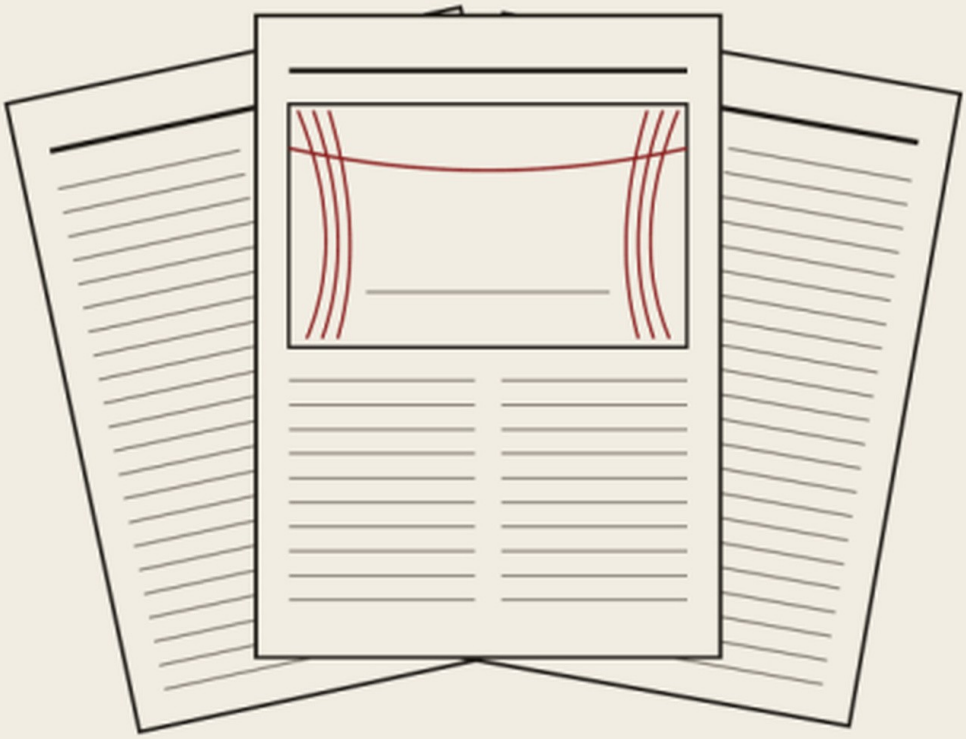
PAUL CORNEL CHITIC



Articole

Cronici, studii, anchete, interviuri
1966–1989

Ediție critică adnotată

Paul Cornel Chitic

Articole (1966–1989)

Cronici, studii, anchete, interviuri · 1966–1989

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Nota ediției

Volumul adună, în ordinea publicării, 89 de texte ale lui Paul Cornel Chitic apărute în periodice între 1966 și 1989 — cronici dramatice și scenografice, studii de scenografie, anchete, mese rotunde și interviuri realizate de el, cronici plastice, două piese într-un act și farsa tragică «Bunicul și Artre cu litere de platină» în versiunea din revistă (1968). Cele mai multe au apărut în revista «Teatrul»; altele în «Scînteia tineretului» și într-o revistă din anii 1966–1968 din care pe scanuri se vede doar sigla «Œ» (după conținut, probabil «Amfiteatru» — neconfirmat). Textele s-au transcris vizual, fără OCR, după scanurile de pagini de revistă din folderul «Scrise de PCC» (câte un fișier pe articol), multe provenind din arhiva digitală de pe www.ziuaconstanta.ro.

Autorul

Paul Cornel Chitic (n. 17 martie 1944, București – m. 8 iulie 2007) a fost dramaturg, critic de teatru și critic de artă, membru al Uniunii Scriitorilor și al Uniunii Artiștilor Plastici, laureat al Premiului Uniunii Scriitorilor (1966). Între cărțile lui: «Teatru» (Cartea Românească, 1970), «Teatrul obiectelor» (Junimea, 1982), «Mârâiala» (Cartea Românească, 1982); a scris în «Amfiteatru», «Teatrul», «Revista muzeelor și monumentelor», «Oglinda literară». Datele sunt cele din articolul Wikipedia despre autor (consultat la 11 noiembrie 2026).

Sursa fiecărui articol

Sub titlul fiecărui articol, între paranteze drepte, ediția de față dă sursa: publicația, data, paginile revistei. Pe cele mai multe scanuri capul revistei nu se vede; atunci se spune «revistă neidentificată pe scan», cu precizarea «probabil «Teatrul»» acolo unde articolul însuși o arată, iar anul e cel din numele fișierului sau din data premierei cronicate. Numărul revistei se dă numai unde se vede sau unde un izvor sigur îl atestă (în note). Marcajul [n (orig)] din text dă pagina ediției de față și pagina revistei.

Ce s-a transcris

Numai textul lui Paul Cornel Chitic: articolele altor autori tipărite pe aceleași pagini au fost lăsate deoparte. Casetele tehnice ale spectacolelor (premiera, regia, scenografia, distribuția), legendele fotografiilor și notele de subsol ale revistei se dau întocmai. Fotografiile și desenele care însoțesc articolele au fost decupate din scan și reproduse la locul lor, cu legenda tipărită. Câteva texte au o situație aparte: «Încununarea fără fanfara orașului» (1967) începe pe o pagină care lipsește din scan; răspunsul la ancheta despre festivaluri (1982) se oprește în mijlocul frazei, continuarea lipsind din scan; cronica «A doua conștiință» (1984) nu e semnată pe pagină (o urmează imediat pe cea semnată, «Viața e vis»); «Creativitatea» (1967) e o convorbire consemnată de Ștefan Iureș, la care P. C. Chitic participă; «Să te știe toată lumea» (1966) e însoțită de o prezentare semnată Coman Șova.

Ortografia și punctuația

Ortografia s-a adus la norma din 1993 («sunt», «â»), cu semnele de punctuație lipite de cuvânt, după norma românească; numele proprii și formele voite ale autorului au rămas neatinse; pasajele străine își păstrează norma lor.

Greșelile de tipar

Greșelile evidente de tipar ale revistelor au fost îndreptate în text; se dau aici toate, ca să poată fi controlate: «Să te știe toată lumea», p. 90: «panlofii» → «pantofii»; «Să te știe toată lumea», p. 90: «pe pe hârtie» → «pe hârtie»; «Să te știe toată lumea», p. 90: «făcu de tine» → «făcut de tine»; «Să te știe toată lumea», p. 90: «să nu să mai simtă» → «să nu se mai simtă»; «Să te știe toată lumea», p. 90: «Și vrea ca toată lumea» → «Și vrei ca toată lumea»; «Creativitatea», p. 373: «audeo-video» → «audio-video»; «Creativitatea», p. 373: «americanul Osborne» → «americanul Osborn»; «Încununarea fără fanfara orașului», p. 217: «Atâta mai vreu» → «Atâta mai vreau»; «Încununarea fără fanfara orașului», p. 217: «Cele două rații de iei tu» → «Cele două rații le iei tu»; «Tineretul obiect al cunoașterii și subiect al acțiunii», p. 518: «Necesitatea se trasformă» → «Necesitatea se transformă»; «O modalitate artistică»: «De ce sa spui» → «De ce să spui»; «O modalitate artistică»: «o proprietate in plus» → «o proprietate în plus»; «O modalitate artistică»: «o delimitare Adică» → «o delimitare. Adică»; «Teatrul folcloric»: «parafrazare a sa in plan» → «parafrazare a sa în plan»; «Bunicul și Artre cu litere de platină», p. 421: «trebuie impachetate» → «trebuie împachetate»; «Bunicul și Artre cu litere de platină», p. 421: «avem de impachetat» → «avem de împachetat»; «Bunicul și Artre cu litere de platină», p. 421: «seminței asunse» → «seminței ascunse»; «Bunicul și Artre cu litere de platină», p. 421: «incurcubeiate» → «încurcubeiate»; «Bunicul și Artre cu litere de platină», p. 421: «ești convins de astă» → «ești convins de asta»; «Bunicul și Artre cu litere de platină», p. 421: «ai eelor» → «ai celor»; «Bunicul și Artre cu litere de platină», p. 421: «pe al noștri» → «pe ai noștri»; «Bunicul și Artre cu litere de platină», p. 422: «de câtova tone» → «de câteva tone»; «Bunicul și Artre cu litere de platină», p. 422: «comprehesivi» → «comprehensivi»; «Bunicul și Artre cu litere de platină», p. 422: «îmbrățișarea mahmatică» → «îmbrățișarea magmatică»; «Bunicul și Artre cu litere de platină», p. 422: «Uli lasă cutia jus» → «Uli lasă cutia jos»; «Bunicul și Artre cu litere de platină», p. 422: «usa e încuiată» → «ușa e încuiată»; «Decorul pentru „Hamlet” în spectacolul lui Dinu Cernescu»: «shakespeareeană» → «shakespeariană»; «O scenografie fabulatorie: „Volpone” la Teatrul de Comedie», p. 57: «Dimitrie Sbiera» → «Dimitrie Sbierea»; «Cele trei spații ale scenei (I)», p. 44: «în care are lor» → «în care are loc»; «Cele trei spații ale scenei (I)», p. 44: «noștrii» → «noștri»; «Cele trei spații ale scenei (I)», p. 45: «inpregnată» → «impregnată»; «Cele trei spații ale scenei (I)», p. 45: «Grünewald Uccello» → «Grünewald, Uccello»; «Cele trei spații ale scenei (I)», p. 45: «Massaccio» → «Masaccio»; «Cele trei spații ale scenei (I)», p. 46: «a unui practici» → «a unei practici»; «Cele trei spații ale scenei (I)», p. 46: «ne necesară» → «nenecesară»; «Cele trei spații ale scenei (I)», p. 46: «nuvolla» → «nuvola»; «Cele trei spații ale scenei (I)», p. 46: «comedia dell'arte» → «commedia dell’arte»; «Cluj-Napoca, simpozionul: Valorificarea scenică a dramaturgiei românești», p. 47: «Așa dar» → «Așadar»; «Cele trei spații ale scenei (II)», p. 71: «sceneograful» → «scenograful»; «Cele trei spații ale scenei (II)», p. 71: «expierea» → «expirarea»; «Cele trei spații ale scenei (II)», p. 72: «intipărită» → «întipărită»; «Cele trei spații ale scenei (II)», p. 72: «năutru» → «înăuntru»; «Cele trei spații ale scenei (II)», p. 74: «Ceeace» → «Ceea ce»; «Cele trei spații ale scenei (II)», p. 74: «de socializarea» → «de socializare»; «Cele trei spații ale scenei (II)», p. 74: «sceneografic» → «scenografic»; «Cele trei spații ale scenei (II)», p. 75: «conpoziția» → «compoziția»; «Cele trei spații ale scenei (II)», p. 75: «Villar» → «Vilar»; «Cele trei spații ale scenei (II)», p. 75: «de revitalizarea» → «de revitalizare»; «Cele trei spații ale scenei (II)», p. 76: «vehicol» → «vehicul»; «Decorul la „Danton”»: «Tuilleries» → «Tuileries»; «Obiectele — multiplu al realului (I). Dan

Nemțeanu: două decoruri», p. 76: «diactic» → «didactic»; «Obiectele — multiplu al realului (I). Dan Nemțeanu: două decoruri», p. 76: «Breugel» → «Bruegel»; «Obiectele — multiplu al realului (I). Dan Nemțeanu: două decoruri», p. 76: «mondir» → «mundir»; «Obiectele — multiplu al realului (I). Dan Nemțeanu: două decoruri», p. 78: «Baudrilliard» → «Baudrillard»; «Trei scenografi sovietici», p. 93: «Kurt Voneguth» → «Kurt Vonnegut»; «Cvadrienala de scenografie și arhitectură teatrală», p. 64: «Ryszaro Winiarski» → «Ryszard Winiarski»; «Cvadrienala de scenografie și arhitectură teatrală», p. 64: «Georgi Rojarov» → «Georgi Nojarov»; «Cvadrienala de scenografie și arhitectură teatrală», p. 65: «spectacolului si a spectatorilor» → «spectacolului și a spectatorilor»; «Cvadrienala de scenografie și arhitectură teatrală», p. 66: «Gyula Paver» → «Gyula Pauer»; «Cvadrienala de scenografie și arhitectură teatrală», p. 67: «din aceastătă țară» → «din această țară»; «Cvadrienala de scenografie și arhitectură teatrală», p. 67: «s-a prezentat anul acest cu» → «s-a prezentat anul acesta cu»; «Cvadrienala de scenografie și arhitectură teatrală», p. 68: «scenografii, din câteva țări» → «scenografii din câteva țări»; «Tata, fata și trei crai», p. 29: «de ce cu ce scop» → «de ce, cu ce scop»; «Tata, fata și trei crai», p. 31: «„belle epoque”» → «„belle époque”»; «De pînă la mine și odată cu mine», p. 84: «„Arbeitsjurnal”» → «„Arbeitsjournal”»; «Viața e vis», p. 82: «ILEANA NEGRU (Sosaura)» → «ILEANA NEGRU (Rosaura)»; «A doua conștiință», p. 82: «Melanie accepta» → «Melanie acceptă»; «Kalisz — zece zile, capitală a teatrului polonez», p. 168: «aflată la a 25-a adiție» → «aflată la a 25-a ediție»; «Kalisz — zece zile, capitală a teatrului polonez», p. 171: «ambele aspecte fiind somative» → «ambele aspecte fiind sumative»; «Deșteptarea primăverii de Frank Wedekind», p. 37: «„cioburile” de ipcteze» → «„cioburile” de ipoteze»; «Deșteptarea primăverii de Frank Wedekind», p. 38: «teatrului brecbtian» → «teatrului brechtian»; «Deșteptarea primăverii de Frank Wedekind», p. 38: «Mioara Ifrim (Wendila)» → «Mioara Ifrim (Wendla)»; «Negustor de sentimente (Paraziții) de Csiky Gergely», p. 59: «a clasicului maghiar Csiki Gergely» → «a clasicului maghiar Csiky Gergely»; «Negustor de sentimente (Paraziții) de Csiky Gergely», p. 59: «cu siguranța ca atragerea publicului» → «cu siguranță că atragerea publicului»; «Conu’ Leonida față cu reacțiunea de I. L. Caragiale», p. 31: «în scenografia lui Constantin Ciubotaru» → «în scenografia lui Constantin Ciubotariu»; «Steaua fără nume de Mihail Sebastian», p. 45: «„peisaje urnane”» → «„peisaje umane”»; «Cenușăreasa de Ion Lucian și Virgil Puicea după Perrault», p. 46: «din expresia unor stări efective» → «din expresia unor stări afective»; «Prinț și cerșetor, dramatizare de Ștefan Oprea după Mark Twain», p. 101: «CONSTANTIN AMUNTENCEI (Berkelay)» → «CONSTANTIN AMUNTENCEI (Berkeley)»; «Prinț și cerșetor, dramatizare de Ștefan Oprea după Mark Twain», p. 101: «scene. este numeroasă» → «scenei este numeroasă»; «Prinț și cerșetor, dramatizare de Ștefan Oprea după Mark Twain», p. 102: «Mjrcea Sava» → «Mircea Sava»; «Prinț și cerșetor, dramatizare de Ștefan Oprea după Mark Twain», p. 102: «prin contrast cu puntarea involuntar grosolană» → «prin contrast cu purtarea involuntar grosolană»; «Bărbierul din Sevilla de Beaumarchais», p. 62: «dintre dramatung și societate» → «dintre dramaturg și societate»; «Bărbierul din Sevilla de Beaumarchais», p. 63: «un mantor la fel de spiritual» → «un martor la fel de spiritual»; «Bărbierul din Sevilla de Beaumarchais», p. 64: «înainte de a se îdrăgosti» → «înainte de a se îndrăgosti»; «Bărbierul din Sevilla de Beaumarchais», p. 65: «Sebastian Papaliani» → «Sebastian Papaiani»; «Realism și virtuozitate», p. 4: «Sodiul și izvorul tristeții» → «Sediul și izvorul tristeții»; «Realism și virtuozitate», p. 4: «unui roi de fălcii așezate pe podea» → «unui roi de făclii așezate pe podea»; «Trienala de scenografie

’85», p. 26: «ale absolvenților secției de scenografie Grigorescu” s-a situat la nivelul așteptat, spațiile de joc și concepția scenografică a Institutului de arte plastice „Nicolae fiind precis și clar formulate» → «ale absolvenților secției de scenografie a Institutului de arte plastice „Nicolae Grigorescu” s-a situat la nivelul așteptat, spațiile de joc și concepția scenografică fiind precis și clar formulate»; «Scapino», p. 56: «DRAGOȘ PĂSLARU» → «DRAGOȘ PÂSLARU»; «Scapino», p. 57: «cu efuziuni lubrice la tot pasul» → «cu efuziuni lubrice la tot pasul.»; «Cartea cu Apolodor», p. 113: «vehicolul» → «vehiculul»; «Comedia unei tragedii (Iacobowsky și colonelul)», p. 58: «Jakobowsky» → «Jacobowsky»; «Comedia unei tragedii (Iacobowsky și colonelul)», p. 58: «CALUGĂRIȚA» → «CĂLUGĂRIȚA»; «Teatrul polonez contemporan», p. 71: «Teatrul „Studio din Varșovia» → «Teatrul „Studio” din Varșovia»; «Teatrul polonez contemporan», p. 71: «Jozef Szajna» → «Józef Szajna»; «Teatrul polonez contemporan», p. 73: «pe aceași linie» → «pe aceeași linie»; «Teatrul polonez contemporan», p. 73: «Mrożek» → «Mrożek»; «Teatrul polonez contemporan», p. 74: «Mrożek, Rożewicz» → «Mrożek, Różewicz»; «Teatrul polonez contemporan», p. 76: «Boguslaw Schaefer» → «Boguslaw Schaeffer»; «Teatrul polonez contemporan», p. 76: «Krystyna Skoszanka, scenografia: Eva „Akropolis” de St. Wyspianski, regia: Tecza» → «„Akropolis” de St. Wyspianski, regia: Krystyna Skuszanka, scenografia: Eva Tecza»; «Teatrul polonez contemporan», p. 77: «Juljusz Osterwa» → «Juliusz Osterwa»; «Teatrul polonez contemporan», p. 77: «Sl. Mrożek» → «Sl. Mrożek»; «Teatrul polonez contemporan», p. 78: «Wladyslaw Zawustowski» → «Wladyslaw Zawistowski»; «Teatrul polonez contemporan», p. 79: «M. Buthakov» → «M. Bulgakov»; «Teatrul polonez contemporan», p. 79: «T. Zygadto» → «T. Zygadło»; «Teatrul polonez contemporan», p. 80: «Adam Hanuskiewicz» → «Adam Hanuszkiewicz»; «Teatrul polonez contemporan», p. 81: «Tadeusz Rożewicz» → «Tadeusz Różewicz»; «Teatrul polonez contemporan», p. 81: «de Rożewicz» → «de Różewicz»; «Teatrul polonez contemporan», p. 82: «Slawomir Mrożek» → «Slawomir Mrożek»; «Teatrul polonez contemporan», p. 82: «Genêt» → «Genet»; «Teatrul polonez contemporan», p. 82: «Mrożek și Iredynski» → «Mrożek și Iredynski»; «Teatrul polonez contemporan», p. 82: «cinzeci» → «cincizeci»; «Teatrul polonez contemporan», p. 83: «Ignacy Gogolowski» → «Ignacy Gogolewski»; «Teatrul polonez contemporan», p. 83: «Tadeusz Lomnicki» → «Tadeusz Łomnicki»; «Teatrul polonez contemporan», p. 83: «Andrzej Lapicka» → «Andrzej Łapicki»; «Convorbiri despre statutul scenografiei»: «**Ciocârlia** de Paul Bortnovschi» → «**Ciocârlia**, de Paul Bortnovschi»; «Convorbiri despre statutul scenografiei», p. 20: «Etienne Sourriau» → «Étienne Souriau»; «Dialog cu... Irina Borovski, Mioara Buescu, Mircea Nicolau», p. 29: «IRINA BOROVSCHI» → «IRINA BOROVSKI»; «Arma secretă a lui Arhimede», p. 60: «Raszowski» → «Rasovszky»; «Il Campiello (Piațeta)», p. 67: «OANA PELEA» → «OANA PELLEA»; «Il Campiello (Piațeta)», p. 68: «posibilitățiilor» → «posibilităților»; «Il Campiello (Piațeta)», p. 68: «involutar» → «involuntar»; «Il Campiello (Piațeta)», p. 69: «Oana Pelea» → «Oana Pellea»; «Melodie varșoviană», p. 91: «încrederea in ei înșiși» → «încrederea în ei înșiși»; «... Scenografiei (Obiect real — obiect nominal; Destinația ca destin; Salonul păpușii)», p. 79: «sentimentui» → «sentimentul»; «„Marea” de Edward Bond la Teatrul Național din București»: «acvatica prezență o cosmosului» → «acvatica prezență a cosmosului»; «„Marea” de Edward Bond la Teatrul Național din București»: «așezând-o o doua oară» → «așezând-o a doua oară»; «„Marea” de Edward Bond la Teatrul Național din București»: «terorizantei Rufi» → «terorizantei Rafi»; «David Copperfield», p. 44: «Alexandrdrina Halic» → «Alexandrina Halic»; «5 minute de adevăr cu Dan Frățiciu, scenograf la Teatrul de păpuși din Sibiu: „Nu mă interesează să se

simtă că două scenografii au fost făcute de mine”», p. 81: «in afara profesiei» → «în afara profesiei»; «5 minute de adevăr cu Dan Frățiciu, scenograf la Teatrul de păpuși din Sibiu: „Nu mă interesează să se simtă că două scenografii au fost făcute de mine”», p. 81: «Koss Andras» → «Kós András»; «5 minute de adevăr cu Dan Frățiciu, scenograf la Teatrul de păpuși din Sibiu: „Nu mă interesează să se simtă că două scenografii au fost făcute de mine”», p. 82: «supnaetajată» → «supraetajată»; «Cu Romulus Feneș despre Cvadrienala de scenografie. Praga, iulie 1987», p. 52: «dimineața..» → «dimineața...»; «Cu Romulus Feneș despre Cvadrienala de scenografie. Praga, iulie 1987», p. 54: «viitoarei noastre prezența» → «viitoarei noastre prezențe»; «Cu Romulus Feneș despre Cvadrienala de scenografie. Praga, iulie 1987», p. 54: «Novisad» → «Novi Sad»; «Piticul din grădina de vară de D. R. Popescu», p. 115: «umilițiilor» → «umiliților»; «Cearta mimului cu spațiul», p. 66: «Pâriul Rece» → «Pârâul Rece»; «Conștiința profesională în prim-plan», p. 15: «subtanțiala» → «substanțiala»; «Decorul teatrului istoric: imaginară înfățișare a unui alt viitor», p. 65: «disecată in căutarea» → «disecată în căutarea»; «Ocazia de a ieși din narcisism», p. 72: «luceolă» → «luciolă»; «Tensiune bine temperată», p. 83: «La câtiva ani» → «La câțiva ani»; «Spațiul și timpul dramaturgiei de actualitate», p. 68: «drmaturgiei» → «dramaturgiei»; «Spațiul și timpul dramaturgiei de actualitate», p. 68: «construcți imaginare» → «construcții imaginare»; «Un decor respectuos cu textul», p. 71: «Cristinei Iovită» → «Cristinei Ioviță»; «Un decor respectuos cu textul», p. 71: «obligați la pacientă» → «obligați la pacientă»; «Un decor respectuos cu textul», p. 71: «artistice,nu» → «artistice, nu»; «O tradiție care obligă», p. 37: «Eugenia Tărăsescu» → «Eugenia Tărășescu»; «O tradiție care obligă», p. 37: «înșiși mânuitori...» → «înșiși mânuitorii...»; «O tradiție care obligă», p. 38: «nici spectacolului Teatrului din Bacău» → «nici spectacolul Teatrului din Bacău»; «O tradiție care obligă», p. 38: «specialistilor» → «specialiștilor»; «O tradiție care obligă», p. 38: «a nu știu cita oară» → «a nu știu câta oară»; «Răsturnînd înțelegerea curentă», p. 50: «in același viciu» → «în același viciu»; «Răsturnînd înțelegerea curentă», p. 50: «reintorcându-se» → «reîntorcându-se»; «Un text neînțeles», p. 75: «Petre Ciubotaru» → «Petru Ciubotaru»; «Tragedia unei colectivități», p. 55: «ferches» → «fercheș»; «Tragedia unei colectivități», p. 55: «et. Co.» → «et Co.»; «Tragedia unei colectivități», p. 55: «(In West Side Story» → «(În West Side Story»; «Tragedia unei colectivități», p. 55: «vehicol» → «vehicul»; «Tragedia unei colectivități», p. 56: «reproșurile entuziasmele» → «reproșurile, entuziasmele». Grafiile voite și formele vremii au rămas neatinse; formele îndoielnice au rămas în text și au primit notă.

Notele

Revistele n-au, cu puține excepții, note; toate celelalte sunt ale ediției de față: contextul fiecărui articol (revista, evenimentul — festival, trienală, cvadrienală, simpozion), spectacolele cronicate (teatrul, regia, scenografia, premiera, verificate în Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc, dmtr.ro, unde s-a putut), persoanele numite, operele citate, traducerea termenilor și a pasajelor străine. Unde o dată nu s-a putut verifica, nota o lasă deschisă; anii de viață ai multor actori, regizori și scenografi au rămas nedați.

Glosarul

La sfârșit, un glosar al termenilor de teatru și de scenografie, al noțiunilor teoretice ale autorului și al numelor importante și recurente, cu articole dezvoltate pentru noțiunile centrale (scenografia, decorul, obiectul scenografic, cele trei spații, cutia italiană,

scena centrală, simultaneitatea, convenția teatrală, teatrul de animație, pantomima, teatrul politic, teatrul folcloric, onirismul…).

Legăturile

Operele citate aflate în domeniul public au legătură către ediția lor în limba originalului și, în Word și PDF, cod QR.

Coperta

Desen propriu, geometric: trei pagini de revistă în evantai, cu cadrul unei scene pe cea din față.

Ce a rămas de verificat

Numele revistei și numărul, acolo unde nu se văd pe scan; începutul piesei «Încununarea fără fanfara orașului» (p. 216 a revistei) și continuarea răspunsului la ancheta din 1982; atribuirea cronicii nesemnate «A doua conștiință»; anii de viață ai multor oameni de teatru din anii ’80; câteva identificări de spectacole și de citate, semnalate în note.

CUPRINS

Să te știe toată lumea.....13

Creativitatea.....27

Încununarea fără fanfara orașului.....35

Tineretul obiect al cunoașterii și subiect al acțiunii.....48

O modalitate artistică.....56

Teatrul folcloric.....65

Bunicul și Artre cu litere de platină.....69

Decorul pentru „Hamlet” în spectacolul lui Dinu Cernescu.....91

O scenografie fabulatorie: „Volpone” la Teatrul de Comedie.....96

Cele trei spații ale scenei (I).....101

Cluj-Napoca, simpozionul: Valorificarea scenică a dramaturgiei românești.....108

Cele trei spații ale scenei (II).....113

Prima expoziție de scenografie de teatru T.V.....123

Decorul la „Danton”.....127

Obiectele — multiplu al realului (I). Dan Nemțeanu: două decoruri. 135

În jurul unor „interferențe”.....143

Cronica plastică.....148

Trienala de scenografie.....158

Un teatru al prezentului continuu.....171

Trei scenografi sovietici.....173

Dreptul la dispută.....181

Cu Dumitru Solomon.....183

Cvadrienala de scenografie și arhitectură teatrală.....191

Michel de Ghelderode la Teatrul Foarte Mic.....202

Și dacă se învârtește?.....205

Nică fără frică.....208

Nu ucideți caii verzi.....212

Tata, fata și trei crai.....216

Zilele Caragiale (ediția a VII-a).....220

De până la mine și odată cu mine.....223

După pauză începe războiul.....227

Viața e vis.....232

A doua conștiință.....236

Kalisz — zece zile, capitală a teatrului polonez.....239

Deșteptarea primăverii de Frank Wedekind.....247

Un suflet romantic de Tudor Popescu.....252

Profesorul de franceză de Tudor Mușatescu.....255

Negustor de sentimente (Paraziții) de Csiky Gergely.....257

Conu' Leonida față cu reacțiunea de I. L. Caragiale.....259

Steaua fără nume de Mihail Sebastian.....262

Cenușăreasa de Ion Lucian și Virgil Puicea după Perrault.....264

Prinț și cerșetor, dramatizare de Ștefan Oprea după Mark Twain....267

Bărbierul din Sevilla de Beaumarchais.....271

Realism și virtuozitate.....276

Trienala de scenografie '85.....278

Îndrăgostiții de la 9 seara.....286

Scapino.....290

Muzicanții din Bremen.....294

Cartea cu Apolodor.....296

Comedia unei tragedii (Iacobowsky și colonelul).....298

Teatrul polonez contemporan.....303

Convorbiri despre statutul scenografiei.....329

Dialog cu... Irina Borovski, Mioara Buescu, Mircea Nicolau.....348

Arma secretă a lui Arhimede.....357

Il Campiello (Piațeta).....361

Homo Faber.....365

Melodie varșoviană.....369

... Scenografiei.....372

„Marea” de Edward Bond la Teatrul Național din București.....383

Întâlnire la metrou.....391

Joc ciudat după scăpătat.....396

Baltagul.....399

Floarea de cactus.....403

Uite-l, nu e!.....407

Amnarul.....411

David Copperfield.....414

Micuța Dorothy.....418

Urmărirea de Woody Allen.....421

Surâsul Hiroshimei după poemul lui Eugen Jebeleanu.....425

5 minute de adevăr cu Dan Frățiciu.....428

Cu Romulus Feneș despre Cvadrienala de scenografie.....432

Piticul din grădina de vară de D. R. Popescu.....439

Zilele dramaturgiei românești.....442

Cearta mimului cu spațiul.....445

Conștiința profesională în prim-plan.....449

Decorul teatrului istoric: imaginară înfățișare a unui alt viitor.....454

Ocazia de a ieși din narcisism@FN77011@.....457

Fedra mai așteaptă.....463

Tensiune bine temperată.....465

Spațiul și timpul dramaturgiei de actualitate.....467

Un tărâm al nevrozei.....471

Depășirea statului în poză.....473

Un decor respectuos cu textul.....475

Profunzimea simplității.....479

Vizibilă este doar osatura.....485

O tradiție care obligă.....487

Răsturnând înțelegerea curentă.....491

Un text neînțeles.....495

Tragedia unei colectivități.....497

Glosar de termeni.....505

Să te știe toată lumea

[revistă neidentificată pe scan, iunie 1966, p. 90–91]

piesă într-un act

Paul Cornel Chitic este un neliniștit[1], voind să descopere și să dea vibrații noi cuvintelor, așternând pe neobservate o atmosferă cețoasă în care pătrund metafore... făclii care te cheamă și le urmezi. Căutarea-i febrilă — desfășurarea domoală. Se înfruntă personaje simbolice, într-un joc ciudat de oglindă jucând petecul de lumină pe un zid umbrit. Într-un limbaj emoționat parcă de gravitatea problemelor abordate, piesa se adresează unei generații întregi.

„Să te știe toată lumea” e un titlu strigat, o ieșire din mutenie, aruncând, una după alta, lașitatea, timiditatea, candoarea adolescenței, îngrijorându-se de undeva de sus de soarta planetei verzi, rotitoare printre sori și stele.

COMAN ȘOVA[2]

Personaje: SEPSE, IRMA, ULI, COPILAȘ; vârsta: până în 24 de ani

SEPSE: E o dupăamiază luminoasă. După ploaie. Cred că e șase.

ULI: N-are importanță. Poate e șapte. E zăpușală.

SEPSE: Ei s-au trezit abea acum. Mai stau încă în pat.

ULI: Da, în patul de acolo. *(Se îndreaptă spre pat amândoi)*. Se așează, își scot pantofii.

ULI: Uli îl întreabă încă ghemuit în pat: *(Se ghemuiește în pat)*. Cât să fie ceasul, Sepse? apoi cască *(cască)*.

SEPSE: N-are importanță. E șase. Poate e șapte. E frig?

ULI *(mirându-se)*: Frig? De ce?

SEPSE *(Încă în pat)*: Așa, mă gândeam. Plouă?

ULI: N-ai spus la început? E o dupăamiază luminoasă după ploaie.

SEPSE: Nu mai luăm povestea de la capăt.

(Intră Irma. Irma merge la dulap, ia cămășile pentru călcat. În acest timp Uli se întinde după o țigare, caută, o aprinde și relaxat oriental suflă primul fum.)

IRMA: A plouat atâta azi. Aș fi vrut să văd altceva.

---

1 sursa: Piesă într-un act publicată în iunie 1966 (p. 90–91), când autorul avea 22 de ani, într-o revistă al cărei nume nu se vede pe pagină (în colț e doar sigla «Œ»; aceeași siglă poartă și ancheta din iulie 1968, care pomenește «discuția inițiată de revista „Amfiteatru”»). Piesa e precedată de o casetă de prezentare semnată de Coman Șova, transcrisă aici în cursiv. Personajele — Sepse (Sep), Irma, Uli, Copilaș — au toate «până în 24 de ani»; tema e voința de a face ceva «să te știe toată lumea» și prețul ei (privighetoarea ucisă, prietenii pierduți).

2 sursa: **Coman Șova** — scriitor și publicist, semnatarul casetei de prezentare a piesei (textul de deasupra titlului nu e al lui P. C. Chitic).

(Sepse pune radio — buletin de știri — schimbă enervat).

ULI: Ce-ai pățit?

IRMA *(făcând treabă)*: Când eram mică, maică-mea ... la înfloritul liliacului... Cât timp a trecut *(se apucă de călcat. Sepse fluieră din „Grădina cu fauni”)*.

SEPSE: Ce dracu' citeai tu înainte?

ULI: Când înainte?

SEPSE: Înainte să începem *(Irma calcă)*.

ULI: Era o carte.

SEPSE: Ce carte?

ULI: Era o carte.

SEPSE: Ce carte?

ULI: Fără coperți.

SEPSE: Dă-mi-o și mie. Unde e? *(Uli se ridică: ironie, umor în sinea lui. Fluieră din „Grădina cu fauni” se dă jos din pat — fluieră — caută în buzunar — o găsește)*.

ULI: Na-ți-o. *(Fluieră. Se întoarce în pat)*.

SEPSE: N-ai și o țigare pe acolo?

ULI: Întinde-te. Mai sunt. *(Irma calcă)*.

SEPSE: Un foc! *(Răsfoiește prin carte. Uli-i aprinde o țigare)*.

ULI: Dă-mi să trag și eu. *(Sepse îi dă țigarea. E atras de carte. O răsfoiește. Uli, relaxat, suflă fumul. Irma calcă. Uli cască)*. Cât mai ai de călcat? *(Evident s-a plictisit. Irma calcă. Ia ultima cămașe)*.

SEPSE: Cine-i idiotul care a scris asta?

ULI: De ce?

SEPSE: Vreau să știu cine e!

ULI: Vrei să fii mai deștept?

SEPSE: Ești tu mai tâmpit că nu-mi răspunzi!

ULI: Mie mi-a plăcut.

SEPSE: Ce! Miorlăielile astea!?

ULI: Cum naiba Sep, poți să vorbești așa?

SEPSE — Despre cine? Despre ăsta cu gura pungă? Vezi ce spune aici? Na *(citește)* „Tereza nu-mi răspunde.[3] Stă la sfat în odăița portăresei. Asta e sigur. Așadar aceasta e urarea pe care o faci bătrânului tău stăpân, de ziua lui? Mă lași singur în ajunul sfântului Silvestru! Dacă e să-mi sosească astăzi urări călduroase, vai, ele nu pot ieși decât din morminte, căci toți care mă iubeau sunt de multă vreme sub pământ. Nu prea știu ce caut în lumea asta.”

3 sursa: **Anatole France, *Crima lui Sylvestre Bonnard*** (*Le Crime de Sylvestre Bonnard*, 1881) — romanul jurnal al unui bătrân filolog, membru al Institutului; pasajul citit de Sepse e din prima parte («La Bûche», „Butucul”), însemnarea din 30 decembrie 1859: menajera Thérèse îl lasă singur pe Bonnard în ajunul Sfântului Silvestru (31 decembrie), care e și ziua lui onomastică — de aici „urarea pe care o faci bătrânului tău stăpân, de ziua lui”. Textul e citat după o traducere românească pe care n-am identificat-o.

ULI: Și ce vrei să spui cu „bucățica” asta?

SEPSE: Totuși, ești tâmpit.

ULI: Bine, Sep, acum mi-ai demonstrat.

SEPSE: Uite ce, să n-o faci pe judecătorul de pace[4]. Ce-i asta! I-am zis bine miorlăială, să știi! *(Citește)*: „Vai, ele nu pot ieși decât din morminte, căci toți care mă iubeau sunt de multă vreme sub pământ”. Maculatură ieftină. Asta n-a scuipat niciodată pe fundă roz. Și nici tu n-ai fi în stare. *(Înghite sec, respiră ușurat oarecum)*. Asta, ca de altfel și tu, ar fi trebuit să tale niște bazalt întâi și după aceea să scrie... asta. Lucrurile care ni se dau nouă sunt colțoase și noi purtându-le le rotunjim cumva pe pielea noastră și în loc să ne închinăm nouă, ne închinăm rotunjimilor — după ce uităm zgârieturile, și, minunați în sinea noastră le caligrafiem pentru... hibrizi. Păcat de noi, păcat de noi.

ULI: E Anatole France[5].

SEPSE: Bine, dar... nu mă interesează. La urma urmei, cum să-ți spun eu, merge în urma mea. Și cu toate că e Anatole France... Adică nu, totuși ... Dece se întâmplă mereu așa? Asta înseamnă că cineva mă condamnă. Mai mulți deodată. Și ar fi ca o încolțire din atâtea părți, mai multe decât trebuiesc ca să scap, și am picioarele legate.

ULI: Nu știu dece tu, Sep, ești mereu furios ca un taur. Vezi peste tot mantia roșie. Eu nu sunt atât de furios, dar mă sperie și pe mine câteodată...

SEPSE: Pe mine nu mă sperie nimic *(pauză mică)*

ULI: Dece plângi Irma?

IRMA: Nu plâng!

ULI: Ce-i cu tine?

IRMA: Voi dece vă certați?

SEPSE: Noi nu ne certăm. *(Sepse se așază comod dar enervat. Uli se domolește cumva. Privește dincolo de Irma și fluieră)*.

ULI: Știi Sep, ești foarte curios ca om, așa, mi-e un fel de frică de tine, la urma urmei. Am în mine, poate, un suflet de femeie, dar ascuns destul de bine. Când se abat nemulțumirile iese ca buruiana după ploaie: puțină frică, puțină durere, răscolire și neliniște, și atunci mă întreb cum să fac să exist cu adevărat. Însă o știu numai eu și mă doare că trebuie să-i întreb și pe alții despre mine. Tu simți așa ceva? Ce să fac?

SEPSE: Întâi și întâi să fii mai deștept. Ar trebui să-ți râzi de tine în fiecare zi câte o oră. Tu simți cât ești de caraghios?

ULI: Mai lasă la o parte îngâmfarea asta.

SEPSE: Mă lași să vorbesc? Dacă nu mă lași, tac *(se uită la Uli. Uli înfruntat tace. Pauza, puțin penibilă, îl mulțumește pe Sep care continuă)*. În al doilea

4 „judecător de pace” — magistrat care judeca pricinile mărunte și împăca părțile; aici, ironic: a face pe arbitrul împăciuitor.

5 sursa: **Anatole France** (pseudonimul lui François-Anatole Thibault, 1844–1924) — romancier, nuvelist și critic francez, laureat al Premiului Nobel pentru literatură (1921); proza lui, ironică și elegiacă, e aici, pentru Sepse, „miorlăială” și „maculatură ieftină”.

rând, trebuie să ieși din tine, ca un picior telescopic, ca cel de la trepied și să-ți dirijezi absolut fiecare cuvânt, fiecare mișcare. Nu-ți permiți altceva decât ceea ce e absolut necesar.

ULI: Nici să cânți pentru tine, Sep? Și asta e absolut necesar?

SEPSE: Uită-te la el, ori câte i-ai spune, tot Uli rămâne. *(Pauză de durată. Sep îl urmărește cu privirea pe Uli care deja stânjenit acum cade pe gânduri)*. La ce te gândeai acum?

ULI: Nu știu ce căutăm noi împreună.

SEPSE: Iar ai tras o concluzie.

ULI: De când mă știu, trag concluzii.

SEPSE: Pentru început e bine.

ULI: Naiba știe de unde-mi vin așa brusc.

SEPSE: Mi s-a făcut foame *(către Irma)*. E pâine?

IRMA *(caută)*: Nu mai e.

SEPSE: Te duci să iei?

IRMA: Bine. *(Iese)*

SEPSE: Da, și? *(Tăcere între ei)*.

ULI: Câteodată aș vrea să cânt. Un glas ciudat se ascunde în mine și mă podidește că aș vrea să zbor ca o pasăre și să cânt pentru toți. Ar fi ceva, să știi.

SEPSE: Pasărea asta trebuie să dispară.

ULI: E singurul lucru bun din mine.

SEPSE: Ei și? Apare fără să vrei! Dresează-o!

ULI: Ca pe un patefon? E stupid.

SEPSE: Dă-le dracului de glume.

ULI: Și când iese din mine, mi-ar trebui niște mâini lungi. Dar n-aș ști ce să fac cu ele... Hm! Dresează-o!?

SEPSE: Asta nu-i cine știe ce... ... Adu niște apă. *(Uli aduce apă)*.

ULI: Glasul acela din mine nu-i al meu, n-are rost să-l țin în mine. Poate că oamenii au nevoie de el.

SEPSE: N-are nimeni nevoie de el, îți spun eu.

ULI: Dece nu?

SEPSE: Nu te-ai autorizat! Nimeni nu știe ce poți. Trebuie să faci ceva ca să te știe toată lumea, și după aceea faci ce vrei tu.

ULI: Câte odată aș vrea să cânt. Atunci când voi simți dorința să cânt, voi cânta să-mi risipesc trupul în cântec. Ce zici? Și asta îi va mulțumi.

SEPSE: Lasă păsărismul de o parte.

ULI: Sep!?

SEPSE: Mi-e silă de chestiile astea. Mi-e silă!

ULI: Dece?

SEPSE: Copilării! Trebuie să faci ce ți-am spus și-ai să vezi că e bine.

ULI: Dacă mă ridic din mine, cred că am să stau după aceea cu mâinile în sân. S-ar putea să-mi pară caraghios și că exist.

SEPSE: Vezi? E nevoie să faci ceva, să te știe toată lumea.

ULI: Ești teribilist!

SEPSE: Nu-ți permit să vorbești așa cu mine!

ULI: Ești îngâmfat! Stupid! Îngâmfat stupid!

SEPSE: Ieși afară! *(Uli tace și se ridică)*. Ori îți ții gura, ori ieși afară.

ULI: Ești teribilist și îngâmfat. La revedere. *(Iese. Sep așteaptă. Pauză. Uli se reîntoarce)*.

SEPSE: Dă-mi o țigare.

ULI: Bine Sep, chiar în așa hal ai ajuns? Atât de ... atât de grozav ești?

SEPSE *(liniștit)*: Stai jos.

ULI: Să știi că mă simt scârbit. *(Se așează, scoate țigările. Sepse ia una)*. Nu te-am crezut chiar așa.

SEPSE: Cum „așa”?

ULI: Așa cum ești. Totuși, ca toată lumea.

SEPSE: Stai acolo unde ești. Tu ai nevoie de mine, știu asta foarte bine. Și la urma urmei și tu mi-ai putea folosi.

ULI: Lasă Sep, nu mai e nevoie de atâta vorbărie.

SEPSE: Gata, las-o moartă!

ULI: Ce să las moartă?!

SEPSE: Gata, am spus.

ULI: Vezi, eu nu pot avea aceleași gânduri cu tine.

SEPSE: E normal.

ULI: Tu vrei să faci ceva, să te știe toată lumea.

SEPSE: Și tu vrei asta!

ULI: Da, și?

SEPSE: Și va trebui să omorâm glasul ăsta din tine care se vrea când pasăre, când naiba știe ce!

ULI: Nu, asta niciodată.

SEPSE: Ba ai s-o omori. Tu singur. Și tu n-ai să știi când și cum.

ULI: De ce?

SEPSE: Pricepe odată omule, ca să faci ceva mare, să te știe toată lumea, trebuie să te schimbi complet. Să fii altul, un altul străin de tine și care să ți se supună.

ULI *(rămâne pe gânduri. Pauză)*: Și unde vrei să faci tu toată povestea asta?

SEPSE: Poate aici nu este locul cel mai fericit. Ar trebui să plec în altă parte, acolo aș fi privit cu alți ochi, și nici acolo n-ar fi bine. *(Se plimbă și se așează pe vine)*. Într-un loc unde să fie totul de la început.

ULI: Ce să faci acolo?

SEPSE: E, mersi! De multe ori mă simt caraghios stând de vorbă cu voi, și gândindu-mă să fac ceva grandios. Nu știu de ce naiba nu mă apuc să mut un munte din loc, sau în sfârșit, altceva.

ULI: Pentru cine?

SEPSE *(stă un moment și apoi ridicându-se, spune)*: Pentru mine.

ULI: Tu nu iubești pe nimeni, Sep, niciun om!

SEPSE: Lasă prostiile și muierismele astea Uli!

ULI: Sep, dar atunci nu mai înțeleg nimic.

SEPSE: Nu e nimic de înțeles. Totul e foarte simplu.

ULI: Ba nu, chiar așa: pentru cine? Pentru tine? Pentru tine? adică dece numai pentru tine? Și vrei ca toată lumea ...? O-oh-oh-ho-ho! toată lumea vrei să te admire pentru ceva așa, făcut numai ca să vorbească de tine?

SEPSE *(se uită la soarele orei 18,30)*: Singurul pe care îl admir. Iar tu îi furi cu nerușinare căldura și lumina ca să trăiești iar el habar n-are de tine.

ULI: Dar el nu gândește Sep, el nu gândește, și fii sigur că dacă ar fi gândit nici n-ar fi vrut să lumineze, dacă noi n-am fi existat.

SEPSE: Mă enervezi cu tâmpeniile tale *(tace)*.

ULI: Nu e nicio tâmpenie. Poate n-am spus cum trebuie dar așa e *(tace)*.

SEPSE: E ceva peste noi de care ție ți-e frică *(tace)*.

ULI: Mie nu mi-e frică de nimeni *(tace)*.

SEPSE: Ba da; ți-e frică de tot ce se află dincolo de tine.

ULI: Mi-e frică doar atunci când oamenii tac și sunt printre ei *(tace)*. Eu îi iubesc mult *(tace)*.

SEPSE: Ți-e frică de tot ce ai putea face și nu faci. Ți-e frică să te și gândești la ce ai putea face *(tace)*.

ULI: Poate mai mi-e frică ... *(Tace, apoi)*. Hai în grădină. Poate mai mi-e frică și de mine. Nu vreau să uit cum sunt. *(Tace)*.

SEPSE: Ți-e frică să te gândești la ce ai putea face. Asta e. N-ai să te simți niciodată liber. Scrie-ți odată un gând de mii de ori pe hârtie, până când îl îndeplinești.

ULI: Și dacă oamenii n-au nevoie de el?

SEPSE: Ah, oamenii în sus, oamenii în jos, mai lasă-i în pace! N-ai să te simți niciodată liber cu adevărat.

ULI: Nu-i chiar așa. Trebuie să înțelegi totul pe lumea asta înainte. Trebuie înțeles totul, auzi, Sep, totul și apoi,... Și după aia, să știi că fără oameni ...

SEPSE: Nu-ți dai seama că îți poate veni o idee sau nu o idee, ceva mai mult, cumva peste toate deodată, și tu, să te uimești în fața ei și să te simți că ducând-o până la capăt, ești altul și te naști din nou? Cânți fals, „pasăre”. Strânge odată pumnii și spune-ți și tu pentru un gând anume: „Așa vreau să fie, așa vreau să fie, așa vreau să fie”. *(Iese trântind ușa)*.

ULI *(strânge din pumni)*: Așa vreau să fie. Să fie cum vreau eu. Să fie cum vreau eu. Să fie cum vreau eu. Sep, dar dacă toți vor spune așa, dacă uităm

unul de altul... *(observă că a ieșit Sep. Se aude o privighetoare cântând slab undeva; privighetoarea cântă în grădină)*.

SEPSE: Eu iubesc ceea ce oamenii pot face peste puterile lor, ceeace îi ridică deasupra neputinței.

ULI: Cântă o privighetoare Sep. *(Apare și Uli în grădină)*.

SEPSE *(furios caută o piatră, caută o a doua piatră și asvârle după privighetoare. Privighetoarea cântă iar. Sep aruncă alte câteva pietre. Privighetoarea cântă iar)*: Taci odată, fir-ai a dracului!

ULI: Las-o Sep, e o privighetoare.

SEPSE: N-am chef să cânte acum!

ULI: Bine, dar ce-ți face?

SEPSE: Nu vreau, n-auzi! nu vreau să cânte! U-u--u-u-us! Pleacă! du-te dracului de pasăre! *(Privighetoarea cântă. Privighetoarea cântă. Privighetoarea cântă)*.

SEPSE: Trebuie să fac ceva să tacă. *(Tace)*.

ULI: Dar cântă frumos Dece??

SEPSE: Fii și tu odată om cu voință. Încearcă și tu să vrei ceva! Un lucru de nimic Poftim încearcă!

ULI: Da! Bine. Pleacă, privighetoareo! Pleacă!

