TEATRU

ACAD. Zaharia Stancu, directorul Teatrului Național „I. L. Caragiale", artistul poporului Sică Alexandrescu, prim-regizorul instituției, artistul poporului Niki Atanasiu, prim-secretar al Asociației oamenilor de artă, Elena Deleanu, directoarea Teatrului Muncitoresc C.F.R., Eugen Giurgiu, director adjunct al Teatrului de Operă și Balet, și Vasile Tomescu, redactor-șef al revistei Muzica, au alcătuit delegația română care a participat la festivitățile inaugurării Teatrului Mare din Varșovia și ale bicentenarului scenei naționale poloneze.

LA 22 și 24 octombrie Postul de radio Național din Brazilia a transmis integral piesa O scrisoare pierdută în adaptarea scriitorului Diaz Gomez.

PIESE noi în repertoriul scenelor păpușărești: O rază de soare de Al. T. Popescu (un spectacol-compus cu două piese scurte despre Plum-Plum, ale belgianului José Geal) la Tg. Mureș și Hai să rîdem împreună de Alecu Popovici, la Bacău.

UN CITITOR din Timișoara, Ioan Crafciuc, ne trimite cîteva programe ale Teatrului de Stat (pe care le consideră „excelente din punct de vedere grafic") și o scrisoare semnalînd un amănunt interesant în felul lui: în paginile acestui (cam costisitor) caiet se face biografia autorului, o cronologie a operei, se publică „opinii" asupra întregii creații, dar nu se spune decît foarte puțin, adesea nimic, despre piesa căreia îi e consacrat caietul respectiv. „Apelezi la program — scrie pe bună dreptate corespondentul — pentru a putea înțelege mai bine ce se înfățișează pe scenă, cu atît mai mult atunci cînd e cazul unei piese mai dificile, ca de pildă Fizicienii, de Dürrenmatt, care se cere explicată atît în valorile cît și în limitele ei. Și întrucît e vorba de un public foarte larg, e nevoie de o explicație accesibilă, nu de o exegeză pretențioasă pentru specialiști teoreticieni".

Raliindu-ne cerinței legitime a cititorului nostru, atragem din nou atenția că piese dificile, care solicită explicații clare și mai cu seamă un punct de vedere critic din partea teatrului, continuă să nu aibă programe în mai multe săli bucureștene. Nici pînă azi n-au apărut asemenea caiete la Scaunele și la Antigona și Medeea (Teatrului „Nottara"). Unele caiete ale Teatrului Național conțin un singur articol foarte general.

În asemenea cazuri rămîne neîmplinită una din datoriile importante ale teatrului față de spectatorii săi.

PERSONALITĂȚI cunoscute, reprezentînd teatrul francez, sovietic, american, spaniol, german, japonez, indian, ceh au discutat, în două numere ale revistei Teatrul în lume (organ al I.T.I.), despre realismul anilor noștri. În centrul dezbaterii a stat ideea continuării unui nou realism în teatru și a formelor pe care le îmbracă el acum, față de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, momentul nașterii sale. Dramaturgul argentinian Augustin Cuzzani notează că „dacă prin realism înțelegem o intensificare a problematicii sociale, un reflex foarte fidel și foarte direct al tensiunii existente între clase, teatrul din lumea întreagă se orientează în acest sens". Dar, continuă Cuzzani, acest nou realism nu presupune o „formă" nouă, „forma" în teatru fiind predeterminată de un ansamblu de factori convenționali, de semne și de semnificații semantice, de expresie și stil, care evoluează în afara autorului și care sînt cerute în toate epocile. Peter Hacks vorbește despre realism apelînd la creația shakespeareană și presupunînd în epoca actuală afirmarea realismului asupra tuturor subiectelor destul de importante pentru a nu aluneca în naturalism și destul de adevărate pentru a nu fi tratate idealist. „Problema este, spune el, de a ajunge de la un adevăr la adevărul semnificativ și de la adevărul științific la cel abstract". Referindu-se la teatrul japonez tradițional și modern, criticul Koji Ozaki crede a descoperi, după al doilea război mondial, formula unui „realism național". Categoric, Luigi Squarzina consideră că „dacă arta teatrală vrea doar să exprime în loc să trăiască, va denatura, va distruge profunda teatralitate a realului". „Situațiile-limită" sînt, după dramaturgul spaniol Alfonso Sastre, un aspect important al „noului realism", obiectul său primitiv fiind antagonismele psihologice și micile conflicte morale. În genere răspunsurile la ancheta conturează o accepție pozitivă a realismului modern, caracterizată de ideea că reflectarea presupune o atitudine filozofică critică, obiectivă în fața realului și că teatrul e realist prin excelență.

