturoră, ci acelor personaje care disprețuiesc idealurile. Un Brand sau un Doctorul Stockmann din *Un dușman al poporului* (1882) nu se supun acestei legi a priori, predestinate, a micii lumi ibseniene. Ca și Peer Gynt, ei vor absolutul, adevărul, or în acest pisc nu se poate ajunge decît înlăturînd iluzia cea mare, minciuna. Iată ce spune în acest sens idealistul și purul Stockmann, de pildă: „Vreau să răstorn această minciună că adevărul ar fi de partea majorității.”; „Nici o putere din lume nu poate împiedica distrugerea unei societăți bazate pe minciună!”; „Nimeni nu trebuie să poarte pantalonii cei mai buni cînd iese pe stradă să lupte pentru libertate și adevăr“.

*

Între aceste extreme se derulează toată noutatea teatrului ibsenian. O noutate a cărei expresivitate se naște, paradoxal, din inexpressivitate, așa cum speranța se naște din disperare, ca o pasăre phoenix

din propria-i cenușă. Așa cum idealul personajelor se naște din înfrîngerea lor. Așa cum forța se naște din fragilitate. E ca un joc al puterii și al singurătății. Puterea e măcinată de singurătate. Fiecare se luptă singur cu strigoii dinlăuntru și dinafară, deși în *Strigoii*, bunăoară, morții par că „se răzbună” pe cei vii! Oswald e ros de viermi ancestrali: el duce păcatele tatălui său ca pe un cadavru. De aceea și spune că e un cadavru viu. Morful este crucea pe care, cît trăiește, cel viu o poartă ca pe o jertfă: răscumpărarea, prin nevinovăție și puritate, a păcatelor ancestrale. **Viul** e un martir fără voie! De cele mai multe ori, viii pe care ni-i prezintă Ibsen sînt **capătul** evoluției, ei ispășesc cu nevinovăția lor **vina** morților, ei opresc roata **Demiurgului unilateral** și cu ei se destramă o dimensiune. Toată boala ancestralului și aprioricului univers ibsenian s-a adunat în Oswald. Oswald este expresia chircică, fantomatică, a speranței ibseniene. El este **strigoiiul sacru**.

*

„Adevărul e acesta — spune Stockmann —, că omul cel mai puternic din lume e cel care e mai mult singur“. Cît a evoluat jocul puterii (idealului) și al singurătății de la concepția din **Brand** (1866), rostită ca un motto: „Mă obosește jocul rar / în care nu pierd, nu cîștig / (Cel singur luptă în zadar!)“! Era începutul revoluției teatrale a lui Ibsen, pe extrema **Brand — Peer Gynt — Un dușman al poporului — Constructorul Solness**. Brand, ecou al lecturii atente a Bibliei și al ideilor lui G. Brandes, este un fel de Isaiia dublat de un Crist. Din acest aliaj trebuie să se nască Omul. Dar Omul, cu „O“ mare, este un paradox, dacă nu o parabolă. Fiîndcă el vede totul sau nimic. În acest caz, el este **mort** pentru lume. Brand mai poate fi și Nietzsche, dar și Martin Luther King **avant** la

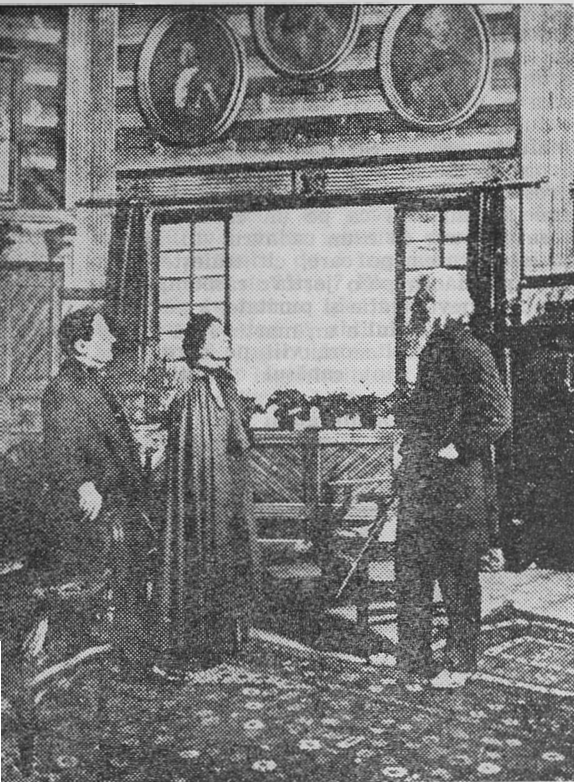
lette : acel exod al mulțimii care îl urmează pe Brand în marșul său curajos către lumea cea mare fără de torțe. Exodul este pasajul care face din poemul **Brand** o capodoperă, aici teatrul fiind esențial simbolic, cu replici date de personaje-idei. Marșul simbolizează parabola omului, a omului care vrea să ajungă la capăt. Dar capătul e Omul însuși. Numai un spirit infinit poate cuprinde și capătul omului. Or, nimeni nu este spirit infinit ca să poată trăi pînă la capăt! De aceea, de cîte ori cineva își ia misiunea să vorbească despre Om, va vorbi ca despre

nu prin iubire, nu prin umanism, nu prin colectivism se poate ajunge la eul absolut.

De fapt, Brand însuși moare sub ruinele cristalelor de gheață. Cîștigul său e doar Iluzia. Ca al oricărui erou ibsenian. O clipă însă Brand a avut conștiința dialecticii. Dar această conștiință este o povară prea obositoare pentru om. „Cercul vicios“ devine închiderea structurii, imposibilitatea de a ieși din fatum, alfa și omega. Lumea, ca și personajul, începe în iluzie și sfîrșește în iluzie. Toate valorile umane par strivite de paradoxul unei creații nedialectice, dar viabile. Un **Demiurg unilateral**, cum spuneam, a creat lumea „eternei morți“ ibseniene.

*

Fiecare piesă a marelui dramaturg norvegian este un **complex** psihanalitic, un caz în continuă stare-limită, care își trage izvorul din absența unei lumi ce se chinuie să-și facă simțită prezența. Este în același timp lumea lui a fi și a nu fi, a unei luminoșimi vidate de substanța vie a fotonilor. Complexul **Rosmersholm** (1886), de pildă, constă în imposibilitatea omului de a supraviețui („cailor albi“), de a ieși din iluzie prin realitate, de a-și depăși deznădăcinările. Și Rosmer, și Rebekka (precum și Beate) ies însă din iluzie prin iluzie. La Ibsen, lumea ca un **complex** este lumea ca vid populat. O noologie abisală populată de năluci. Subconștientul este bine fragmentat. De aceea nici în afara personajelor, nici în ele nu se petrece nici o acțiune: e o aparență mișcare dinspre neființă spre ființare, un aparent efort de a lega „acțiuni“ veșnic sortite eterogenității. De aici impresia de absență, de fixitate absolută, de static și neant. Ca o confirmare că în „galaxia Gutenberg“ nu e posibilă o **psihologie** continuă, întregă, din care să apară realitatea însăși. Alfel cum s-ar explica nemulțumirea creatorului?!... Teatrul lui Ibsen este un teatru de **psihologie discontinuă**. Un amestec de stări cerebrale, de realism familial și romantism sec, de mit și enigmă, ca o stranie vale Usher! Dar **psihologia discontinuă** se creează din suspendarea personajelor într-un **complex** fără respirație sau cu o respirație de subconștient „realist“. Ibsen a găsi for-



Eleonora Duse în „Rosmersholm“

ceva în mare parte necunoscut. Așa se ajunge la paradox. Aceasta e explicația idealizării.

Ibsen înțelege (șovăitor) că Omul (Brand) nu poate avea drept măsură nici o religie. Că numai Biserica de gheață îi este simbolul său eliberat. Că ea este simbolul infinitei negativități: Brand înțelege că

ma perfectă prin care să comunice o infraestetică nordică ridicată pe mandlele lumii burgheze, complet dezorientate, a sfârșitului de secol trecut. Căci numai sfârșitul unei lumi și forma nouă, revoluționară, prin care e comunicat pot trezi stări necunoscute: complexul „Rosmersholm“, complexul unei alunecări line și dure, al unei curgeri interioare apăsătoare, dense, cum numai o glisare inevitabilă în neant poate fi. Marile nisipuri mișcătoare cehoviene de aici încep. Câtă forță nevăzută au interioarele nisipuri care macină în toate direcțiile! Rod mișcarea și o depun în straturile insondabile ale staticului. Niciodată n-au mai fost create nemișcarea, destrămarea, pieirea cu atîta artă, implicit cu atîta speranță într-un nou început! Clarobscurul, ca într-un tablou de Rembrandt, pătrunde prin toate fisurile conștiinței unei lumi care se scufundă. Luminînd totodată un prag de pe care poți sări în haos (dacă ai apucă amețeala „labirintului“) sau în mișcarea într-un sens (dacă ai cumva revelația dialecticii, dulcea ei amețeală).

*

Nora (1879), Femeia mării (1888), Hedda Gabler (1890). Un alt element al innoirii aduse de Ibsen: viziunea asupra **personajului feminin**. Femeia învăluită în mister și legendă. Nu istoria, ca la Shakespeare, ci femeia este aici **marele mecanism**. Femeia este enigma, **hazardul organizat**, care face din celelalte personaje „unelte“ sale, mijloacele prin care Universul devine **complexul ei**, prin care se rarefiază și se mistifică asemenea **subconștientului ei**. Căci iluzia este **adevărul femeii, speranța sa**. Realitatea este așa cum sînt aberațiile, nălucirile ei. **Adevărul** său își are cauza în neștiință, deci tot în iluzie. Tocmai de aceea Ea vrea să **devină!** Și tocmai din dorința aceasta a Femeii de a deveni, de a ținti un ideal se naște tot universul ibsenian, mai exact, toată **atmosfera** atît de specific ibseniană. Totul începe și se termină în iluzie fiindcă femeia însăși **devine**, e ceva încă neclar, încă neorganic, vag, nedefinit, abur. Ne-fiind un întreg, femeia face ca întregul univers ibsenian să fie **bol-**

nav. Mecanismul e șubred, străbătut de o psihologie fragilă, discontinuă. Nora este o „păpușă“, un mecanism deformat care deformează totul în jur. Evident, **Demiurgul unilateral** a conceput o lume fără ieșire, doar infinită în neantul ei, al cărei **personaj-cheie este femeia**. Totul este privit prin Ea, rămînînd **anchilozat** în tranzițoriu. Imperfecțiunea Ei — lipsa unui **simț** — face ca universul ibsenian să fie bolnav de un **complex subuman**, a cărui **axiomă este dorința personajului de a deveni om**. Nora este (înainte de a deveni om) **veveriță, ciocîrlie, păpușă...** Conștiința ei nu are nici o importanță (ca și în cazul Heddei, ce visa la metamorfozare, sau al Ellidei, ce-și dorea o existență marină), iar cînd se naște, apare ca o **iluzie**, căci deja universul ibsenian **era exorcizat**. Ce se întîmplă în afară de el (de pildă, că unele personaje se vor realiza ca oameni) aparține lui **nu era sau, acum, lui nu este**, aparținînd deci de **Logică**, adică de ceva străin lui **este**, ca domeniu al **psihologiei discontinue**, cu o proprie ilogică subterană. În acest cosmos bolnav al articulațiilor vii, sănătatea nu are ce căuta, ea este paralogică. Tendința spre ea este **zadarnică**, avînd drept cauză contrară **ancestralitatea**. În **Nora, Rosmersholm, Strigoii** etc. strămoșii transmit urmașilor **sămînța incurabilității**, microbul unei **ființări condamnate pe veci**, damnate la dizolvarea lentă, dar inevitabilă și ireversibilă, în haos. Pentru că toată cosmogonia ibseniană — o realitate microscopică dată — este **contaminată, infectată de coerența, perfecțiunea marelui mecanism radiolar feminin** ce pulsează la nesfîrșit **cenușă în timp și spațiu!**

*

Ce-i fantastic la **aceste drame familiale** este **măiestria** lui Ibsen de a **construi** relații ciudate între personaje. **Relații și raporturi speciale!** Înainte de a începe piesa (înainte de a o scrie deci), ele par a funcționa de mult. Începutul e **continuarea funcționalității lor perfect constituite**. Ca un copil a cărui naștere continuă viața intrauterină, o formă evoluează a existenței sale, piesa propriu-zisă nu este altceva

decît intensitatea deja născutului, ea continuă intensitatea raporturilor preexistente, **prelungeste o stare de fapt într-o stare de drept**. Generalizarea micului univers ibsenian se realizează prin modul unic și original de a crea relații și corespondențe perfecte între personaje. Construcția acestor corespondențe este atît de riguroasă încît **scheletul** pieselor nu se vede; arta replicii e atît de savantă încît nici măcar nu-l presupui a fi conceput: el vine ca un dat. Iar ceea ce se manifestă este chiar ceea ce trebuie să rămînă: prezența ideilor, a universalului, a generalului create de raporturi. Scheletul nevăzut, ca un **deus absconditus**, se află prezent în rețeaua de relații a personajelor prin absența lui. Ceea ce interesează nu mai este drama familială a unui cuplu, de exemplu, conflictele particulare, singulare dintre personaje, ci raportul, generalul, atmosfera, mai exact, iluzia ce se naște din aceste conflicte bolnave. Absența particularului, dar prezența a ceea ce este permanent, mai precis, prezența a ceea ce este permanent tranzitoriu în lucruri, ca **moment unic**. Faptul că piesele au un **statu-quo ante**, faptul că sînt structuri mobile ale unei fixități eterne dinainte stabilite prin „legea singelui“, bunăoară, prin „miticul“ predestinat, o dovedește și realitatea lor internă: personajele vii duc povara morților, care față de relațiile moarte dintre cei vii au o viață mult mai expresivă decît primele. Morții trăiesc cu atîta forță încît, ca spectre predestinate, dau **destine** celor vii, destinele pe care le impun ei, de unde raporturile ciudate, constrîngerile speciale, toată gama de **psihologii discontinue** care supraviețuiesc din corespondența celor două lumi **aflăte cu capul în jos**.

★

Rața sălbatică (1884) confirmă în mod strălucit **inchiderea** universului ibsenian. O lume în sine, suficientă sieși, care nu are nevoie de proiecții scenice. Un univers concentric, consumîndu-se dinlăuntru pe sine, ca un cerc vicios. Ca să pătrunzi în el trebuie să practici „lectura“ pe verticală. Mai ales dacă vrei să-i simți eul absolut. Nu ți-l poți imagina ca privindu-l dintr-o parte (a scenei!). Este deci închis. Are autonomie. Nu se adresează adică decît lui însuși. Tu, cel din afară, poți să

exiști sau nu. A-l cunoaște, a intra în comunicare cu el înseamnă a-l escalada, a face muncă de cuceritor. Arta mare comunică într-adevăr numai atunci cînd ea este creată exclusiv ca pentru sine, cînd exprimă modul absolut de a fi al unui artist, mistuirea sa totală. **Rața sălbatică** are statutul unei comunicări inerioare; personajele nu se lasă **privite** din afară, ele „corespund“ doar sinelui lor absolut. Nu sînt **oglinzi** în care să te privești, nu se oglindesc decît pe ele, sînt propriile lor oglinzi. Exclud deci privitorul (citi-torul), fiind în sine și pentru sine. Ia ele însele. Rămîn **acolo, undeva, eterne**, într-un plan metafizic; tu fiind ca incompatibilitatea legilor lui Newton față de filozofia sa. Aceeași caracteristică o are și universul lui Caragiale. O asemenea lume (artă) este tot ce poate fi mai opus lumii de infinite „universuri în sine“ a lui Shakespeare, care este oglindă pentru privitor, care îl include prin definiție, care trăiește tocmai din dialogul cu el, puntea, deschiderea aceasta fiind rațiunea ei de a fi.

*

Spuneam că personajele ibseniene sînt legate între ele prin relații stranii. Toate au natură sisifică. Fiecare este povară pentru celălalt. Fiecare duce povara altuia. Fiecare e legat pe viață de cineva. Fiecare vrea să ispășească pentru un altul. Toate personajele au **datorii**. De aici apare **compătimirea**. Dacă reușești să trăiești alături de aceste personaje, dacă ești un ales pentru ele, atunci îți este încredințată marea urnă a compătimirii!... Ți-e sufletul bolnav de atîta umilință sfîntă!... Hjalmar (**Rața sălbatică**) e alt personaj care viețuiește în iluzie și care dă funcționalitate negativă întregului sistem de relații al piesei. Către el se îndreaptă și iluziile celorlalți (ca spre Nora, Hedda, Ellida...). În universul acesta bolnav însă totul este convingător, toate personajele cred în iluzia fiecăruia, ca în propriile lor speranțe!... Rața sălbatică e însuși Hjalmar. Iar anormalul Gregers, definindu-l astfel, definește parcă întreg universul ibsenian: „Te-ai cufundat și ai mușcat virtos buruiana din fundul mării (...) ai fost mutilat, dar ai intrat într-o baltă o-



Carmen Galin în „Rața sălbatică”,
Teatrul Mic

trăvită (...) Ai căpătat o boală ascunsă și te-ai dat la fund ca să mori în întuneric“. Ce poate fi mai fragil decât idealismul lui Gregers și feminitatea naivă a lui Hjalmar! „Figura melancolică“ a accuzației din urmă și „credința ideală“ a celui dintâi, pătruns de misiunea de a săvârși minunății prin case, de a întemeia o viață nouă! Stăpîniți de un fel de experiență de viață anormală, relația dintre ei, ca și efectul produs în diferite situații în raport cu ceilalți, creează o doză de confuzie, de straniu și grotesc, anunțînd direct atmosfera din *Unchiul Vanea*.

*

Între Gregers, Hjalmar și Gina se naște o credulitate ca între idioți. Sint ca niște semne care nu știu să semnalizeze! De aici nenumărate confuzii! Gregers e un

fel de Mesia efeminat, o fals-mesia sau o marionetă-mesia, care suferă de „febra de cinsle“. „Trebuie să fiți tustrei împreună, dacă vrei să ajungi la marea jertfă a iertării“, îi spune el lui Hjalmar, emițînd pe o cu totul altă lungime de undă decît a acestuia. Efeminatul mesia e convins de ideea ispășirii, de faptul că Hjalmar trebuie să poarte crucea unității familiei dezmembrate. Gregers are toate atributele unui nou mesia (în special puritatea, nevinovăția), în afară de ceea ce este esențial: puterea de discernămint. El întîrzie întotdeauna să spună adevărul, fiind purtătorul unui „adevăr“ care se naște și apare în contratimp, care are efectul exploziei întîrziate, care distruge de fapt adevărul. E personajul care cere cel mai mult compătimiterea. Dar nu ai pentru ce-l ierta, fiind iresponsabil și neputînd să-l judeci. E un intrus, un nepoftit în casa complexului Hjalmar (ca și Rebekka), deși are misiunea de a purta lumina înrădăcinării, de a fi purtătorul de cuvînt al dreptei anomalii! Contrastul acestei efeminări crude, o cruzime a impotenței, care apare din idealizare, din nevoia disperată de soluții, este Relling, personajul cel mai realist din teatrul lui Ibsen, sub care se ascunde autorul însuși. E personajul hrănit din observația profundă a vieții, expresie a experienței ajunse la maturitate, personajul filozof, înțelegînd astfel taina Iluziei: „Dacă îi răpești unui om obișnuit minciuna vieții, îi răpești totodată și fericirea“.

*

Caracteristica fundamentală a lumii ibseniene este **transparența** ei, frăgezimea ei de nălucă, amestecul misterios de palpabil și alunecător, de materie și duh, de concret și abstract, de fizic și psihic. O melancolie imbolnăvitoare, o energie către absență, o mișcare luminoasă către imaterial, către static, către încremenit! Totul se vede ca prin ceață, personajele se disting după nălucile lor dincolo de o pînză subțire, de un vâl de mătase în mișcare imponderală, aparentă. O adevărată sintaxă a unui microcosmos purtător de macrocosm. Și în ciuda complicațiilor complexe și a bolnavelor mecanisme, **seninătatea** cuceritoare a scriiturii, **spuranța** unei arte limpezi ca un cristal. O respirație de înger iese din dialogul ibsenian. Iar punctul de vedere al lui Relling-Ibsen traversează toate dimensiunile acestui teatru, acoperind mlaștina existenței în care se zbat personajele cu adierea unei moralități impecabile, a unei demnități aristocratice, a unei unice rase umane planetare. Este lucrul cel mai important cu care rămii, care se strecoară pe nesimțite în conștiința ta, făcîndu-te să devii una cu fericita seninătate a scriiturii, abandonîndu-te ei vrăjît, miraculos.

Grid MODORCEA

Ovidiu Iuliu Moldovan

— Cum vi se pare actorul Ovidiu Iuliu Moldovan ?

— E o întrebare venită la timp. Potrivit educației pe care am primit-o, în fiecare seară mă gândesc la ceea ce am făcut peste zi, cât a fost bine, cât a fost rău. Firește că aceste întrebări au acum altă anvergură decît în copilărie și altă rezonanță. Trăiesc un moment de cumpănă în existența mea profesională și chiar biologică. Am motive de satisfacție, dar și foarte multe de insatisfacție. Tot ce realizăm sau nu realizăm în teatru nu depinde în primul rînd de noi. Am constatat că factorii de dependență au aici un caracter decisiv. Talentul, tenacitatea, munca, sănătatea — fundamentală pentru a rezista în cursa acestei profesii, cursă de o viață, nu de conjunctură —, acest complex de elemente devine inefficient în cazul cînd factorii de dependență nu se orînduiesc astfel încît să alcătuiască un context favorabil: piese bune, un regizor cu care să ai afinități spirituale și profesionale, acel climat de lucru necesar creației. Prin climat înțelegînd tandrețe, liniște, armonie și mai ales emulație. Nu cred că se poate face această profesie în lipsa tandreții.

Dar, să revin la întrebare... Cred că mai am foarte multe de făcut. Sper ca nemulțumirea de sine care m-a caracterizat încă de la primii pași pe scenă să rămînă un dat, cu valoarea unei profesii de credință, fără de care nu putem exista ca artiști, iar creației i-ar lipsi stimulul esențial.

— Sînteți unul dintre actorii care la fiecare nouă apariție scenică se bucură de aprecierile elogioase ale criticii și de simpatia publicului. Prin ce credeți că se caracterizează stilul dvs. de joc ?

— Mi-e greu să vorbesc despre mine. Definind însă generația noastră vorbesc implicit despre mine; în felul acesta se pot concretiza acele caracteristici prin care această generație s-a impus, stabilindu-și un loc al ei în cadrul fenomenului teatral actual.

— Ce înțelegeți prin „generația noastră” ?

— Generația absolvenților din anii '65—'70. Am venit la Teatrul Național din București în momentul cînd se întilneau aici reprezentanți a două școli de teatru: școala mării tradiții, marcată de monumentalitatea actorului, posesor al unei tehnici fără cusur, și, pe acest fundal cu rezonanțe de orgă, o școală apărută ca o infuzie de modernitate, caracterizată printr-o paletă stilistică și cromatică diversă, în care nu o dată actorul, ca personalitate dominantă, a fost deironat, instaurîndu-se funcția sacră a regizorului sau prioritatea textului de valoare. Desigur că aceste mutații au produs și modificări în ceea ce privește stilul de joc; acesta nu se mai structura ca recital, ci trebuia să se integreze unui „simfonism” dirijat de concepția regizorală. De aici, necesitatea ca stilul de joc să devină mult mai suplu, mai puțin aserivit literei textului, mai colorat în mijloace și extrem de percutant în sensul contemporaneizării operei dramatice. Desigur că toate aceste deziderate nu s-ar fi putut ridica la nivelul unor argumente convingătoare fără asimilarea unei tehnici tradiționale, pe care mării noștri actori ne-au lăsat-o moștenire și pe care am încercat să ne-o însușim pentru a traversa această nouă etapă, de regîndire a unor concepte fundamentale pentru estetica teatrală. O alternanță a extremelor, de la incandescența trăirii la firescul cotidian, explorarea limitelor condiției umane, experimentarea unui joc care trece dincolo de psihologic, i-aș spune o **transfigurare controlată** în permanență de forul suprem care este inteligența, ar fi cîteva dintre trăsăturile definitorii ale generației mele.

— Credeți că dacă ați fi aparținut altei generații, în sensul pe care-l dați cuvîntului, ați fi avut alt destin artistic? Apartenența la o anumită generație determină un anumit destin artistic ?

— Cred că nimic nu este întimplător. Însuși faptul că eu sînt la Teatrul Național și nu la alt teatru nu este întimplător. Nu cred că este o coincidență că toți colegii mei sînt piloni de rezistență ai instituțiilor teatrale din care fac parte, că ei determină stilul, impun un anumit tip de disciplină, o anumită gîndire teatrală. Încercînd acum să-mi explic asta, îmi amintesc că noi am intrat în profesie la capătul unui deceniu dificil, că eram cît se poate de serioși, în pofida extremei noastre tinereți, că eram inse-

tați de cultură, pe care liceul din acel timp nu ne-o oferise și la care în deceniul al șaptelea accesul a fost facilitat. După o perioadă de restriște spirituală, personalitatea noastră a fost descătușată de acest „ospăț” ce a binecuvîntat conștiința și cugetul. Așa se explică seriozitatea care marchează aceeași generație, refuzul „trișării” în profesie și sentimentul fricii de „păcat”, de impietate, în relațiile cu teatrul și cu publicul, sentiment pe care altă generație poate că nu îl trăiește în aceeași măsură.

— Punctați, vă rog, momentele importante ale formării dvs. ca actor.

— În năzuințele unui viitor actor, teatrul apare mai întâi pe fundalul unor semne de histrionism, care se manifestă la orice copil sau adolescent. Ele sînt stimulate de niște factori pur senzoriali, care incită și excită imaginația adolescențină. Foarte mulți clachează la prima confruntare, pentru că drumul acesta este un drum al chinului, al patimilor, nu este deloc „ceea ce pare a fi”. Cei care rămîn în cursă au nevoie de o forță și de o energie ieșite din comun. Intervine apoi factorul șansă, în care intră primii dascăli din Institut, primii regizori și primul colectiv, deci climatul. Noi, cei din generația de care vorbeam, am avut parte de profesori extraordinari, poate ultimii corifei ai marii noastre tradiții. Ei ne-au cultivat cu obstinație gustul și interesul pentru vers, pentru clasicism, lucru din ce în ce mai neglijat astăzi în învățămîntul teatral. Ei ne-au sădit în sufletul respectul pentru tradiție, fără de care nu se poate experimenta nici o formulă, oricît de extravagantă ar fi ea (Picasso și Dali, de pildă, au știut să fie mai înții cei mai ortodocși figurativi!).

A urmat contactul cu experimentele în acel timp în vogă în întreaga lume: Living Theater, Grotowsky, Bread and Puppet, Peter Brook, experimente foarte utile perfecționării și lărgirii gamei interpretative și paletelor de mijloace indispenabile în cariera oricărui actor. Dar aceste experimente s-au epuizat, au murit, și ne-am întors la matcă îmbogățită, poate mai rafinați și apți a cînta pe o claviatură mai amplă.

— Este actorul un artist creator sau doar un interpret al gândului altuia

— dramaturg, regizor ?

— El poate fi și numai un interpret și numai un meseriaș, dar mai ales este, potențial, un veritabil artist. Și exemple sînt cu nemiluita. Din cîte texte aride, banale, fără har, din ce maculatură jenantă, nu s-a întîmplat să țîșnească o creație de neuitat! Cîte personaje cutremurătoare, plămădite din sufletul și din patima unor mari actori, n-am întîlnit! Cîtă energie și sănătate nu s-au

investit în asemenea spectacole! Atunci, ce-i actorul? Poate că este creatorul cel mai de patimă, cel mai de chin — dacă e Actor cu majusculă. Nichita mi-a spus odată că n-ar fi crezut că poezia lui, încifrată și codificată, va ajunge într-o zi pe placul unui public atît de numeros. Și-și explica succesul prin apariția unei generații de actori care intermedia în chip uimitor și strălucit dialogul dintre poet și cititori. Iată un tulburător omagiu adus de unul dintre marii noștri poeți actorului-creator.

Actorul, ca orice artist, trebuie să fie generos. El trăiește pentru alții. În aparență, este un monstru de egoism, însă e un fel special de egoism — din drag, de drag și pentru oameni. Ca să-i bucure cît mai mult. Dar, să mă întorc la ce spuneam: ca să ne apropiem cît de cît de ceea ce reprezintă menirea actorului e necesară o materializare a gîndurilor și aspirațiilor noastre. Altfel, rămînem niște visători, care sub lucrarea timpului, pălim și ne stingem, oricîtă forță am fi avut la pornire.

— V-aș propune să pătrundem în laboratorul de creație al actorului. Cînd aflați că vă veți întîlni cu un personaj, cum începeți lucrul?

— În ultimul timp, încerc să fixez eu aceste întîlniri. Le pregătesc, le aștept, le provoc. Așa că repetițiile sînt etape pe un drum deja început. Ele nu fac decît să dea substanță unor preocupări devenite cîteodată obsedante. Nu am o metodă personală în pregătirea rolurilor. Mă pliez de obicei pe personalitatea regizorului cu care lucrez. Însă niciodată nu fac ceva în care nu cred. Poate de aceea sînt uneori incomod ca partener de lucru. Simt nevoia unor argumente convingătoare. Întreb tot timpul „de ce?”, ca un copil. După ce am depășit această etapă, de „defrișare” rațională a textului, pe care, între timp, îl și memorizez (numai în repetiții, nu pot să învăț acasă, am încercat și am avut un sentiment umilitor, de deprofesionalizare), încep tentativa de impresurare a punctelor lăcătuite ale personajului; urmează asaltul asupra lor. Care, de cele mai multe ori, este chinuitor. Dar e vorba de un chin sublim. De altfel, repetițiile sînt adevăratele mele sărbători.

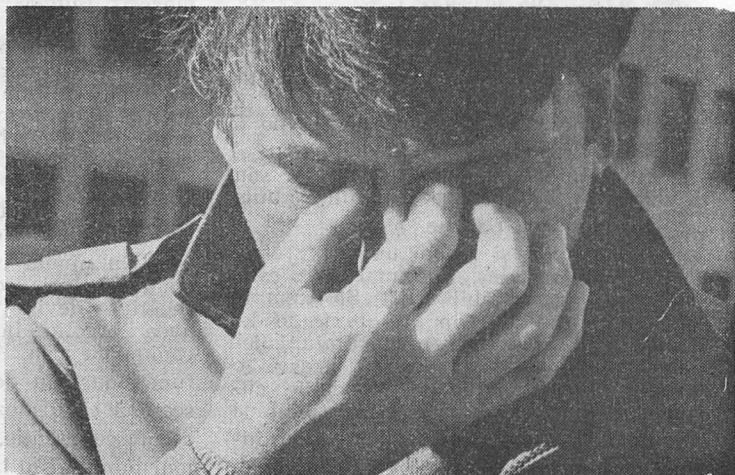
— În timpul repetițiilor acceptați idei, soluții venite de la colegi?

— Nu numai că le accept, le stimulez chiar. Nici nu concep altfel; numai așa repetiția devine vie, creatoare. Aici, a avea „orgoliu” înseamnă a nu avea nimic comun cu arta. Astea sînt orgolii de mic funcționar, nu de artist. Ceea ce nu înseamnă că urmez toate sugestiile. Dar le ascult cu atenție, le cîntăresc, și pe cele mai bune mi le însușesc.