SEPSE: Nu așa, Uli, nu așa! Eu arunc cu o piatră iar tu fă un zgomot puternic ca de pușcă, ca de tun, ca o bombă, ca o bombă atomică, da da, ca o bombă atomică.

ULI: Nu ți-a făcut nimic, Sep!

SEPSE: Și voința! Unde ți-e voința! Hai odată!

ULI: Nu pot!

SEPSE: Încearcă!

ULI *(bate odată din palme)*: Nu pot!

SEPSE: Hai, om de cârpă, încearcă-ți voința!

ULI *(bate încă o dată din palme, murmură,* Nu pot! *(Se concentrează, se ridică pe vârfurile picioarelor și deschide odată brațele în aer ca într-o răspântie și se aude o explozie atomică care-l încremenește răstignit. Explozia se consumă și umbra de pasăre cu aripile desfășurate se coboară departe până în adânc. Sep nu mai aruncase cu piatra. Liniște. Toți tac. Se apropie Irma).*

IRMA: Uli, Sep, ce-ați făcut?

ULI: Nu știu ... n-am vrut.

IRMA: Unde-i privighetoarea? N-o mai aud. *(Toți tac)*. Cine a omorât-o?

SEPSE: N-a omorât nimeni nimic.

IRMA: Dar cine a omorât-o Uli, tu?

ULI: Nu, a lovit-o cu piatra.

SEPSE: Trebuia să plece. Eu am gonit-o.

IRMA: Dece-ai omorât-o, Sep? Cânta frumos, cânta foarte frumos!

SEPSE:
Țiamspussălașimuierismeleânpacecândstaidevorbăcumineșiacumgataamterminat!

IRMA: Dece-ai omorât-o Sep? Dece-ai omorât-o?

SEPSE: N-am omorât-o! Am speriat-o ca să fugă. Lasămăânpaceamspussinumămaisupăra!

IRMA: Unde a zburat?

SEPSE: Nu știu. Șilasămăânpaceamspus!

IRMA: Unde-a zburat privighetoarea? *(Irma se îndepărtează încet)*.

ULI: Ai mințit-o Sep?

SEPSE: E femeie și n-are ce să priceapă acum! E un suflet în plus și nu se ridică până la voință.

IRMA: Cred că o să mai vină. Cânta frumos.

ULI: Sep, da' totuși ai mințit-o?!

SEPSE: Dar câte mii de păsări, dintr-astea nu mor zilnic și nimeni nu-și mai bate capul cu ele.

IRMA: Venea în fiecare seară și cânta. *(Se apropie de cei doi. Se uită la Uli)*. Ce-i cu tine?

ULI: Nimic, n-am nimic! *(Irma se uită la Uli, se uită la Sep, iar la Uli. Sep, enervat se depărtează și-și aprinde o țigare cu greu)*. Irma, dar să nu-i spui acum lui Sep că ți-am spus. Privighetoarea a murit! Dar taci te rog din gură! *(Irma intră și rămâne în casă. Amândoi tac un timp)*. Sep, tu o iubești pe Irma?

SEPSE: De unde până unde?

ULI: Când cineva iubește o femeie și face o faptă ca asta, ori minte ori fuge în lume.

SEPSE: Prostii. Ca întotdeauna prostii!

ULI: Bine Sep, dar tu nu iubești pe nimeni?

SEPSE: Trebuie să te învăț minte odată.

ULI: Nu, Sep, răspunde-mi la întrebare.

SEPSE: Ei da, și? Arată-mi un om care să spună: Eu am făcut asta cu mâinile mele prin jertfa mea?

ULI: Ție-ți place unul singur: acela pe care tu vrei să-l înlocuiești cu tine. Cum Sep, tu nu simți nimic plutind în aer? Un fel de năvală în sus, o năvală către lumină și frumos.

SEPSE: Ba da Uli, și încă multe altele. Îi simt pe toți oamenii buni, așa cum și sunt de altfel, cum și-au alăturat cu gingășie inimile și gândurile ca petalele unui trandafir viu să-și făurească o viață frumoasă în care totul să privească spre fericire și viitorul tuturor.

ULI: Ce-i cu tine, Sep?

SEPSE: Aștept cu nerăbdare clipa izbucnirii luminii în toate casele, în sufletul tuturor oamenilor.

ULI: Sep!

SEPSE: E frumos să-ți iubești semenii, părinții, soția, copiii, prietenii. Ce e mai gingaș decât o rază de soare aninată în părul bălai al unui copil de cinci ani?

ULI: Sep termină!

SEPSE: Ce e mai nemuritor ca un bătrân cu o chelie apostolică tremurând gelatinos când urcă în tramvai cerându-ți locul pe care i-l dai pentru simplul motiv că a trăit până la această vârstă uitată de dumnezeu?

ULI: Sep, termină îți spun!

SEPSE: Sau ce e mai minunat decât să scuipi o broască aproape uscată conștient că-i ajuți să-și facă respirația cutanată.

ULI: Sep! Nu-ți bate joc, Sep!

SEPSE: Ce simți tu, iubitorule de oameni, în fața unui apus de soare pe marginea lacului? *(Uli tace)*. Eu, Sep, care-ți vorbește acum... Ce mai, astea le simți oricine ai fi, oricum ai fi: dacă ești țăran spui despre soare că e un lan copt, dacă ești miner spui că-i un bulgăre de aur viu, iar dacă scrii, le spui pe toate și ceva în plus. Impersonal, Uli, sentimente impersonale! Ești incapabil să faci ceva să te știe toată lumea. Nu te poți ridica peste toate astea.

ULI: Sep, te rog o singură dată ceva, înțelegi, o singură dată auzi, te rog foarte mult, să-nu-mă-calci în picioare *(Sep tace; îl privește lung)*. M-ai călcat în picioare.

SEPSE: Ai mai spus asta până acum.

ULI: N-am să ți-o iert. Trebuia să nu vorbești; trebuia să nu-ți bați joc de mine... N-am să ți-o iert.

SEPSE: E gravă repetarea asta a ta.

ULI: Ți-ai bătut joc și de părinții tăi, și de prietenii tăi.

SEPSE: Ai mai spus asta până acum. *(Tac amândoi. Un timp nu se privesc)*.

SEPSE: Tac amândoi.

ULI: Sepse întreabă:

SEPSE: Cât e ceasul? Uli răspunde:

ULI: Poate e șapte, și jumătate, poate e opt *(pauză. Uli intră în casă. Tăcere. Irma spune: E foarte plăcut afară! Se uită amândoi pe fereastră. Intră Copilaș, către Sepse)*.

COPILAȘ: Te simți rău? Ar fi trebuit să te odihnești puțin.

SEPSE: Ce-ai acolo?

COPILAȘ: O chitară. Și ce faci când te simți rău?

SEPSE *(dă din umeri moale și-și freacă fața cu mâinile puternic)*. Mă gândesc la ale mele.

COPILAȘ: Unde-i Irma? În casă?

SEPSE: În. Și Uli, de câtva timp.

COPILAȘ: Ar trebui să te odihnești.

SEPSE: Am omorât o pasăre.

COPILAȘ: Și dece ai omorât-o?

SEPSE: Așa am vrut atunci. A fost o faptă inutilă. Am vrut să văd dacă pot să fac ce vreau.

COPILAȘ: Și?

SEPSE: Atât!

COPILAȘ: Bine, dar dece ai omorât-o?

SEPSE: Nu știu dece și nici nu pot să dorm, asta e ... Mă gândesc la ale mele. Nu pot să fac nimic din ce vreau...

COPILAȘ: Ai slăbit.

SEPSE: N-am slăbit. Arăt minunat, sau cam așa ceva.

COPILAȘ: Ți se văd oasele feții. Te simți rău?

SEPSE: Nu. Sunt numai prea singur. Nici Uli nu e de acord cu mine.

COPILAȘ: Uli e un băiat simpatic.

SEPSE: Așa se zice. Dar are o idee fixă: oamenii, oamenii, oamenii.

COPILAȘ: Nu e chiar așa. Și tu ai o idee fixă atunci. Să faci ceva grandios.

SEPSE: Nu e o idee fixă, Copilaș.

COPILAȘ: Tu nu te gândești dece vrei asta și nici cum s-o faci.

SEPSE: Am suferit prea mult ca să mă mai joc în nisip. Copilaș, am suferit prea mult.

COPILAȘ: Fleacuri. *(Își scoate chitara și o controlează atent și se așează pe bancă)*. N-ai suferit nimic.

SEPSE: Lasă tâmpeniile astea, Copilaș. Știi destule despre mine. Am plecat de la lucru pentru că oamenii erau goi pe dinăuntru.

COPILAȘ: Ai picioarele și mâinile întregi. Uită-te la ele. Ce-ai suferit mă rog!

SEPSE: Dar am ...

COPILAȘ: Iar începi? Potolește-te și așază-te puțin.

SEPSE: Bine, stau.

COPILAȘ: Ia o țigare; și să nu mai spui nimănui că ai suferit. N-ai murit încă, așa că...

SEPSE: Ei, lasă asta.

COPILAȘ: Cum vrei. *(Câteva acorduri din „Grădina cu fauni”)*. La ce te gândești?

SEPSE: Cânți frumos să știi. Tu ai talent.

COPILAȘ: La ce te gândești când ești singur? La tine? La Irma?

SEPSE: Mă gândesc că dacă aș face ceva așa ca să știe toată lumea aș putea să ... aș face lucruri minunate.

COPILAȘ: Și la altceva? Mai serios? *(Cântă iarăși)*.

SEPSE: Dar e foarte serios. Și tu te gândești la asta.

COPILAȘ *(se oprește din cântat)*: Poate, dar nu ca tine *(cântă iar)*.

SEPSE: Fiecare gândește cum vrea.

COPILAȘ: Spuneai că te simți singur.

SEPSE: Vreau să fac ceva să nu se mai simtă singur unul ca mine.

COPILAȘ: Și asta vrei s-o faci singur?

SEPSE: Să încerc .

COPILAȘ: N-ai să poți.

SEPSE: Fiindcă spui tu?

COPILAȘ: O să fie o epavă lucrul acela făcut de tine.

SEPSE: Sunt prea slab?

COPILAȘ: Și ... un om foarte curios.

SEPSE: Hai să facem împreună munca asta.

COPILAȘ: Te gândești și la Irma?

SEPSE: Hai să lucrăm amândoi, vrei?

COPILAȘ *(cântă, neatent la ce spune Sepse)* Ce zici?

SEPSE: Mi-e dor de cineva care să fie cu mine, să nu mă simt străin. Știi ce-i asta?

COPILAȘ: Ai vorbit strașnic acum. Ei i-ai spus?

SEPSE: Am vrut ... Am vrut să fie ea... *(Copilaș cântă)*. Am scris și poezii, Copilaș. Să scriem amândoi o piesă de teatru. *(Se ridică)*.

COPILAȘ: Despre ce?

SEPSE: O piesă în care un personaj să fie Bunătatea, altul Răutatea, altul Singurătatea... și să-i îmbrăcăm pe fiecare altfel; Bunătatea în alb, Răutatea în negru, Singurătatea în cenușiu, Oamenii în roșu și alb, să se cunoască cine sunt.

COPILAȘ: Și fiecare să fie așa cum este. Dar astea toate sunt în fiecare.

SEPSE: Să iubească și toți să fie iubiți, să se bucure de soare, de cerul curat, să nu fie nimeni singur, și să creadă fiecare în visul celuilalt.

COPILAȘ: Și privighetoarea?

SEPSE: Lasă-mă dracului în pace! Am vrut să fac singur totul.

COPILAȘ: Ești un tip grozav de antipatic, Sep, mă doare toată chestia asta.

SEPSE: De fapt nu am nevoie de tine, asta e, n-am nevoie. Și am să fac tot ce am de făcut, da, da, tot.

COPILAȘ: Ai să faci ce vrei tu dar nu ce trebuie.

SEPSE: Tot ce vreau eu trebuiește tuturor fiindcă vreau eu să trebuiască.

COPILAȘ: Parcă ești un copil. Sep. Dar copiii ca tine...

SEPSE: Ce voi face eu nu poate să facă nimeni! De ceilalți nu-mi pasă, numipasănumipasă!

COPILAȘ: Fii și tu o dată așa cum ești, o dată măcar! *(Vin Irma și Uli)*. Bună seara!

IRMA: Bună seara!

ULI: Ai venit Copilaș?

COPILAȘ: Dece?

ULI: Sep te aștepta să vii de mult.

COPILAȘ: Mi-a spus.

SEPSE: Uli, ține-ți fleanca-n-am așteptat pe nimeni niciodată deloc, înțelegi? Dobitoc mai ești!!

COPILAȘ: Dece, Sep?

ULI: Adevărul este că noi nu știm ce vrem, câteodată...

[2 (91)]

SEPSE: Ce vrei să spui?

ULI: Că acest câteodată ... se nimerește cum nu se poate mai prost. Adică atunci când nimeni n-are nevoie de el.

SEPSE: Nu înțeleg ce vrei să spui.

ULI: Așa în general.

SEPSE: Mai precis!

ULI: Ai părăsit lucrul pentru că nu erai conducător, ci unul de „rând" ca atâția. Și pentru Ea... Știai, Irma?

IRMA: Eu voi pleca.

ULI: Dece?

IRMA: Sep a omorât privighetoarea. Eu o chemasem, adică n-o chemasem, dar atât am vrut să fie o vietate aici, că într-o zi a venit. Cânta în fiecare seară, rareori și dimineața.

ULI: Irma! Sep vrea ceva ca noi să fim așa cum vrem. Sep va face ceva, așa, ca să știe toată lumea, ceva frumos, sublim, Irma, ceva pentru noi, pentru toți, de aici, înțelegi??

IRMA: Nu înțeleg. Sep a omorât o privighetoare, a omorât ceva. Poate că într-o zi am să cânt și eu, sau poate și tu și atunci ...

ULI: Cum adică...

IRMA: Și atunci unul din noi, pentru că lui nu i-a plăcut sau, cine știe, nu-i place nici acum, celălalt... Unul din noi va fi pușca. *(Uli o privește mult și lung)*. Eu nu zic că o să fie așa, dar unul din noi va face ceva să-l supere. Poate, va face, nu știu... *(Apoi încet și clar)*. Eu trebuie să plec. *(Face un gest ca de plecare dar rămâne tot pe locul ei)*.

ULI: Irma, Sep, adică și eu, avem nevoie de tine.

IRMA: Mâine e ultima mea zi de concediu.

ULI: Vezi Irma, o idee atât de mare, când cineva e copleșit de o idee mare are dreptul să greșească: mulți au murit nevinovați pentru o idee mare.

IRMA: Eu nu mai vreau să se întâmple asta niciodată...

ULI: Irma, dar tu n-ai nimic pentru Sep? Poate că Sep nu vrea să pleci.

IRMA: Tocmai de-asta plec.

ULI: Dar și eu aș vrea să rămâi. Eu vreau asta, nu Sep.

IRMA: Mai bine pleci și tu de-aici.

ULI: Da, dar Sep rămâne singur.. dacă Sep zice să rămâi neapărat...

IRMA: Nu știu, nu cred...

ULI: Totuși, poate rămâi...

IRMA: Sep e un nesuferit. Abia acum îmi dau seama.

ULI: Sep e un om ... aparte, poate chiar bun.

IRMA: N-am de unde să ghicesc asta. Ar trebui să arate cât de puțin ca să văd măcar o clipă. *(Sep se întoarce către Uli. Se apropie și Copilaș)*.

SEPSE: Am atâta voință în mine.

ULI: La urma urmei ce vrei să faci, adică să facem?

SEPSE: Fac eu și pentru voi. Ai spus bine „Ce vreau să fac”!

ULI: Și eu care sunt în preajma ta n-am nimic bun de făcut decât să te ajut să omori o privighetoare?

COPILAȘ: Vrea să facă ceva așa ca și cum ai tăia rădăcinile unui copac dar nu ca să omori încă o pasăre... Cred că n-ai vrut asta...

ULI: Tu ai o lume a ta care ți-e străină și ție. Nu e prea mult?

SEPSE: Nu e nici o altă lume.

ULI: Numai că eu nu pot așa ceva.

SEPSE: Numai că eu vreau ceva. Asta e toată deosebirea...

ULI: Ceva de care să afle toată lumea?

SEPSE: Nu te mint din moment ce știi asta.

ULI: Ai înțeles ce vroiam să spun.

SEPSE: Numifolosește nu mă interesează nuânțelegnimic.

ULI: Când ai să te afli într-o râpă o să te intereseze ce vor ceilalți.

SEPSE: Am să vă strig: Nu uitați că trebuie să facem ceva să ne știe toată lumea și voi o să mă scoateți din râpă.

ULI: Și dacă nu?

SEPSE: Faci o glumă proastă. N-o să gândească nimeni ca tine. Nici tu măcar.

COPILAȘ: Noi, pierdem timpul de pomană și tu vrei să-l câștigi și pe cel care vine. *(Cântă mai departe)*. Da, da. *(Cântec în surdină din instrument)*.

SEPSE: Lasă drăcia aia odată!

ULI: Oamenii își transpiră orele. Sunt grăbiți, nu-și văd capul de atâta muncă. Cred că oamenii din jurul nostru sunt mai aproape de ce vrei tu, cu toate că seamănă atât de mult unul cu altul... Sau poate că sunt și altfel de la o clipă la alta. N-ai de unde ști. Te uiți în aceeași oglindă.

SEPSE: Oamenii sunt mai mult triști și ridicoli decât oameni.

COPILAȘ: Și tu ești la fel pentru ei, poate nu-ți dai seama...

ULI: Să știi că ce spuneai tu înainte nu-i adevărat.

SEPSE: Am spus multe.

ULI: Cu raza de soare din părul copilului. Tu nu ți-ai bătut joc de copil, de soare ci de cei care vorbesc așa despre ele. Lucrurile astea trebuiesc ascunse bine de tot, ca să nu le calce în picioare oameni ca tine.

COPILAȘ: Sep! Sep! Sep, cine crezi că te va judeca pe tine?

SEPSE: Eu!

COPILAȘ: Tu te-ai umplut de tine și uiți că tu semeni cu ceilalți, și nu ceilalți cu tine. Eu nu pot să te judec pentru că semănăm puțin și atunci nu mă pot condamna singur. Dar altcineva, o va face!

ULI: Și tu Irma?

IRMA: Eu am să plec, am spus. *(Uli se uită către Sep. Sep răspunde repede)*

SEPSE: Poatesăpleceundevreamumăinteresează.

ULI: Dacă cineva, o femeie te părăsește iar tu ți-alungi prietenii...

SEPSE: Ce vrei?

ULI: Să-i vorbești mai frumos, atât!

SEPSE: Dece? Pentrucă e la fel de încuiată ca tine?

ULI: Nu vorbi așa... Tu ești cel mai slab...

SEPSE *(continuă furios)*: Fiindcă nu aveți pic de voință în voi?

ULI: Tu ai omorât o privighetoare, și va trebui să mo... *(Copilaș se apropie repede de Sep)*.

COPILAȘ: Te faci vinovat față de ei, Sep. Nu trebuie să vorbești așa. Toți oamenii seamănă între ei prin ceva, fie și prin vis, sau în dragoste. Te condamni la însingurare, să știi...

SEPSE *(foarte furios se apropie de Copilaș)*. Iar tu ești cel care mă pălmuiește acum pentrucă n-ai apucat să fi spus tu tot ce am spus eu. Ai văzut cum ești tu și îl preferi pe celălalt! Pleacă, imediat, și tu!! N-am nevoie de voi, plecați!

ULI *(tensional)*: Sep, iartă-mă! *(Dându-se înapoi)*.

SEPSE: N-am nevoie de nimic!

ULI: Te rog mult. Să mă ierți. Poate am greșit și eu cu ceva, n-am vrut asta niciodată. E ceva groaznic. M-ai călcat în picioare. Am crezut că o să fim împreună. Dar tu-nu-vrei-Sep. Te rog crede-mă tu nu vrei. N-ai-vrut-niciodată-Ți-ai-bătut-joc-de-noi *(Uli, Irma, Copilaș, se retrag din scenă, încet, foarte încet)*.

SEPSE *(Strigă)*: Uli! Copilaș! Uli! Copilaș! Irma!

(Sep rămâne singur, umbra aceleiași păsări uriașe, cu aripile desfăcute se coboară în cădere înceată asupra lui Sep).

CORTINA

Creativitatea

[revistă neidentificată pe scan, noiembrie 1967, p. 373]

Colocviu

Depășind accepția îngust universitară[6], colocviul între profesori și studenți ne reîntoarce la discuția degajată, liberă, pe teme de interes științific, la colloquium[7]. Când actualitatea temei și interesul stârnit de ea o justifică, o atare convorbire își creează în modul cel mai firesc cadrul potrivit; în cazul de față aburii câtorva cafele se ridică mimând tot atâtea semne de întrebare în fața a doi studenți de la Arhitectură — **Marilena Cârlea** și **Dan Oproiu** —, o studentă de la Facultatea de limbă și literatură română cu mărturisite preocupări în domeniul criticii literare — **Irina Cozac**, și un student de la Filozofie, care și-a făcut debutul și în dramaturgie — e vorba de **Paul Cornel Chitic**. Gazda și interlocutorul lor este conf. univ. dr. Paul Popescu Neveanu[8], iar tema discuției și numitorul comun al curiozității celor patru, pivotul numeroaselor implicații și racorduri este problema creativității.

P.C. — Creativitate... Termenul sugerează o relație de ordin psihologic între creator și activitatea de tip particular prin care acesta se definește.

P.N. — Înțelesul este cel sugerat de cuvânt. Este vorba de acea structură a personalității care în mod constant și permanent duce la descoperire, la invenție, la creație. Evident, nu avem o formulă unică de creație nici în limitele unui domeniu, deci cu atât mai puțin poate fi extrasă una valabilă în toate domeniile. Cu toate acestea, există câteva condiții generale — și anume cele care țin de o organizare psihică. Ar putea fi astfel enumerați o serie de factori.

În primul rând, motivații, interes, o atitudine de perpetuă căutare a tot ce e nou; o perpetuă tentație de a sesiza probleme lăsate în suspensie de predecesori și de a le rezolva. În al doilea rând, o dezvoltare calitativă a operațiilor intelectuale — ajunsă la stadiul de a opera transformări, transferuri,

---

6 „colloquium” (lat., „convorbire, discuție”) — de la *colloqui*, „a vorbi împreună”; în universitate, discuția liberă dintre profesori și studenți.

7 sursa: Colocviu publicat în noiembrie 1967 (p. 373) în aceeași revistă cu sigla «Œ», consemnat de Ștefan Iureș: o discuție despre creativitate și învățământul superior între psihologul Paul Popescu-Neveanu și patru studenți — doi de la Arhitectură (Marilena Cârlea, Dan Oproiu), una de la Filologie (Irina Cozac) și Paul Cornel Chitic, pe atunci student la Facultatea de Filozofie din București, prezentat ca unul care „și-a făcut debutul și în dramaturgie” (piesele din 1966–1967 din acest volum). Replicile lui sunt marcate «P. C.».

8 sursa: **Paul Popescu-Neveanu** — psiholog, profesor la Universitatea din București, unul dintre întemeietorii psihologiei românești postbelice; autorul unui *Dicționar de psihologie* (București, Albatros, 1978) și al unor studii despre gândire, personalitate și creativitate.

substituiri, fuzionări etc. și caracterizate printr-un grad anumit de plasticitate. În al treilea rând, exersarea procedeelor de creativitate, procedee care nu coincid întru totul cu acelea ale lucrului intelectual comun; americanul Osborn[9], bunăoară, enumeră peste douăzeci de asemenea procedee, recomandând cunoașterea și exersarea lor ca atare, până la perfecta stăpânire. În sfârșit, în al patrulea rând, în această suită de factori, este vorba de preocuparea pentru continua îmbunătățire a cunoașterii și a lărgirii experienței de viață. Unii autori pretind că, în trecut, s-a refuzat studiul imaginației ca fiind o zonă incontrolabilă, accidentală, subordonată unor procedee misterioase. Alții susțin că, de fapt, imaginația este cea mai exersabilă dintre toate capacitățile gândirii omenești. Numai că ea poate fi exersată fie conform unor pure jocuri ale întâmplării, deci spontan și haotic, fie în mod deliberat, sistematic, și la timp. Evident, în toate aceste considerații avem în vedere **imaginația creatoare**.

Se pune întrebarea (și vă rog să nu credeți că o pun de circumstanță, numai pentru că mă aflu „încercuit” de studenți — e o mai veche preocupare a mea): cum poate învățământul universitar să stimuleze spiritul creator? Cineva zicea că Franklin sau Edison[10], neurmând școli superioare și, în general, rămânând deficitari la capitolul instrucțiunii așa-zis organizate, și-au putut păstra nealterată personalitatea creatoare, și că tocmai de aceea etc. etc. Se sugerează astfel că învățământul, structurându-te într-un anumit fel, îți limitează posibilitățile creatoare prin încadrarea în niște forme inerte.

D.O. — Dvs. respingeți această sugestie?

P. N. — Dacă facem cuvenitele delimitări, ea poate fi reflectarea unor anumite deficiențe reale. Nu este însă aprioric exact sau obligatoriu adevărat că învățământul nu poate fi o școală a creației. Totul depinde de felul în care e realizat, dar și de felul în care sunt recepționate cunoștințele. Nu sunt de părere că toate deficiențele pot fi atribuite dascălilor. În douăzeci de ani de învățământ superior am avut sub observație ani și grupe total diferite. Unele din aceste colective studențești trăiau într-o mare efervescență creatoare, începeau să se autopropulseze de timpuriu în materie de știință și rolul meu, ca dascăl, se mărginea la a le orienta din umbră; altele însă, cu toate imboldurile, fie piezișe, fie directe, nu răspundeau la impuls, păreau niște stranii orchestre mute. La originea rezultatelor se află metodele și atitudinile profesorilor, dar și — nu mai puțin — metodele și atitudinile studenților. Așadar, să împărțim răspunderile după ce le vom fi făcut comune.

---

9 sursa: **Alex F. Osborn** (1888–1966; tipărit „Osborne”) — publicitar american, cofondatorul agenției BBDO, inventatorul tehnicii *brainstorming* („asaltul de idei”), expusă în *How to Think Up* (1942) și sistematizată în *Applied Imagination. Principles and Procedures of Creative Thinking* (New York, Scribner, 1953), unde enumeră zeci de procedee de stimulare a imaginației (adaptare, mărire, micșorare, substituire, rearanjare, inversare, combinare ș.a.).

10 sursa: **Benjamin Franklin** (1706–1790) — om politic, savant și inventator american (paratrăsnetul), care a urmat doar doi ani de școală; **Thomas Alva Edison** (1847–1931) — inventator american (fonograful, becul cu incandescență), aproape fără școlarizare. Amândoi sunt exemplele clasice de autodidacți.

I. C. — În primul caz despre care ați vorbit, — colectivele studențești active — nu se poate presupune totuși că era vorba de o fericită concentrare de predispoziții creatoare? Nemulțumirea în legătură cu cel de-al doilea caz ar fi putut fi, obiectiv vorbind, evitată? Cu alte cuvinte: aceste predispoziții pot fi efectiv cultivate din afară? Sau sunt un dat definitiv?

P.N. — Sunt premise. Omul nu vine pe lume „tabula rasa”[11], are posibilități latente. Dar dezvoltarea acestora — ele pot reprezenta numai 10 la sută sau poate 40 la sută din complexul de însușiri care îl reprezintă — valorificarea lor, continuarea lor din ce în ce mai complexă, depinde de viață, aceasta e sigur.

P. C. — Vorbeați de o structură diferită. Eu cred că există o structură a fiecărei generații, o structură istoricește determinată. Personalitățile „cotidiene” sunt cazuri de excelare într-o zonă anume, în care aceștia fac o structurare riguroasă, minuțioasă. Evident, structura generației este dată întâi prin școlarizare. Dar „nu ceea ce s-a făcut din om contează, ci ceea ce face el din ceea ce s-a făcut din el”, este o frază memorabilă a lui Jean Paul Sartre[12]. Individul ca entitate gata structurată pentru mine nu prezintă nici un interes, deși aduce reale servicii structurii căreia îi aparține. Toate structurile generațiilor care au trecut au o metastructură, adică esența gândirii umane. Această metastructură nu este nici definită și nici finită. Procesul săvârșit de un singur individ, de depășire a structurii istoricește dată și de căutare în ceea ce a fost a ceea ce rămâne, iată ce consider eu că este și devine scopul creației și implicit al învățământului cu adevărat superior. Individul care se depășește pe sine și generația sa este un produs al societății, dar nu aparține acesteia, ci aceleia care va urma.

P. N. — Accept teza autodepășirii — este într-adevăr esențial să faci altceva decât „s-a făcut” din tine. Condiția adevăratului magister[13] este ca discipolii lui să-l depășească. Dacă ei nu sunt capabili decât să reproducă, suntem în cerc vicios și, în esență, ne oprim.

P. C. — Oare căutarea esențialității pe baza structurii comune primite (școala) nu e interpretabilă, în contextul social, ca neadaptare?

P. N. — Adaptarea are diferite niveluri și direcții. Poate exista o adaptare la condiții de ambianță, considerate riguros static; aceasta e de fapt o conformare și, poate, un conformism. Știința, cultura, producătorii în general, oamenii, societatea se află într-un proces de continuă dezvoltare — la noi revoluționară, — dezvoltare care implică ritm, direcții, cerințe majore, probleme noi și nerezolvate. A te adapta la acest nivel, aceasta înseamnă a

---

11 „tabula rasa” (lat., „tăbliță rasă, ștearsă”) — mintea omului la naștere, lipsită de orice idee înnăscută; imaginea, venită de la Aristotel, a fost consacrată de John Locke (*Eseu asupra intelectului omenesc*, 1690).

12 sursa: **Jean-Paul Sartre** (1905–1980) — filosof, romancier și dramaturg francez, figura centrală a existențialismului. Fraza pare a fi o redare liberă a celei din *Saint Genet, comédien et martyr* (1952), cunoscută îndeobște în forma „L’important n’est pas ce qu’on fait de nous, mais ce que nous faisons nous-mêmes de ce qu’on a fait de nous” („Important nu e ce se face din noi, ci ce facem noi înșine din ceea ce s-a făcut din noi”); forma exactă din textul lui Sartre n-am putut-o verifica la izvor.

13 „magister” (lat., „învățător, maestru”) — dascălul care formează discipoli.

căuta să răspunzi la întrebări, înseamnă creație. Deci, să înțelegem adaptarea în sensul adaptării la istorie, și ca un proces de anticipație.

D.O. — A răspunde la întrebări să reprezinte implicit creație? Nu e prea mult? Părerea mea: a răspunde la întrebări înseamnă numai a descoperi misterul unor lucruri existente. Răspunsurile, rezolvările întrebărilor, reprezintă numai materialul cu care se poate crea. Cred că avem două noțiuni diferite: descoperire, creație.

P. C. — Da, dar în relație dinamică, dialectică. Ce altceva face creatorul, decât să găsească în structura contemporană lui, structura dictată de istorie, ceea ce va rămâne mâine, pentru istorie, deci să descopere, chiar într-un perimetru anumit, o infrastructură nouă.

P. N. — Noul este întotdeauna descoperirea și punerea în valoare a unei potențe din actual. Desigur, trebuie să sondezi și să treci cu îndrăzneală dincolo de aparențe.

P.C. — Vorbeați despre învățământul care canalizează. Nu fac un joc al nuanțelor când spun că el ar trebui să nu limiteze, să sistematizeze doar.

P. N. — Orice descoperire e, în fond, o spargere a sistematicii. Vezi spre exemplificare Brasilia City și, în genere, opera lui Oscar Niemeyer[14].

D. O. — Colosii arhitecturii nu au schimbat structura (colegul Chitic afirma că e vorba despre modificări de structură) ci au epurat-o.

M. C. — Mai exact, au adus-o la nivelul timpului respectiv. Este suficient pentru ca meritul lor să rămână întipărit în conștiința umanității. Este elogiul maxim adus creatorului adevărat. Nu mă pot împiedica să mă gândesc — mai bine zis să visez — la modul formării lor în anii facultății.

P. C. — Facultatea este în genere privită în două feluri: unii văd în ea un scop, (și cred că de la aceștia nu ne putem aștepta în viitor să ofere societății creații), alții — un simplu, deși nobil mijloc — și anume de informare, de formare, posibilitatea de a merge mai departe cu forțe proprii.

I. C. — Perfect adevărat. Să nu uităm totuși că această diviziune are loc într-un cadru anumit și e, la rândul ei, condiționată de ceea ce oferă facultatea. În învățământul superior, așa cum îl cunoaștem deocamdată, primii trei ani, de instruire generală, reiau de fapt metodele liceului, fac o colecție de cunoștințe, fără a le subordona unei strategii: continuăm să fim școlari. De-abia în anul IV ajungem la specialitatea pentru care am venit în facultate; și, să recunoaștem, ajungem aici puțin uzați, puțin decepționați. Personal, dând examenul de admitere la Facultatea de limbă și literatură română, eram convinsă că aci mi se va trasa o direcție de dezvoltare: vroiam să evoluez ulterior pe linia literaturilor comparate. Dar trei ani la rând am învățat cursuri îmbâcsite de tradiționalism, de care nu văd cum, practic, mă voi putea folosi în activitatea mea viitoare. Sunt convinsă că un filolog trebuie

14 sursa: **Brasília** — noua capitală a Braziliei, construită din nimic pe platoul central (planul urbanistic de Lúcio Costa, clădirile principale de Oscar Niemeyer), inaugurată la 21 aprilie 1960. **Oscar Niemeyer** (1907–2012) — arhitect brazilian, maestru al betonului curb, autorul Catedralei, Congresului și Palatului Alvorada din Brasília.

să posede o vastă cultură de specialitate. Dar ramura în care țin să mă specializez — critica literară — este programată de-abia în anul IV și numai un semestru; atât reușește ea să „smulgă” lingvisticii. Iată, așadar, cât de mare este, încă, discrepanța dintre specializare și studiul neorientat. De-aici provine, poate, și nehotărârea unor studenți care, la o lună de la începutul anului universitar, migrează încă de la un seminar special la altul în căutare de... convingeri.

P. N. — E just că linia de demarcație a specialității trebuie să fie de la început trasată — și apoi menținută cu consecvență pe parcurs. Întrevezi soluții concrete?

I. C. — Cred că s-ar ajunge la evitarea situațiilor de mai sus prin organizarea unor cursuri cu frecvență facultativă, care să dea ceva mai mult timp liber studentului, permițându-i, în schimb, ca din anul I să poată audia cursuri de specializare. În așa fel încât din facultate să iasă un om cu o vastă cultură filologică, dar, în același timp, un specialist într-una din ramurile prevăzute de profilul facultății.

P. C. — Poate că deschid o paranteză când țin să menționez rolul particular al personalității profesorului. Într-o uriașă măsură depinde de el dezvoltarea spiritului creator al studentului. Mă gândesc la profesorul apt și decis să prezinte auditoriului astfel de cursuri, încât să nu rămână la momentul transmiterii cunoștințelor, ci să stimuleze și ulterioare informații, căutări, speculații etc.

I. C. — Da. Călinescu, cheia de boltă[15] a criticii creatoare românești, a fost tocmai un astfel de magistru.

P. N. — Subscriu. Revenind la metodele învățământului superior, se pune chestiunea cadrului problematic. Se spusese cândva că învățământul trebuie să transmită noilor generații ceea ce este stabilit, încheiat, cu contururi precis finite. Aceasta este poate valabil pentru liceu. Aplicarea strictă a aceluiași principiu în învățământul superior poate avea rezultate catastrofice sub raportul formării de creatori. Nu numai că este posibil, dar este absolut necesar — socotesc — să se vorbească de la catedra universitară despre probleme nerezolvate. Viitorul se întemeiază și pe probleme nerezolvate; este deci firesc ca **studentul**, pe măsura puterilor lui, să aibă de rezolvat probleme specifice. Dacă nu m-aș teme de un patetism ieftin, aș exclama: „Căutați-le! Gândiți-le!”

D. O. — Actualul program de predare te limitează, pe tine, student, oferindu-ți exclusiv tabloul problemelor ce și-au găsit rezolvări, adică lucruri pe care — măcar parțial — le poți studia și singur, mai ales dacă poți profita pe deplin de multiplele avantaje ale metodelor moderne audio-video[16]. Astfel, un

15 sursa: **George Călinescu** (1899–1965) — critic, istoric literar, romancier, profesor de literatură română la Universitatea din București, autorul *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent* (1941); cursurile lui erau socotite modelul criticii „creatoare”.

16 „audio-video” (tipărit „audeo-video”; lat. *audio*, „aud”, *video*, „văd”) — mijloacele tehnice de învățare prin sunet și imagine (magnetofon, proiecție, televiziune).

accent deosebit pe problemele lăsate încă în suspensie de către nivelul științei actuale l-ar transforma pe profesorul universitar într-o călăuză de înaltă competență, cu ajutorul orientativ al căruia noile generații ar porni mai departe pe drumul spinos al căutărilor.

P. N. — Din contextul universitar actual nu se degajă cu suficientă claritate metoda, principiul, modalitățile intelectuale întemeiate pe dezvoltarea propriei gândiri, astfel încât aceste procedee să fie transmise și altora ca algoritmi ideali. Un profesor trebuie să știe să extragă procedeul, să-i facă analiza critică.

M. C. — Ați vorbit la început despre câteva trăsături distinctive ale creativității și ați marcat diferența ce se cere sesizată între noțiunea de muncă intelectuală curentă și aceea de exercițiu creativ. Dacă munca intelectuală există încă de la o vârstă fragedă — fiind ca și inerentă activității omenești — exercițiul creativ poate apărea doar mai târziu, la vârsta maturității, când există deja o acumulare de rezultate ale muncii intelectuale. Exercițiul creativ, pas conștient spre creație, trebuie să fie, cred, solicitat și impulsionat de procesul de învățământ superior. Mi se pare că **aici** se concentrează sarcina de cea mai mare răspundere a facultății, iar nu în asiduitatea acumulărilor de cunoștințe, sarcină care trebuie să fie îndeplinită de student prin munca sa individuală. În această lumină s-ar cuveni abordată problema seminariilor. Seminariile, când nu sunt altceva decât simple continuări ale cursurilor, nu sunt stimulative. Unii dintre profesorii noștri la care ținem deosebit de mult, nume prestigioase ale culturii românești își amintesc că seminariile din epoca studenției lor își asumau și rezolvau niște sarcini creatoare care le ridicau la nivelul cercurilor științifice de astăzi...

D. O. — Pentru că veni vorba: cercurile științifice cu prezentarea aprofundată a unei teme, cu dezbaterea ei, constituie o formă de muncă universitară aptă să stârnească discuții pasionate și pasionante. La noi în grupă, prezentarea a două referate valoroase a dus la dezbateri care au durat un semestru întreg. Se axau pe teme din domeniul artei; în prealabil fuseseră abordate, în treacăt și într-o viziune îngustă, în seminar. Când „ochelarii de cal”[17] au fost înlăturați, s-a remarcat brusc bogăția de idei conținute în temele respective.

I. C. — Și noi, la cercul științific de estetică, am propus o temă extrem de interesantă — „conceptul modern de teatru”. Dar decanatul n-a fost de acord, apreciind că problema este prea departe de preocupările curente ale unor viitori filologi! Există și cercuri științifice care trenează. Personal, cred că o mai mare elasticitate în fixarea temelor, extinderea domeniilor de cercetare, corelarea problematicei respective la reflectarea ei în literatură și artă, ar fi binevenite, ca mijloace de activizare a muncii intelectuale studențești, împotriva formalismului universitar.

17 „ochelari de cal” — apărătorile de piele puse în dreptul ochilor calului ca să nu vadă decât înainte; figurat, vederea îngustă, unilaterală.

P. C. — Ca elemente sociale trebuie să ne conectăm timpul individual la cel social. Or, noi trebuie să ținem seama de rentabilitatea timpului, în ultimă instanță a insului și capacității sale.

P. N. — E vorba de randamentul ce-l vor da specialiștii. Avem mulți ingineri, din ce în ce mai mulți, și necesitățile economiei cresc mereu. Cu toate acestea, principala problemă rămâne aceea a **calității** inginerilor, îndeosebi a ingeniozității lor — nu întâmplător cele două cuvinte au aceeași rădăcină.

D. O. — Pentru a spori timpul „autentic”, adică productiv în dauna celui „neautentic”, adică parazitar, cred că și în domeniul muncii universitare s-ar putea, și ar fi de dorit, să se realizeze anumite redimensionări. Lăsând studiul cunoștințelor din discipline disparate pe seama studentului, cred că singura formă de examinare ar trebui să fie **proiectul**. Aceasta, deoarece proiectul permite să fie verificate toate cunoștințele (ce se examinează astăzi separat) în conexiunea lor, în produsul lor finit. Ca arhitecți vom fi solicitați să creăm. Să facem încă din facultate exercițiul creației! La perioade mari, un an sau mai mulți, un proiect-sinteză-examen, pe principiul de mai sus, ar putea să marcheze absolvirea etapei respective. În funcție de o asemenea organizare, orarul ar deveni și el mai elastic, făcând loc programării — cu prezență liberă — de cursuri pe mai multe grade (eventual tot ani).

M. C. — Și racordând la problema specializării: propunerile colegului meu ar permite diferențieri între arhitecți, pe baza unor studii diferențiate în anii facultății. Căci dacă viața pretinde studii temeinice, de la concept la detaliu, în domeniul construcțiilor industriale și al celor civile, dar și al proiectării mobilierului, al integrării artei monumentale în urbanistică etc. etc., este cazul să pregătim din vreme asemenea specialiști. De-abia atunci arhitecții s-ar putea număra printre cei mai competenți educatori de gust public.

P. N. — Toate aceste remarci sunt binevenite. Regret însă că nu v-ați referit și la câteva probleme a căror rezolvare v-ar reveni exclusiv vouă, ca studenți, ca membri ai asociațiilor, ca uteciști. Căci poate 50 la sută din dezvoltarea unui student depinde de colectivul în care trăiește și învață. Curentul de opinie, modelele, atmosfera — sunt factori esențiali, de care poate studentul nici nu-și dă seama. Cum se omogenizează grupele? Ce fel de spirit, ce competitivitate realizează? Care sunt valorile cultivate acolo? 10 pe linie este rezultatul considerat de multe asociații drept valoarea supremă a studentului; și-a făcut însă vreodată un consiliu studențesc inventarul valorilor reale, nu al celor formal statistice? Există oameni pur și simplu neînzestrați care citesc pe rupte și rămân totuși neînzestrați; se poate compensa prin lecturi și conspectări făcute terre à terre[18], lipsa creativității? S-ar putea glosa mult pe marginea documentării și rolului ei, a spontaneității și rolului ei. Cu o imagine doar, spontaneitatea crește numai

18 „terre à terre” (fr., „la nivelul pământului”) — prozaic, mărunt, fără zbor; aici, lecturi și conspecte făcute mecanic.

pe câmpurile arate cu îndelungi și grele eforturi. A da calificativul maxim celor ce se documentează cu osârdie este încă o atitudine superficială, dacă nu știu **cum se documentează** și **la ce rezultate ajung**: foarte frecvent, în absența montajului creativ, oamenii se suprasolicită și devin niște arhive ambulante. A, dacă stilul de formare este stimulativ, orientativ, se ajunge la rezultatele superioare ale omului care — pe baza cunoașterii — creează în mod original...

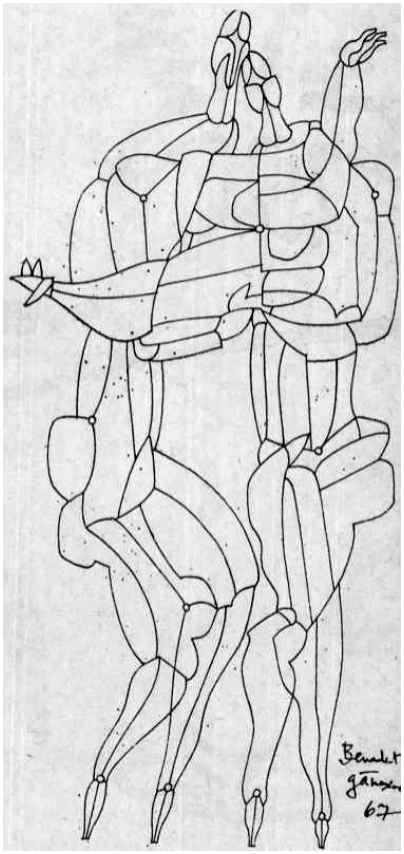
P. C. — Și ce înțelegem prin plasticitatea de care aminteați?

P. N. — A nu opera informațional standard, ci a modifica însăși maniera de operație.

P. C. — Dacă-mi este permisă o concluzie strict personală, creația este, cred, singurul mod de a apropia libertatea de insul social[19]. Creația este act de transfer și reactivare a valorilor retrospective în valori prospective. Este modul de rezolvare, în perspectivă, a necesității. Sunteți de acord cu această concluzie?

P. N. — Cu spiritul ei.

Convorbire consemnată de ȘTEFAN IUREȘ



19 insul social — Expresia autorului pentru omul ca membru al societății: creația e „singurul mod de a apropia libertatea de insul social” (în «Creativitatea»); cinematograful a anulat una dintre „obligațiile insului social”, imaginarea (în «Cele… (vezi pagina 515)

Încununarea fără fanfara orașului

[revistă neidentificată pe scan, ianuarie 1967, p. 217]

piesă într-un act de PAUL-CORNEL CHITIC

Decor: un oraș frumos, de veche tradiție culturală[20]; un cer senin. În oraș se simte o grea apăsare, o încordare tragică. Orașul așteaptă să se întâmple un fapt.

Partea I: un apartament în care cineva e bolnav.

Partea II: un local public — oricare, în afară de biserică.

Personaje: PERSONAJUL A, PERSONAJUL B, PERSONAJUL C, PATRU (PERS. N), DOCTORUL — cel mai bun om din localitate, ONESTUL ONESCIUC, ODIANA — foarte tânără —, O FEMEIE, SOȚIA BOLNAVULUI.

Toți așteaptă, stau. DOCTORUL iese. În cameră intră SOȚIA BOLNAVULUI.

[…] rile care se vor prăbuși?

ODIANA Nu.

DOCTORUL Bineînțeles că nu. Ți-ar place să auzi răcnind și urlând tot orașul, tot ținutul acesta, tot pământul?

ODIANA Nu.

DOCTORUL Atunci? Nu-i mai bine să faci ce-ți spun eu?

ODIANA Nu! Nu! Nu! Nu vreau să văd și nu vreau s-aud nimic.

DOCTORUL Atunci ia de la mine o pastilă.

ODIANA Și ce să fac cu ea?

DOCTORUL O iei cu puțină apă dacă altfel nu poți.

ONESCIUC Doctore! Eu iau cinci pastile odată, așa, fără nimic.

DOCTORUL Ea e fată și e mai delicată.

ODIANA Și?

DOCTORUL Și mori.

ODIANA *(încremenită)* Și… mor???

DOCTORUL Da.

ODIANA Nu!!!

20 sursa: Piesă într-un act publicată în ianuarie 1967 (p. 216–217) în aceeași revistă cu sigla «Œ». Se păstrează numai pagina 217: începutul piesei (și partea I aproape întreagă) era pe p. 216, care lipsește din exemplarul digitizat; textul începe în mijlocul unui cuvânt. Subiectul: un oraș își așteaptă sfârșitul (un asteroid se îndreaptă spre Pământ), iar „cel mai bun om din localitate”, doctorul, fost medic într-un lagăr de exterminare, împarte otravă drept „calmant”.

DOCTORUL Vrei să mori de frică?

ODIANA Nu.

DOCTORUL Vrei să mori stâlcită sub pietre? Vrei să mori asfixiată de gaze?

ODIANA Nu.

DOCTORUL Vrei să mori arzând de vie?

ODIANA *(epuizată)* Nu. Dă-mi-o! *(ia pastila și o pune cu grijă în buzunar)*.

DOCTORUL Nu-ți fie teamă, uite o ia și dânsul.

ONESCIUC Da, o iau și eu. Doctore, dar fata nu are atât de dezvoltat simțul umorului. Zău! *(ia o pastilă)*

DOCTORUL Uite, vezi? Dânsul e om mare și știe ce e bine și ce e rău.

ODIANA O iau. Dar poate ar fi mai bine dacă aș muri ca toți ceilalți. Am s-o iau. Mi-e frică de mor! Asta e. Mi-e frică *(iese)*

ONESCIUC Doctore! Ești un mare psiholog, recunosc. Și ai un tact nemaipomenit.

DOCTORUL De ce?

ONESCIUC Ce-ai gândit tu ca doctor? De ce să-i spun fetei că e un calmant? Are să-i fie teamă că nu e eficient, și...

DOCTORUL Cine?

ONESCIUC Calmantul.

DOCTORUL De pastilă vorbești?

ONESCIUC Sigur că da. Ce ți-ai spus tu? Dacă o conving să ia și otravă, în mod sigur va lua calmantul. Formidabil doctore. Formidabil!

DOCTORUL Sigur că e formidabil. Dar ce-ai zice dacă pastila aceea e chiar otravă?

ONESCIUC Doctore, glumești! Toată lumea te știe și, și eu te știu — de un om minunat. Cine crezi că uită câte ai făcut tu pentru noi. Cine crezi că poate uita! Ești cel mai bun om din localitate. Asta ești.

DOCTORUL Știi ce ar fi dacă ar fi otravă?

ONESCIUC Te pomenești că ai răspândit pastilele prin oraș?

DOCTORUL Sigur că da.

ONESCIUC Formidabil! Ar fi o glumă formidabilă *(râde)* Îți închipui, nu știu câți oameni... La câți oameni ai dat pastila?