N. IORGA — critic teatral

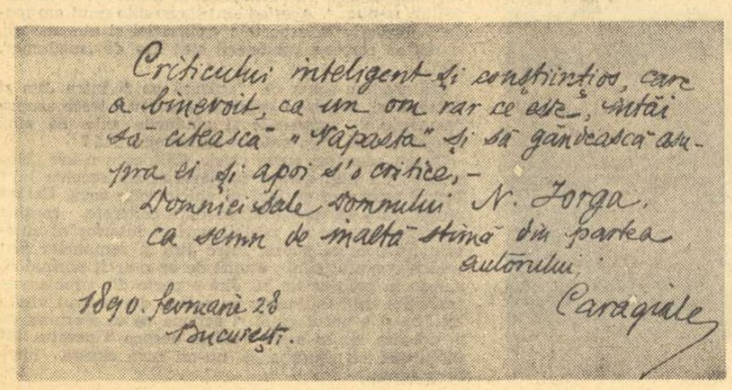
● LA 3 februarie 1890, pe scena Teatrului Național din București, are loc prima reprezentație a dramei **Năpasta** de Ion Luca Caragiale.

Tînărul Nicolae Iorga, student al Universității din Iași, publică în ziarul **Lupta** din București, o lungă cronică, asupra lucrării lui Caragiale, dezvăluindu-i mobilurile psihologice adînci și intuindu-i reala forță dramatică:

„Întreg personajul al lui Ion e zugrăvit de mînă de maestru și rare ori mai bine s-a izbutit să se zugrăvească creerul dezechilibrat al omului, în care ideile fără cîrmă se ciocnesc de valurile nebuniei... Orice s-ar zice, adîncimea psihologică ce caracterizează piesa lui Caragiale o pune între cele mai bune dintre operele noastre dramatice și chiar aiurea, unde s-a scris și s-a gîndit mai mult decît la noi".

Caragiale, țintă a atacurilor înjuste ale cronicarilor bucureșteni, la 23 februarie 1890 a ținut să mulțumească tînărului student de la Iași, cu următoarea dedicație pusă pe coperta unui exemplar al **Năpastei**:

Fr. M. — R.


Criticului inteligent și conștiincios, care a binevoit, ca un om rar ce este, întâi să citească „Năpasta" și să gândească asupra ei și apoi s'o critice, — domniei sale domnului N. Iorga, ca semn de multă stimă din partea autorului.
1890, februarie 28 București.
Caragiale

Celebrul 702 de Al. Mirodan, tradusă și montată de Zihni Kuçumen, la Istanbul.

Datorită succesului deosebit înregistrat de spectacol și cererii mari de bilete, conducerea teatrului a hotărît să păstreze pe afiș numai această piesă și anume în două reprezentații zilnice.

TEATRUL DE AMATORI ÎN BUCUREȘTI

FAZA orășenească a celui de al IV-lea Festival bienal de teatru „I. L. Caragiale", bine și cu seriozitate organizată de către Casa de creație, manifestare interesantă în bună parte, are meritul de a fi adus în atenție unele probleme vechi ca și altele noi ale teatrului de amatori din orașul București.

Cele mai însemnate dintre ele, care invită la o rezolvare actuală, privesc orientarea și calitatea spectacolelor. Teatrul de amatori din București își desfășoară activitatea într-un climat artistic deosebit, întreținut și împrospătat continuu de spectacolele profesioniste, beneficiază de o stagiune permanentă care asigură stabilirea unui contact sistematic cu publicul, în sfîrșit, are parte de o îndrumare calificată, continuă. Această ambianță creatoare, menită a stimula activitatea teatrală a actorilor amatori din Capitală — ca și a acelora care o organizează — precum și publicul căruia i se adresează creează și obligații sporite față de mișcarea de amatori din alte orașe ori regiuni.