Ovidiu Iuliu Moldovan

Valoarea expresiei



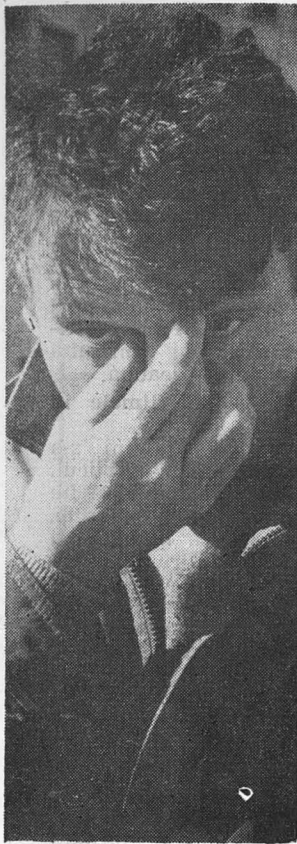
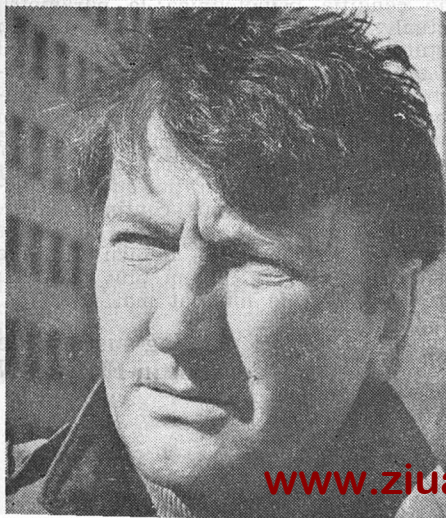


Foto :
Codruța DRĂGOESCU



— **Citiți cronicile spectacolelor în care jucați ?**

— Le citesc pe toate. Nu cred în cei care declară că nu-i interesează ce se scrie despre ei. Asta face parte din obligațiile profesiei. Sint foarte sensibil la ceea ce se scrie cu argumente și sint îndurerat cînd citesc articole pătimașe, scrise de pe alte poziții decît cele ale credinței în teatru.

— **După premieră, țineți seamă de obiectiile și de sugestiile cronicarilor sau ale altor oameni de teatru, pentru a opera mici corecturi în jocul dvs. ?**

— Sint receptiv la orice fel de observații, dar cîntăresc extrem de atent modificarea unei nuanțe. Asta, atît din fidelitate față de colaborarea cu regizorul, cît și din fidelitate în raport cu mine însuși. Schimbări de nuanță se pot opera — în dorința de a merge spre perfecțiune —, dar niciodată modificări fundamentale. Aș avea conștiința unei trădări.

— **Cu cit timp înainte vă pregătiți pentru spectacol ?**

— Teatrul este un ritual. Ca orice ritual, pretinde respectarea cu sfințenie a unei ceremonii. Nu sint un habotnic care în ziua unui spectacol greu nu iese din casă, nu discută cu nimeni etc., dar nici nu imi permit să vin cu cinci minute înainte de a bate gongul și să apar pe scenă înainte de a-mi face o toaletă de spirit și inimă. Este absolut necesară o îndepărtare de cele „lumești“, o concentrare și o liniște, fără de care actul creației nu se poate binecuvînta. Ca orice om, actorul trece prin tot felul de situații de viață. Dar publicul nu are nici o vină, și pactul pe care l-ai făcut cu teatrul te obligă să plătești uneori cu sacrificii oficierea în fața spectatorilor. De aceea trebuie să lăsăm la intrare totul : necazuri, griji, ba chiar și poftă și plăceri. În lăcașul teatrului trebuie să intre cel chemat.

— **Sinteti și un foarte apreciat actor de film. Ce înseamnă filmul pentru un actor legat în mod esențial de teatru, cum este actorul român ?**

— Teatrul este pîinea noastră cea de toate zilele. Este profesiunea noastră de bază. Nu cred că există buni actori de teatru care să fie modești actori de film. Sau invers. Există o tehnică a filmului, pe care unii și-o însușesc cu repeziune, alții deloc, și care nu are nimic cu harul și cu talentul. Un bun regizor de film va ști întotdeauna să-și pună în valoare actorul. În film, calitatea profesională a actorului poate fi umbrată de conjunctură. Factorii de interdependență au o pondere foarte mare. Odată însă însușită tehnica, specificul cinematografic nu mai apare atît de diferit de cel teatral. În ce ar consta această tehnică ? Într-o adaptare rapidă la modalitatea în care se face

filmul : în restrîngerea mijloacelor de expresie ; și, nu în ultimă instanță, în forța de a rezista sîcîelii distrugătoare a proastei organizări. Nevoia de confort și de liniște, armonia și tihna din teatru, la film rămîn deziderate. Poate și datorită faptului că la noi filmul se face paralel cu munca în teatru, și această goană continuă între teatru și film cere eforturi supraomenești. Pentru mine, filmul este o reală pasiune. Am avut parte de mari satisfacții cînd am colaborat cu artiști adevărați. Cum e de exemplu Dan Pița. Am avut prilejul de a da chip unor personaje legendare — Horea, Pantelimon-haiducul — întruchipări ale spiritului justițiar al românului dintotdeauna.

— **Vă duceți să vedeți filmele în care ați jucat ?**

— La premieră, nu o dată mi s-a întîmplat ca aceste întîlniri cu publicul, care ar trebui să fie o sărbătoare, să fie transformate într-un prilej de regrete, comparînd ceea ce sperai să înfăptuiești cu ceea ce s-a concretizat. Oricîtă intuiție ai avea, la prima lectură a scenariului nu poți decît să aproximezi finalizarea acestuia în film. Așa că întotdeauna le revăd singur, în săli neutre, relaxat, cu maximum de obiectivitate de care sint în stare. Întotdeauna plec însă cu un sentiment de nemulțumire, realizînd ce s-ar fi putut face pentru reușita filmului sau a personajului.

— **Actorul trebuie să lucreze mereu asupra sa, să se antreneze în permanență. Cum vă mențineți în formă ?**

— Citez răspunsul unui actor englez căruia i s-a pus aceeași întrebare, răspuns care coincide cu credința mea : „În această profesiune trebuie să fii tot timpul pregătit, apt pentru a demara. Dar e foarte greu și neplăcut să faci exerciții în sine : de mișcare, de tehnica vorbirii, în ideea că într-o bună zi (!) vei materializa în teatru perfecțiunea la care ajungi din punct de vedere tehnic. Soluția cea mai bună pentru un actor e să se afle într-o cursă continuă. Să repete și să joace în permanență, pentru a-și menține condiția psihotehnică la parametrii virtuali“. Exercițiile trebuie făcute în virtutea unei finalități certe. Dar cred cu tărie în necesitatea unei tehnici actoricești, așa cum cred în necesitatea tehnicii la sportivii de performanță. Un mușchi neantrenat se atrofiază. Cum să nu se întîmple același lucru cu sufletul, cu inteligența, cu respirația, cu inima actorului ? El trebuie pus continuu în situația de creație și obladuit cu foarte multă grijă și tandrețe. Pentru că nu e un om oarecare. E un om plus ceva. La acel ceva trebuie meditat mai mult.

**Dialog susținut de
Constantin FUGAȘIN**



Ștefan Radof, Lucia Mureșan, Tania Filip,
George Constantin

Mărunte întâmplări la marginea unei livezi uriașe

1. La intrare

„Ce se dă?” Trotuarul din fața teatrului de pe bulevard e, astă-seară, arhiplin. Un necunoscut, care a pus întrebarea de mai sus, își închipuie — probabil — că s-au pus în vânzare cine știe ce minunății de primăvară la cele două magazine ale Fondului Plastic, care flanchează intrarea Teatrului „Nottara”.

Se dă... o premieră, îi răspund. Zău?! Da, **Livada de vișini** de Cehov. N-aveți un bilet în plus? Îmi pare rău, am invitație.

Necunoscutul, care pare a nu fi din București, citește afișul, se uită la lumea frumos îmbrăcată, are o ezitare și, în cele din urmă, revine la mine. Nu mă puteți ajuta să intru? Chiar vă interesează spectacolul? Am văzut că George Constantin e-n rolul principal... Îl știu doar din filme, aș vrea să-l văd în carne și oase. Eu sînt din Galați... Sacrific un loc de pe invitație și iață-ne, amîndoi, în foaier.

Cea de colo nu-i Angela Similea? Ba da. Și-l mai cunosc de undeva și pe cel de lîngă ea. E David Ohanesian... Așa

e... ce noroc am avut cu dv.! De-acum o să vin numai în costum la București. Degeaba, că nu găsiți bilete...

2. La cabine

Îl abandonez pe gălătean pentru cîteva minute de puls al cabinelor. Ca peste tot înainte de premieră, o liniște, un calm care ascund eforturile actorilor de a trece, aici, pragul unui secol. Din 1988 vira înapoi, la sfîrșitul secolului XIX. Fiecare o face în felul lui.

George Constantin și Alexandru Repan, în aceeași cabină. Ultimul fumează, privind-se, blazat, în ogîindă. Dominic Dembinski, regizorul, mă prezintă. Eu ce să spun? Le urez succes. Fie că n-am fost convingător, fie că cei doi s-au obișnuit, de mult, cu el, fapt e că mă privesc cu oarecare blîndețe. Cum l-am auzit pe Repan la o repetiție: diseară avem ser-vici, domnule.

La cabina actrițelor parcă e mai altfel. Lucia Mureșan are emoții. Ioana Crăciunescu citește un biletel. Îl citesc și eu. Urări de succes. Observ că toate fetele au primit așa ceva. Și cite o garoafă. De la cine? Hm... Întotdeauna teatrui a sti-

mulat manierele elegante. Lucia Mureșan a primit și un buchet mare de flori. Comisionarul șoptește discret: de la soț. A venit și Diana Lupescu. Cu copilul. O să rămână în cabină? Nu, e Mircea Diaconu jos, stă cu el. Familie de actori: când unul joacă, celălalt stă cu copilul. Nu-mi trece prin cap ce face copilul când joacă amândoi.

Ce îmbătrinit e Ștefan Radof! Acum, bine machiat, pare într-adevăr de 87 de ani, așa cum va fi în piesă. E valetul Firs, cel care va întoarce ultima pagină a acestei tragedii căreia Cehov i-a spus, de ce oare?, comedie lirică. Radof e pus la patru ace și încă de acum, din cuișe, a început să meargă ca un valet bătrîn.

Dominic Dembinski, regizorul tînăr: am lucrat foarte bine cu toți, trupa a vrut acest spectacol, ei au nevoie, din cînd în cînd, de repere fundamentale, pe care să se verifice. Și Lucia Mureșan s-a bătut pentru acest spectacol. Vă închipuiți că nu mi-a fost ușor: am venit de la Constanța, am dat concurs, am intrat și... direct cu Cehov. Am preluat acest spectacol de la Sanda Manu, care l-a abandonat. Eu tînăr, ei — actori mari: ce mai, un examen în toată regula.

Dembinski trece de la o cabină la alta mai mult ca să-și consume emoțiile, transformate acum într-un fel de stare febrilă.

Directorul nostru, Ion Brad, a mers cu noi, de la început și pînă la ultima vizionare. Confirm în gînd, am discutat cu tovarășul director despre asta. Nu-i spun regizorului c-am discutat și despre tineretea lui în raport cu Cehov. Mai ales că Dembinski vine cu „livada” după două montări-reper: Pintilie la „Bulandra”, Harag la Tîrgu Mureș. E prima montare în București a acestui regizor tînăr, trebuie să-l susținem, a conchis Ion Brad.

Cînd să plec de la cabină spre sală, apare și ghinionistul Epihodov, încă în haine de oraș. E actorul Ion Siminie. Cară o sacoșă cu cinci pîini. Pentru cine ați luat atîta pîine? Pentru poporul muncitor, răspunde Siminie, grăbindu-se la cabină.

Poporul muncitor al Teatrului „Nottara” e gata de intrare în scenă. Peste cîteva minute, un simplu sunet de gong va despărți lumea în care trăim de lumea în care ne vor purta ei. Domnul Cehov ne așteaptă... Cu zîmbetul lui blind și trist, mai proaspăt ca acum o sută de ani. În timp ce mă grăbesc să intru în tunelul de întuneric ce s-a făcut în sală, mi-aduc aminte că autorul acestei piese s-a despărțit de lumea noastră bînd un pahar de șampanie, ultimul din viață, în cinstea unei mari actrițe, soția lui. La sfîrșitul acestei premiere, actorii de la „Nottara” vor bea un pahar de șampanie, așa e tradiția. Aș fi curios să știu dacă cineva închină pentru Anton Pavlovici.

3. În sală

Copilul ăsta de unde a apărut? Din Cehov. Eu știu piesa, în ea nu e nici un personaj copil... Lăsați că discutăm la pauză, deranjăm lumea.

Gălățeanul meu e și erudit. Sigur că la Cehov copilul Grișa nu apare ca personaj, e pomenit doar copilul pierdut (prin inec) al moșieritei Liubov Andreevna. O să-i spun la pauză ce mi-a declarat regizorul...

„Aparițiile copilului le-am introdus ca un laitmotiv. Ca o obsesie. Ca un gînd care roade, pe dedesubt, din interior, ca o remușcare. Ultima urmă de puritate a acestei lumi în disoluție...”

Ați auzit ce-a spus Epihodov? Ce-a spus? Că „cizmele scîrție încît nu mai pot suporta”. Dar ele nu scîrție deloc. Și, pe deasupra, sînt niște ghete „Guban”, nu-s cizme... Șoaptele celui de lingă mine declanșează privirile muștrăoare ale cîtorva spectatori din jur. N-am zis că vorbim la pauză?

Gaev și Lopahin (George Constantin și Alexandru Repan), într-o scenă-cheie, îl entuziasmează pe gălățean. Actorii mari tot în București sînt, zice. Și prințesa, cum îi spune? Nu e prințesă, e moșiereasă. E Lucia Mureșan... Dar Varia, că și pe ea am mai văzut-o parcă... Ai văzut-o în film, e Ioana Crăciunescu... Hai să terminăm, că ne dau afară din sală. Scăpăm basma curată, vine pauza.

4. Explicații, în pauză

La Teatrul „Nottara” există tradiția de a se face, pe afiș, așa-zisa distribuție publicitară. Afișul la Livada de vișini începe cu George Constantin și Lucia Mureșan și continuă cu Ștefan Radof, Alexandru Repan, Ruxandra Sireteanu, Ion Siminie, Petrică Popa, Ioana Crăciunescu, Diana Lupescu, Mircea Jida, Tania Filip, Valeriu Preda și copilul Alexandru Niculescu. La bătrînul Cehov, distribuția urmează logica gradelor de importanță ale personajelor: Liubov Andreevna (Lucia Mureșan), Ania, fiica ei (Tania Filip), Varia, fiică adoptivă (Ioana Crăciunescu), Gaev, fratele ei (George Constantin), Lopahin, negustor (Alexandru Repan), Trofimov, student (Mircea Jida), Pișciik, moșier (Petrică Popa), Charlotta, guvernanta (Ruxandra Sireteanu), Epihodov, contabil (Ion Siminie), Dunășa fată în casă (Diana Lupescu), Firs, lacheu (Ștefan Radof), Iașa, tînăr lacheu (Valeriu Preda). Copilul care apare în distribuția de la „Nottara” e micuțul Grișa, despre care am vorbit.

Ce-a fost, la început, zgomotul ăla? Cred că un gater, care taie lemne. Păi, Cehov zice că se aude toporul lovind în trunchiurile vișinilor... Păi, asta e o versiune... punctul de vedere al regizorului.

Aha... e ceva modern, nu? Eu v-am ajutat să intraiți la spectacol și dv, acum faceți numai observații. Dar decorul și costumele cui aparțin? Lui Constantin Ciubotariu. N-am auzit de el. Și ce dacă n-ați auzit? E tânăr, se va afirma... A venit tot de la Constanța, ca și regizorul. Diaconu și Mălăeșle nu-s tot la teatrul ăsta? Ba da. Și de ce nu joacă? Joacă în alte piese. Ca să vedeți... atîția actori buni la un teatru! Și noi care-i vedem pe ai noștri, tot pe ăia, în toate piesele. Eu zic că am avut noroc în seara asta, că v-am întîlnit. De Cehov nu spuneți nimic? Ce să spun? O piesă mare.

5. Din trecutul apropiat

În ziua în care Dominic Dembinski a dat concurs la „Nottara“, o mare bucurie și un mare necaz au însoțit succesul tînrului regizor venit de la Constanța. Soția lui a intrat, în aceeași zi, la facultate. Tatăl său... acesta a fost necazul. Pe lingă el, Dominic a învățat să iubească filmul, cinematograful (și teatrul). Dembinski senioar a fost unul din bunii noștri operatori de imagine.

Rememorez toate acestea privind intrarea în scenă a savurosului Pișcik, purtînd pe cap o superbă pălărie colonială englezescă. E de la tata. Mi-a spus la repetiție regizorul. Vă rog să înlocuiți pălăria, se poartă cu cozorocul mai lung la spate... Petrică Popa se execută.

Un spectacol de teatru se compune din atît de multe elemente încît, uneori, ai tentația de a crede că unele n-au nici o importanță. Încerc să mi-l închipui pe Pișcik fără pălăria colonială în scena de final în care vine să comunice că și-a arendat moșia unor englezi. Mi-e imposibil.

Cite relații tandre între regizor și actori pleacă de la mărunțisuri! Și cite conflicte, tot de acolo...

Repetiția de care-mi amintesc, privind acum finalul piesei, a conținut încă multe alte momente din care se poate face biografia raporturilor dintre un tînr regizor și o trupă veche, cunoscută.

Dembinski face observații Variei (Ioana Crăciunescu), care joacă neconvîngător scena (cererii în căsătorie) cu Lopahin (Repan). E generală, deci șnur, și din culise se aude vocea lui George Constantin „nu întrerupeți repetiția!“ Dominic se conformează, îmi spune (la ureche) că-l admiră pe George Constantin și că-l prețuiește și pentru că s-a aliniat, modest, la efortul de a scoate această premieră. Și el și Lucica m-au ajutat foarte mult, la fel ca întreg colectivul,

În spectacol, se consumă scena reînnoierii de la licitație a lui Gaev și Lopahin. Amîndoi sînt ciupiți, au băut. În repetiții, îmi amintesc, s-a lucrat mult intrarea lor. În generală, era chiar ziua lui Repan. Ce ciudat, cum se interferează viața reală cu cea imaginată (jucată) a acestor oameni! Lopahin (Repan) jucînd scena celei mai mari fericiri din viața lui nefericită: că a cumpărat cea mai frumoasă moșie din lume. Deși ar fi preferat s-o poată ajuta pe Liubov Andreevna, de care e îndrăgostit fără șanse. La repetiție, de ziua lui, Repan (Lopahin) a fost scriitor.

În fine, o poveste întregă se leagă și de Firs. Lacheul acesta bătrîn are o inimă de aur, în naivitatea și în dragostea lui părintească pentru Gaev și pentru familia moșierilor scăpătați. Radof a intrat în rol extrem de lent, construit, pînă cînd a ajuns la punctul de întîlnire cu psihologia lui Firs. De cîteva ori l-am văzut căutînd, încercînd, refăcînd — i-a ieșit, dar numai el știe cît a muncit pentru secundele acelea de aplauze care au însoțit ieșirea lui din scenă. Și efemeridele cer sacrificii. În generală a uitat o replică. Dominic nu l-a iertat: vezi, dacă joci rolul unui ramolit?! Și Radof, fără să iasă din pielea personajului: „Stai, domnule, nu te repezi. Lăsați omul... că se descurcă el. Luați-l mai încet.“

6. La final

Spectacolul — premiera — s-a terminat. Sala aplaudă, minu'e în șir, personajele unei livezi ale cărei clipe de existență s-au consumat. Încă se mai aude zgomotul gaterului care intră în carnea copacilor. La „Nottara“, la întîlnirea dintre un regizor foarte tînr și o trupă profesionistă, specialistă în arta de a ne crea, seară de seară, marea iluzie a lumilor care au fost, am avut clipe în care am simțit livada trăind, înflorind. Dacă va rezista, atunci vor apărea, ceva mai spre vară, și fructele ei, dulci-acrișoare. Ele nu trebuie mîncate, din grabă, înainte de a fi coapte. Cum spunea și Ion Brad, directorul teatrului: am angajat regizori tineri, deci trebuie să avem încredere în ei.

Ce zici, profesore? Profesorul meu de limba română, din Galați, a dispărut. Aș fi vrut să-i știu părerea. Cînd ies pe bulevard, e deja noapte. Circulația mașinilor e tot mai rară. Un vînt crud, de primăvară, foșnește în frunzele livezii de vișini. Să mergem acasă, iluzia s-a sfîrșit. Închină cineva un pahar de șampanie pentru Anton Pavlovici?

Mihai TATULICI

REPORTER ÎN VIAȚA TEATRALĂ



Nu scăpați din ochi publicul, dușmanul de dincolo de pînza...

...la fel de importantă ca și țigara revalorificată de Radu Amzulescu, între două replici și trei roluri (Profesorul de scrimă, Covielle și Covielle-travesti)

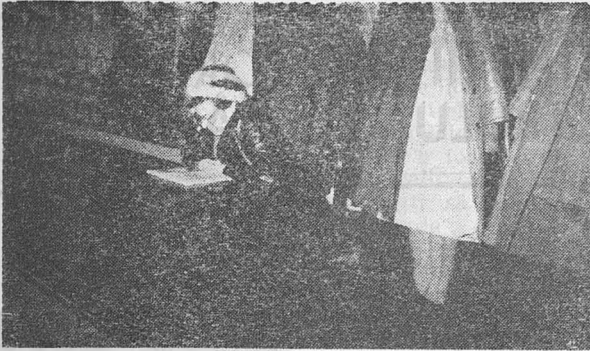


În timp ce el, nevizatul public întirziat aleargă...

...sufleurul Roxana Manilici se pregătește de pauză la urechea foarte mobilului profesor de dans Miriam Cuibuș

*Peripețiile
„Burghezului
gentilom“*





Numai ele, hainele lepădate preț de un spectacol, bine păzite...



...n-au nimic din ritmul cabinelor



Anton Tauf, în rolul unui Domn Jourdain apocaliptic...

...în versiunea scenică a lui Mihai Măniuțiu, care nu scapă din ochi actorii prin vizorul improvizat

Grațierea BĂRLĂ

Foto : Eugen DAROCZY



TINERII – VIITORUL TEATRULUI ROMÂNESC

Valențele unui actor

Pe vremuri, prin 1982, eram student, iar actorul Rilea, care tocmai absolvise, încă mai apărea în examenele de regie ale colegilor mei de clasă. După doi ani, îl solicitam pentru filmul meu de diplomă. Un an mai târziu îl găseam din nou într-o sală de Institut, cîntărit de ochii unei comisii, de asemenea în cadrul unui examen de regie. Mai trecu un an și același Marian Rilea — de-acum terminase și stagiatura — evolua pe scena „Casandrei“ într-un examen de — n-o să ghiciți! — regie... Și iarăși mai trecea un an și iarăși Studioul de Teatru I.A.T.C ne oferea un debut regizoral cu Marian Rilea în distribuție! Să inebunești! Omul devenise o obsesie locală! — o etapă evolutivă!... Studentul-regizor experimenta teatrul realist, teatrul „commedia dell'arte“, teatrul shakespearian, teatrul secolului XX, pentru a ajunge în final la „teatrul cu Marian Rilea“. Din punctul nostru de vedere, al celor care-l solicitam, explicația era simplă: Marian era actorul care putea face orice. Ce-l făcea însă pe el, pe actor, să-și mai frece coatele pe băncile școlii de teatru, să-și mai roadă bocancii pe scîndura teatrului-școală, atîta amar de vreme? Nos al-gie?... Bunăvoință?... Poftă de joc?...

Ei bine, dacă-mi îngăduiți o ipoteză, fie ea și hazardată, eu aș spune că ne aflăm în fața unui caz de INADAPTABILITATE la condițiile teatrului profesionist! Omul nu se simte bine „făcîndu-și meseria“ — pentru el teatrul continuă să rămîină un miracol!... Marian Rilea nu știe să joace „la sigur“, nu-i place să stea un act întreg pe fotolii, nu face „poză“ cînd ia aplauze, nu-și calculează efectele, nu-și pune în valoare timbrul vocal. Refuză, din principiu, tot ceea ce ține de „prestanță“. Se simte în mediul său numai atunci cînd cineva experimentează; cînd în jurul lui există dialog, indiferent cît de ridicat este tonul dialogului; cînd proiectul este atît de riscant încît încetează de-a dreptul de-a mai fi un proiect, devenind „curată nebunie“. Iată, deci, o inadaptabilitate, bizară, o inadaptabilitate „simpatică“, de „fînăr furios“, fără direcție, dar cu sens! Cum unora le priește aerul Vălenilor de Munte, lui Marian Rilea îi priește aerul



„Casandrei“, sau, hai să fim mai teoretici, aerul experimentului, nu suportă poluarea teatrului „academic“. Gândiți-vă la un regizor ideal pentru un asemenea tip de actor și el nu va putea fi decît Dragos Popescu Galgoșiu...*

Altfel e foarte greu să descrii în cuvinte realitatea scenică a lui Marian Rîlea; riști să aluneci imediat în ticuri „cronicarde“, precum „finăruul interpret: evoluează cu vigoare și fantezie“, sau, „surprinzătoare maturitatea mijloacelor sale de expresie“ etc... Încercînd să evit asemenea „acadele publicistice“, mă găsesc în situația unui chirurg căruia îi tremură bisturiul în mină: dar dacă greșesc? Dacă asta nu-i inima, ci pancreasul? Ce-i mai jignitor pentru orgoliul unui actor: o frază-tip sau o concluzie greșită?...

Priviți-l, cu figura sa de clown modern, cum trece prin scenă: ascultați-l rostind o replică! Acest actor nu crede în cuvînt. Acest actor crede în mișcare, în imagine, în plastică. El nu e idee; e impresie!...

Gesturile lui sînt de plastilină, se lichiefiază sub ochii spectatorilor — vorba, în schimb, latră fără să muște!... Sacrifică oricînd un paradox fin pentru o alunecare pe coaja de banană; dar în plonjonul lui plutește spiritul lui Bernard Shaw...

Este un actor special; de ce este special? Pentru că, iată, după cinci minute de evoluție într-un decor relativ ordonat, vedem cum mobila și-a strîmbat geometria, recuzita a ajuns la podea și scena e vraște. Toate acestea obținute fără violență; din mers...

Dezordinea este o specialitate a lui Marian Rîlea, ea apare aproape magic în jurul său sau, mai bine spus, se creează printr-un misterios cîmp magnetic — și această dezordine o vom întîlni în toate spectacolele jucate de el, indiferent de text sau regizor. Încercați să-l țineți în scenă cu cămașa băgată în pantaloni; zadarnic chin! Interziceți-i orice mișcare, imobilizați-l în centrul scenei și, după cîteva secunde, în mod de-a dreptul miraculos, marginile cămășii vor atîrna șleampăt pe deasupra buzunarelor... Probabil că undeva, dacă nu în conștient atunci în subconștient, Marian Rîlea e

Nicolae CARANFIL

(continuare la p. 51)

* De altfel, timp de cîteva ani cei doi nu alcătuit un adevărat tandem prin cîteva spectacole realizate la Ploiești și reprezentate în turneu în Capitală, spre umirea crasiectatică, cuasiscandalizată a publicului spectator.



DRAGOȘ PÂSLARU :

„În primul rînd, actorul e un om ca toți ceilalți...”

— Mai întii vreau să-ți pun eu ție o întrebare, întrebarea lui Moromete: „Pe ce te bazezi” cerindu-mi mie acest interviu?

— Pe faptul că ești unul dintre reprezentanții cei mai... reprezentativi ai tinerei, ai încă tinerei generații de actori...

— Mda, vezi, cred că ar fi fost cel puțin la fel de bine să apară o convorbire cu Adrian Pintea, de exemplu, sau cu Vasile Nițulescu, sau cu George Constantin, sau cu Gheorghe Dinică, sau cu Victor Rebengiuc... Sau cu pilonii — a se citi actorii — care au început și continuă teatrul de la Piatra Neamț, ori de la Tirgu Mureș, ori de la Iași...

— Am reținut sugestiile!

— ...ori de la Timișoara, de la Brașov, de la Constanța și așa mai departe. Și,

pe urmă, nu cred că trebuie întrebați numai actorii care au avut o șansă de a se afirma. Pentru că toți trudesc pe scenă. Cunoșc actori care n-au jucat decît roluri mici ca întindere, dar care sînt actori mari. Există apoi actori care nu au reușit să se afirme aproape deloc, iar acum sînt la vîrsta pensionării. Cred că ar interesa pe toată lumea de ce un actor cu talent, cu dăruire, nu reușește să se afirme. Deci, „pe ce te bazezi” alegîndu-mă? Sau vrei să afli ceva de la mine în mod special?

— Da, aș vrea să aflui, anume de la tine, cum pregătești un rol, să-mi dai cît mai multe detalii. Și îți propun să luăm două exemple concrete și foarte diferite ca factură: Alioșa din Karamazovii și Rică Venturiano din O noapte furtunoasă.

— Asta e o întrebare foarte complexă și foarte restrictivă, totodată. Un rol re-



prezintă o modalitate de a gândi între anumite limite clare, stabilite de voința regizorului. Un rol anume nu te reprezintă decât parțial, dar tu ești un întreg mult mai complicat, ca om și ca actor. Mi se par mai importante problemele care îl frământă pe actor cu privire la profesia lui în general și care cred că sînt universal valabile, lucruri pe care le-am simțit sau le-am observat la mulți actori. Unii pot spune că toate acestea sînt vorbe goale, dar pe toți cei cu adevărat buni i-am găsit frământați de întrebări legate de meseria lor.

— **Atunci, să rămînem la acestea.**

— Trebuie însă mai întîi să explic ce înțeleg eu prin „actor“. Deci, ce este actorul? În primul rînd, este un om ca toți ceilalți, care, pentru a trăi, are nevoie de hrană, căldură, lumină, afecțiune, stimă, libertate, drepturi și obligații. Ce calificative i se pot atribui? Aici începe greul. Căci totul depinde de unghiul din care îl privești : a fost numit înțelept și fărnaric, iscusit și mincinos, demon și înger... Dar, ca să nu ne pierdem în labirintul definițiilor, să-i acordăm un singur calificativ — ce-i drept, suprem —, acela de **artist**. Dacă ești de acord...

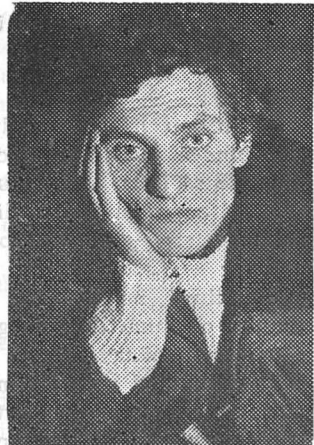
— **Cum creează — sau re-creează — un actor personajele ?**

— E greu de dat un răspuns precis. Fiecare rol cere altă modalitate de abordare. Mai întîi citești tot sau cît mai mult din ceea ce a scris dramaturgul respectiv și lucrări despre el și despre opera lui. Nu cred că se poate fără asta. Apoi, împreună cu regizorul, studiezi gesturile, mimica, încerci, adică, să-i dai personajului ceea ce nu are : viață efectivă, con-

cretă. Nu-i deloc un lucru simplu, pentru că trebuie să alegi, din infinitatea de gesturi și intonații posibile, pe acelea și numai pe acelea în care orice om din sală să poată recunoaște nu doar personajul tău, ci întreg acel univers anume structurat — de autor, dar și de regizor, de scenograf, de ceilalți actori — din care face el parte. Și, în sfîrșit, mai e ceva, foarte greu de exprimat, ceva pe care uneori îl găsești, alteori nu. Nichita Stănescu îl numea „aerul de sub aripă“. Abia cînd ai „prins“ acest ceva, zborul care transformă munca ta în creație, abia atunci ești mulțumit. Dar asta nu se întîmplă deseori.