DOCTORUL Cam la o sută...

ONESCIUC Îți închipui, o sută și mai bine de oameni ar muri așa, deodată. Formidabil, doctore! Și după ce i-ai aduce la viață le-ai spune: Ați văzut că era *(râde)*... otravă?

DOCTORUL Da. Și știți că eu am omorât cu mâna mea 300 de oameni?

ONESCIUC *(râzând)* Da, că ai omorât trei sute de oameni.

DOCTORUL *(râzând mirat)* Și că eu am fost doctorul unui lagăr de exterminare[21]?

21 sursa: Lagărele de exterminare naziste (Auschwitz-Birkenau, Treblinka, Sobibór, Bełżec, Majdanek, Chełmno) — în ele medicii SS făceau „selecția” deportaților la sosire și omorau deținuții

ONESCIUC *(râzând)* Eu cred că ar rămâne împietriți.

DOCTORUL Și închipuie-ți că împreună cu ăștia o sută și vreo douăzeci, completez cifra de încă trei sute. Și-mi împlinesc dorința. Doamne, Dumnezeule, mai e mult până atunci?

ONESCIUC *(extrem de înveselit)* Și pe ceilalți cum i-ai omorât?

DOCTORUL I-am injectat cu otravă când erau grav bolnavi.

ONESCIUC Da, bine că mi-ai adus aminte! Tu ai știut că decedatul a mai fost de 2—3 ori grav bolnav?

DOCTORUL Și?

ONESCIUC Mă gândeam...

DOCTORUL Oare crezi că mai putea rezista organismul lui la încă cine știe ce tratament prelungit?

ONESCIUC Cine știe...

DOCTORUL Uiți că pe lângă aceasta mai trebuia să țină și un regim strict și sever și că în ultimul timp cine știe dacă nu i-ar fi recomandat mască[22] de oxigen? Crezi că ar mai fi trăit?

ONESCIUC Cred că da...

DOCTORUL Ai văzut ce hemoragie externă puternică a avut?

ONESCIUC Tocmai asta voiam să spun și eu. Cred că dacă mai avea o hemoragie azi noapte ca aceea, cine știe dacă nu-l găseai înțepenit când ai fi venit. Să știi că nevastă-sa o să-ți fie recunoscătoare toată viața.

DOCTORUL Care viață?

ONESCIUC Chiar așa, doctore. Uitasem. *(râde)* Ha, ha, toată viața de apoi! Viața asta, cât mai este de trăit și ha, ha, viața ailaltă. Ești mulțumit, doctore? *(râde)*

DOCTORUL Mulțumit.

(ies amândoi din scenă)

PARTEA A II-a

PERS. A S-a făcut seară.

O FEMEIE Da

PERS. B Se face noapte și eu nu mai vreau nimic. Nu mai cer nimic. Atâta mai vreau, atâta mai vreau...

PERS. A Bea ceva să amorțești.

PERS. B Nu, nu. Nu vreau să beau nimic, nu, nu.

PERS. C Nu mergi acasă?

PERS. B Ce să fac acasă? Aici sunt mai mulți...

PERS. A Atunci dă-mi rația ta de băutură.

---

bolnavi, între altele, prin injecții cu fenol în inimă; de aici „i-am injectat cu otravă când erau grav bolnavi”.

22 mască — Pentru autor, „un decor condensat, redus la suprafața feței interpretului”; în spectacolul cu măști coexistă doar două dintre cele trei spații, cel intenționat și cel constituit (în «Cele trei spații ale scenei (I)»). (vezi pagina 517)

PERS. B Ia și rațiile de mâncare, și de tutun, și de somn; ia-le pe toate câte mai sunt.

O FEMEIE Să-mi dai și mie. Eu nu mai am pâine decât pentru două zile cel mult și... dacă mai trăiesc, o să-mi fie foame.

SOȚIA Dacă refuză, nu-i așa că refuzi toate rațiile? Eu zic să le împărțim egal. Și eu aș avea nevoie de...

PERS. A Tu ești bătrână!

SOȚIA Mie mi-a murit soțul și am și eu dreptul să mă bucur puțin de refuzul lui. Dacă aș fi refuzat, aș fi împărțit în mod egal...

PERS. B Împărțiți-vă singuri!

SOȚIA Aș vrea niște pâine...

O FEMEIE Eu am cerut mai întâi!

SOȚIA N-are nimic, împărțim egal.

O FEMEIE Eu am cerut mai întâi! Tu mai ai câte ceva de mâncare acasă.

PERS. A Nu te mai saturi odată? Dacă mori chiar acum?

O FEMEIE Dacă mor eu, mori și tu! Tu de ce ai cerut rația de alcool?

PERS. A Ce te interesează de ce?...

SOȚIA Nu vă certați.

O FEMEIE Uite cum facem: mai sunt 3—4 rații de pâine pentru încă 3—4 zile.

SOȚIA Da.

O FEMEIE Și s-au mai dat încă două rații suplimentare, așa, în caz de întârziere...

SOȚIA Da. Cele două rații le iei tu întregi, fiindcă, e adevărat, eu mai am câte ceva pe acasă.

O FEMEIE Iar celelalte 3—4 rații le împărțim în jumătate.

SOȚIA Foarte bine.

O FEMEIE Gata?

SOȚIA Da, foarte bine.

O FEMEIE Bine *(pauză)*

PERS. B Nu mai vreau să am haine multe, nu mai vreau să am casă, nu mai vreau masă bogată și nici săracă... Nu mai vreau nici măcar... nu mai vreau, nici măcar să vreau. Vreau să mor, vreau să mor acum, să mor acum cât vreau, acum cât cred eu că e bine când mori...

PERS. A Taci, taci, taci odată!

O FEMEIE Mâine dimineață, n-ai să mai vrei, știu eu bine. Parcă eu n-am vrut de atâtea ori?...

PERS. A Dac-am mai apuca ziua de mâine...

O FEMEIE Ei da, atunci da.

PERS. A Dacă apucăm ziua de mâine!... Ce minunat ar fi, ce minunat ar fi. *(Intră Onesciuc. Pauză)*

O FEMEIE Tu știi că n-am terminat pieptii la puloverul galben? Doamne, cum mi-am pierdut ziua de pomană. L-aș fi putut termina la prânz.

SOȚIA Știi că soțul meu a murit?

O FEMEIE Da, săracutul, bine că a scăpat de chinuri.

SOȚIA Îmi ziceam că mâine aș fi putut să-i fac ordine în odaie și să... E, dar poate să mai stea și așa.

O FEMEIE Nu te mai osteni atâta. Azi, mâine murim. Sau dintr-o clipă într-alta. Ce rost are atâta zbucium? Pentru ce?

SOȚIA Acum sunt și singură... Dacă mai trăia el... Dar așa...

O FEMEIE Toți murim... tot murim *(pauză lungă. Începe lucrul la pulover)*. Vărul meu! era miner *(trist)* Era un băiat tare bun la suflet... A murit, doamne cum a murit... S-a chinuit cred că două săptămâni... Avea picioarele zdrobite... neatenție, accident... S-ar fi vindecat, dar respirase un gaz otrăvitor, a murit sufocându-se. Doamne ce moarte!

SOȚIA *(din ce în ce mai trist)* Și sora mea, cu soțul ei au murit. Într-un accident de mașină. Zdrobiți, zdrobiți, of, of!

PERS. B N-aveți altceva de discutat decât despre moarte? Nu se poate! Căutați altceva de vorbit. Altceva, altceva!

PERS. A Când țipai acum, semănai leit cu taică-meu! Zău dacă nu semănai.

PERS. B Nu ai cu cine să mă compari decât cu un om mort? Ce dacă semăn cu taică-tu, ce importanță are?

O FEMEIE Și soțul tău semăna cu cineva din familia mea.

SOȚIA Cu cine?

O FEMEIE Cu fratele mamei, cu un văr al mamei...!? Nu știu, nu-mi amintesc bine. Să știi că unii oameni sunt sortiți să semene cam în toate. Și ruda asta a mea a murit la fel cu soțul tău; s-a chinuit, s-a chinuit, doamne, doamne!

PERS. C *(foarte trist)* Dacă n-ar muri oamenii de loc, ah, ah! Tatăl meu s-a sfârșit brusc... atac de cord... și gata. Și era un om atât de vesel, atât de bun, să vezi cum se așezau porumbeii pe umerii lui! Creștea porumbei, din asta a trăit.

PERS. A Nepotul meu, avea cinci anișori...

SOȚIA Vai, la vârsta asta?!

O FEMEIE Să vezi un copil murind!

PERS. A S-a jucat și s-a lovit la genunchi. I s-a umflat ca o minge și tot timpul striga „Mă doare genunchiul!”, mă doare genunchiul, azi, mâine, la fel, într-o săptămână s-a stins.

PERS. B *(foarte întristat)* Și prietenul meu. Stupid... Nici n-am putut crede. Un ac! Un ac înghițit, atât. Mi-am văzut prietenul cu ochii mei murind. În brațele mele! Până la autopsie nimeni n-a știut nimic!

PERS. A *(cutremurat)* Un ac!!

O FEMEIE Am mai auzit de un caz asemănător.

ONESCIUC Zău, un ac?

PERS. B Da. Ce te miri?

ONESCIUC Cum, un ac? Un ac mic de tot?

PERS. B Da.
ONESCIUC Și d-asta-l plângi?
PERS. B Dacă l-ai fi cunoscut, n-ai fi vorbit așa!
ONESCIUC Bine, dar e formidabilă întâmplarea! Ha, ha, auzi, un ac, să moară ditamai omul! Era înalt, nu?
PERS. B Tip atletic, sportiv...
PERS. A Trebuie că era un băiat bun.
SOȚIA Eu nu pricep ce e de râs aici?...
ONESCIUC *(mirat)* Cum adică?...
O FEMEIE Nu-i nimic de râs aici; a murit un om!
ONESCIUC Ce-i cu voi, nu înțeleg.
PERS. C Ce găsești de râs? Râzi de noi?
ONESCIUC Bine dar voi muriți în curând!
PERS. A Da, și?
ONESCIUC Tu vorbești? Care n-ai înțeles gluma doctorului?
PERS. A *(râs palid)* A, da!
O FEMEIE Au murit niște oameni dragi.
ONESCIUC Bine, dar o să murim chiar noaptea asta, poate!
PERS. A Murim, murim, murim! De atâta timp tot murim! Dar să murim odată!
ONESCIUC Bine, dar vom muri cât de curând!
PERS. B Știm cu toții că murim. De ce o repeți mereu! Da, și?
ONESCIUC Și nu vă dați seama că e caraghios?
SOȚIA A murit soțul meu de curând... Ce e caraghios?
ONESCIUC Moartea cu acul. *(stupoare. Onesciuc izbucnește în râs)* Ce poate fi mai stupid! Auzi, înghiți o drăcovenie mică și mori! *(râde)*
PERS B Dar nu e nimic de râs!
ONESCIUC *(râzând)* Și... cum a murit vărul tău?
O FEMEIE A murit otrăvit cu gaze, asfixiat.
ONESCIUC Da *(râde)* Și... cum făcea?
PERS. A *(cutremurat)* Da, chiar așa, cum făcea?
O FEMEIE Ei, făcea...
PERS. B Cred că se văita...
O FEMEIE Ei, nu se văita...
ONESCIUC: *(vesel)* Dar cum făcea?
O FEMEIE Făcea... făcea... horc-horc. *(Onesciuc izbucnește în râs, pe când ceilalți se luminează la față și intră în joc)*.
ONESCIUC *(râde)* Horc-horc făcea? Auziți făcea horc-horc!
PERS. A Chiar că e curios; horc-horc!
PERS. B E curios..,
SOȚIA Dar și soțul meu a horcăit!

ONESCIUC *(râde; o scurtă izbucnire de râs și la ceilalți)* Și soțul tău horc-horc? Și... *(râde)* Sora și cumnatul tău au fost făcuți zob. Auzi: morți-piure *(râd și ceilalți)*

PERS. A Așa, caraghioasă este și moartea tatălui meu.

ONESCIUC *(la fel de înveselit)* Nu zău, ce spui?

PERS. A Da, era cât un munte de voinic și mereu spunea: Eu am să trăiesc veșnic! De n-ar muri oamenii niciodată! De-ar trăi cât eu...

PERS. B Era un om foarte bun, cred eu.

PERS. C Murim, murim, murim! De atâta timp tot mor oamenii... Of!

ONESCIUC Ei da, și?...

PERS. A Și eu eram lângă el, și mergând, odată aud „buf”...

ONESCIUC *(vesel)* Buf?

PERS. A Da. Și mă uit să văd ce e, ce mai zice tata...

ONESCIUC *(râzând)* Și a făcut „buf”, nu?

PERS. A Da. A făcut buf! A murit pe loc.

ONESCIUC Buf, buf; horc-horc. *(râde. Soția începe să plângă)* De ce plângi, femeie?

SOȚIA Nu știu.

ONESCIUC Nu trebuie să plângă nimeni aici, înțelegi? toți trebuie să râdem, ce dracu! *(râde)*.

FEMEIA Nu pot să râd...

ONESCIUC Ba ai să poți!

SOȚIA Uite, încerc *(încearcă să râdă)* Vezi? Nu pot. Nu pot.

ONESCIUC Hai, râzi! Povestește cum a murit vreun om. Hai!

SOȚIA Eram în spital... nu eram cine știe ce bolnavă... și lângă mine... eu trebuia să plec a doua zi...

ONESCIUC Grozav. Tu trebuia să pleci, foarte bine până aici, n-ai de ce să plângi. Nu-i așa?

SOȚIA Da... Și vecina mea de pat era operată...

ONESCIUC Bun. Și?

SOȚIA Și se văita mereu...

ONESCIUC Și cum făcea? Vaaaai! Vai-vai-vai!

SOȚIA Nu... Și pe la miezul nopții s-a apucat cu mâinile de marginea patului și a făcut... Oah! *(răcnește cu adevărat și sfâșietor)*... așa a făcut... Oah *(încă o dată răcnește)*... dar soțul meu n-a făcut decât horc-horc.

ONESCIUC Ei da, *(râde, dar singur)* fiecare în felul lui, alții horc-horc, alții oah-oah, alții buf! Să tot râzi. Să nu mai prind pe nimeni că plânge! Ce naiba să facem?

PERS. C Poate altceva decât să râdem... Eu, nu pot să râd..

ONESCIUC Cum altceva? Fii serios! Ce altceva să facem decât să râdem?

PERS. B De ce?

ONESCIUC *(râde)* Dacă râzi ai impresia că nu vrei să te împotrivești distracției care vine; că nu vrei, nu că nu poți! Asta e. Ai înțeles? *(râde ieșind din scenă. Tăcere. Fiecare încearcă să spună ceva, neluat în seamă de ceilalți. Tăcerea se continuă până la apariția doctorului)*.

DOCTORUL Bună seara.

PERS. A Doctore!... Când... murim?

DOCTORUL Cred că în seara asta!

PERS. B În seara asta? Acum e noapte!

DOCTORUL După unele informații spre miezul nopții...

PERS. C. Și... doare?

DOCTORUL Moartea? Da

PERS. B Și doare rău?

DOCTORUL Precis nu știu. În noaptea asta însă voi afla precis. După toate cercetările mele, e foarte dureroasă și moartea cea mai simplă.

DOCTORUL Numai că noi nu vom muri simplu!

O FEMEIE Și cum vom muri?

DOCTORUL Singuri. Fie-fiecare moarte și atât.

SOȚIA O să țipăm tare? Eu nu pot țipa.

DOCTORUL Nu moartea prin strivire, asfixie sau foc e grea, ci faptul că știi că mori... cum să vă explic?...

PERS. A Groaza...

DOCTORUL Da, groaza și urletul acela continuu pe tot pământul...

PERS. B Și n-ai unde să fugi...

DOCTORUL Da, și goana nebună după un loc sigur.. Toți se vor strivi și omorî, ca să se agațe pe un acoperiș, care va cădea și el imediat... Asta va fi foarte rău.

SOȚIA Eu nu pot nici să fug. Am avut operație acum câteva luni...

DOCTORUL Unde să fugi?

PERS. B Unde să fugi?

PERS. C Eu mi-am pus costumul cel mai bun... Acum pot... să... aștept!

PERS. A Doctore...

DOCTORUL Da.

PERS. B Să facem... ceva!

PERS. A Taci!

PERS. C Ce zici să facem?

PERS. A Taci. Doctore...

DOCTORUL Da.

PERS. A Doctore.. Eu te-am respectat întotdeauna, cum să-ți spun eu... Am zis întotdeauna că ești un om ales, un om de valoare. Toată lumea te știe drept cel mai bun om din localitate. Înțelegi, cel mai bun om din localitate! Așa-ți spun toți.

DOCTORUL Eu vă mulțumesc. N-aveți pentru ce! Nu merit! Eu vreau să-mi împlinesc o dorință veche. Voi, mă ajutați puțin. Atât. Eu trebuie să vă mulțumesc.

PERS. A Nu, doctore, voiam să-ți cer scuze pentru că n-am înțeles gluma aceea. Te rog să mă ierți...

PERS. C Când murim? Să murim odată și gata!

PERS. B Mi-e teamă iarăși, știi, simt frica în jurul meu, uite-o, se învârtește în jurul meu! Mi-e teamă iarăși.

SOȚIA Doctore, nu-i așa că eu am nervii zdruncinați și că soțul meu e fericit?

PERS. A Da, doctore, ultima șansă, asta e. Ultima șansă!

DOCTORUL Sigur că e fericit. Și sunt și eu fericit pentru...

PERS. A Dă-mi te rog o pastilă!

PERS. B Ce pastilă?

DOCTORUL Nici o pastilă!

PERS. A Doctore!! Nu vrei să-mi dai, doctore?!

O FEMEIE Despre care pastilă e vorba?

SOȚIA Bine că soțul meu e fericit!

PERS. A Doctore! Nu vrei să-mi dai pastila?

DOCTORUL Nu înțeleg...

PERS. A Doctore! Cum, doctore, chiar nu vrei să-mi dai pastila?

PERS. B Despre ce este vorba?

PERS. C Ce pastilă? *(atmosfera se precipită)*

PERS. A Doctore, te știam bun doctore, te știam cel mai bun om din localitate! Nu se poate, trebuie să-mi dai pastila! Trebuie!

O FEMEIE Explică-ne și nouă.

SOȚIA Ce tot spui acolo?

PERS. A Doctore!

PERS. B Dar spune odată!

PERS. C Explică-te!

O FEMEIE Explică-ne și nouă!

DOCTORUL Nu pot să-ți dau nimic!

PERS. A Stați! Văd că rugămințile mele nu sunt de nici un folos.

PERS. B Vorbește clar, omule!

PERS. A Stați! Stați! Pe acest doctor l-am iubit cu toții și l-am prețuit în zadar! Acestui doctor i-am spus cel mai bun om din localitate! Ei, bine. Am greșit groaznic. Ne-am înșelat grav!

PERS. C De ce?

PERS. B Ce e asta?

PERS. A Doctorul acesta are o pastilă! Nu mă interesează ce este. În orice caz e ceea ce ne trebuie tuturora, acum, când cine știe dacă peste o oră mai trăim. Înlătură spaima, ne salvează — nu știu cum — dar el singur i-a spus:

„ultima șansă” Doctoria — ultimă șansă. Nu vrea să-mi dea nici mie nici vouă!

PERS. C Doctore, ești obligat, doctore, te obligăm doctore!

DOCTORUL Nu le am aici, nu mai am, de fapt...

PERS. A Oameni buni, trebuie să rezistăm. Cineva să stea la ușă. Să nu-i dea voie să iasă...

DOCTORUL Dar nu le am aici...

PERS. A N-are nimic, te însoțim până acasă.

PERS. C Merg eu.

PERS. B Și eu!

PERS. A Mergem cu toții.

DOCTORUL Dar...

PERS. A Nu, doctore, ai să ne dai la toți.

DOCTORUL Bine, dar...

PERS. C Nici un cuvânt fiindcă e grav, mă înțelegi? Dacă te împotrivești îți pierzi viața!

DOCTORUL Bine, dar e... otravă!

PERS. A. *(ieșit din minți! MiiințI! Minți! Fetei aceleia i-ai dat, lui Onesciuc i-ai dat, el mi-a spus, să nu negi...*

DOCTORUL E otravă, pastila..

PERS. A Taci!

PERS. C Și așa să fie, mi-e foarte teamă de moarte.

PERS. B La urma urmei... tot murim.

SOȚIA Pe soțul meu l-ai făcut fericit, doctore?

DOCTORUL Da.

PERS. A Și atunci?

PERS. C *(violent)* Scoate pastilele, când îți spun! Scoate-le, n-auzi!

PERS. B Lăsați-l să spună unde le ține, unde le are.

DOCTORUL Bine, vă dau. *(scoate pastilele și cu o plăcere nemăsurată le împarte tuturor. Toți sunt sfârșiți de tensiune. Doctorul numără)* unu, doi, trei, patru, cinci. Deci înseamnă că voi omorî 305 oameni nu 300! Mai am trei pastile!

SOȚIA De ce trei? Nu mai îmi dai mie una?

DOCTORUL Nu. Să am de rezervă... Una, două... ei mai bine așa!

O FEMEIE Doctore *(cu intenții sexuale disperate)* Doctore, nu-mi dai mie încă o pastilă? Hm? Nu se poate să nu-mi dai, nu-i așa?

PERS. A Nu cumva nu sunt prea bune?

DOCTORUL Ba sunt foarte bune.

PERS. C Atunci de ce ți-ai oprit trei?

DOCTORUL Așa, ca să am câteva... în plus...

PERS. C Ar trebui să te pedepsim! Să ți le luăm pe toate...

PERS. B Să-i lăsăm doar una!

O FEMEIE O pastilă am cerut-o eu *(Doctorul scoate la iveală încă două pastile, femeia ia una din ele. Pers A ia încă una)*.

PERS. C Dă-mi-o mie!

PERS. A Bine, ia-o tu!

DOCTORUL Mă duc să mai aduc. *(Doctorul iese, se lasă o tăcere preocupată de pastilele împărțite)*. Apare Patru. Doctorul se oprește puțin descumpănit).

PERS N Aaa! Ce faci dragă prietene? Chiar mă întrebam acum câtva timp, o oră să fie? nici chiar o oră, unde e buna noastră cunoștință? Dar întrebarea e: unde va fi peste o oră?

DOCTORUL Ai fost să te plimbi? Cum te simți? Nu ți-e frică?

PERS N De moarte?

DOCTORUL ...Să zicem...

PERS. N Nu. De moarte nu. De noapte însă da. Ia uită-te în sus.! Vezi cât întuneric? Să-ți spun un secret.

DOCTORUL Adică?

PERS. N Moartea vine din întuneric, iar când e noapte, din cer. *(apare Odiana)*

DOCTORUL Și chiar ți-e frică de noapte? Atunci roagă-te la Dumnezeu.

PERS. N Dă-mi o linguriță de vid și cred în Dumnezeu.

DOCTORUL Vorbești cam mult!

PERS N Iar tu, doctore, faci cam multe.

DOCTORUL În locul tău mai mult aș face decât aș vorbi.

PERS. N Te porți și vorbești cam...

ODIANA Patrule! Mi-e frig și mi-e iarăși frică...

DOCTORUL Du-o acasă! *(Odiana se sperie)*

ODIANA Doctorul!

PERS. N Ce vrei să spui?

DOCTORUL Ei!

PERS. N Cum îndrăznești să spui că ea...

ODIANA Taci! Ce dacă a spus? Mi-e frică. Și mi-e și frig.

DOCTORUL Hai, plecați odată!

PERS. N Cum, îmi poruncești?

DOCTORUL Hai, pleacă odată!

PERS. N Doctore, de ce l-ai ucis pe bolnavul acela?

DOCTORUL Hai, pleacă odată *(Iese)*.

PERS. N Doctorul mă urăște și îl urăsc.

ODIANA De ce? E... un om bun.

PERS. N Auzi? Câtă liniște — *(Pauză. În local toți tac)*.

PERS. B Cât... mai e până la miezul nopții?

PERS. C Atunci murim, nu-i așa?

PERS. B Așa spunea doctorul.

SOȚIA Unde am pus pastila? Unde am pus pastila? Pastila mea... pastila mea... *(Tăcere. Pauză)* A, uite-o! Am găsit-o.

PERS. C Mă sufocă liniștea *(Pauză)*

PERS. B Toată lumea tace *(Pauză)*

PERS. A Vezi că ți s-a strâmbat cravata...

PERS C Mi-e frică! *(Tăcere; o femeie izbucnește într-un plâns deznădăjduit)*

PERS. B Taci!

PERS. A Taci!

SOȚIA Nu mai plânge...

PERS. C Taci! Taci! Taci!

O FEMEIE *(plângând)* Eu... mor... și... n-am să-l mai văd pe soțul meu... nu-l mai revăd, pe soțul meu! *(se oprește brusc din plâns)*

SOȚIA Uitam... uitam... *(se agită și împarte lumânări, pe care toți și le aprind una de la alta)*.

PERS. C Vreau puțină apă.

O FEMEIE Să se fi întors...

PERS. B Mai avem un sfert de oră...

SOȚIA Și după aceea luăm pastila? Atunci luăm pastila, da?

PERS. C Mi s-a stins lumânarea.

SOȚIA Dați-mi un pieptăn. Dați-mi un pieptăn *(se așează, se piaptănă)* Uitam, uitam să mă pieptăn.

PERS. C Vreau puțină apă.

SOȚIA Ați văzut, uitam să mă pieptăn! Uitam să mă pieptăn?! Uitam! *(Intră Onesciuc, mâncând un sandvici)*

ONESCIUC Știți ce mi-a spus nebunul de Patru? *(Către Pers. A)* Tu nu vrei un sandvici? Mai am unul. Că nici un intelectual nu scapă de bătături *(râde, apoi tace)* Mie nu-mi dați o lumânare? *(I se dă una. O aprinde. O privește)* Mai sunt cinci minute până la miezul nopții *(Tace)* Voi nu luați pastila? Eu o iau. *(Toți îl privesc muți, încremeniți)* Mâine dimineață plec. Poate mă pierde moartea pe drum. Ce ziceți? Bună idee, nu? *(râde puțin, apoi tace. Cineva deschide un radio, se aude o fluierătură lungă și ascuțită)*.

PERS. C Apă!...

O FEMEIE Și noi chiar murim? *(În ușă apare Doctorul. Un glas din radio anunță: Cetățeni! Asteroidul care se îndrepta spre pământ a fost distrus, astfel că nu periclitează pământul. Cetățeni! Asteroidul a fost înlăturat!" În ușă apare Patru. Tăcere)*.

PERS. C Nu se poate!

PERS. A Și acum o luăm de la capăt?

SOȚIA Ce curios? Și nu mai murim?

PERS. C Nu se poate! Nu se poate! Trebuie să murim cu toții!!! Așa trebuie, să murim! Toată lumea știa că azi moare! De ce să nu murim? Eu nu mai am nimic de făcut de acum încolo! De acum încolo... Nu se poate! Nu-i așa că trebuia să murim? Sigur că da! Trebuia să murim. Eu mor! Să mor, mai

repede. Mi-e frică. Și acum când? Iar să nu știm când? Vă rog, vă rog mult de tot. Hai să murim! Să murim! E simplu, nu-i așa, că e simplu!

PERS. B Nu știu...

PERS. C Ba știi, fricosule! Să murim, să murim, cu toții, deodată!

PERS. A Nu, nu, nu.

PERS. C Eu... eu... eu trebuie să mor. Vă rog, ajutați-mă! Ajutați-mă! Ce rost are să nu murim? Cel puțin eu, cel puțin eu! Vreau să mor. Vă rog ajutați-mă! A-ju-ta-ți-mă! *(caută să moară)* Vreau să mor, ajutați-mă, ajutați-mă *(până la moartea lui Onesciuc va căuta agitat să moară)*.

PERS. B Și acum când... murim?

PERS. A De la care capăt o luăm?

(Onesciuc cade mort)

PERS. C *(mirat)* Nu-mi... vine să cred... Gata? *(Toți scot automat pastilele. Îl privesc fix pe Doctor. Aruncă pastilele, se șterg pe mâini, sting lumânările și le aruncă. Totul, încet, foarte încet, și la fel de încet, ies. Patru fuge din sală. Doctorul ia poziția de drepți)*

DOCTORUL Domnule comandant al lagărului. Vă raportez că nu mi-am putut aduce la îndeplinire misiunea. Vă rog să mă iertați. Dar eu aștept, să știți că aștept *(se apleacă și începe să culeagă lumânările și pastilele)*. Aștept oricât; zece ani, o sută de ani, o mie de ani. Nu se poate să nu se mai întâmple o catastrofă. Atunci o să am și lumânări și pastile *(Se așează în capul oaselor și aranjează cu meticulozitate lumânările și pastilele)*... și pastile și lumânări. Pastile... și... lumânări. Trebuie să se mai ivească prilejul. Eu aștept... am să aștept...

CORTINA

Tineretul obiect al cunoașterii și subiect al acțiunii

[revistă neidentificată pe scan, iulie 1968, p. 518]

ancheta noastră

ION ILIESCU[23]

prim-secretar al C.C. al U.T.C., ministru pentru problemele tineretului

Întrebare: Ce se preconizează în lumina hotărârilor partidului și guvernului cu privire la tineret, pentru așezarea pe baze științifice a studiului și educației tineretului?

Răspuns: Pornind de la aprecierea rolului[24] pe care tânăra generație îl joacă în societate ca factor activ de progres, prin dinamismul, energia și spiritul creator ce-i sunt caracteristice, Partidul Comunist Român acordă o deosebită atenție așezării pe baze științifice a ansamblului procesului de educare și pregătire multilaterală pentru viață a tineretului. Ar fi poate suficient să amintim în acest sens Hotărârea Plenarei C.C. al P.C.R. din anul trecut[25] cu privire la îmbunătățirea muncii educative în rândul tineretului, prin care acțiunea convergentă a factorilor instructivi și educativi este integrată organic ansamblului măsurilor luate în vederea perfecționării vieții economice și sociale, a întregului sistem al orânduirii noastre, pentru asigurarea mersului rapid înainte pe calea desăvârșirii construcției socialiste, a progresului și prosperității României. Una din ideile cele mai importante ale hotărârilor de partid o constituie sublinierea necesității unei mai strânse îmbinări și coordonări a acțiunii tuturor factorilor educativi — a școlii, familiei, instituțiilor de stat, obștești, de cultură, a organizațiilor de tineret.

Partidul și statul nostru subliniază în permanență rolul deosebit al **școlii** de toate gradele în întreaga muncă de educație și de formare a tinerei generații.

---

23 sursa: **Ion Iliescu** (3 martie 1930, Oltenița – 5 august 2025, București) — activist comunist, în 1967–1971 prim-secretar al C.C. al U.T.C. (Uniunea Tineretului Comunist) și ministru pentru problemele tineretului (11 decembrie 1967 – 17 martie 1971); după 1989, președinte al României (1990–1996, 2000–2004).

24 sursa: Anchetă publicată în iulie 1968 (p. 518), realizată de Silvia Ungureanu și Paul Cornel Chitic (pe atunci student la Filozofie), ca parte a unei dezbateri despre cercetarea științifică a tineretului „inițiate de revista «Amfiteatru»” — revista lunară a studenților români, apărută la București din 1966. Răspund liderul organizației de tineret și ministrul tineretului (Ion Iliescu), un academician filosof (C. Ionescu-Gulian) și un lector de la Facultatea de Filozofie (George Cazan); vocabularul e cel oficial al anului 1968.

25 sursa: Plenara Comitetului Central al Partidului Comunist Român din 1967 („anul trecut” față de data anchetei, 1968), consacrată îmbunătățirii muncii educative în rândul tineretului.

Directivele Comitetului Central al partidului și, pe baza acestora, Legea învățământului adoptată de Marea Adunare Națională[26], sunt documente călăuzitoare, de o mare valoare pentru ridicarea mai departe a edificiului școlii noastre în concordanță cu necesitățile de azi și de mâine ale economiei și culturii naționale, cu realizările și perspectivele revoluției tehnico-științifice contemporane.

În procesul complex de pregătire pentru muncă și viață a tinerei generații o contribuție activă aduc (și pot aduce într-o măsură sporită) **organizațiile de tineret** ca **factor de autoeducare,** care întotdeauna a jucat un rol important în formarea tineretului. Consfătuirea pe țară a Uniunii Tineretului Comunist a stabilit un program de acțiune, în spiritul Hotărârii C.C. al P.C.R., în vederea creșterii rolului și atribuțiilor organizațiilor de tineret, dezvoltării inițiativei acestora, îmbunătățirii conținutului și formelor de activitate, lărgirii sferei lor de cuprindere, pentru a contribui la sporirea continuă a rolului tineretului în întreaga viață a societății, a aportului său la opera de edificare a societății socialiste.

Printre măsurile în curs de adoptare trebuie menționată și crearea Centrului de cercetări în problemele tineretului[27]. În urma unei largi consultări a cadrelor de specialitate — sociologi, pedagogi, psihologi cu îndelungată activitate științifică și educativă — se preconizează ca Centrul de cercetări să studieze tineretul ca o categorie socială dinamică, în procesul formării și integrării sale în muncă și viață, să cerceteze problemele dezvoltării multilaterale a personalității tânărului și psihosociologia grupărilor de tineret, tendințele de evoluție ale tineretului, factorii care condiționează pregătirea și educarea sa. Pe această bază, Centrul va evidenția fenomenele și problemele noi, va propune instituțiilor de stat și organizațiilor obștești soluții ale unor probleme de ordin social, de muncă și viață ale tineretului, precum și în vederea îmbunătățirii metodicei, a conținutului și formelor activității educative în rândul tineretului.

În cadrul activităților Centrului vor predomina cercetările cu caracter aplicativ. Totodată, pe baza datelor obținute, ca și prin cercetări special întreprinse în acest sens, Centrul va contribui la analiza și elucidarea unor probleme majore, de interes teoretic. Centrul va cerceta metodica muncii educative cu tineretul, participând la generalizarea experienței pozitive, promovând forme și metode noi, adecvate sarcinilor și cerințelor pregătirii și formării tineretului pentru muncă și viață.

Centrul pentru problemele tineretului va efectua studii proprii, va colabora și va întreprinde cercetări comune cu institute științifice, organizații și instituții centrale, va contribui la coordonarea cercetărilor privitoare la tineret, va centraliza date și informații obținute prin studierea problemelor tineretului.

---

26 sursa: Legea nr. 11/1968 privind învățământul în Republica Socialistă România, adoptată de Marea Adunare Națională (parlamentul țării) în mai 1968, cu două luni înaintea anchetei.

27 sursa: Centrul de Cercetări pentru Problemele Tineretului (C.C.P.T.), înființat la București în 1968, pe lângă C.C. al U.T.C. — primul institut românesc de sociologie a tineretului.

Instituțiile de stat, organizațiile economice și culturale, școala, familia, Uniunea Tineretului Comunist, Uniunea Asociațiilor Studențești vor profita fără îndoială în activitatea lor educativă în rândul tineretului de rezultatele studiilor și cercetărilor, care vor înlesni o mai bună cunoaștere a condițiilor de viață și muncă ale acestuia, a preocupărilor și cerințelor sale, a particularităților specifice tineretului nostru de azi.

În acest cadru, dezbaterea în presa de tineret și studenți a problemelor cercetării științifice referitoare la tânăra generație — căreia i se alătură și actuala discuție inițiată de revista „Amfiteatru” — poate aduce o contribuție utilă la eforturile ce se fac pentru așezarea educației tineretului pe baze științifice, pentru o mai aprofundată cunoaștere a tineretului și o mai eficientă acțiune de formare a sa în spiritul înaltelor idealuri ale contemporaneității.

Acad. C. IONESCU-GULIAN[28]*:*

Întrebare: Se poate vorbi despre o distincție între idealurile generațiilor tinere — în succesiunea temporală? Ce ne puteți spune despre specificitatea, particularitățile idealului tineretului român?

Răspuns: În epoca noastră și în țara noastră cred că se poate accentua la maximum continuitatea idealurilor diferitelor generații. Dacă sunt și deosebiri, ele nu sunt esențiale și reflectă doar condițiile specifice diferite care demarchează epoca actuală de cea interbelică. Generațiile de tineri care au fost studenți între 1930—1940 s-au format spiritualicește în perioada luptei antifasciste, și a celui de-al doilea război mondial. Era firesc ca în aceste condiții grele idealul formării profesionale, dorința afirmării de sine, căutarea unui loc în viața socială — să se fi împletit cu nevoia de a participa la transformarea societății, la instaurarea libertății și a condițiilor omenești de viață atât pentru tineri, cât și pentru toți ceilalți.

Întrebare: În ce măsură poate să coexiste idealul tinerei generații cu cel al generației precedente?

Răspuns: Astăzi trăiesc și muncesc în țara noastră generații diferite doar prin vârstă și experiență, dar **contemporane** prin problemele și aspirațiile lor. Cred că stilul de viață al acestor generații nu se deosebește nici formal: un tempo mai rapid, o mai mare complexitate a relațiilor și obligațiilor sociale, o tensiune și atenție spre viața socială dictate de problemele epocii noastre ne sunt tuturora comune, tineri sau vârstnici. Cred însă că, fără să cădem în idilism, putem socoti epoca noastră drept mult mai propice manifestărilor de creație și realizare decât în epoca interbelică.

În epoca noastră, în condițiile socialismului, a devenit cu totul inoperantă, factice, formula „distanței” dintre generații, ba chiar a conflictului dintre ele, pe care, în literatură, l-a tratat pentru prima oară Turghenev în „Părinți și

28 sursa: **Constantin Ionescu-Gulian** — filosof marxist, istoric al filosofiei (studii despre Hegel), membru titular al Academiei R.P.R. din 1955, profesor la Universitatea din București și director al Institutului de Filozofie al Academiei; una dintre figurile oficiale ale filosofiei românești de după 1948.

copii”[29]. Însușirile pe care suntem obișnuiți să le considerăm ca apanajul tinereții — entuziasm, îndrăzneală, inițiativă etc. sau cele rezervate maturității — luciditate, cumpănire, autocontrol, autodisciplină etc. — nu mai pot fi astăzi, în societatea noastră, divizate mecanic după vârsta înscrisă în buletinul de identitate.

Prețuim astăzi la tineri autodisciplina și luciditatea, după cum apreciem la cei vârstnici entuziasmul și inițiativa. Într-o societate care se construiește, care oferă mii de șanse pentru realizarea personalității, în cele mai variate domenii de activitate, se cer îmbinate calitățile care altădată — sau poate astăzi, dar pe alte meleaguri decât ale noastre — erau catalogate ca fiind definitorii pentru generații deosebite. Într-o țară în care au fost rezolvate problemele sociale fundamentale, generațiile diferite se întâlnesc pe marele șantier al muncii constructive, bucurându-se împreună de chezășia condițiilor elementare de viață și creație, gata oricând să discute opiniile personale, dar fără să neglijeze certitudinile pe care le dau experiența, maturitatea.

GEORGE CAZAN

lector la Facultatea de Filozofie

Întrebare: Nu întotdeauna evoluția firească a evenimentelor a fost intuită și reflectată cu fidelitate de opinia tineretului. Vă rog să definiți modul de funcționare a raportului: necesitate istorică — direcția (sensul) opiniei tineretului, sub aspectul funcției coercitive a necesității, realității istorice.

Răspuns: Există o poziție metafizică[30], de largă circulație azi ca și altădată, în încercarea de definire a rostului și sensului tineretului; tineretul, se spune, dându-se expresie unor formule de mult încercate, se caracterizează prin îndrăzneala opiniei, prin graba de a trece la acțiune, prin însușirea, uneori necritică, a ceea ce pare a fi real, prin entuziasmul primirii sau respingerii, prin spirit negativ etc.

Spunem că poziția e metafizică, deoarece operează axiomatic, acolo unde de fapt axiomele nu se aplică riguros, pentru că unui fenomen complex, contradictoriu și evolutiv se aplică măsura fixității uniformizatoare și deci denaturante. Tineretul nu este (și nici n-a fost cândva) o entitate în sine și nu se caracterizează exclusiv prin trăsături psihice. Eroarea fundamentală a concepției *metafizice* despre tineret constă tocmai în desprinderea tineretului de articulațiile sale material-sociale, de cadrul economic, politic și ideologic dat și fixarea lui într-un empireu imaginar[31] în care ar domina exclusiv faptul voluntar și afectiv. Formula metafizicii, deși s-a vrut obiectivă, și-a dovedit finalitatea-i practică ori de câte ori cerințele politice au solicitat-o.

---

29 sursa: **Ivan Sergheevici Turgheniev** (1818–1883; tipărit „Turghenev”) — romancier rus; ***Părinți și copii*** (*Отцы и дети*, 1862) înfățișează ciocnirea dintre generația liberalilor din anii ’40 și „nihilistul” Bazarov, tânărul medic care neagă orice autoritate.

30 „metafizic” — aici, în sensul filosofiei marxiste (Engels): mod de gândire care privește lucrurile ca fixe, izolate și neschimbătoare, opus gândirii dialectice.

31 „empireu” (gr. *empyros*, „în foc”) — în cosmologia antică și medievală, cerul cel mai înalt, sălașul divinității; figurat, lume ideală, desprinsă de realitate.

Întreaga viață istorică, sub toate aspectele sale, evidențiază însă că tineretul nu este un factor în sine caracterizat numai prin însușiri bio-psihice ci, în primul rând, un **produs** social determinat, altoit pe anumite condiții economice, sociale și politice concrete. Departe de a fi **unul,** nediferențiat și unitar, tineretul se diferențiază de la o epocă la alta, capătă alte trăsături și alte idealuri pe parcursul dezvoltării istorice; ba chiar în cadrul unei aceleiași epoci există deosebiri între diferitele categorii de tineri, provenite din apartenența de clasă (în societățile bazate pe clase sociale antagoniste), din preocupări profesionale neidentice etc. Desigur, prin aceasta nu negăm existența unor trăsături general-umane specifice tinerei generații, dar afirmăm că acestea capătă alte funcții și direcții noi de dezvoltare prin factorii constitutivi ai societății determinate.

Cred că numai plecând de la o concepție științifică despre tineret, izvorâtă din cunoașterea practicii istorice nemijlocite și a celei trecute, și respingând formulele simplist-necritice, putem să abordăm și problema raportului dintre necesitatea istorică și sensul pe care-l capătă sau îl are opinia tineretului.

Este adevărat că nu totdeauna, cum spuneți dv., tineretul a „intuit" și „reflectat" cu fidelitate evoluția firească a fenomenelor, cu alte cuvinte, nu totdeauna tineretul a înțeles necesitatea istorică. Noi am spune ceva mai mult în acest sens. Înțelegerea necesității istorice nu se identifică cu „intuirea" ei. De la „intuire" și până la „înțelegere" există o distanță, de loc neglijabilă, care se poate parcurge numai prin însușirea temeinică a culturii, științei și filozofiei, mai ales a filozofiei. Să adăugăm la toate acestea încă un fapt, de importanță majoră: necesitatea istorică își croiește drum prin lanțul sau prin trecerea întâmplărilor, iar întâmplarea nu se identifică real cu necesitatea, deși pe planul convingerilor și al opiniilor un fenomen întâmplător poate să apară drept unul necesar.

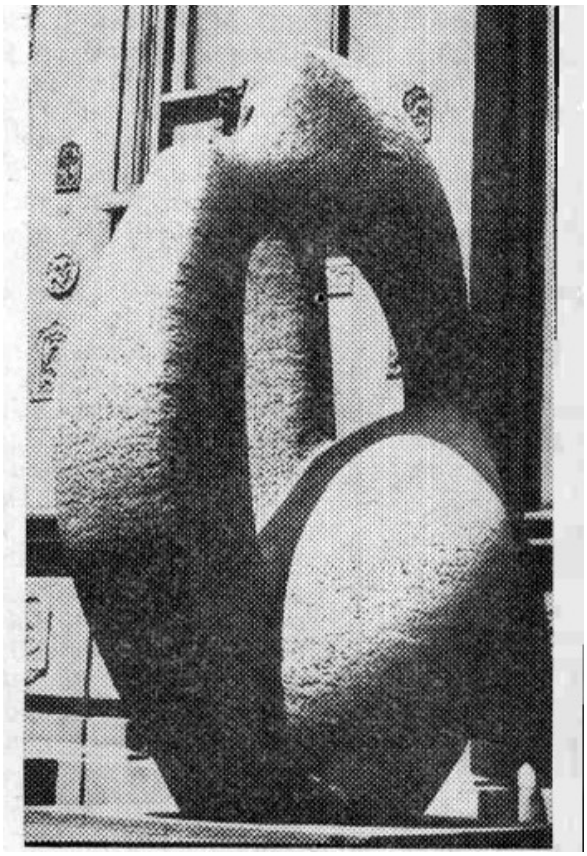
Ținând seama numai de acești factori, care nu epuizează nici pe departe sfera problemei noastre, e ușor de bănuit că o opinie poate să nu reflecte totdeauna necesitatea istorică, ba chiar poate confunda aparența cu esența, întâmplătorul cu necesarul. Dar această posibilitate a funcționat real în perioada premergătoare socialismului, nu numai la nivelul tinerei generații, ci chiar și la cel filozofic, și va funcționa, ținând seama de rădăcinile sale nu numai sociale dar și gnoseologice, atâta timp cât oamenii nu-și vor fi însușit pe deplin o concepție științifică despre lume. În această ultimă privință, nu trebuie să ne facem nici o iluzie: însușirea filozofiei este operă de durată. Dacă „opinia" tineretului nu a „intuit" totdeauna necesitatea istorică, nu înseamnă oare că necesitatea istorică îi apare ca ceva exterior, care i se impune împotriva voinței sale? — iată întrebarea decisivă. Un răspuns simplist amenință din umbră și aci. Este obligatoriu însă, la nivelul reflexiunii filozofice impusă de cercetarea practicii istorice, pentru a da un răspuns exact, distingerea între aparență și realitate, între ceea ce aparține unei epoci și ceea ce aparține altora, între ceea ce e general — comun orânduirilor bazate pe exploatare și ceea ce e specific socialismului. Necesitatea este „exterioară" opiniei unor tineri, în condițiile

socialismului, atunci când nu este înțeleasă și cum înțelegerea este un proces în care se formează conștiința, necesitatea poate realmente să treacă drept aparență, deși în realitate ea ține de domeniul esenței. Deci necesitatea, rezultat dialectic al acțiunilor individuale, apare pentru unii indivizi ca opus intereselor lor. Și, prin urmare, ca o forță care-i domină, care li se impune, care-i condamnă. Este evident că o astfel de „necesitate" nu este necesitatea, ci aparența doar sau iluzia necesității. Exemplificările nu ar fi de prisos. Din faptul că unii funcționari sunt birocrați, și nu sunt puțini, unii pot trage concluzia că birocratismul este trăsătură a socialismului, care dimpotrivă are ca principiu fundamental respectul demnității omului. De aci și necesitatea criticii și înlăturării birocratismului din viața noastră socială. Pentru ca necesitatea istorică, mobilă de altfel, să nu apară ca factor exterior opiniei tineretului, se impune educarea tinerei generații, înzestrarea ei cu ideile filozofiei marxiste, cunoașterea profundă a politicii partidului nostru de către toate categoriile de tineri, ceea ce se și realizează cu mijloace specifice la nivelul diferitelor categorii de tineri.

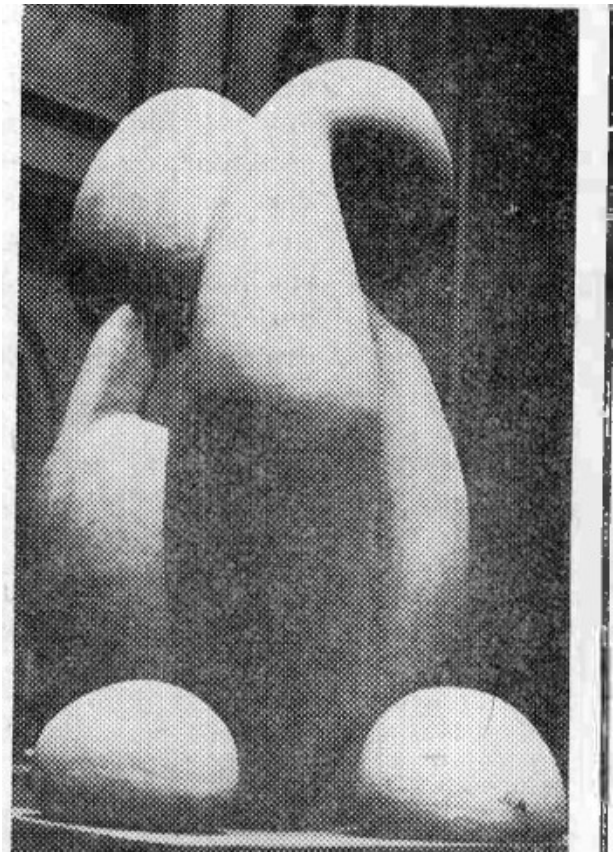
Necesitatea se transformă în libertate[32] numai atunci când ea este înțeleasă, iar libertatea nu este altceva decât necesitatea oamenilor care acționează și gândesc.