Cum stau lucrurile, practic, în materie de repertoriu? Este îmbucurător faptul că au fost prezentați, la festival, autori diverși, texte de factură diferită (V. Alecsandri, I. L. Caragiale, V. I. Popa, M. Sebastian, Brecht, Sean O'Casey, A. Axionov, Mona Brand, Ion Luca, Tudor Mușatescu, Al. Mirodan, P. Everac, S. Fărcășan ș.a.) și că artiștii, formațiile, lărgind astfel cîmpul investigației artistice au amplificat în același timp aria culturală a preocupărilor lor.

Constatarea că au fost incluse în repertoriu piese importante, (operația se impune continuată și pe viitor), multe noi, contemporane, trebuie însoțită de observația că nu au funcționat suficient de riguroase criterii selective. Alături de piese bune și-au făcut drum pe scena festivalului unele texte naive, neartistice, care compromit idei valoroase. (**Accidentul** de C. Larra, de exemplu), altele vetuste, fotografii palide ale unor realități vii (**Lanțul manevrelor** de St. Haralamb, **Coșul** de Kökösi Endre).

Criteriul selectiv s-a făcut și mai puțin simțit în alegerea pieselor originale într-un act, a căror promovare se cuvine să constituie un act de cultură teatrală, nu un răspuns mecanic la o îndatorire reală. Faza orășenească a celui de al IV-lea festival a adus la lumina rampei destul de multe piese scurte schematice, de o calitate literară scăzută, tocmai într-un moment cînd interesul pentru piesa într-un act al unor teatre profesioniste („Nottara", „Mic"), al Radiodifuziunii, chiar și al unor edituri oferă o posibilitate mai largă și mai avizată de alegere.

La festival s-au prezentat, de asemenea, montaje literare și recitări. Aceste modalități de exprimare artistică nu fac încă, organic, parte din manifestările amatorilor. Montajele literare au fost, în general, inexpresive, alcătuite cîteodată de mîntuială, fără fior.

O exigență sporită din partea îndrumătorilor și mai multă suplețe și fantezie în organizarea lor scenică ar favoriza o comunicare mai intens emoțională cu publicul (cum s-a întîmplat în cazul fericit al montajului literar-artistic prezentat de formația de teatru a Radioteleviziunii).

Recitatori au fost puțini. Unii au dovedit talent, pasiune, studiu al versului (Anca Dimitriu, Gh. Sava, Ion Ilie, Adriana Teodosiu, Victoria Mihai) dar majoritatea au recitat la nivelul manifestărilor școlărești. O mențiune aparte se cuvine **Recitalului Tudor Arghezi** (Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii"). Regie interesantă, plastică scenică deosebită, recitatori inspirați (Pompiliu Statnei, Dana Tascu, Alex. Ștefănescu).

Spectacolele s-au desfășurat, în general, sub semnul autenticității, cu mențiunea că în faza raională juriile nu au manifestat totdeauna exigența cuvenită, drept care au pătruns în concursul orășenesc reprezentații slabe care nu și-au justificat prin nimic prezența.

S-au putut viziona spectacole originale, încărcate de poezie, inedite ca montare (în special **Șeful sectorului suflete** — Institutul de cercetări miniere, singura echipă care... nu a avut instructor profesionist, fiind condusă cu entuziasm de către C. Colan și M. Constantinescu). Alte spectacole au avut farmecul interpretării creatoare a literaturii românești mai vechi (**Deșteapta pămîntului** — Trustul I. Construcții, **Rusaliile** — Căminul Cultural Pantelimon, **Piatra din casă** — Casa de cultură a raionului 30 Decembrie). Au fost receptate cu interes reprezentații demonstrînd o concepție artistică modernă, spirituală (spectacol-compus prezentat de Casa de cultură 1 Mai, apoi **Colegii** — Uzinele „Semănătoarea"). Au putut fi văzute montări îngrijite, frumos lucrate (**Este vinovată Corina?** — Casa de cultură a raionului Griviță Roșie, **Fiicele** — Fabrica de confecții București, **Familia Hamilton** — Casa de cultură a raionului 16 Februarie). În unele, la care ne-am fi așteptat la o comedie de calitate, așteptările ne-au fost răsplătite într-o mică măsură (**Medalionul „I. L. Caragiale", Pagini din umorul universal**).