— **Spune-mi cînd ți s-a întîmplat ție și cînd nu.**

— Nu pot spune că am fost vreodată foarte mulțumit de felul cum mi-a „ieșit“ un personaj. Din păcate pentru noi, această meserie cuprinde mai mult eșecuri decît reușite. Și cred că e normal să fie așa, mai mult decît normal, e adevărat să fie așa. Altfel ar însemna că ne-am putea „instala“ în perfecțiune. Iar perfecțiunea e, într-un fel, un lucru monstruos. Poți lupta să-l obții, îl poți atinge uneori, dar ar fi neomenesc să poți rămîne mereu „în“ el. La fel cum nu poți trăi mereu în tensiune. Dar, de fapt, în legătură cu asta, în meseria noastră există un paradox, unul mai mult. Teribilă și istovitoare aici nu e tensiunea pe care ți-o cere pătrunderea în personaj și în lumea lui, asta e un lucru minunat și miraculos, de care au parte foarte puțini oameni : să faci să trăiască, să existe ceva ce nu există, și să-i faci și pe alții să creadă în această existență. Nu, teribil este ce se întîmplă pe urmă, după spectacol, cînd, după ce ai fost Alioșa





Karamazov, trebuie să te întorci la lumea reală, care, oricât de minunată, te scoate din lumea mirifică a artei. Această tensiune te extenuază. De aceea, mi-am permis anul ăsta un răgaz de „reîncărcare a bateriilor“, cum se spune. N-am mai intrat în nici un spectacol nou, deși aș fi fost tentat. Dar nu poți da mereu, seară de seară, ceva din tine fără să te simți vlăguit. Mai ales că eu am jucat tot ce mi s-a dat, un spectacol după altul. Dar, simțind că mă paște pericolul de a rămîne gol pe dinăuntru, m-am hotărît să fac o pauză și să încerc să văd de unde am plecat și unde am ajuns. Și încotro merg. Cred că e un lucru esențial pentru orice artist... vezi, m-am și socotit artist!..., pentru orice actor.

— Cred că putem rămîne la termenul artist...

— Nu, asta trebuie s-o stabiliți voi, ceilalți... Eu încă nu.

— Spune-mi, intrînd în munca efectivă din teatru, ți-ai pierdut vreo iluzie?

— Nu, nu mi-am pierdut nici o iluzie, fiindcă nu mi-am făcut iluzii. Încă dinainte să intru la Institut aveam mulți prieteni actori la teatrul din Brașov, orașul meu, și le-am putut privi munca de aproape și „din culise“, așa că prea multe iluzii nu aveam... Dacă s-a întîmplat cu mine ceva de genul ăsta e că acum sînt mai trist. Și știi de ce? Pentru că înainte, cînd eram eu mic și mult mai mare, exista un respect extraordinar pentru actorul-artist. Cînd apărea un actor

pe stradă, toți îl salutau, îi făceau loc să treacă... Eu am și acum reacția asta. Am petrecut citeva seri alături de Gheorghe Dinică și nu îndrăzneau să mă apropie de el, să-l întreb ce-aș fi vrut... Ne povestea George Constantin că venea odată cu trenul de la o filmare, și un tip s-a apropiat de el, l-a apucat de barbă și i-a zis „Bă, cascadorule!“... Sigur, era foarte multă dragoste și foarte multă admirație în gestul ăsta, dar... Cred că mulți oameni nu-și dau seama cit de important este de fapt un actor și ce înseamnă într-adevăr teatrul în viața lor. Iar cei care își dau seama de asta, dar îi împiedică pe ceilalți s-o înțeleagă, probabil dintr-o spaimă inutilă, nu fac decît să se autoizoleze de marea masă și să devină, mai devreme sau mai tîrziu, ei înșiși personaje de teatru. Așa că, vor-nu vor, tot în teatru or să sfîrșească. Asta e marea forță a teatrului, de-asta continuă el să existe, de milenii...

— Da... Dacă aș relua interviul, ți-aș răspunde altfel la întrebarea de la început; te-am ales pentru că ești un actor care știe să se gîndască la mai mult decît la „bucata“ lui de scenă.

— Știu eu?!... Sper că e așa. Încerc, în orice caz... Și am luat acest interviu și ca pe o ocazie de a verifica dacă mai pot vorbi, dacă mai pot vorbi teoretic despre ceea ce fac... Asta e.

Convorbire realizată de
Anca BUCURESCU

Doi actori în primul an de teatru la Galați



■ Maria Eremia :

„Colectivul s-a arătat atent cu problemele noastre“

— Am înțeles că teatrul la care ați fost repartizați s-a arătat foarte atent cu voi, proaspeții absolvenți...

— ...și cu problemele noastre. Am fost „infiați“ imediat: ni s-au asigurat locuințe, am fost prinși în programul de repetiții...

— Și iată-vă debutând într-un text de referință pentru dramaturgia noastră: Mobilă și durere de Teodor Mazilu, în regia lui Victor Ioan Frunză.

— Un autor de care — poate n-ar fi cazul să mărturisesc — mi-a fost întotdeauna teamă.

— De ce ?

— Pentru că granița dintre realism și ironie este mereu nesigură. Iar pentru noi, actorii, aceasta reprezintă un handicap; uneori e suficientă o schimbare de ton în replica partenerului pentru ca tot ceea ce construiseși tu într-un anumit registru să nu mai fie valabil.

— Apropo de registrul abordat... S-ar putea spune că nota dominantă este dată de realismul atitudinii, de firescul în planul expresiei.

— Din scriitură, Lizica mi se pare mai schematică decât Melania (ea „își alege crucea“ și o poartă cu consecvență de-a lungul întregii intrigi: repudiată de Sile, se căsătorește cu Paul, hotărînd să-l distrugă cu orice preț pe cel adorat odinioară) și invitînd la o distribuie în contre-emploi (ceea ce poate duce la o realizare fidelă personajului, dar și la una în exces).

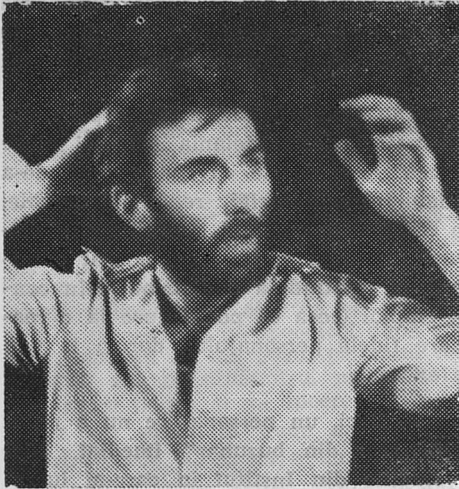
— Deci, un personaj ce nu a putut fi „scos din buzunar“ imediat. Nici studiile din Institut în care-ai lucrat totuși pe texte maziliene nu te-au ajutat ?

— Interpretasem la clasă Ortansa din Proștii sub clar de lună. Am simțit că acest personaj ar fi pentru mine o porțiță de acces spre universul autorului. Cînd am aflat că voi fi distribuită în spectacol, mi-am închipuit că voi interpreta Melania, care e cumva din aceeași familie cu Ortansa.

— Și, poate, înrudită și cu Sofia Egorovna a lui Cehov ?...

— Rol pe care-l consider încă, din tot ce-am jucat, cel mai izbutit. N-am să pot uita multă vreme starea aceea de căutare din timpul repetițiilor la Platonov pe scena Casandrei. Noaptea acelea în care-l tot descopeream pe Cehov, redescoperindu-ne pe noi... Cu cîtă grijă construim fiecare gest, cîte variante de

interpretare pentru orice cuvînt... Aș fi vrut să fie la fel și acum. Poate că lucrînd mult mai repede, asimilarea personajului s-a petrecut altfel. Poate că nu reușesc încă să am o poziție categorică față de el, preocupată fiind mai întîi să-l fac să stea pe propriile-i picioare în lumea acestui spectacol. O distanțare vine cu timpul (sper să avem parte de cît mai multe reprezentății), și-atunci poate c-am să-mi permit și să-l „împănnez” cu mai multe reacții posibile și... să spun mai multe despre el.



■ Claudiu Stănescu:

„Un personaj cu o undă de sensibilitate”

— La cîteva luni după absolvirea Institutului, debutezi într-un rol important din piesa lui Teodor Mazilu *Mobilă și durere*: Gore (omul de încredere al lui Sile). Și asta nu-i totul, pentru că — am înțeles — premierele preconizate pentru actuala stagiune (*Femeia îndărătnică*, *Turandot*) te vizează în continuare cu partituri generoase. Dar, despre acestea, la timpul venut. Cum ai ajuns la Gore, și cum l-ai făcut apoi să ajungă la noi, în spectacolul regizat de Victor Ioan Frunză?

— La prima vedere, Gore este un personaj simplu de interpretat. El este tipul consacrat al celui care vrea să „ajungă

mare”, să parvină social. Pentru asta devine umilul servitor al lui Sile, își cauterizează pornirile sentimentale față de Melania (pe care o aruncă în brațele lui Sile) etc. Întrebarea care se pune, și pe care mi-am pus-o, este: oare personajul este total lipsit de sensibilitate? Dacă nu, în ce proporție mai joacă aceasta vreun rol în atitudinea lui?

— Și răspunsul la care ai ajuns a fost acesta: personajul nu numai că are o undă de sensibilitate, dar este și conștient de acest lucru. Tocmai de aici sfișierea lui în situațiile cînd trebuie să ia o decizie, în momentele-limită (scenele dintre el și Melania, care sînt rezolvate într-o manieră cît se poate de realistă).

— Acelea sînt momentele în care personajul „se dă pe față”. (Pe una din fețe, cu care a obișnuit-o pe Melania, și care — zic eu — este cea reală; de-aceea am și optat pentru rezolvarea acestor scene în cheie „cehoviană”. Altfel, așa cum îl arată și costumul — ai văzut că plastic se explicitează, se comentează foarte multe aspecte — personajul are două fețe.)

— Cea de-a doua față, cea cu care s-a obișnuit în societate și cu care speră să parvină, este construită scenic printr-o autoironie care nu exclude grotescul.

— Ceilalți colegi ai mei își pot permite alte „găselnițe” pentru a aduce în discuție ideea actorului-actant al situației Mazilu (pentru că, în esență, teatrul lui Mazilu asta propune: niște situații pentru actori). Eu am crezut de cuviință că numai o îngroșare pînă la transformarea personajului într-o fantează poate lăsa loc opiniei mele despre acest personaj și despre situațiile „reinventate” de el.

— Găsești că este un personaj (sau o situație pentru actor, cum spui tu) viabil, cu șanse de a rezista dramatic?

— Gore există condiționat de ceilalți. El vrea să parvină într-o lume ale cărei tipare nu el le-a fixat, și ale cărei legi nu el le-a inventat. El a avut „istețimea” să se integreze lor. Și, atîta vreme cît toate acestea vor rezista, Gore n-are cum să devină un „implantat”. Or, această lume, cu întreaga gamă de relații ce se stabilesc, este cît se poate de viabilă.

Dialoguri realizate de
Dana CRISTESCU

FIȘE PENTRU O ENCICLOPEDIÉ A TEATRULUI ROMÂNESC

Brâncuși, Thalia și Terpsichora



Brâncuși, 1938

Se știe că Brâncuși îl venera pe I. L. Caragiale... „Îmi aduc aminte“ — scria el prin 1931 — „cu ce nerăbdare așteptam, pe vremuri, să apară articolele lui...“ Și, mai departe, el mărturisește că era gata să-i înalțe un monument — „o lucrare de mare ispravă“ — la Ploiești, „ca o datorie de mulțumire pentru spiritul lui“... Numai lipsa de înțelegere a unor cadre didactice locale a dus la nesocotirea acestor intenții.

Tot atât de bine se cunoaște și faptul că la Paris, unde Brâncuși a trăit mai bine de o jumătate de secol, a făcut parte încă din 1905 din „Cercul Studenților Români“ — și, ulterior, din „Asociația de Prietenie Română“. Atât în ambianța „cercului“ studentesc, cât și în întrunirile celeilalte asociații a românilor din capitala Franței, artistul i-a întâlnit și i-a cunoscut pesemne și pe Eduard de Max, și pe Tony Bulandra, și pe Maria Giurgea, dar mai cu seamă pe Marioara Ventura. Reprezentanta noastră la Comedia Franceză mărturisea a fi fascinată de geniul sculptorului. Îl vizita frecvent la atelierul din Impasse Ronsin. Și, nu o dată, l-a invitat la spectacolele „Teatrului lui Molière“. Și, spre a-l convinge, pleda cu argumentul că acolo, pe scenă, „se întâlnesc toate artele, inclusiv sculptura. Atitudinile, gesturile actorilor“ — susținea tragedia — „sunt sculptură vie“. — „Nu vie, fato“ — a răspuns cu îndărătnicie Brâncuși — „Sculptură proastă“... Artistul nu se împăca defel cu stilul de joc al vremii, cu atitudinile și gesturile grandilocvente ale comedienilor. „Nu-i

nimic din ce ar trebui să fie personajul jucat. Și nu-i nimic cu adevărat frumos sculptural“*.

Mult mai tirziu, spre finele vieții, la prima întrevedere cu Eugen Ionescu, așa cum reiese din relatările academicianului, Brâncuși se arăta la fel de „frondeur“, spunându-i: „— Nu pot să sufăr teatrul. N-am nevoie de teatru... M-afanisește! — Și eu îl detest, m-afanisește și pe mine, De-aia și scriu teatru, ca să-mi bat joc de el. E unica rațiune. El mă privea cu ochiul său de bătrîn țăran viclean, neîncrezător“ — cum i se păruse dramaturgului**.

Dar dacă sculptorul nu iubea prea mult spectacolele declamatorii (stil Comedia Franceză), ori pe cele factice, boulevardice, înărăgea în schimb lumea iarmaroacelor, ca și tragicomedia circului. Nu o dată, împreună cu fratele actorului Al. Marius, cu poetul Ilarie Voronca, el intra în sala Empire ca să aplaude recitalurile virtuozului clovn elvețian Grock (1880—1959), a cărui fotografie trona în atelierul sculptorului. Ori colinda, cu Fernand Léger, panoramele de prin bilciuri, unde se și „impoza“.

* *Vintilă Rusu-Șirianu*, *Vinurile lor*, Ed. pt. Lit. și Artă, 1969, p. 53, 55, 56, 69, 71.

** *Eugène Ionescu*, *Notes et contre-notes*, Gallimard, Paris, 1962, p. 234.



gini, executate deopotrivă de genialul artizan).

Mai mult ca probabil este și faptul că Brâncuși s-a numărat printre spectatorii acelor vestite „Ballets russes de Serge Diaghilev” — care au jucat un rol unic chiar și în evoluția ulterioară a teatrului. Să nu uităm că Satie, bunul său prieten, era autorul muzicii baletelor **Parade** și **Jack in the Box**. După cum avem certitudinea că Brâncuși a fost de față (la 15 iunie 1924) la premiera baletului de mare succes **Mercure**, la „Théâtre de la Cigale”... Se mai găseau atunci în sală Anna Brancovan, contesă de Noailles, Henri Matisse, poetul dadaist Tristan Tzara, Elena Soutzo și soțul ei, scriitorul Paul Morand, și mulți alții. Din amintirile lui Marcel Mihalovici aflăm că la acest spectacol Brâncuși stătea alături de compozitor și că, admirînd decorurile ce purtau semnătura lui Picasso și dintre care se desprindeau „capete ovale fără ochi, nas sau gură”, Brâncuși i-a șoptit: „«Vezi cum mă imită! pînă și Picasso?» Și ridea, zicîndu-mi astea” ***.

*** *Marcel Mihalovici*, Amintiri despre Enescu, Brâncuși și alți prieteni, Ed. Eminescu, 1987, p. 120.

Prea puțin cunoscute au rămas însă contactele lui Brâncuși cu spectacolul muzical, ca și prietenia lui cu Feodor Șaliapin, cu Paul Robeson și îndeosebi cu Maria Tănase.

Nu mai puțin ignorate sînt și încercările sculptorului de a se apropia de inefabilul spațiu coregrafic, — apropiere prilejuită în primul rînd de prietenia sa cu compozitorul francez Erik Satie (1866—1925), cel care-i spunea: „Ești cel mai bun dintre oameni, ca Soorate, căruia îi ești, desigur, frate!”

Satie a fost catalizatorul și acela care l-a antrenat în mișcarea artistică din Parisul anilor 1909—1925. În felul acesta Brâncuși s-a apucat să confecționeze pentru baletul **Gymnopédies** un costum și două coafuri conice: prima, un fel de coif țuguat — amintind de gluga **Vrăjitoarei** sale —, străpuns de un alt coif mai mic; cealaltă este compusă din două conuri vârgate, ce erau fixate în stînga și în dreapta capului. În această costumăție urma să apară sora sculptoriței Irina Codreanu, Lizica. Dar — nu știm din ce pricini — spectacolul cu **Gymnopédiile** lui Satie a fost contramandat, balerina mărghinindu-se să dănțuiască în atelier, printre sculpturi, avînd drept „pedium” una din mesele brâncușiene — (moment immortalizat într-o serie de ima-



Dansatoarea Lizica Codreanu purtînd costumul creat de Brâncuși

Este de asemenea bine știut faptul că scenografia majorității baletelor lui Serge Diaghilev — care au marcat „un canon în epocă” — a fost girată de cei mai cunoscuți pictori ai vremii — Picasso, Braque, Sonia și Robert Delaunay, Ernst, Matisse, Miró — mai toți prieteni și colegi de-ai lui Brâncuși.

Rotindu-se în aceleași cercuri, frecven-tînd aceleași săli de spectacol, aceleași bistrouri și cafenele, sculptorul s-a în-tîlnit și cu primul balerin al ansamblu-lui Diaghilev, cu Serge Lifar (1905—1986). Confesiunile acestui vestit dansator, con-semnate cu ani în urmă, pe colțul unei mese, într-un bar din fața Operei, de către ziaristul Paul Teodorescu, sînt revela-torii: „Prietenia mea cu Brâncuși a început după primul război mondial... Îi jubeam arta. Îi urmăream cu încredere creația. Aceasta încă din anii cînd nu eram cunoscut în rîndurile avangardei artistice... I-a plăcut capul meu, consi-derînd că are forma oului, și m-a rugat să-i pozez. Îi pozam pe atunci lui Kan-dinsky, pe care-l consideram echivalentul lui Brâncuși în pictură. Configurația ca-pului meu !-a interesat atît de mult, în-cît nu m-a lăsat pînă ce n-a făcut un întreg șir de ouă. Toate variantele oului ieșite din minile lui au fost lucrate după acest cap. Zile de-a rîndul am petrecut în atelierul lui. Stam nemișcat, dar nu sim-țeam niciodată oboseala. Cu vorba lui domoală, magică, îmi spunea ce este caracteristic artei românești, de parcă aveam înaintea ochilor minunatele porți sculptate în lemn ale țărănilor olteni.

Mi-a creionat figura și mi-a făcut por-tretul în pămînt ars. Și astfel, fiindu-i model, ore întregi, mi-a fost dat să con-tribui la ceea ce el a numit **Începuul lumii ******.”

Brâncuși l-a cunoscut și pe Rolf de Maré, animatorul baletelor suedeze (re-prezentate în aceeași epocă la Théâtre des Champs-Élysées), care nu o dată i-a vizitat atelierul, achiziționîndu-i un ase-menea ovoid din marmură albă: **Noul născut** — astăzi un punct de atracție al

**** *Paul Teodorescu, La Paris, cu Serge Lifar, în Colocvii, 1971, martie, p. 21.*

Muzeului de Artă Modernă din Stock-holm.

În august 1929, Diaghilev, cel care pur-tase în lumea întreagă faima „baletelor ruse”, se stîngea din viață la Veneția. Purtat într-o gondolă acoperită de văluri cernite și ciucuri de aur, urmat de un convoi de luntre în care îl petreceau discipolii și admiratorii, el va fi înmormîntat în insula San Michele, între chiparoși, izme și dalii... Iar Lifar, în dorința de a păstra masca mortuară a maestrului său, va apela la prietenul Brâncuși. Și sculp-torul nu a prețetat. Ca și atunci cînd cioplise versurile lui Apollinaire în les-pedeia lui Douanier Rousseau, sau cînd, altă dată, tăiasă piatra funerară a fostei sale ucenice Sanda Polizu-Micșunești (so-ția romancierului Joseph Kessel) — mîi-nile meșteșugarului de data asta aveau să desprindă efigia din urmă a coregra-fului, creator al unuia dintre cele mai importante evenimente artistice ale seco-lului XX.

Masca lui Serge Diaghilev ar fi rămas poate tainuită dacă, în 1954, la Edinburgh, Lifar nu ar fi prezentat-o la Forbes House, cu prilejul primului omagiu adus artistului dispărut: „The Diaghilev Exhi-bition” — piesa figurînd în catalogul ex-poziției sub numărul „451”.

Trei ani mai tîrziu, în 1957 — anul dispariției lui Constantin Brâncuși —, masca este din nou văzută la Paris, în Galeriile Charpentier, în expoziția „Danse et Divertissement”, sub numărul „367” și ulterior, la Strasbourg, în 1969, în ca-drul unei alte manifestări comemorative Diaghilev, în catalog figurînd la numărul „501” și reprodușă fiind pe o întreagă pagină (planșa nr. 127). În fine, în 1972, reîntîlnim lucrarea la Paris în galeriile Muzeului Galliéra, fiind o dată mai mult reprodușă în „Hommage à Diaghilev” (sub numărul „309”), cu mențiunea ex-presă că această mască a fost — cum stă scris — „**moulé et taillé par Brâncuși (1929)**” — fapt ignorat pînă aci de către toți exegeții sculptorului!

Astfel, pe ultima filă a partiturii vieții lui Diaghilev — la intersecția tuturor ar-telor —, se cade să înscrim și numele meșterului Brâncuși, care s-a apropiat cu smerenie de trăsăturile împietrite ale ani-matorului feericului univers coregrafic, nemurindu-i chipul.

Barbu BREZIANU

Un teatru...

Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ din Iași

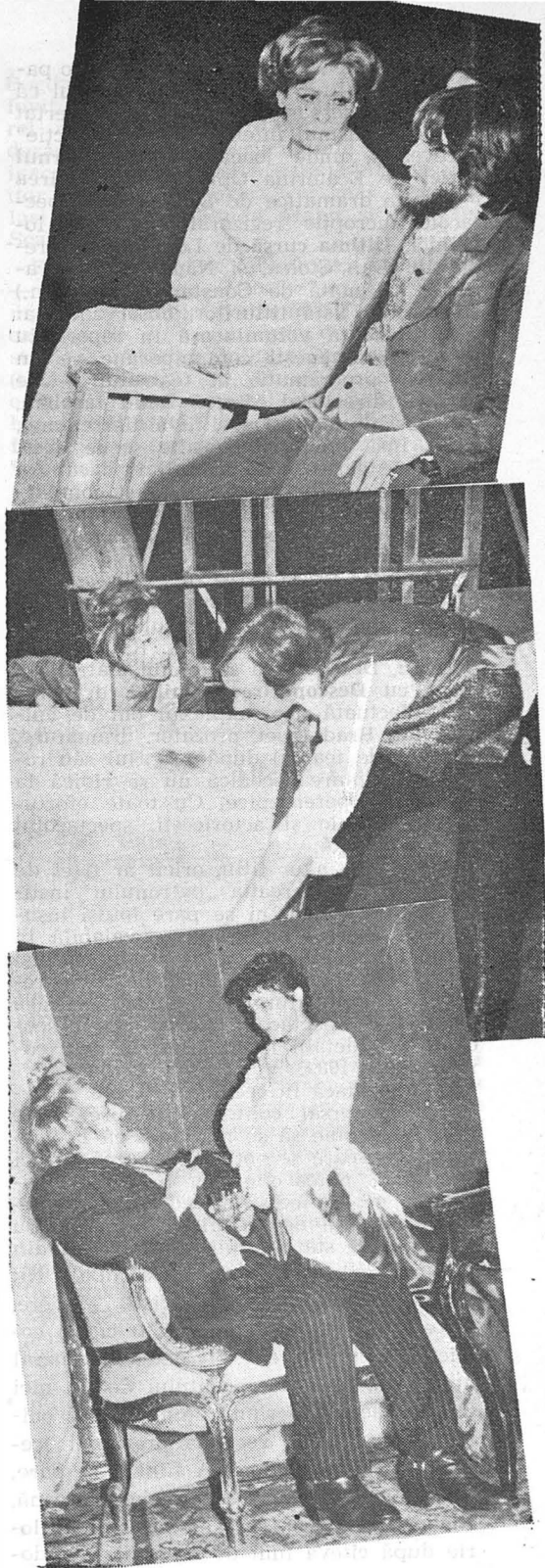
La începutul lunii martie, Teatrul Național din Iași a invitat — la cererea membrilor ansamblului — un grup de critici cărora li s-au prezentat opt spectacole aflate pe afișul stagiunii în curs. Dintre acestea, trei au fost premiere ale anului teatral 1987/1988, celelalte — reluări, mai vechi sau mai noi. Potrivit opiniei direcțiunii, selecția reflectă fidel momentul actual (situat, deci, dincoace de mijlocul stagiunii) al instituției, ce va aniversa în 1990 un veac și jumătate de existență. Așadar, ce oferă publicului său, în primăvara lui 1988, cel mai vechi Teatru Național din țară? Mai întâi, premierele: **Descoperirea familiei** de Ion Brad (regia, Nicoleta Toia), **Doi pe un balansoar** de William Gibson (regia, Ion Minzatu) și **Ivanov** de A. P. Cehov (regia, Ovidiu Lazăr). Apoi: **Epitaf pentru George Dillon** de John Osborne și Anthony Creighton (regia, Nicoleta Toia), **Cerul înstelat deasupra noastră** de Ecaterina Oproiu (regia, Cristina Ioviță), **O noapte furtunoasă** de I. L. Caragiale (regia, Ovidiu Lazăr), **Tactica șarpelui boa**, dramatizare de Gabriel Arout după câteva schițe ale lui Cehov (regia, Nicoleta Toia), și **Ultima dragoste (Elegie)** de Piotr Pavlovski (regia, Ovidiu Lazăr). Acestea au fost reprezentațiile văzute de noi. Pentru o cât mai completă „reflectare“ să amintim însă și celelalte spectacole (reluări) din repertoriul curent: **Cum s-a făcut de a rămas Catinca față bătrână** de Nelu Ionescu (regia, Eugen Todoran), **Arma secretă a lui Arhimede** de D. Solomon (regia, Dragoș Galgoțiu), **Autorul e în sală** de Ion Băieșu, **Cursa de Viena** de R. Ojog-Brașoveanu și **Într-un parc pe o bancă** de Al. Ghelman (regia, Saul Taisler), **Gaițele** de Al. Kirițescu, ...**Escu de Tudor Mușatescu** și **Casa cu fantome** după Calderón (regia, Nicoleta Toia), **Săptămâna patimilor** de Paul Anghel

Ada Gârțoman și Costel Avădanei în „Cerul înstelat deasupra noastră“ de Ecaterina Oproiu (sus). Emil Coșeriu în „Tactica șarpelui boa“ după A. P. Cehov (mijloc). Puiu Vasiliu și Adrian Tuca în „Descoperirea familiei“ de Ion Brad (jos).

...O stagiune

1987—1988

(regia, Dan Stoica), **Vânătoarea de rațe** de A. Vampilov (regia, Nicolae Scarlat), **Homo faber** după Max Frisch (regia, Cristina Ioviță), **Melodie varșoviană** de Leonid Zorin (regia, Ion Minzatu), **Însemnările unui nebun** de Gogol. „Constanta repertorială” a teatrului — cum îi s-a spus —, **Chirița** „după” Alecsandri, poate fi văzută în funcție de disponibilitatea protagonistei Tamara Buciuceanu Botez pentru deplasări de la București la Iași. Ce constatăm, cu un minim efort aritmetic? Din 22 de titluri jucate în această stagiune (cifra e impresionantă și vădește atât munca susținută a colectivului, cât și apetitul teatral considerabil al publicului ieșean), 11 aparțin dramaturgiei autohtone contemporane (7), clasice (2), și interbelice (2), 7 — literaturii ruse și sovietice, și 4 — „restului lumii” (un clasic spaniol, un contemporan elvețian, unul american și unul britanic: lăsăm la o parte faptul că primii doi sînt prezenți prin interpuși, ca să zicem așa: nu de X, ci după X). Să vedem ce-și propune teatrul să realizeze pînă la sfîrșitul anului calendaristic 1988. În repetiții — avînd, adică, șanse să apară pînă la finele anului teatral 1988 — se află **Steaua fără nume** de Mihail Sebastian (regia, Nicoleta Toia), **Mielul turbat** de Aurel Baranga (regia, Bogdan Ulmu), **Moartea unui artist** de Horia Lovinescu (regia, Eugen Todoran) și **Domnișoara Iulia** de Strindberg (regia, Cristina Ioviță). Pe hîrtie mai figurează, într-o perspectivă pe care timpul scurt rămas pînă la vacanța mare ne face s-o apreciem ca destul de îndepărtată, **Barca pe valuri** de Titus Popovici, **Sub clar de lună** de Teodor Mazilu, **Vara trecută la Ciulimsk** de A. Vampilov, **Prințesa Turandot** de Carlo Gozzi și **Scadența** de Elias Canetti — proiect extrem de interesant. Renunțăm la alte calcule deoarece ele n-ar modifica substanțial peisajul (nu doar) statistic schițat mai sus.



Violeta Popescu alături de Adi Carauleanu în „Ivanov” de Cehov (sus) și alături de Dionisie Vitcu în „O noapte furtunoasă” de I. L. Caragiale (mijloc). Teofil Vălcu și Doina Deleanu în „Ultima dragoste” de P. Pavlovski (jos).

(Trebuie totuși să mai adăugăm, într-o paranteză și altfel decât grafică, detaliul că Naționalul ieșean epitropisește — iertat fie-mi arhaismul intenționat — o „secție“ suceveană, unde joacă **Nu sînt Turnul Eiffel** de Ecaterina Oproiu și **Urmărirea** — schițe dramatice de D. Solomon, spectacole încropite regizoral de actori localnici, **Ultima cursă** de Lovinescu, în regia lui Dan Stoica, și **Năpasta** de Caragiale, înscenată de Constantin Moruzan.) Examinînd lista titlurilor, observăm mai întîi prezența voluminoasă în repertoriu a piesei românești contemporane; e un obiectiv programatic al teatrului — ne declara directorul Mircea Radu Iacoban, el însuși dramaturg prolific și de renume, jucat însă exclusiv pe alte scene decât aceea pe care o conduce. Dar, dacă din punct de vedere cantitativ acest compartiment tematic este absolut ireproșabil, nu la fel stau lucrurile cu el din punct de vedere calitativ; cu puține excepții, lipsesc în stagiunea 1987/1988 (și reluările ne arată că au lipsit și în cele imediat precedente) numele importante ale scrisului dramatic original: Mazilu, Guga, D. R. Popescu, Sorescu. Deschiderea sezonului teatral s-a făcut cu **Descoperirea familiei**, dramaturgie efectuată de complexul om de cultură Ion Brad (poet, prozator, dramaturg, director de teatru) după propriul său roman; adaptarea scenică nu se ridică în înălțimea operei epice. Cu toate eforturile regizorale și actricești, spectacolul nu e o reușită.