Anchetă realizată de SILVIA UNGUREANU și PAUL CORNEL CHITIC

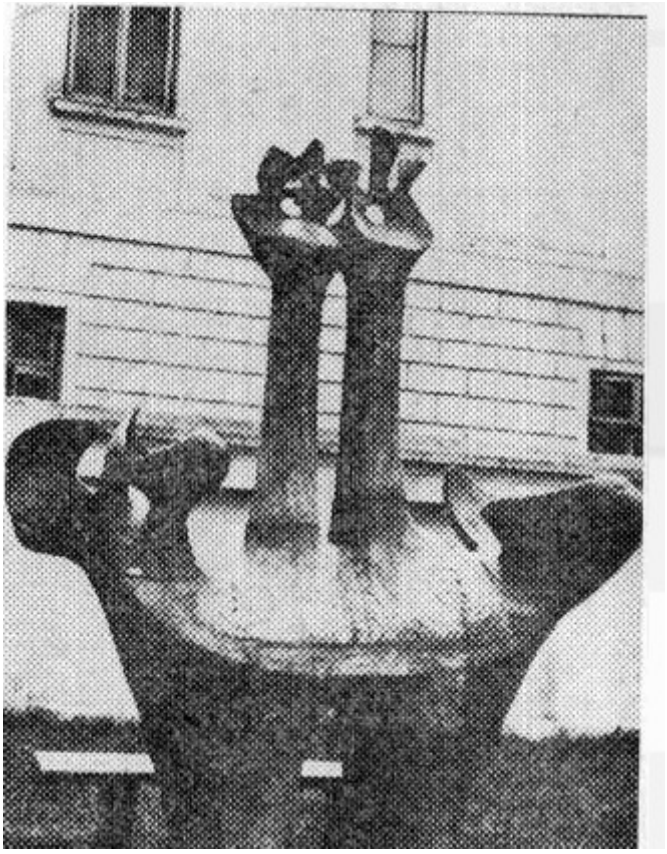
32 sursa: Ecoul formulei hegeliene preluate de Friedrich Engels în *Anti-Dühring* (1878): „Hegel a fost cel dintâi care a înfățișat just raportul dintre libertate și necesitate. Pentru el, libertatea este înțelegerea necesității" („Für ihn ist die Freiheit die Einsicht in die Notwendigkeit") — teză de bază a manualelor de materialism dialectic.



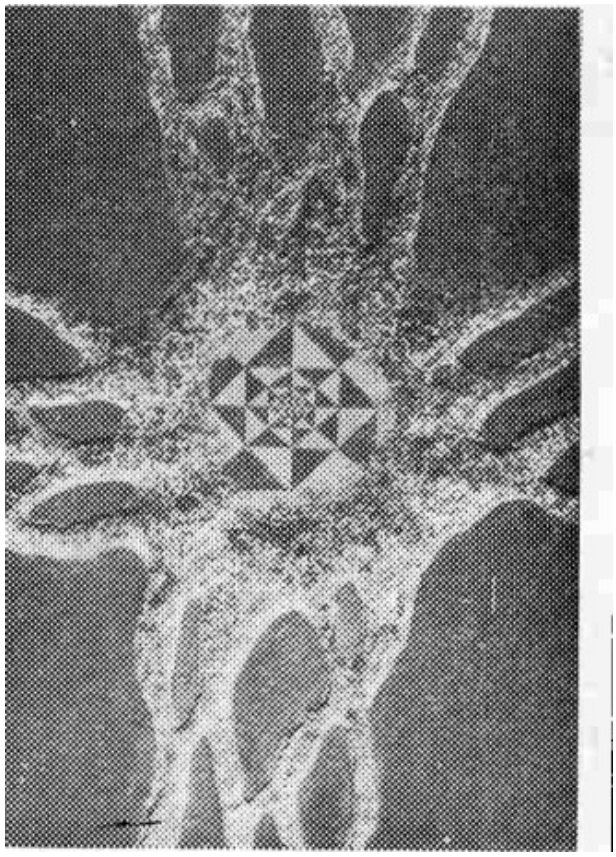
GHIȚĂ CORNELIA — Geneza vieții — lucrare de diplomă (în două variante)



GHIȚĂ CORNELIA — Geneza vieții — lucrare de diplomă (în două variante)



NICOLAESCU PLOPȘOR, AURORA GRIGORIU — Dragobetele — lucrare de diplomă



EDULESCU NICOLAE — Expansivitate — lucrare de diplomă

O modalitate artistică

[revistă neidentificată pe scan, 1968]

Discuție la masa rotundă cu: LEONID DIMOV, D. ȚEPENEAG, DANIEL TURCEA, LAURENȚIU ULICI[33]

Redactor: Aș începe prin a pune următoarea întrebare[34]: ce reacție ai când ți se amintește definiția: onirismul[35] este activitatea mentală automată[36], formată în principal din halucinații de ordin vizual și antrenând reacții afective motrice, adică delir de vis care nu se confundă nici o dată cu visul psihologic?

Țepeneag[37]: Ce fel de definiție e asta? Cui îi aparține?

Redactor: Am găsit-o într-o carte și am ales-o — nu dintr-o convingere fermă, ci pentru a o folosi ca punct de plecare în discuția noastră.

Ulici[38]: Definiția ai tras-o fără îndoială dintr-o carte de medicină și ca atare nu intră în discuția noastră. E ca și cum ai încerca cu tot dinadinsul să stabilești o relație de *sens* între omonime. Noțiunea de onirism are în medicină un înțeles și în artă un cu totul alt înțeles. Ele se ating, pe un plan foarte general, în măsura în care numitorul lor comun e visul, dar nu se pot cu nici un chip confunda. În medicină termenul exact e *delir oniric* și e caracterizat prin apariția unei stări subconștiente sau inconștiente care încetează printr-o deșteptare adeseori bruscă. E urmat de o amnezie mai mult sau mai puțin

33 sursa: **Leonid Dimov** (11 ianuarie 1926, Ismail – 5 decembrie 1987, București) — poet și traducător, cu Țepeneag întemeietorul onirismului estetic (*Versuri*, 1966; *7 poeme*, 1968; *Carte de vise*, 1969). **Dumitru Țepeneag** (n. 14 februarie 1937, București) — prozator și teoretician al onirismului (*Exerciții*, 1966; *Frig*, 1967), disident, lipsit de cetățenie în 1975 și stabilit la Paris. **Daniel Turcea** (1945–1979) — poet (*Entropia*, 1970; *Epifania*, 1978), apropiat o vreme de oniriști. **Laurențiu Ulici** (1943–2000) — critic și istoric literar, mai târziu președinte al Uniunii Scriitorilor (1997–2000).

34 sursa: Masă rotundă despre onirism, condusă și consemnată de Paul Cornel Chitic („Redactor”), publicată în 1968 (după numele fișierului) într-o revistă al cărei nume nu se vede pe pagină. Onirismul estetic — grupul format la București în jurul lui Leonid Dimov și Dumitru Țepeneag (1964–1965), căruia i s-au alăturat Vintilă Ivănceanu, Virgil Mazilescu, Daniel Turcea, Emil Brumaru, Sorin Titel ș.a. — respingea dicteul automat al suprarealiștilor și cerea folosirea lucidă a „legilor visului”; după tezele din iulie 1971 grupul a fost destrămat, iar termenul a dispărut din publicațiile oficiale. Discuția e unul dintre textele-program ale mișcării.

35 sursa: Definiția psihiatrică a „delirului oniric” (fr. *délire onirique*), noțiune introdusă în psihiatria franceză la sfârșitul secolului XIX (Emmanuel Régis): stare de confuzie cu halucinații vizuale și trăiri asemănătoare visului, la omul treaz. Autorul nu numește cartea din care a luat-o.

36 onirismul — În medicină, „onirismul” (delirul oniric) e o stare de confuzie cu halucinații asemănătoare visului; în literatura română, „onirismul estetic” e mișcarea teoretizată la sfârșitul anilor ’60 de Dumitru Țepeneag și Leonid Dimov… (vezi pagina 519)

37 Țepeneag — Dumitru Țepeneag (n. (vezi pagina 530)

38 Ulici — Laurențiu Ulici (1943–2000) — critic literar, participant la masa rotundă despre onirism (în «O modalitate artistică»). (vezi pagina 531)

marcată, și uneori poate lăsa în conștiință câteva „idei” generate de acest delir, așa-zisele idei post-onirice. În artă, onirismul *evocă* visul ca pe o posibilitate de comunicare, de investigare estetică. De altfel chiar în artă termenul poate avea diferite înțelesuri, sau mai bine zis nuanțe, care țin, întâi de aspectul său superficial, și apoi de finalitatea lui în cadrul operei de artă.

Se cunoaște onirismul romanticilor cu *invocarea* visului ca o șansă de a „uita” realitatea curentă pentru o alta, de dincolo, egală în coerență cu prima, dar mai puțin mobilă; apoi onirismul suprarealist — la care poate fi oarecum aplicată definiția dată de Chitic, căci impune dicteul automat[3940]...

Țepeneag: Suprarealiștii recomandă o stare de reverie în care subconștientul să se manifeste într-o cât mai mare libertate. Ei nu invocă nici nu evocă visul, ci îl *explorează* în cadrul investigării generale a inconștientului. Iar dicteul automat nu e singura lor metodă.

Ulici. Desigur, eu am simplificat ca în orice clasificare. Ajungem, în sfârșit, la onirismul literaturii onirice de azi, care e de fapt obiectul discuției noastre. Aș sugera deocamdată că cele trei tipuri de onirism în artă (literatură) sunt porțiuni, la nivele deosebite, ale unei aceleiași spirale.

Țepeneag: Adică o spirală dialectică: *teză* (oniricul romantic) — *antiteză* (oniricul suprarealist) și *sinteza* lor de astăzi.

Pentru că, se știe, folosirea visului în literatură nu e ceva nou. Scopul e cel care diferă. Scopul romanticilor e clar că era metafizic, sau dacă vreți, gnoseologic: prin vis ei căutau să cunoască o realitate *de dincolo*, o altă realitate. Mai realiști, mai pământeni, suprarealiștii au căutat să cunoască o realitate *de dincoace*, o realitate psihologică.

Dimov[41]: Porțiunea de spirală a romanticilor vizează sublimul ceea ce se răsfrânge și în scriitura lor grandilocventă, prețioasă.

Și trebuie să mai spunem că suprarealismul, în calitate de curent literar, se numește suprarealism[42] și nu onirism, deși folosește în instrumentarul său și onirismul, în sensul definit de Chitic.

E vorba însă de așa numita artă „onirică” ce n-are nimic de-a face cu onirismul tratatelor de medicină psihiatrică. Această artă onirică trebuie să încercăm s-o definim acum.

E dificil și chiar nedrept să încerci să dai o definiție a literaturii onirice actuale de la noi, înainte de a delimita patrimoniul acestei literaturi, atât sub

---

39 „dicteu automat” (fr. *dictée automatique*, *écriture automatique*) — procedeul de bază al suprarealismului: scrierea rapidă, fără controlul rațiunii, a ceea ce „dictează” inconștientul; Breton definește suprarealismul, în *Manifestul* din 1924, ca „automatism psihic pur”. (vezi pagina 513)

40 dicteul automat — Procedeul de bază al suprarealismului: scrierea fără controlul rațiunii, sub „dictarea” inconștientului; „onirismul refuză dicteul automat, sclavia inconștientului și a incoerenței” (în «O modalitate artistică»). (vezi pagina 513)

41 Dimov — Leonid Dimov (1926–1987) — poet, unul dintre întemeietorii „onirismului estetic”, participant la masa rotundă moderată de autor (în «O modalitate artistică»). (vezi pagina 513)

42 suprarealism — Mișcarea artistică întemeiată de André Breton (Manifestul suprarealismului, 1924): explorarea inconștientului și a visului prin dicteul automat; în România, grupul de la București (Gellu Naum, Gherasim Luca, Virgil Teodorescu... (vezi pagina 527)

aspect istoric (surse, influențe, perspective), cât și pe plan competitiv (valoric), în comparație cu curentele literare postbelice. Aceasta pentru că procesul de închegare a „tendinței” onirice în literatura noastră modernă nu numai că nu s-a încheiat, dar înainte chiar de a se desfășura „din plin” a fost supus unei serii întregi de alterări, mergând de la suspiciune și până la acuza de epigonism. Și dacă tot am pronunțat acest cuvânt trebuie să mai spun o dată, și nu voi înceta să repet aceasta până când cuvântul nu va fi folosit în sfera și cu conținutul său firesc: poți fi epigon al lui Kafka sau Leonid Andreiev[43], dar poți tot atât de bine să fii epigon al lui Anatole France sau Mihail Șolohov[44]. De ce să spui că trandafirul care răsare din pântecul unui elev, la Țepeneag, seamănă cu ...nufărul care ucide, la Boris Vian[45], și să nu observi că *Groapa* de Eugen Barbu are același titlu cu[46] *Groapa* de Kuprin? În ambele cazuri observația ar fi la fel de *ne* la obiect. Și tot așa cum Eugen Barbu nu este epigon al lui Kuprin (după părerea mea *Groapa* lui Barbu e mai frumoasă) nici Țepeneag nu este un epigon al lui Vian. Nici Țepeneag nici Barbu nu sunt niște epigoni, deși ultimul este un realist iar celălalt un... oniric.

Redactor: Dar să ne întoarcem totuși la obiectul discuției, adică la discriminări ...teoretice.

Țepeneag: Cea mai importantă „discriminare” de făcut este vis-à-vis de suprarealism[47]...

Ulici: Într-adevăr, la noi, suprarealismul a creat o serie de prejudecăți care se răsfrâng asupra onirismului de azi. Se fac confuzii, se amestecă unul cu celălalt. Aș zice că onirismul de azi se leagă mai mult de onirismul romantic decât de suprarealism. Care e deosebirea între onirism, ca structură și modalitate artistică, și suprarealism? După mine, suprarealismul e, în primul rând, o chestiune de modalitate, la care un poet poate să ajungă sau nu, să o *aleagă* sau nu. Mișcarea onirică despre care se vorbește la noi e însă o chestiune de *structură*; nu se *deschide* oricui.

Turcea[48]: Mergând pe linia ideii lui Ulici, aș zice că onirismul nu e o metodă, un mod poetic, ci o stare. E vorba de o poezie a stării și aci e distincția netă între suprarealism și onirism. Suprarealismul e un dicteu automatic al cuvintelor, din al căror întâmplător joc reiese sau nu o idee; e însă o aglomerare dezordonată, în timp ce onirismul...

---

43 sursa: **Franz Kafka** (1883–1924) — prozator de limbă germană din Praga (*Procesul*, *Metamorfoza*), maestrul coșmarului lucid; **Leonid Andreev** (1871–1919) — prozator și dramaturg rus, expresionist și simbolist (*Râsul roșu*, *Viața omului*).

44 sursa: **Anatole France** (1844–1924) — romancier francez, Premiul Nobel 1921; **Mihail Șolohov** (1905–1984) — romancier sovietic (*Donul liniștit*), Premiul Nobel 1965 — exemple de scriitori „realiști”, opuși celor fantastici.

45 sursa: **Boris Vian** (1920–1959) — scriitor, muzician de jazz și traducător francez; în romanul *L’Écume des jours* (1947; trad. rom. *Spuma zilelor*) eroina, Chloé, moare din cauza unui nufăr care îi crește în plămân.

46 sursa: **Eugen Barbu** (1924–1993) — romancier, *Groapa* (1957), roman al mahalalei bucureștene interbelice; **Aleksandr Kuprin** (1870–1938) — prozator rus, *Яма* (*Groapa*, 1909–1915), roman despre lumea caselor de toleranță din Odesa.

47 „vis-à-vis” (fr., „față în față”) — față de, în raport cu.

48 Turcea — Daniel Turcea (1945–1979) — poet, participant la masa rotundă despre onirism (în «O modalitate artistică»). (vezi pagina 531)

Țepeneag: Onirismul actual, cel estetic...

Turcea: ...onirismul nostru nu e supus hazardului, fiind o poezie-dicteu al ideii.

Țepeneag: *Onirismul estetic* (nu găsesc alt termen pentru a-l deosebi de cel metafizic, sau mai simplu, filozofic, al romanticilor, ca și de cel psihologic al suprarealiștilor, puternic influențați de Freud[49]) presupune permanența lucidității care să controleze starea. În acest punct, el e exact contrar teoriei suprarealiste.

Dimov: Trebuie adăugat că onirismul de azi nu fuge de realitate, tinzând spre sublim, pentru că această metodă „sublimă" de aproximare a visului în literatură nu mai e suficientă astăzi.

Niciodată n-am recuzat suprarealismul. Dimpotrivă, am amintit, ori de câte ori am avut prilejul, că cei doi strămoși ai literaturii onirice au fost romantismul și suprarealismul. Este adevărat, atunci când vorbești de strămoși, oricât de mult i-ai iubi, nu-i poți învia. Și nu oniricii sunt de vină că suprarealismul a încetat să mai existe în calitate de curent literar *prezent* în marea cursă a modernismului.

Țepeneag: Da asta își dau seama și suprarealiștii!

Dimov. Unii, da. De pildă, Virgil Teodorescu, după ce declară[50] că visul face parte din ființa noastră întocmai ca rinichii, se ridică împotriva elementelor magice, religioase, mistice ale suprarealismului, gândindu-se desigur la cartea lui Breton, apărută în 1930[51], *L'Immaculée Conception*, scrisă în colaborare cu Paul Eluard.

Demistificând ivirea Sfântului Duh, adică tratând-o ca pe o alegorie, ca pe o invenție menită să marcheze creația, poetul oniric de astăzi se ridică și împotriva dicteului automat, a subconștientului descătușat în creație, și împotriva a ceea ce Al doilea Manifest al suprarealismului[52] numește drept „ceva mai puternic decât el, care-l aruncă... în nemurire". Forța demiurgică, relevată mistic în cadrul dicteului automat, este stăpânită, cercetată (desigur tot într-o fracțiune de secundă) și folosită cu *luciditate* în clipa fără durată a creației. Pentru că poetul oniric nu descrie visul, el nu se lasă stăpânit de halucinații ci, folosind legile visului, creează o operă de artă lucidă, cu atât mai lucidă și mai desăvârșită cu cât se apropie mai mult de vis. Și nu este un paradox în cele spuse, pentru că apropierea este (vai!) asimptotică. Și nu este un furt pentru că, folosind uneltele demiurgului, poetul oniric primește implicit și un act de proprietate asupra lor.

---

49 sursa: **Sigmund Freud** (1856–1939) — medic vienez, întemeietorul psihanalizei (*Interpretarea viselor*, 1900), de la care suprarealiștii au preluat interesul pentru inconștient și pentru vis.

50 sursa: **Virgil Teodorescu** (1909–1987) — poet, unul dintre membrii grupului suprarealist de la București (1940–1947), alături de Gellu Naum, Gherasim Luca, Paul Păun și Dolfi Trost.

51 sursa: **André Breton și Paul Éluard, *L'Immaculée Conception*** (Paris, Éditions surréalistes, 1930; „Neprihănita zămislire") — carte scrisă în colaborare, care simulează limbajul unor stări mintale (debilitate, manie, delir); titlul parodiază dogma catolică. **André Breton** (1896–1966), întemeietorul și teoreticianul suprarealismului; **Paul Éluard** (1895–1952), poet suprarealist.

52 sursa: **André Breton, *Second manifeste du surréalisme*** (1930) — text polemic, în care Breton își excomunică foștii tovarăși și afirmă „ocultarea profundă, veritabilă a suprarealismului". Citatul „ceva mai puternic decât el, care-l aruncă... în nemurire" e dat în traducere, fără trimitere; textul francez exact nu l-am putut verifica la izvor.

Țepeneag: Pentru că veni vorba de Virgil Teodorescu, după părerea mea, cel puțin în ultimul timp (și în ultimul volum!) el este mai degrabă un poet oniric decât unul suprarealist. El s-a eliberat din robia dicteului automat în care încă mai rămân Gelu Naum sau Vintilă Ivănceanu[53] sau alții mai puțin importanți. Măcar pentru că întrebuințează deseori o prozodie de tip clasic (ritm, rimă) și tot se vădește că Virgil Teodorescu a dezertat „de facto[54]”[55] din tabăra suprarealistă.

Turcea: Nu e dezertare acum, e o evoluție normală.

Țepeneag: Bineînțeles.

Redactor: Ar fi interesant de lămurit cum vedeți, în cadrul onirismului, raportul dintre realitate și vis. Și cum se reflectă acest raport în literatura onirică.

Turcea: Realitatea o percepem axiomatic. Și în măsura în care realitatea imediată e euclidiană, bazată pe axiome, visul e postulatul și nu realitatea. Dar visul artei onirice e o construcție logică și nu un hazard, deși se sprijină pe o axiomă mobilă; adică nu lucrează sub imperiul unei axiome neclintite; nu e geometrie construită pe un postulat închistat, ci funcție de *n* postulate. Mai clar: omul nu mai are sensul dat de Parmenide[56], nu mai e acea ființă unică, neclintită, ci e o construcție de idei logică, bazată pe o axiomă în continuă evoluție.

Redactor: A planat mult timp și mai planează încă, deasupra capetelor oniricilor învinuirea de evazionism. De fapt prin ce vă deosebiți de arta veritabil evazionistă?

Ulici: Într-adevăr trebuie făcută o delimitare. Adică să acordăm niște nuanțe. Să vedem cum și în ce se leagă mișcarea onirică actuală de realitate. Personal, nu cred în acuzatul evazionism al onirismului.

Redactor: S-ar părea că oniricul nu trăiește o realitate, ci o transformă visceral, neurotic, perceptibilul din realitate devenind o însumare de date care nu pot constitui obiect epistemologic.

Dimov: E o însumare de date care pot fi integrate în realitate, aceste date constituind *parte integrantă a realității*.

Redactor: Și aceasta, pentru că literatura onirică se pretinde analogă realității?

Dimov: Da, analogă, dar nu omoloagă.

Țepeneag: Ființa umană e, prin esența ei, logică, înzestrată cu luciditate, deci având putința de a gândi asupra ei însăși. Și visul, parte integrantă a ființei

---

53 „de facto” (lat., „de fapt”) — în fapt, în realitate (opus lui *de iure*, „de drept”). (vezi pagina 512)

54 sursa: **Gellu Naum** (1 august 1915 – 29 septembrie 2001; tipărit „Gelu”) — poet, dramaturg și prozator, întemeietorul grupului suprarealist român (1941), autorul volumului *Athanor* (1968) și al romanului *Zenobia* (1985). **Vintilă Ivănceanu** (1940–2008) — poet și prozator, unul dintre primii oniriști, stabilit apoi în Austria.

55 de facto — Lat., „de fapt”, în realitate (în «O modalitate artistică», «Decorul la „Danton”» și «Convorbiri despre statutul scenografiei»). (vezi pagina 512)

56 sursa: **Parmenide din Eleea** (c. 515 – după 450 î.Hr.) — filosof grec, autorul poemului *Despre natură*: Ființa e una, nenăscută, nemișcată și neschimbătoare; schimbarea și multiplicitatea sunt aparență.

noastre, trebuie privit cu luciditate, adus la luciditate, și nu luciditatea dizolvată în transa onirică. De aceea o rădăcină românească a onirismului se află în poezia lui Ion Barbu[57]. În acel Ion Barbu al vizualității, al distihului alternativ din cunoscuta strofă din *Timbru*. Nu „foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare[58]”, poezie simbolist-muzicală și abstractă, ci „lauda grădinii de îngeri când *răsare* / Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum”, adică o poezie puternic vizuală, în care visul să fie privit nu metaforic, ca un mijloc, ca o sursă de inspirație poetică, ci ca o realitate secundă.

Ulici: Mișcarea onirică de astăzi încearcă să se apropie de realitatea zilelor noastre, de actualitate, pe calea acestei a doua realități care e visul. Ea nu umblă nici dincolo, în metafizic, nici dincoace de realitatea imediată. Ea are în vedere etapele parcurse până în prezent de romantismul oniric și de suprarealismul oniric, urmărește aceste două etape și le depășește pentru a se apropia și exprima această realitate a doua, analogă cu cea imediată.

Țepeneag: ...pe care o cunoaște ca pe un loc geometric.

Redactor: Onirismul a fost acuzat, mai ales în proză dar și în poezie, că ar cultiva și s-ar face expresia unui automatism în afara logicii. De aceea mulți l-au confundat cu suprarealismul.

Ulici: Onirismul lucrează cu logica simbolică; el nu trebuie privit prin normele logicii formale. Trebuie să ne apropiem de mișcarea onirică cu niște lentile simbolice. Automatismul gestic și psihologic a căpătat cu timpul un caracter de inexorabil, de aceea ne mirăm când găsim în literatură o mișcare care nu coincide cu mișcarea noastră obișnuită. Gesturile noastre diurne se dovedesc, la cea mai elementară analiză, drept automatisme, dar automatisme omologate și legiferate prin logica formală.

Automatismul din vis e aparent și e aparent numai vis-à-vis de automatismul realității noastre de toate zilele, dar judecate față în față se va vedea că automatismul cel mai încrâncenat, pentru că nu e pur, e cel real.

Țepeneag: Legea „cauzei și a efectului”, bazată pe logica formală, aristotelică e „suspectată” în ultimul timp și în unele domenii ale științei; ea a fost mult timp proclamată drept lege fundamentală a narațiunii epice și chiar și în poezia de până la suprarealism n-o puteai încălca de-a dreptul, ci doar pe calea vicleană a metaforei. Până și în povestirea fantastică tradițională, de tip romantic, se simțea nevoia unei explicații; de aceea, deseori, se recurge la supranatural, textul întreg primind o lumină mistică sau magică. Miracolul fiind o încălcare a legii, deci o excepție, ținea și el seama, la un mod implicit, de lege. În onirismul actual cauza poate dispare, din simpla voință a autorului. Cauzalitatea e înlocuită cu simpla consecuție: unui fapt

57 vers. **Ion Barbu, *Timbru*** (în *Joc secund*, 1930), strofa a doua, din care sunt luate ambele citate: „Ar trebui un cântec încăpător, precum / Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare; / Ori lauda grădinii de îngeri, când răsare / Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.” Țepeneag opune primul termen al „distihului alternativ” (muzicalitatea simbolistă) celui de-al doilea (viziunea).

58 sursa: **Ion Barbu** (pseudonimul matematicianului Dan Barbilian, 1895–1961) — poet, autorul volumului *Joc secund* (1930), din care face parte poezia *Timbru*; versurile citate sunt din strofa a doua (vezi nota de versuri).

(A) îi urmează un altul (B sau C sau D) dintr-o necesitate pur estetică; astfel, elementele componente se supun doar structurii generată *treptat* de ele însele, deci unei *logici interne*. Ca în vis, dar și ca în viață. Romancierul care încearcă, naiv, să aplice schematic (dar poate altfel?) sfânta lege a cauzalității nu exprimă chiar atât de fidel realitatea.

Turcea: Și atunci, acceptând visul ca pe o rigoare, cu evidență proprie, neraportată în afară, cuvintele care incifrează această stare capătă o proprietate în plus (acea proprietate care în fizica modernă se numește corpuscul-undă[59]), devin relative și prin relativitatea lor fragmentul este contaminat de totalitate.

Cuvântul devine astfel exponentul unei serii de flux calitativ care comprimă sensibilul și idealul.

Golurile dintre cuvinte, *undele*, suspensia vorbirii, devin atât de importante încât ele construiesc cuvintele

Și astfel restituie cuvântului elementaritatea și originea sa. E scos din tipare și poate evolua din nou fără rigiditate, atonal, polifonic, monodic, incantatoriu. Iată deci...

Redactor: Validitatea unei modalități opozabile cu așa-zisul „realism” supracotat „veșnic și mustos” constă în faptul că ceea ce era considerat esență devine abrupt atribut al formei de exprimare, iar noua esență cere cu necesitate altă punere în formă. Punere în formă care respinge forma modalității depășite, catalogând-o formalism, schematism etc.

Ulici: Mișcarea onirică actuală și-a dat seama că eul artistic trebuie să țină seama de relațiile eului empiric. De aceea, onirismul actual încearcă să distingă între euri, punându-le în paralel. Onirismul estetic alege visul ca pe o realitate indiferentă la relațiile eului empiric. În vis nu mai există o interdependență, o determinare. Eul artistic își găsește materia într-un eu empiric al visului; acest *alt* eu empiric, este însă lipsit de impuritățile eului empiric din viața de toate zilele. Visul exclude compartimentările impuse din exterior, individul se găsește nu în structura de „mască” a eului empiric, ci fără mască, deci esențializat, iar eului artistic nu-i mai rămâne decât să-l interpreteze pe eul empiric pur. Asta ar fi deci diferența specifică față de alte mișcări literare care fac raportări de euri și e ca un filtru care alungă impuritățile din eul artistic, ajungând la o realitate pură. Cu alte cuvinte, poezia-existență e specifică literaturii onirice.

Redactor: Pentru că Țepeneag vorbea de poezia lui Ion Barbu...

Țepeneag: O latură a ei...

Redactor: ...ca despre o „rădăcină românească” a onirismului, care ar fi celelalte rădăcini autohtone?

59 „corpuscul-undă” — dualitatea undă–corpuscul a mecanicii cuantice (Louis de Broglie, 1924): lumina și particulele se comportă când ca unde, când ca particule, după felul observației.

Țepeneag: Postumele lui Eminescu, atât de pertinent analizate de Ioan Negoițescu[60], mai ales acel poem care e *Mirandoniz*; precum și proza lui Eminescu, care prezintă alături de elementele fantastice cu substrat filozofic, obișnuite la romantici, și elemente onirice nu îndeajuns de studiate până acum. Și apoi, bineînțeles, suprarealismul românesc, perfect sincronizat cu cel european. Să nu-l uităm nici pe Urmuz[61]...

Dimov: Problema e mai complicată și mai vastă, depășește limitele acestei mese... rotunde. Căci se poate vorbi de o adevărată intricare a elementului oniric în poezia românească, în arta românească în ce are ea specific. Astfel, de la așa-numitele „medievalități întârziate", cum le spunea George Călinescu[62] *Alixăndriei*, Isopiei, Viselor de Panaghie și altor traduceri care au circulat la începuturile culturii românești, de la nostalgia edenică a depărtărilor din cromatica și perspectiva frescelor mânăstirești, trecând prin Dimitrie Cantemir[63] și prin clătinarea catargelor eminesciene, ajungem, parcurgând etape nete, la Matei Caragiale[64], la Gheorghe Magheru și Țuculescu[65] (i-am omis pe Anton Pann[66], Ion Barbu și pe alții), la literatura onirică de astăzi pe care o putem privi ca pe o etapă prefigurată de o întreagă serie de momente literare și artistice anterioare, specifice. Dar această problemă de istorie literară e prea vastă pentru a putea fi epuizată aici.

Țepeneag: Se pot observa relații de adiacență și cu expresionismul de tip traklian[67] sau, mai viabil, și de fapt extracategorial (adică dând deja naștere

60 sursa: **Mihai Eminescu** (1850–1889) — poeziile rămase în manuscris, publicate postum, în care Ioan Negoițescu a văzut miezul operei. **Ioan Negoițescu** (1921–1993) — critic și istoric literar, membru al Cercului literar de la Sibiu, autorul cărții *Poezia lui Eminescu* (1968), care a reabilitat postumele și visul eminescian.

61 sursa: **Urmuz** (pseudonimul lui Demetru Demetrescu-Buzău, 1883–1923) — prozator, autorul „paginilor bizare" (*Pâlnia și Stamate*, *Ismail și Turnavitu*), socotit precursor al avangardei și al absurdului.

62 sursa: **George Călinescu** (1899–1965) — critic și istoric literar. Cărțile populare enumerate: *Alixăndria* (romanul popular al lui Alexandru cel Mare), *Isopia* (viața și pildele lui Esop) și „visele de Panaghie" — *Visul Maicii Domnului* (gr. *Panaghia*, „Preasfânta"), apocrif popular foarte răspândit în manuscrise și tipărituri.

63 sursa: **Dimitrie Cantemir** (1673–1723) — domn al Moldovei și cărturar, autorul romanului alegoric *Istoria ieroglifică* (1705) și al *Descrierii Moldovei* (1716). [Dimitrie Cantemir — Istoria ieroglifică (1705), ro.wikisource, ro]

64 sursa: **Mateiu I. Caragiale** (1885–1936; tipărit „Matei") — prozator, autorul romanului *Craii de Curtea-Veche* (1929); **Gheorghe Magheru** — poet și prozator interbelic; **Ion Țuculescu** (1910–1962) — pictor, autorul unor compoziții vizionare cu „ochi" și „totemuri", redescoperit după 1965. [Mateiu I. Caragiale — Craii de Curtea-Veche (1929), ro.wikisource (Mateiu Caragiale † 1936, domeniu public), ro]

65 sursa: **Anton Pann** (c. 1796–1854) — poet, compozitor de muzică psaltică și culegător de folclor (*Povestea vorbii*, 1847).

66 Caragiale — Ion Luca Caragiale (1852–1912) — dramaturgul clasic al teatrului românesc; pentru Florin Tornea, modelul dramaturgiei „histrionice" (în «Cluj-Napoca, simpozionul: Valorificarea scenică a dramaturgiei românești»); decorurile la O... (vezi pagina 507)

67 sursa: **Georg Trakl** (1887–1914) — poet austriac, unul dintre marii expresioniști, cu viziuni de amurg și descompunere.

unei alte categorii estetice, autonome) de tip kafkian, din păcate puțin cultivat în literatura noastră. Există înrudiri, mai ales de tehnică, de pildă proiectarea hiperbolică a unui sentiment sau a unei idei care astfel se obiectualizează, devin vizibile. Ca și în vis unde totul este văzut, chiar și gândul; iar senzația de ubicuitate[68] duce până la urmă la dispariția eului. De aci, caracterul non-liric al onirismului.

Aș îndrăzni să trag câteva concluzii, chiar dacă am să repet, uneori chiar și în formulare (perseverare diabolicum est[69]!), unele idei exprimate și cu altă ocazie. În primul rând, pentru onirismul estetic, visul nu e doar o sursă, ci un *criteriu*, „un model legiuitor”. În opoziție cu suprarealismul, onirismul refuză dicteul automat, sclavia inconștientului și a incoerenței, cultivând totuși ambiguitatea, dar lucid și riguros calculată. Ambiția literaturii onirice este o dublă negare: o negare structurală și de metodă a suprarealismului, și una formală, de scriitură, dar nu mai puțin categorică a fantasticului romantic.

Onirismul estetic, văzut categorial (deci la un mod ideal) se opune liricului metaforizant, dar și epicului bazat pe simpla cauzalitate, pe logica formală, aristotelică.

Literatura onirică e o literatură a spațiului și timpului infinit, e o încercare de a crea o lume paralelă, nu omologă ci *analogă* lumii obișnuite. E o literatură perfect rațională în modalitatea și mijloacele ei, chiar dacă și-a ales drept criteriu un fenomen irațional — visul.

Discuție realizată de PAUL CORNEL CHITIC

68 ubicuitate — Însușirea de a fi pretutindeni deodată. (vezi pagina 531)

69 „perseverare diabolicum (est)” (lat., „a stărui [în greșeală] e diabolic”) — a doua jumătate a proverbului „Errare humanum est, perseverare diabolicum” („A greși e omenesc, a stărui în greșeală e diabolic”).

Teatrul folcloric[70]

[revistă neidentificată pe scan, 1968]



Lipsa unor documente sau a unor probe[71] de precizie matematică, tentația estimării valorii prin prisma esteticului, hipertrofierea unor particularități în detrimentul ansamblului și mai ales apartenența etnică și afectivă a cercetătorului față de națiunea care a generat o creație folclorică, face anevoioasă cercetarea tocmai a acelui folclor. O altă piedică este exacerbarea funcției reflectorii a vieții generice în care a apărut folclorul.

Voi porni de la arta neagră[72], a cărei analiză este facilitată de cel puțin un singur factor și nu neesențial: neapartenența etnică. Un obiect din arta neagră, pe care noi îl considerăm obiect de artă, în sânul unui trib negroid nu este obiect de artă; la origine, adică în procesul producerii lui, el este un obiect

70 Teatrul folcloric — Formele de teatru ale culturii populare — jocurile cu măști de iarnă, Capra, Ursul, Călușul, Irozii — studiate în România de folcloriști și etnografi. (vezi pagina 529)

71 sursa: Studiu publicat în 1968 (după numele fișierului) într-o revistă al cărei nume nu se vede pe pagină; pe aceeași pagină se aflau alte două texte despre teatrul popular (de Aurel Brumaru și Silvia Ungureanu) și fotografii de măști populare din Vrancea — deci o grupare tematică despre teatrul folcloric. Autorul era student la Filozofie.

72 „arta neagră” (fr. *art nègre*) — denumirea dată la începutul secolului XX sculpturii și măștilor din Africa subsahariană, descoperite atunci de pictorii europeni (Picasso, Derain, Matisse).

utilitar, o armă, un penaj (distincție ierarhică) etc. El este rupt din sfera utilității lui și i se acordă o *funcționalitate*: elementele ornamentale care i se adaugă obiectului sunt considerate facilități ale funcționalității. Arma, penajul etc. sunt folosite înaintea unei activități practice, pentru a înlesni celor angrenați atingerea scopului (să nu fim derutați de faptul că ei cred că astfel înduplecă spiritele, dacă nu vrem să considerăm că acele spirite atotputernice și bune sunt tocmai idealul lor antropomorfizat — sau obiectivizat — și ierarhizat ca etern — superior *omului*, individului). Funcționalitatea obiectului de rit nu are nici o legătură directă cu utilitatea obiectului însuși. *Este extrautilitară* și poate fi considerat ca prim act de generalizare. Un european va considera acel obiect — obiect de artă; un negroid, nu. Europeanul a rupt obiectul de funcționalitatea dată de posesorii lui, reține doar ceea ce cunoaște — obiectul — și-l judecă prin criterii estetice. Negroidul a rupt obiectul (și utilitatea sa practică, destinată) de funcționalitate și a păstrat doar funcționalitatea: de aceea el privește obiectul drept tabu. Să încercăm să ne rupem de orice judecată cu privire la folclorul nostru, judecată similară întrucâtva cu cea a negroidului.

Mitul (european) este îndeobște cunoscut și răspândit în folclorul tuturor popoarelor. O particularitate a sa care dă de gândit este aceea că nu i se poate găsi o structură (structura este un mod de existență, la un moment dat, a unui număr relativ constant de elemente, conform funcțiunilor și determinărilor reciproce. Orice încercare de structură (Mircea Eliade clasifică miturile[73] pozitivist mituri zoologice, siderale, telurice etc., clasificare valabilă doar din punct de vedere istoric — Petre Țuțea)[74], este doar o catalogare, o sistematizare și nu o structurare.

Mitul lui Sisif, în Apus[75], este abordat numai printr-o parafrazare a sa în plan sociologic, cu atât mai mult cu cât mitul[76] lui Sisif se reduce numai la activitatea repetată a ridicării bolovanului pe vârful unui munte și nimic mai mult. Explicarea cauzei acestei activități nu este decât o înlesnire a receptării mitului, prin punerea într-un cadru obligator.

Fiecare mit apare astfel nimic altceva decât un caz particular, augmentat și desprins absolut de cauzalitate și de legitate, avându-se pe sine drept lege, deci considerat etern. Eternizarea prin mit dă actului sisific calitatea de penitență. Analoge cu acest mit sunt și celelalte (aș considera că mitul este până la un

73 sursa: **Mircea Eliade** (1907–1986) — istoric al religiilor și scriitor; în *Traité d'histoire des religions* (1949; trad. rom. *Tratat de istorie a religiilor*, 1992) grupează hierofaniile și miturile după „regiunile cosmice" — cerul, soarele, luna, apele, pietrele, pământul (mituri uraniene, solare, selenare, telurice).

74 sursa: **Petre Țuțea** (6 octombrie 1902, Boteni – 3 decembrie 1991, București) — filosof, economist și eseist, deținut politic (1949–1953, 1956–1964); în anii '60 își făcea „filosofia orală" în cercuri restrânse.

75 sursa: **Sisif** — regele Corintului condamnat în Infern să urce veșnic pe un munte o stâncă ce se rostogolește înapoi din vârf (*Odiseea*, XI). În Occident mitul a fost reinterpretat mai ales de Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe* (1942; „Mitul lui Sisif"), ca imagine a absurdului condiției umane.

76 mitul — Pentru autor, „definiția unei atitudini": un caz particular „desprins absolut de cauzalitate și de legitate, avându-se pe sine drept lege, deci considerat etern" (Sisif, Miorița) (în «Teatrul folcloric»). (vezi pagina 518)

punct prim argument materialist-dialectic al legăturii dintre particular, general, universal în sfera noțiunilor).

Mitul reflectă în primul rând o atitudine. Înscriem în sfera miturilor și[77] *Miorița* cât și *Meșterul Manole* care, apărând mai târziu, a păstrat încă vagi precizări sociologice, rămânând prin forma sa încă în sfera legendei. Cercetând variantele *Mioriței* este sesizabilă despersonalizarea narației, dezindividualizarea poziției, selectarea factorilor care definesc atitudinea comună unui grup etnic, unei nații, atitudine distinctivă nu a indivizilor din sânul grupului, ci a grupului etnic de celelalte.

Miturile nu au fost și nu pot fi creație individuală, ele nu acceptă personalitatea unui creator singular, miturile apar — așa cum am spus — dintr-un caz particular căruia i se adaugă nu un alt caz particular, ci doar multitudinea de componente individuale a particularului, selectându-se, reducându-se la numitor comun prin alienare. Deci printr-un fenomen dialectic, această însumare a particularelor ucide particularul, îl înecă în precizări până anulează sfera din care s-a desprins — cadrul social — o include și explodează în universalitate. Miturile nu au o funcționalitate în sensul celei sesizate în arta neagră: ele reprezintă mobilul generator cât și rezultatul ultim al practicilor de ritual. Arta neagră (cultura) este magică prin existență. Folclorul românesc este și mitic[78] (*Miorița*) și magic (Călușul[79]), fapt care atestă ritmul de apropiere de nivelul celorlalte culturi europene (contactul cu imperiul roman, apariția migrațiilor pe teritoriul românesc au implicat rapida succesiune a posibilităților de utilizare a unui obiect, a făcut imposibil magicul și a determinat pieirea funcționalității semnului magic și translația lui în domeniul esteticului).

Teatrul folcloric, în măsura în care nu este corespondent al misterelor religioase, este formă de dăinuire a magicului autohton. Pentru că teatrul nu permite eludarea de la intenție și conținut faptic și pentru că mitul este definiția unei atitudini rezultată din obligativitatea unor condiții date și permanente în care contradicția, opoziția nu au loc.

Teatrul folcloric (ca și elementele teatrale din poezia folclorică) rămâne în domeniul magicului și prin maniheismul[80] său[81]. Bun și rău, frumos și urât,

---

77 sursa: ***Miorița*** — balada pastorală a ciobanului care, aflând că va fi ucis de tovarășii lui, își rânduiește moartea ca pe o nuntă cosmică; publicată de Vasile Alecsandri (1850, apoi în *Poesii poporale ale românilor*, 1866), cu peste o mie de variante culese. ***Meșterul Manole*** (*Monastirea Argeșului*) — legenda zidirii Mănăstirii Argeșului prin jertfa soției meșterului, varianta românească a „baladei zidirii”, cunoscută în tot sud-estul Europei. [Miorița (varianta Alecsandri, Poezii poporale. Balade), ro.wikisource, ro]

78 sursa: ***Călușul*** — dans ritual de grup al flăcăilor (călușarii), jucat la Rusalii, cu funcție magică de vindecare și fertilitate, condus de un vătaf, cu mut mascat și steag; înscris în 2005 de UNESCO în patrimoniul imaterial al umanității.

79 Călușul — Dans ritual de Rusalii al călușarilor, cu funcție magică; pentru autor, exemplul magicului păstrat „azi doar ca rit gestic și sonor” (în «Teatrul folcloric»). (vezi pagina 507)

80 „maniheism” — de la Mani (sec. III), întemeietorul unei religii dualiste: lupta absolută dintre principiul binelui (lumina) și cel al răului (întunericul); prin extensie, gândirea în opoziții nete.

81 sursa: Cultul lui Dionysos (Bacchus), zeul vinului și al extazului, de origine traco-frigiană după tradiția antică; din cântecele și dansurile mascate ale serbărilor dionisiace s-au născut, după

pozitiv și negativ și contradicția antagonică dintre ele și-au găsit ecou în ritul bahic-tracic[82]. Noțiunile abstracte au fost încredințate spre reprezentare unei variante particulare a măștilor cultului grecesc. Variantă, cu mult superioară degeneratelor măști grecești care reprezentau nu numai caracterologic ci și nominal personaje aflate în acțiune. Doar așa se poate explica păstrarea (tradiția) teatrului folcloric până aproape de timpurile moderne: prin încercarea permanentizării funcționalității sale (Călușul, de exemplu, care ni s-a păstrat azi doar ca rit gestic și sonor, cu foarte puține strigături și descântece, texte din care reiese limpede funcționalitatea, similară cu cea aflată în arta neagră) Deci tradiția nu este repetarea fenomenului, adică a reprezentării formale a ritului, ci actul de repetare și perpetuare a funcționalității lui, iar în timpurile moderne e doar încercarea conservării formelor de dăinuire. Orice încercare de a dialoga un mit sau un ritual magic nu este nici pe departe teatru folcloric ci, în cel mai bun caz, doar o cultivare a preferințelor sau a pasiunii unui autor pentru folclor, — ceea ce este cu totul altceva; teatrul „cult" folcloric nu există: e posibilă doar transferarea lui pe o scenă teatrală modernă. Orice artificiu introdus în conținut și desfășurare anulează autenticul și se transformă într-o parafrază — în cel mai bun caz — formală.

PAUL CORNEL CHITIC

Aristotel, tragedia și comedia grecească.

82 maniheismul — De la Mani (sec. (vezi pagina 516)

Bunicul și Artre cu litere de platină

[revistă neidentificată pe scan, ianuarie 1968, p. 421–422]

farsă tragică în două părți

PERSONAJE:

Dragul Gombo[83]
Draga Soție a lui Gombo
Dragul Cumnat
Draga Bunică a lui Gombo
Uli — locatar al demisolului
Al doilea locatar al demisolului

Acțiunea se petrece într-un apartament și într-un demisol aflat sub apartament, cât și pe strada care trece prin fața apartamentului și pe lângă geamurile demisolului, stradă de pe care se poate vedea imaginar, de cum ieși din apartament, dar mai ales din demisol, fereastra unei alte case. În fundal, un bloc aproape finisat care e gata să-și primească locatarii.

Casa e foarte veche, nu are balustradă la balcon și trebuie dărâmată pentru spațiu verde.

În apartament. Destul de dimineață.

Gombo stă pe un scaun. Apare Soția.

SOȚIA: Bună dimineața, dragă!

GOMBO: Bună dimineața, dragă!

SOȚIA: Ce dimineață însorită și luminoasă ca zâmbetul tumultuos al unui copil! Farmecul dulce al acestei dimineți te umple de o renăscută vitalitate. Și caldarâmul — ce frumos poate luci un caldarâm — acest vechi prieten al tuturor și al nostru, răbdător ca un sfânt sub miriadele de pași [?] îți vorbesc grăitor de viața care pulsează vibrând. Ce dimineață însorită!

GOMBO: Într-adevăr! trebuie să vibrăm într-un viitor apropiat la absolut totul.

SOȚIA: Sunt în asentimentul tău, dragă. Simți cum întreaga casă pulsează de freamătul schimbării totale care va intra în viața noastră familială? Totul șoptește despre sentimentul nemaicunoscut până acum! Astăzi ne vom muta în noua locuință care ne așteaptă cu brațele larg deschise. Cât de minunat va fi totul!

---

83 sursa: „Farsă tragică în două părți”, publicată în ianuarie 1968 (p. 421–422) în aceeași revistă cu sigla «Œ». Familia „dragă” a lui Gombo, care vorbește numai în clișee festive și citează fără sfârșit din „marii nemuritori” Bartre, Gartre, Lartre și Martre împotriva „odiosului” Artre, rămâne închisă în casa sortită demolării, în timp ce locatarii demisolului, Uli și vecinul lui, pleacă. Limbajul personajelor parodiază retorica oficială a vremii.

GOMBO: Trebuie să ne depunem toată sârguința în întâmpinarea acestei împliniri minunate!

SOȚIA: Cât de adevărat poți vorbi tu întotdeauna! S-a sculat dragul Cumnat?

GOMBO: Nu, încă nu s-a sculat; probabil că are de lucru iar.

SOȚIA: Da, da. Cred că are de lucru. Ce minunat e să muncești! Astăzi avem de împachetat totul, absolut totul! Trebuie strânse mobilele, bibelourile noastre iubite, trebuie strânse tablourile din frumoasa noastră viață familială. Apoi, lenjurile trebuie împachetate, da, da, lenjurile în cele două cufere din stejar care păstrează încă nește rse amintirile dragilor noastre rude. Apoi vesela. Da, da și vesela trebuie strânsă. Astfel ca nimic să nu se spargă sau să se strice. Ce zici, avem o dimineață foarte încărcată. Tu ce zici, dragă?

GOMBO: Mai repetă odată ce trebuie făcut. Vreau să revăd totul cu ochii minții.

SOȚIA: Astăzi avem de împachetat totul, absolut totul! Trebuie strânse mobilele, bibelourile noastre iubite, neprețuitele noastre tablouri din frumoasa noastră viață familială. Apoi lenjurile trebuie împachetate, da, da, lenjurile în cele două cufere din stejar care păstrează încă nește rse amintirile dragilor noastre rude.

Apoi vesela. Da, da și vesela trebuie strânsă. Astfel ca nimic să nu se spargă sau să se strice.

GOMBO: Să facem în așa fel încât nici o clipă din dimineață să nu o pierdem de pomană!

SOȚIA: Așa e, dragă! Ai spus exact ce trebuia. Ceea ce trebuia ai spus. Doamne cât de bine ai spus ce trebuia! Să servesc cafeaua cu lapte? E un lapte bun și proaspăt ca o zi de primăvară. Ca această zi de primăvară, drăgălașă zi de primăvară, cu sângele înfierbântat de sevă.