Interpreții au constituit prezența cea mai semnificativă a festivalului. E dificil a se face aprecieri individuale, dat fiind numărul mare al actorilor buni și diversitatea interpretărilor. Și totuși... Unii au jucat cu o profunzime și o dăruire care luminau mari calități interpretative (Odette Mihăiescu, Rodica Keminger); s-au evidențiat reale talente comice (Nicolae Hanes, Vasilica Constantinescu, Marius Teodorescu, Maria Zira, Nicolae Boiangiu, Valeriu Ginet, Ion Stănescu). S-au distins prin sensibilitate Ruxandra Petru, Clotilda Ardeleanu, printr-o sinceritate remarcabilă Janeta Surugiu, Cecilia Hidan, Magda Negrescu. Cei mai buni dintre ei ocolesc tiparele oferite de interpretările rolurilor respective de către colegii profesioniști (Alecsandru Hornescu în rolul lui Ion Nebunu din **Năpasta**, Mihai Crăcoanu în Șeful sectorului suflete și Gore, Alex. Hrișcă în Anghel Dobrian) arătînd o dorință sănătoasă de originalitate. Interesante au fost și interpretările de viguroasă autenticitate ale unor eroi inspirați de actualitatea noastră (ca în cazurile rolurilor susținute de Ștefan Popa, Tică Enea, și toți interpreții spectacolului **Mirele furat**).

Poate că în urma acestei masive treceri în revistă a teatrului amator bucureștean, se vor studia și se vor afla căi noi de îndrumare competentă a muncii celor care, în afara profesiei lor, îndrăgesc cu recunoscută credință arta teatrului.

Ana Maria Popescu

Cartea de teatru

HENSCHEL-Verlag, reputată editură din Berlinul democrat, a prezentat săptămîna trecută în librării volumul Puppentheater der Welt (Teatrul de păpuși în lume) un volum masiv, bogat ilustrat, tipărit în șapte limbi, (germană, engleză, franceză, italiană, poloneză, cehă și română), realizat de un colectiv internațional din însărcinarea și sub egida UNIMA. Conducătorul colectivului redacțional este artista emerită Margareta Niculescu, directoarea Teatrului „Țăndărică" din București, care a scris și prefața.

SE MODERNIZEAZĂ SCENA?

DISCUTĂM — specialiști și nespecialiști — despre progresele spectaculoase ale științei și tehnicii, convinși că sfera de influență a acestui proces revoluționar se extinde și în domeniul creației artistice. Artiștii plastici, compozitorii, arhitecții, cinematografia și televiziunea au pășit, de altfel, de mult pe calea asimilării unora din cele mai îndrăznețe realizări pe care cercetările științifice le-au elaborat.

Nu este de loc întîmplător faptul că de o vreme încoace, paralel cu generalizarea teoretică asupra rolului deținut în teatru de regizor, de scenograf, de actori, apar din ce în ce mai des în dezbatere problemele concrete ale scenei propriu-zise, instrumentul de lucru vital al artei spectacolului.

Scena, definită prin componentele sale: spațiu de joc și dotare tehnică, concentrînd experiență anterioară și reprezentînd o valoare economică mare, a fost aceea care, în configurația actuală a teatrului, s-a schimbat în cea mai mică măsură.

Deși epoca modernă a modificat raporturile omului față de spațiu și timp, teatrul, prin spațiul scenic și tehnica pe care a moștenit-o, a conservat, în ficțiunea reprezentărilor sale, vechile raporturi. A apărut deci o contradicție, a cărei acuitate sporește mereu. Aceasta, deoarece dramaturgia, în primul rînd, și apoi creația teatrală propriu-zisă, reflectînd în esență condiția contemporană a omului, a dat un profil nou personajelor și acțiunii dramatice. Acționează de asemeni și faptul că cinematograful și televiziunea — rude ale teatrului — răspund mai adecvat opticei noi.

Cutia scenică à l'italienne devenind neîncăpătoare, scenografia — pînă la realizarea unui spațiu de joc nou — s-a văzut obligată să-și depășească condiția de criză, aceea a picturii de decoruri, în care a surprins-o secolul nostru. Ea a elaborat o tehnologie a spectacolului, **de tranziție**, după părerea noastră, menită să pună în valoare tot ceea ce a moștenit de la vechea scenă și să deschidă astfel o fereastră teatrului viitor. O premisă a viabilității acestei tehnologii de „tranziție", a spectacolului, este și **revirimentul scenotehnicii**, căreia i se datorează spectaculoasa „dilatare" a spațiului scenic al vechii structuri de teatru. Despre acest reviriment ne și propunem să vorbim în cele ce urmează.