Apoi, un singur titlu, oricît ar fi el de „constant“, din creația „patronului“ instituției, Alecsandri, ni se pare totuși insuficient; aceeași observație e valabilă în cazul lui Caragiale. E' drept, teatrul își propune să recupereze lipsurile în reprezentarea dramaturgiei naționale clasice printr-un „spectacol jubiliar Eminescu-Creangă“ (detalii n-am aflat) în anul comemorativ 1989.

În fine, dacă în ceea ce privește repertoriul universal contemporan pretențiile noastre trebuie să se mărginească la „posibilitățile care se pot“ (deși parcă și aici s-ar mai... putea cite ceva în direcția varietății geografice), este cu totul de neiertat absența de pe afișele unui Teatru Național de statura spirituală a celui din Iași a marilor autori clasici ai lumii. Nu există Shakespeare, nu există Molière, nu există poeții tragici elini (nici cei comici, nu-i vorbă) etc., etc., etc. În general nu există, în afara recentului Cehov, nici un spectacol important, de anvergura culturală pe care o reclamă prestigiul scenei și valoarea trupei. A ființat, se pare, un proiect de montare shakespeariană, **Richard al II-lea**, care s-a stins fără glorie după cîteva luni de repetiții. Neîndo-

ielnic, foarte animata activitate de pe scena-studio a teatrului (din cele opt spectacole văzute, patru aici s-au petrecut) este admirabilă, după cum nimic nu e mai demn de laudă ca bunăvoința și înțelegerea manifestate de conducere față de tentativele actorilor de a experimenta, de a-și pune în valoare virtualitățile sau veleitățile profesionale neconsumate în montările de pe scena mare. Credem însă că se impune o selectivitate sporită în această privință. „Toți cei care au vrut să încerce să facă ceva au fost lăsați“ — ni s-a spus. Teoretic, e perfect. Practic, am asistat la spectacole — **Ultima dragoste** și **Cerul instelat**... sînt exponențiale în acest sens — care i-au pus „într-o nouă lumină“ pe interpreții implicați, numai că lumina era (și din cauza concepției regizorale închisnovate ori de-a dreptul precare) cît se poate de nefavorabilă. În plus, trebuie avut în vedere că stilul de joc impus de spațiul mic al studioului riscă să producă, în timp — mai puțin paradoxal decât s-ar părea —, o manierizare de semn contrar celei de care ne plingeam într-o vreme, actorul în cauză ajungînd să se „piardă“ pe scena mare. Este cazul tinerei și talentatei actrițe Carmen Tănase, prezență pregnantă și expresivă în **Doi pe un balansoar** și **Tactica șarpelui boa** (la studio), dar insignifiantă în **O noapte furtunoasă** (unde, e drept, a fost și neinspirat distribuită).

Am ajuns, astfel, la un alt aspect esențial: componența trupei. Actricește, ansamblul are o structură categorială și calitativă pe care orice teatru i-ar putea-o invidia; nu lipsesc nici interpreții maturi, cu experiență scenică temeinică, nici tinerii entuziaști, de curînd ieșiți din institutul, iar talentele — variate și originale — abundă. Iată doar cîteva nume, într-o înșiruire fatalmente lacunară și neimplicînd ierarhizări valorice: Teofil Vâlcu, Adrian Tuca, Sergiu Tudose, Cornelia Gheorghiu, Violeta Popescu, Dionisie Vitcu, Emil Coșeru, Carmen Tănase, Radu Duda, Ada Gârțoman. Ceva mai spinoasă e problema directorilor de scenă. Teatrul dispune de patru posturi de regizor; momentan sînt angajați Nicoleta Toia, Dan Stoica și Ovidiu Lazăr (absolvent I.A.T.C. 1987). În stagiunea de care ne ocupăm, ei există profesional, la Iași, cu cîte cinci, una(!) și, respectiv, trei montări. Sînt personalități distincte, imprimînd spectacolelor o diversitate stilistică pînă la un punct benefic. Din cîte am putut sesiza în reprezentațiile văzute, Nicoleta Toia practică o mizanscenă de tip tradiționalist, în care ponderea o are performanța actricească, regizoarea exercitîndu-se îndeosebi în organizarea desfășurării neaccidentate a actului scenic. Rezultatul: spectacole egale, „solide“ și in-

discutabil corecte. Dimpotrivă, Ovidiu Lazăr pare adeptul unui teatru al metaforei persuasive, un teatru net antiilustrativ; el elaborează minuțios relațiile dintre personaje și imaginea plastică, rămânând dator deocamdată, după părerea mea, în privința justificării „semnelor” utilizate și a limpezimii sensului lor. Rezultatul: un spectacol ratat (**Ultima dragoste**), unul parțial izbutit (sau... invers) — **O noapte furtunoasă**, și unul foarte bun (**Ivanov** — de altfel cel mai interesant moment al actualei stagiuni ieșene). Cum despre Dan Stoica nu ne putem pronunța, singura sa montare ce se joacă în clipa de față la Iași rămânând în afara „setului” arătat criticilor, concluzia este că forțele regizorale active dinăuntrul instituției nu sînt chiar îndestulătoare. Și nu pare să fie doar concluzia noastră, dat fiind că direcția celorlalte montări de pe afiș a fost încredințată unor (foști) actori ai teatrului (anomalie asupra căreia nu e aici locul să ne rostim mai pe larg) sau unor regizori invitați: Nicolae Scarlat, Dragoș Galgoțiu, Eugen Todoran și Ion Minzatu, încă student, autorul unui spectacol (**Doi pe un balansoar**) lucrat cu acuratețe și eleganță, dar nu întru totul revelator pentru potențiala înzestrare a tînărului regizor. Pînă la sfîrșitul stagiunii analizate, teatrul mai colaborează cu

Bogdan Ulmu, Eugen Todoran și Cristina Ioviță (pînă de curînd angajată aici, a cărei reprezentație cu **Cerul înstelat...** a dezamăgit prin superficialitate și soluții inacceptabile ca gust artistic). Într-un viitor deocamdată incert vor mai veni la Iași ca invitați Sanda Manu și Nicolae Scarlat.

Desigur, însă, colaborările, oricît de — în principiu — ilustre ori frecvente, nu pot da soluția problemei. Este necesar ca factorii de răspundere din teatru să studieze serios posibilitatea angajării unui (tînăr) regizor care, împreună cu aceia existenți, să formeze o echipă creatoare bine echilibrată, capabilă să devină un factor de **animare** a vieții artistice a Naționalului ieșean. Este nevoie de o structurare mai sistematică și cu bătaie mai lungă a repertoriului, care să confere treptat teatrului un loc al său, unic și de neconfundat, printre celelalte instituții de spectacol. Pe scurt — ca s-o spunem o dată cu acela al cărui nume îl poartă Teatrul Național din Iași:

*„Cele rele să se spele,
Cele bune să se-adune”.*

Alice GEORGESCU

(continuare de la p. 39)

convins că artistul este, prin menire, un creator de dezordine. Ce inconștient!

Și ca pentru a fi o ilustrare vie a conflictului **creație-creator**, actorul se prezintă celor care i-au admirat evoluțiile impetuoase, frenetice, nu rareori isterice, drept un tip în realitate lent, bonom, placid, plin de tandră bunăvoință, cu un umor somnolent, cu un suris gelatinos, cu cămașa ortodox băgată în pantaloni — ei drăcie, ce-i cu schimbarea asta bruscă de „amploa”?!

Aici am două variante: **Unu**: Marian Rîlea este un mare timid, ale cărui explozii scenice sînt expresii ale autosfîșierii, teatrul devenind astfel un sac de box personal. **Doi**: Marian Rîlea joacă

un personaj și în viață — și în cazul acesta susțin că este vorba de cel mai bun rol al său.

Oricum ar sta lucrurile, sînt gata să-i urmăresc cu intensă curiozitate evoluția pe următorii cincizeci de ani. Ocolesc din nou, diplomatic, cîteva declarații preambalate de genul „un talent de mare viitor”, „un interpret de certă vocație”, „o speranță devenită certitudine” etc. Prefer să-l las așa, cu cămașa atîrnînd, singur în talmeș-balmeșul de pe scenă, repetîndu-și textul neauzit de nimeni, și să fiu convins că-l voi reîntîlni jucînd surizător în fața unei comisii încruntate, la primul examen de regie din apropiata sesiune I.A.T.C.

TEATRUL ȘI INTERFERENȚELE SALE



„Mitică Popescu“ în regia lui Manole Marcus

Ecranizare sau teatru filmat ?

O filmografie selectivă a ecranizărilor unor piese de teatru românești ar trebui să pornească, fără drept de apel, de la „capodopera primei jumătăți de secol de film românesc, **O noapte furtunoasă**“ (1943 ; Sc. și r.: Jean Georgescu) — formularea îi aparține lui Florian Potra — și, restrângând sfera surselor literare la obiectul nostru de interes — piesa de teatru, să menționeze, cu argumente pro și contra, **Năpasta** (1982 ; Sc. și r.: Alexa Visarion). Aceasta fiind alegerea — timpul și-a făcut și el în bună parte datoria — o simplă operație matematică duce la concluzia că între filmul maestrului Jean Georgescu și **Cuibul de viespi**, recenta producție a lui Horea Popescu (1987 ; Sc. și r. ; S. I. : **Gaițele** de Al. Kirîțescu), cincisprezece procente pot trece la capitolul „împliniri“. Dacă nu s-ar raporta la un număr prea mic de filme (avem în vedere, în exclusivitate, filmele care indică drept sursă literară o piesă de teatru) pentru perioada de 44 de ani luată în discuție, procentul ar putea fi socotit relevant și mulțumitor. Pusă astfel lumina, apar din nou în prim-plan două probleme născute o dată cu teoria filmului (de la pionierul Ricciotto Canudo la filmologii, sociologii etc. contemporani, nu cred să fi existat vreunul interesat de

cea de „a șaptea artă“ pe care să nu-l fi preocupat raportul teatru/film) : prima își găsește formularea implicită în răspunsul pe care îl dădea, în 1951, istoricul, sociologul și cercetătorul în domeniul artelor Arnold Hauser — „Sub multe aspecte teatrul este mijlocul artistic cel mai apropiat de film ; mai mult, prin îmbinarea formelor spațiale și temporale pe care o realizează, el prezintă singura analogie reală cu filmul. Dar ceea ce se petrece pe scenă este în parte spațial și în parte temporal ; în general e vorba de elemente spațiale și temporale, dar niciodată de elemente spațial-temporale, ca în film. Acesta se deosebește esențial de celelalte arte prin faptul că, în viziunea sa asupra lumii, hotarul dintre spațiu și timp este fluid, spațiul asumă un caracter cvasi-temporal, iar timpul, un caracter într-un anumit grad spațial.“ A doua problemă o constituie chiar ecranizarea piesei de teatru : o definim, simplu, prin genul proxim — ecranizarea (raportul literatură/film) — și diferența specifică. O contribuție deosebită la teoria ecranizării o aduce scenaristul și profesorul de scenaristică Dumitru Carabăț cu volumul „De la cuvînt la imagine“, în care își propune „elaborarea unei posibile teorii a ecranizării litera-

turii narative". Avînd proaspătă lectura acestei cărți apărute anul trecut, să ne concentrăm atenția asupra diferenței specifice. Nota bene : în acest demers nu interesează spectacolele filmate („preluările“ de la un teatru sau altul), „conserva“ avînd un scop strict documentar. O scrisoare pierdută, de pildă, filmul la care au colaborat Sică Alexandrescu și Victor Iliu (1954), este o preluare a spectacolului de referință de la Teatrul Național din București. Dincolo de importanța sa istoriografică, acest film dezvăluie „unghiul subiectiv“ al unei personalități ca Victor Iliu. În ceea ce ne privește însă, rămînem la părerea, contestabilă probabil, că înregistrarea unui spectacol propriu scenei ar trebui realizată cu aparatul fix, dintr-un „unghi obiectiv“. Orice mișcare de aparat dezvoltă un alt nivel al conotațiilor, absent în obiectul supus immortalizării, schimbînd totodată intenționalitatea actului. Există și un moment de tranziție exemplificat de unii regizori de teatru care cochetează cu filmul și care, în momentele de „liniște“ nasc hibridi teatro-cinematografici neviabili prin lipsa finalității. Aceștia „ecranizează“ de obicei piesele pe care ei le-au montat pe scenă. În sumara analiză pe care ne-am propus-o nu intră nici filmul, nici teatrul TV (este vorba de spectacolele la baza cărora se află piesa de teatru), deoarece constituie tipuri distincte de spectacol posedînd, firește, limba je proprii.

Ecraizînd o schiță, o nuvelă, un roman, regizorul are în spectator un com-

plice la demontarea și reconstruirea cinematografică a sursei literare — indiferent de notorietatea ei. Și nu mai este cazul să arătăm de ce ; au făcut-o, de-a lungul timpului, René Clair, Christian Metz, J. Lotman, Pasolini, Eco, la noi Victor Iliu și, nu în ultimul rînd, Dumitru Carabăț. Cu piesa de teatru lucrurile stau altfel. Și sînt mai anevoie de dus la bun sfîrșit : pe de o parte datorită realelor legături dintre cele două tipuri de spectacol — capcană în care regizorul ce nu stăpînește perfect mijloacele specifice cade chiar fără să bage de seamă, tîrîndu-l după sine și pe spectatorul mai puțin pregătit pentru o atare experiență (deși animat de bune intenții, Horea Popescu se face vinovat de **Cuibul de viespi**, „vinovăția“ reprezentînd aici diferența dintre cerere și ofertă), — iar de cealaltă parte dificultatea vine din faptul că textul dramatic încearcă să se substituie chiar decupajului regizoral prin forța cu care a reușit să-l cîștige pe spectator, insinuîndu-i-se pînă la prejudecată, transformîndu-l din complice în inchiizitor. Regizorului îi revine, așadar, sarcina de a învinge — pentru sine și pentru spectator — măcar două obstacole : prezența textului, cu povestea sa „secundă“, și prezența a măcar unui spectacol pe acest text, spectacol ce generează și el o poveste „secundă“. Filme ca **Afacerea Proțar** (1956 ; Sc. : Sorana Coroamă ; R. : Haralambie Boroș), **Citadela sfărîmată** (1957 ; Sc. : Horia Lovinescu, Haralambie Boroș, Ion Daniel, Marc Maurette ; R. : Marc Maurette), **D-ale carnavalului** (1959 ;



Marian Hudac, Teofil Vâlcu și Draga Olteanu Matei în „Cucoana Chirița“



Aimée Iacobescu și Maria Ploae în „Cuibul de viespi”

Sc. și r.: Gheorghe Naghi) sau *Titanic vals* (1965; Sc.: Tudor Mușatescu, Paul Călinescu; R.: Paul Călinescu) au venit după spectacole deja montate pe scenele teatrelor, distribuind uneori actorii în chiar rolurile jucate în spectacol. Reacția, consemnată, a publicului și a criticii a fost favorabilă, dar rămâne de reținut faptul că respectivele spectacole de teatru au constituit puncte de referință.

Majoritatea teoreticienilor sînt de părere că filmul aparține epicului, că are o structură de tip narativ, că, adică, el — de cele mai multe ori — descrie. Ce poate face regizorul pentru a „cinematografia” acțiunea dramatică? Să filmeze mai mult „exterioare” pentru a evita convenția spectacolului de teatru? În același scop să construiască decoruri cît mai „adevărate” sau să folosească spații reale? Sînt soluții facile și exterioare esenței filmului. Asemenea întreprinderi dau greș. Să ne amintim doar două filme care ar ilustra suficient cazul: *Steaua fără nume* (1966; Sc.: Henri Colpi, Jasmine Chasne; R.: Henri Colpi) și *Mitică Popescu* (1984; Sc.: Dumitru Solomon, R.: Manole Marcus). O altă „soluție” ar fi ca regizorul să intervină în text, în acțiune etc., păstrînd, într-un fel, personajele și, în linii generale, povestea. Cum s-a întîmplat cu *Jocul de-a vacanța devenită Al patrulea stol*. De la munte, la mare. Atunci? Descrierea. Descriînd spațiul sugerat de dramaturg, descriînd cu ajutorul mișcărilor de aparat și al „foarfecelui de aur”, elementele spațiale se temporalizează, pot căpăta — prin

harul regizorului — o valoare transcendentă, specific cinematografică. Acesta este secretul reușitei — neegalate încă în cinematografia noastră — lui Jean Georges care, în 1942, declara: „Am recitat O noapte furtunoasă cu gînd de cinema și am constatat că această comedie constituie un scenariu perfect, dacă aș putea spune: un scenariu comprimat. Cuprinde mult epic, care depășește cadrul strîmt al scenei, dar evoluează admirabil în metrajul cinematografic.”

Misiunea regizorului nu este de a modifica brutal textul dramatic, de a-l aduce într-un stadiu de nerecunoscut chiar și pentru autorul lui — presupunînd că acesta din urmă ar mai putea „beneficia” de insolita lectură cinematografică — ci de a găsi în acest text și numai în acesta firele (cu atît mai secrete, cu cît sînt mai la vedere) care îl conduc spre opera filmică. Un text, un spectacol la modă, un text doar pentru că este clasic (Eschil, Shakespeare sau Caragiale) nu au voie să devină motivație pentru un film cu care este programat să intre în producție regizorul X sau Y. E primul pas spre eșec, chiar fluturînd stindardul profesionalismului. O fugară privire asupra peliculelor de gen din ultima vreme ne-ar absolvi de acuzația discuției în abstract.

Cîștigul net de care se poate bucura regizorul care ecranizează o piesă de teatru este replica. Dialogul — un capitol la care filmul românesc continuă să fie deficitar — într-un film care ar respecta replica (nu-i un joc de cuvinte) poate deveni, intrînd în rezonanță cu încadratura,

cu muzica, cu alb-negrul sau culoarea, cu celelalte elemente de limbaj specific, ar putea deveni model structurant. Acesta este încă un argument în favoarea „fidelității” față de opera literară. O „dublă fidelitate”, în sensul statuat de Victor Iliu.

Am lăsat pentru sfârșitul demonstrației justificarea includerii filmului *Năpasta* în filmografia selectivă (restrictivă — ar zice un malițios) a ecranizărilor. Spațiul nu ne mai permite decât două-trei punctări.

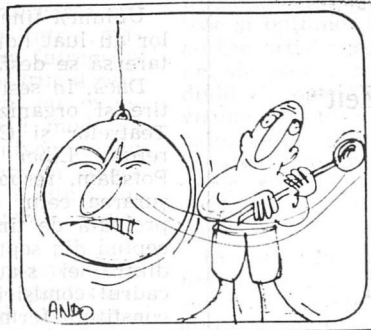
Argumente pro: 1. Subtila aplicare a lecției învățate de la Arnheim; alb-negrul are aici o puternică funcție dramatică. 2. Ambiguizarea, prin încadratură și focalizare, a spațiului de joc. Teatralizarea, printr-un decupaj elaborat pînă la obținerea unei sobrietăți interioare, a spațiului și timpului pentru pregătirea metaforei. 3. Sinuciderea lui Ion nu cred că trebuie socotită ca „infidelitate” — cum s-a reproșat de multe ori; această sinucidere este conținută în progresia sugestiilor pe care le oferă Caragiale. Ele se cer doar interpretate, iar Alexa Visarion a știut și a vrut să înnoade astfel niște fire existente. 4. Compoziția rafinată a cadrului, greu de realizat datorită austerității la care trebuie să se supună.

Argumente contra: 1. Ratarea metaforei morții datorită unei tentații la care regi-

zorul n-a putut rezista: aceea a opoziției de culoare. Filmarea în color a proiecției reiterate a nebunului Ion. 2. Substituirea: în mîinile Ancăi, spălîndu-l pe Ion mort, apare imaginea lui Dumitru. Femeia grijind mortul străin, de care este însă legată simbolic, semnifică văduva întreținînd amintirea omului ei. Succedarea imaginilor apare ca tautologică, ...

„Cinematograful nu putea fi artă, atîta timp cît se mîrginea să fie doar un mijloc de reproducere a unor personaje în mișcare (...). Într-un spațiu fix, de obicei o scenă de teatru reală, sau imaginară, evoluau niște actori (...). Nașterea cinematografului ca mijloc de expresie (și nu de reproducere) datează de la distrugerea acestui «spațiu fix» (...)", scria, în 1941, André Malraux. Odată rezolvate problemele tehnice, cinematograful nu și-a creat un statut imuabil. Chiar dacă aparatul de filmat a părăsit fotoliul „spectatorului ideal” pentru a se apropia sau depărta în mod creator de personaj, drumul spre un limbaj propriu, spre o originalitate care nu exclude „fidelitatea”, trebuie refăcut de fiecare dată. În raportul piesă de teatru/film — din perspectiva cinematografului — subiectul creator este regizorul.

Marina ROMAN JUC



Teatrul pe tot globul

**În exclusivitate
pentru revista
„Teatrul“**

VOLKER TRAUTH

redactor-șef adjunct
al revistei
„Theater der Zeit“

**Teatrul
în R. D. G. :
tinerii
se înscriu
la cuvînt**

Unul dintre aspectele cele mai interesante ale vieții teatrale din R.D.G. îl constituie așa-numitele „înscrieri la cuvînt“ ale tinerilor oameni de teatru. Tinerii dramaturgi, regizori, actori încearcă, în piesele și înscenările lor, precum și prin participarea la discuții, să-și exprime concepția despre lume, despre procesele sociale din R.D.G., să-și dezvolte un limbaj artistic propriu, adresîndu-se unui public deschis dezbaterilor creatoare, partinice.

Aprofundarea problemelor cardinale ale existenței îi stimulează pe tinerii creatori în exprimarea opiniilor lor artistice. Viziunea lor asupra realității poartă pecetea preocupării pentru soarta omenirii, și implicit pentru propria soartă. Caracteristic sînt spulberarea iluziilor, efortul de orientare în complicata situație mondială, încercarea de a destrăma structurile consolidate ale teatrului, pentru a face loc unei atitudini personale. Totodată, nu trebuie trecut cu vederea faptul că tinerei generații teatrale îi este încă destul de greu să-și formuleze convingător proiectele artistice, de pe o platformă estetică și cultural-politică, să-și dezvolte cu claritate concepțiile. Contestarea se manifestă în momentul de față mult mai pregnant decît afirmarea.

În scopul de a oferi tinerilor artiști un forum de dezbateri, în anul 1985 s-a înființat un „atelier al tinerilor creatori de teatru“. În acest cadru, tînăra generație a teatrului face cunoscute publicului larg atît creațiile, cît și proiectele ei, propunîndu-i un dialog nemijlocit.

Uniunea tineretului și Asociația Teatrelor au luat hotărîrea ca această manifestare să se desfășoare bienal.

Dacă, în sesiunea inaugurală, de pregătire și organizare s-au ocupat Asociația Teatrelor și Consiliul Teatral al „Tineretului Liber German“, anul trecut, la Potsdam, responsabilitatea privind desfășurarea celui de-al II-lea atelier a fost preluată de tinerii oameni de teatru. Începînd din septembrie 1986, cei mai activi dintre ei s-au ocupat de pregătiri în cadrul comisiei tineretului. Liantul l-au constituit ferma angajare față de ideea unui teatru de actualitate, dezbaterile înflăcărâte privind posibilitățile și limitele acestuia. Firesc, nu cei desprînși de realitate au luat cuvîntul, ci acei oameni de teatru competenți care au avut de susținut puncte de vedere personale.

În timp ce primul atelier a fost mai curînd un „tîrg de prezentare“ a diferitelor puneri în scenă ale teatrelor și altor așezămînte artistice, în centrul preocupărilor atelierului din 1987 s-au aflat dezbaterile, schimbul de experiență, stabilirea unor criterii de evaluare. În cadrul unui atelier de regie, șase trupe de tea-

tru, sub îndrumarea a șase tineri regi-zori, au încercat să se apropie de un text dramatic, prin mai multe montări paralele. A fost aleasă în acest scop piesa **Iconografie** de Heiner Müller.

În cadrul primului atelier și-au adus contribuția, ca mentori, regi-zori cu experiență; în schimb, la Potsdam s-a pus accentul pe participarea colectivă a line-rilor artiști.

S-a discutat mult și despre încercarea de a dezvolta, în afara teatrului institu-ționalizat, forme ale așa-numitului „tea-tru de grup“.

Privită sub aspect artistic, reprezenta-ția unui astfel de „teatru de grup“, și anume cea a Grupului „Cinabru“, intitu-lată **Ca în vis**, a fost una dintre cele mai interesante. La baza ei nu s-a aflat o piesă finită. **Ca în vis** a apărut ca o cris-talizare a procesului înțelegerii de sine, alcătuiindu-se din improvizatii pe tema dezvoltării viselor și a diferitelor bio-grafii. Pe parcursul repetițiilor, textul rezultat din împărtășirea unor experiențe subiective s-a dovedit un material ce se preta jocului. Pe scenă se întrunesc opt interpreți, care, pe rînd, se lansează în-tr-o explorare a propriului eu. Astfel, în opt variante, sînt prezentate amintiri din copilărie, experiențe sociale și teatrale. Trecutul devine prezent, viitorul este imaginat. Veseliei îi ia locul tristețea, efu-ziunea se confruntă cu neputința de a comunica, dezinvoltura cabaretului se în-tîlnește cu accentele trăirii tragice. Fie-care scenă în parte s-a conturat și prin reacțiile actorilor care, în aparență, nu participau la „conflict“; mărturisirea sub-iectivă s-a transformat astfel într-o man-ifestare colectivă. Dificultatea întreprin-derii a fost conștientizată de grupul res-pectiv: „Cum îți poți păstra, cu expe-riențele personale, cu propriul mod de concepere a realității, cu universul tău de sentimente, identitatea, într-un colec-tiv (în societate), cum poți să atingi un grad mai avansat de înțelegere a exis-tenței colective?“

Dintre cele 17 înscenări prezentate, în centrul interesului s-a aflat spectacolul teatrului din Karl-Marx-Stadt, cu piesa **Construcția** de Heiner Müller, în regia lui Frank Castorf. Acest regizor — care nu se mai consideră drept reprezentant al „teatrului tînăr“ — a devenit una din-tre personalitățile de referință pentru ti-nerii noștri regi-zori și actori.

Castorf s-a apropiat de această piesă apărută în anii '60 într-un mod foarte personal, din perspectiva actualității. Ac-țiunea se petrece în timpul construirii unui gigant industrial, într-o perioadă is-torică de mari transformări revoluțio-nare, deosebit de importantă pentru dez-voltarea socialistă a țării noastre: pe a-

cest fond se ciocnesc atitudini de neîm-păcat. Ascensiunea și destrămarea unei brigăzi, drumul urmat de brigadierul Narka de la anarhism la comunism, eșe-cul secretarului de partid Donat în rez-olvarea contradicției dintre teorie și practică, toate acestea se concentrează în-tr-un conflict social cu rezonanțe istorice și filozofice. Castorf a realizat o versiune radical prescurtată, incluzînd și alte texte de Müller, Brecht, Büchner, documente de arhivă, melodii din opere și chiar și cîntece de petrecere, piesa lui Müller fiind considerată drept „materie primă“.

Tot în cadrul atelierului, li s-a oferit unor tineri autori posibilitatea de a-și citi noile piese. Calitatea artistică a a-cestora, relevanța socială a conflictelor au constituit probleme viu dezbătute. Combătîndu-se tendința de respingere în bloc a dramaturgiei actuale de către unii creatori de teatru, s-a impus acceptarea, într-un mod critic, a noii dramaturgii — atitudine rezultată din recunoașterea fap-tului că „teatrul tînăr“ nu se poate con-stitui fără o dramaturgie nouă.

Analizîndu-se piesele citite la Potsdam, cele jucate de diferite teatre, precum și încercările dramatice aflate în sertarele secretariatelor literare ale teatrelor, s-ar putea identifica, schematic, trei direcții principale ale tinerei noastre dramaturgii, în ceea ce privește tematica și compozi-ția dramatică:

1. Înfațșirea relațiilor interumane

Printr-o accentuare a aspectelor etico-morale, autorii încearcă să analizeze con-tradicția dintre premisele sociale obiec-tive și opțiunea individuală și să transfi-gureze artistic relațiile interumane și mo-dul de percepere a acestora de către in-divid și colectivitate. În ceea ce privește viziunea asupra acestei probleme, do-minantă este reflecția asupra înfringerii. Eșuarea unei relații, caracterul ei indo-ielnic sînt puse în lumină pornindu-se de la momentul critic sau de la deznodămînt.

În piesa lui Georg Seidel **Copilul în-tîrziat**, eroina, Sabine K., intră într-un cerc vicios, lăsîndu-se manevrată. Scăpată dintr-o închisoare pentru minori, Sabine este „tutelată“ de o brigadă de femei. Prietenul ei o silește să-și întrerupă sar-cina. De teama întrebărilor neplăcute, Sabine va juca pînă la sfîrșit, în fața tovarășelor de brigadă, rolul femeii în-sărcinate. Catastrofa este însă inevita-bilă. Aflată la strîmtoare, eroina va fura un copilăș de pe stradă, pe care apoi îl asfixiază, întrucît nu-i mai poate suporta țipetele. Drumul Sabinei se sfîrșește în închisoare. Brigada o va aștepta. Seidel reia un conflict principal din piesele sale anterioare: pierderea posibilității de co-municare între generații, precum și în ca-

drul cuplului. Piesa este o dramă a lipsei de comunicare, ocupându-se de teama și de neputința tinerilor de a-și exprima sentimentele. Replicile lui Seidel sînt laconice; textul poate fi comparat cu partea vizibilă a unui aisberg. Actorii îi pot da viață numai dacă reușesc să sugereze scenice situațiile în care personajele sînt constrînse să se exprime într-un anume mod. Piesa lui Seidel este una dintre cele mai valoroase încercări artistice dedicate acestei teme.

2. Critica renunțării la unele valori și idealuri

În centrul interesului se află și numeroase piese care îndeamnă la păstrarea valorilor și idealurilor, înfățișînd critic renunțarea la acestea și deteriorarea raporturilor dintre personaje. Sînt schițate situații din care transpare ceea ce trebuie păstrat. Printr-un deznodămînt negativ, se afirmă posibilitatea pozitivă. Se face apel la mobilizarea fanteziei în scopul impunerii adevăratelor valori în viața cotidiană. Legată de acest aspect este invitația adresată spectatorilor de a medita, în opoziție cu personajele din piesă, asupra sensului propriei vieți. Ceea ce se cere cu insistență tinerilor este onestitatea în relațiile reciproce, în atitudinea față de propriile realizări, onestitate în favoarea căreia se pledează uneori chiar și prin intermediul unor exemple negative. De exemplu, în piesa lui Arno Rude **Profitorul**, un inginer unanim apreciat urmărește să profite pe nedrept de pe urma unei inovații, fapt care îl constrînge pe adevăratul inventator, un simplu muncitor, la o luptă lipsită de speranțe cu instanțele birocratice, luptă ce se încheie cu moartea tragică a muncitorului.