GOMBO: Da, adu-mi cafeaua cu lapte!

(Soția iese. Soțul se scoală de pe scaun și se plimbă pe bâjbâite prin casă. Revine apoi la loc; intră soția cu cafeaua cu lapte).

SOȚIA: Am adus cafeaua cu lapte. E mai bună ca cea de ieri. E mai dulce cu o bucățică de zahăr în plus decât cea de acum două zile. Știu că-ți place să-ți bei cafeaua cu lapte din ce în ce mai bună. Nu-i așa, dragule?

GOMBO: Și linguriță?

SOȚIA: Da, o ai aici.

(I-o pune în mână. Soțul își bea în liniște cafeaua cu lapte. Uli iese din dormitor somnoros. Se uită în lungul străzii. La cealaltă fereastră a demisolului apare Celălalt locatar al demisolului).

CELĂLALT LOCATAR: Bună dimineața, vecine!

ULI: Chiar că e bună. Mai repede am putea spune că e frumoasă. Bună dimineața! Nu-mi prea place să spun bună dimineața totdeauna. Mă simt tentat să spun altădată: cenușie dimineață sau idioată dimineață sau dimineață fără nici un chef. Ar fi mult mai nimerit.

CELĂLALT LOCATAR: Ce zici de primăvara asta? O să fie foarte călduroasă. Gata cu lemnele.

ULI: Azi e o zi frumoasă într-adevăr. Lumină galbenă, umbre albastre și reci. Mai ascunde dezastrul iernii.

CELĂLALT LOCATAR: Bine, dar primăvara e anotimpul cel mai frumos! Totul înverzește, înflorește. Un fel de dimineață a naturii!

ULI: Mțo! Mie nu-mi place primăvara deloc. Sau cel puțin cât ține până să-nverzească totul. Seamănă cu primii ani după un război...

CELĂLALT LOCATAR: Ee, dar ce-i...

ULI: ...câmpiile sunt pline de hoituri vegetale, de cadavre mumificate, totul e lamentabil, dezastruos și toată lumea fericită de sfârșitul ororilor, își pune ce i-a mai rămas cât de cât întreg pe ea; femeile se rujează puțin, fetele poartă rochiile demodate și largi ale mămicilor, răniți și mutilați zâmbesc galben și friguros, totul e foarte, foarte trist.

CELĂLALT LOCATAR: Ei, dar ce-i cu dumneata? Te-ai sculat îmbufnat!

ULI: Pârlita asta de casă; iar mi-au amorțit oasele de egrasie[84]. Da, dar chestiunea despre primăvară n-are nici o legătură cu durerea din șale. Asta e un adevăr, vecine, care nu durează anual decât o lună cel mult, dar e un adevăr. Periodic, să zicem.

(Soția, din bucătărie).

SOȚIA: Dragă, azi facem supă, nu-i așa?

GOMBO: Da, da. Să aibă adevărata culoare galbenă a supelor cu adevărat gustoase!

SOȚIA: Bine, dragă, ai spus foarte bine tot!

CELĂLALT LOCATAR: Îi auzi? Vecinii.

ULI: Da! Schimbă primele cuvinte despre gospodărie.

CELĂLALT LOCATAR: Știi ceva despre ei?

ULI: Nu mă interesează. Probabil că sunt niște vecini cumsecade. Dumneata îi cunoști?

CELĂLALT LOCATAR: Câteva cuvinte; doar atât. Arată a fi foarte pașnici.

ULI: N-am zis altfel.

CELĂLALT LOCATAR: Nu mergi să faci o plimbare?

ULI: Ți-am spus că nu-mi place începutul primăverii. Nu știu ce am, nu mă simt prea bine. Apropos, știi că azi-mâine ne mutăm? Mi-am pus mari speranțe în casa aceea nouă.

CELĂLALT LOCATAR: Da, și eu. Sper să fie spațioasă și confortabilă. Ai observat că-mi place să stau mult în casă. Îmi găsesc totdeauna câte ceva de făcut.

ULI: Eu sunt mereu plecat. Casa asta nu-mi inspiră deloc încredere.

CELĂLALT LOCATAR: E adevărat! Nu e prea confortabilă!

ULI: Uite-o!

---

84 „egrasie” (formă populară pentru *igrasie*) — umezeală care urcă din pământ în zidurile unei case.

CELĂLALT LOCATAR: Pe cine?

ULI: Fata aceea frumoasă. E foarte frumoasă! E foarte-foarte frumoasă!

CELĂLALT LOCATAR: O cunoști?

ULI: Nu. Dar deocamdată nici nu vreau asta. E într-adevăr foarte frumoasă.

CELĂLALT LOCATAR: Nu cumva...

ULI: Ei și? Nu-i un păcat. Mă gândesc destul de mult la ea. Când o văd dimineața, știu că-mi merge bine. Acum o lună n-am văzut-o vreo trei zile la rând. Am crezut că nu știu ce se întâmplă cu mine. A fost probabil bolnavă.

CELĂLALT LOCATAR: E frumoasă, vecine, e foarte frumoasă.

ULI: Zilnic o văd acolo.

CELĂLALT LOCATAR: Da, stă toată ziua la fereastră.

ULI: Acum pot să plec. E și târziu. Am puțină treabă. La revedere.

CELĂLALT LOCATAR: A! Vasăzică, de-asta ai stat aici?

ULI: Vroiam să-mi meargă bine. La revedere.

CELĂLALT LOCATAR: La revedere. *(Clatină din cap, apoi se retrage din fereastră. Apare cumnatul)*.

CUMNATUL: Bună dimineața, dragă.

GOMBO: Te-ai sculat, deci. Buuun!

CUMNATUL: În legătură cu cele discutate ieri, concluziile la care am ajuns sunt deosebit de complexe...

GOMBO: Ai luat ceaiul de dimineață?

CUMNATUL: Da, și mi-am dat seama că era mai dulce cu mai bine de o bucățică de zahăr decât ceaiul băut acum două zile, ceea ce m-a făcut să simt freamătul unei neasemuite sărbători familiale.

GOMBO: Și, ce spuneai!?

CUMNATUL: Dragă, se poate spune că cele spuse ieri de mine își găsesc vigurosul și neîndoiosul răspuns în următoarele cuvinte: căci din îmbrățișarea călduroasă și iubitoare ca privirea mamei asupra trupului noului născut răzbate finalul aureolat și lipsit de teatralism, cum spune Bartre. Nu cum spune Artre[85]. Căci și Gartre spune: E neîndoios ca ziua și ca noaptea că izbucnirea tumultuoasă și cascadată a încheierii încurcubeiate și departe de stigmatul gestului amplu și sec pornește ca din încovoierea brazdei asupra seminței ascunse la sânu-i. Convingător vorbește și Lartre despre același subiect discutat.

Îți dai seama că Gartre dovedește lipsa de sevă a celor spuse de Artre, ești convins de asta. Ce părere ai?

GOMBO: Să zdrobim rodul sufletului întunecat al lui Artre și să bem din apa lină și cristalină și calină, și benzină a creațiilor lui Bartre, și a lui Martre și Gartre.

---

85 sursa: Nume inventate, toate rimând cu numele lui **Jean-Paul Sartre** (1905–1980), filosoful existențialist foarte discutat în România anilor ’60; titlul piesei („Artre cu litere de platină”) și cultul citatelor gata făcute țintesc dogmatismul care împarte autorii în „nemuritori” și „odioși”.

CUMNATUL: Da, dragul Gombo a tras o linie puternică sub cuvintele care trebuiau spuse. Bravo! Bravo! *(Soția intră și strigă și ea bravo! bravo! bravo! apoi pleacă din cameră. Intră Bunica)*.

BUNICA: Bună dimineața! Bună dimineața!

GOMBO: Bună dimineața, dragă Bunică! *(Bunica este un bărbat în toată puterea cuvântului)*.

CUMNATUL: Bună dimineața, dragă Bunică!

BUNICA: *(Se plimbă de colo până colo)* Da, dimineața asta îmi aduce aminte de anii aceia, ce ani sângeroși au fost! Adevărați ani sângeroși, ani în care dragul bunic al vostru lupta până la ultima picătură de sânge pentru familia noastră.

(Apare și soția cu o pereche de ciorapi de lână, croșetați, în mână).

CUMNATUL: Da, așa e. *(Se îndreaptă înspre bibliotecă și ia o carte la întâmplare)*. Căci iată ce spune Gartre: *(citește)* Căci îmbrățișarea călduroasă și iubitoare ca privirea mamei asupra trupului noului născut — departe de stigmatul gestului amplu și sec pornește ca din încovoierea brazdei asupra seminței ascunse la sânu-i.

SOȚIA: Dragă Bunico, încalță ciorapii.

BUNICA: Ciorapii! O, ciorapii croșetați de mâna ta, câte nu-mi amintesc ciorapii croșetați de mâna ta, câte zile nu mi se perindă prin fața ochilor minții, ziua aceea în care familia noastră cucerise dreptul în casa aceasta: și bunicul, emoționat, frământându-și neguros mâinile privi către orizontul luminat de soare și din bieții lui ochi țâșniră lacrimi de fericire. O, ce zile! O, ce zile glorioase au fost acelea!

GOMBO: Da, da. Dar azi, cu sufletele luminate de acele zile pline de glorie, vom realiza împlinirea visului nostru de veacuri. *(Soția aduce o oală de noapte pentru Bunica)*.

CUMNATUL: Sigur, vom discuta ultima clipită a împlinirii visului nostru de veacuri.

SOȚIA: Du-te în camera dumitale Bunico, e o trebuință pricepută și de aceea. *(Îi întinde oala de noapte)*.

BUNICA: O, oala de noapte! *(O mângâie)* Câte nu-mi aduce aminte ea, când Bunicul mi-a întins-o în ziua aceea, pe care niciodată nu voi uita și mi-a spus: „E a ta”. Apoi mi-a mai spus: „E a ta, pentru că e câștigată de familia noastră”. *(Pleacă din încăpere. Toți tac respectuos)*. Apoi:

GOMBO: Să ne strângem astăzi peste 10 minute să vorbim aprins despre actul cel mai important din viața noastră, a familiei noastre.

SOȚIA: Să pun o anume față de masă, nu?!

GOMBO: Să întâmpinăm cu zâmbete dulci și să ne umplem de o profundă recunoștință. Să ne ascundem vocea ce se luptă cu lacrimi de fericire.

CUMNATUL: *(Citește dintr-o altă carte luată din bibliotecă)* Să zdrobim rodul sufletului odios al lui Artre și să bem din apa lină și cristalină, și calină, și felină a creației lui Bartre și a lui Lartre și Gartre.

SOȚIA: Unde să pun, dragă Gombo, scaunul cel mare al...? Unde naiba să-l pun? Da, simt cum ochii mei sub robustele-mi pleoape scapără fulgere de triumf *(Ia scaunul și-l lasă undeva în drum)*.

CUMNATUL: Mă simt ca trăsnit sub greutatea acestei știri și o profundă recunoștință îmi inundă ca o apă limpede venită în gură, care-mi înăbușe lacrimile suave. *(Soția iese din cameră, Gombo se plimbă pe coridorul dintre mobile, unde se află scaunul uitat de Soția și se împiedică lovindu-se de el)*.

GOMBO: Cine a pus scaunul acesta aici? A hotărât familia să fie scaunul acesta aici? Familia nu acceptă în sânul ei răzvrătiri de felul acesta! Să plece din familia noastră acei care nu respectă familia și gândurile ei! Familia e strâns unită și nu are voie nimeni altceva! Noi curățim familia noastră de renegați! Să plece din familia noastră renegații! Să plece! Să plece! Să plece!

CUMNATUL: Da, căci cum răspunde în mod strălucit creația lui Bartre în acest caz? *(Ia o altă carte din bibliotecă, o deschide undeva și citește:)* căci din îmbrățișarea călduroasă și iubitoare ca privirea mamei asupra trupului noului născut, răzbate finalul aureolat și lipsit de teatralism.

GOMBO: Să plece renegații din familia noastră!

CUMNATUL: Și să zdrobim rodul sufletului scârnav al lui Artre și să bem din apa unduitoare și răcoritoare, și gânditoare a lui Bartre și Martre și a lui Lartre și Gartre.

GOMBO: Nu permit, și nimeni din familie, ce s-a întâmplat. Să strângem strâns membrii familiei în jurul liniștei și vieții noastre încărcată ca o albină harnică de pace și fericire! Cine a făcut această faptă groaznică? Cine?

BUNICA: Dar te-ai lovit rău, dragule? Te-ai lovit rău? *(De-acum agitație)*

CUMNATUL: Da, s-a lovit rău, Bunico, adu o compresă cu apă rece. *(Intră Soția)*.

SOȚIA: Da, aduc acum!

BUNICA: Vânătaia îmi amintește de anii aceia sângeroși când bunicul nostru a căzut și pe scări.

GOMBO: Frecați bine vânătaia mea, să se șteargă, să n-o mai am. Familia noastră nu poate permite ca eu să am vânătăi. Cum e? E vânătă?

CUMNATUL: Da, o frec, și o voi freca, fiindcă vânătaia a fost făcută pe altarul familiei noastre. Adu puțin alcool, tu.

SOȚIA: Stai să leg aici mai strâns Bunico, dă-mi sticla din dulap.

CUMNATUL: Da, adu sticla cu alcool, căci alcoolul... Dar cine a pus scaunul aici?

GOMBO: Da, cine a îndrăznit să...

SOȚIA: Nu l-am pus bine! Eu, urma să-l duc la masă.

GOMBO: Nu! Să-mi spui ce te-am întrebat eu dragă, nu poveștile tale, înțelegi?

SOȚIA: Eu, vroiam să-l duc, la masă — acolo!

CUMNATUL: Nu, nu-mi sustrage atenția mea trează cu ideile tale lăturalnice.

BUNICA: Spune dragă că tu l-ai pus acolo și gata! Recunoaște-ți vina și vei fi pe jumătate iertată.

SOȚIA: Dragilor, dar urma să-l duc la masă, la locul cuvenit!

CUMNATUL: Cum adică vroiai să-l duci la masă?

SOȚIA: Să-l duc la masă!

CUMNATUL: Cine ți-a spus să-l duci la masă?

SOȚIA: Vroiam să-l duc la masă, dragule!

CUMNATUL: Aha! Vroiam, ai spus, nu? Vroiam? Adică faci ce vrei, nu întrebi pe nimeni; familia ce păzește? Gombo de ce e aici? Așa, numai ca să fie? L-ai întrebat? I-ai cerut sfatul, dragă, spune, mărturisește!

GOMBO: Înțelegi, dragă, eu vreau să știu cine a pus scaunul în drum. Cine a uneltit împotriva mea? Tu?

SOȚIA: Dar nu l-am pus propriu-zis acolo, fiindcă urma să-l duc.

GOMBO: L-ai pus sau nu l-ai pus acolo, tu, dragă?

CUMNATUL: De ce vrei să ne ascunzi, să ne minți, știm totul, absolut totul.

BUNICA: Da, scaunul acesta pe care a stat bunicul nostru.

SOȚIA: Dar n-am vrut să-l pun acolo, n-am vrut, n-am vrut! Oh, oh! oh!

GOMBO: Dacă și din partea ta ne așteptăm la astfel de gesturi și fapte, ce să mai zicem de cei care nu sunt din familia noastră?

BUNICA: Sigur că da, sigur că da.

SOȚIA: N-am vrut să-l pun acolo, n-am vrut să-l pun acolo, am greșit dragilor, am greșit fiindcă n-am știut că voi face ceva ca aceia care nu sunt din familia noastră. Oh-oh! oh!

CUMNATUL: Da, Gombo, văd după roșeața apărută în obraji văd din obrajii ei roșii ca un măr, dar, dragă, nu un măr al discordiei[86], ci un măr obișnuit, al cărui suc hrănitor ajută la întremarea trupului, că ea își dă seama de greșeală.

GOMBO: Ți s-au îmbujorat obrajii, dragă? Ei, dacă spui că i s-au îmbujorat obrajii, înseamnă că-și dă seama de gestul ei urât și se căiește din adâncul sufletului ei curat.

SOȚIA: M-ai iertat, dragă Gombo?

GOMBO: Ei, da, sigur că te-am iertat, dar să nu se mai repete. Da?!

SOȚIA: Oh, Gombo, dragă Gombo, cât de bun ești tu, cât de bun ești tu, îți promit să nu se mai întâmple vreodată aceasta. Da, hai și mângâie-mă și tu, da?! și hai și cântă dragostea noastră...

GOMBO: Bine, bine, dragă, să facem cum vrei tu. DA?!

SOȚIA: Sigur, sigur că da și mângâie-mă, da?! M-ai iertat, nu-i așa? Du-gu-lu-gu, du-gu-lu-gu! Scumpul meu Gombo, da?

GOMBO: Bine, bine!

BUNICA: Eu plec, acum o să vie altcineva, eu plec, eu plec!

SOȚIA: Bine, dragă Bunico, drum bun, drum bun! *(Se flutură batiste)*.

---

86 sursa: „Mărul discordiei” — mărul de aur „pentru cea mai frumoasă”, aruncat de zeița Eris la nunta lui Peleu și a Thetidei; disputat de Hera, Atena și Afrodita, judecat de Paris, a dus la războiul Troiei.

CUMNATUL: Du-te dragă bunico, du-te! *(Se fac bezele)*.

GOMBO: Așteptăm pe noul oaspete, sigur, du-te *(Se strâng mâini călduros)*.

CUMNATUL: Am însoțit cu privirea pe scumpa și neprețuita dragă Bunică. Căci ce spune Gartre *(ia o carte din bibliotecă, o deschide și citește)*: „Căci din îmbrățișarea călduroasă și iubitoare ca privirea mamei asupra noului născut, răzbate finalul aureolat și lipsit de teatralism”. *(Sună soneria)*.

GOMBO: A venit oaspetele nostru, un drag oaspe!

(Soția se duce la ușe și o deschide).

CUMNATUL: Draga Soție l-a întâmpinat la intrarea în casă pe oaspetele familiei noastre, cu zâmbetul pe buze.

(Intră Oaspetele-Bunică. Se oprește în prag. Soția se ridică în picioare).

GOMBO: Fii bine venit, oaspete de soi al familiei prietene, și te bucură de ospitalitate sinceră a căminului nostru.

OASPETELE-BUNICĂ: Mulțumesc din inimă dragilor, pentru primirea pe care mi-o faceți. *(Soția conduce pe Oaspetele-Bunică de mână, spre Gombo, iar Cumnatul îl conduce de mână pe Gombo spre Oaspetele Bunică și le întinde mâinile una spre cealaltă, fiindcă și Gombo și Oaspetele-Bunică sunt orbi. Își strâng mâinile și se îmbrățișează. Se așează la masă liniștiți)*.

GOMBO: Fă-ne câte o cafea, un șerbet, o prăjitură, să ne simțim cât mai bine *(Soția iese după cele cerute)*.

OASPETELE BUNICĂ: Ce zici de primăvara aceasta? E aproape sosită.

GOMBO: Într-adevăr, constat cu surprindere și bucurie că avem aceeași părere asupra chestiunii.

OASPETELE BUNICĂ: Mă bucur de aceleași simțăminte comune pe care le avem.

GOMBO: Și voi luptați cu înverșunare pentru a vă muta în noua casă?

OASPETELE BUNICĂ: Da, și am până acum satisfacții mari, am terminat pregătirile cu două zile mai devreme. Azi ne și mutăm.

GOMBO: Vă urez fericire și belșug, odată cu pasul pe care l-ați făcut. Noi suntem în fața pasului acesta. E un pas plin de răspundere și de griji, pentru că soarta stă în mâinile acestui pas.

(Intră soția cu cele cerute).

SOȚIA: Cum e?

CUMNATUL: Discuția e plină de prietenie și desăvârșită armonie.

SOȚIA: Mă bucur sincer, sincer de tot *(Gombo și Oaspetele-Bunică se servesc în tăcere)*.

SOȚIA: Cum mai e?

CUMNATUL: Dragul Gombo și cu dragul oaspete se înțeleg de minune asupra unui număr de chestiuni foarte importante.

OASPETELE BUNICĂ: Am fost servit minunat și mulțumesc familiei pentru primirea făcută.

CUMNATUL: Da, căci ce spune Lartre? E neîndoios ca ziua și ca noaptea, că izbucnirea tumultuoasă și cascadată a încheierii încurcubeiate și departe de stigmatul gestului amplu și sec pornește ca din încovoierea brazdei asupra seminței ascunsă la sânu-i.

OASPETELE BUNICĂ: Dar știi ce spune și Bartre? Căci din îmbrățișarea călduroasă și iubitoare ca privirea...

CUMNATUL: ...mamei asupra trupului noului născut, răzbate finalul...

OASPETELE BUNICĂ: ...aureolat și lipsit de teatralism *(râd fericiți amândoi)*.

OASPETELE BUNICĂ: Ce! Ce adevăr mare e acesta și universal totodată!

CUMNATUL: Vizita s-a încheiat într-o apoteoză de lumină și căldură a creației lui Bartre și Lartre. Bravo!

SOȚIA: Bravo!

(Toți în cor Bravo! Bravo! Oaspetele-Bunică se ridică și se îndreaptă spre ușă. Îmbrățișări, semne cu batiste. Musafirul pleacă. După aceea rămân un timp extaziați).

CUMNATUL: Vizita aceasta în sufletul meu sună ca un ecou care se zbate de stâncile din mine, ca un încarcerat care-și izbește capul de pereții celulei sale cu ochii luminați și transfigurați care au găsit cheia fericirii. Da, da, căci din îmbrățișarea caldă și îndrăgostită ca privirea mamei asupra trupului noului născut răzbate finalul aureolat și lipsit de teatralism! Ce adevărat, ce adevărat!

GOMBO: Așa e, așa e! Am observat că n-ai mai spus „călduroase și iubitoare”, ci ai spus „caldă și îndrăgostită”.

CUMNATUL: Da, am adaptat acest adevăr uriaș, ca o ciupercă pentru lumea furnicilor, după chipul și asemănarea[87] întâmplărilor și secundei trăită de inimile noastre.

GOMBO: Bine ai făcut! Se simțea nevoia. Se simțea nevoia, o cerea sentimentul și secunda care ne-a înfiorat trupul. Să schimbăm după sentimentul și secunda care ne înfiorează trupul!

SOȚIA: Nu-i așa, dragule Gombo, că a fost minunat! A fost minunat, tu dragă, a fost foarte minunat!

GOMBO: Și acum să ne adunăm și să vorbim despre pasul nostru!

CUMNATUL: Da, așa e. *(Toți se mișcă)*.

SOȚIA: O chem și pe Bunica!

CUMNATUL: Sigur, tu, cheam-o!

SOȚIA: Dragă Bunico! Dragă Bunico! Vino aici te rog!

BUNICA: Da, da, vin!

GOMBO: Adu câteva cărți din bibliotecă. Să citim cărțile din biblioteca familiei.

---

87 sursa: Formula biblică a facerii omului: „Să facem om după chipul și după asemănarea Noastră” (Facerea 1, 26). [Facerea (Biblia sinodală), ro.]

CUMNATUL: Sigur că aduc *(Aduce câteva cărți pe masă. Se așează toți în jurul mesei. Soția e de o parte a mesei, ceilalți de cealaltă parte a mesei)*.

CUMNATUL: Azi familia noastră se va muta în noua casă și trebuie să hotărâm ce facem ca pasul nostru să fie așa cum trebuie să fie un asemenea pas.

BUNICA: Când bunicul vostru a cucerit această casă, spunea mereu că nu e făcut pasul acesta și că noi suntem cu un picior jos și cu unul în aer și când va veni vremea aceea oare, fir-ar al dracului să fie? Se întreba el zilnic după masa de seară compusă din ceai și biscuiți aromați. Când va veni ziua aceea oare? zicea el și în mintea mea vorbele lui s-au înfipt adânc ca un țăruș în jurul căruia se învârtește cosmosul meu ca un mânzat neînvățat la frâu. Și ce frumos spunea el „și când va veni vremea aceea oare, fir-ar al dracului să fie”?, în ziua aceea ploioasă când norii se târau pe pământ ca niște burți pline de apă, iar vântul sufla jalnic ca plânsul deznădăjduit al fostelor mame care vedeau că fiul lor a plecat la oaste și n-a mai venit. Tabloul bunicului vostru din perete arată cum bunicul spune vorbele acelea mari și se numește „Bunicul spunând vorbele acelea mari”. Ce minunat spune el în tablou vorbele acelea mari, cu ochii înlăcrimați ca de roua dimineții așternută pe câmpiile cu cruda iarbă verde pe care pasc mioarele albe ca spuma mării care n-a atins plaja!

GOMBO: Da, să spunem vorbe mari, ca spuma care n-a atins plaja!

CUMNATUL: Căci, din îmbrățișarea clocotitoare și magmatică, precum a soarelui, ca privirea mamei asupra trupușorului noului născut, se naște finalul aureolat și lipsit de teatralism, și nu cum spunea Artre: „Căci din îmbrățișarea caldă și iubitoare ca privirea mamei asupra noului născut, se naște finalul aureolat și lipsit de teatralism”, care face neasemuit de marea greșeală sufletească, ci așa cum spune Bartre, și Martre, și Gartre, și cum am spus eu mai înainte.

GOMBO: Azi ne mutăm și eu cred că trebuie să facem astfel ca să nu pierdem nici o secundă prețioasă.

SOȚIA: Bravo, bravo! *(Toți: Bravo, Bravo!)*.

BUNICA: Tabloul bunicului vostru din perete arată cum bunicul spune vorbele acelea mari. *(Toți încremenesc cu ochii la tabloul bunicului. Apare Uli)*.

ULI: Vecine! Vecine!

(Apare celălalt locatar).

C. LOCATAR: S-a întâmplat ceva?

ULI: Dă-mi o țigară. Am uitat să iau țigări.

C. LOCATAR: Mai am 11 țigări. Îți dau trei, e bine?

ULI: E bine, dar am să-ți mai cer mai încolo trei țigări.

C. LOCATAR: De ce?

ULI: Ca după aceea să-mi mai poți da trei și să rămâi și tu tot cu trei.

C. LOCATAR: Ha, ha, bine! Ți-ai scos pijamaua la aer?

ULI: N-am scos-o, tu ți-ai scos-o?

C. LOCATAR: Nici eu. Ce mai e nou prin oraș? N-am mai ieșit de mult!

ULI: Nimic nou. Toți se mută în case noi. Altceva nimic.

C. LOCATAR: Se mai demolează?

ULI: Da, și duminica se demolează. O să ne demoleze și pe noi.

C. LOCATAR: Ne demolează zici? Da, cred că ne demolează. Trebuie să demoleze și păduchelnița asta.

ULI: Sunt convins că o să demoleze. Sigur. O să fie aici spațiu verde. Și în locul grotei mele o să fie iarbă verde. Și când o să treci pe aici, o să-ți spui: „Eu am stat aici”. Cine ar putea crede? Nimeni, bineînțeles!

C. LOCATAR: Păi cine ar putea crede? Nimeni, afară de dumneata și de mine.

ULI: Și de vecinii de sus, ca și de ceilalți vecini.

C. LOCATAR: Și de prietenii vecinilor de sus și ai celor și mai de sus!

ULI: Nu i-am mai pus pe ai noștri.

C. LOCATAR: Da, sunt destul de mulți care o să-și amintească.

ULI: Chiar că sunt destul de

[9 (422)]

mulți. Ha, ha, chiar foarte mulți!

C. LOCATAR: Ha, ha! Și noi care credeam că sunt numai câțiva!

ULI: Da, ce era să credem noi! Dar cine o să-și mai bată capul să-și amintească de locul acesta!

C. LOCATAR: Totuși, din atâția...

ULI: Poate aceia care au fost legați sufletește de casa aceasta!

C. LOCATAR: Prin vreo durere, suferință, boală, deces.

ULI: Cunoscuții și prietenii mei n-au aflat niciodată ceva trist în cămăruța mea. Nici prietenele mele. Și la mine n-a avut cine să decedeze. Așa că...

C. LOCATAR: Cam așa stau lucrurile și la mine. Încă la mine nici n-au prea fost mulți cunoscuți. Și nici n-avea la ce să vină nici amicii familiilor de sus. De cincisprezece ani de când stau aici n-a mai murit nimeni.

ULI: Da, vecine, n-a murit chiar nimeni. Locurile unde ți se întâmplă bucurii sau mulțumiri le uiți.

C. LOCATAR: Nu prea cunosc mulți care să fi ieșit de aici supărați. Ca să-și mai aducă aminte de casa asta.

ULI: Parcă noi! La început o să ținem minte. Dar cine-ți garantează că n-ai să uiți unde-i spațiul verde din locul casei.

ULI: Poate dumneata. Eu nu!

C. LOCATAR: Parcă eu? Eu nici atât, cât de nesuferită îmi este văgăuna asta!

ULI: O să uităm șandramaua ca pe un vis rău. Ș-acum mă dor șalele din cauza egrasiei. Ce casă groaznică, vecine!

C. LOCATAR: Ce să-și mai aducă cineva aminte de ea? Pe naiba. Vecine nu vii la mine? Dar cum te numești, că mereu îți uit numele.

ULI: Uli — de la Paul — Paulică — Uli!

C. LOCATAR: Vecine Uli, nu vii pe la mine?

ULI: Da, da, cu plăcere chiar. *(Intră la Celălalt Locatar)*.

PARTEA A II-A

GOMBO: Sunt frânt de oboseală, atâtea lucruri frumoase am trăit în dimineața aceasta, încât s-au răsfirat și împrăștiat din trupul meu și al familiei noastre, toată odihna și tihna sufletului, cugetului, mugetului, bugetului nostru. Să chemăm în noi înviorarea viorelei, în dimineața proaspătă a vieții familiei noastre mari. *(Iese pe pipăite din încăpere)*.

CUMNATUL: Eu rămân să mai cuget puțin.

BUNICA: Când bunicul vostru era frânt ca plopii de vântoasele iernii, la fel făcea: se ducea să se odihnească un pic.

SOȚIA: Dragă Bunico, stai să-ți odihnești oscioarele care merită din plin, cu prisosință statul. Uite scaunul acesta, stai aici dragă bunico, stai.

BUNICA: E plăcută odihna în familie. E o odihnă binecuvântată. Ce plăcută e odihna în familie!

CUMNATUL: E adevărat dragă, e adevărat. Ce valoare au căpătat vorbele pe care le-ai spus! Le voi înscrie în jurnalul familiei cu litere de platină.

SOȚIA: Eu o să strâng fața de masă pe care o voi împături cu sfințenie, fiindcă a fost și ea aici, cu trup și suflet lângă noi în momentele de mare încordare, și fără să crâcnească, nebăgată în seamă a trăit și ne-a ajutat cu ce-a putut și ea. Ee! Săracuța, fața de masă, cât de dulce e ea.

BUNICA: Și bunicul vostru, cel mai mare bunic al tuturor familiilor ca a noastră, la fel vorbea parcă, de cățelul împăiat care parcă-l privea cu ochi vii. Cum mă ajută el, în clipele de cumpănă grea, de câteva tone cel puțin!

SOȚIA: Da, chiar așa... *(sună soneria)*.

CUMNATUL: Vezi cine e. *(Soția îi deschide ușa. Apare Gombo — al II-lea Oaspete)*.

SOȚIA: Cine ești?

GOMBO OASPETE II: Cum, nu mă recunoașteți?

SOȚIA: Nu, dar cine ești, chiar dacă nu te cunosc?

CUMNATUL: Nu da drumul! Cine știe! *(Se apropie)*.

GOMBO OASPETE II: Nici tu dragă nu mă cunoști?

CUMNATUL: Nu. *(Către soție)* Nu-i da drumul. Poate fi un aprig dușman al familiei. Cine ești?

G. OASPETE II: Cum dragă, nu mă cunoști? Sunt vărul vecinei celei mai de sus!

CUMNATUL: Da-a-a?

G. OASPETE II: Da.

CUMNATUL: Nu-mi dau seama!

BUNICA: Cine-i acolo?

G. OASPETE II: Eu sunt, vărul vecinului cel mai de sus!

CUMNATUL: N-am de unde ști că ești vărul vecinului cel mai de sus!

BUNICA: Cine-i acolo?

SOȚIA: Cum ești vărul vecinului celui mai de sus?

BUNICA: Cine-i acolo?

G. OASPETE II: Să distrugem sufletul odios al lui Artre care vrea să otrăvească și să distrugă ca pe un castel de cărți creația lui Bartre și Lartre și Martre și Gartre.

SOȚIA: Da! Este vărul vecinului cel mai de sus!

BUNICA: Cine este acolo?

SOȚIA: Vărul vecinului cel mai de sus!

BUNICA: Oooh! Vărul vecinului cel mai de sus! Aaah! Vărul vecinului cel mai de sus! Vărul lui Stăvarul cu ochii ca mușstarul! Țin minte ca acuma! Parcă văd: Bunicul vostru, cel mai mare bunic al familiilor ședea, ca aici, pe un scaun. *(Bunica se așează pe un scaun)* iar Stăvarul, Stăvarul cu ochii ca mușstarul stătea dincoace. *(Bunica se așează pe scaunul alăturat)*. Și Stăvarul spune: Ce zici de vremea aceasta năcătoasă [?] la care Bunicul *(Bunica se mută pe primul scaun)* spune: Ce să zic! Hai să nu mai vorbim despre ea. Mai bine vorbim despre altceva, iar Stăvarul uitându-se admirativ la Bunicul vostru spune: *(Bunica se așează pe celălalt scaun)*. Chiar așa. Bine zici. Hai mai bine să vorbim despre altceva! Ha-ha, ce frumoasă zi a fost aceea, of! of!

CUMNATUL: Intră te rog, atunci!

G. OASPETE II: Nu, am treabă. Am niște chestiuni de rezolvat sus!

CUMNATUL: Cu ce-ți putem fi de folos?

G. OASPETE II: M-au trimis vecinii, prietenii voștri să vă dau aceasta. *(Scoate de după ușe o casetă mare din lemn galben)*. Mi-a spus că aveți nevoie de acest obiect.

SOȚIA: Oh! Ce frumusețe de casetă din lemn galben mi-a trimis! Ce frumusețe de casetă din lemn galben mi-a trimis!

CUMNATUL: S-o arătăm și bunicii!

SOȚIA: Da, bunico, privește! Vezi ce frumoasă e?

BUNICA: Cât de frumoasă și de majestuoasă poate fi această suplă casetă.

SOȚIA: Să-i dăm și noi vecinului ce i-am promis! *(Se duce și aduce o casetă mare din lemn galben, identică cu cealaltă)*. Iată ce le dăm prietenilor noștri în schimbul pe care l-am hotărât.

G. OASPETE II: Ce frumoasă casetă din lemn galben! A-a-a-a! Mulțumesc familiei prietene pentru frumoasa casetă din lemn galben pe care ne-a dat-o.

CUMNATUL: În schimb, eu mulțumesc, în numele familiei, pentru frumoasa casetă din lemn galben pe care ne-a dat-o familia prietenă! *(Se strâng mâini. Bunica spune: „Când Bunicul vostru cel mai mare...” (de câteva ori nu e auzită și ușa se închide în urma lui Gombo Oaspete II).*

BUNICA: Vroiam să-i spun ceva vărului care a venit. Dragă Cumnate, vroiam să-i spun ceva dragului văr!

CUMNATUL: Da, sigur că da, dragă Bunică! Dragă Soție, cheamă-l pe dragul Văr!

SOȚIA: Imediat dragă cumnate! *(Se duce la ușe, dar e încuiată și nu se poate deschide)* Nu se deschide ușa, dragă vere! Nu se deschide ușa! *(Strigă tare)* Dragă Vere!

CUMNATUL: Nu se poate! Trebuie să se deschidă! *(Încearcă să deschidă ușa)*.

BUNICA: Nu se mai deschide ușa?

SOȚIA: Ce facem acum, dragă Cumnate?

CUMNATUL: Probabil că s-a înțepenit clanța. Să mă uit.

SOȚIA: Trebuie să deschidem ușa!

CUMNATUL: Cred că s-a înțepenit clanța. Nu văd nimic. *(Se învârte în jurul ușii, încercând să vadă ceva)*.

SOȚIA: Să-l chem pe dragul Soț, pe dragul Gombo?

CUMNATUL: Din ce în ce mai mult cred că s-a înțepenit clanța. Să-l chemăm.

BUNICA: Nu se mai deschide ușa?!

SOȚIA: *(Fuge să-l cheme pe Gombo)* Gombo! Ieși după paravan. Vino-ncoace!

GOMBO: Ce s-a întâmplat? Ce strigi așa?

SOȚIA: Parcă nu știi! Nu se mai deschide ușa! Nu se mai deschide, asta-i!

BUNICA: Chiar nu se mai deschide ușa?

GOMBO: Cum nu se mai deschide? Ce-i asta? Se poate? Ce, rămânem închiși aici?

SOȚIA: A-u-u! Ce? Rămânem închiși aici? Nu se poate. Nu se poate. Dragă Cumnate, deschide ușa! Hai odată!

CUMNATUL: Dragă Gombo, după analiza situației reiese că se pare că ușa nu se mai deschide.

GOMBO: Să facem astfel ca să nu ni se mai pară așa.

SOȚIA: Asta înseamnă că nu ne mai mutăm, dragilor, ce facem?

CUMNATUL: Înseamnă că nu mai putem face marele pas în mâinile căruia se află fericirea marii noastre familii. Ce-i de făcut, dragă Gombo?

BUNICA: Și, chiar nu se mai deschide ușa?

SOȚIA: Înseamnă că ziua aceasta minunată ca un dar al cerului și al seninului călător peste bucuria și peste casa noastră, nu ne-a adus zămislirea fericirii noastre.

CUMNATUL: Dragă Gombo!

GOMBO: Dragă Cumnate, pasul nostru rămâne nefăcut, suntem și vom rămâne cu un picior jos și cu unul în aer, spune-mi ce facem.

SOȚIA: Și atâtea clipe, foarte minunate clipe am trăit în întâmpinarea, simt cum din ochii mei fulgeră lacrimi grele de durere.

BUNICA: Dar de ce nu se deschide ușa, spuneți-mi și mie odată?

GOMBO: Să facem astfel ca să punem și piciorul celălalt jos.

SOȚIA: Dragă Gombo, cum ieșim de aici?

CUMNATUL: Ce naiba, nu ne mai mutăm în nicăieri? Și, casa cea nouă!

GOMBO: Cel mai bun lucru e să căutăm o ieșire din situația aceasta.

CUMNATUL: Așa e. E cel mai bun lucru de făcut. Mintea ta luminată, dragă Gombo, și de data aceasta vine să ne arunce o punte greu încercată, dar puternică și înfiptă adânc pe care n-o mai poate clinti nimeni, chiar, ca să ne ajute pe noi, marea familie a bunicului din care face parte și Gombo. Bravo lui! Bravo lui!

SOȚIA: Cum ieșim de-aici, cum ieșim de-aici?

BUNICA: De ce nu ne mutăm în casa cea nouă?

CUMNATUL: Să căutăm marea soluție și să plantăm în inimile noastre ideea dragului Gombo și să o ascultăm ca pe un îndemn scump ca vederea ochilor noștri.

SOȚIA: Important acum este să ieșim din casă, acum, acum, chiar acum! Ah sfânt acum, drag acum cât de mult prețuiești tu.

CUMNATUL: Cel mai important lucru acum este să ascultăm cuvântul dragului Gombo.

SOȚIA: Acum, acum, asta vreau, un acum frumos și iubit de toți.

CUMNATUL: Ce-i asta? Nu te gândești la nemulțumirile și viața grea a bunicului care a luptat și și-a rupt din trup și suflet ca noi să avem ce trebuie? La fel să facem și noi.

SOȚIA: *(Se apropie de fereastră)* A!

GOMBO: Să facem la fel ca bunicul nostru, așa să facem!

BUNICA: Dar de ce nu ne mutăm în casa cea nouă? Când bunicul vostru a cucerit această casă, spunea mereu că nu e făcut pasul acesta și că noi suntem cu un picior jos și cu unul în aer, și când va veni ziua aceea oare...?

SOȚIA: Și suntem atât de departe de pământ. Cum naiba ieșim de aici?

BUNICA: ...se întreba el zilnic după masa de seară compusă din ceai și...

CUMNATUL: E atât de departe, că o săritură până jos aduce moartea celui care îndrăznește să făptuiască acest gest.

BUNICA: Când va veni ziua aceea oare? zicea el și în mintea mea vorbele lui s-au înfipt...

GOMBO: Cât de departe e!?

SOȚIA: Foarte departe e pământul. Cum naiba scăpăm dragilor?

CUMNATUL: Situația e critică, adevărat, dar să nu uităm niciodată cuvintele dragului și iubitului Gombo.

SOȚIA: Să chemăm pe cineva în ajutor?

GOMBO: Nu!!! Nu-nu-nu! Niciodată. Marea noastră familie nu s-a înjosit niciodată cerând ajutorul altora, nici chiar în cele mai grele cumpene ale vieții noastre, oase din osul sfânt al celui mai mare bunic!

BUNICA: Și ce frumos spunea el: „Și când va veni vremea aceea oare?” În ziua aceea ploioasă când norii se târau pe pământ ca niște burți pline de...

SOȚIA: Ce facem? Ce facem?

CUMNATUL: Cum îndrăznești să uiți cuvintele marelui Bartre și Gartre?: „Căci din îmbrățișarea clocotitoare și magmatică asemenea soarelui, ca

privirea mamei asupra trupșorului noului născut, răzbate finalul aureolat, lipsit de teatralism”. Cum poți uita? Cum cutezi a nu ține seama de cuvintele lui Bartre și Martre?

SOȚIA: Cuvintele nemuritorilor Martre și Gartre și Bartre și Lartre, sunt cuvinte din cele mai prețioase metale, așa e, așa e. Dar, noi ne aflăm închiși aici la atâta distanță de pământ și ușa e închisă, blestemata aceasta de ușe care s-a închis, și noi ce facem?

CUMNATUL: Nu pronunța astfel de cuvinte care murdăresc și anulează cuvintele nemuritorilor! *(Se apropie și Bunica de fereastră)*.

GOMBO: Să nu pronunțăm cuvinte care contravin nemuritorilor!

BUNICA: Ce distanță e până jos?! Și Bunicul vostru care a spus cuvintele mari când era în ziua aceea ploioasă, în anii aceia sângeroși...

SOȚIA: Suntem închiși aici, voi nu vedeți dragilor, până jos o distanță amețitoare. Și ușa e închisă și nimeni nu vine să rezolve situația aceasta!

GOMBO: E mult până jos? E, cât poate să fie?

BUNICA: Și Bunicul vostru care a spus marile cuvinte mari, când era în ziua din anul sângeros...

SOȚIA: Nu ne mai mutăm în casa cea nouă? Rămânem aici? Nu se poate! Ce situație groaznică! Oh, oh!

CUMNATUL: Și cuvintele marilor nemuritori? Cuvintele marilor nemuritori vor rezolva în mod strălucit situația!

GOMBO: Da, să rezolvăm situația cu cuvintele marilor nemuritori!

CUMNATUL: Și să distrugem sufletul odios și hidos al lui Artre!

SOȚIA: Să chemăm pe cineva! Dragule Gombo, pe cine să chemăm?

GOMBO: Să chemăm cuvintele marilor Bartre și Gartre, Martre și Lartre.

BUNICA: E o înălțime foarte mare până jos! Și ușa s-a înțepenit de-a binelea!

CUMNATUL: Nu trebuie să ne pierdem cu firea, într-adevăr, situația este groaznică.

GOMBO: Situația este groaznică? *(Tăcere prelungă)*.

CUMNATUL: Da. *(din nou tăcere)*.

GOMBO: Toate lucrurile sunt la locul lor?

SOȚIA: Sigur, dragule, sigur că da, ce facem?

GOMBO: În primul rând, să nu ne pierdem cu firea. Înălțimea este groaznic de mare, ușa s-a închis de-a binelea, s-a închis groaznic de bine.

SOȚIA: Pe cine chemăm? Mai avem puțin din duminica asta și noi suntem închiși. Ce facem? Ce facem?

BUNICA: E o înălțime foarte mare până jos! Și ușa s-a înțepenit zdravăn.

GOMBO: Toată lumea e obligată să caute o rezolvare în mod splendid a situației. Toată lumea e obligată să participe cu tot sufletul la pasul pe care trebuie să-l facem în impasul acesta. Toată lumea e obligată să-și spună marile cuvinte ale lui Gartre și Bartre și Martre și Lartre.

BUNICA: Și Bunicul vostru care a spus marile cuvinte mari, acelea din tablou, în anii sângeroși, în ziua aceea ploioasă...

CUMNATUL: Căci din îmbrățișarea clocotitoare și magmatică asemenea soarelui, ca privirea mamei asupra trupșorului noului născut, răzbate finalul aureolat și lipsit de teatralism. Nu uitați cuvintele lui Martre.

GOMBO: Toți membrii familiei sunt absolut liberi să facă cele spuse mai sus.

ULI: Iar a apărut femeia aceea frumoasă la geam.

SOȚIA: Am strâns toate mobilele dragei noastre case. Pe unde le scoatem? Ușa e închisă.

C. LOCATAR: Da. Am observat și eu. E nostimă să știi.

BUNICA: Și Bunicul vostru care a spus marile mari cuvinte mari, acelea din tabloul în anii sângeroși, în ziua aceea ploioasă...

C. LOCATAR: Ce faci acum?

ULI: Mă duc să respir puțin aer, să-mi privesc iubita.

SOȚIA: Uite-l pe vecinul nostru!

C. LOCATAR: Ce altceva ai de făcut? Bravo ție!

SOȚIA: Vecine! Vecine!

ULI: Mă plimb și privesc în minte viitorul, ca această femeie frumoasă pe care o iubesc cu adevărat.

SOȚIA: Vecine!

C. LOCATAR: O iubești chiar?

ULI: Cel mai frumos sentiment doar, e iubirea nu? El mă încălzește și mă inspiră. Iubirea de oameni e o nobilă aspirație.

C. LOCATAR: Te-a strigat cineva.

SOȚIA: Vecine!

ULI: Parcă da. Cine mă strigă?

C. LOCATAR: Vecinii de sus.

ULI: Mă duc să ajut oamenii. Să-mi împlinesc aspirația. Cine mă strigă, dumneata vecino?

SOȚIA: Da. Vino te rog până aici.

ULI: Vreau să vă pot fi cumva de folos, aveți de reparat vreun ceas, vreun lacăt?

CUMNATUL: Vrem să vedem cum ai desface dumneata o ușe care s-a înțepenit și nu se mai deschide.

ULI: Da, imediat *(intră din două mișcări prin fereastră în casă)*.

GOMBO: Dânsul — care a venit — e vecinul nostru!

CUMNATUL: Da! Și pare a fi un vecin demn și inimos!

BUNICA: Mi-aduc aminte ca acum, cu venirea vecinului nostru, de venirea vărului dragului vecin de sus! Țin minte ca acum, parcă-l văd, Bunicul vostru sta aici și vărul drag ședea aici, și ce cuvinte mari și-au spus atunci...

SOȚIA: Ușa, vecine, ușa aceea e stricată, nu se mai deschide.

ULI: Dacă-mi dați voie am să mă uit. Din toată inima vreau să vă ajut *(Se îndreaptă către ușe)*.

CUMNATUL: Momentele grele prin care trecem acum sunt apte de noi și de întărirea curajului nostru. Momentele vin să ilustreze strălucit marile cuvinte mari ale lui Gartre, și să distrugă sufletul odios și minciunile care vor să înșele, ale lui Artre.

ULI: *(către Celălalt locatar)*. E o familie care mă uimește prin complexitatea vieții ei; îmbină ca într-o singură floare aduceri aminte și cuvinte pe care nu le-am auzit, dar care...

C. LOCATAR: Foarte interesant, într-adevăr...

GOMBO: Trebuie să trăim intens aceste încordate clipe. Trebuie neapărat.

SOȚIA: Simt cum îmi tremură robustele-mi pleoape sub greutatea lacrimilor țâșnind de bucurie.

CUMNATUL: Da, căci din îmbrățișarea duioasă și feerică asemeni nadirului[88], ca primirea mamei asupra trupșorului noului născut, răzbate finalul aureolat și lipsit de teatralism. Ce mari cuvinte sunt acestea!

BUNICA: Și Bunicul vostru, și Bunicul vostru! Ce om a fost și rămâne parcă în carne și oase în inima mea, în sufletul meu.

SOȚIA: Mereu mă uit la tabloul acela și mai ales acum cu situația aceasta încordată, parcă îmi vine să plâng, parcă-mi vine să plâng când mă gândesc la el...

CUMNATUL: Dragă Soție, fii mai calmă, gândește cu curaj la ce urmează și alină-ți sufletul cu cuvintele lui Lartre: „Căci...

SOȚIA: Cuvintele acelea ale lui, cât de rotunde și pârguite erau ca niște fructe coapte și zemoase, după care copiii cei mici aruncă cu pietre în crengile care trec peste gard.

GOMBO: Să ne gândim la cuvintele bunicului nostru. Cel mai mare Bunic.

CUMNATUL: Să fim comprehensivi și lucizi extatic, asta-i, asta trebuie să fie.

GOMBO: Să trecem aceste cuvinte cu majusculele secundei celei noi.

ULI: *(către Celălalt Locatar)* Ții minte căutările mele de care ți-am vorbit?

C. LOCATAR: Da.

ULI: Le găsesc cele mai fericite rezolvări în clipele acestea.

CUMNATUL: Și încăodată să cităm cuvintele lui Bartre, cuvinte pline de miezul adânc al înțelepciunii milenare. *(Se duce către bibliotecă)*.

ULI: Am trăit prea puțin intens. N-am cunoscut adevărul.