Interesant de remarcat e și faptul că făcînd loc unei concepții spațiale noi, scenografia a atras, alături de artiștii plastici, un număr mare de arhitecți. Noutate de compoziție (și implicit de pregătire și concepție), acest al doilea simptom al perioadei de „tranziție" de care vorbeam a influențat și procesul de dezvoltare a scenotehnicii.

În acest context, simbioza: regizor — scenograf, devenită certificat de calitate al teatrului actual, a căpătat un caracter acut de necesitate. Nu putem desprinde, de pildă, cu caracter autonom, scenografia lui Liviu Ciulei și Ion Oroveanu de regia lui Liviu Ciulei la **Opera de trei parale**, scenografia Adrianei Leonescu de regia lui Ion Cojar la spectacolul **Nu sînt Turnul Eiffel**, aceea a lui Paul Bortnovschi de regia lui Dinu Cernescu în **Vizita bătrînei doamne**.

Intens solicitată și cu îndrăzneală, scenotehnica unor reprezentații ca cele amintite a corespuns mai mult decît se bănuia. Limita posibilităților ei, la actualul nivel de dotare, mi s-a părut a fi atinsă în spectacolul cu **Troilus și Cresida** montat de David Esrig pe scena Teatrului de Comedie. Solicitată peste posibilități, cadrele în rapidă schimbare ale ultimelor acte din **Cymbeline** — pe scena din Sibiu — (dăm un exemplu, la îndemînă) au fost din această cauză încetinite și nici astfel efortul mecanic vizibil nu a putut fi total mascat. Concepția inovatoare a montării impunea o altă scenotehnică.

De fapt, în multe alte teatre din țară sau de peste hotare, depășirea scenotehnicii actuale a devenit o sarcină curentă. Practic, spectacolul, puternic impulsionat de noua dramaturgie — factor stimulator al perfecționării scenei — duce deseori pe realizatorii săi la soluții cu caracter oarecum permanent, concepția spectacolului pretinzînd dotări care rămîn „zestrea" scenei. Așa a fost cazul, după cîte am aflat, al montării la Piatra Neamț a piesei **Nu sînt Turnul Eiffel**. Ea a avut drept consecință, pe planul tehnicii întregului teatru, asimilarea proiecțiilor între mijloacele de expresie, a unor aparate optice, simple, dar cu posibilități scenice mari. Acestea, din păcate, în țara noastră, rămîn destul de puțin folosite.

Se dovedește astfel (dacă mai era cazul să o dovedim) că perfecționarea tehnică a scenei, pînă la prefacerea ei fundamentală, nu poate fi privită ca o problemă în sine, obiect al cercetării teoretice a arhitecturii și atît. Ea reprezintă condiția de existență a teatrului contemporan, indiferent dacă e vorba de dramaturgia nouă sau de aceea a tezaurului clasic universal.

De altfel, exemplele montării lui Shakespeare nu le-am ales întîmplător. Destui oameni de teatru susțin că scena cea nouă este o revendicare numai a dramaturgiei noi.

Realitatea teatrului infirmă o asemenea părere. Teatrul se vede în situația de a-și perfecționa sistemul de reprezentare astfel încît prin alegerea și schimbarea formelor, a obiectelor, a construcțiilor sale, momentan în cadrul structurii ce-i stă acum la dispoziție, să pună în acord estetica scenei cu aceea a concepției asupra spectacolului. Aceasta face ca aspectul, materialul componentelor scenei și al decorului, relațiile obiectelor între ele și mai ales relațiile lor cu actorii, posibilitățile proprii de mișcare, să depășească limitele unei probleme pur tehnologice.

Principiul „tehnologic" brechtian: — nu ascundeți publicului ceea ce nu se vede, nu-l distrageți făcîndu-l curios asupra mecanicii de „iluzii" — se vede trecut, în societatea modernă, între lucrurile care se realizează obiectiv, în afara programului teatrului. Spectatorul, depășind condiția sa anterioară, de instruire mai mult umanistă, cunoaște tainele tehnologiei moderne (implicit a celei scenice). Ca urmare, el va urmări ideile spectacolului și nu mecanica efectelor.