3. Considerarea evenimentelor istorice din perspectiva contemporană

Atenția multor tineri dramaturgi se îndreaptă spre istorie, în special spre istoria poporului german. Evenimentele revoluționare internaționale și naționale și anul de răscruce 1945 se află în centrul preocupărilor. Se remarcă o evoluție în ceea ce privește modul de abordare a evenimentelor din perspectiva istoriei. În piesa **Noiembrie**, Holger Teschke prezintă mișcarea revoluționară germană eșuată din anul 1918. Protagonistii acestei revoluții (Rosa Luxemburg, Leo Jogiches) sînt confrunțați cu masele, cu luptătorii anonimi din rîndurile muncitorilor și soldaților. Istoria este povestită din perspectiva acestora, privită cu ochii omului simplu. Este inclusă aici și o evaluare actuală a importanței și a limitelor acestei acțiuni revoluționare.

În piesa **Viața lui Mediok**, autorul, Heinz Drewnick, aparținînd generației celor de 40 de ani, conturează o viață trăită în perioada războiului și în primii ani de după război.

Aceste sumare considerații au doar scopul să îndrepte atenția asupra principalelor tendințe ale creației tinerilor noștri dramaturgi. Ele n-au putut cuprinde întreaga varietate tematică și stilistică din sfera literaturii menite scenei și nu se ocupă de noile opere ale dramaturgilor de renume mondial, cum sînt Heiner Müller, Volker Braun sau Peter Hacks.

În românește de
Carmen BANCUI

DRAMATURGI ROMÂNI CONTEMPORANI



Igor
Grinevici

I. Dramaturg, publicist, prozator.

S-a născut la 14 septembrie 1923 la Chișinău. După patru clase de liceu militar își continuă studiile la liceul „Gheorghe Lazăr” din București. Intră de tânăr în activitatea gazetărească, peregrinînd prin redacțiile multor publicații, unde susține, vreme îndelungată, o rubrică cotidiană a faptului divers: „Cortina”, „Rampa”, „Spectator”, „Fapta”; între 1945—1946 este secretar de redacție la „Scînteia”; îl mai găsim semnînd la „Națiunea”, „Glasul armatei”, „Flacăra literară” etc.

Paralel, practică o serie de ocupații dintre cele mai variate: desenator tehnic, zugrav, vopsitor de calorifere, militant sindical, pictor de afișe cinematografice, agent de publicitate, ajutor de miner la Petrila, responsabil cu presa USASZ (1947), brigadier la Agnita-Botorca și la Ceașul Mare-Cluj. N. D. Cocea, unul dintre „nașii” săi literari, spunea despre Grinevici că „îi place să trăiască mult, dens, pînă la deznădejde”.

Debutază în literatură cu traduceri din Maiakovski (două volume) și Serghei Mihalkov („Fabule”, cu ilustrații de Gopo) și cu un volum de „Basme” proprii — apărute între 1945—1946 la Editura de Stat.

Debutul în dramaturgie are loc în 1957 cu piesa *Masca lui Neptun* (scrisă în colaborare cu N. Pantelimon), jucată pe

de la

A Z
la **A Z**

scena Teatrului Tineretului din București.

Ca prozator, Igor Grinevici e autorul unor delicate cărți pentru copii și al romanului „Baladă maritimă”, apărut în 1985 la Editura „Eminescu”.

Membru titular al Uniunii Scriitorilor din 1949.

II. LUCRĂRI DRAMATICE REPRESENTATE

1957, august — *MASCA LUI NEPTUN*, comedie în trei acte.

Teatrul Tineretului. Regia: Mircea Avram. Cu: H. Nicolaide, Marcel Gîngulescu, Didona Vasilescu, Magda Nicolau, Sorin Balaban, Liliana Țicău și alții.

Comedia s-a mai reprezentat în 16 teatre din țară.

A fost tradusă în limbile germană, rusă, letonă și reprezentată la teatrele din Berlin, Neustrelitz (R.D.G.), Riga (Letonia) și Praga (R.S.C.) în 1957—1958.

„...în cadrul «genului estival», piesa de la Teatrul Tineretului este amuzantă și, la urma urmei, chiar are «miez». (...) Să salutăm cu simpatie debutul lui Grinevici și Pantelimon, care au înțeles că genul «ușor», nu înseamnă «atemporalitate», că genul «fără pretenții» nu înseamnă platitudine.

Piesa este plăcută. Incurcătura inițială nu este lipsită de ingeniozitate. Replica este vioaie și, cu excepția actului II, cînd autorii vor cu orice preț să facă poezie, pasișînd Jocul de-a vacanța, cu excepția aceasta și alte mărunte excepții, ritmul este alert. Personajele sînt descrise cu haz, iar două sau trei sînt foarte bune. Portretele sînt construite pe cite o trăsătură dominantă (...), reacțiile lor sînt preg-

nante și replica te ajută să reconstitui specia." (Ecatarina Oproiu — „Teatrul“, 10/1957).

1959, 21 august — **NOPTI DE AUGUST**, tragedie în 3 acte

Studioul Actorului de Film „C. I. Nottara“. Regia: Sorana Coroamă. Decoruri și costume: Tony Gheorghiu. Cu: Ana Barcan, Chiril Economu, Silviu Stănculescu, Stamate Popescu, Dominic Stanca, Natalia Arsene, Titus Lapteș și alții.

Cu același titlu, piesa s-a difuzat ca scenariu radiofonic în același an.

„Nopti de august, prin maniera desuetă de tratare a unor evenimente mult mai bogate în sensuri și semnificații decât a reușit să le surprindă autorul, nu corespunde exigențelor spectatorului contemporan.

In piesă sint puse față în față, prin intermediul a două familii — una de industriași petrolieri, alta de muncitori — două lumi ireconciliabile. Verdictul istoriei, rostit răsplat în nopțile lui august 1944, i-a inspirat autorului subiectul. Ideile majore se pierd însă în labirintul unei psihologizări facile, fără tangențe cu adevărata artă“. (Călin Căliman — „Contemporanul“, 18 septembrie 1959).

1970 — **DOMNIȘOARA DIN SIGHIȘOARA**, comedie muzicală.

Teatrul „Ion Vasilescu“. Regia: Paul Mihai Ionescu. Muzica: Anrel Giroveanu.

Vezi **Smaranda Jelescu** — „Steagul roșu“, 29 martie 1970.

1972, octombrie — **HANUL PIRAȚILOR**, comedie satirică.

Teatrul de Revistă și Comedie „Ion Vasilescu“. Regia: Nicolae Prunzetti. Cu: AL Giugaru, artist al poporului, Sorin Gheor-

ghiu, Mircea Constantinescu-Govora, Dinu Cezar, Ion Duțu, Doina Tamaș, Iulian Marinescu, Florin Crăciunescu și alții.

„Pentru a realiza o bună comedie, autorul nostru are (așadar) o zestre bogată: cunoașterea vieții și o agerime de condei specifică gazetarului de cotidian. Vioiciunea replicilor încintă în spectacolul de la teatrul «Ion Vasilescu», ca și culoarea limbajului. (...)

Și totuși, Hanul piraților nu mulțumește. Pricinile, cred, sint două, una ținind de meșteșug și cea de-a doua de însăși servitutea faptului divers. (...) Pentru ca faptul divers să devină produs de artă este necesară o anumită desprindere, o anumită punere în perspectivă a «banalului» cotidian. Or, rezolvată cu (asemenea) soluții puerile, cu personaje devenite adevărate chipuri de «commedia dell'arte», ca bătaiosul și principialul președinte de sindicat, sau, dimpotrivă, neverosimile, ca la fel de bătaioasa secretară a directorului (...) desprinderea nu se poate realiza: racheta rămîne la sol.

La solul unei comedii agreabile, unde publicul se amuză cu bonomie pe seama matrapazlicurilor unor chelnerași...“ (Radu Albala — „Teatrul“, 1/1973).

Alte opinii: Bogdan Ulmu — „România literară“, 19 octombrie 1972; Sanda Faur — „Flacăra“, 11 noiembrie 1972; Eugen Comarnescu — „Informația Bucureștiului“, 11 decembrie 1972; Smaranda Jelescu — „Steagul roșu“, 14 decembrie 1972.

III. LUCRĂRI DRAMATICE PUBLICE

● **Masca lui Neptun**, intimplare neverosimilă din zilele noastre, comedie în trei acte. București, Fondul literar al scriitorilor din R.P.R., 1957 (în colaborare cu N. Pantelimon).

Adriana POPESCU

■ Dan Grigorescu

Proba teatrului la microfon

Trecuse mult timp de când mersesem întâia oară la teatru când am ascultat, de la început pînă la gongul final, o dramă transmisă la radio. Eram student sau elev în cursul superior al liceului și, în anii aceia, nu se cunoștea, firește, tehnica imprimării pe bandă, ceea ce înseamnă că piesa se transmitea „pe viu”. Îmi aduc aminte foarte bine senzația ciudată a apropierii de actori, le auzeam respirația, care marca uneori pauza dintre replici. Nu mi se părea că ascultam o piesă de teatru, ci că auzeam, fără voie, dialogul sfîșietor între doi oameni care nu știu că sînt martor al înfruntării dureroase dintre ei.

Era Năpasta, cu Emil Botta și cu Marietta Anca : nu încapе îndoielă că această împrejurare, valoarea însăși a replicii rostite au determinat impresia profundă cu care, aproape fără să-mi dau seama, mă apropii și acum de aparatul de radio în serile de teatru. Actorii se supun, evident, unei încercări extrem de grele ; trebuie să lase cuvîntului, cuvîntului gol, neînsoțit de gesturi și de mimică, întreaga povară a transmiterii emoției. Tot ceea ce a clădit, de-a lungul vremii, arta spectacolului, de pe atunci cînd amfiteatrul grecesc era astfel orientat încît în fundal să domine un munte măreț sau priveliștea copleșitoare a mării, toată știința de a adăuga emoției aduse de jocul actorilor (la drept vorbind, destul de fidel pe atunci unor reguli severe) pe aceea a privirii, se năruie acum. Așiți la o lectură a piesei, o lectură făcută de cîțiva oameni care știu să citească un text. Înainte ca regizorul să fi eliminat ceea ce Gordon Craig numea „accesorii ale sensibilității” — decor și costume —, teatrul radiofonic mi-a pus la încercare puterea de a înțelege sensul textului.

Nu cred, de aceea, că „teatrul la microfon” e un substitut al spectacolului, o formă de compromis pentru cei prea leneși să meargă într-o sală și care preferă să asiste în halat și papuci la o piesă. Mi se pare că e proba grea pe care, asemenea recitatorului din vechime (respectat pentru știința lui de a crea logosul), se cuvine s-o treacă orice actor.

**toată lumea
iubește teatrul**

**toată lumea
iubește teatrul**

■ Ion Sălișteanu

Reacțiile la apelul secundeii

Legătura dintre arta mea și teatru este aceeași care există între orice profesie și teatru — plus încă ceva... Oricît ar fi ele de distanțate, oricît ar fi de imposibilă alăturarea ori compararea lor, între toți cei ce le profesază există ceva comun : pasiunea exercitării și dorința arzătoare a unor realizări neașteptate. Între pictură și teatru, puntea de legătură... e străbătută de spectatori. Cine se așază în fața tabloului ori a scenei și este atent la ceea ce se întîmplă cu el simte care e legătura. Pictura obligă la o anume fugă a ochiului, în așa fel încît, odată traseul străbătut, realizezi că mișcarea privirii este chiar viața ideii, a stării picturale. Această mișcare, fugă a ochiului se petrece și stînd în stal... Personajele, gesturile, cuvintele lor sînt, într-un fel, pete de culoare, roiuri de emoții aflate într-o constelație care nu-și găsește niciodată odihna... Mie, spectaculoș, dar și dificil îmi pare efortul de armonizare a textului cu forțele de interpretare, pentru ca acestea să încapă într-o unică alcătuire a totului. Pictorul este, într-un fel, regizorul tabloului său. Pinza conține toate dificultățile scenei, iar el se așază ca singura ființă care încearcă să stăpînească lumea de forme.

Regizorul este, însă, un pictor căruia culorile și formele i se supun numai dacă știe să le ademenească și să le dispună la căutarea aceluia întreg. Dușmanul expresiei integral este plăcerea detaliului. Și s-ar părea că un detaliu este cu atît mai captivant, cu cît refuză subordnarea la ansamblu...

Ceea ce pîndesc eu, ca spectator, în teatrul contemporan, sînt momentele de intuiție a urgențelor noastre spirituale, reacțiile prompte și exacte la apelul secundeii, care, de altfel, sînt concomitente în toate artele. Concomitența infuziei sociale în expresia artistică aș zice că este obligatorie în orice gen de exprimare... Pîndesc, în teatru, apariția acelor vase comunicante cu restul artelor, prin care cultura noastră ar putea izbui să fie contemporană cu așteptările societății noastre.



Vocea dramaturgului George Genoiu, atît cît s-a impus pînă acum, este la fel de recognoscibilă și egală cu sine în volumul antologic *Doi pentru un tango*, care îl reprezintă elocvent: cele cinci partituri alese (alături de piesa al cărei titlu este împrumutat de coperta cărții, întîlnim aici *Drumul spre Everest*, *După echinox...*, *Casa noastră* și *Trecere prin verandă*) sînt, ca să ne exprimăm fără o intenție de prețiozitate, emblematică pentru întreaga literatură dramatică a scriitorului băcăuan. Transpar în acest „pentatlon” toate exercițiile unui atlet care, cu optimism, înlocuind spada cu condeiul, e hotărît să-și atingă țelul, avînd totodată conștiința că se află într-o campanie. Autorul păstrează permanent în fața sa un crez, desigur luminos, o constelație indubitabilă a cărei stea tutelară se dovedește a fi omul nou, concept contemporan cu plurivalentă încărcătură semantică. Privit din această primă perspectivă, teatrul lui George Genoiu este publicistic, pentru că își asumă hotărît problematica unor fragmente de timp social, un teatru de campanie, consubstanțial cu elanurile construcției revoluționare, în atît de fireasca lor înlănțuire de la o etapă la alta. Problema navetismului țărănimii la orașe, cu cele două aspecte derivate, urbanizarea conduitei și nevoia de reruralizare care apare de loc cu timiditate în *Doi pentru un tango*, semnalizînd un moralism binecunoscut, în

* George Genoiu, *Doi pentru un tango*, seria *Teatru comentat*, Editura Eminescu.

Teatrul de campanie*

care satul ar fi generator de ființe imaculate care se adaptează cu greu la rituurile și cutumele cetății, va fi reluată cu reflexul politic acut în *Casa noastră*, unde întoarcerea „la matcă”, a forțelor de muncă în comuna natală, nu este numai o problemă sufletească. Șerban, fiul lui Vlad, este specialist în ameliorări funciare, vindecător de terenuri aride adică, a lucrat multă vreme în străinătate, acum este undeva în minister, dar va opta — ni se sugerează — spre soluția refacerii unor legături înterrupte.

O altă problemă de mare interes în construcția socială, cea a educării simțului de disciplină a muncii în industria modernă, își găsește o eroină pe măsură în ingineră Roxana, conducătoarea unei fabrici de textile din *Drumul spre Everest*, piesă care-și propune nu numai zugrăvirea unui model uman, ci și abilitarea unui alt fel de a vedea lucrurile în politica de cadre. *După echinox...* lansează, în personajul Marin, un activist de partid cu o viață morală ireproșabilă, menit să vegheze, niciodată ca un deus ex machina, la nealterarea conștiințelor — ale tovarășilor săi și a lui însuși. Marin acționează de pe poziții extrase din teza omului de omenie, menajîndu-și socrul, aflat pe patul de moarte, refuzînd adică să-l întrebe, pentru a verifica în felul acesta direct o acuzație perfidă, dacă în timpul ilegalității, cînd casa bătrînului era folosită de comuniști ca loc de întîlnire, acesta ar fi fost de fapt omul Siguranței.

Spre deosebire de alți confrăți ai săi, George Genoiu nu-și alege ca spațiu de dezbateri uzina, platformele industriale, cîmpul deschis și proaspăt arat — acele teritorii de producție efectivă; în majoritatea cazurilor el își plasează acțiunea într-un decor intim, în care pătrund puțini oameni, de cele mai multe ori membrii unei familii. Conflictetele acestei dramaturgii nu sînt condiționate de destinul

unui anume reper economic; ele se vor desfășura bunăoară într-o imensă verandă inverzită de plante ornamentale, în holul încăpător al unei vile cu siluetă de corabie sau într-un living dominat de un vitraliu imaginînd un drum spre Everest, în care este inclusă și semnificația pactului cu esteticul.

Într-o astfel de organizare a dramei, miza ca atare a narațiunii nu va fi deci un nou model de mașină unealtă care, în cele din urmă, va fi cu succes obținut, ci o criză de conștiință, din păcate nu întotdeauna cu șansa de a avea expresii veridice.

Scrise sub semnul alegoric al unor suprateme anunțate cu grijă în însuși titlul lucrărilor (tangoul, ca simbol al alianței dintre bărbat și femeie, vila căpitănelului de cursă lungă Belizarie, amintind desenul unei corăbii, desigur nu a lui Noe, veranda verde, din casa lui Petru și a Magdei — în care culoarea definește viața în regenerare —, echinoxul de toamnă, ca linie de demarcație, de reșezare a destinului și, în sfîrșit, noua casă de la țară, în care bătrînul țaran Vlad așază o „masă mare pentru petreceri și priveghi” — semn al permanenței izvoarelor sufletești și spirituale), cele cinci piese din volumul pe care-l comentăm sînt legate între ele prin iluzii și capcane care, dacă nu sînt întotdeauna ale personajelor, în mod sigur ale dramaturgului sînt. Din arsenalul dramaturgic interbelic redescoperim în teatrul lui George Genoiu procedee și modalități care nu mai au totuși strălucirea originală. Teoria cuplurilor, lansată de autor în mai toate experimentele sale teatrale, teoretizată dacă nu ne înșelăm încă de primii exegeți ai genezei, a condus la un obositor manierism. O viziune maniheică — semnalată de altele de critici — aleargă ca o stafie prin teritoriile acestei dramaturgii. Radu, din **După echinox...**, face parte, iremediabil, din categoria „răilor” în timp ce fratele său, Marin, este la fel de iremediabil „bun”. Chiar și cei doi hoți care-i furnizează, la domiciliu, lui Calistrat piese de schimb (este vorba de personajele Bilă și Faronul, „indivizi suspecti” din **Doi pentru un tango**) sînt, unul mai bun, recuperabil, și altul mai rău, irecuperabil. Cel mai mic fiu al lui Vlad, bătrînul din **Casa noastră**, acel prîslea ce răspunde la numele de Petru, este bîntuit de patimi diavolești și nu participă la ceremonia „binelui” testamentar al tatălui său. Exemplele ar putea, bineînțeles, continua. Cu toate acestea, dramaturgul se numără uneori printre cei care cred în capacitatea de transformare psihoafectivă individuală, nu ca într-o utopie, ci ca într-o realitate legică a mediului. Calistrat, țaranul devenit muncitor la oraș, o lovește cu brutalitate pe Cecilia la sfîrșitul actului întii, pentru

că el este un fel de Caliban care nu stăpînește codul lingvistic: „Mi-au dispărut vorbele, Cecilia...”. Este suficientă însă vizita cu fătîșe intenții moralizatoare a lui Alexandru și a Rafirei, părinții lui Calistrat, ca acesta să se reintegreze în spirit etic la fabrică, să înceteze cu dubiosul lucru la domiciliu și, civilizat și spășit, să se infătîșeze în locuința Ceciliei („Am cumpărat ghivece cu flori... Am lăsat baltă toate preocupările de pînă acum”) cu bilete pentru spectacolul de teatru de simbătă. Chiar și Crina, absolventa unui liceu de arte plastice din aceeași piesă, sora Ceciliei, suferă un proces de transformare (cunoscut bine ca motiv al trecerii prin adolescență în întreaga literatură universală), depășind repede mentalitatea din primele scene, în care refuză orașul și vrea să se întoarcă în satul natal, în spațiul acela unde „oamenii sînt parcă mai respectuoși”, în timp ce la oraș „sînt mulți oameni periculoși”. Concepția maniheică a Crinei se va modifica, bi-univocul tinzînd spre necesarul univoc, dar personajul nu este convingător. Delia și Boris, tinerii frați vitregi din **Trecere prin verandă** vor căpăta și ei o „nouă” identitate, în spiritul moralității impuse de viețuirea prin magnetismul verde al terasei acoperite: Delia urmînd să nască, se va renaște simbolic pe sine, Boris va renunța la iluzia că poate fi sculptor și se va întoarce la profesia sa de tehnician la o mină de sare și la familia abandonată.

Pe de altă parte, ceea ce frapează în teatrul lui George Genoiu este lipsa de diversitate caracterologică a personajelor. Acestea seamănă mult între ele, de la o piesă la alta, chiar și în acest volum cu numai cinci partituri, dîndu-ne senzația că de fapt parcurgem un singur roman în care evoluează cu alte straie și alt nume aceleași *dramatis personae*. Adria, din **Drumul spre Everest**, se confundă în atitudine cu Crina, din **Doi pentru un tango**, în cea de a doua ei ipostază. Roxana, din **Drumul spre Everest**, părăsită de Bogdan, soțul ei, plecat pe îndepărtate meridiane, are energia și desenul biografic al Veturiei din **Casa noastră**, amîndouă derivînd din Magda, din **Trecere prin verandă**, și operația poate continua. Autorul lucrează practic cu puține personaje, reciclîndu-le de la o piesă la alta, uneori chiar cu recuzita de obsesii și expresii, cum este motivul „sacrificiului”; Pantelimon, primarul satului din **Casa noastră** s-a mutat în conacul boierului Dumitrescu, pentru că „Aveam tot dreptul. Am luptat pentru vremurile acestea.. Mi-am sacrificat tinerețea...”. Bătrînul Vlad, din aceeași piesă, îi atrage atenția fiului său Șerban: „Știi foarte bine că am făcut sacrificii foarte mari să te port în școli... Era după război...

Apoi au fost ani de secetă. M-am sacrificat, numai eu știu cum, și te-am scos la liman“. Și Calistrat, din **Doi pentru un tango**, „și-a sacrificat lîneretea...“ ca să agonisească — cum se exprimă cu delicatețe personajul Bilă — „la C.E.C. bănișorii“. În piesa **Fereastra**, neinclusă în antologia de față, motivul cunoaște alte semnificații: **Bărbatul**: Ascultă, femeie... De ce te sacrifici atît pentru mine? **Femeia**: Dar nu mă sacrific deloc... **Bărbatul**: Și totuși!... **Femeia**: Poate așa se cuvîne. Ești bărbatul meu... Mă simt bine cu tine...“.

Peste toată materia conflictuală George Genoiu presară o cantitate apreciabilă de pudră melodramatică menită să inducă în cititorul (publicul). Pe fondul manicheic al „bunilor“ și „răilor“, virtutea personajelor este întotdeauna, într-un fel sau altul, recompensată, și calitatea moralei apărută de orice pericol. În numele unei atitudini „de suflet“, personajele reacționează cam exagerat, folosind des „ustensilele“ plînsului. În finalul **Trecerii prin verandă**, Delia, fiica lui Petru, după ce-i spune Magdei că „orice copil are nevoie de o bunicuță“, o sărută — așa cum atent notează didascalul — „lăcrămează și pleacă“. Urmează acest memorabil dialog: **Petru**: (Magda plînge) Ce faci Magda? **Magda**: (Caută ceva să se ștergă la ochi) Plîng! **Petru**: Uite batista mea... (Magda se șterge și reține batista) Dă-mi te rog batista. Dacă rămîne la tine s-ar putea să ne despărțim iarăși.“ Belizarie, ca un bătrîn lup de mare ce era (este vorba de proprietarul vilei cu desen de corabie din **După echinox**), nu s-a sfiit, de asemenea, să tragă pe nări o priză de tabac melodramatic în momentul în care Albena, lăcrămînd, îi spune: „N-am plîns niciodată în fața unui bărbat...“. Răspunsul lui, în timp ce, ne spune didascalul, „sînte că pe obraz i se prelinge o lacrimă“, este pe măsură: „Pînă azi nici mie nu mi-au curs lacrimi pentru o femeie... După cum vedeți, pe fața mea brăzdată de riduri se prelinge o lacrimă... O lacrimă pentru o femeie, într-o viață de om. Credeți-mă. **Albena**: (se apropiu și sărută lacrima) Era a mea! Am luat-o cu mine“.

Pe cit de sensibile se arată a fi personajele „bune“ în situații cum este cea a despărțirii lui Belizarie de Albena (care nu-i era nici soție și nici amantă, nici soră și nici fiică), pe atît de impertertabil se comportă ele în unele momente grave, cum ar fi vestea morții unei surori și respectiv mătuși (este vorba de Chiran și de cele două surori, Cecilia și Crina, din **Doi pentru un tango**) care, e drept, domiciliu în altă localitate. Dar cum să ne explicăm situația din

Trecere prin verandă, în care personajele reacționează cu o indiferență cinică, nici unul neschițînd un gest de a alerga la fața neplăcutei întîmplări: **Petru**: ...Ce s-a întîmplat, Dinu? **Dinu**: (pauză) Unchiul Sebastian s-a spînzurat... **Petru**: De unde știi? (aceasta era replica! n.n.) **Dinu**: Văzînd că nu răspunde, că toate ușile sînt încuiate, ți-am ascultat sfatul și am forțat un geam... **Petru**: Și? (după o veste atît de banală, Petru are chef de taifas n.n.) **Dinu**: L-am văzut spînzurat de grindă. **Magda**: Mergi la Julia, vezi că nu se simte prea bine... Te așteaptă. (Dinu pleacă). **Așadar**, Dinu, deși l-a văzut pe mort, uită imediat totul și merge ascultător la Julia, care... îl așteaptă. Să vedem ce face Petru, pentru că spînzuratul este cumnatul și prietenul lui. Nimic. El rămîne într-o atitudine filozofică, perorează hamletian despre sinucigași și o întreabă pe Magda, ca și cum ar fi spart semințe: „Sebastian de ce s-o fi sinucis?“ În vremea as'a mortul așteaptă „netulburat“, legănat în funia prînsă de grindă!

Interesant este felul cum sînt scoase citeodată personajele din scenă, apelînd la formule „realiste“, așa cum întîlnim în **Ca-a noastră**, cînd autorul, avînd nevoie să-l lase pe Radu cu bătrînul, său tată Vlad, pentru ca discuția să nu fie auzită de Veturia, soția lui Radu, procedează în felul următor: **Radu**: (De afară cineva o strigă pe Veturia) Veturia, te cheamă cineva (Veturia iese). Din păcate, scriitorul abuzează de acest procedeu și în altă parte (**Trecere prin verandă**), lipsindu-l pe cititor de plăcerea ineditului: ..(O voce de afară: Tovarășe învățător!... Tovarășe învățător!) **Petru**: Cine m-o fi căuțînd? (iese). În felul acesta, interlocutoarea lui Petru, Magda, va rămîne singură pentru a putea avea o discuție aparte cu Julia, căci „în timp ce Petru iese, Julia intră pe cealaltă parte a verandei“.

Dar toate aceste neajunsuri, poate nu chiar atît de importante, nu întunecă în nici un fel imaginea acestui devotat condei al scenei care este scriitorul George Genoiu. Mili înd cu însuflețire pentru adevărurile concrete, dramaturgul s-a oprit cu viu interes la viața de familie, pătruns de ideatica lumii noastre noi. Piese sale, în special cele inspirate din ruralitate, își propun să vorbească despre vitalitatea binelui, despre oamenii care știu să-și redescopere ființa, să și-o păstreze nealterată, sub semnul unei înalte moralități. Meritul antologiei este, și din această perspectivă, de subliniat.

Paul TUTUNGIU

CRONICA DRAMATICĂ



George Constantin și Lucia Mureșan

Din punctul de vedere al lui Grișa

Ce dă legitimitate unei viziuni regizorale? Desigur, adecvarea ei la obiect, dar și noutatea unghiului de vedere din care se face adecvarea. Poate și satisfac-

LIVADA DE VIȘINI de A. P. CEHOV
● **TEATRUL „NOTTARA”** ● **Data**
premierii: 12 martie 1988 ● **Regia:**
DOMINIC DEMBINSKI ● **Scenografia:**
CONSTANTIN CIUBOTARIU ● **Distribuția:**
LUCIA MUREȘAN (Ranev-skaia); **TANIA FILIP** (Ania); **IOANA CRĂCIUNESCU** (Varia); **GEORGE CONSTANTIN** (Gaev); **ALEXANDRU REPAN** (Lopahin); **MIRCEA JIDA** (Trofimov); **PETRICĂ POPA** (Simeonov-Pișcik); **RUXANDRA SIRETEANU** (Șarlotta Ivanovna); **ION SIMINIE** (Ephodov); **DIANA LUPESCU** (Dunișa); **ȘTEFAN RADOF** (Firs); **VALERIU PREDĂ**, **GEORGE ALEXANDRU** (Iașa); **ALEXANDRU NICULESCU** (Grișa).

cerea orizontului de așteptare al publicului; dar, cu siguranță, și depășirea acestui orizont. Căci numai noutatea unghiului de vedere poate să releve eventualele fațete nebănuite ale textului, iar depășirea orizontului de așteptare nu se limitează și nu se confundă cu simpla șocare a acestuia, ci presupune îmbogățirea lui efectivă, prin propunerea unor revelații care să dea acces la substanțialitatea operei. Viziunea sau concepția regizorală își află deci argumentele în text, dar nu se oprește la descifrarea (oricât de originală) a acestuia, ci are a răspunde de întregul spectacolului, găsiindu-și temeiurile abia în organicitatea imaginii scenice. Iar „secretul” acestei organicități a imaginii scenice stă în satisfacerea caracterului ei biunivoc, într-un raport în care coerența logică și strălucirea expresivității nu se pot lipsi una de cealaltă.

Pe cât de elementare par toate acestea, pe atât de des le vedem ignorate în ultima vreme, de către regizori nu doar tineri, ci și talentați. Și nu puține sînt cazurile în care, paradoxal sau nu (avînd în vedere treptata „despărțire” de influența mentorilor), primele spectacole, deloc „cuminiți”, sînt mult mai cu minte decît cele care urmează, acestora rămîindu-le uneori doar apanajul violentei lor delimitări de tradiționalism. Frecvența și răs-pîndirea fenomenului în clipa de față nu pot să nu dea de gîndit. Căci sub inci-

dența lui cad și montările unor regizori care ne convinseseră anterior nu numai de fantezia și inventivitatea gândului lor, ci și de profesionalitatea translării lui în spectacol, de știința lucrului cu actorii, de soliditatea și profunzimea investigației textului dramatic edificat scenic revelator, în spectacole cu valoare de referință. Să fi fost acele spectacole de început doar înșelătoare sau să fie cele din urmă doar întimplătoare? Concluziile pripite, ca și grăbilele etichetării, riscă nu numai să fie false, ci și să facă mai mult rău decât bine. Rostul exercițiului critic e să urmărească atent evoluția fiecărui creator autentic în parte, fără a-i retrage creditul moral pe care acesta și l-a câștigat, dar și fără inhibiția că orice descurajare a erorilor unui tânăr poate fi automat suspectată de îmbătrânire a propriului simț critic.