C. LOCATAR: Și dintr-o întâmplare, în casa acestora...

ULI: Chiar așa, aici toate mi s-au luminat!

CUMNATUL: Căci din îmbrățișarea patetică și peremptorie[89].

C. LOCATAR: Te invidiez, să știi!

---

88 „nadir” (ar. *nazīr*, „opus”) — punctul de pe bolta cerească opus zenitului, aflat exact sub observator; aici, în gura Cumnatului, cuvânt pretențios golit de sens.

89 „peremptoriu” (lat. *peremptorius*, „care nimicește”) — hotărâtor, care nu admite replică.

CUMNATUL: „Ca universul însuși, ca privirea mamei asupra cărnii din carnea ei țâșnește, nestăvilit pe o verticală senină finalul aureolat și lipsit de teatralism”.

ULI: Ușa nu se deschide deloc.

SOȚIA: Țâșnește pe o verticală senină finalul, nu-i așa, dragă Cumnate, că e minunat, e foarte minunat spus: tu, dragule, ce zici?

C. LOCATAR: Încearcă cu niște clești, o pârghie.

ULI: Am tot la îndemână.

BUNICA: Și Bunicul nostru, Bunicul nostru, atunci, ca în tablou *(se îndreaptă spre tablou)*.

ULI: Nu am răspuns chemării inimii mele, nu; am uitat ca de obicei, ocupat de fleacuri.

BUNICA: *(lângă tablou)* Mi-a spus el atunci: „Tu — și așa întindea mâna, acuzator și mângâios gingaș, tu, da, da, ține minte de la mine, tu vei fi Bunica lor, așa mi-a spus! Ce cuvinte mari mi-a spus atunci, și era o zi calmă, asta e, era o zi calmă.

ULI: Am privit pământ, cer, copaci, marea, păsările, degeaba...

C. LOCATAR: Nu le-ai priceput sensul, sentimentul comun.

ULI: Chiar așa, sentimentul comun.

GOMBO: Să memorăm cuvintele celui mai mare Bunic!

ULI: Ușa nu se deschide deloc!

CUMNATUL: Ce se întâmplă cu ușa?

ULI: Nu se deschide deloc. Și nu știu de ce! Nu știu de ce!

GOMBO: Deci situația devine din ce în ce mai groaznică.

SOȚIA: Ce facem atunci, nu ne mai mutăm?

CUMNATUL: Să ne strângem sentimentele strâns unite în jurul momentului.

C. LOCATAR: Încearcă cu o pârghie groasă.

ULI: Nu merge, e masivă.

BUNICA: Ușa nu se mai deschide. Ce facem?

CUMNATUL: Numai cuvintele lui Gartre ne pot îmbărbăta.

SOȚIA: Eu am strâns toate, sunt pregătite, să mă mai uit odată. Pe unde le-am pus. Dragule Cumnate, pe unde scoatem pachetele?

ULI: Și eu nu m-am putut face demn de iubirea pentru iubita mea.

C. LOCATAR: Draga ta iubită. Așa e.

CUMNATUL: Să citim din Gartre. Asta trebuie! *(Ia o carte din bibliotecă)*.

BUNICA: Ușa nu se mai deschide. Ce-o să facem? Ce-o să facem?

ULI: Tot sentimentul meu curat pentru femeia frumoasă ca un ideal, se prăbușește în gol. *(În casă animație fără sens)*.

C. LOCATAR: Gândește-te la draga ta, care e la fereastră și acum. Te privește!

CUMNATUL: Gartre spune: „Căci din îmbrățișarea duioasă și feerică, asemeni nadirului *(Gombo se ține după Cumnat, Cumnatul se plimbă prin toată casa*.

Bunica punctează: Ușa nu se mai deschide. Ce facem?)... ca privirea mamei asupra noului născut răzbate finalul aureolat și lipsit de teatralism.

GOMBO: Să ținem minte cuvintele lui Gartre.

ULI: Ne vom plimba la șosea iubita mea, și vom dansa seara undeva unde se dansează, și vom merge la restaurant și ne vom număra pașii așteptându-ne, și ne vom urmări mersul la despărțire, și-ți voi oferi flori scumpe și dragi cu rouă pe ele...

BUNICA: Ușa nu se mai deschide. Ce facem?

C. LOCATAR: Aveai dreptate, vecine Uli, trebuie să meriți iubirea iubitei.

GOMBO: Să ne întărim cugetul și sufletul cu cuvintele lui Gartre. Citește, dragule cumnat. *(Cumnatul citește și Gombo îl urmează pe bâjbâite pas cu pas)*.

SOȚIA: Pierdem noua locuință, ce ne facem și pasul acela va rămâne în aer.

BUNICA: Da, căci bunicul vostru spunea că nu e făcut pasul acesta și că noi suntem cu un picior în aer și unul jos...

ULI: Nu merit iubirea aceasta! Nu merit să mă numesc dragul ei și nu pot fi cu adevărat, adevăratul ei drag.

BUNICA: Și ce frumos spunea el: și când va veni vremea aceea oare fir-ar al dracului să fie, în ziua aceea ploioasă...

CUMNATUL: Căci Bartre spune: „Căci din îmbrățișarea patetică și peremptorie...”

GOMBO: Într-adevăr patetică și peremptorie, așa e!

C. LOCATAR: Femeia aceasta nu se poate compara decât cu cel mai frumos lucru de pe lume. Privesc la ea și nu-mi vine să cred.

BUNICA: Tabloul Bunicului din perete, e din clipa, chiar din clipa aceea e.

SOȚIA: Ce ne facem? Ce mai! Ce ne facem! *(Se frâng mâini, se fac pași inutili în căutarea răspunsului)*.

CUMNATUL: Căci, din momentul acesta, când apriga ușă a devenit hermetică și nu putem ieși, doar chemarea cuvintelor lui Bartre *(se apropie de balcon)* ne poate lumina mințile.

GOMBO: Doar cele ale lui Bartre și Martre, sigur.

CUMNATUL: *(iese pe balcon)* Sau cele ale lui Lartre și Gartre *(Gombo iese și el și cade de pe balconul care era fără balustradă — nimeni nu sesizează nimic)* Pot să întețească căutările noastre.

ULI: Universul întreg e plin de adevărul pe care le-am ignorat, și iubita mea cu care de mână vroiam să străbat tot universul, femeia aceasta ca un ideal, of doamne, doamne.

BUNICA: Și acum, țin minte, Bunicul nostru parcă-l văd ca azi în față, în carne și oase...

ULI: Unde e vecinul Gombo!

SOȚIA: E bolnav, poate. Pe unde scoatem bagajele, pachetele.

CUMNATUL: Ține minte, numai Martre și Bartre, atât, și Gartre și Lartre și nu Artre are sufletul lui...

ULI: Unde e vecinul Gombo?

CUMNATUL: E bolnav! Înțelegi nu Artre, cu sufletul murdar și hidos!

C. LOCATAR: Uli!

C. LOCATAR: Uli!

BUNICA: Ce ne facem, dragă vecine de jos? Ușa e închisă

SOȚIA: Și pe unde scoatem pachetele?

ULI: Vă jur că-mi voi da tot sufletul să vă ajut cu puterile mele umile.

C. LOCATAR: Uli!

ULI: Da.

CUMNATUL: Căci din îmbrățișarea patetică și peremptorie...

SOȚIA: Pe unde scoatem mobilele?

C. LOCATAR: Iubita ta e paralitică de la mijloc în jos.

BUNICA: Cum deschidem ușa?

CUMNATUL: Ca... nadirul, ca privirea gingașei mame asupra pruncului ei, țâșnește patetic și înalt...

ULI: Ce spui? E paralitică?!?!?!

C. LOCATAR: Da, am aflat acum.

CUMNATUL: Ține minte, vecine, țâșnește patetic și înalt, altfel sensul sentimentului nu mai are nici un scop.

ULI: Da, înțeleg. *(Îl urmărește cu privirea, ia caseta galbenă și o ridică în mâini să-l izbească în cap pe cumnat)*.

CUMNATUL: Pentru că însuși Lartre spune: „Căci din îmbrățișarea magmatică și solemnă, mahmatică și solemnă, ca însăși atitudinea dragilor vecinilor noștri, ca a ta desigur *(Bunica punctează: Cum deschidem ușa spuneți-mi, iar Soția la fel: Nu ne mai mutăm în noua locuință? Și „Pe unde scoatem pachetele? Uli lasă cutia jos)*.

ULI: Mă duc să fac rost de cheie. Așteptați-mă *(Sare pe fereastră. Către celălalt locatar)* Strângem bagajele, ne mutăm în curând. *(Se aud zgomote nedeslușite și greoaie)*.

C. LOCATAR: Bine vecine Uli, mă duc să le strâng. Uli fuge. Apoi va ieși în scenă, și vizibil va porni în fugă și va veni gâfâind ca după o alergătură mare).

CUMNATUL: Dragă soție, ține minte și Gartre și Bartre prevedeau aceste greutăți, căci numai așa poate țâșni imprevizibil, impetuos și impregnant finalul aureolat și lipsit de teatralism.

SOȚIA: Dragă cumnate, ba da, sunt jos, aici. Să strângem cărțile.

BUNICA: Ce facem acum, ușa e încuiată și cine o deschide?

CUMNATUL: Cărțile acestea care conțin atâtea bucurii...

SOȚIA: Să strângem și scumpa noastră veselă și bibelourile, și tot, și să punem aici...

CUMNATUL: Ale minții și sufletului celui care animat de dorința de a trăi...

BUNICA: Ce facem acum, ușa e încuiată și cine o deschide?

SOȚIA: Dragă cumnate, bagajele sunt aici. Să strângem cărțile.

CUMNATUL: Dragă soție, ține minte și Gartre și Bartre prevedeau aceste greutăți...

SOȚIA: Dragă cumnate, bagajele sunt aici *(zgomotul greoi crește)*. Să strângem și cărțile.

CUMNATUL: Căci numai așa poate țâșni imprevizibil, impetuos...

BUNICA: Ce facem acum, ușa e încuiată, cine o deschide *(etc. Zgomotul crește)*.

ULI: Gata, v-am deschis *(către Celălalt Locatar)* Ai strâns bagajele? Gata! Plecăm! *(Ușa e deschisă larg. Toți rămân încremeniți. Uli se retrage și pregătește un balot pe care-l ia în spate ca și Celălalt Locatar)*.

CUMNATUL: Intră dragul nostru vecin, intră și din cărțile dragei noastre familii îți vei înfrumusețea sufletul, așa cum spune și Gartre...

SOȚIA: Intră dragul nostru vecin, intră doar și eu te aștept cu brațele larg deschise.

CUMNATUL: Căci din îmbrățișarea patetică și magmatică solară, ca privirea...

BUNICA: Intră căci și bunicul nostru, cel mai mare Bunic te aștepta. *(Zgomote de buldozere, casa se clatină)*.

CUMNATUL: ...mamei asupra pruncului ei...

SOȚIA: Intră mult prea dragul și iubitul meu vecin și soț...

BUNICA: Și bunicul vostru...

CUMNATUL: Va răzbate integru și vertical.

SOȚIA: Dragul meu vecin, intră. *(Zgomotul crește, casa se clatină. O carte cade din casă. Uli o ia și o bagă în balot. Replicile celor din casă se repetă, pereții se prăbușesc. Se văd blocurile în fundal. Uli și Celălalt Locatar ies din scenă cu bagajele lor)*.

CORTINA

Decorul pentru „Hamlet” în spectacolul lui Dinu Cernescu[90]

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1974, p. 66–[67]]

Scenografie

Scenografia globală la spectacolul[91] *„Hamlet”* nu este un decor[92], este un cadru. Pe scenă se rostește afirmația: „Danemarca este o închisoare”[93]. O închisoare hipnotică, din care nimeni nu vrea să evadeze, ci dimpotrivă: este jinduitul perimetru al invaziei lui Fortinbras[94]. Mica sală în care se desfășoară reprezentația este Danemarca.

Sala-scenă exprimă un punct de vedere, o funcție extrasă din text de regizor (nicidecum neverosimila Danemarcă a lui Shakespeare[9596] *) și anume regimul politic al tragediei.

Astfel, replica: „Danemarca este o închisoare” este de-a dreptul tautologică[97] (toți o constatăm vizual), pereții laterali ai sălii sunt lungi, și întortocheate coridoare pline de șoapte care se închid cu uși de fier, podiumul scenei este aproape o curte interioară de închisoare, cu multe gang[u]ri negre,

---

90 Dinu Cernescu — Dinu Cernescu (1935–2024) — regizor; în Hamlet (Teatrul „Nottara”), cu decorul lui Helmut Stürmer, prințul e „unealta lui Fortinbras” (în «Decorul pentru „Hamlet” în spectacolul lui Dinu Cernescu»). (vezi pagina 513)

91 sursa: Primul dintre studiile de scenografie publicate de autor în revista «Teatrul» (rubrica „Scenografie”), reluat apoi, revăzut, în cartea *Teatrul obiectelor* (1982): «Decorul pentru „Hamlet” în spectacolul lui Dinu Cernescu», *Teatrul*, XIX, nr. 4, aprilie 1974. **William Shakespeare, *Hamlet*** (c. 1600–1601). Spectacolul analizat: Teatrul „C. I. Nottara” din București, sala studio de la subsol (circa 100 de locuri), premiera la 8 februarie 1974, regia Dinu Cernescu, decor Helmut Stürmer, costume Doina Levința și Marina Stoenescu, muzica Ștefan Zorzor, traducerea Ion Vinea; Hamlet — Ștefan Iordache, Claudius — Alexandru Repan, Gertrude — Gilda Marinescu, Polonius — Ștefan Radof (după dmtr.ro). Sala întreagă, cu coridoarele ei, era transformată în închisoare. [William Shakespeare — Hamlet (c. 1600–1601), ediția Project Gutenberg (eBook #1524, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

92 sursa: **Shakespeare, *Hamlet*, II, 2** — Hamlet către Rosencrantz și Guildenstern: „Denmark’s a prison” („Danemarca e o închisoare”). [William Shakespeare — Hamlet (c. 1600–1601), ediția Project Gutenberg (eBook #1524, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

93 sursa: **Fortinbras** — prințul Norvegiei din *Hamlet*, care la final ocupă tronul Danemarcei rămas fără moștenitor. [William Shakespeare — Hamlet (c. 1600–1601), ediția Project Gutenberg (eBook #1524, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

94 decor — Din fr. (vezi pagina 512)

95 sursa: **William Shakespeare** (1564–1616) — dramaturg și poet englez; teatrul său, scris pentru scena elisabetană deschisă, fără decor iluzionist, rămâne pentru scenografia secolului XX terenul predilect al experimentului spațial.

96 Shakespeare — William Shakespeare (1564–1616). (vezi pagina 525)

97 „tautologic” — care repetă același lucru în alți termeni, fără a adăuga ceva.

placate cu oglinzi tulburi și sur[d]e, care multiplică gardianul, pândarul, peric[o]lul.

Într-un astfel de regim tot ce rostește Hamlet în fantomatica sa nebunie sunt constatări rezumate, truisme. Polonius observă că spusele lui Hamlet[98] — ciudat pentru un nebun! — au un înțeles și, tocmai pentru că vorbește cu glas tare și nu în șoaptă, prințul este suspectat de falsă nebunie.

Hamlet, pentru Dinu Cernescu[99], este unealta lui Fortinbras, o unealtă neconștientă de scopul căruia îi slujește. Luciditatea și logica lui Hamlet funcționează numai în raporturile sale individuale, directe, dar nu și în relațiile politice. Pentru a justifica o atare viziune regizorală, trebuiau vizualizate brutal acele date ale textului, pe care în ambiguitatea sa le conține în potențial; trebuia îngroșat conturul de circumscriere; sala de spectacol, așa cum a fost amenajată, este într-adevăr cadrul unei lentile prin care devin vizibile elemente altădată nesesizate, deși existente.

Dar această realizare a scenografului este aproape inseparabilă de text; spectatorul intră, vede, înțelege și, odată cu prima replică, renunță să mai urmărească, să mai acorde sălii-scenă vreo atenție specială; s-ar zice că tot amenajamentul sălii a fost făcut pentru șoaptele celor aflați în umbră, și nu pentru replicile textului. Și în consens cu viziunea regizorală[100], decorul nici nu trebuie să exprime ceea ce deja a fost rostit sau este rostit prin gura lui Hamlet, ci și pe mai departe, să vizualizeze ceea ce nimeni din Danemarca lui Cernescu nu îndrăznește să vorbească.

Nimeni nu îndrăznește să spună că tronul noului rege se așează permanent pe cadavrele supușilor, chiar dacă supușii, cum e cazul lui Polonius, au fost adevărați fanatici ai regimului. Abstracția acestei formulări este, în scenografia lui Helmut Stürmer[101][102], vizualizată: există în scenă un obiect aflat în mișcare, căruia mereu îi este schimbată poziția și anume tronul. Tronul este pe rând catafalc[103], masă a nunții, alcov; alternanța aceasta nu este cu nimic spectaculoasă, este un procedeu de acum arhicunoscut, și mărturisește doar o abilitate scenografică în folosirea întregii game de utilități care decurg din forma fixă a obiectului. Ceea ce se adaugă la mișcarea obiectului e faptul că, ritmic, poziția orizontală a înaltului tron, în chip de masă și alcov și catafalc,

98 sursa: **Shakespeare, *Hamlet*, II, 2** — Polonius, aparte: „Though this be madness, yet there is method in't" („Deși e nebunie, are totuși metodă"). [William Shakespeare — Hamlet (c. 1600–1601), ediția Project Gutenberg (eBook #1524, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

99 sursa: **Dinu Cernescu** (18 octombrie 1935, București – 7 ianuarie 2024, București) — regizor de teatru și televiziune, legat timp de peste cincizeci de ani de Teatrul „C. I. Nottara"; spectacole de referință: *Viziuni flamande* de Ghelderode (1968), *Măsură pentru măsură* (Teatrul Giulești, 1971), *Hamlet* (1974), *Timon din Atena* (1978); memorii: *Regizor* (2009). (După dmtr.ro.)

100 viziunea regizorală — Pentru autor, interpretarea de ansamblu a textului pe care o dă regizorul; decorul o poate servi, o poate contrazice sau — rar — o poate genera: decorul lui Bortnovschi la Poveste de iarnă e „decor care poate încă determina… (vezi pagina 531)

101 „catafalc" — estradă împodobită pe care se așază sicriul în timpul ceremoniei funerare; „alcov" (fr. *alcôve*, din ar. *al-qubba*) — firidă sau încăpere mică în care se află patul.

102 sursa: **Helmut Stürmer** (7 februarie 1942, Timișoara – octombrie 2025) — scenograf, elev al lui Paul Bortnovschi la Institutul de Arte Plastice din București; scenograf la Teatrul de Stat din Sibiu și la Teatrul Bulandra (1968–1977), apoi stabilit în Germania (Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Théâtre de la Ville din Paris etc.).

103 Helmut Stürmer — Helmut Stürmer (n. (vezi pagina 514)

semnalează o victimă. Din care rămâne ca semn al dispariției sale, câte ceva, o mantie, o eșarfă, aruncate neglijent pe masă, alcov, catafalc. Ridicarea pe verticală, revenirea obiectului la poziția de tron regal strivește și adaugă la postament ultimele semne ale fostei existențe.

> *) E ușor de constatat că indicațiile scenografice din *„Hamlet”* nu diferă topografic în mod substanțial de indicațiile din „Regele Lear”[104] sau din *„Richard”*, ci doar conjunctural

[11 (—)]

Se află deci două obiecte în scenografia spectacolului care figurează universul viziunii regizorale: unul este ansamblul scenă-sală, celălalt este tronul. Ele au fost inventate și există nu ca să consfințească ilustrația istorică, ci ca să formuleze statutul politic a ceea ce se întâmplă. Primul dintre aceste obiecte funcționează ca realitate globală «și instituită», cel de al doilea pune în evidență modul în care se instituie și se menține realitatea politică din spectacol. Aceste două obiecte sunt obiecte scenografice pentru că funcționează într-o dublă calitate: în aceea de obiecte (coridor, curte, sală a tronului, pat, masă, scaun) și în aceea de semne. Obiectele scenografice vădesc gradul de realitate al universului conceput.

Celelalte obiecte: spada, mantia, coroana, punga de bani, sunt recuzită[105].

Există și un al treilea „obiect” scenografic — numit, desigur, impropriu obiect —, și anume trupa de actori ambulanți. Mai degrabă, i-am putea spune accesoriu alegoric. Observați cât de ruptă este prezentarea de către trupă a faptului otrăvirii unui principe într-o grădină[106] de coordonatele impuse imaginării acestui fapt de către „realitatea” curții regale daneze.

Hamlet va fi mulțumit de actori: unchiul-tată și mama-mătușă au explodat, au cedat nervilor. Deci trupa a provocat desprinderea din realitate a unui adevăr; strania bolboroseală cabotină[107] funcționase cu un nesperat realism acid: ceea ce contase în acea clipă nu era cum vor fi rostite replicile trupei ambulante ci doar dacă toată mascarada stranie va constitui un model redus, un simulacru[108] al realității consumate.

Acest „obiect” pasager prin conflictul tragic are o existență exemplară: luat separat — să presupunem că un spectator întârziat care nu cunoaște tragedia

---

104 sursa: **Shakespeare, *Regele Lear*** (*King Lear*, c. 1605–1606) și ***Richard al III-lea*** (c. 1592–1593) sau ***Richard al II-lea*** (c. 1595) — autorul nu precizează care dintre cele două drame regale. [William Shakespeare — King Lear (c. 1605–1606), ediția Project Gutenberg (eBook #1532, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

105 recuzită — Obiectele mânuite de actori. (vezi pagina 522)

106 sursa: **Shakespeare, *Hamlet*, III, 2** — „cursa de șoareci” (*The Mousetrap*): actorii ambulanți joacă, la cererea lui Hamlet, *Uciderea lui Gonzago*, în care un rege e otrăvit în grădină, turnându-i-se venin în ureche, pentru a-l demasca pe Claudius. [William Shakespeare — Hamlet (c. 1600–1601), ediția Project Gutenberg (eBook #1524, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

107 „cabotin” (fr.) — actor de mâna a doua, care joacă emfatic, pentru efect.

108 simulacru — „Imaginea standardizată și convingătoare prin care emblema «politică» era asociată cu obiecte-argument ale autorității”: la Danton, peruca, tricolorul, cocarda, ghilotina sunt „simulacre scenografice ale epocii” (în «Decorul la… (vezi pagina 525)

shakespeariană intră în sală în momentul când trupa ambulantă „joacă” — trezește nedumeriri, este de o artificialitate și de o convenționalitate grosieră; dar până la apariția trupei, publicul adoptă, prin transfer, taina chinuitorului regicid: în acest context, admitem înfiorarea, tulburarea și alergătura panicardă[109] care se dezlănțuie după spectacol.

Poate părea forțată asimilarea unei „trupe de actori ambulanți” cu un obiect scenografic[110]. Dar nu putem să nu admitem funcția de obiect provocator, de instrument, pe care îl are trupa în mâinile lui Hamlet, și prin care se dezvăluie gradul de realitate a supozițiilor acuzatoare emise de prinț. Și trupa, ca și tronul, este un obiect ideologic în aria dictaturii monarhice din care se naște tragedia.

Pe teritoriul problemei obiectului scenografic, prezența trupei, în contextul numit Elsinor[111], permite deslușirea a două nivele de raporturi ale elementelor de decor.

Pentru Rege, Regină, Hamlet și restul curții, trupa de actori este un ansamblu alegoric: histrionul-rege[112] are fața acoperită de o mască albă de fard — aluzie la puritatea sa; bătrâna actriță-regină este îmbrăcată în roșu, aluzie la poftele carnale care o vor împinge la tăinuirea crimei; histrionul-ucigaș regal este gras și drapat în cenușiu, izbitoare caricatură a șobolanului care roade echilibrul dinastic; și această trinitate tragică este însoțită îndeaproape de alegoria morții: o mumie de giulgiu[113] alb în jurul unui craniu.

Masca albă de fard, rochia roșie, drapajul cenușiu, giulgiul morții sunt pentru Regatul de la Elsinor, obiecte scenografice, vădite obiecte de referință la realitatea trăită de regat; pentru publicul care asistă la spectacolul tragediei, sunt simple accesorii[114], simplă recuzită, care funcționează insesizabil. Pentru spectator, numai ansamblul trupei funcționează drept obiect scenografic, obiect de definire a ideologiei tipic feudale din înfruntarea dintre Hamlet și familia regală. Utilitate asemănătoare — în ochii publicului — cu cea a tronului (despre care am vorbit). Acest raport este cel semnificant pentru spectator.

109 „panicard” — cuprins de panică, care seamănă panică (formație a autorului).

110 obiect scenografic — Noțiunea din care a crescut cartea autorului «Teatrul obiectelor» (1982), formulată pentru prima dată în studiul despre decorul lui Helmut Stürmer la Hamlet (Teatrul „Nottara”, regia Dinu Cernescu) (în «Decorul pentru „Hamlet” în… (vezi pagina 518)

111 sursa: **Elsinore** (dan. Helsingør) — orașul danez cu castelul Kronborg, locul acțiunii din *Hamlet*. [William Shakespeare — Hamlet (c. 1600–1601), ediția Project Gutenberg (eBook #1524, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

112 „histrion” (lat. *histrio*) — actor (adesea cu nuanță peiorativă: comediant, saltimbanc).

113 „giulgiu” — pânza albă în care se înfășoară mortul.

114 accesorii — Obiectele mărunte de scenă. (vezi pagina 505)



O scenografie[115] fabulatorie: „Volpone” la Teatrul de Comedie[116]

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1974, p. 57–[58]]

Scenografie

Un minunat și totodată copleșitor argument[117] pentru cele afirmate până acum despre decor și despre obiectul scenografic îl constituie decorul semnat de Dan Jitianu[118] și costumele lui Dimitrie Sbierea[119] din spectacolul *Volpone* (Teatrul de Comedie București)[120].

(Voi înlocui superlativele pe care le merită din plin spectacolul scenografic, ca și spectacolul teatral, printr-un apel categoric pentru conservarea unei suite de imagini fotografice a ansamblului scenei — moment cu moment).

Mai întâi, o observație asupra textului: el se compune din două părți profund distincte și contradictorii. Prima parte conține vertijul de aranjamente, înscenări, farse, travestiri, intrigi, calomnii care culminează cu substituirea parazitului Mosca[121] în drepturile de posesie și exercitare a bogatului Volpone.

---

115 teatrul de animație — Denumirea generică, curentă din anii ’70–’80, pentru teatrul de păpuși, de marionete, de obiecte și de umbre, în care personajele sunt obiecte însuflețite („animate”) de mânuitori — ascunși sub paravan, îmbrăcați în negru sau în… (vezi pagina 528)

116 scenografie — Cuvântul vine din gr. (vezi pagina 523)

117 sursa: Al doilea studiu din rubrica „Scenografie” a revistei «Teatrul» (1974), reluat, revăzut, în *Teatrul obiectelor* (1982); trimite la studiul precedent, despre decorul la *Hamlet*, ca la „cele afirmate până acum despre decor și despre obiectul scenografic”.

118 sursa: **Ben Jonson, *Volpone*** (*Volpone, or the Fox*, 1606) — comedie satirică despre lăcomie, cu acțiunea la Veneția. Spectacolul analizat: Teatrul de Comedie din București, premiera la 4 aprilie 1974, adaptarea Mihnea Gheorghiu, regia Ion Cojar, decor Dan Jitianu (după dmtr.ro). **Dan Jitianu** (7 martie 1940, Ploiești – 22 iulie 1994, București) — arhitect, scenograf și profesor (conferențiar la I.A.T.C. și la Institutul de Arte Plastice din București), autor a peste o sută de scenografii (1965–1994), colaborator al lui Liviu Ciulei, Valeriu Moisescu, Dan Micu, Olimpia Arghir; scrieri teoretice postume: *Sinteza scenografică* (Iași, Cronica, 2004). **Dimitrie Sbierea** (tipărit „Sbiera”) — creator de costume; dmtr.ro îl dă, între altele, ca autor al costumelor la *Tranzit* de Leonid Zorin (Teatrul Bulandra, 5 noiembrie 1974, regia Valeriu Moisescu, decor Liviu Ciulei); alte date nu am găsit. [Ben Jonson — Volpone, or the Fox (1606), ediția Project Gutenberg (eBook #4039, domeniu public), en]



119 sursa: **Teatrul de Comedie** din București — înființat la 5 ianuarie 1961, sub conducerea lui Radu Beligan; condus apoi de regizorul Lucian Giurchescu (1969–1979); scenografii săi statornici au fost Dan Nemțeanu și Ion Popescu-Udrițe.

120 Dan Jitianu — Dan Jitianu (1940–1994) — arhitect, scenograf și profesor; decorul lui „fabulator” la Volpone (Teatrul de Comedie) e analizat de autor (în «O scenografie fabulatorie: „Volpone” la Teatrul de Comedie»); prezent la Trienale și la… (vezi pagina 511)

121 sursa: **Mosca** („Musca”) — parazitul și slujitorul lui Volpone („Vulpea”), care îi înșală pe moștenitorii-vânători de testament și, în final, chiar pe stăpânul său; amândoi sunt pedepsiți de tribunalul venețian (Avocatori). [Ben Jonson — Volpone, or the Fox (1606), ediția Project Gutenberg (eBook #4039, domeniu public), en]

Partea cuprinde și prima apariție a justițiarilor. A doua parte, de scurtă întindere, este demascarea lui Mosca și a celorlalți; acțiunea, săvârșită de același corp juridic, imprevizibilă până atunci, practic imposibil de realizat, acțiune artificială, forțat benignă, aflată într-o „idealitate” nerealizabilă.

Fractura dintre realitate și idealitate este vizibilă și în spectacol. Momentul deznodării lanțului de credibilități din conflict permite depistarea a două nivele de funcționare a decorului. Trei sunt obiectele scenografice de maximă importanță: costumul, paralelipipedul care se învârtește pe un ax vertical, și mulțimea de oameni (prezențele umane-marionete). O categorie distinctă o formează cuplul celor doi bufoni, dar aceștia sunt „obiecte” dramaturgice, nu scenografice. Asupra funcției lor nu stărui; mă mulțumesc a semnala neapartenența costumelor lor la spectacol, „anistorismul”[122] acesta fiind impus de text. *)

Ceea ce numeam *cadru* în comentariul scenografiei la *Hamlet* apare și în acest decor: este vorba de careul de pereți înalți care sugerează clădirile Veneției, amplasamentul citadin al peripețiilor. Numai că de astă dată cadrul este neutru — simplă topografie a Veneției așa cum poate fi văzută și astăzi. Abia ceea ce se petrece în acest cadru este de o diversitate fascinantă și miraculoasă.

Înainte de a descrie și analiza, este obligatoriu să mărturisim că am depistat drept sursă a documentației material iconografic de pe o arie culturală de peste 200 de ani în jurul datei la care a fost scris textul lui Ben Jonson[123][124]. Fapt pentru care, în ciuda senzației de precizie arhivistică sau de excesiv pitoresc de reconstituire, trebuie să admitem că întreaga compoziție scenografică îmbracă o formă pur imaginară; din iconografia la care s-a apelat, s-au extras numai detaliile, elementele (și funcțiile lor) care au putut constitui prin asamblare un palier intermediar între „realismul” relațiilor interumane din text și efigia realității din acea vreme.

Ne aflăm, deci, în fața unui decor fabulator[125].

Procedeul compoziției scenografice este acela al succedării sau întretăierii unor rigidități, scheme convenționale de acum 400 de

*) La fel de înșelătoare este și indicația autorului: „comedie cu măști” Racine își numea personajele „actores”[126]. Dar nu numai printr-o digresiune filologică

122 „anistorism” — lipsa de ancorare istorică, neconcordanța cu epoca.

123 sursa: **Ben Jonson** (1572–1637) — dramaturg și poet englez, contemporan și rival al lui Shakespeare, teoreticianul „comediei umorilor” (*Every Man in His Humour*, 1598), în care fiecare personaj e dominat de o pasiune — de unde echivalarea cu „comedia de caracter”. Subtitlul „comedie cu măști” nu aparține textului original (*Volpone, or the Fox*); pare a proveni din adaptarea românească. [Ben Jonson — Volpone, or the Fox (1606), ediția Project Gutenberg (eBook #4039, domeniu public), en]

124 Ben Jonson — Ben Jonson (1572–1637) — dramaturg englez, contemporanul lui Shakespeare, autorul comediei Volpone (1606) (în «O scenografie fabulatorie: „Volpone” la Teatrul de Comedie»). (vezi pagina 507)

125 decor fabulator — Numele dat de autor decorului lui Dan Jitianu la Volpone (Teatrul de Comedie): o compoziție „pur imaginară”, asamblată din detalii iconografice culese de pe o arie culturală de peste două sute de ani, care pare reconstituire… (vezi pagina 512)

126 sursa: **Jean Racine** (1639–1699) — poet tragic francez. Afirmația autorului (personajele numite „actores”, lat., „actori, cei care acționează”) n-am putut-o verifica; în edițiile lui Racine lista

> vom înțelege că subtitrarea lui Ben Jonson semnifică azi „comedia de caracter”.

[13 (—)]

ani. Unul din motivele fascinației constatabile în public este tocmai apelul la convenții care astăzi nu mai au suport social. Dar performanța admirabilă a celor doi semnatari este că suita de momente scenografice (să o numim scenogramă)[127] — momente în care obiectele au fost mișcate ori s-au aflat în mișcare — compune o *procesiune de imagini, de vizualizări a semnificațiilor din spectacol*.

Să ne amintim de costumele îmbrăcate de Mosca și Volpone. Primul era înveșmântat în materiale moi, de o culoare neagră, cu ostentativa funcție de a sublima dimensiunea reală a trupului uman. Cel de-al doilea era acoperit de un harnașament[128] monumental, bufant, gonflat, ornamentat și de culori adeseori explozive. Posesia dreptului la un asemenea costum[129] echivala cu o instituție, cu o instituire socială. Când parazitul Mosca îmbracă unul din costumele lui Volpone, gestul lui a echivalat cu o preluare a tuturor apanajelor celui spoliat. (Lady Politick[130] pătrunde în casa lui Volpone aflându-se vârâtă într-un mulaj vestimentar luat după propria ei situare socială). Costumele tuturor personajelor au o vădită valoare emblematică. Acesta este primul din planurile de semnificare din spectacol, ușor de descifrat de către public, și care a permis accesul la celelalte nivele.

Și totuși, până aici lucrurile sunt asemănătoare cu alte montări așa zis istorice. Ceea ce schimbă radical lucrurile și provoacă o mutație a convenției teatrale sunt simulacrele prezenței umane care se plimbă prin scenă. O adevărată explozie de ingeniozitate — aceste marionete[131]! Se poate fantaza[132] despre prezența lor copios și fără contenire. Valoarea lor însă poate fi definită întâi prin sursa lor istorică. Ele, simulacrele, amintesc de recuzita epocii spectaculoaselor defilări paraliturgice[133]. Scenografii preiau această recuzită, însă într-un sens analogic și nu mimetic. Cele patru „grupuri” sunt mult mai mult decât un fundal, ele permit să fie vizualizată structura societății în care s-a născut, ceea ce numim în text, tema literară. Căci, *plecând de la mecanismul de expresie ideologică a epocii*, care obliga însoțirea unei scene religioase de

---

personajelor se intitulează „Acteurs” (fr., „actori”), uzanță comună a teatrului francez clasic.

127 „scenogramă” — termen propus de autor: suita momentelor scenografice în care obiectele sunt mișcate sau se află în mișcare.

128 „harnașament” — totalitatea curelelor și podoabelor unui cal de călărie sau de ham; aici, ironic, costumul greoi și împodobit al lui Volpone.

129 sursa: **Lady Politic Would-be** (tipărit „Politick”) — personaj din *Volpone*: soția englezului Sir Politic Would-be, femeie pretențioasă, flecară, care vrea să pară cultă și la modă. [Ben Jonson — Volpone, or the Fox (1606), ediția Project Gutenberg (eBook #4039, domeniu public), en]

130 costum — Pentru autor, componentă a decorului cu „vădită valoare emblematică”: la Volpone, „posesia dreptului la un asemenea costum echivala cu o instituție”, iar Mosca, îmbrăcând costumul lui Volpone, îi preia apanajele (în «O… (vezi pagina 510)

131 „a fantaza” — a fantaza, a da frâu liber închipuirii, a fabula.

132 „paraliturgic” — de pe lângă liturghie: procesiuni, „intrări”, cortegii religioase cu figuri și care alegorice.

133 marionete — Marioneta — păpușă de teatru articulată, mișcată de sus prin fire prinse de o cruce de mânuire (spre deosebire de păpușa mânuită de jos, pe mână sau pe tijă); prin extensie, orice păpușă de teatru. (vezi pagina 517)

manevrabili adoratori și credincioși și *răsturnându-l*, scenografii au investit marionetele cu prezența socială în a cărei magmă s-au petrecut și standardizat (tipicizat) suitele de întâmplări devenite mai târziu tematice.

Următoarea convenție picturală renascentistă transferată ingenios și complex în decor, este paralelipipedul central. În acest caz este vorba de o dublă preluare. În pictura renașterii, așezarea temelor de predilecție religioase, în elemente arhitecturale sau de mobilier, era un procedeu vizual de asociere justificativă și imperativă a puterii de stat cu puterea divină. Preluat de scenograf, acest principiu este aplicat în sens social: paralelipipedul este un *interior tabu*; legile morale, economice sau politice ale celui ce locuiește sunt aici unice și inamovibile. Astfel, convenția teatrală[134] (acțiunea se petrece în interiorul caselor lui Volpone și lui Corvino[135]) a fost transformată de scenograf într-un montaj de imagini ale statutului social-politic, sincronizate și plasate riguros în spectacol. Acesta este motivul pentru care spectacolul, în ansamblu, nu poate fi calificat drept numai teatru de caractere, el este și un spectacol politic, întrucât caracterele evoluează într-o textură compusă din schemele de vizualizare a politicului din acea vreme. (Dacă obiectul de civilizație[136] este mijlocul prin care un fapt, un sens, o valoare, pot fi simplificate, multiplicate, difuzate și întipărite afectiv în conștiința colectivității, în decorul spectacolului *Volpone*, obiectele scenografice sunt obiecte de ideologie.)

Mai târziu, în spectacol, caracterul reconstitutiv al scenografiei se atenuează; pentru public starea de spirit a vremii a devenit vizibilă, cunoscută, familiară. Obiectele își au — în paralel — și o altă evoluție, de data aceasta precis teatrală în sens contemporan. Ceea ce primează nu mai este prezentarea realității inițiale, ci enunțarea semnificațiilor, este vorba, deci, de un alt nivel de semnificații. După prima înfățișare în fața „dreptei și asprei judecăți”, spectacolul ia o altă turnură; ceea ce primează este jocul în sensul strict al cuvântului: combinațiile lui Volpone și ale acolitului său Mosca. Dar și această primă înfățișare la proces și celelalte aventuri galante ale lui Volpone, au loc cu necesitate în afara casei. „Exteriorul” — orașul — este un minunat prilej de alte inventivități scenografice: paralelipipedul „devine” scenă de teatru ambulant, plasat sub terasa unei case particulare; fațada anonimă a locului unde se face trafic de influență și se inițiază escrocherii; altar al „sfintei” dreptăți dintr-o rezidență a justiției și, în ultimă instanță, piață de desfacere a ultimei hotărâri judiciare. Toate aceste variante scenice se datorează desigur evoluției obiectului scenografic central în perimetrul „clasicei” convenții moderne de teatru. Ultima variantă a utilizării sugerează platforma pe care juriștii se urcă

134 sursa: **Corvino** („Corbul”) — negustor venețian, unul dintre vânătorii de moșteniri din *Volpone*, gata să-și ofere soția, pe Celia, bătrânului presupus muribund. [Ben Jonson — Volpone, or the Fox (1606), ediția Project Gutenberg (eBook #4039, domeniu public), en]

135 obiectul de civilizație — „Mijlocul prin care un fapt, un sens, o valoare, pot fi simplificate, multiplicate, difuzate și întipărite afectiv în conștiința colectivității”; în decorul de la Volpone, obiectele scenografice sunt „obiecte de ideologie” (în «O… (vezi pagina 519)

136 convenția teatrală — Ansamblul regulilor nescrise, acceptate deopotrivă de sală și de scenă, prin care spectatorul primește ca lume ceea ce știe că e joc: un panou pentru un oraș, câțiva pași pentru o călătorie, timpul comprimat, aparteurile neauzite… (vezi pagina 510)

spre a enunța sentința. Acum se creează o metaforă — ușor de citit — a artificiului dramaturgic de soluționare a dramei: o justiție aflată pe un astfel de eșafodaj social nu poate emite o judecată, o sentință, care condamnă însuși sistemul care a generat-o. Această imagine ultimă este o dezmințire a deznodământului. Salvarea întrezărită de Ben Jonson într-o „idealitate” înrudită cu „Deus ex machina”[137] e ridicolă, ca orice provizorat al speranței.

137 „deus ex machina” (lat., „zeul din mașinărie”) — în tragedia greacă, zeul coborât pe scenă cu macaraua (*mēchanē*) ca să rezolve conflictul; de aici, orice deznodământ artificial, impus din afară. (vezi pagina 513)

Cele trei spații ale scenei (I)

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1974, p. 44–46]

Scenografie

Obiectul încercărilor noastre de analiză[138] nu este propriu-zis decorul vreunui spectacol sau altul. Apariția în paginile acestei reviste a suitei de articole din care face parte și prezentul, este legată de numele și creația câte unui scenograf din două considerente: pe de o parte din dorința de a fi cât mai aproape de fenomenul teatral viu în plină desfășurare, iar pe de altă parte din necesitatea de a fi într-un ritm cât mai apropiat de cel al revistei. Ceea ce ne propunem întotdeauna este depășirea contingentului și constituirea unei imagini de ansamblu a dinamicii și evoluției spectacolului de teatru din punctul de vedere al scenografului. Mai bine zis, ne preocupă problema metamorfozelor spațiului în care are loc *reprezentația*. Direct sau implicit, am amintit, referindu-ne la decoruri, de existența a trei spații care coexistă, în perimetrul aceluiași podium, aceleași scene: SPAȚIUL FIZIC, SPAȚIUL INTENȚIONAT[139], SPAȚIUL CONSTITUIT.

Spațiul fizic, cel real, lungimea-lățimea-înălțimea scenei, le conține și pe celelalte două prin mijlocirea scenografiei sau — în absența decorului — datorită convențiilor teatrului. *Spațiul intențional este spațiul imaginarului realizat,* obiectizat în pereți, mobilier, etc. Într-adevăr, scenograful își imaginează și apoi realizează material tipuri de reprezentare concretă a semnificațiilor, a valorilor spirituale și morale, a asocierilor de idei despre o epocă (în cadrul teatrului „istoric”) sau din epocă (atunci când spectacolul se referă la contemporanii scenografului). Totodată, același spațiu intențional este spațiul perceput vizual de spectator, deci spațiul în care publicul își găsește sau își va găsi mintal, în durata de desfășurare a spectacolului, realizate propriile sale imaginări.

Spațiul constituit este, în mod didactic, rezultanta finală a tandemului spectacol-decor; căci decorul, în finalul spectacolului, nu rămâne niciodată același obiect pe care publicul l-a văzut la ridicarea cortinei[140] sau la apariția interpreților. El se transformă, mai bine zis se încarcă de prezențele

138 sursa: Primul dintre cele două studii «Cele trei spații ale scenei», publicate în rubrica „Scenografie” a revistei «Teatrul» (1974; partea a doua în 1975), închinate scenografiei lui Paul Bortnovschi; reluate, revăzute, în *Teatrul obiectelor* (1982). Autorul își definește aici cele trei noțiuni de bază — spațiul fizic, spațiul intențional, spațiul constituit — și pomenește „suita de articole” din care fac parte și studiile despre *Hamlet* și *Volpone*.

139 cele trei spații — Instrumentul analitic propriu al autorului, expus în studiul «Cele trei spații ale scenei» (1974–1975): „existența a trei spații care coexistă, în perimetrul aceluiași podium, aceleiași scene: SPAȚIUL FIZIC, SPAȚIUL INTENȚIONAT… (vezi pagina 508)

personajelor, se modifică odată cu derularea și culminarea conflictului. Mai mult chiar, decorul însuși *poate deveni* uneori un personaj, o motivație, o continuare sau un rezultat al conflictului, și cu siguranță întotdeauna decorul primește, contestă sau emite o semnificație. Nu este vorba de intruzia de uzanță a decorului ca valoare participativă la spectacol, ci de procedeul tipic de inferență a sa în dimensiunea culturală, socială a spectacolului.

Spațiul constituit este certificarea decorului ca spațiu ideologic al reprezentației.

Decodarea într-unul și același volum de obiecte, sau perimetru de scânduri care e scena, a mai multor spații nu este un act arbitrar ci întotdeauna un demers metodologic. Se întâmplă ca succesiunea în percepția spectacolului sau în evoluția reprezentației să fie alta decât cea sugerată mai înainte *).

Ceea ce se poate vedea cu prisosință din observarea analitică a operei unuia din excelenții noștri scenografi — Paul Bortnovschi[141][142]. Ne obligă la o asemenea observare un fapt: inexistența unei rețete — în sensul vulgar al cuvântului — sau a unor scheme fixe, stabilite, imuabile, de confecționare a unui decor. Vom constata așadar, în acest sens, existența unor anume tipuri sau categorii de formulări scenografice, care constituie în con-

*) O primă excepție de la regulă ne și grăbim să o notăm: spectacol cu măști. Masca exclude necesitatea unui spațiu fizic fix, ea fiind un decor condensat, redus la suprafața feței interpretului. Sigur că în acest caz este vorba de figurarea unui anume spațiu social, politic, moral, ba, mai mult, masca poate să fie ecoul conservat al unor practici de instituire și constituire socială; desigur, un ecou care, cum era și firesc, nu a fost însoțit de semnificațiile primare. Astfel că, în cazul măștii, este vorba de coexistența numai a două spații: spațiul intențional și cel constituit. Asupra acestei probleme vom reveni cu prilejul unei expoziții a măștilor din ritualurile de iarnă[143], expoziție ce se va deschide în București sub patronajul Muzeului de artă R.S.R. și al Muzeului de artă populară.

[15 (45)]

cret tot atâtea ansambluri vizibile, ipostaziate scenic, și funcționând diferențiat în structurile spectacolelor. (De câte ori a fost posibil, am încercat să notăm și să analizăm funcționarea decorului în spectacol. În absența reprezentației, analiza decorului se îndreaptă către potențialul de figurări și semnificări într-un imaginat sau posibil spectacol.)

140 cortinei — Cortina — perdeaua care desparte scena de sală; „ridicarea cortinei” marchează începutul reprezentației (în «Cele trei spații ale scenei (I)» și «Spațiul și timpul dramaturgiei de actualitate»). (vezi pagina 510)

141 sursa: **Paul Bortnovschi** (17 iulie 1922, Sinaia – 12 octombrie 2007, București) — arhitect și scenograf, unul dintre principalii creatori ai scenografiei românești postbelice; colaborator statornic al lui Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Valeriu Moisescu și Radu Penciulescu, mai ales la Teatrul Bulandra («Copiii soarelui», 1961; «Nu sunt turnul Eiffel», 1966; «Livada de vișini», regia Pintilie, 1967); a scris și eseuri teoretice în revista «Teatrul» («Arhitectură, scenografie, teatru», 1965; «Obligația de a visa», 1966).

142 Paul Bortnovschi — Paul Bortnovschi (1922–2007) — arhitect și scenograf, unul dintre creatorii scenografiei românești postbelice. (vezi pagina 520)

143 sursa: Expoziția anunțată n-am putut-o identifica. „Muzeul de artă R.S.R.” — Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România (azi Muzeul Național de Artă al României), în fostul Palat Regal din București; „Muzeul de artă populară” — Muzeul de Artă Populară al R.S.R., din București.

O primă și totodată convențională tipologie este dictată de înseși cele două feluri de scenă folosite de teatrul românesc — scena italiană și scena centrală[144][145]. Dar și în acest caz apar decoruri excepție care se încăpățânează să nu fie catalogate în vreunul din cele două mari și extrem de încăpătoare tipuri amintite. (Amintesc doar de decorul unic la opera lui Shakespeare conceput de Liviu Ciulei[146][147]. Despre acesta am scris la momentul cuvenit, rezervându-ne dreptul continuării analizei lui.) Iată deci necesitatea unor criterii mai științifice de tipizare și omologare categorială a decorurilor.

Revirimentul simultaneității — dinamica limbajului

Aminteam la începutul acestui articol, că obiectul logic al analizelor noastre este metamorfoza spațiului în care are loc reprezentația teatrală. În zilele noastre, dintre toate formele de practicare a faptului cultural, cea care a impietat și a provocat mutații în existența teatrului, a fost — nu spun o noutate — cinematograful.

Cinematograful s-a născut bineînțeles dintr-o dimensiune a textului teatral: narația. Teatrul nu-l poate concura. El trebuie să supraviețuiască numai prin cultivarea virtuților și disponibilităților pe care ecranul nu le va putea prea curând satisface. Pornim de data aceasta de la o considerație întrucâtva hazardată: cinematograful este *analogul material al formei* prin care, în evul mediu, se exprima, se răspândea și se conserva fondul esențial al gândirii omenești — misterul medieval[148][149]. Am specificat că este vorba de analogie în formă, nu și în substanța ideatică, spirituală. Altminteri cele trei activități realizate de teatrul medieval și anume: exprimare, răspândire și conservare — sunt recunoscute de mult ca fiind caracteristice mass-mediei[150].