Într-o asemenea nouă conjunctură, rezistența condițiilor tehnice vechi este o rezistență și la valorificarea superioară a dramaturgiei clasice. Scenografia și regia lui Peter Brook (costumele în colaborare cu Kegan Smith) la spectacolul cu **Regele Lear**, punea în lumină o structură profund inedită a piesei. S-a demonstrat că textul lui Shakespeare ascunde cititorului — și a ascuns și spectatorilor teatrului de pînă acum — sensuri pe care le-a redat numai reprezentarea în coordonatele spațio-temporale puternic amplificate pe care realizatorii ni le-au propus.

Tragedia lui Lear, în spectacolul amintit, are loc pe fondul unor oscilații teribile, a căror amplitudine, măsurată pe traiectoria simbolic străbătută de bătrînul rege între Regan și Goneril, a fost receptată de spectatori la valoarea ei universală și nu la aceea măruntă a fabulației. Scena s-a adaptat cu mobilitate unor spectaculoase desfășurări de psihologii, unor crîncene înfruntări de caractere, dobîndind, prin mobilitatea jocului amplasării panourilor și prin relația dintre acestea și personaje, o dimensiune nouă: **monumentalitatea.** Limbajul prin imagini complexe al spectacolului a dezvăluit o structură formală de o deosebită complexitate, developînd-o în toată strălucirea sa, în profunzimea ei logică, cu toată bogăția ideilor sale filozofice. Vulgară și simplistă ar fi atribuirea acestor calități doar expresivității costumelor, efectelor luminoase și sonore și altor mijloace tehnice puse în slujba „lărgirii" spațiului scenic. Dar nu mai puțin greșit și simplist ar fi să nu sesizăm temeiul fizic concret al realizării ei, pe o scenă care deși pare aceeași cu cele de acum 5, 10 sau 20 de ani nu mai este decît aparent vechea scenă, dobîndind dimensiuni noi, prefigurînd spațiul de joc al teatrului viitor.

Scena „veche", într-adevăr, nu și-a epuizat posibilitățile de expresie. Ea este o scenă „moartă" doar atîta vreme cît revitalizarea ei, prin concepția asupra spațiului pe care-l comportă și prin dotarea tehnică „la zi", sînt socotite probleme exterioare actului artistic. **Scena nouă**, pe care unii creatori mai radicali o socotesc o necesitate urgentă, condiție a „salvării" teatrului, **se naște în fața noastră**, poate într-un proces prea lent față de cel dorit, dar se naște, **în acea lungă serie de încercări îndrăznețe, uneori reușite, alte ori ratate, pe care le adăpostește vechiul teatru.**

Procesul modernizării tehnice a teatrului este evident pretutindeni în lume. Se vorbește cu îndreptățire de tehnica spectacolelor lui Piscator, de cehul Svoboda, „estet al miracolului tehnic în teatru", de o industrie de teatru, etc. Alte exemple le aduce cartea editată de Institutul Internațional de teatru (**Le décor de théâtre dans le monde depuis 1950**), albumul **Scenografia românească**, semnificativ în ce privește înscrierea creatorilor noștri în sfera preocupărilor actuale ale mișcării teatrale mondiale sau, iarăși, culegerea de comunicări privind locul teatrul (scenă, sală, configurație urbanistică) în societatea modernă, de care aminteam înainte.

Se folosesc materiale noi, aspectul scenic — calitatea specifică materialelor de decor și recuzită — au devenit obiectiv de cercetare chimică. Echipamentul tehnic al scenei se perfecționează și el. S-a pus la punct o nouă tehnică optică, acustică, de iluminat. Pînă la transpunerea în realitate a studiilor pentru o soluție contemporană a teatrului (dintre care unul aparține lui Liviu Ciulei, Paul și Stan Bortnovschi) noi utilaje (turnante complexe, culisante, trape, acționări hidraulice) completează scenele în funcțiune.