Iată de ce „insuccesul” spectacolului **Livada de vișini** de la Teatrul „Nottara” (dacă renunțăm la termenul „cădere” nu înseamnă că dispăre automat și fenomenul!) ni se pare pe cât de evident pe atât de puțin îngrijorător, totuși, în cazul particular al regizorului Dominic Dembinski. Mai întâi, există câteva explicații ce merită a fi luate în considerație nu pentru a-l scoate din cauză, ci pentru a clarifica unele circumstanțe ale producerii ei. Anterior angajării sale în acest colectiv, teatrul anunțase înscrierea piesei în repertoriu, fusese stabilită o distribuție și începuseră repetițiile la piesă cu un alt regizor, cu o bogată experiență, dar care, din varii motive, a renunțat s-o mai pună în scenă. Alegerea piesei nu reprezintă așadar o opțiune a regizorului (lipsit încă de experiența necesară atacării unui asemenea pisc al dramaturgiei universale), ci alegerea teatrului, și încă o alegere destul de nefericită. Căci, oricât de valoros ar fi colectivul și oricâte roluri din piesă li s-ar fi potrivit (sau poate chiar convenit) actorilor săi, e cel puțin o lipsă de tact să-ți propui să joci o piesă clasică de acest calibru după ce ea cunoscuse, cu numai doi-trei ani în urmă, o extraordinară versiune scenică, datorată unui regizor de valoare europeană, ca regretatul Gheorghe Harag. Teatrul se face și simțind permanent pulsul vieții teatrale, ceea ce bătrânii impresari de odinioară (pe nedrept subestimată, meseria e azi aproape pe cale de dispariție) știau foarte bine. Harag însuși lăsase să treacă vreo douăzeci și ceva de ani între **Livada** sa, de la Tîrgu Mureș, și cea a lui Pintilie, de la „Bulandra”. Oricine ar fi pus spectacolul în clipa de față se expunea puținătății acelorași șanse.

Pe de altă parte, reușitele importante de pînă acum ale regizorului (între care **Acești îngeri triști** de D. R. Popescu la Teatrul Dramatic din Constanța și **Proștii**

sub clar de lună de Teodor Mazilu la Teatrul de Stat din Arad) avuseseră în vedere doar texte contemporane și actori tineri, aflați chiar în perioada lor de formare. Dar cîți dintre regizorii foarte buni, care s-au afirmat în ultimii douăzeci de ani, în teatrele din țară, concomitent cu lansarea unor actori tineri, au izbit și la prima lor întîlnire cu monștrii sacri ai scenelor bucorăștene? Iată așadar încă o stare de fapt, ce nu poate fi ignorată, cu atît mai mult cu cît, în cazul dat, regizorul Dominic Dembinski a pornit la drum cu o distribuție în bună parte gata făcută, pe care nu avem motive a o crede printre cele mai docile. De aici încolo însă, vina îi aparține regizorului.

Asemenea actori care nu merg ei la personaj, ci aduc personajul la ei, Dominic Dembinski a crezut că-l poate aduce pe Cehov la sine, la o anume modalitate a sa de edificare a spectacolului, cvasiconstituită (și chiar prematur teoretizată). Nelipsită de interes prin preeminența pe care o acordă muzicii spectacolului (nu numai ilustrației muzicale, ci sunetului interior, sufletesc, al reprezentației), prin laitmotivul pe care le descoperă în acest sens (uneori chiar în text), prin simbolurile unificatoare și iradiante pe care le propune, ca și prin haloul intens poetic care le înconjoară, modalitatea ca atare (nu singura, dar cea preferată pînă acum de regizor) comportă în sine riscul neadecvării, cită vreme e aplicată „meccanic”, oricărui text, adus la această modalitate. Eroarea e așadar de fond și de principiu, nu doar de formă sau intruchipare scenică.

Cît despre nouitatea unghiului de vedere, ea poate atinge foarte ușor absolutul, mai ales dacă se plasează de la început **alături** de drum. În piesă se pomenește și de fiul pe care l-a avut Ranevskaia, Grișa, cel pe care-l medita studentul Trofimov și care s-a înecat în urmă cu ani. („Și fiul meu s-a înecat tot aici” — spune Ranevskaia, ceea ce ar putea să însemne și că „viitorul” proprietarilor livezii a dispărut tot atunci.) Dar, de aici și pînă la a-l aduce în scenă pe micuțul Grișa, ce-i drept fără replică, însă investindu-l cu posibilitatea de a-și „imagina” scenele viitoare ale familiei, nu e doar un salt, ci un salt **mortal**, la figurat și la propriu. Ca să nu mai spunem că straniețea **făcută** a spectacolului nu se va putea sustrage total tentei morbide pe care o inculcă această aripă a morții, a unei morți petrecute cîndva, dar reiterate pe parcursul reprezentației.

Deci, nu atît aducerea în scenă a lui Grișa, fără replică, e deranjantă (ea vorbind sugestiv și despre imposibilitatea regăsirii acelei purități specifice lumii copilăriei), cît disproporționata sarcină artistică de a fi în continuare martorul

(poate și judecătorul) celor ce se petrec. Cu o asemenea „logică“, de ce nu l-am aduce în scenă pe tatăl lui Lopahin, de care oricum se vorbește mai des, și care ar avea, probabil, din unghiul lui de vedere, tot o perspectivă absolut originală asupra piesei! Lăsînd gluma la o parte, regizorul a intuit just importanța extraordinară a fluxului memoriei în această piesă testamentală a lui Cehov, dar a încredințat-o umerilor mult prea fragili ai unei fantome, obligînd întreaga desfășurare a piesei să se supună unghiului ei de vedere. De aici, cu concursul substanțial, dar neinspirat (mai ales în costume!) al scenografului Constantin Ciubotariu, vom asista la adevărate momente de magie ale **dulapului** de o sută de ani, prin care intră și ies din scenă interpreții, pasămite reintorcîndu-se în sau părăsînd definitiv lumea copilăriei. Unele momente de spectacol sînt atît de forțate (vezi scena „nebuloselor“ halate cenușii în care apar personajele, Ranevskaia purtînd și ea un fel de capot negru, iar Lopahin, o lungă haină de piele, ce-i dă înfățișarea unui gestapovist), încît ar fi poate mai potrivit să vorbim nu de lumea, ci de naivitățile și teribilismele copilăriei, în care o dată cu regizorul și scenograful cad, firește, și cîțiva actori.

Intenționata punere în discuție a realului, în numele spectralului, al „pre-realității“ reprezentate de Grișa (ce nu vine dinspre trecut în prezent, în real, ci privește din „prezentul“ sau „realul“ său de odinioară un viitor posibil, ce este cel al prezentului piesei), ni-l arată pe regizor mai preocupat de reversibilitatea **timpului** decît de **vremea** în care se desfășoară acțiunea piesei, cu sensurile ei imanente. Posibilă în plan teoretic, speculativ, această abordare (aflată poate și sub influența unor creații bergmaniene) se dovedește excesiv restrictivă și fără temei pentru ceea ce avea propriu-zis de făcut regizorul, pentru restituirea **creatoare** a universului **piesei** unei sensibilități și gândiri **contemporane**. Să fie doar vina noastră că încă nu putem confunda (și echivala) libertățile unui film de autor după o operă cehoviană cu libertățile regizorului unui spectacol de teatru, ce nu se poate totuși „despărți“ de necesitatea înțeleasă, dacă nu a „respectării“ piesei, măcar a **respectului** datorat ei? Demonstrația lui Dominic Dembinski e lipsită în fapt de argumente puternice și rămîne rece, neconvingătoare, în general străină de emoția artistică.

Nu o dată, deci, personajele sînt scoase din raporturile lor scenice firești, replicile urmînd să-și dezvăluie rostul într-un halou monologal, ca și cum ar fi rostite „de o străină gură“. Se ajunge la un fel de golire de substanță a personajelor (intenționată, după cum aveam să aflăm

din caietul-program), devitalizarea acesteia, falsă, dar presupusă a fi a lumii din piesă, răsfrîngîndu-se însă și asupra reprezentăției ca atare. Puține lucruri vor fi demne să ne rețină totuși atenția, precum cea coloratură freudiană a relației dintre Lopahin și Ranevskaia, aptă să adauge încă o explicație pentru cum-părarea moșiei și pentru imposibilitatea acestuia de a stabili o comunicare profundă cu Varia. Ea e cel mai pregnant conturată în spectacol de Ioana Crăciunescu, fără nici o afectare retorică și fără nimic de prisos, actrița impunîndu-și personajul prin forță dramatică și densă expresivitate a jocului scenic, care sugerează mult mai mult decît afirmă. O surpriză o constituie și evoluția lui Alexandru Repan în Lopahin, actorul dezvăluindu-ni-se în bună măsură altfel decît pînă acum, convingîndu-ne că are resursele necesare unei compoziții robuste, ce ar fi căpătat cu siguranță, și ea, o altă pondere și credibilitate, într-o altă „montură“. În Gaev, George Constantin amintește de strălucitele sale creații de odinioară, fără a le adăuga însă nimic semnificativ. Nici pentru Lucia Mureșan ispititorul rol al moșieritei Ranevskaia nu conduce la o realizare care să depășească zodia posibilului și a eventualei corectitudini. Sub acest arc de cerc se înscriu și evoluțiile lui Ștefan Radof (Firs) și Mircea Jida (Trofimov), ale Diane Lupescu (Dunișa) și Taniei Filip (Ania), o învioreare de tonus artistic producîndu-se prin interpretarea Roxandrei Sireteanu (Șarlotta). Surprinzînd prin (impusa ?!) lipsă de vlagă și culoare actori prețuiți ai teatrului, ca Ion Siminie (Epihodov) și Petrică Popa (Simeonov-Pișcîk). Inexistent în rol, Valeriu Preda (Iașa).

Decorurile lui Constantin Ciubotariu — dincolo de performanțele „magice“, frumoase în sine, ale oglinzii dulapului — nu sînt doar artificioase, ci și nefuncționale, limitînd nepermis spațiul de joc al actorilor și obligînd la o schematizare a desenului mișcării în scenă, stîmjenit și de prezența sufocantă a trei mari cufere de paie, în care, chipurile, dorm păpușile copilăriei de odinioară. S-ar putea însă ca și ele să aibă insomnii, din același unghi de vedere al lui Grișa, adoptat acum fără discernămint artistic de Dominic Dembinski.

Scena ultimă dintre Lopahin și Varia, poate cea mai izbutită din întregul spectacol, căci iese din procustienele unghiulații fantomatice de care aminteam, e și cea în care regăsim măsura adevăratelor posibilități ale regizorului. Ar fi păcat să nu și le încerce din nou, peste un număr de ani, cu aceeași piesă. Ca vremea, nici un dascăl mai bun!

Victor PARHON

CRONICA VIZIUNII REGIZORALE

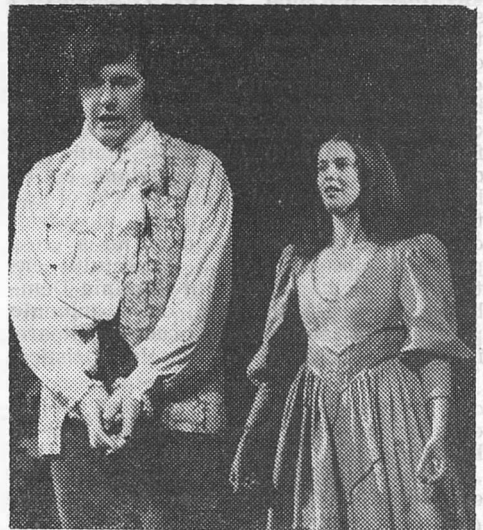
*Un suris de complezență**

Comedie „în dulcele stil clasic“, **Noaptea încurcăturilor** se încheie, destul de convențional — spunem noi, astăzi — cu o sarabandă nupțială. Tinărul Marlow o pețește, orbecăind printre quiproquouri și deghizări, pe Kate, prietenul său George Hastings este nerăbdător s-o vadă pe Constance, Tony Lumpkin, livrat de părinți aceleiași Constance visează la o țărăncă trupeșă din vecini. Autorul nu îi dezamăgește pe nici unul dintre

NOAPTEA ÎNCURCĂTURILOR de OLIVER GOLDSMITH, în traducerea lui ANDREI BANTAȘ ● TEATRUL DE STAT din ARAD ● Data premierei: 27 decembrie 1987 ● Regia: ȘTEFAN IORDĂNESCU ● Scenografia: DORU PĂCURAR ● Distribuția: VASILE GRĂDINARU (Domnul Hardcastle); EMILIA JURCĂ (Doamna Dorothy Hardcastle); DORU IOSIF (Tony Lumpkin); GABRIELA CUC (Kate Hardcastle); MONA ȚINA (Constance Neville); TEODOR VUȘCAN (Sir Charles Marlow); DAN COVRIG (Henry Marlow); VIRGIL MÜLLER (George Hastings); ALEX FIERĂSCU (Circiumarul).

ei. Regizorul Ștefan Iordănescu nu face decît să argumenteze cu lux de amănunte aceste febre nupțiale. În acest sens, lectura sa este relativ fidelă, riguroasă și consecventă. Un decor ascuns sub huse cenușii pe care îl dezvăluie actorii într-un prolog al spectacolului (autor — Doru Păcurar) ne introduce într-un labirint vegetal al cărui abundență tropicală emană un abur de senzualitate toropită. Ghirlande suspendate obturează accesul și aruncă un vâl de mister asupra peripețiilor. Oglinda tremurătoare a unui „iaz“ la care se fac frecvente trimiteri în text aruncă reflexe rafinate asupra decorului și spoturi de lumină, explodînd intermitent din hățiușul scenei, subliniază intrarea personajelor. Regnul vegetal este în plină expansiune încît sufocă regnul civilizației: urmele unui cu-făr și colțul unui scaun abia se mai văd înecate de ierburi și pămînt. Totul se petrece pe un sol de cîlți ce înăbușă pașii, străbătut în două locuri de spetezele unor paturi metalice. Un pat de pămînt și unul de apă, iată metafora posibilă a unei nunți a regnurilor. În intențiile sale, spectacolul susține ideea decorului: de la un capăt la altul, vom asista la variațiuni pe aceeași temă a febrilității cuplurilor, cele mai inocente conversații de salon din comedia lui Goldsmith se transformă în asalturi amoroase, iar istoria unui timid vindecat de infirmitatea sa prin puterea dragostei devine radiografia lipsită de ipocrizie a unei che-

Gabriela Cuc și Dan Covrig



mări a firii. Materia eliberată de pudori și convenții (așa cum apare ea în decor) se răsfrișge și asupra ființelor umane; „noaptea încurcăturilor“ apare astfel ca o noapte a nunților. Scoasă din interioarele conacului Hardcastle, unde se petrece acțiunea, și situată în amploarea unei naturi cotropitoare prin vitalitate, **Noaptea încurcăturilor** se îndepărtează de convenționalismul comediei clasice și se apropie de neconformismul unei feerii shakespeariene, prin atotputernicia acestei magii a erosului care guvernează din obscuritate. Dincolo de toate obiecțiile ce se pot aduce acestui spectacol, un lucru e sigur, regizorul a știut să impună un climat în care personajele se mișcă ireal, ca purtate de vază. Te-ai fi așteptat, de aceea, ca finalul să se petreacă în zorii zilei, cînd eroii, scoși de sub puterea vazăi, se trezesc uimiți de propriile rătăcirii. Regizorul a preferat însă (de data aceasta cu mai puțină rigoare) să se abată de la cursul consacrat al spectacolului și să pretindă (fără alte argumente constante în afara finalului în sine, de o remarcabilă frumusețe teatrală) că întreaga construcție este un imn dedicat eliberării lui Tony Lumpkin de servituțile minoratului, ale unei căsătorii cu de-a sila și ale propriei sale incongruențe — ceea ce este un abuz față de premisele asumate. Între aceste premise (pe care am încercat să le descriem) și finalul atît de divergent se scurg aproximativ două ore de teatru fără sare și piper, de monotonie în agitație. În această privință este greu de delimitat raportul de culpe dintre actorii și regizor. Este cert, însă, că asistăm la un spectacol de

comedie bazat mai curînd pe enormitatea situațiilor decît pe inventivitatea comică. Deși eforturile pe care le fac actorii sînt evidente (prea evidente), efectele sînt sărăcicioase. Se joacă crispat, cu sufletul la gură; actorii nu-și oferă o clipă de răgaz în care să-și calculeze „loviturile“ și pierd, de regulă, momentul acela unic cînd trebuie sau nu să arunce poanta, totul fiind în cele din urmă de o aritmie obositoare. Vasile Grădinaru (Hardcastle) este mereu apoplectic și sufocat de propria agitație, Doru Iosif (Tony Lumpkin) înțelege să-și coloreze partitura cu gesturi, grimase, și bilbuieli exasperante prin naivitate, Dan Covrig (Henry Marlow) este posomorît și greoi. Virgil Müller, deși mai bine dispus, este congestionat și înclinat să-și parodieze cu superficialitate personajul. Oarecare liniște și siguranță aduc, paradoxal, doi dintre interpreții rolurilor secundare: Alex Fierăscu (Circiumarul) și Teodor Vușcan (Sir Charles Marlow). Cu mult mai firesc au jucat interpretele rolurilor feminine. Gabriela Cuc pune grație, șiretenie și temperament în Kate Hardcastle, Mona Țina are umor în modul cel mai firesc în Constance, Emilia Jurcă reușește în momentele de caricatură, dar forțază efectele. Să asiiți două ore la un spectacol de comedie și să surzi doar de cîteva ori și aceasta mai mult din obligații protocolare este greu de admis, oricare ar fi ideea în numele căreia se petrece această anomalie. Păstrăm însă ca pe o valoare a spectacolului realizat de Ștefan Iordănescu arta de a crea atmosferă.

Mircea GHITULESCU

Consecințele crizei de adaptare

Evoluția artistică a tinerilor regizori, ținând de însăși profesia lor, ce reclamă mereu noi validări în timp, cunoaște un prim obstacol, decisiv uneori, la începutul carierei. Schimbarea condițiilor înfăptuirii actului artistic, după absolvirea institutului, generează un dezacord, o decalare de mentalități și de concepție artistică, chiar de muncă efectivă, datorate vârstei, formației, orizontului de referință. Părăsind institutul, unde realizatorii scenici (cvasi-)coetanei trăiau în aceeași atmosferă de idei, tehnici, modalități artistice, într-o baie de influențe asemănătoare, ușor transmisibile, acordabile în însăși diversitatea și spontaneitatea lor juvenilă, tinerii regizori se găsesc în fața unor coechipieri a căror participare la actul artistic are o cu totul altă factură. Mai ușor sau mai dificil de traversat, orice încadrare în colective de teatru constituite e o criză de adaptare, cu consecințe considerabile în personalitatea creatoare a fiecăruia. Adevăratul impact cu profesia acum începe. Proces mediat, munca regizorului, prin însăși esența ei, este condiționată de comunicare și orice impedințe de această natură se reflectă negativ în produsul artistic finit.

Antrenamentul depășirii dificultăților de transmisie cu colaboratorii imediați devine de aceea o etapă deosebit de însemnată a inițierii în meserie, hotărâtoare pentru stilul de lucru, concretizarea ideilor artistice, personalitatea și autoritatea regizorului. În fapt, pentru materializarea competenței lui estetice și înfăptuirea performanței profesionale.



Două momente din „O noapte furtunoasă“ :

Ion Măinea și Eugen Țugulea

Ileana Iurciuc și Anca Miere-Chirilă



Repertizat la Teatrul de Stat din Oradea, tînărul regizor Laurian Oniga a realizat în numai cîteva luni două premiere importante. Opțiunile repertoriale măriturisc atracția lui pentru valoare și nouitate.

Dacă **O noapte furtunoasă*** probează ispita găsirii unor sensuri insolite în cunoscuta capodoperă caragialeană, care a avut parte în ultima vreme de memorabile înscenări, un răspuns la provocare în spiritul emulației, **Maestrul cîntăreț**** de Frank Wedekind se înconjoară de virtutea temerară a pionieratului: montarea în premieră pe țară a dramei unuia dintre corifeii teatrului modern. Aceste premise spectaculare vădesc o gîndire teatrală matură, benefică și oportună, întrucît edifică viața teatrală pe textul major, producînd prin înfăptuirea scenică și meritata reparație datorată marilor precursori.

Finalizarea celor două înscenări atestă grija elaborării spațiului ca definitoriu pentru lumea înfățișată, atenția acordată învelișului sonor — cuvînt, glas, convertirea aparițiilor scenice în voci (prin reducerea distribuției vizibile). Comprimată în linii esențiale și arii, mișcarea nu e diversă, ci mai curînd austeră. Spectacolele sînt, chiar în pofida agitației scenice uneori, mai curînd statice. Dacă în **Maestrul cîntăreț** (a doua montare în ordine cronologică), faptul pare să tindă spre investirea tensională a situației scenice prin această voită nemișcare, în **O noapte furtunoasă**, mișcarea pare să scape controlului regizoral, generînd contradicții de idei, de intenții, de stil. Regizorul pare nedecis sau decis pe porțiuni cu privire la semnificațiile întregului, spectacolul evoluînd ca o innădire de gînduri și răzgîndiri.

Montarea piesei caragialeene demarează ca o comedie în care nu este mai ales spațiul plasării eroilor — o construcție simetrică în stil brîncovenesc, cu pereți albi, curați, colonade, decoruri aurite, nișe cu icoane. În centru se află, emblematic, icoana Sfîntului Gheorghe. Cadrul sugerează procesul parvenirii burgheziei românești la sfîrșitul secolului al XIX-lea, clădirea pîrînd un bun recent dobîndit al unor îmbogățiți, oricînd în stare să-și înlocuiască (după spusele lui Jupin Dumitrache) achiziția. Frumoasele colonade amintind puritatea interiorului mănăstiresc sînt împodobite cu ghirlande de ceapă și usturoi (nu numai pentru alungarea necuratului) și cu pămătufuri impunătoare de cimbru și alte mirodenii. În locul solidului mobilier boieresc, în mijloc tronează niște lavițe improvizate din șipci, o masă mică, o cană, un blid roșu, o sticlă goală. Alcătuit cu sigu-

ranță și ingeniozitate, decorul acesta, semnat de Maria Malița, se va dezagrega simptomatic — dar stupefiant, discordant, parcă din alt spectacol — în final, convertindu-se, prin pereții anume prăbușiți, într-o impunătoare construcție-templu și forum, care îl întronează pe Rică Venturiano drept zeitate tutelară și tribun al unei lumi de sub lume. Toți eroii, striviți în final sub eșafodajul dezmembrat al edificiului, vor privi cutremurați, printr-un luminator ca o gură de canal, viziunea acestui Rică-profet, avînd alături drept misterios protector divin și „geniu bun“ pe Sfîntul Andrei (în persoana lui Spiridon, identificat succesiv cu Caragiale și cerescul patron). Intenția pare aceea de a-l investi pe Spiridon ca sforarul comediei, cel care manevrează eroii-marionete. Eugen Harizomenov deține multipla misiune de a bintui fantomatic pe acoperișul construcției și de a lua înfățișarea lui Caragiale — ochelari, toc și călimară — în timp ce rostește cunoscutul monolog despre Jupin Titircă-Inimă Rea. Nu originalitatea ideii (sau absența ei) incomodează, ci înfăptuirea ei, ruperea unității spectacolului, care pînă la instaurarea utopiei comice funcționează — cu stridențe — în tonalitate comică, iar de aici virează fără preaviz în teatru absurd. Fărăîmîțarea intențiilor sau revenirea asupra lor creează contradicții și scrișnete, o anume inaderență interpretativă. Prin slalom uriaș și impasuri oprimate, actorii s-au străduit să-și facă datoria. Eugen Țugulea a proiectat liniile unui Jupin Dumitrache martirizat de onoarea lui de familist, în mod

* **O NOAPTE FURTUNOASĂ** de I. L. CARAGIALE • **TEATRUL DE STAT din ORADEA** • Data premierei: 11 decembrie 1987 • Regia: LAURIAN ONIGA • Scenografia: MARIA MALIȚA • Distribuția: EUGEN ȚUGULEA (Jupin Dumitrache); ION MĂINEA (Nae Ipingescu); TIBERIU COVACI (Chiriac); EUGEN HARIZOMENOV (Spiridon); PETRE PANAIT (Rică Venturiano); ANCA MIERECHEIRILĂ (Veta); ILEANA IURCIUC (Zița).

** **MAESTRUL CÎNTĂREȚ** de FRANK WEDEKIND • În românește de SIMION DĂNILĂ • **TEATRUL DE STAT din ORADEA** • Data premierei: 2 februarie 1988 • Regia: LAURIAN ONIGA • Scenografia: MARIA MALIȚA • Distribuția: DANIEL VULCU (Gerardo); KOVÁCS ENIKÓ (Doamna Helena Marowa); MARCEL SEGĂRCEANU (prof. Dühring); LI-OARA BRADU (Miss Isabel Coeurne); Voci: MARCEL POPA (Müller), NICOLAE BAROSAN (Servitorul), GEORGE VOICU (Liftierul).

susținut și istovitor în tonurile înalte și precipitate ale rostirii, gonit parcă de fantoma conțopistului, pînă la pierderea suflului. În umbra lui, Ion Măinea a schițat degajat, în surdina, un Nae Ipingscu chicotind tainic pe seama adevărului. Anca Miere Chirilă a oftat cu sinceritate și timbru de contraltă în amorul chinuit, carnal și pătimaș al Vetei pentru Chiriac. Zdravăn și cu inițiativă, Tiberiu Covaci a recurs la pantomimă și masaj pentru a deveni mai convingător în manevrele împăcării cu amanta. Zița și-a clamat nefericirea prelungită samavolnic după „dezvoț”, cu aplombul și debitul Ilenei Turciuc, iar Rică Venturiano s-a precipitat în ofensiva amoroasă ca și în floriturile retorice, prin prestația lui Petre Panait. În tot a existat o indecizie ideatică și de concretizări ce se cere neapărat remediată (demers posibil în speță) întrucît sabotează nivelul estetic, reamintind obstinat lipsa de măsură și de gust. Zița urlă manevrînd vulgar icona Fecioarei, deși aceasta nu adaugă nimic semnificațiilor reprezentației, se exploatează prelung emoțiile viscerale în prezentarea idilei dintre Veta și Chiriac și a fiecăruia în parte. Precipitarea lui Rică Venturiano o obligă pe Veta, în cunoscuta scenă nocturnă, la o stînjenitoare participare pasivă etc.

Fascicolul luxuriant de idei fragmentare anunță virtualele versiuni scenice ale **Noptii** buclucașe, pe care, aflat la început de carieră, tinărul regizor Laurian Oniga le va putea realiza. Garanțiile lor de izbîndă vor fi meditația calmă, decizia opțiunii, coerența, adaptarea abilității la posibilitățile interpretative ale echipei actricești.

Mult mai strunită, montarea dramei **Maestrul cîntăret** supune textul lui Frank Wedekind unei lecturi unitare. Construirea spectacolului prin minus-simțire pînă la un moment dat pare să vizeze crearea unui tip de relație insolită cu receptorul. Disonanțele intenționate țintesc iritarea lui, șocarea, dominarea ostentativă. Iar armele atacului la obișnuințele lui de spectator sînt adecvate. Problematika statutului precar-strălucitor al vedetei devine suportul experimentării unor cupluri emoționale și atitudinale antinomice (iubire-ură, dependență-independență, sclavie-dominanție, aservire-revoltă) avînd ca rezultată o dominantă ambiguă, complexă. Tot spectacolul renaște retrospectiv din focarul finalului, din aplauze chiar. Imediat după metafora vizuală a suferinței chiricite (cîntărețul wagnerian Gerardo-Oskar se prelinge scrișnit, deformat de alunecare, pe sticla propriei colivii) urmează aplauzele, ilustrare a mirajului succesului, timp în care vocea actorului repetă insultarea publicului, demascarea voracității lui. Publicul-devora-

tor, destinat ar ritualului atroce al jertfirii de sine a artistului, e ultragiati vindicativ de însuși idolul său. Această soluție regizorală îndrăzneată potențează problematica spectacolului, propunînd retrospectiv un conținut vidurilor emoționale din care s-a edificat.

Departate de a fi cadrul descris în drama lui Wedekind, scenografia Mariei Ma-lița conține sintetic coordonatele dramei. Într-un țarc de sticlă-acvariu, virtual turn izolat, prin fațetele căruia viața se vede cu ochi de muscă, se vămuiesc trăirile între o Rosinată dezafectată și un pian. Tirite pretutindeni, înfășate ca marii mutilați sau ca mumiile, cele două piese de decor divulgă nu numai un cronic provizorat, ci și izbitoarea infirmitate a protagonistului. Fantoșe monstruoase semnificînd mortificarea vieții, ele însoțesc veșnica lui itineranță, neîncetata lui tortură. În spate, o ușă albă, spațioasă, dreaptă, ușa ieșirilor elegante, neutre, străjuiesc inutilele intruziuni și implacabilele dezertări. Artistul își cenzurează viața pînă la epurarea a tot ce-i viu și omenesc.

Albul feșelor și al sacoului protagonistului pune în evidență obrazul său întunecat, negrul ochilor, cearcănele de artist, profunzimea privirii, trăirile-i sumbre. Întreg personajul interpretat de Daniel Vulcu, frumos la modul malefic — ceva din înfățișarea lui il amintește pe Leonard —, sugerează damnarea romantică. În pofida ei, răzbat din maestrul interpretărilor wagneriene superstiția oarbă a ascetismului, programarea pragmatică a jertfirii ca îndrituire a insașiabilității artei. În ciuda urii morocănoase și a unei nemulțumiri stăruitoare, cîntărețul o slujește necondiționat. Cu o dicție avînd modulații cu linie fixă, monotonă, repetată în aceeași gamă aspră și seacă, Daniel Vulcu, fără a fi cu totul în rol — îi lipsește subtilitatea cu care pot fi surprinse chiar sufletele rudimentare, punți de nuanțare psihologică aparținînd interpretului, nu eroului — are meritul de a se confrunța cu solicitările dramatismului atunci cînd comedia îi oferea confort și priză sigură la public. Efortul de finisare ce i se cere e minim față de cel parcurs. Dimpotrivă, Marcel Segărceanu ar ciștiga în putere de convingere atenuînd tonul **larmoyant** al pătimirii profesorului Dühring. Prea multă simțire îndepărtează drama de esența ei, orientînd-o spre „melo”. Nici o clipă profesorul Dühring n-a amintit Geniul cu care Frank Wedekind se identifica, omologînd condiția sa de creator neînțeles cu eroul lui. Ceea ce Marcel Segărceanu a prezentat a fost tipul veleitarului, ridicol,

Doina MODOLA

(continuare la p. 77)

Meritul și capcana firescului

Sînt destul de numeroase piesele de teatru care au devenit film, uneori, mai rar, drumul se parcurge și în sens invers. Acesta este, după cum am aflat (din păcate, nu din caietul-program, care ar fi oferit și necesarele detalii), cazul piesei **Discuție fără martori** de Sofia Prokofieva, pusă în scenă de Dragoș Galgoțiu la Teatrul Giulești. Un spectacol din categoria aceluia pe care ne-am obișnuit a le numi „de actori” — partituri ample, presupunînd descoperirea treptată, uneori din unghiuri surprinzătoare, a eroilor, a destinelor pe care le întruchipează, soluții regizorale menite a aduce în prim-plan interpretarea, a concentra asupra ei atenția spectatorului. S-a apelat, firește, la doi actori de valoare, experimentați, în măsură a susține o sarcină artistică ispititoare, dar nu lipsită de dificultăți — Dorina Lazăr și Virgil Andriescu.