Dar analogia între spectacolul medieval și cinematografic nu o limitez doar la efectul psihologic exercitat în colectivitățile umane. (În evul mediu, misterul, ritualul paraliturgic[151], miracolul corespundeau, printre altele, ideologiilor ca stare difuză, impregnată, nerezumabilă în formule verbale). Ci este vorba și de

144 „scena italiană” — scena „cutie” (*scène à l’italienne*), închisă pe trei laturi, deschisă spre sală printr-o singură ramă (portalul), cu publicul așezat frontal; formată în Italia secolelor XVI–XVII și devenită modelul teatrului european clasic. „Scena centrală” — spațiu de joc așezat în mijlocul sălii, cu publicul pe toate laturile (engl. *arena stage*, *theatre in the round*; fr. *théâtre en rond*).

145 sursa: **Liviu Ciulei** (7 iulie 1923, București – 25 octombrie 2011, München) — arhitect, scenograf, regizor de teatru și film, actor; director al Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra” (1963–1972), unde a pus în scenă, între altele, *Cum vă place* (1961), *Moartea lui Danton* (1966), *Macbeth* (1968), *O scrisoare pierdută* (1972); din 1980 director artistic al Guthrie Theater din Minneapolis. Autorul nu precizează spectacolul shakespearian la care se referă prin „decorul unic”.

146 scena centrală — Scena înconjurată de public din toate părțile — fr. (vezi pagina 523)

147 Liviu Ciulei — Liviu Ciulei (1923–2011) — arhitect, scenograf, regizor și actor, director al Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra” (1963–1972); pentru autor, scenograful-regizor prin excelență: decorul unic pentru Shakespeare (în «Cele trei spații… (vezi pagina 516)

148 „misterul medieval” — gen dramatic religios al Evului Mediu târziu (sec. XIV–XVI), reprezentând episoade biblice și vieți de sfinți pe scene simultane („mansiuni” alăturate, fiecare un loc al acțiunii), jucat în piețe de confrerii orășenești, pe durata a mai multe zile. (vezi pagina 518)

149 „mass-media” (engl., din lat. *media*, pl. de la *medium*, „mijloc”) — mijloacele de comunicare în masă: presa, radioul, cinematograful, televiziunea.

150 misterul medieval — Spectacolul religios al Evului Mediu târziu, jucat pe scene simultane. (vezi pagina 518)

151 „paraliturgic” — care stă alături de liturghie fără a face parte din ea: procesiuni, drame liturgice, reprezentații religioase de pe lângă slujbă.

virtuțile limbajului artistic. Imaginea de pe ecran permite vizionarea simultană a mai multor acțiuni desfășurate în locuri, în arii geografice diferite. Desigur, înțelegând simultaneitatea[152] nu în sensul strict al startului într-o cursă atletică, ci drept ubicuitate a spectatorului[153], omniprezența sa în toate momentele sau locurile coerente unei desfășurări narative sau unor semnificații. Adică exact ceea ce dorea să realizeze spectacolul medieval prin *teatrul viziunii simultane și al locurilor diferite*.

Iată deci care este una din premizele de la care pornim în analiza mutațiilor intervenite în limbajul teatral contemporan și în particular — în limbajul scenografic.

Performanțele formidabile ale peliculei cinematografice au dus într-un sfârșit la reducerea, anularea uneia dintre obligațiile insului social — i-a umplut *locul mintal al imaginabilului*; loc mintal specific cititorului de literatură. Și, în același timp, a inhibat *predispoziția de imaginare* a spectatorului de teatru. Căci imaginarea nu este nicidecum reconstituirea spațială, fizică a concretului, ci alcătuirea unui cadru de referință, a unui cadru inferent, reprezentare a unui mediu conform cu acțiunile, conflictul, comportamentele personajelor.

Singurul beneficiu adus de cinematograf teatrului este acela că spectatorul este azi în stare să formuleze, să rezume, să recunoască mintal, cu o nebănuită viteză, un spațiu ideologic. O scurtă incursiune în istoria teatrului medieval (pânze ale lui Grünewald, Uccello[154], Giotto, Masaccio, Della Francesca, Mantegna, ș.a. sunt o iconografie bogată și prețioasă în acest sens) ne va da o imagine foarte elocventă asupra cantității de obiecte și accesorii — a căror evoluție trebuia în acea vreme neapărat ilustrată! — necesară comunicării unei ideologii.

Fuga din cutia italiană[155]

În primele două subcapitole am descris sumar cele două extreme unghiuri de vedere prin care încercăm, de astă dată, analiza câtorva scenografii semnate de Paul Bortnovschi. Iată decorul la[156] *Poveste de iarnă* (W. Shakespeare). Spațiul tipografic nu îngăduie ilustrarea mecanismului extrem de complex și sugestiv al acestei scenografii. Ne este, desigur, ușor, să descoperim existența unui unic obiect scenografic: această cutie verticală, aidoma unui dulap baroc

152 „ubicuitate” (lat. *ubique*, „pretutindeni”) — însușirea de a fi în același timp pretutindeni.

153 simultaneitatea — Prezența deodată, pe aceeași scenă, a mai multor locuri ale acțiunii. (vezi pagina 525)

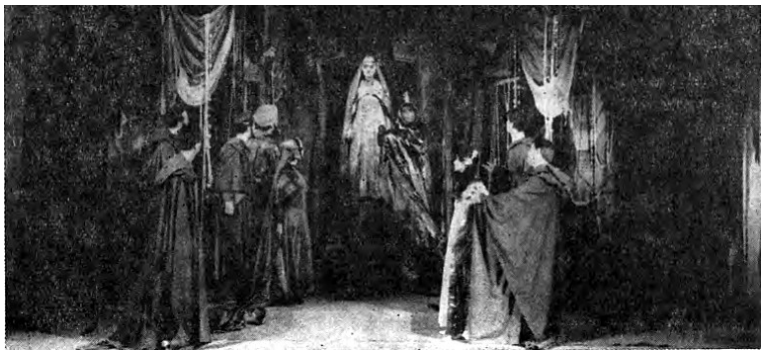
154 sursa: **Matthias Grünewald** (c. 1470/1480–1528) — pictor german, autorul *Altarului de la Isenheim* (1512–1516); **Paolo Uccello** (1397–1475), pictor florentin, unul dintre primii teoreticieni practici ai perspectivei; **Giotto di Bondone** (c. 1267–1337), pictorul care deschide pictura italiană spre spațiul tridimensional; **Masaccio** (1401–1428; tipărit „Massaccio”), autorul frescelor din Capela Brancacci; **Piero della Francesca** (c. 1415–1492), pictor și matematician al perspectivei; **Andrea Mantegna** (c. 1431–1506), pictor padovan, maestru al raccourci-ului. Picturile lor păstrează, în scenele religioase, multe din obiectele și construcțiile scenice ale misterelor medievale — idee dezvoltată de Pierre Francastel, pe care autorul îl invocă în nota de la sfârșitul articolului.

155 cutia italiană — „Scena italiană” (fr. (vezi pagina 511)

156 „rococo” (fr., din *rocaille*, „decor din scoici și pietricele”) — stil decorativ al secolului XVIII (c. 1730–1770), urmaș al barocului, cu ornament asimetric, curbe și volute ușoare.

în dimensiuni și frizând rococo-ul[157] în ornamentație; gesturile interpreților parodiind sau mimând o adorație „mistică” a reginei-madone, dă imediat calificativul ideologic al epocii imaginate de Bortnovschi; obiectul scenografic amintește micile altare catolice din locurile de cult. Obiectul acesta,

[16 (46)]



Paul Bortnovski: decor la „Poveste de iarnă” de Shakespeare

chiar dacă ar fi fost copie butaforică[158] după un astfel de altar, nu ar fi fost niciodată considerat, confundat cu însuși altarul, întrucât, pe scenă, îndeplinește funcția de *figurare a unei ideologii*; în acest sens obiectul are *realitatea unui semn scenografic* și nu acea a unei practici de cult. Uriașa condensare într-un obiect unic a globalei conotații ideologice este una din impresionantele realizări artistice ale lui Paul Bortnovschi. Ordinea metodologică în care am definit la început cele trei spații coexistente în scenă a fost răsturnată. Decorul în ansamblu este de fapt ceea ce am numit spațiu constituit. Succesiunea de percepere a celorlalte două de către spectator este alta: dulapul-palat-altar, obiect scenografic unic, este prevăzut cu patru uși, fiecare din ele triplu pliabile și depliabile; mobil pe un ax central, cutia-palat poate fi întoarsă la vedere, cestelalte două uși fiind și ele triplu depliabile; fiecare depliere a perechilor de uși prezintă spectatorului imagini pictate — scheme reprezentaționale a diferitelor locuri de acțiune (iată realizată simultaneitatea „cinematografică” de spațiu și loc al acțiunii de la prezența simultană a două-trei locuri din incinta palatului, până la „existența pe scenă” a două țări diferite; dar și restabilită posibilitatea de imaginare a spectatorului); este vădit astfel faptul că scenograful a intuit necesitatea de a apela la procedeele neortodox teatrale[159] — în sensul clasic tradițional — de a apropia ritmul de succedare a scenelor teatrale de cel al secvențelor cinematografice.

---

157 sursa: **William Shakespeare, *Poveste de iarnă*** (*The Winter’s Tale*, c. 1610–1611) — romanță târzie, cu acțiunea împărțită între Sicilia și Boemia. Spectacolul analizat: Teatrul Regional București, premiera la 22 iunie 1964, regia George Teodorescu, scenografia Paul Bortnovschi, costume Ovidiu Bubulac (după dmtr.ro). [William Shakespeare — The Winter’s Tale (c. 1610–1611), ediția Project Gutenberg (eBook #1539, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

158 „butaforic” — fabricat pentru scenă (din carton, lemn, pânză, ipsos), imitând un obiect adevărat; din it. *buttafuori*; butaforia este ansamblul obiectelor de acest fel.

159 „neortodox” — aici, neconform cu regulile consacrate ale teatrului clasic.

Așadar, spectatorului i se prezintă un imaginar cadru ideologic, cadru în care este ușor imaginabilă detalierea concretului „arheologic”.

Ceea ce am numit spațiu intențional este deci realizat cu participarea spectatorului. Reprezentarea pe scenă a concretului este superfluă, nenecesară. Decorul eliptic de astfel de adaosuri de coloratură permite extragerea semnificațiilor fără intermedieri în „vizibil”. Mai mult decât atât: acest decor nu inferă semnificația în spectacol ci o provoacă. Altfel spus — suntem în fața unui decor care poate încă determina viziuni regizorale. Ceea ce este un fapt extrem de rar întâlnit. Și să precizăm: acest decor este făcut cu 12—14 ani în urmă[160].

Intenționat am lăsat la urmă cea mai elementară evidență a oricărei scenografii și anume *spațiul fizic*. De altfel cea mai simplă descriere a lui ar fi perimetrul de scenă străbătut de actori. Să ne amintim însă de primordiala calitate a acestui decor — faptul că se reduce la un singur obiect (ușor de manevrat și transportat), metaforic asimilabil căruței cu paiațe. Apelul la structura recuzitei cultic ideologice a medievalității și renașterii apropie acest decor prin virtuți de așa numitele nuvola[161][162] *). Apelul documentar al amintitului obiect de ev mediu, *sau invenția* de către Bortnovschi a unui corolar al nuvollei, trebuie că a fost provocată de conștiința sau de intuiția handicapului — pe care l-am pomenit în considerentele de mai sus — pe care teatrul îl încearcă față de cinema. Cert este faptul că prin acest decor se clatină încrederea scenografului în nesecatele posibilități ale cutiei italiene. Reducția decorului până la dimensiunea unei „măști” aflate pe fața epocii, apelul la virtuozitățile scenei ambulante (dulapul-palat poate fi montat în orice loc disponibil) care amintesc de mai târzia commedia dell’arte[163][164], toate au dus la modificarea viziunii scenografului asupra spațiului de joc. Modificare ce avea să fie fățiș declarată[165], câțiva ani mai târziu prin scenografia la *Regele moare*.

Decorul la *Poveste de iarnă* rămâne, în succesiunea cronologică a scenografiilor, una din miraculoasele negări dialectice a valorii unui tip de scenă tocmai prin recrudescența tehnicilor care au dus la apariția ei.

---

160 sursa: Spectacolul a avut premiera la 22 iunie 1964 (după dmtr.ro), deci cu circa zece ani înaintea articolului (1974). În reluarea din *Teatrul obiectelor* (1982) cifra devine „16—18 ani”.

161 „nuvola” (it., „nor”; tipărit greșit „nuvolla”) — mașinărie scenică a spectacolelor religioase florentine din secolul XV (Bunavestire, Înălțarea, Pogorârea Duhului Sfânt): o platformă sau un „nor” din lemn, pânză și vată, cu îngeri, coborât și ridicat cu frânghii și scripeți dintre bolțile bisericii; Vasari îi atribuie perfecționarea lui Filippo Brunelleschi. Pierre Francastel a arătat cum această recuzită a teatrului religios trece în pictura Renașterii.

162 „commedia dell’arte” (it.; tipărit „comedia dell'arte”) — teatrul profesionist italian al secolelor XVI–XVIII, jucat de trupe ambulante pe un canava (scenariu) cu improvizație și măști fixe (Arlecchino, Pantalone, Il Dottore, Brighella); decorul se reducea adesea la o pânză pictată și un podium portabil. (vezi pagina 509)

163 sursa: **Eugène Ionesco, *Regele moare*** (*Le Roi se meurt*, 1962) — piesa agoniei regelui Bérenger I, al cărui regat se surpă odată cu el. Spectacolul: Teatrul Național „I. L. Caragiale” București, premiera la 10 octombrie 1965, regia Moni Ghelerter, scenografia Paul Bortnovschi, costume Ovidiu Bubulac (după dmtr.ro); decorul e analizat în partea a doua a studiului.

164 commedia dell’arte — Teatrul profesionist italian al secolelor XVI–XVIII: trupe ambulante, măști fixe (Arlecchino, Pantalone, Scapino), improvizație pe un scenariu; amintită pentru „virtuozitățile scenei ambulante” (în «Cele trei spații ale scenei… (vezi pagina 509)

165 nuvola — It. (vezi pagina 518)

*) În REALITATEA FIGURATIVĂ Pierre Francastel[166] face o magistrală analiză[167] a acestui obiect de reprezentație teatrală. Observațiile acestui mare teoretician stau în bună măsură la baza analizei pe care o facem.

166 sursa: **Pierre Francastel** (1900–1970) — istoric și sociolog al artei francez, profesor la École pratique des hautes études, întemeietorul sociologiei artei figurative; ***La Réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l'art*** (Paris, Gonthier, 1965; trad. rom. *Realitatea figurativă*). Cartea studiază, între altele, legătura dintre spectacolul religios al Evului Mediu târziu și imaginea pictată a Renașterii (nuvola, „mansiunile", obiectele de procesiune).

167 Pierre Francastel — Pierre Francastel (1900–1970) — istoric și sociolog al artei francez, autorul cărții La Réalité figurative (1965), din care autorul ia analiza nuvolei florentine și o bună parte din concepte (în «Cele trei spații ale scenei (I)»). (vezi pagina 521)

Cluj-Napoca, simpozionul: Valorificarea scenică a dramaturgiei românești

[«Teatrul», 1974, p. 47–48]

De acum tradițională[168] — deschiderea stagiunii Teatrului Național din Cluj-Napoca a fost precedată de o săptămână a naționalelor din țară care și-au prezentat pe scena clujeană spectacolul considerat eveniment artistic al stagiunii.

Pentru revista „Teatrul”[169][170] spectacolele prezentate nu au constituit o noutate, revista acordându-le atenția și spațiul de comentarii la momentul cuvenit; și totuși această întrunire de lucru a teatrelor naționale a reușit să suscite interesul prin simpozionul „Valorificarea scenică a dramaturgiei românești”.

În rândurile ce urmează vom încerca să prezentăm analitic desfășurarea lucrărilor acestui simpozion.

Nu cred să fie neoportună o atitudine judicios critică față de lucrările simpozionului de la Cluj-Napoca, cu atât mai mult cu cât, în cuvântul de încheiere, forurile culturale ale municipiului și direcția Teatrului Național au admis ca întemeiate puținele și sumar exprimatele observații critice formulate de la tribună; ba mai mult chiar, sugerând viitoarele îmbunătățiri organizatorice, au propus ca tema simpozionului „valorificarea scenică a dramaturgiei românești” să rămână temă a simpozionului și pe anul viitor.

Într-adevăr, prea firava experiență în materie, transformă întrunirea cu un astfel de profil, într-o succesiune de lecturi în grup — adesea redus la numărul participanților — lecturi fără nici o vădită configurare teoretică și deci cu o minimă utilitate practică. Așadar, prima constatare critică este lipsa unei metodologii în corpul lucrărilor acestui simpozion. (Acest amendament organizatoric mi-a fost sugerat de comunicarea științifică „Rolul militant al criticii teatrale”, susținută de esteticianul Andrei Strihan[171]. Probabil că o

168 sursa: Cronică a simpozionului „Valorificarea scenică a dramaturgiei românești”, ținut la Cluj-Napoca la deschiderea stagiunii Teatrului Național de acolo, cu prilejul unei „săptămâni a naționalelor” în care teatrele naționale din țară și-au prezentat spectacolul cel mai reușit al stagiunii; publicată în «Teatrul» în 1974 (după numele fișierului). Orașul purta numele de Cluj-Napoca din octombrie 1974.

169 sursa: **«Teatrul»** — revista lunară de specialitate a teatrului românesc, apărută la București din 1956 până în 1989 (continuată după 1990 de «Teatrul azi»); autorul a publicat în ea cronici și studii de scenografie.

170 „Teatrul” — Revista lunară de specialitate a teatrului românesc (București, 1956–1989), în care autorul și-a publicat cele mai multe dintre cronicile și studiile adunate aici (în «Cluj-Napoca, simpozionul: Valorificarea scenică a… (vezi pagina 532)

171 sursa: **Andrei Strihan** — estetician și critic de teatru, autor de studii de teorie a spectacolului; comunicarea lui, „Rolul militant al criticii teatrale”, e citată mai jos.

prealabilă cunoaștere de către organizatori a acestei comunicări i-ar fi îndemnat să o așeze la începutul simpozionului, și ne-ar fi sugerat chiar o posibilă compartimentare a celorlalte expuneri.)

Ceea ce pretindem în mod firesc acestui simpozion anual ar avea o cu totul altă rezonanță și eficiență în cazul în care fenomenul teatral ar deveni — așa după cum merită — obiect de cercetare frecventă și multiplă a tuturor activităților creatoare care participă la nașterea spectacolului.

Teatrul rămâne să fie formă de exprimare colectivă, rezultat al unui copleșitor efort de cumulare a mai multor limbaje și gândiri artistice; de integrare a unor sisteme de semnificare și comunicare profund distincte, și linear-opuse: text, regie, interpretare (actor), scenografie. Rămâne de văzut care sunt ele, sistemele și pretențiile lor. Așadar, acest simpozion ar fi să fie loc de întâlnire, teren de confruntare al unor cercetări anterior susținute, deci al unor atitudini teoretice deja *rezultate,* și prin aceasta *calificate*.

Altminteri, teatrul rămâne un continent îndepărtat de care creatorii săi sunt legați doar prin aerienele punți ale interesului de a fi considerați participanți prin titulatură.

În această ordine de idei nimic nu mi se pare mai firesc decât suprimarea distanței dintre creatori — fapt, însă, care nu poate fi realizat printr-un anual și unic simpozion. Nu văd de ce secția de dramaturgie a Uniunii Scriitorilor[172] nu și-ar asuma responsabilitatea și datoria, până acum uitate, de a-și constitui o durată a discuțiilor și dezbaterilor teoretice; aceeași nedumerire îi acuză și pe scenografi (secția de scenografie a Uniunii Artiștilor Plastici). Fiecare compartiment pare să fie marcat de indiferență, dar nu pentru domeniul propriu ci pentru vecinătăți; asupra acestui fapt trebuie meditat — lipsa dorinței, a necesității de comunicare și de confruntare nu indică absența creațiilor de valoare ci, probabil, neexistența unei gândiri teoretice configurate, distincte, reale.

Andrei Strihan spunea în amintita comunicare științifică: „În critica noastră însă, vechea tradiție a literaturii dramatice, mereu consolidată de interesele unor scriitori și cronicari de formație filologică, sprijiniți de

[18 (48)]

istorici ai teatrului cu o pregătire similară și avantajați de o insuficientă și autonomă prezență teoretică a regizorilor... favorizează menținerea falsei idei că teatrul înseamnă numai, sau în primul rând, literatură dramatică, ori translarea mecanică a acesteia în spectacol”. (Scenografia suportă — ciudat, cu indiferență! — o situație și mai încenușată. Ea nu este considerată nici artă plastică, nici teatru. Atunci ce este?).

172 sursa: **Uniunea Scriitorilor** din R.S.R. și **Uniunea Artiștilor Plastici** — organizațiile de breaslă oficiale ale scriitorilor și artiștilor, cu secții pe genuri; scenografii erau membri ai secției de scenografie a U.A.P.

Am marcat astfel o problemă aproape sâcâitoare și care nu se lasă deloc și cu nici un chip rezolvată; și cu cât pare mai nedezlegabilă — aici e tot hazul — cu atât se ghemuiește într-o formulare interogativă: piesa de teatru este sau nu este literatură? Iată ce spunea, în comunicarea sa științifică, teoreticianul Florin Tornea[173][174]: „Autorul resimte viața, timpul și lumea din jurul lui, aderent la scenă, cu sensibilitate histrionică[175][176], așa cum muzicianul le resimte și le dezbate cu „ureche" muzicală. De la marele Caragiale[177] structura histrionică a dramaturgiei noastre *s-a subțiat până în zilele noastre*. (Subl. ns.). Fenomen comun Europei secolului nostru. De aceea se vorbește de criza și „moartea" teatrului. Și de aceea, de la Reinhardt[178], de la răsturnarea teatrului literar și instaurarea școlii teatrului teatral, se vorbește despre autoritatea regizorului, și despre regie ca despre o garanție a persistenței în timp a teatrului... *Ateatralitatea dramaturgiei secolului nu este dezlegată de problematica existențială a secolului nostru:* este un secol de două ori revoluționar: socialmente revoluționar și revoluționar în știință, în disciplinele cunoașterii.

Fapt care duce la deturnarea dramaturgiei psihologice și preluarea modalităților de pregnanță a ideii și a întrupării ei." (Subl. ns.). Afirmațiile teoreticianului suscită, probabil, comentarii, controverse. Fundamental este însă altceva; această atitudine teoretică anulează încăpățânata formulare interogativă mai sus amintită; căci pune în discuție raportul dintre semnificant și semnificat[179]; dat fiind că textul teatral se scrie prin cuvinte, rămâne să fie și „obiectul" criticului literar. Nu al filologului ci, probabil, al semioticianului. Nu dispare, nu se schimbă obiectul cercetării — ci doar instrumentarul.

Desigur, nu e greu de imaginat faptul că observațiile de mai sus au fost determinate în mod firesc de absența din simpozion atât a comunicărilor științifice privind scenografia, dramaturgia, cât și a invitaților care ar fi putut suplini golurile măcar prin angajamente pentru o participare viitoare. Sper însă că am sugerat suficient faptul că deficiențele semnalate au — fără nici un

---

173 „histrionic" (lat. *histrio*, „actor") — actoricesc, teatral; „structura histrionică" — calitatea textului de a fi gândit pentru joc, pentru scenă.

174 sursa: **Florin Tornea** — critic dramatic și teoretician al teatrului, autor de studii despre dramaturgie și spectacol.

175 sursa: **Ion Luca Caragiale** (1852–1912) — dramaturg, nuvelist, publicist; comediile lui (*O noapte furtunoasă*, 1879; *O scrisoare pierdută*, 1884) sunt pentru Tornea modelul dramaturgiei „histrionice". [I. L. Caragiale — O noapte furtunoasă (1879), ro.wikisource, ro]

176 sursa: **Max Reinhardt** (1873–1943) — regizor și director de teatru austriac, la Berlin și Viena, întemeietorul Festivalului de la Salzburg (1920), simbolul „teatrului regizorului", al spectacolului care nu mai e simplă ilustrare a textului.

177 Florin Tornea — Critic și teoretician de teatru; la simpozionul de la Cluj-Napoca (1974) vorbește de „structura histrionică" a dramaturgiei (în «Cluj-Napoca, simpozionul: Valorificarea scenică a dramaturgiei românești»). (vezi pagina 514)

178 histrionică — De la lat. (vezi pagina 515)

179 „semnificant" și „semnificat" (fr. *signifiant*, *signifié*) — cele două fețe ale semnului lingvistic la Ferdinand de Saussure (*Cours de linguistique générale*, 1916): forma (imaginea acustică) și conceptul pe care îl poartă.

automatism verbal — într-adevăr *cauze obiective,* și în mare măsură greu de depășit.

Chiar și în condițiile existenței unor activități colective și teoretice care ar premerge unui simpozion clujean sau similar — mă refer la absentele întruniri de lucru ale secției de dramaturgie și ale celei de scenografie, — mai rămâne de amendat tipul unui astfel de simpozion ideal constituit pentru o situație de mult absentă în alte câteva domenii.

Am constatat la acest ultim simpozion un fapt care nu a apărut imediat drept evidență nemijlocită: atitudinile teoretice mărturisite public au fost reflecții, meditații asupra teatrului care *a fost* și care *este*, și deloc explicit despre teatrul care *va fi*, care *ar putea fi*. Așadar, s-au emis considerații numai asupra teatrului ca *fenomen vizibil* și nu și asupra sa ca *fenomen posibil,* teatrul numai ca *imagine prezentă* și nu — în mod firesc — și ca *imagine* — de mâine — *invizibilă* — încă. Revin astfel la constatările extrem de prețioase ale lui Florin Tornea: dacă într-adevăr structura histrionică de la Caragiale până azi s-a subțiat, ce se va întâmpla mâine cu modalitățile scriitoricești de pregnanță a ideii și întrupării lor? Sigur că interogația se mulțumește să fie strict reportericească și nu directoare a vreunei cercetări. Dar notez că în nici o expunere nu s-a întrezărit umbra vreunei supoziții prospective. Cei ce analizăm vizibilul nu ne îndreptăm privirea către imaginar, deci, către evantaiul de infinite posibilități din care se va desprinde, mâine, realitatea. Un evantai pe care fiecare *azi* îl ține între degete. Un fapt în acest sens cu totul remarcabil: în comunicarea prezentată de istoricul de artă Ileana Berlogea[180] despre realizările actoricești ale lui Radu Beligan[181][182], cercetătoarea cita nenumărate opinii ale actorului Radu Beligan: opinii care conțineau vădit, dacă nu o imaginar-schițată față a teatrului de mâine, cel puțin un mare interes artistic pentru ce și cum ar putea fi mâine spectacolul de teatru. La aceasta se adăugau avertismentele teoretice adresate de la tribună, de regizorul Alexa Visarion[183][184] teatrului de *azi*, pentru a nu dispare prin diminuție și divertisment, *mâine*. Am enunțat câteva din observațiile sugerate de simpozionul de la Cluj-Napoca. Probabil că ar fi fost suficientă îndeplinirea unui singur deziderat — acela al unui număr mai mare de invitați, de comunicări științifice și de zile de lucru pentru a se pierde definitiv în umbră comunicările autoapologetice sau debitarea orală de tip populist și amatoristă ca aceea susținută de M. Dimiu. Deziderat care nu va fi greu de îndeplinit.

---

180 sursa: **Ileana Berlogea** — istoric și critic de teatru, profesoară la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică din București, autoare de monografii despre teatrul românesc și universal.

181 sursa: **Radu Beligan** (14 decembrie 1918, Galbeni – 20 iulie 2016, București) — actor, regizor, întemeietorul și directorul Teatrului de Comedie (1961–1969), apoi director al Teatrului Național din București (1969–1990).

182 sursa: **Alexa Visarion** (n. 11 septembrie 1947, Băluseni, Botoșani) — regizor de teatru și film, absolvent al I.A.T.C.; la data simpozionului, tânăr regizor (după dmtr.ro).

183 Alexa Visarion — Alexa Visarion (n. (vezi pagina 505)

184 Radu Beligan — Radu Beligan (1918–2016) — actor, întemeietorul Teatrului de Comedie; Robespierre în Danton, care „nu atinge și nu se simte legat de nici unul din obiectele” dantoniștilor (în «În jurul unor „interferențe”»). (vezi pagina 522)

Toate observațiile făcute pornesc și se îndreaptă către un fapt real de o mare importanță și de o valoare încă tăinuită. Simpozionul de la Cluj-Napoca rămâne să fie, prin posibilitățile ce le are un act de o importanță culturală, artistică, socială și ideologică, azi încă nebănuite.

Paul-Cornel Chitic

Cele trei spații ale scenei (II)

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1975, p. 71–76]

Scenografie

Decorul lui Paul Bortnovschi la[185] *Regele moare* credem că are o însemnătate considerabilă nu numai în palmaresul personal al artistului. Puține sunt decorurile care sunt în același timp și excelente realizări artistice și fericite — pentru cercetător — exemple de rodnică reflexie asupra spațiului de joc și de profundă intuiție a mutațiilor survenite în viziunea teatrală.

Decorul era aidoma unei uriașe caverne tapetate cu un colaj de clișee fotografice: opulență exaltantă, festivă grandilocvență de imagini ale superbiilor arhitectonice, luxuriantă convingătoare ca de ilustrată poștală, amalgam zdrențuit de fast și inocentă lăcomie a ochiului; și toată această vegetație tropicală de imagini cățărate pe trei pereți amețitori de înalți — într-un contrast stânjenitor cu sărăcia de mobilier, deci cu sărăcia de bunuri aflate în *posesia practică* a regelui Béranger[186]. Personajul nu este și nici nu poate fi — ne convinge abundența și diversitatea obiectivelor „turistice” fotografiate — decât posesorul imaginilor și nu al „bogățiilor” prezente în imagine.

Scena era un imperiu al vizibilului, un imperiu fascinant și totodată sufocant, un imperiu în care Béranger intrase și se pierduse, un imperiu dominator asupra personajului și mistificator; Béranger devenise astfel posesorul unei uriașe averi de vizibilități care îl manipulau cu dezinvoltură. Efectul ultim — alienarea[187]: personajul se consideră iluzoriu posesor al tuturor obiectelor văzute, dat fiind că le-a conservat imaginea.

Decorul, astfel, transmută efectul relației capitaliste dintre marfă și producător în perimetrul sociologiei percepției. Această remarcă nu este un mecanic transfer în problemele esteticii a schemei sociale de producție capitalistă descoperită de Marx[188]. Caracterul burghez al percepției obiectului

185 sursa: Partea a doua a studiului «Cele trei spații ale scenei», publicată în «Teatrul» în 1975 (după numele fișierului), reluată, revăzută, în *Teatrul obiectelor* (1982). **Eugène Ionesco, *Regele moare*** (*Le Roi se meurt*, 1962) — piesa agoniei regelui Bérenger I, al cărui regat se surpă odată cu el. Spectacolul analizat: Teatrul Național „I. L. Caragiale” București, premiera la 10 octombrie 1965, regia Moni Ghelerter, scenografia Paul Bortnovschi, costume Ovidiu Bubulac (după dmtr.ro).

186 sursa: **Bérenger I** — protagonistul piesei *Regele moare* de **Eugène Ionesco** (1909–1994), dramaturg francez de origine română, figura principală a „teatrului absurdului”; numele Bérenger îl poartă și alte personaje ale lui Ionesco (*Ucigaș fără simbrie*, *Rinocerii*).

187 alienarea — Înstrăinarea (termen hegelian și marxist): la Regele moare, „efectul ultim” al decorului — personajul „se consideră iluzoriu posesor al tuturor obiectelor văzute, dat fiind că le-a conservat imaginea” (în «Cele trei spații ale... (vezi pagina 505)

188 sursa: **Karl Marx** (1818–1883) — filosof și economist german; aluzie la teoria fetișismului mărfii (*Capitalul*, I, 1867), în care relațiile dintre oameni apar ca relații între lucruri — idee pe care autorul o transpune în „sociologia percepției”. [Karl Marx — Das Kapital. Kritik der politischen Oekonomie,

de artă se vădește în reculul psihologic produs *în același timp cu sau după* stocarea imaginii artistice. Ochiul burghez concepe întregul ca o sumă de detalii ierarhizate după gradul posibilității lor de utilizare, descompune durabilul în situații, momente particulare, în posibiluri individuale. Acest procedeu mintal este determinat de însăși raportarea burghezului la societatea sa; societate care, ca întreg, fiind mai durabilă decât individul, se descrie în ochii săi drept un ghem de posibilități individuale de inserție ierarhic socială. „Percepția a fost recunoscută[189] de către psihologie ca un loc de concentrarea raționalității interne, impersonale și neobservate...” Astfel că tentația discursului, comentariile despre o imagine artistică — lucru firesc la orice privitor, spectator — se transformă în nevoia de fabulație în jurul particularului, a posibilității individuale. (Extremele consecințe ale acestui fapt sunt moda și posesia de „bunuri” artistice).

Decorul este deci mai mult decât un colaj de clișee fotografice, este un colaj de clișee ale percepției și înțelegerii. Béranger devine astfel suveranul imperiului care l-a modelat și deci el însuși un obiect al acestui imperiu. Așadar, scenograful atribuie una din ideile textului — iminenta moarte a întregului univers odată cu și pentru fiecare om care moare — nu universului ca atare ci viziunii despre univers, acest fenomen petrecându-se nu odată cu dispariția fiecărui om ci numai prin expirarea unei ideologii. Spre finalul spectacolului agonia și moartea lui Béranger duc la fărâmițarea și prăbușirea colajului.

Personajul este absorbit de hăul scenei. Devenind vizibile, zidăria și utilajul teatrului triumfă.

Triumful necesității unei noi convenții teatrale.

Să notăm deci: cele două componente funciare ale spectacolului — personaj și decor — se distrug una pe cealaltă. Tocmai reciproca macerație[190] rămâne întipărită în memorie și devine punct de plecare al reflexiei asupra spectacolului. Subtilul cinetism[191] al relației decor-Béranger — personajul se consideră iluzoriul

[20 (72)]

suveran al unui imperiu de clișee de percepție și înțelegere, al unui imperiu care îl modelează până în clipa morții, transformându-l într-unul din obiectele sale, reificându-l, — este indiciul sigur al unei profunde gândiri teoretice. Căci este extrem de dificil să „conceptualizezi”, să vizualizezi nu numai un lucru, un

Bd. I (Hamburg: Otto Meissner, 1867), Deutsches Textarchiv, de]

189 sursa: Citat fără indicarea sursei; prin context (sociologia percepției, raționalitatea „impersonală” a vederii) pare a proveni din Pierre Francastel, *Realitatea figurativă*; nu l-am putut verifica la izvor.

190 „macerație” — înmuiere prin ținere îndelungată într-un lichid; aici, figurat, roaderea, descompunerea reciprocă a personajului și a decorului.

191 cinetism — Din gr. (vezi pagina 508)

obiect, ci și starea lui într-un context. Și anume starea lui ideologică. Pentru că într-adevăr, „un decor dintr-o scenă italiană...[192] este, cu sau fără voia lui, un nivel de conotații apriorice conflictului... Această „predestinare” a oricăror atitudini, gesturi și comportamente ale interpretului, care este întipărită întregii acțiuni prin decor, și-a consumat după o îndelungată suită de practici scenografice, formele de disimulare. Scena italiană și-a jucat marea carte a reificării[193] actorului[194]”. Decorul — surprinzătoare însumare a virtuților plastice și a limitelor ideologice ale scenei italiene — este în același timp și obiect de investitură, și cadru arhitectural, și personaj — apt să reifice personajul, să-l transforme în accesoriu al său — și ierarhie socială imposibil de învins și față de care personajul-actor, ca echivalent al insului social, nu are altceva de făcut decât să se supună. Decorul este un personaj global, semn iconic al unei societăți. (Este situația inversă decât am constatat-o în decorul lui Stürmer la[195] *Hamlet* în care trupa ambulantă era obiect scenografic). Odată cu expierea personajului se prăbușește și cutia cu iluzii: căderea coșcovelii[196] de lucruri vizibile este spectacolul — văzut din înăuntru — al dezambalării unui pachet în care ridicol-prețiosul pretext al unui asemenea edificiu — burghezul — este găsit mort.

Spuneam că prăbușirea colajului face să triumfe la vedere zidăria și instalațiile scenei. Tocmai acest extrem de simplu procedeu (despuierea pereților de imagini și iluzii) constituie intenționalitatea ultimă a scenografului. Acest decor este unul din rarele cazuri în care *spațiul constituit* — ultima ipostază rezultată din derularea și culminarea conflictului — este *spațiul fizic* al scenei. Semnificația emisă prin revirimentul dimensiunii fizice a locului de joc este clară: tot ambuteiajul savant[197], alcătuit și saturat de imagini, nu se vădește a fi decât un rizibil, derizoriu tapet de abțibilduri[198] ale credulității burgheze. Spațiul constituit, denotând limita ideologică a cutiei italiene, este certificarea decorului ca spațiu ideologic al reprezentației. „Demachierea” finală a scenei este echivalentă cu o atitudine politică ce trebuia mediată, prin vizual, intuiției spectatorului. Nu credem că se putea găsi o mai fericită soluție de „conceptualizare” a crizei scenei de tip italian, cu atât mai mult cu cât o astfel de încercare este mai curând împiedicată prin strădania de a obține asimilarea completă a lucrului ce trebuie conceptualizat.

---

192 „reificare” (lat. *res*, „lucru”, + *facere*) — transformarea omului sau a relațiilor umane în lucru; termen al filosofiei marxiste (Lukács), folosit aici pentru actorul redus la accesoriu al decorului.

193 „coșcoveală” — tencuială umflată, desprinsă de pe zid; aici, stratul de imagini lipite care se scorojește și cade.

194 sursa: Citat fără sursă; formularea („nivel de conotații apriorice conflictului”, „reificarea actorului”) pare a fi a autorului însuși, dintr-un studiu anterior; nu l-am putut identifica.

195 sursa: **Helmut Stürmer** (1942–2025) — scenograful spectacolului *Hamlet* regizat de Dinu Cernescu (Teatrul „C. I. Nottara”, 1974), analizat de autor în «Teatrul», nr. 4/1974 (vezi studiul «Decorul pentru „Hamlet”...»).

196 reificării — Reificarea (lat. (vezi pagina 522)

197 „ambuteiaj” (fr. *embouteillage*) — aglomerare, îmbulzeală, blocaj.

198 „abțibild” (germ. *Abziehbild*) — imagine colorată, transferabilă prin umezire pe o suprafață; aici, emblema kitsch-ului.

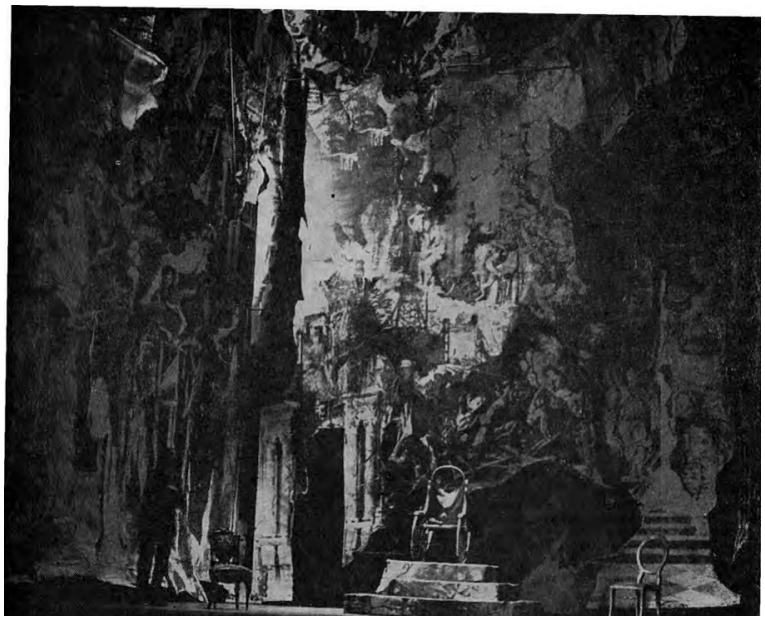
Pentru o sociologie a configurării

Psihologic vorbind sentimentul încercat de spectator la vederea brutalei denudări a pereților care compun scena, mai curând l-au azvârlit puternic înapoi în mijlocul propriei sale existențe cotidiene decât l-au țintuit afectiv în mijlocul tragediei. Acest recul s-a datorat mai degrabă neașteptatei destrămări a iluziei și convenției teatrale decât, să zicem, echilibrului cenestezic[199] al spectatorilor. Repercusiunile unei astfel de scenografii, nebănuite la data spectacolului, (și greu ar fi putut fi anticipate de comentatorul imediat), se constituie în argument existențial al scenei centrale în fenomenul teatral românesc. *Teoretic, și nu numai teoretic, scenografia pe care o comentăm putea avea, în probabilitate, și alt succesor revelat decât scena centrală.*

Odată cu sfârșitul spectacolului, decorul și-a realizat sensul: a făcut vizibile semnificațiile, le-a dat chip, le-a figurat prin obiectele concrete, vizibile, folosite în scenă. Iată așadar unul din motivele pentru care am numit al doilea spațiu coexistent în scenă — spațiu intențional: abstras din spectacol — deja pentru publicul care frecventează teatrele de numai câțiva ani, faptul este realizat — decorul comentat de noi nu mai poate fi reconstituit mintal decât povestind și intenționalitatea. (Adică tocmai ceea ce am făcut în paragrafele anterioare). Spectacolul a murit. Decorul a avut — firesc — aceeași soartă. Ce se întâmplă cu el după durata existenței sale? Și la urma urmei, dat fiind că spectatorul de teatru nu este nici estetician și nici critic, el înțelege „discursul” decorului fără să apeleze la vreun ghid de conversație specializată. Cum se explică aceasta? Ceva mai înainte am afirmat că repercusiunile decorului în evoluția fenomenului teatral nu puteau fi bănuite de spectatori. Suntem îndreptățiți atunci să ne întrebăm care sunt gradul și sensul de aplicație mintală a semnificațiilor percepute în spectacol la realitatea extraestetică.

Scenograful nu operează cu cuvinte ci cu obiecte. Selecția și conjugarea acestora se realizează după un cod mai degrabă intuit decât învățat. Toate obiectele, în orice decor, sunt aduse, construite sau inventate conform unei intenționalități. Aceeași intenționalitate dictează și schimbarea decorului, menținerea aceluiași ansamblu pe toată durata spectacolului, schimbarea locului obiectelor pe podium, a luminilor etc. — deci cinetismul decorului. „Pretențiile” textului, indicațiile sale scenografice sunt punctul generic de plecare

199 „cenestezic” — al cenesteziei, senzația difuză a propriului corp și a stării lui generale.



a figurării decorului; ele nu mai constituie de mult timp o normă obligatorie, nesurvolabilă[200] pentru artist.

Scenografia a lucrat întotdeauna cu semnificațiile — materialul intelectual al realității înțelese; puntea de legătură între decor și realitatea socială fiind realizată — e de la sine înțeles — nu prin concretețea și frecvența de utilizare curentă a obiectelor de pe scenă, ci prin semnificațiile materializate prin obiecte sau prin relația dintre ele. Intenționalitatea scenografului tocmai către acestea se îndreaptă. La o privire mai atentă, sociologia și psihologia artei urmăresc, fie și în subsidiar, descifrarea în și din[201] „obiectele” reprezentate a semnificațiilor; sau ierarhizarea valorilor semnificative ale obiectelor după frecvența și „postura” lor, adică ceea ce am numit din punctul nostru de vedere sociologia configurației.

Eficacitatea unui decor se vădește în principal prin capacitatea asociativă a publicului. Lecția descifrării înțelesurilor, a aluziilor și corespondențelor nu se învață într-un loc anume; (Ansamblul de obiecte și accesorii ale unui decor trebuie să se supună la două cerințe: dimensiunea și utilajul scenei și nevoile practicii sociale — semnificația ideologică. Numai între aceste două marje, nu întotdeauna elastice, culisează imaginația scenografului.) Publicul — condiția funciară a oricărei scenografii: accesibilitatea — nu mai constituie de mult criteriul „exterior” de referință, el fiind scopul nemijlocit al oricărui act teatral. Decorul își poate controla validitatea expresiei sale numai prin rapiditatea cu care unui spectator îi este expusă și impusă schema asociativă. Pentru cine a avut curiozitatea să asiste la repetițiile numai cu decorul, când panouri și obiecte rulează în toate sensurile indicate și când luminile se schimbă rapid

200 „nesurvolabil” — care nu poate fi survolat, ocolit pe deasupra; aici, normă de care artistul nu se poate dispensa.

201 „în și din” — autorul subliniază dubla direcție: semnificațiile citite *în* obiectele reprezentate și extrase *din* ele.

pentru a fi fixate în reflexul tehnicianului, spectacolul este edificator în acest sens.

[22 (74)]

Pare un adevărat miracol înscrierea mai multor semnificații în același obiect prin care scenograful produce o „rupere a acestuia de realitate”, de realitatea imediată fenomenală: pereții palatului în care își dă duhul Béranger sunt mai mult decât niște pereți de palat. Ba chiar nu au fost și nu puteau fi niciodată pereți de palat: ei își au sensul numai raportați la realitatea extraestetică, la „contextul” operei. Pereții unui palat real sunt date ale realității sociale, sunt expresia unor norme sociale. Prezența lor pe scenă devine un procedeu de a face aceste norme vizibile. Obiectul aflat pe scenă constituie deci pentru spectator jalon funciar al fondului său atitudinal iar ansamblul decorului poate fi asimilat unui ecran pe care se proiectează modificările survenite în conștiința publică a realității. (Ceea ce se numește uneori „participare” sau „emoție” în alte sisteme analitice).

Pentru a înțelege pe deplin ceea ce am numit sociologia configurării[202][203] trebuie să ne reamintim că scenograful își constituie decorul din acele *obiecte, stări* și *relații* care fac parte dintr-un arsenal „anterior” de reprezentări ideologice ale publicului și că modificările ce se petrec în conștiința realității se produc numai cu date cunoscute, fixate în conștiință. (Faptul de a lucra cu reprezentări anterioare este departe de a fi confundat cu ilustrația mecanică a socialului.) Argumentul istoricist al acestui fapt îl constituie mulțimea nesfârșită și diferența de interpretări care se îngrămădesc de la o epocă la alta în jurul aceluiași „obiect de artă” fie el pictură, fie text literar. Chiar și o natură moartă devine pe diferite durate argument politic (al unor frământări sociale), argument ideologic, argument estetic, argument economic etc. Mulțimea de semnificații nu poate fi prevăzută, nici dirijată, nici consfințită. Dacă acesta este statutul operei de artă față de „duratele sociale”, decorul este literalmente reflexie a momentului social; nu există un decor universal care să traverseze istoria; succesiunea ideologiilor sau a obiectelor de „recunoaștere” în perimetrul aceleiași ideologii necesită noi figuri, noi asamblări a obiectelor asimilate ideologic — pe scurt alte decoruri ale aceluiași text. Așadar miraculoasa „rupere de realitate” trebuie înțeleasă ca mobilitate a fiecărui obiect — așa cum este el scenografic asamblat — în câmpul semnificațiilor, în funcție de „contextualizarea” sa. (În sensul lui Lotman[204].)[205] Pereții palatului în care moare Béranger, spuneam că sunt mai mult decât niște simpli pereți de palat. Semnificativ în acest decor nu sunt pereții — ci *starea* lor de

202 „sociologia configurării” — termenul autorului pentru studiul semnificațiilor sociale pe care le dobândesc obiectele de pe scenă după frecvența și „postura” lor (definit pe pagina precedentă).

203 „decrepitudine” — stare de ruină, de degradare prin bătrânețe.

204 sursa: **Iuri Mihailovici Lotman** (1922–1993) — semiotician și istoric al culturii rus, întemeietorul școlii semiotice de la Tartu; „contextualizarea” trimite la teoria sa despre textul artistic ca sistem modelator, al cărui sens depinde de codurile culturii care îl receptează (*Structura textului artistic*, 1970).

205 sociologia configurării — Termen propus de autor în subcapitolul „Pentru o sociologie a configurării” al studiului «Cele trei spații ale scenei (II)», după analiza decorului lui Bortnovschi la Regele moare (în «Cele trei spații ale scenei (II)»). (vezi pagina 526)

decrepitudine[206]. Să imaginăm mintal suita de semnificații degajate de această stare: feudalul ar fi „înțeles-o” drept „semn bun sau semn rău” al extensiunii puterii sale; cu totul altele sunt înțelegerile acestei stări pentru romantismul paseist sau criticist, (nu ne mai oprim la semnificațiile creștine), apoi romantismul revoluționar, ș.a.m.d. Sigur că înșiruirea de înțelegeri este experimental simplistă dar poate sugera natura argumentelor: *însușirea alternativelor de înțelegere a structurii de configurație este, de fapt, înșiruirea posibilităților — istoric deja epuizate — de inserție a decorului într-o anumită ordine culturală*.

Iată-ne deci în situația de a admite că în decorul lui Paul Bortnovschi recunoaștem un procedeu de vizualizare folosit în timpi sociali diferiți, ba mai mult — timpi sociali opuși ca fond de valori și comportamente reprezentate artistic. Să încercăm o explicație, fie ea și sumară, a acestui fapt. Descriind cinetismul decorului au apărut ca de la sine pragurile pe care intenționalitatea s-a ridicat până la rangul de atitudine politică.