A apărut astfel o problemă care nu poate fi nici ea neglijată. Oare corespunzător pretențiilor formulate față de scenă, regizorul și scenograful, în primul rînd, și apoi compartimentul tehnic, sînt suficient de pregătiți? Aceasta este încă o problemă deschisă. Profesionalizarea teatrului nostru, de care vorbim mult și cu satisfacție, este întrucîtva unilaterală. Regizorii formați în școala noastră și vai! scenografii, încă pregătiți mai mult pentru a fi pictori de decor, sînt lipsiți de instruirea tehnologică specifică. Ei înțeleg tîrziu, după încercări grele, că a cere astăzi: „Vreau o lumină cam așa...", „Un sunet cam așa..." înseamnă a fi la discreția unui compartiment ale cărui posibilități trebuiau să le fi cunoscut și studiat din timp. La fel în ceea ce privește personalul tehnic, implicat în actul artistic pînă la a se face vizibil (chiar programatic). Un criteriu stimulator de selecție, paralel cu inițierea unei forme de instruire tehnică specifică, este de dorit.

Urmările unor măsuri luate în acest sens se vor resimți și în ce privește cercetarea tehnică din teatrele noastre. Comoditatea și inerția manifestate pînă acum prin așteptarea unor dotări din afară au conservat pe unele scene, rudimentarismul, lipsind actul de creație artistică de elemente de expresie a căror necesitate este, nu rareori, acut resimțită. Dacă în teatrul nostru modern a intrat, aducînd un suflu nou, arhitectul decorator, este poate vremea să-l aducem, ca și în teatrele altor țări, pe inginerul scenograf, căruia teatrul căutărilor, îndrăznelii și fanteziei, i-a confirmat identitatea și necesitatea.

Mihai Nadin

spectacolele săptămînii

„PRIVEȘTE ÎNAPOI CU MÎNIE"
Osborne și studenții

(Studioul Institutului de teatru)

PARTITURA actoricească de întindere și dificultate mi se pare condiția de bază a unui examen **de absolvire la Institutul de teatru. Or, din acest punct de vedere, studenții profesoarei Eugenia Popovici nu cred că au avut a se plînge. Generozitatea, dar și complexitatea foarte pretențioasă a rolurilor cu care se prezintă în fața ultimului examen școlar — primul din seria examenelor profesiunii de actor — i-a solicitat din plin, le-a dat prilejul să arate care e nivelul pregătirii lor actuale.**

Spectacolul de deschidere a stagiunii studențești, primă reprezentație a piesei lui Osborne în limba română, este rodul unui studiu atent și sensibil care urmărește cu precădere să pună în valoare posibilitățile actorului interpret. Reprezentația nu-și pune deosebite probleme de concepție și nici nu urmărește impunerea viziunii creatorului de spectacol. Susținerea cultă, inteligentă și modestă a sensurilor elementare ale textului, în virtutea unicului scop de a crea o reprezentație-examen, în care adevărul trăirii actoricești să fie elementul de bază, constituie aci principalul element de interes și reușită.

Florin Crăciunescu (Jimmy Porter), Ioana Ene (Alison), Gheorghe Tudor (Cliff), Mihaela Dumbravă (Helena), Constantin Stavrii (Colonelul), au intuit just problema fundamentală a piesei și a eroilor ce-i interpretează. Zbaterea neputincioasă, furioasă și autodistrugătoare, sentimentul obsesiv al ratării de fiecare zi în lîncezeala lipsei de ideal și inerției generale, sînt foarte limpede marcate în interpretări. Perspectiva asupra rolurilor pune în lumina optimă contradicțiile lăuntrice ale unor personaje care se chinuie și-și plîng de milă, resimt dureros și blestemă inechități sociale, dar se complac neputincioși în mijlocul lor. Interpreții relevă situația ambiguă a unor pseudoeroi, care trăiesc obsesiv conjunctura politică a epocii dar care de fapt nu înțeleg încotro merge lumea.