În construcția spectacolului, a formulei de interpretare, s-a optat pentru un realism minuțios, uneori pedant, amintind stăruitor procedeele filmului **Apartamentul**: cadrul obișnuit al existenței, existența însăși sînt reconstituite, nu sugerate, „întocmite” atent din nenumărate obiecte, gesturi, accesorii. Frigiderul se luminează cînd i se deschide ușa, apa curge din robinete, totul e astfel gîndit încît să te



DISCUȚIE FĂRĂ MARTORI de SOFIA PROKOFIEVA ● **TEATRUL GIULEȘTI** ● Traducerea: DENISA FEJES ● Data premierei: 15 februarie 1988 ● Regia: DRAGOȘ GALGOȚIU ● Scenografia: DANIEL RĂDUȚĂ ● Distribuția: DORINA LAZĂR (Ea); VIRGIL ANDRIESCU (El).

Dorina Lazăr și Virgil Andriescu — doi actori pe deplin stăpîni pe mijloacele de expresie

facă să crezi că în sticla de coniac e chiar coniac. O formulă ce solicită finețea de observație a actorului, firescul lui, un firesc cinematografic, cum spuneam, mai puțin obișnuit pe scenă. Mișcările Dorinei Lazăr prin încăpere (pentru că devine efectiv o încăpere și nu un spațiu de joc) au fluentă automatizată a îndelungatei obișnuințe; dezordinea din casă îi aparține, obiectele nu fac parte din recuzită ci, parcă, din „dotarea proprie”, în asemenea măsură gesturile s-au dat după lucruri și lucrurile după gest. Eroina nu caută nimic ci ia, pur și simplu, ceea ce-i este necesar, mărunta roboteală casnică nu-i reține atenția ei, așa cum se întâmplă cu gesturile devenite reflex, îi lasă gândurile libere, să stăruie chinuitor asupra unor frământări devenite și ele, s-ar zice, act reflex.

Casa în care locuiește eroina este, pentru erou, casa în care a locuit, și această diferență de nuanță este subliniată cu precizie, sugestiv, de Virgil Andriescu. Și la el e vorba de obișnuințe, dar obișnuințele sînt, în cazul acesta, păstrate parcă în mod deliberat, dacă nu cu efort, oricum cu o preocupare anume. Firescul atitudinilor, al reacțiilor, al relațiilor este urmărit de cei doi actori — și figurat cu extremă exactitate — chiar atunci cînd între eroi intervine o umbră de ne-firesc, un gînd ascuns, o oarecare stînjeneală, și consecvența în valorificarea unei formule precise de interpretare este demnă de relevant.

Formula, însă, pe lîngă merite prezintă și unele inconveniente, unele capcane. Precizia elaborării face evidente, de pildă, micile derogări care altfel ar trece neobservate, neavînd, de fapt, nici o semnificație. Cine ar observa, într-o altă formulă de interpretare, că numerele de telefon formate de Ea au o cifră în plus față de numerele formate de El? Fleacuri, desigur, care se remarcă doar pentru că deviază — puțin, extrem de puțin — de la regula jocului, de la preocuparea aproape tiranică pentru detaliu.

O altă posibilă rezervă față de stilul de joc adoptat se referă la eliminarea aproape totală a sugestiei, a aluziei. Lucrurile sînt spuse limpede, rîspicat — nu simplist, însă — adevărurile se dezvăluie treptat, dar nu le descoperim noi, ci ne sînt descoperite. Convingător, plauzibil, cu meșteșug, dar fără participarea spectatorului, chemat să constate, nu să participe la desfășurarea evenimentelor. Și poate tocmai de aceea avem răgazul să numărăm mișcările discului de telefon,

să observăm că, totuși, coniacul din sticlă nu e chiar coniac, frigiderul e de la noi și nu din țara unde se petrece acțiunea, și tot felul de flecușețe, fără vreo legătură de fond cu ceea ce se petrece pe scenă. Urmărind fidelitatea detaliilor, actorii nu pierd din vedere esențialul — ideile exprimate au greutatea cuvenită, trăirile au vibrație, pauzele au consistență. Pericolul rătăcirii pe poteci neînsemnate ne pîndește, paradoxal, mai mult pe noi, spectatorii; poate pentru că ni se oferă hrana bine — efectiv, bine — mesecată!

O altă rezervă, o altă chestiune de discutat în legătură cu formula de interpretare propusă se referă la senzația, mereu prezentă, că asisti la o traducere insuficient stilizată (și nu ne referim la versiunea românească a textului). Pe de o parte, traducerea din limbajul filmului în limbajul teatrului și, pe de altă parte, traducerea unor probleme, sentimente general valabile (și tocmai de aceea demne de interes), într-o manieră ce păstrează prea marcat ecoul, accentul original. Actorii joacă amîndoi foarte „rusește”, cu involburări afective, exploziv, cu un fel de voluptate a exteriorizării trăirilor. Nici o notă falsă în interpretare, modalitatea de expresie este preluată, nu imitată, ea ține de construcția rolurilor, de liniile de rezistență, nu de accesorii stilistice, și totuși într-adevăr emoționante, tulburătoare, sînt exact momentele în care actorii joacă în „limba maternă”. Privirile Dorinei Lazăr, gesturile abia schițate, o intenție sugerată spun mult mai mult decît contorsionările și efectele vocale „fortissimo”. Tot așa după cum înțelegi și vibrezi sufletește la frămîntarea eroului mai ales cînd Virgil Andriescu renunță la lupta corp la corp, la fărîmarea mobilei, coborînd în sine zbulciumul, trădîndu-l doar prin teama din ochi, prin umbrele de pe chip, prin tresărirea imperceptibilă a mîinii.

Pe deplin stăpîni pe mijloacele de expresie, profesioniști dăruiți, aflați la deplina maturitate a forței lor artistice, cei doi actori pot răspunde, desigur, exigențelor implicate de formule interpretative diferite. Întreaga măsură o dau însă — și spectacolul în discuție mărturisește acest lucru în multe dintre momentele sale — atunci cînd nu traduc, ci creează, cînd se reprezintă cu ceea ce personalitatea lor are definitoriu.

Cristina DUMITRESCU

Că Dumitru Dinulescu este unul dintre cei mai derutanți autori din zilele (și de pe plaiurile) noastre nu este un mister pentru nimeni, nici pentru cei care s-au întâlnit (intr-un fel sau altul) cu opera sa și cu atât mai puțin pentru cei care-l cunosc din viața cea de toate zilele. Am spus „autor“ (și nu pictor, sau compozitor, sau...) cu bună știință, dar imediat ar fi trebuit să urmeze și o sintagmă lămuritoare: cel fel de autor, ce anume creează domnia-sa. Și aici intervine echivocul, ambiguiul, deruta. Căci Dumitru Dinulescu a început prin a fi absolvent de filologie și scriitor (comite versuri pasager, debutează cu volumul de schițe **Robert Calul**); a continuat prin a fi și absolvent al cursurilor postuniversitare de regie și semnatar al unor memorii polemice pe această temă, obținându-se în a debuta din nou, de data aceasta în regia de teatru TV; nu încetează, între timp, să scrie proză (ultimul său roman — dacă nu mă înșel — este **Linda Belinda**) și nu încetează să ambiționeze — deocamdată fără succes, căci nu duce la bun sfârșit nici un spectacol — un debut și în regia de teatru scenic; în fine — debutează în regia de film (cu **Sper să ne mai vedem**) și în... cronică dramatică (publică, temporar, chiar și în „Contemporanul“). Dar mai este un „în fine“ (și probabil că nu vom osteni nicicând să rostim „în fine“ în fața surprizelor lui Dumitru Dinulescu): la sfârșitul anului trecut debutează cu adevărat în regia de teatru, asumându-și (act finalizat, de data aceasta) la Ploiești direcția de scenă a binecunoscutei piese a lui Ciprian, **Omul cu mîrtoaga**. Deci — de la **Robert-Calul** la **Omul cu mîrtoaga**. Să recunoaștem, de la bun început, că există și o anume consecvență în acest derutant autor de de toate, Dumitru Dinulescu.

Să le lăsăm însă altora sarcina de a-l discuta pe scriitorul, regizorul de film sau cronicarul dramatic Dumitru Dinulescu și să ne oprim doar la (încă) ultima sa ipostază, de „metteur en scène“. Iar imaginea regizorului — vom vedea — așa cum ne întîmpină astăzi, nu diferă esențial de multiplele fațete ale autorului.

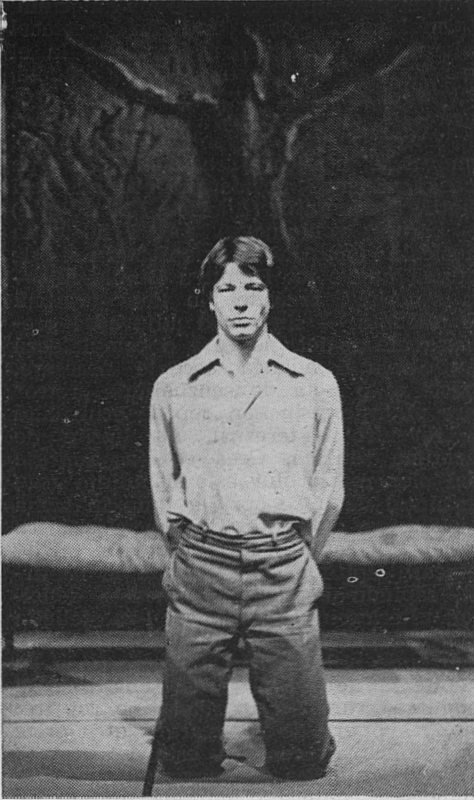
Omul cu mîrtoaga este un spectacol colorat, volubil, bonom. Cucerește la el în primul rînd atmosfera — ușor desuetă, dar o desuetudine tratată în cheie ironică — și apoi veridicitatea personajelor. Cu excepția unor secvențe inutile lungite, umorul se instalează „ca la el acasă“ pe scenă, un umor niciodată feroce, adeseori subtil. Scenografia (Adriana Raicu-Petre) — barocă, voluptuoasă — și ilustrația muzicală (aparținînd cunosătorului de muzică numit tot Dumitru Dinulescu) — cu sonorități regăsite ale unor armonii de altădată — sînt două adjuvante prețioase ale regiei, pe care o completează sau căreia îi adaugă accente necesare. Există și o notă de senzualitate „retro“ care plutește prin aer, repede echivalată de reveniri în terestru, nu lipsite de ascuțime satirică. Ceea ce i-aș reproșa mai ales regizorului este neputința (sau neștiința) de a se opri la timp în urma unei scene izbutite. El procedează ca gurmandul care — descoperind un fel de mîncare ispititor — îl solicită la nesfârșit, rîpindu-și inevitabil bucuria delicilor ulterioare. În schimb, l-aș felicita pentru capacitatea lui de a-și organiza o distribuție aplicată, de a lucra cu ea cu atenție la nuanțe (în acest sens, pînă și modul în care i-a îndrumat pe cei trei copii — piatră de încercare pentru orice profesionist al scenei — este de reținut), de a o valorifica la maximum, reușind chiar să-i confere o minimă unitate de stil. Căci, dacă actorii cu care s-a întâlnit nu erau deloc, ab initio, lă aceiași diapazon, melodia finală are fluiditate și coerență.

În roluri în care altădată evoluau însuși Ciprian și marele Birlic, i-am urmărit cu plăcere pe Alexandru Pandeale și Victor Bucurescu, cultivînd — primul cu sobrietate, celălalt cu exuberanță — un umor de calitate, am aplaudat explozia comică a lui Carmen Ciorcilă și cea de vitalitate a lui Laurențiu Lazăr, am fost de acord cu feminitatea Marilenei Pătru și cu finețea portretelor compuse de Andrei Bursaci și Dumitru Palade. Și grație lor, un simplu (?!) debut în regie a devenit un spectacol notabil.

Dinu KIVU

OMUL CU MÎRTOAGA de G. CIPRIAN • TEATRUL MUNICIPAL din PLOIEȘTI • Data premierei: 5 decembrie 1987 • Regia și ilustrația muzicală: DUMITRU DINULESCU • Scenografia: ADRIANA RAICU-PETRE • Distribuția: ALEXANDRU PANDELE (Chirică), VICTOR BUCURESCU (Varlam), LAURENȚIU LAZĂR (Nichita), MARILENA PĂTRU (Ana), DUMITRU PALADE (Inspectorul general), ANDREI BURSACI (Omul cu idei), CARMEN CIORCILĂ (Fira), SEBASTIAN NISTOR (Un aprod), RĂZVAN ADAM, LAURA MARIN, ROXANA MĂHĂRĂSCU (copiii).

CRONICA TINEREI GENERAȚII



În „Monolog cu fața la perete“ de Paul Georgescu, Teatrul Național din București

Un actor modern:
Gheorghe Visu

E greu să alcătuești ierarhii. E dificil, mai ales, să descoperi criteriile după care aceste ierarhii să se structureze. Cu atât mai mult cu cât, în cazul de față, pe scara valorilor așezi persoana actorului, ființă vulnerată de harul pe care-l poartă cu sine și vulnerabilă prin natura subiectivă a judecății de valoare.

Așadar, fără să stabilim vreo ierarhie, operînd pur și simplu cu superlativul absolut, fiindcă detestăm categoriile gramaticale ale comparativului, vom declara: Gheorghe Visu este, în acest moment, un actor deplin.

Au trecut ani buni de la debutul său și câteva roluri importante, în film, ca și în teatru, i-au marcat evoluția.

Dacă e să dăm crezare relatărilor (din păcate, neconsemnate pe hîrtie), examenul la Institutul de Teatru l-a susținut într-o manieră personală, prezentîndu-se în fața comisiei de rigoare academică într-o ținută voit neglijentă, menită să servească fericit recitarea poemului lui Miron Radu Paraschivescu „Rică, fante de Obor”. Luată ca impertinență, apariția s-a soldat cu un eșec la examenul din vara lui 1970. Actorul a ocupat însă un loc dintre cele rămase pe toamnă.

Atitudinea neconformistă, vădită în episodul povestit despre admitere, s-a perpetuat în cariera de profesionist a lui Visu, conducînd, cel puțin în aparență, la cantonarea sa într-o tipologie anume. I s-au rezervat cu precădere partituri de tineri inadaptabili, măcinați de o minie osborniană, personaje de „băieți buni” cu atitudini rebele, sau pur și simplu roluri de hoinari simpatici, cu privirea deschisă și înclinare către mici escapade. Filmul l-a cantonat între tiparele destul de suple ale aventurierului. Teatrul nu i-a oferit, pînă la un moment dat, șanse răsunătoare. Explicabil. Visu nu e genul de actor cu „priză” sau cu veleități, n-are farmecul intelectual al lui Ion Caramitru, nici agresivitatea diabolică a lui Dan Condurache și nici magnetismul debordant al lui Horațiu Mălăele. Genul său, plin de personalitate, se asociază unei categorii aparte: actorul modern.

Ca să argumentăm e necesară precizarea că nu atât rolurile jucate i-au fixat o anume tipologie, cît el însuși a impus această tipologie, interpretîndu-le. A venit în cazul fiecărui personaj tînăr cu propria sa dilemă sufletească, lăsînd să se ghicească în spatele unei candide simplități o încheștare psihică plină de forță și de adevăr. O sensibilitate frustă, o neînfricare „medievală”, eroi cu deprinderi flustratice și suflet de Don Quijote — iată principalele trăsături ale figurilor diverse pe care actorul le-a întruchipat pe ecran. Pentru a transfigura teatral aceste constante, Visu a ucenicit fără orgoliu, și

întîlnirea sa cea mai fericită pe scena profesionistă a fost cu regizoarea Cătălina Buzoianu. Talentul interpretului și-a găsit în această regizoare un curaj pe măsură. Curaj, spun, dar cuvîntul potrivit e intuiție, precisă cunoaștere a inzeștrării latente pe care numai un regizor poate s-o desprejmuiască în actor. Distribuirea lui Visu în Bezdornii a fost o primă încercare. Ce-i drept, reușită. Personajul s-a conturat precis. Oglindă a Maestrului, în același timp dublul și contrapunctul Vizionarului, Bezdornii a apărut așa cum l-a conceput Bulgakov: „artist“ cu bucată, trîncănind cu sfință naivitate despre poezie, incult și indoctrinat, violent în inconsistența-i juvenilă și ridicol sentențios, în fine, transformat radical prin experiență purificatoare și capabil de inițiere în misterul adevăratei spiritualități. Creînd acest Maestru pe dos, Gheorghe Visu a adus pe scenă, într-o formă sintetică, același contrast de pe ecran — cel între simplitatea fără echi-voc a conduitei și profunzimea de fond a conștiinței. Nu s-a îndepărtat prea mult, așadar, de o tipologie la îndemină. Revelația avea să vină abia o dată cu distribuirea actorului în Armand Duval.

Visu contrazice consecvent toate datele tradiționale ale fizionomiei de june-prim. Slab, nepermis de slab, osos și aspru, cu timbru de multe ori „ruginit“, cu intonații seci sau sarcastice, el nu ar fi împlinit niciodată canoanele „Comediei Franceze“. Armand Duval jucat de Gheorghe Visu n-ar fi putut fi partenerul lui Sarah Bernhardt. Și, cu toate acestea, este partenerul Valeriei Seciu.

Construită pe defecte, apariția scenică a interpretului creează o senzație de poezie în vers alb. Armonia se naște din elaborate imperfecțiuni, iar unitatea de stil se realizează din monotonia efectelor exterioare și bogăția de nuanțe a trăirii. Dacă, întîlnindu-se pe scenă cu Ștefan Iordache, Valeria Seciu angajează un adevărat „război“ al relației cu partenerul, lupta dîndu-se „corp la corp“, dialogul cu Gheorghe Visu se desfășoară hieratic — construcția sobră, distanțată, nepatetică a eroului oferind un fundal neutru, static, evoluției dinamice, vapo-roase, dezintegratoare a eroinei.

Alcătuît din plămada lui James Dean, Gheorghe Visu aduce pe scena românească un prototip caracteristic lumii de după ultimul război. Fără să imite, fără să aibă vocația discipolatului, el se înscrie firesc în descendența mai sus amintită și o actualizează convingător. Din anti-june-prim el devine figura însăși a junelui-prim în secolul XX.

Stilul modern de joc al lui Gheorghe Visu și-a delimitat frontierele de la Bezdornii la Armand Duval, într-o decisa progresie și cu tot mai matură decantare. Înfruntarea dintre actor și personajele sale și-a rafinat, în timp, mijloacele. De la acest punct încolo, nu ne mai rămîne decît să afirmăm, asemeni lui Pierre Varenne: „Divin?... Oh, nu!... mai mult decît asta... omenesc...“.

Corina ȘUTEU

(continuare de la p. 72)

înduioșător în autismul său. Dacă aceasta e versiunea aleasă de regizor, actorul a slujit-o cu fidelitate. Optica ar fi îndreptățită ca punere în contrast a succesului cu insuccesul și a două suflete fără anvergură, torturate deopotrivă, dar în moduri opuse, în infernul creației. Spre această ipoteză conduce și gradarea spectacolului, care urcă de la găunoșenia afectivă, de la evoluția pe coordonatele reci ale vanității și orgoliului (în care eroii se mistuie cumplit) spre infuzia cu patimă fierbinte, cu iubire deznădăjduită. Din perspectiva dragostei pustiitoare a Helenei Marowa, drămuirea meschină, în folosul artei, a forțelor maestrului cîntăreț apare bicornică și grotescă. După cum și ofertele admiratoarelor în genul

domnișoarei Isabel Coerne (ingenuă, fină, tînăra Lioara Brau) se inseriază unei paraexistențe de culise care, hrănită din simulacrele scenei, confundă lamentabil fascinația ficțiunii cu simțirea.

Blondă imbelșugată, gen „star“, atrăgătoare, în ciuda accentului protejat cu precauții de dicție și de postare a vocii, Kovács Enikő a adus în rolul îndrăgostitei tragice un flux vibrant, incriminînd prin vitalitatea ei sustragerea din viață a artistului.

Spectacolele vizionate demonstrează desfășurarea sub auspicii promițătoare și sub semnul perfectibilității a cooperării între regizor și actori, izbînda consolidîndu-se pe dificultăți depășite, iar neizbînda funcționînd ca garant al unor reușite viitoare.

O etapă de care te desparți zîmbind

Actorul vine în scenă, aduce cu sine, ca „recuzită“, tot farmecul său personal, joacă un rol, zîmbește complice și recunoaște că acum nu mai este un personaj; încearcă, nu se știe dacă va reuși, să fie el însuși. Nu improvizează, așa cum poate s-ar simți tentat într-un grup de prieteni, ci urmează semnele unui text, pentru că în față se află curtea cu jurați, spectatorii, pe care vrea să-i convingă de adevărul său, de valoarea sa. Autograf se vrea un spectacol cu cărțile pe față. Eugen Cristea recunoaște că este Eugen Cristea. Ajutat de textul lui George Arion, care nu e un text dramatic propriu-zis, chiar dacă e compus din cuvinte, scrise special pentru acest actor, de un autor care îl cunoaște și care caută, alături de interpret, soluții pentru o scurtă confesiune artistică. Nu va fi o sondare psihanalitică în biografia actorului, ci o înlănțuire dezinvoltă de gânduri, ce pot facilita demonstrația scenică a artei actorului.

Spectacolul nu este născut din orgoliu, ci din necesitate. Interpretăm în acest sens scenografia: în afara a tot felul de obiecte inutile și chiar inestetice, se află pe scenă un perete cu afișele spectacolelor în care joacă Eugen Cristea, iar pe ele este încercuit numele său. Ce orgoliu! am fi tentați să spunem în prima clipă. Apoi vedem unde este plasat nu-

AUTOGRAF de GEORGE ARION •
TEATRUL NAȚIONAL — Sala Ate-
lier. Data premierei: 22 iunie 1987.
• Interpret: EUGEN CRISTEA. Sce-
nografia: CONSTANTIN RUSU •
Ilustrația muzicală: EUGEN CRIS-
TEA • Coordonarea scenică: CRIS-
TINA DELEANU.



Eugen Cristea — un băiat vesel
care știe să spună glume

mele. Niciodată în fruntea distribuției. Pe locul trei, doar atunci cînd piesa are trei personaje. Poate așa ne apropiem de adevărul acestui one-man-show pe care Eugen Cristea (cel mai tînăr actor al Naționalului bucureștean), acum, la 35 de ani, a simțit nevoia să-l aducă în fața publicului. E un recital care încearcă să arate unor impresari imaginari ceea ce actorul a învățat în cîțiva ani de profesie.

În spectacol se află și pantomimă și flash-dance și o chitară. Actorul joacă uneori cu cinism trucat, alteori cu umor amar sau cu un sentiment al frustrării. Se joacă și varianta optimistului, se fac și profesiuni de credință. O concluzie a acestui recital-confesiune este că mai există în Teatrul Național actori care nu au primit roluri mari (dar cît de mare poate deveni uneori un rol secundar!), iar ei iubesc în continuare teatrul și așteaptă.

La sfîrșitul unei etape poți să te desparți de ea zîmbind. Eugen Cristea pare convins că băiatul vesel care știe să spună glume, care știe să imite, încearcă acum să devină un adult care știe ce vrea. A creat un portret complet al aceluși băiat, l-a arătat publicului, pe unii i-a încîntat, pe alții i-a dezamăgit. În spațiile acestei imagini s-a închis un drum. Va urma acum altceva.

Ralu SIDORA

În derivă printre intenții bune

Decorul înfățișează curtea casei che-restegiului, aflată, după cum se știe, în meremetiseală. Citindu-l de la stînga la dreapta, vedem un fragment de gard de lemn și poarta, pe al cărei stilp atîrnă tabla cu buclucașul număr, în centru — o bucătărie de vară cu o ușă în tăblii și geam, e cămăruța lui Chiriac, în dreapta, sub niște schele, perdele acoperite cu ziare vor descoperi cu zgîrcenie alcovul stăpînei casei și onoratei consoarte a lui Jupin Dumitrache. De-aici se răspîndește în efluvii sonore nemuritorul cupleț al lui I. D. Ionescu, „Avea un picior / Foarte ușor / Și o botină / Din cea mai fină!” Spiridon, în haine de zugrav, traversează scena cu o roabă și, intrînd pe poartă, lovește din întîmplare cu coiful său de hirtie numărul care... se face din 9, 6. Vasăzică, nu Dincă binagiul l-a bătut greșit! Ci a făcut doar treaba pe jumătate. Meseriaș neglijent, chiar dacă bine intenționat. Dar de-acum poate să înceapă spectacolul regizorului Petru Ionescu, semnat și al scenografiei și ilustrației muzicale, un spectacol asemănător lucrării lui Dincă binagiul, cu intenții bune, dar nefinalizate, lăsînd prea mult loc jocului întîmplării și improvizației.

Din pornire, spectacolul pare a fi centrat pe personalitatea Vetei, care, în interpretarea Ancăi Alecsandra, e departe de imaginea cu care am fost obișnuiți. Pe Veta Ancăi Alecsandra nu o mai chinuie nici o migrenă. E o femeie rece, stăpînită, chiar răutăcioasă, care știe să-i stăpînească și pe cei din jur, folosindu-i cu abilitate întru bunăstarea casei și a alcovului. Actrița își joacă rolul cu precizie, și spectacolul ar fi căpătat coerența scontată, dacă regizorul și-ar fi dus pînă la capăt intenția. El însă pare să nu-și fi clarificat îndeajuns ideea, părăsînd-o pentru a-i da pondere și unui Jupin Dumitrache slab ca o lăcustă și febril de nervi, agitănd și cînd trebuie și cînd nu trebuie o săbiuță cît o nuia în interpre-

O NOAPTE FURTUNOASĂ de I. L. CARAGIALE • TEATRUL „ION VASILESCU” din GIURGIU • Data premierei : 7 martie 1988 • Regia, scenografia și ilustrația muzicală : PETRU IONESCU • Distribuția : AURELIAN NAPU (Jupin Dumitrache Titircă); ANDREI PENIUC (Nae Ipingsescu); OVIDIU GHERASIM-ROBU (Chiriac); GHEORGHE DOBRE (Spiridon); VASILE TOMA (Rică Venturiano); ANCA ALECSANDRA (Veta); MIRELA NICOLAU (Zița);

tarea inegală a lui Aurelian Napu, dar și unor momente și situații lipsite de sens (vezi disputa pe ustensilele de toaletă între Veta și Zița ori jocul cu ziarul, prelungit fără imaginație, al lui Rică). Spectacolul însuși crește și descrește, cu momente bune, altele pasabile, cam la voia întîmplării. Totuși, interpretările actoricești nu sînt lipsite de interes. Un Ipingsescu bonom și cochet surizător, realizat de Andrei Peniuc; un Chiriac greoi, grobian, amoret cu stîngăcii de animal dresat — sper să nu pară prea tare cuvîntul — interpretat cu siguranță de Ovidiu Gherasim-Robu; un Spiridon abordînd superioritatea celui ce deține tainele casei, făcîndu-și sista într-un șezlong și abandonîndu-se cu plăcere epicureică tutunului și alcoolului, în interpretarea lui Gheorghe Dobre; o Zița nurlie și dragăstoasă, portretizată cu brio de Mirela Nicolau și, în fine, un Rică Venturiano care în momente critice nu uită să-și redrezeze demnitatea în poza avocatului la bară.

Constantin RADU-MARIA

Două roluri și trei interpreți

Actor de teatru cu un registru bine conturat, interpret de film foarte solicitat, cu multe reușite remarcabile, Remus Mărgineanu este, de cîtva timp — cel puțin pentru publicul craiovean — și un regizor cu puncte de vedere interesante. Cu **Într-un parc... pe o bancă** de Aleksandr Ghelman, el se află, pare-mi-se, la cea de a noua montare și de numele lui se leagă cîteva dintre succesele studioului experimental „T 94” al Naționalului din Bănie. Firește, nu este primul caz cînd un actor ambiționează să devină și „antrenorul” din culise, după cum nu cred că trebuie să privim asemenea inițiative doar cu aerul duos al complezenței de circumstanță. De la un spectacol la altul — fără să le supraliciteze frecvența — Remus Mărgineanu s-a dovedit, în această postură, tot mai sigur, știînd să capteze sunetul specific din text și să-i imprime o dinamică scenică adecvată.

Acum, regizorul este și interpret (EI), impunînd spectacolului o coerență bine

ÎNTR-UN PARC... PE O BANCĂ de ALEKSANDR GHELMAN • TEATRUL NAȚIONAL din CRAIOVA • Data premierei : 23 ianuarie 1988 • Regia : REMUS MĂRGINEANU • Scenografia : ȘTEFANIA CENEAN • Distribuția : SMARAGDA OLTEANU (Ea); REMUS MĂRGINEANU, LUCIAN ALBANEZU (EI).



Smaragda Olteanu și Remus Mărgineanu

echilibrată, o tensiune ce deconspiră suggestiv momentele ce fac și refac un cuplu prin trăirea autentică a momentelor de „agonie și extaz“, care se impun prin firescul lor. Un firesc hrănit de seva vieții cotidiene, cu sincerități deconcertante și cu secvențe de poezie abia sugerată, cărora regizorul a știut să le dea o tonalitate când discretă, când de o convingătoare forță dramatică. El transformă partea eseistică a piesei într-o dezbateră profundă, în care protagoniștii sînt dispuși să-și desferece, în cele din urmă, toate ungherele sufletești, pentru a putea primi cu demnitate adevărul vieții lor, care nu este nici prea sofisticat, dar nici atât de simplu pentru a fi schematizat în formule prăfuite. Tocmai de aceea, decorul joacă un rol cu totul secundar în economia spectacolului, fiind doar un pretext pentru dialogul scenic.

Ca actor, Remus Mărgineanu evoluează cu aplomb, jucînd pe „cartea“ sincerității, într-un registru bine dozat; el conuerează un personaj care se explică și de vine, dar este în același timp și un individ cu o structură sufletească aparte, care trebuie judecată ca atare. Smaragda Olteanu (Ea) îi răspunde printr-o interpretare concentrată, cu izbucniri și momente de reverie, într-o fericită îmbinare de melancolie și luciditate, de atașament și responsabilitate.

Am văzut și spectacolul în care rolul bărbatului este interpretat de Lucian Albanezu, actor care, într-un alt diapazon, dar în corespondență cu datele personajului, configurează un destin ce se reține.

Romulus DIACONESCU

Nefericita translare a unui spectacol submediocru

Cunoscuta lucrare dramatică a lui Arbu-zov este abordată de proaspeții absolvenți ai Institutului de Teatru din Tîrgu Mureș repartizați la Sfîntu Gheorghe cu un curaj demn de o cauză mai bună, în sensul că nimic nu i-a tulburat în translarea unui spectacol submediocru de pe scena studioului studentesc pe scena unui teatru profesionist. Conduși de regizorul Călin Florian (a cărui prezență în spectacol nu am simțit-o decît poate în sens dizolvant), tinerii actori Dorin Andone și Bogdan Caragea, stingheriți în primul moment de absența partenerii lor de la Tîrgu Mureș, pe care au înlocuit-o, în pripă, cu actrița Elena Manoliu, au „refăcut“ astfel una dintre premierele s'agiunii curente. Virtuțile piesei se pierd în discursivitatea edificării scenice. Psihologiile devin confuze, succesiunea întîmplărilor e trenantă (o adevărată „performanță“ în cazul piesei lui Arbu-zov!), iar în unele scene tragice te topești de rîs. Marat își face apariția în tabloul întîi printr-o serie de tumbe, ride cu multă poftă de spaima Lidei, care se afla în cameră, și își rostește replicile exuberant, deși tocmai îi fusese ucisă sora. Senzația de fals îi stînjenește de altfel și pe cei doi actori talentați, care nu par deloc inconștienți de lipsa de verosimilitate a jocului lor. Elena Manoliu este rigidă. Povestea de dragoste, atît de nuanțat scrisă de autor, transformarea adolescentinei amicitiei în matură și mistuitoare iubire, cu gradată tensiune a sentimentelor, este anulată în spectacol, întrerîncelile, pumnii și scrișnetul din măsele fiind aici mijloacele de expresie preferate. Și mai au o obsesie interpretii: să fie bine văzuți de public.