Aducînd mai aproape de vîrsta lor personajele, tinerii actori au accentuat valorile nobile ale caracterelor, franchețea și luciditatea critică, latura temperamentală, sublinînd astfel implicit tragismul irosirii acestor oameni (atenție la pericolul autoînduioșării de soarta propriilor eroi!). Cea mai interesantă prezență actoricească a spectacolului mi s-a părut a fi Ioana Ene. Permanent prezentă în acțiune, cu o nuanțare de o deosebită finețe a trăirilor, cu o gamă de intensitate a emoției foarte amplă, ea își impune personajul atenției încă din prima scenă; ea realizează pe parcurs momente de gingășie, noblețe, pasiune sensuală care prevestesc o actriță adevărată. Porter, realizat de Florin Crăciunescu, arată că tînărul actor stăpînește cu pricepere dificultățile rolului, crescendoul furios pînă la epuizare, trecerea bruscă a emoției într-o alta de cu totul diferită calitate, mobilitatea interioară a personajului interpretat. Din păcate, „se încălzește" greu și de aceea ratează uneori prima scenă a fiecărui episod, scena cea mai importantă pentru definirea personajului. Se pare că și mișcarea scenică nu îndeajuns de bine organizată, lipsa de acțiuni fizice care să-l servească drept puncte de sprijin, îl deranjează, îi impun o stare nestimulatorie pentru sentiment. Mihaela Dumbravă și C. Stavrii, mai au încă în compozițiile lor atitudini și accente demonstrative menite să îngroaşe reacția personajului sau imaginea pe care și-a făcut-o interpretul despre el. Lucrul acesta nu se întîmplă în jocul lui Gheorghe Tudor, un Cliff foarte bun, simplu, sigur, cald și modest.

Perfect adecvate reprezentației, ambianța plastică (Traian Nițescu) și cea muzicală (Lucian Ionescu).

B. T. Rîpeanu

„O crimă pasională" dar o piesă ștearsă

(Teatrul din Reșița)

SUB acest titlu de nuanță ușor parodică, Ionel Hristea își propune să reflecte în termeni dramatici o problemă mult dezbătută în literatura și mai ales în dramaturgia noastră, problema emancipării sociale și morale a femeii. Piesa, construită după o formulă fals polițistă, e o reconstituire prin mărturii a unui accident pe care procurorul (o femeie) se încăpățînează să-l creadă crimă în lucrare, concepută ca dezbatere, nu se întîmplă nimic, procurorul Ana discută cu soțul victimei, cu prietenul, aflat și el întîmplător după un an la locul accidentului, cu niște cunoștințe. Ana se va convinge că Dan nu e ucigașul soției lui, Mara, care a murit într-adevăr într-un accident. Se descoperă însă altă crimă, de data aceasta morală, făptuită în dragoste: Dan și-a iubit soția, ea era inspiratoarea fanteziei lui de arhitect, dar cumva o copleșea, o sufoca, nu-i lăsa aer. Lipsa de atenție a lui Dan, desconsiderarea personalității soției nu e încă o bază destul de puternică pentru a se construi pe ea o piesă. Acest caz particular discutat de cîteva personaje se arată insuficient în raport cu concluziile pe care ni le propune autorul. De altfel desfășurarea oscilantă a conflictului Dan—Ana și schimbarea centrului său de greutate cînd pe unul, cînd pe celălalt dintre personaje se face tocmai pentru a evita rezolvarea conflictului înainte de terminarea piesei. Într-o primă etapă, Ana vrea să se convingă pe ea, dar și pe Dan însuși, că el e ucigașul Marei. Într-o altă etapă, lui Dan îi devine clară crima lui morală, dar Ana încearcă să-l salveze și să-i demonstreze că nu e tocmai așa.

Piesa este lipsită de dinamism scenic și replicile riscă să se piardă în discursivitate, străduindu-se să exprime false complexități și nuanțe ale problemei. Acțiunea sfîrșește neclar, cu apariția unui personaj nou (rezolvare deus-ex-machina) despre care nu s-a vorbit pînă atunci, nu se știe cine este, dar care are destulă putere ca s-o smulgă pe Ana (acum îndrăgostită) de lîngă Dan, cu un singur cuvînt.

Cu evidente scăderi sub raport dramatic, piesa a fost transpusă în spectacol de către o echipă neomogenă.

Colectivul reșițean n-a izbutit să compenseze nici una din lipsurile piesei. Regia (Neli Iurașoc Gheorghiu) n-a demonstrat o concepție generală asupra spectacolului și n-a reușit să obțină un stil de joc în interpretare. Cuplurile piesei sînt construite pe contraste ostentative. Interpretarea șarjată a personajelor opuse atrage atenția spectatorului