BIETUL MEU MARAT de ALEKSEI ARBUZOV • TEATRUL DE STAT din SFÎNTU GHEORGHE • Data premiei: 28 decembrie 1987 • Regia: CĂLIN FLORIAN • Scenografia: LÁSZLÓ ILDIKÓ • Distribuția: DORIN ANDONE (Leonidik); BOGDAN CARAGEA (Marat); ELENA MANOLIU (Lida).

Așa că totul se rostește clar și răspicat, la rampă, cu fața la spectatori. Lipsese nuanțele, cuvintele pe jumătate rostite, gesturile timide. Se strigă mult când trebuie să se șoptească. Războiul, cel mai important personaj al piesei, cel care și după încheierea păcii îi obsedează pe oameni, este enunțat la începutul spectacolului, prin zgomote, și uitat complet pe parcurs. Perspectiva este la fel de neclară. Te întrebi chiar de ce se desparte primul cuplu, când și al doilea se încheagă în aceeași atmosferă de grea plictiseală.

Iată cum o piesă bună și solid construită poate fi deteriorată într-o montare incoerentă. Situația este cu atât mai regretabilă, cu cât tinărul colectiv al teatrului beneficiază de reale forțe actoricești.

Liana COJOCARU

Oscilații de stil și expresie

Între comedii satirice ale lui W.S. Maugham se află și *Casa și frumusețea ei* (titlu original), devenită *Care-i sotul meu?* (titlu conferit de Andrei Bantaș, care a semnat traducerea), metamorfozată apoi în *Moda căsătoriilor* (așa cum a apărut pe afișele teatrului petroșenean)!!

Spectacolul tinărului regizor Radu Băieșu e prea încărcat metaforic, lipsindu-i unitatea stilistică. Se vrea reflexiv, dar este grotesc, reușind să facă, dintr-o comedie spumoasă, o reprezentatie pe jumă-

MODA CĂSĂTORIILOR de W. S. MAUGHAM • **TEATRUL DE STAT „VALEA JIULUI“** din PETROȘANI • **Data premierei:** 22 ianuarie 1988 • **Regia:** RADU BĂIEȘU • **Scenografia:** VIOARA BARA • **Distribuția:** GABRIELA BELLU (Victoria); NICOLAE GHERGHE (Frederick); DORU ZAMFIRESCU (Cardew); PAULINA CODREANU (Mama Victoriei); MIHAI CLITA (Leicester); ALEXANDRU CODREANU (Taylor); CORVIN ALEXE (avocatul Reihen); LERIDA BUCHHOLTZER (Domnișoara Montmorency).

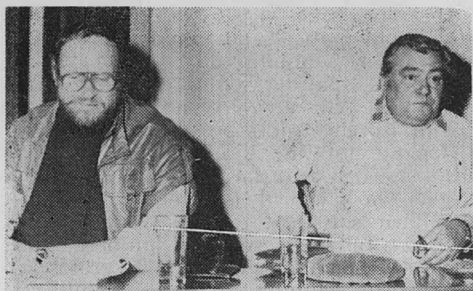
tate „problematică“, pe jumătate hazoasă. Scenografia semnată de Vioara Bara transformă spațiul scenic într-o „grotă“: personajele vin din cavernele preistorice (din fosa orchestrei!), pe scara de serviciu și trăiesc tot în... grotă, dar la etaj! Altfel spus, o translare din subsolul sălbăticiiei, la parterul (sau etajul) neoprimivitității sofisticate. Sugestivă metaforă plastică! În final, seismul spulberă, sub dărîmături, oamenii cu „trăiri de grotă“!...

Regizorul schimbă sensurile textului și finalul, dorind o forțată contemporaneizare, ce sacrifică morgia tipic englezească, hilară, în așa măsură (sau lipsă de măsură), încît bufonada scenică ajunge la gaguri din *Coana Chirița*, în autohtonul tîrg Mizil! Fantezie, fantezie, dar nici chiar așa!! Deși spectacolul se vrea novator, actorii nu inovează, nu creează, fac lucruri știute, de minimă rezistență teatrală. Frenezia ludică duce la soluții puere, grosiere, infantile...

Gabriela Bellu (Victoria) portretează totuși convingător instabilitatea caracterologică și obsesia erotică, învălîindu-le într-un perpetuu mister feminin, într-o amuzantă nehotărîre, felin alintătoare. Nicolae Gheorghe (Freddy), vajnicul vinător fanfaron (trage-n animale, nu în oameni), excesivul pacifist pînă la lașitate, are accente de prostovan boier fanariot... Doru Zamfirescu (Bill), războinicul, poartă ca un manechin vestonul de ofițer brav visim în armata reginei. Comportamentul lui este de psihopat, dar fără nuanță, culoare. Împreună, cei doi actori ar fi trebuit să alcătuiască un cuplu irezistibil. Înceștarea lor rămîne însă ternă, la nivelul circului, al pieței sau mahalalei orientale, mijloacele aparținînd mai curînd comediei ruraliste. Mihai Clita (Leicester) apare ca un „dandy“, veșnic amarez tomatic, dar eșuează într-o penibilă postură de... Rică Venturiano!

Paulina Codreanu (Mama Victoriei), ultragiată, scoarțoasă, fără o partitură cit de cit generoasă, nu rămîne în memoria publicului spectator. Alexandru Codreanu (Taylor) redă exact rigiditatea, austeritatea și morgia englezească a personajului. Corvin Alexe (Reihen) aduce retorica bine timbrată a „negustorului de suflete“, avocat corupt, fără scrupule, gata să pledeze ridicol toate cauzele pierdute, pentru cîteva lire. Lerida Buchholtzer (Domnișoara Montmorency) compune cam simplist tribulațiile oneroase ale femeii de rea condiție, ajunsă la marginea societății.

Vlad Andrei ORHEIANU



Cenaclul de dramaturgie

4 aprilie 1988

„Invenția
secolului“
de
Tudor
Popescu



Textul propus spre dezbatere de Tudor Popescu, și transformat de actorii Teatrului Giulești într-un spectacol de înaltă ținută artistică, a provocat dezbateri aprinse, inspirate, revelatoare. Pornind de la „obiectul“ discuției, mulți dintre vorbitori (Horia Deleanu, Constantin Radu Maria, Paul Everac, Ion Cristoiu, Valentin Silvestru, Laurențiu Ulici, Horia Deleanu, Victor Parhon și alții) au realizat ei înșiși, prin demersul lor critic, adevărate performanțe oratorice și stilistice, încercând, și de cele mai multe ori reușind, analize remarcabile ale textului și subtextului comediei satirice „Invenția secolului“, considerată de către cei mai mulți ca un moment de vîrf în creația „celui mai prolific și mai înzestrat comedialograf român, de la Tudor Mușatescu încoace“ (Dinu Grigorescu).

„Tudor Popescu pătrunde într-un domeniu grav, pe care-l satirizează cu artă, ceea ce ni-l arată pe autor la o cotă înaltă a valorii sale“, a remarcat Margareta Bărbuță, în timp ce altcineva a definit mai limpede aria acestui domeniu: tembelismul! Prin mijloacele specifice genului, Tudor Popescu urmărește modul cum se realizează „o concordie a tembelismului“, ce sfîrșește prin a fi „o lume lipită de ea însăși, anchilozată în toate articulațiile sale“ (Constantin Radu Maria). „Obiectul comediei: un colectiv care trebuie să realizeze *duradamul* și care, nereușind acest lucru, încearcă fel de fel de mistificări“ — a sintetizat Ion Cristoiu subiectul acestei satire, în care a văzut oglinzite „tarele morale dintotdeauna“, mascate acum în spatele unor cuvinte noi, la modă, sau al unor clișee de ultimă oră, fapt ce ni-l arată pe Tudor Popescu ca pe un seismograf (citește comedialograf n.n.) ultrasensibil al zilelor noastre“. Considerînd satirele drept „uverturi pentru

timpul viitor“ și demontînd această „artă a îmbrobodirii“, din care Tudor Popescu face calul de bătaie al noii sale comedii, Valentin Silvestru a subliniat că, prin „Invenția secolului“, „autorul se găsește din nou într-un moment de tinerete al creației sale“, care abundă în „fantezie veselă, invenție bogată, formule memorabile (de exemplu, definiția unei comisii)“, personajele sale fiind înzestrate cu „un anumit histrionism, care îmbogățește mijloacele comediei moderne“.

„Există o bucurie a jocului în această construcție dramatică“, iar textul, în întregul său, reprezintă „o lecție, care ni se dă de la cel mai înalt nivel, despre cum trebuie să se scrie o comedie“, a spus Vlad Andrei Orheianu, în timp ce Ion Crînguleanu a caracterizat această lucrare dramatică drept „un poem comic, o proaspătă sărbătoare a teatrului de comedie“, iar Horia Deleanu, „o piesă cinstită, neconjuncturală, ce nu poate să deranjeze pe nimeni dintre cei care gîndesc, pentru că ea are o orientare sănătoasă și constructivă“.

Referindu-se mai pe larg la tehnica de acumulare, a „bîlgăreli de zăpadă“, Paul Tutungiu, președintele cenaclului — implicat de astă dată tot timpul în dezbaterile ce s-au purtat — a văzut în evoluția conflictului comediei satirice a lui Tudor Popescu „un fel de proces de rinoerizare, pe scară ierarhică, a personajelor, pe măsura intrării lor în scenă“, explicînd acest fenomen nu în sensul propriu, ionescian, ci ca pe o „golire de personalitate“, prin adeziunea tuturor la minciuna unanim acceptată. „Construcție impecabilă, spațiu de joc esențializat la maximum, înaintare spre miezul conflictului centimetru cu centimetru“ (Dinu Grigorescu).



În pagina alăturată și în pagina de față, de la stînga: Tudor Mărăscu, Vasile Ichim, Bogdan Stanoevici, Jorj Voicu, Nicolae Urs, Virgil Andriescu, Nicolae Ivănescu, Mirela Atanasiu, Dorina Lazăr, Rodica Mandache

Desigur, au existat din capul locului și anumite rezerve, mai cu seamă în ceea ce privește partea a doua, care unora, chiar și regizorului Tudor Mărăscu (participant, ca și actrița Rodica Mandache, la dezbatere), li s-a părut, pe alocuri, „lungită”. Unele sugestii de îmbunătățire a textului au fost făcute și în legătură cu personajul Fiurescu, cel care pune punct final întregului conflict dramatic al piesei. Aurelia Boriga remarca, la un moment dat, chiar „lipsa unui crescendo dramatic, precum în *Boleroul* lui Ravel”. Dar este, credem, în merit incontestabil al criticului Laurențiu Ulici, una din vocile cele mai autorizate în ședințele cenaclului, de a fi dat un nou și necesar impuls dezbaterilor serii, într-un moment cînd acestea lunecaseră parcă spre o anumită monotonie, polemizînd tranșant cu opiniile anterioare. Astfel, el a caracterizat „Invenția secolului” ca pe o „comedie de producție, care nu sare mult deasupra unor programe de brigadă”, întrebîndu-se: „Mîine, cînd noile clișee folosite azi cu atîta succes de Tudor Popescu se vor fi învechit și ele, ce va mai rămîne din această comedie?”. Recunoscînd înzestrarea excepțională pentru comedie a lui Tudor Popescu, care „gilgîie de talentul ce-i vine dintr-o mare adîncime organică”, fapt ce face din el „best-seller-ul dramaturgiei noastre românești”, Paul Everac a găsit piesa supusă discuției „mică, un discurs schematic, cu o decurgere dramatică monotonă”, ce n-are „anvergura cosmică și generalizatoare” din comediiile cele mai bune ale lui Tudor Popescu. Și Victor Parhon, care avea de la-nceput „unele rezerve”, în privința construcției dramatice „care nu se ridică la nivelul replicii, mai ales în partea a doua”, a mărturisit că-i vine mai ușor să și le manifeste „după Ulici”. El n-a văzut, însă, nici o ambiguitate în personajul Fiurescu, venit „să repună lucrurile în firescul lor”. Paul Cornel Chitic a descoperit, în schimb, chiar două comedii, adunate sub același titlu: „Poate că Tudor Popescu s-a lăsat furat de năvala inspirației sale, trezîndu-se în final în fața celei de-a doua comedii posibile”.

Plasîndu-se undeva în viitor — el și-a ales, în mod arbitrar, anul 2030 — Tudor

Mărăscu (sub a cărei atență îndrumare regizorală actorii au realizat, după aprecierea unanimă, un spectacol plin de vervă, de prospețime și culoare) și-a exprimat convingerea că piesa lui Tudor Popescu va rezista timpului, pentru că are încorporate în ea și încărcătura dramatică, dar și măiestria literară, care pot s-o ferească de eroziunile vremii.

În final, Tudor Popescu a mărturisit că această comedie satirică, în care „totul pornește dintr-o erupție, pentru a lua apoi proporții catastrofale”, încheie un ciclu al său de creație, în care a urmărit, cu mijloacele comediei, firește, „funcționarea nefuncționabilului”, arătînd, în același timp, cu franchețea cel-l caracterizează, că va medita în mod serios asupra tuturor sugestiilor primite.

Din replicile serii (lăsîndu-vă dumnea-voastră, stimați cititori, plăcerea ierarhizării lor): „În afară de Fiurescu, toți ceilalți rămîn timpîți pînă la urmă, convinși că totul e minunat” (Horia Deleanu). „Autorul arată cu indexul aceste gimnastici stupide ale unor factori care nu ies din plapuma rutinei” (Vlad Andrei Orheianu). „Eu, care n-am decît trei replici, pe care le tot repet de la un capăt la altul al piesei, l-am privit pe Fiurescu ca pe toți ceilalți” (Rodica Mandache). „Dacă afirmăm că e normal să se scrie comedii satirice, atunci de ce se scriu așa de puține?” (Valentin Silvestru). „Finalul, cam administrativ, nu mă satisface, dar discutăm noi asta între patru ochi!” (Dinu Grigorescu). „Tudor Popescu este dramaturgul român cu cel mai mult umor; dar în seara asta n-am ris de ce-a scris el, ci de ce știu eu!” (Laurențiu Ulici). „Cele două comedii stau alături, ca doi frați gemeni care trebuie desepați sau, dimpotrivă, suțați!” (Paul Cornel Chitic). „În partea a doua, bulgărele de zăpadă se rostogolește, se tot rostogolește, și nu mai crește!” (Victor Parhon). „Mă surprinde că oameni cu experiență multă în teatru au așezat această piesă în aceeași ranită cu *Concurs de frumusețe*, care este o capodoperă!” (Paul Everac). „Lucrul cel mai bun din această seară: am venit cu o piesă și plec acasă cu patru-cinci!” (Tudor Popescu).

Ștefan DIMITRIU

Acțiunile revistei „Teatrul”

Întîlnirile
revistei
cu
cititorii:
*La
Galați*

Au participat :

Marin Sorescu
Raluca Ianegic
Dan Condurache
Carmen Tănase
Mihai Mihail
Eusebiu Ștefănescu
Florica Dinicu
Radu Duda
Eugen Popescu-Cosmin
Claudiu Stănescu
Victor Ioan Frunză
Cristina Dumitrescu
Mihai Tatulici
Coordonator
Victor Parhon



Poetul și dramaturgul Marin Sorescu dînd autografe cititorilor

PARTEA I

● **Scenă din Doi pe un balansor** de William Gibson (Carmen Tănase și Radu Duda de la Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ din Iași)

● **Transparentele aripi de Nichița Stănescu** (Eusebiu Ștefănescu de la Teatrul Mic)

● **Atelier de dans contemporan**: piese de Iancu Dumitrescu și Adagio de Albinoni (coregrafia Raluca Ianegic; balerine Mălina Andrei, Andreea Mesaroș, Roxana Ciucă, Doina Ungureanu, Monica Petrică, Alexandra Andronache, Ileana Doca)

● **Monologul lui Goetz din Diavolul și bunul Dumnezeu** de J. P. Sartre (Dan Condurache de la Teatrul Mic)

● **Scene din Mobilă și durere** de Teodor Mazilu (Mihai Mihail, Florica Dinicu, Eugen Popescu-Cosmin și Claudiu Stănescu de la Teatrul Dramatic din Galați)

PARTEA II

● **Dialog cu publicul**

● **Medalion din lirica soresciană**, în interpretarea actorilor participanți la întîlnire.

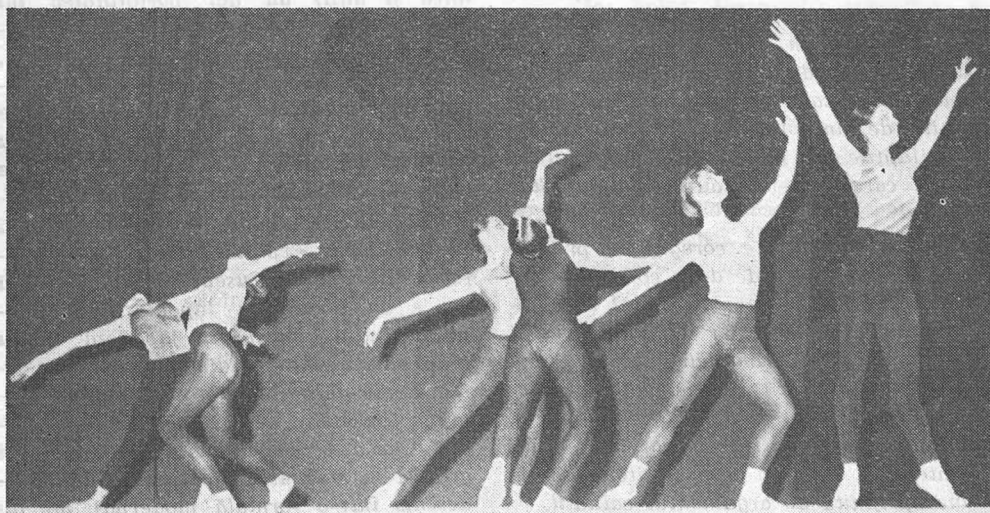


Dan Condurache: scena autografeilor



Florica Dinicu și Claudiu Stănescu

Moment coregrafic : Atelierul de dans contemporan



Acțiunile revistei „Teatrul” ale revistei „Teatrul”

Cronica celei de-a doua manifestări „Întîlnirile revistei „Teatrul” trebuie să se deschidă cu sublinierea atmosferei deosebite care a domnit, în seara zilei de 28 martie 1988, în sala Teatrului Dramatic din Galați.

Cînd spunem aceasta, dorim să subliniem receptivitatea deosebită a publicului, deopotrivă față de fenomenul cultural și față de dialog, precum și excelenta organizare asigurată.

Scoțînd în evidență aceste dominante ale întîlnirii cu publicul din orașul de la Dunăre, nu am vrea să se creadă că la acestea n-ar fi contribuit și valoarea propunerilor făcute de revista noastră.

Iată argumentele, în ordinea pe care „procesul-verbal” al întîlnirii ne-o impune: prezența scriitorului Marin Sorescu, a redactorului-șef al revistei „Teatrul”, Ion Cristoiu, recitalurile de actorie susținute de Dan Condurache și Eusebiu Ștefănescu, primul cu un monolog din Sartre (Diavolul și bunul Dumnezeu), al doilea cu un microrecital Nichita Stănescu („Transparentele aripi”) și cu „Suită pentru cîmbal, clavicord și virginal universal” de G. Stanca, dedicată poetului.

S-au derulat, în succesiunea elegantă și punctată cu umor a prezentărilor făcute de Victor Parhon, recitalurile de actorie susținute de Carmen Tănase și Radu Duda de la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași (fragment din Doi pe un balansoar), de actorii teatrului-gazdă (Mihai Mihail, Florica Dinicu, Eugen Popescu-Cosmin, Claudiu Stănescu) într-un „montaj” sugestiv din spectacolul Mobilă și dîrere de Teodor Mazilu, cele două tablouri prezentate relevînd atît disponibilitățile de ansamblu ale trupei cît și posibilitățile de excepție ale unui tînar despre care veți mai auzi (Claudiu Stănescu).

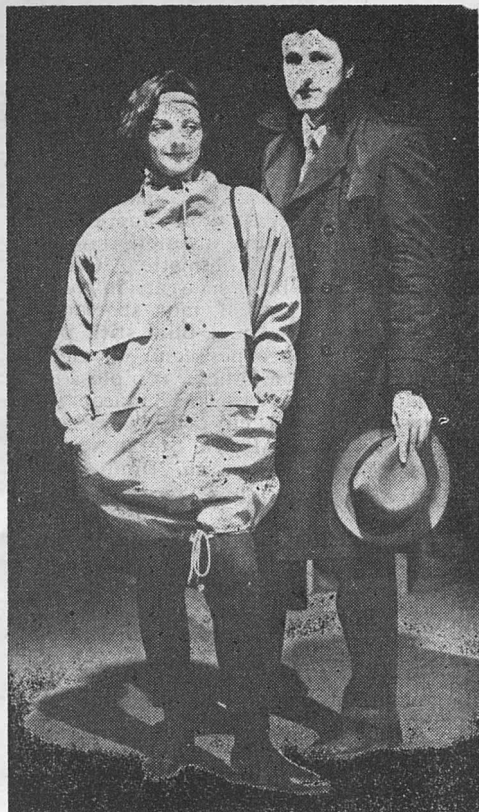
Cele trei momente coregrafice prezentate de „Ateliereul de dans contemporan” condus de Raluca Ianegic, avînd în componență balerine de la Opera Română din București, au completat fericit prima parte a manifestării, reacția publicului demonstrînd clar că dialogul artelor (teatru, dans, muzică) nu și-a epuizat încă argumentele, cu condiția ca diversitatea să fie bine sprijinită de argumentul calității.

Partea a doua a manifestării a fost rezervată, aproape în exclusivitate, dialogului cu publicul.

Scriitorul Ion Cristoiu, redactorul-șef al revistei, a prezentat direcțiile pe care își propune să militeze, în continuare, redacția noastră, relevînd cîteva dintre inițiative. Cum una din ele se leagă de numele poetului, eseistului și dramaturgului Marin Sorescu, acesta a fost invitat „la rampă”. S-a citit, în premieră mondială, un fragment din noua piesă a lui Marin Sorescu (Vărul Shakespeare). Emoțiile de lector al autorului au dat, parcă, un farmec în plus acestei inedite întîlniri a publicului gălățean cu creația lui Marin Sorescu, emoții resimțite și de sală la descoperirea acestei noi relații între bătrînul Will și tînarul Marin Sorescu. Prima întrebare din sală (aparținînd lui Leonard Calea) s-a și referit la acest raport (Sorescu—Shakespeare). Răspunsul plin de modestie al autorului român s-a constituit într-o veritabilă confesiune de scriitor, răsplătită îndelung cu aplauze.

În continuare, Victor Parhon a prezentat activitatea teatrului din Galați și, deși publicul gălățean o știa foarte bine, perspectiva „de la centru”, din București adică — din care ea a fost judecată, a creat satisfacție și publicului și, de ce nu, și trupei prezente la întîlnire.

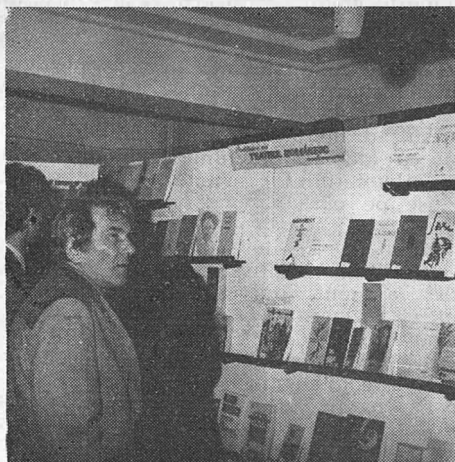
Alte întrebări venite din sală (să dăm și numele celor care le-au „semnat” — Apostol Gurău, Maria Crișan, Victor Potolea și alții) au dat posibilitatea lui Mihai Tatulici să prezinte intențiile rubricii de „reportaj din viața teatrală”, lui Dan Condurache să delimiteze personalitatea actorului român (așa cum e oglindită ea în teatru și film), din nou lui Marin Sorescu să vorbească despre calitatea dramaturgiei naționale contemporane (și despre universalitatea ei, ca să nu-i spunem „exportabilitate”, cum a referit cineva), lui Eusebiu Ștefănescu să evoce un turneu în Japonia (cu exemplificări din „Păcală în japoneză” și cu o excelentă imitație din Ion Besoiu), coregrafei Raluca Ianegic să vorbească despre sincretismul artelor (cu aplicații concrete la o propunere din sală: dans și grafică la Muzeul de artă din Galați, deschis într-o formulă modernă), iar lui



Carmen Tănase și Radu Duda



Eusebiu Ștefănescu



În holul teatrului, expoziția de carte „Întâlnire cu teatrul românesc contemporan”

Victor Parhon să dea lămuriri despre circulația montărilor excepționale pe scenele românești (și la televiziune), dar și să citească din cartea lui Valentin Silvestru o schiță care se referă, cu mult umor, la actorii gălățeni.

Un recital din poezia lui Marin Sorescu, susținut de actorii afirmați, în prima parte, în secvențe teatrale, a încheiat a doua întâlnire a revistei „Teatrul”, după nu mai puțin de cinci ore.

Timpul (ca durată) nu e întotdeauna un argument al calității, dar dacă revenim la afirmația de la început (despre receptivitate și interes, despre dialog), și-i adăugăm acesteia aplauzele călduroase de la sfârșitul maratonului nostru (teatral-muzical-coregrafic-liric, sincretic așadar), poate vom avea imaginea, sentimentul că a fost foarte bine, că publicul dorește, are nevoie de întâlnirile revistei „Teatrul”.

Mihai MATEI

Acțiunile revistei „Teatrul”

Poșta literaturii dramatice

ION BUCHERU — București: Am inclus textul dumneavoastră **Mesagerul** în portofoliul redacțional destinat publicării.

L. B. MEGHALIN — Constanța: **Pasagerul pleacă în zori** este o piesă aproape reportaj despre câteva destine din lumea cadrelor didactice pe care viața le-a „adunat” într-un minuscul orașel din Deltă, a cărui singură legătură cu „județul” și restul țării este un vas fluvial de călători care se numește chiar... **Pasagerul**. Anumite elemente interesante ale textului sînt expediate foarte sumar, nu sînt urmărite (și explozate) de scriitor pe tot parcursul dramaturgic: faptul că aidoma aluviunilor și ambarcațiunilor „rănite” aduse pe plajele de nisip de fluxuri, la liceul din localitatea de la gurile Dunării, se întîlnesc un fost asistent universitar, un fost ziarist și o fostă vioară întîi din filarmonică, toți tineri în ipostază — acum — de profesori prin forța lucrurilor; tema „eșuării”, falsă ori posibilă, alunecă printre degetele narațiunii. Ne rămîne o poveste excesiv de sentimentală în care alături de Carmen (durdurii baccalaureată „antrenată” de atotștiutorul profesor de istorie Caius, în vederea comiterii și a altor tentative de a obține admiterea la facultate) evoluează proaspăt sosită rivală, profesoara de muzică Sabina, dar și Eugen, pictor și profesor de desen, pe fondul „colorat” de doamna Culbec, proprietăreașă ocupată din dramaturgia bulevardieră dintre cele două războaie mondiale, doamna Vai, a cărei vorbire este invadată de respectiva interjecție, și profesorul de matematică și arheologul amator Arhoni, creionat în starea jalnică

de „analfabet” ce aspiră la cercetarea științifică prin munca și nesomnul subalternilor dar și ca logofăt de curte medievală din clipa în care este numit directorul liceului. Melodramatismul sufocant, împregnat de întîmplări șocante (ni se dezvăluie în ultimul act că Sabina renunțase la arta concertistică pentru că degetele ei erau inflamate de o galopantă boală reumatismală, vaporul cu care ea va pleca, ca într-o fugă romantică, împreună cu multilateral îndrăgostitul Caius, se va ciocni în plină noapte cu alt vapor), ne îndepărtează de asemenea de la un subiect care, chiar dacă nu era nou, putea să devină interesant. Vom remarca un **bun-simț** al replicii, o evidentă acomodare cu „schelăria” actului scenic, dovadă sigură a unui exercițiu mai îndelungat.

SORIN HOLBAN — București: Piesa în două părți **Al treilea martor** vă reprezintă; v-am programat, deocamdată, pentru cenaclul de dramaturgie.

RADU ZALĂU — Brașov: Despre dramaturgia lui Octav Măgureanu s-a scris mai puțin, e adevărat, dar nu din vina noastră; volumul său **Trapezăria**, publicat la Editura Cartea Românească în 1974 (redactor M. Legrel) a trecut oarecum neobservat. Nu cunoaștem intențiile editurilor în legătură cu respectivul autor și nici nu avem informații în legătură cu eventuale manuscrise dramaturgice inedite rămase după moartea scriitorului. Pe măsură ce vom deține datele care vă interesează, vă vom ține la curent.

MARIUS DUMITRICĂ — Iași: Un dicționar al animalelor (prezente sau despre care se discută) în dramaturgie, operă la care

ne scrieți că v-ați angajat, poate interesa, desigur, în măsura în care veți putea parcurge un material atît de vast, mai ales dacă va fi, cum susțineți, un „fals tratat faunistic”. Oricum, trebuie să aveți în vedere textul și nu spectacolul, care, cum bine știți, poate aduce pe scenă un elefant chiar dacă în piesă nu figurează nici măcar șoricelul cu pricina. Regretatul Mircea Ștefănescu îmi povestea că, fiind invitat la Ploiești, pare-mi-se, pentru a vedea un spectacol cu o piesă de-a sa, a întîrziat cîteva minute și a ajuns în sală cînd cortina era ridicată deja. A intrat și a ieșit din sală imediat. Întrebat de un respectuos artist al teatrului: „Nu rămîneți să vă vedeți piesa, maestre?” Mircea Ștefănescu i-a răspuns cu toată seriozitatea: „Nu, domnule, că asta nu e piesa mea. Eu n-am avut în piesă nici un pagagal!”

MAI TRIMITEȚI: Mirela Tocilescu — Botoșani; Ion I. Ion — Tulcea; Angela Basarab — Sighișoara; Marcea Tiugă — Iași; Dorin Magheriu — Craiova.

DEOCAMDATĂ NU: Tudor Mișcă — Piatra Neamț; Eleonora Prund — Iași; Rodica Z. Ionescu — București; Mircea Busuioceanu — Tg. Jiu.

Paul TUTUNGIU
ÎN ATENȚIA COLABORATORILOR: Manuscrisele, dactilografiate la două rînduri, pot fi trimise pe adresa redacției sau depuse în fiercare zi la sediul redacției. Textele vor avea specificația: pentru secția literatură dramatică (Paul Tutungiu). Discuții pe marginea lucrărilor primite au loc, în ordinea programării, vinerea și sîmbăta, de la orele 8 la 16. Reamintim că textele nepublicate nu se înapoiază.



TEATRUL

IN LUME

Geno Lechner (Luise)
și Holger Madin
(Miller) în
„Intrigă și iubire“
de Schiller,
Schlosspark-Theater,
Berlinul Occidental,
Premiera,
ianuarie 1983

VASILE LUCACIU

de Dan Tărchiță



Teatrul
dramatic
din
baia mare
vă
propune



www.ziuaconstanta.ro