Textul nu posedă nici o indicație care să determine calificativele și atitudinea ideologică a decorului lui Bortnovschi. Așadar scenografia funcționează ca o conotație la tragedia burghezului, conotație ridicată la rang de calificativ dat unei societăți: punere în act a unui fapt iminent irevocabil. Ceea ce nu a fost considerat pe deplin posibil de către scenograf decât prin reluarea procedeului — prăbușirea edificiului. Aceasta înseamnă *actualizare*, termen prin care înțelegem ca fiind mai mult decât: „retrăim ceea ce a fost cândva și undeva și dorim să păstrăm retrăirea”. Actualizarea[207] ni se pare a fi mai degrabă reinstituirea sau instituționalizarea unui fapt, a unui act individual, personal, adică împrejmuirea acelui act — acțiunea personajelor, conflictul — în spectacol cu valoare denotativă — cu o sumă de complementarități (conotații) care, separate de periplul dramatic, definesc o atitudine față de conflict. Actualizarea este procedeul de extindere, de socializare a unei atitudini prin utilizarea unor elemente definitorii ideologic a atitudinilor drept conotații ale conflictului. Astfel înțeleasă, actualizarea este într-adevăr procedeu de „conceptualizare”, și nu este posibilă decât numai prin intermediul sau prin schimbarea sistemului de referință extraestetic. Nu intenționăm să deducem identități între expresii verbale și expresii vizuale — faptul ar duce la o rigiditate de înțelegere, de interpretare și de judecată valorică. Dar — a posteriori[208] —[209] putem observa că expresia „prăbușirea

206 Lotman — Iuri Lotman (1922–1993) — semiotician rus, întemeietorul școlii de la Tartu; autorul îi ia noțiunea de „contextualizare” a operei (în «Cele trei spații ale scenei (II)»). (vezi pagina 516)

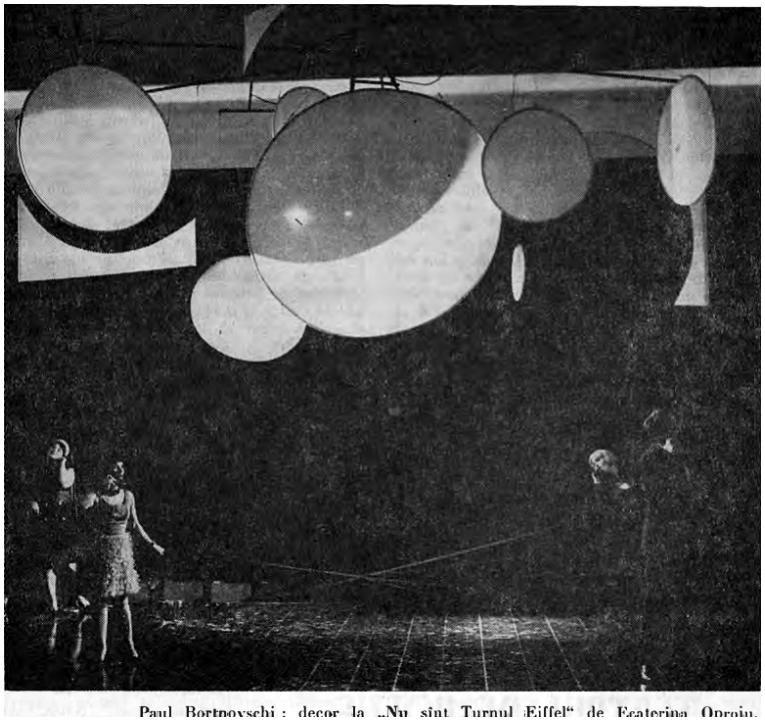
207 „a posteriori” (lat., „din ceea ce vine după”) — pe baza experienței, după fapt; aici, retrospectiv.

208 sursa: **Peter Weiss, *Cântecul fantoșei lusitane*** (*Gesang vom Lusitanischen Popanz*, 1967) — piesă documentară cu cântece împotriva colonialismului portughez în Angola și Mozambic; în centrul scenei stă o uriașă fantoșă (*Popanz*), simbol al regimului salazarist, doborâtă în final. **Peter Weiss** (1916–1982), scriitor și dramaturg german stabilit în Suedia, autorul piesei *Marat/Sade* (1964). În România, textul a fost folosit, alături de altele, în spectacolul-colaj *Cântecele fantoșei* al Olimpiei Arghir (Teatrul „Ion Vasilescu”, București, 29 martie 1972; după dmtr.ro).

209 personificare — Atribuirea de viață și caracter lucrurilor; la Peter Weiss, fantoșa lusitană e „simbol, personificare — prin extensie, personaj” (în «Cele trei spații ale scenei (II)»); în teatrul de animație, „personificarea”… (vezi pagina 521)

capitalismului” nu putea fi mai subtil, mai elocvent și totodată mai organic figurată decât în acest fel. Uriașul manechin în prezența căruia se petrece acțiunea din „Fantoșa lusitană” a lui Peter Weiss[210][211] se prăbușește: și exprimă „prăbușirea colonialismului”; dar, scenografic vorbind, nu este un element de decor (decât ca prezență pe scenă), ci simbol, personificare[212] — prin extensie, personaj, — de strictă referință extraestetică a textului. În contextul spectacolului devine și obiect de ritual: personajele o acuză, o anatemizează, o dărâmă; semnificația fantoșei mimează rămi-

[23 (75)]



Paul Bortnovschi : decor la „Nu sînt Turnul Eiffel“ de Ecaterina Oproiu

Paul Bortnovschi: decor la „Nu sunt Turnul Eiffel[213]” de Ecaterina Oproiu, Teatrul „Bulandra”

nerea în interiorul conflictului. Dar actul distrugerii ei — prin semnificația complet extraartistică — capătă nu valoare simbolică ci valoare practic politică. Simbolul este substitutul unei formulări unice și invariabile. E clar că respingem „orice asimilare a semnului figurativ[214] cu simbolul oricărei realități preexistente lui”. Nu este întâmplător evenimentul acestei aproape folclorice soluții scenice în textul lui Weiss. În teatrul european reîntoarcerea la simplitatea și naivitatea convențiilor teatrului popular (la care au apelat Vilar,

210 a posteriori — Lat., „din ce vine după”: retrospectiv, pe baza experienței (în «Cele trei spații ale scenei (II)», «Obiectele — multiplu al realului (I). (vezi pagina 505)

211 Actualizarea — La autor, mai mult decât retrăirea trecutului: „reinstituirea sau instituționalizarea unui fapt”, împrejmuirea conflictului cu conotații care definesc o atitudine față de el, prin schimbarea sistemului de referință extraestetic;… (vezi pagina 505)

212 Peter Weiss — Peter Weiss (1916–1982) — dramaturg german; în Cântecul fantoșei lusitane uriașa fantoșă care se prăbușește e „simbol, personificare”, nu decor (în «Cele trei spații ale scenei (II)»). (vezi pagina 521)

213 sursa: **«Nu sunt turnul Eiffel»** de Ecaterina Oproiu, regia Valeriu Moisescu, scenografia Paul Bortnovschi, Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, premiera 30 aprilie 1966.

214 „recte” (lat., „drept, corect”) — adică, mai exact.

Barrault, Brook etc.)[215] constituie o încercare de revitalizare a teatrului, recte o reîntoarcere[216] a lui către imediata accesibilitate, inteligibilitate din partea publicului, în așa fel încât să facă posibile modificări în mentalitatea burgheză, penetrația unor alte premise ideologice. Spuneam mai sus că pereții palatului sunt expresia unor norme sociale. Prezența lor pe scenă, în decorul lui Bortnovschi, constituie un procedeu de a face vizibile aceste norme. Dar palatul lui Béranger constituie expresia unor norme sociale burgheze. Prăbușirea lor înseamnă și moartea regelui. Un alt tip de societate are un alt patrimoniu de norme, o altă dinamică și legitate a schimbării lor. (...)

Din cele spuse până acum ar rezulta existența unui larg șir de bariere, de imperative care dezic libertatea de invenție, de creație artistică a scenografului. Aceasta se datorează faptului că vorbim de un „obiect" cultural socialmente deja asimilat; și pentru că interpretarea noastră a pornit de la cerința socială și ideologică spre operă. Așa se explică impresia pe care o avem că elementele decorului și combinarea lor ar fi fost — ideologic — sever dictate artistului. Dar: „fiecare operă este un ansamblu de semne inventate în timpul execuției și pentru nevoile locului. Desprinse din compoziția pentru care au fost create aceste semne nu mai au nici o acțiune. Semnul este determinat în clipa în care îl folosesc și pentru obiectul la care trebuie să participe", (Matisse[217])[218].

Nu există obiect fizic conform cu conceptul, cu noțiunea din sfera căruia aparține, tot așa cum nu există grup și relații între elemente care să se identifice cu un principiu,

[24 (76)]

indiferent de natura obiectelor și de natura principiilor. Scenograful își proiectează „înțelegerea textului" în realitatea ca ansamblu de obiecte-comportamente-valori de utilitate socială, directă sau mediată. Alegerea obiectelor de figurare scenografică este arbitrară și nu ascultă decât de logica interioară, de intenționalitatea de a face vizibil ceea ce încă nu este. Procedeul primar este același prin care primitivul „reprezenta" un „obiect din natură". Pentru el „trunchiul de copac sau stânca[219] ce seamănă cu un animal poate deveni un soi de animal". Este vorba în acest caz de un soi de redefinire

---

215 sursa: Citat fără sursă; formularea („semnul figurativ") trimite la Pierre Francastel, *Realitatea figurativă*, unde semnul figurativ e definit ca realitate proprie, nu ca simbol al unui obiect dinainte existent; nu l-am putut verifica la izvor.

216 sursa: **Jean Vilar** (1912–1971; tipărit „Villar") — actor și regizor francez, întemeietorul Festivalului de la Avignon (1947) și directorul Théâtre National Populaire (1951–1963), apostolul unui teatru popular, cu decor minim; **Jean-Louis Barrault** (1910–1994) — actor și regizor francez, discipol al lui Étienne Decroux și Antonin Artaud, directorul Théâtre de France (Odéon) între 1959 și 1968; **Peter Brook** (1925–2022) — regizor englez, stabilit la Paris (Bouffes du Nord, din 1974), autorul cărții *The Empty Space* (1968), unde descrie „teatrul brut" (*rough theatre*), de tip popular, opus „teatrului mort".

217 sursa: **Henri Matisse** (1869–1954) — pictor francez, conducătorul fovismului; ideea semnului „inventat în timpul execuției și pentru nevoile locului" revine în declarațiile sale târzii, reunite în *Écrits et propos sur l'art* (ed. Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1972). Textul francez exact al citatului nu l-am putut verifica la izvor.

218 Matisse — Henri Matisse (1869–1954) — pictor francez; citat despre semnele „inventate în timpul execuției și pentru nevoile locului" (în «Cele trei spații ale scenei (II)»). (vezi pagina 517)

219 sursa: Citat fără sursă despre „reprezentarea" la primitivi (un obiect natural care seamănă cu un animal devine un fel de animal); ideea e curentă în psihologia artei (E. H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse*, 1951); sursa exactă n-am putut-o identifica.

comportamentală. În cazul scenografului se interpun între el și obiectul creat nivelele celor două realități la ale căror solicitări răspunde — societatea și opera literară; dar ceea ce trebuie reprezentat nu mai este materialitate fizică ci mintală, nu mai este vorba doar de selectarea concretului conform imaginarului, ci de descoperirea, inventarea, imaginarea unor obiecte și relații între obiecte prin care acestea să fie adecvate unor înțelegeri. Nu există o modalitate unică de selecție, nu există un număr fix de relații inventabile, nu există o rețetă unică de adecvare a obiectelor create la înțelegerea socială; istoria atestă că dacă formulările verbale pot rămâne mult timp unice și invariabile, semnul care le substituie și le conține se schimbă, variația semnului determinând uneori schimbarea formulării verbale, alteori gradul și nivelul de absorbție socială a formulării. Așadar, programul ideologic al unui timp social nu impune nominal elementele de limbaj scenografic. Iar dacă o scenografie, permite recunoașterea, revelarea ideologicului în subsidiar și fără apel la principalul vehicul al ideologiei — cuvântul — aceasta este un merit incontestabil al scenografului. Merit pe care, în cazul lui Paul Bortnovschi, ne-am străduit — oprindu-ne doar la o realizare a artei sale — să-l relevăm. Și care, din altă perspectivă, și trimițând spre alte figurări, va trebui relevat în scenografia recentului spectacol[220], *Danton*.

220 sursa: **Camil Petrescu, *Danton*** — dramă istorică despre Revoluția franceză; premiera absolută, pe scena noii clădiri a Teatrului Național „I. L. Caragiale” din București, la 30 decembrie 1974, regia Horea Popescu, scenografia Paul Bortnovschi (după dmtr.ro); decorul e analizat de autor în studiul «Decorul la „Danton”» (1975).

Prima expoziție de scenografie de teatru T.V.

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1975, p. 27–28]

Televiziunea Română, în colaborare cu A.T.M.[221], a deschis PRIMA EXPOZIȚIE DE SCENOGRAFIE DE TEATRU DE TELEVIZIUNE și a organizat o sesiune științifică, intitulată TEATRUL T.V. — UN NOU GEN DE SPECTACOL ȘI ESTETICA LUI, la pregătirea sesiunii contribuind și revista „TEATRUL”.

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

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

Valoarea neîndoielnică a creațiilor scenografice ne îndeamnă să notăm întreaga suită de artiști expozanți: arh. Teodora Dinulescu, Rodica Hanargic, Georgeta Itigan, Vasile Rotaru, Elena Forțu, arh. Virgil Luscov, Doina Levința[222], arh. Constantin Gheorghe, arh. Armand Crintea, Ion Olaru, Dumitru Georgescu.

Cercetarea teatrului T.V. poate porni de la textul literar; suportul material al transmisiei și recepției; condiții și premise de receptare a spectacolului; realizarea artistică, înfăptuirea — în sens de punere în fapt — a reprezentației teatrale; și de la spațiul de joc. În această ordine de idei, putem așeza sub semnul întrebării următoarea alternativă: teleteatrul ca reprezentație teatrală a existenței umane, sociale sau ca reprezentare a teatralității acestei existențe. Distincția nu este gratuită pe cât poate să pară din jocul de substituire a pozițiilor celor două noțiuni: reprezentare și teatral. Să reformulăm alternativa: teatrul T.V.[223] se instituie drept o nouă formulă și un nou statut — încă necristalizat — al reflectării realității, deci o nouă și coloidală[224] (încă) reformulare artistică a realității sociale și umane? Așa cum vorbim azi de realitatea literară așa vom putea vorbi mâine despre o realitate teleteatrală înglobată, asimilată de realitatea reală?

Sau teatrul T.V. este un mijloc, o șansă de refolosire și reutilare a tehnicilor mijloacelor și expresiilor artistice proprii teatrului scenei? Dacă admitem

---

221 sursa: Cronică publicată în 1975 (după numele fișierului), probabil în «Teatrul», pe care șapoul o numește printre organizatorii sesiunii științifice. Teatrul de televiziune — spectacolele de teatru realizate în studio pentru micul ecran, cu decoruri proprii — avea atunci, la Televiziunea Română, o redacție și o producție regulată („teleteatrul”). **A.T.M.** — Asociația Oamenilor de Teatru și Muzică, organizația profesională a artiștilor de teatru din România.

222 sursa: **Doina Levința** — scenografă, creatoare de costume de teatru și de televiziune; semnase, între altele, costumele spectacolului *Hamlet* regizat de Dinu Cernescu (Teatrul „C. I. Nottara”, 1974, împreună cu Marina Stoenescu; după dmtr.ro).

223 „coloidal” — în stare de coloid, între soluție și suspensie; aici, încă nelegată, încă neînchegată.

224 teatrul T.V. — Spectacolul de teatru realizat în studio pentru televiziune. (vezi pagina 530)

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

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

[26 (28)]

de teatru scenic. Decorul pentru teatrul T.V. nu există decât în măsura în care el intră într-o imagine, cere sau sugerează o imagine pentru camera de luat vederi. Scena de teatru este un spațiu dat, un spațiu același, care înglobează decorul și actorul, deci un spațiu vizibil în ansamblu. Nu vom ratifica niciodată scena turnantă a unui teatru, drept posibil decor de teatru T.V. Scena turnantă[225] a fost o încercare a teatrului de scenă de a depăși handicapul resimțit față de cinematograf, o provizorie — și cred eu — naivă soluție de a accelera succesiunea locurilor de joc aidoma ca în pelicula cinematografică. Probabil, aceasta s-a datorat identificării aparatului de fotografiat cu ochiul omului, neglijându-se faptul că între spațiu și peliculă se interpune cadrul: marginea restrictivă și delimitantă, deci o nouă convenție aparent mai puțin declarată, mai puțin sesizată, deci mai ușor asimilabilă de către privitor.

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

Decorul de teatru T.V., ca obiect concret, este un obiect imposibil, inexistent în realitatea reală: un obiect imaginat. Rețea de schelete metalice sau din lemn, încâlcită rețea de suprafețe și goluri, de planuri verticale și orizontale, drepte și frânte, de volume curbe sau poliedrice etc., un pseudopod enorm[226] și fragil, în ultimă instanță un schelet care suportă, care susține carnea detaliilor credibile ale concretului, o osatură fantastică, față de care chipul cunoscut al realității identificabile devine aparență. Tocmai aceste

225 „scena turnantă” — platformă rotativă încastrată în podeaua scenei, care permite schimbarea decorurilor la vedere prin rotire. (vezi pagina 523)

226 „pseudopod” (gr., „picior fals”) — prelungire temporară a corpului unor organisme unicelulare (amiba), cu care acestea se mișcă și se hrănesc; aici, structura informă a decorului de studio.

detalii ale concretului, aceste diverse cioburi de realitate identificabilă permit succesiunea rapidă de imagini, și, prin imagine, concentrarea de arii geografice și topografice diferite. Chiar filmările în afara platoului — „exterioarele” — sunt dictate de filmările făcute pe platou. Decorul lui Vasile Rotaru la[227] *Trenul blindat* este un excelent argument: scenograful a contrafăcut „exteriorul”; dincolo de performanțele iluziei optice se află tocmai cinetismul decorului; pe câțiva metri e posibilă sugestia distanței, e posibilă existența a două-trei locuri de joc. (Mă refer la spectacolele de teatru T.V. și nu la filme T.V.). Cinetismul unui decor de teatru T.V. se definește astfel prin numărul și diversitatea de detalii prin care imaginea de pe micul ecran poate sugera alte arii geografice și topografice și alți timpi ai acțiunii.

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

Pentru ca o stare psihologică, o tensiune socială să fie transmisă telepublicului, scenograful o „traduce” într-o realitate confecționată: adună acele elemente-detalii din realitate, analoage, mai bine zis sinestezic echivalabile[228] cu starea, cu tensiunea ce trebuie comunicată prin spectacol și le reordonează. Într-un fel este o convertire, o corecție a realității spre realitate, a realității reale spre realitatea literară. Acesta mi se pare a fi, din punct de vedere plastic, un procedeu de *modificare a spațiului* și a obiectelor prin care, *conform emoțiilor și trăirilor, a tensiunilor și stărilor de conflict*, se definesc personajele. Deosebirea între teatrul T.V. și filmul T.V., din acest

227 sursa: **«Trenul blindat»** — după piesa scriitorului sovietic Vsevolod Ivanov (1895–1963), *Бронепоезд 14-69* (*Trenul blindat 14-69*, 1927), drama partizanilor din Siberia în războiul civil; spectacolul de teatru TV, cu decorul lui **Vasile Rotaru**, nu l-am putut data.

228 „sinestezic” — al sinesteziei, asocierea senzațiilor din simțuri diferite (culoare–sunet, formă–gust); aici, detalii vizuale care pot echivala o stare sufletească.

punct de vedere, îmi pare a consta tocmai în aceea că spațiul și obiectele nu rămân neutre în teatru față de personaje; în film, personajul traversează spațiul, îl parcurge, se situează, se fixează în el, dar nu-l modifică subiectiv; în teatru, personajul „se înfășoară” în spațiu și cu obiectele, se imprimă în acestea, și le animă.

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

Decorul la „Danton”

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1975, p. [67]–71]

Scenografie

„Orice societate tinde să vizualizeze[229], într-o manieră efectivă, și în același timp afectivă, judecățile sale de valoare asupra lumii ce o înconjoară”. De data aceasta, lumea este un text de teatru și anume un text despre Revoluția franceză: *Danton* de Camil Petrescu[230]. Textul de teatru este o realitate literară și nu una reală, deci o realitate modificată, rezultată. Societatea ia în posesia sa și face vizibile judecățile sale față de ambele nivele ale realității: eveniment real și eveniment rezultat, dedus din cel real — și anume opera. Selecția făcută printre elementele istorice este o operație întotdeauna tendențioasă: societatea selectează acte, atitudini, valori, și evenimente convenite stării sale ideologice; și nu greșim asimilând această activitate cu aceea a stocării argumentelor — nu juridice ci existențiale — ale tipului de societate; acestea, la rândul lor, formează primul prag, primul criteriu de adopțiune a operelor, deci a realităților rezultate, modificate. (Este, desigur, vorba de o adopțiune activă și nu de una arhivistică; aceasta din urmă acționează în subsidiar, într-un plan îndepărtat și, de multe ori, în efervescența evenimentelor, chiar în secret). Faptul constituie una din formele de manifestare a autorității ideologice, de prevalare a argumentului existențial, față de argumentul evenimențial; și — în ultimă instanță — *sursă a normelor de figurare plastică, scenografică*.

Merită a fi adusă în discuție oportunitatea tipului de scenă italiană, pe care a fost montat *Danton*, tip de scenă incriminat în alte comentarii teoretice. Înainte de toate să notăm o particularitate impusă de montarea spectacolului, permisă de admirabilele utilaje scenice de care dispune: spectacolul se desfășoară, în momentele sale importante, pe un practicabil[231][232] care iese din

229 sursa: Studiu publicat în «Teatrul» în 1975 (înainte de nr. 5/1975, unde Florian Potra i-a răspuns polemic), reluat, revăzut, în *Teatrul obiectelor* (1982). **Camil Petrescu, *Danton*** — dramă istorică în tablouri despre Revoluția franceză, scrisă în anii ’20; premiera absolută, mult întârziată, a avut loc pe scena noii clădiri a Teatrului Național „I. L. Caragiale” din București: premiera la 30 decembrie 1974, regia Horea Popescu, scenografia Paul Bortnovschi, costume Florica Mălureanu și Maria Stoenescu; în distribuție Mircea Albulescu (Danton) și Radu Beligan (Robespierre) (după dmtr.ro). **Camil Petrescu** (1894–1957), romancier, dramaturg, poet și eseist. Citatul cu care începe articolul e dat fără sursă; nu l-am putut identifica.

230 Camil Petrescu — Camil Petrescu (1894–1957) — romancier și dramaturg; drama lui Danton, montată la Teatrul Național din București cu decorul lui Paul Bortnovschi, e analizată în (în «Decorul la „Danton”»). (vezi pagina 507)

231 „practicabil” — element de decor solid, construit, pe care actorii pot călca, urca sau sta (podest, scară, platformă), spre deosebire de decorul doar pictat.

232 „spațiul cubic” — volumul închis al cutiei italiene, delimitat de cei trei pereți și de rama portalului.

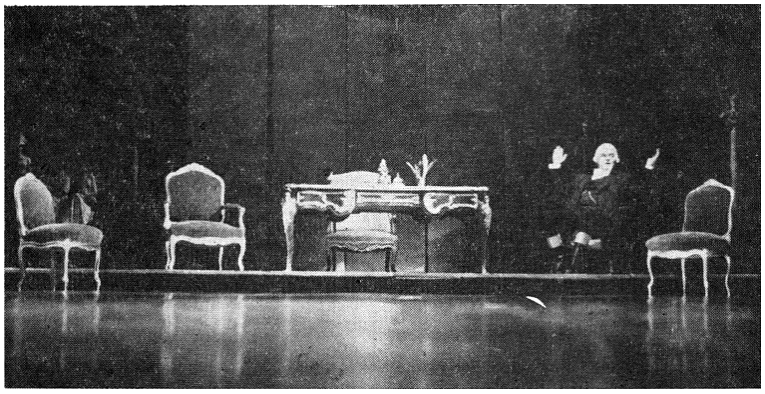
scenă spre public, și care, astfel, distruge convenția spațiului cubic[233] atât de caracteristic scenei italiene.

Sunt câteva „tablouri” scenografice care definesc tipul de etalonare a spațiului de joc: aleea parcului Tuileries[234], tribunalul re-



Scena CONVENȚIEI: Marat, coborât de la tribună[235], se îndreaptă către proscenium[236][237], către impactul cu publicul, cerând înlăturarea girondinilor: traiectul personajului marchează „ecranul” de proiecție a momentelor cu valoare ideologică.

[28 (68)]



Scena CABINETUL MINISTRULUI DANTON[238]: Sumară consemnare a unui interior; peretele metalic, vertical, uriaș și indiferent, divulgă provizoratul și permite intuirea efemerității proaspetei instalări.

voluționar, cimitirul, piața execuțiilor etc. Caracteristic în aceste scene este traiectul personajelor, care „părăsesc” o bănuită sau imaginară sursă aflată în ultimul și realmente îndepărtatul plan al scenei și se revarsă către proscenium,

233 practicabil — Element de decor construit, pe care actorii pot călca (platformă, podest, scară). (vezi pagina 521)

234 sursa: Grădina **Tuileries** (tipărit „Tuilleries”) — grădina palatului Tuileries din Paris, loc al marilor manifestații ale Revoluției franceze (sărbătoarea Ființei Supreme, 8 iunie 1794).

235 „proscenium” (lat., din gr. *proskēnion*) — partea din față a scenei, între cortină și rampă (avanscena).

236 sursa: **Jean-Paul Marat** (1743–1793) — medic și ziarist, „prietenul poporului”, deputat montagnard în Convenția Națională, cel mai aprig dușman al **girondinilor** (gruparea republicanilor moderați, eliminați din Convenție la 2 iunie 1793); asasinat de Charlotte Corday.

237 proscenium — Avanscena, partea scenei dinaintea cortinei; la Danton, personajele „se revarsă către proscenium, către impactul cu publicul” (în «Decorul la „Danton”»). (vezi pagina 522)

238 sursa: **Georges Jacques Danton** (1759–1794) — avocat și orator, ministru al Justiției după 10 august 1792, unul dintre conducătorii Revoluției; ghilotinat la 5 aprilie 1794, din ordinul Comitetului salvării publice dominat de Robespierre.

către impactul cu publicul. Aici, în primul plan, personajele își dezvoltă atitudinea și-și desfășoară acțiunile. Nu este vorba numai de o simplă convenție teatrală, ci de o vădită intenție regizorală, de marcare a ecranului de proiecție a momentelor cu valoare ideologică. (Să observăm, în acest sens, numărul limitat, dispunerea și eficacitatea accesoriilor emblematice aflate în scenă) Mișcarea personajelor dintr-o numeroasă figurație desenează pe suprafața scenei contururile revărsate ale unui estuar.

Este fals să considerăm decorul la *Danton* ca fiind tributar scenei de tip italian. Și aceasta pentru că nu decorul furnizează formularea definitivă a mișcării scenice. Ci, după cum vom vedea, determinantă se arată mișcarea pentru definirea spațiului de joc. Între cadrele care desemnează „interioare” și cele ale „exterioarelor” nu există diferențe de repartiție a volumelor destinate jocului. Spectacolul se petrece, din acest punct de vedere, într-un uriaș exterior sau mai degrabă, și într-un consens unanim cu intenția scenografului, în imensul interior al unui calcinant cuptor metalic. Rarele „tablouri” care figurează intimitatea cochetă sau sentimentală a personajelor sunt înăbușite de imensitatea vastă a scenei, minusculele nuclee intimiste sunt acoperite de derizoriu sau ridicol și anulate de momentele destinului colectiv. Este un exemplu tipic de intervenție a autorității ideologice re-prezentate și de normare a figurării plastice: *pulsația inițială* — dorită de scenograf — *între spațiile mici*, de identitate individuală a câte unui personaj-personalitate, *și spațiile mari* — arii de desfășurare în social a personajelor — *a fost abandonată*. Procedeul de figurare intenționat implica, scenografic vorbind, coexistența în aceeași arie a mai multor spații mentale. Tehnic, lucru pe deplin posibil, — să amintim scena de interior al familiei Danton pe sub ferestrele căruia se perindau steaguri, arme și cântece revoluționare. O ruptură însă între „interior” și „stradă” nu era motivată afectiv și ideologic. În scena amintită, fiecare zgomot, fiecare veste, venită „dinafară”, modifica, tulbura, definea atitudinile personajelor; interiorul era în continuare ecran pe care se înregistrau mișcările sociale.

Majoritar, personajele, evenimentele a căror manifestare produc variații sau determină schimbarea diagramei de comportamente, în planul prim al scenei, pătrund în câmpul vizual dintr-un punct al fundalului: spotul de evenimente, de comportamente se revarsă și se descompune spectral pe ecranul frontal al scenei. Toate „obiectele” — traiectoriile personajelor — respectă traseele unei „perspectiva artificialis[239]”[240] până în fața primului rând de spectatori — subtilă și perseverentă instaurare a tipului prismatic[241] de

239 „perspectiva artificialis” (lat., „perspectiva construită, artificială”) — perspectiva geometrică centrală a Renașterii (Brunelleschi, Alberti, *De pictura*, 1435), cu un singur punct de fugă, opusă „perspectivei naturale” (*perspectiva naturalis*) a opticii medievale; Erwin Panofsky a analizat-o ca „formă simbolică” (1927). (vezi pagina 521)

240 „tip prismatic” — termen al autorului: organizarea spațiului pe axa adâncime–rampă, prin care evenimentele pornite din fundal se „descompun spectral” pe ecranul frontal al scenei, ca lumina printr-o prismă.

241 perspectiva artificialis — Lat., „perspectiva artificială”: perspectiva geometrică, cu un singur punct de fugă, a Renașterii (Brunelleschi, Alberti), deosebită de perspectiva naturalis, optica medievală; la Danton, traiectoriile personajelor o urmează… (vezi pagina 521)

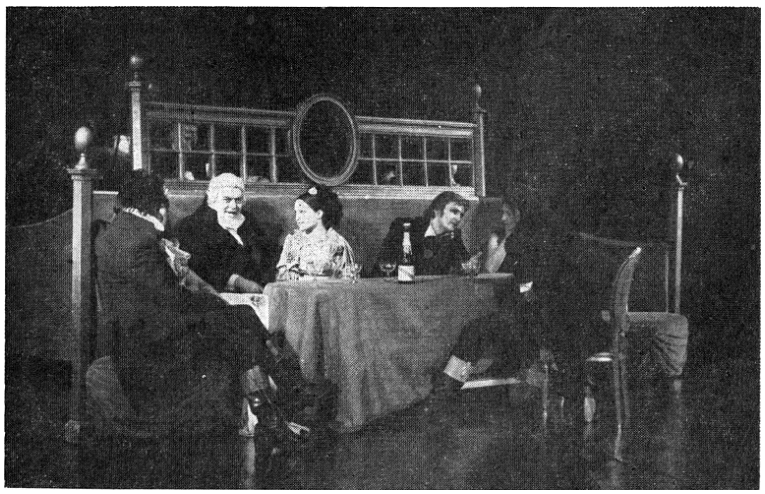
figurare și organizare a spațiului scenografic. (Din nefericire suntem în imposibilitate de a argumenta concluzia noastră și prin confruntarea multelor variante ale proiectului până la forma finală. Bănuim însă că suficient de numeroase indicații și precizări scenografice din text au fost eludate, ignorate sau incorporate în diferite cadre globale sau de tranziență).

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

[29 (69)]



Scena CABINETUL MINISTRULUI ROBESPIERRE[242]: elementele „fizice” ale decorului sunt aceleași; Robespierre „adaugă” alte câteva piese de mobilier: mijloc de a impune publicului senzația de stabilitate și definitivat a unei alte noi stări de lucruri; emblema rămâne însă aceeași.



Scena PALAIS ROYAL[243]: Intimitatea cochetă sau sentimentală, minusculele nuclee intimiste sunt acoperite de derizoriu și ridicol și anulate de momentele destinului colectiv.

[30 (70)]

rare a temei — personalitate-masă revoluționară — s-a dovedit improprie viziunii regizorale. În fotogramele spectacolului este vădit că amintita *pulsație*

242 sursa: **Maximilien de Robespierre** (1758–1794) — avocat, conducătorul iacobinilor și al Comitetului salvării publice în anii Terorii (1793–1794); ghilotinat la 28 iulie 1794 (10 termidor).

243 sursa: **Palais-Royal** — palatul ducilor de Orléans din Paris, cu grădina și galeriile lui pline de cafenele, cluburi și localuri de petrecere, loc de agitație politică și de distracție în anii Revoluției.

între spații mici și spații mari — căreia, pe drept cuvânt, scenograful îi acorda creditul maximei posibilități de vizualizare a temei — *avea valoare tautologică*.

Față de dimensiunea politică a textului, ceea ce trebuia realizat prin scenografie era: suita de echivalențe[244], de analogii, de asocieri și învecinări între conflict și senzațiile, sentimentele martorilor-spectatori. Decorul, în ansamblu, a intenționat și a realizat întocmai transformarea cuplului scenic într-o sursă de stări și într-un mecanism de cinetizare a stărilor.

Spațiul scenic, placat cu folii de tablă cenușiu-argintie, devine un spațiu al senzorialului: spectaculoasele ghilotinări — prin coborârea panourilor metalice — a suprafeței de joc; lenta urcare și coborâre în podea a unor uriașe pistoale paralelipipedice etc.; toate aceste cadastrări aparținând formulelor scenei italiene sunt, de facto[245], ceea ce și dorim să demonstrăm, sistem procedural de *etalonare* psihologică, senzorială a spațiului de joc.

Paul Bortnovski a ambiționat și a izbutit să eludeze reconstituirea arheologică și, în același timp, să renunțe la spectaculozitatea descripției prin detaliile morfologice ale obiectelor uzuale din epocă. Panourile-marjă a scenei, perdelele și culisantele metalice, variația nivelelor-podium etc. sunt astfel combinate încât prin ele se realizează în câmpul perceptiv al spectatorului subtila alternanță între expresia rezumată a spațiilor habituale sau de utilitate publică — apartament, grădină publică, cabinet ministerial etc. — și expresia senzațiilor, a stărilor. Să ne amintim de uvertura spectacolului: o mantinelă metalică[246] — cortină? ușă a unei trape[247]? fantă? — se ridică. Prin beznă, din adâncurile scenei se ridică o platformă populată cu fantomatice păpuși încremenite în jurul unei mese. Toată această mișcare de o lentoare gravă și solemnă nu poate fi simplificată, asociată și cu atât mai puțin identificată cu un fapt uzual. Astfel de procedee, mai puțin vizibile în deschiderea sau pe durata conflictelor, sunt numeroase în spectacol.

Combinarea doar a două-trei exemplare din amintitele elemente „fizice” care compun decorul nu trimite imediat la un obiect identificabil (casă, stradă etc.), ci permite asocieri între calitățile materialului: metalic, dur, cenușiu, neutru, rece, aspru, strălucitor etc. Aceste calități sunt combinate în proporții subtile, infinitezimale, de la un moment scenografic la celălalt, permițând intuiția spațiului drept exponent și expresie a unor stări. Procedeu topologic[248] de precedare a conflictului prin date calitative care permit percepția „lumii” de pe scenă prin succesiuni de stări și mai apoi ca schimbare de arii topografice și de obiecte, procedeul de figurare a stărilor este însă doar premisa apariției

244 echivalențe — Procedeul scenografic în care un element de decor ține locul mai multor elemente din real; la Danton, scenografia trebuia să realizeze „suita de echivalențe, de analogii, de asocieri și învecinări între conflict și senzațiile… (vezi pagina 513)

245 „de facto” (lat., „de fapt”) — în fapt, în realitate (opus lui *de iure*, „de drept”). (vezi pagina 512)

246 „mantinelă” — balustradă, parapet; aici, panou metalic orizontal.

247 trape — Deschizături în podeaua scenei, închise cu capace mobile, prin care pot apărea sau dispărea actori și obiecte (în «Decorul la „Danton”» și «Deșteptarea primăverii de Frank Wedekind»). (vezi pagina 530)

248 „topologic” — care privește proprietățile calitative ale spațiului (vecinătate, închidere, continuitate), nu măsurile lui; autorul opune reprezentarea „topologică” (spațiul ca stare, senzație) celei „categorial-spațiale” (locuri recognoscibile).

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

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

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

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

Nimeni nu admite stupida supoziție că spațiul concret în care s-au petrecut evenimentele Revoluției franceze este însuși spațiul văzut pe scenă. Și totuși spectatorul recunoaște identitatea istorică a unui moment scenografic și fără prezența personajelor. Și aceasta, în ciuda faptului că decorul nu este nici reconstituire arheologică, nici narație pitoresc-peisagistă. Performanța se datorează prezenței în imensa cuvă generatoare de stări și senzații — material al intuiției — a unor „elemente reale purtătoare de semnificații, anterioare integrărilor în imagine”, în decor, deci anterioare prezentului în care se desfășoară reprezentația, elemente reale, selectate de practica ideologică și culturală: accesoriile emblematice, tricolorurile franceze, fascia, boneta frigiană[249], tribuna, cocarda, ghilotina etc. toate aceste obiecte la care adăugăm mobilierul, perucile, costumele, constituie doar schema de reperare cronologică a momentului istoric din care a fost extras evenimentul reprezentat. Semnificația evenimentelor, valoarea lor nu este în nici un caz emisă prin aceste recuzite și accesorii: procesul social transformat în realitate literară în piesa *Danton* — Revoluția franceză — se desfășoară în fața publicului ca o țesătură de mecanisme și acțiuni, activități de răsturnare a unei instituții și, în același timp, și de instituire și instituționalizare a unei noi ordini sociale.

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

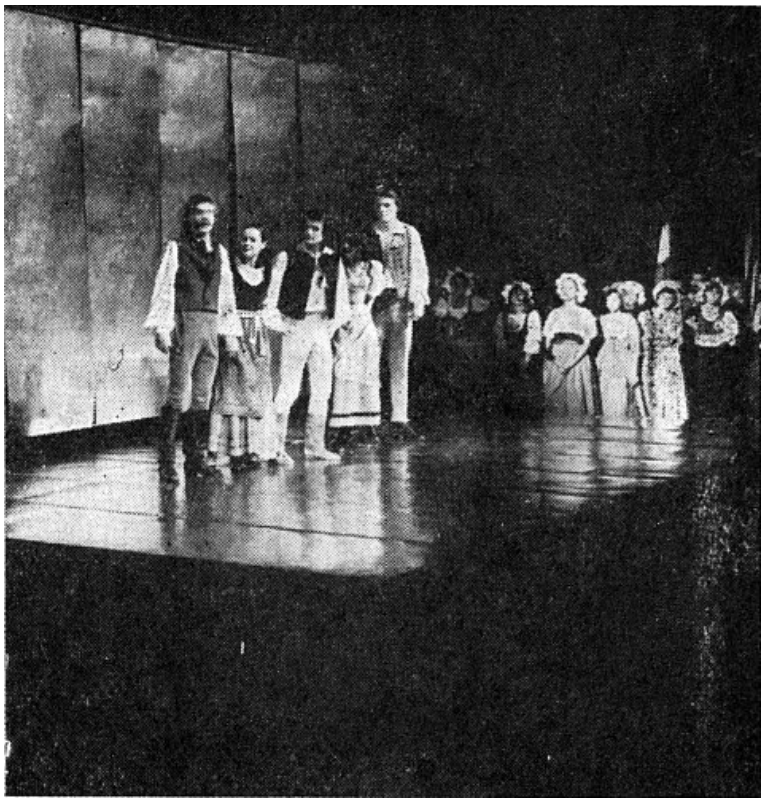
249 „fascia” (lat. *fasces*) — mănunchiul de nuiele legate în jurul unei securi, emblemă a autorității magistraților romani, preluată de Revoluția franceză ca simbol al unității republicii; „boneta frigiană” — scufia roșie a sans-culotte-ilor, simbol al libertății; „cocarda” — rozeta tricoloră purtată la pălărie.

[31 (—)]

decrepitei feudalități și a virtual-prosperei republici burgheze. Așadar, decorul nu reînvie un eveniment istoric, ci determină — prin asocieri de stări și senzații cu acțiunile socializante ale personajelor — emiterea afectivă și efectivă a judecății de valoare care confirmă acuta valabilitate a mișcării revoluționare. Introducerea în decor a accesoriilor emblematice amintite a fost însă imperios cerută de semnificația ideologică, degajată din spectacol. Identificarea în scenă a concretului istoric transformă distanța în timp, dintre data calendaristică a revoluției și data reprezentației teatrale, în argument existențial al permanentei validități a revoluției. Cele două categorii de semnificații — politică și ideologică — înrudite între ele, dar totodată și distincte, au impus figurarea epocii prin notificare emblematică — peruca, tricolorul francez, tribuna, cocarda, ghilotina, toate niște simulacre scenografice[250] ale epocii. (Prin simulacru înțelegem imaginea standardizată și convingătoare prin care emblema „politică” era asociată cu obiecte-argument ale autorității. Comparativ, consemnăm o răsturnare de procedeu: în scenografia la „Volpone”[251], prezențele umane sunt simulacre, în *Danton*, simulacrele vizualizează individualitatea vizibilă a epocii.) Ceea ce rămâne prezent în înțelegerea spectatorului nu este epoca ci mecanismul revoluției. Din punct de vedere scenografic simulacrul epocii este o soluție ultimă de mare eficacitate plastică prin care Paul Bortnovski a rezolvat sudura tipului inițial de reprezentare plastică cu cel impus de acuitatea actuală a semnificațiilor spectacolului. Un decor-măsură a virtuozității artistice a scenografului.

250 „simulacru” (lat. *simulacrum*, „imagine, efigie”) — imagine care ține locul lucrului; autorul îl definește îndată ca „imagine standardizată și convingătoare” a unei epoci.

251 sursa: Trimitere la studiul autorului despre decorul lui Dan Jitianu la *Volpone* (Teatrul de Comedie, 1974), publicat în «Teatrul» în 1974 („O scenografie fabulatorie...”), unde mulțimea de marionete era numită „simulacre ale prezenței umane”.



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



Scenă din spectacol

Obiectele — multiplu al realului (I). Dan Nemțeanu[252]: două decoruri

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1975, p. [75]–78]

Embleme în „O noapte furtunoasă”

Iată o altă tipologie[253] pentru reprezentarea pe scena italiană a unui spațiu social: decorul lui Dan Nemțeanu la[254] *O noapte furtunoasă*, de I. L. Caragiale (Teatrul de Comedie). Nimic mai lesne de citit și înțeles pentru spectator decât acest amalgam de butoaie de murături, pat conjugal, paravan pentru protejarea pudorilor consoartei, dulap de haine și binalele unei case ridicate la roșu[255]: un amalgam aproape insolit, șocant printr-un burlesc[256] de aparență sorginte suprarealistă. Obiectele enumerate fac, desigur, parte din *realul concret, fizic* — inventar de referințe vizuale la epocă — dar nu posedă valoare autonomă de figurare, nu se standardizează — a posteriori —[257] drept cadru al spectacolului dedus din text și devenit, pentru spectatori, unică viziune a *locului de acțiune*. Dimpotrivă: cu puține adaosuri sau eliminări, acest decor ar permite și montarea[258] *Conului*

252 Dan Nemțeanu — Scenograf al Teatrului de Comedie; procedeul lui „abreviat, eliptic”, decorul alcătuit din obiecte-recuzită, e analizat la O noapte furtunoasă și Un om = un om (în «Obiectele — multiplu al realului (I). (vezi pagina 512)

253 „binale” (tc.) — construcții, clădiri în lucru; „ridicată la roșu” — clădire zidită, dar netencuită și nefinisată.

254 „burlesc” (it. *burlesco*, de la *burla*, „glumă”) — comic grosolan, de parodie și caricatură.

255 „a posteriori” (lat., „din ceea ce vine după”) — pe baza experienței, după fapt; aici, retrospectiv.

256 sursa: Studiu publicat în «Teatrul» în 1975 (după numele fișierului), prima parte a unei analize anunțate în două părți („Obiectele — multiplu al realului”), închinată scenografului Dan Nemțeanu; reluat, revăzut, în *Teatrul obiectelor* (1982). Partea a doua, promisă la sfârșit (decorurile la *Profesiunea doamnei Warren* și *Noaptea la Madrid*), nu face parte din acest lot.

257 sursa: **I. L. Caragiale, *O noapte furtunoasă*** (premiera la Teatrul Național din București, 18 ianuarie 1879) — comedie a mahalalei bucureștene: cherestegiul Jupân Dumitrache Titircă Inimă-rea, căpitan în garda civică, Veta, Chiriac, Ipingescu, Rică Venturiano. Spectacolul analizat: Teatrul de Comedie, regia Lucian Giurchescu, decorul Dan Nemțeanu; dmtr.ro (fișa lui Lucian Giurchescu) dă premiera la 24 ianuarie 1974. **Dan Nemțeanu** — scenograf, unul dintre scenografii statornici ai Teatrului de Comedie: decoruri și costume la *Ucigaș fără simbrie* de Eugen Ionescu (1 octombrie 1968) și la *Dispariția lui Galy Gay* de Brecht (21 noiembrie 1969), ambele în regia lui Lucian Giurchescu, scenografia la *Noaptea la Madrid* de Calderón (6 aprilie 1975, regia Valeriu Moisescu) (după dmtr.ro). [I. L. Caragiale — O noapte furtunoasă (1879), ro.wikisource, ro]

258 sursa: **I. L. Caragiale, *Conu Leonida față cu reacțiunea*** (1880) — farsă într-un act: pensionarul Leonida și Efimița, speriați noaptea de zgomotele unui chef, cred că a izbucnit „revoluția”. [I. L. Caragiale — Conu Leonida față cu reacțiunea (1880), ro.wikisource, ro]



Dan Nemțeanu: decorul la „O noapte furtunoasă”

[33 (76)]

Leonida față cu reacțiunea, sau a oricărei farse din epocă.

Așadar, ne aflăm în fața unui decor al improvizației, tipice teatrului popular, cu lungi și obositoare turnee prin târguri și bâlciuri prăfuite ale căror posibilități de înșăilare scenografică rareori depășeau, cantitativ, clasica perdea dintre actori și gloata asistenței.

Din acest punct de vedere, decorul lui Dan Nemțeanu nu este reconstituirea spațiului social la care se referă textul, ci a uzanței de reprezentare teatrală, scenică, a socialului — *uzanță proprie duratei sociale cuprinse de text*. Spectacolul și decorul bănuim că au intenționat să reediteze, nu prima reprezentație în epocă a piesei lui Caragiale, ci, cu siguranță, o „didactică” reîntoarcere a spectatorului în epoca în care textul se putea numi inspirat din realitățile contemporane.

În adevăr, decorul nu conține nici un liant narativ, nici o explicație vizuală a prezenței butoaielor între patul conjugal și dulapul de haine, întrucât, intenționat, decorul presupune o conformitate între ceea ce este pe scenă și ceea ce este în lumea din afara scenei, o familiaritate între spectator și utilitățile obiectelor de pe podium. Desigur, familiaritatea presupusă de decor și spectacol este falsă; între cele două durate sociale — cea cuprinsă de text și aceea proprie publicului contemporan — este un decalaj nu numai temporal, ci și structural. Nici n-a stat în intenția realizatorilor spectacolului să facă o astfel de voită și malițioasă confuzie: amintita premisă conține tot un sens „didactic”: presupunând existența fizică și socială a unui public contemporan cu Jupân Dumitrache[259], spectacol și decor se înscriu în ceea ce Peter Brook[260] numește[261]

259 „teatru brut” (engl. *rough theatre*) — termenul lui Peter Brook pentru teatrul popular, de bâlci, improvizat, cu decor sumar și umor grosier. (vezi pagina 527)

260 sursa: **Jupân Dumitrache Titircă Inimă-rea** — protagonistul din *O noapte furtunoasă*: negustor de cherestea și căpitan în garda civică, gelos pe „onoarea de familist”. [I. L. Caragiale — O noapte furtunoasă (1879), ro.wikisource, ro]

261 sursa: **Peter Brook, *The Empty Space*** (1968; trad. rom. *Spațiul gol*) — cartea împarte teatrul în „mortal” (*deadly*), „sacru” (*holy*), „brut” (*rough*) și „imediat” (*immediate*); teatrul brut e cel popular, de bâlci și de han, cu decor improvizat, cu șarjă și vulgaritate vitală. **Peter Brook** (1925–2022), regizor englez stabilit la Paris.

teatru brut[262][263], tind să reediteze primitivitatea spectacolului în care pedalarea pe șarjă și comic, accentul pe vulgaritatea situațiilor și relațiilor dintre indivizi sau dintre păturile avute sunt singurele mijloace de a lua atitudine critică din interiorul corpului social; „cu aceste elemente, spectacolul dobândește[264] un rol socialmente eliberator, întrucât teatrul popular e prin constituția sa, antiautoritar, antitradițional, antipompos, antipretențios”. Realizarea unui astfel de spectacol și decor, în prezența spectatorului contemporan, constituie un act de „re-tradiționalizare” a reprezentației cu textul lui Caragiale. În această ordine de idei, scenografia lui Dan Nemțeanu este o scenografie de reconstituire[265]. Dar nu o reconstituire a imaginii colective și contemporane despre epocă, ci a uzanței de vizualizare, proprie contemporanilor lui Titircă-Inimă-Rea, și a spectacolelor de la „Iunion”[266].

Față de scenografia lui Liviu Ciulei la[267] *O scrisoare pierdută*, în care „separat, obiectele din scenă sunt, verist, accesoriile epocii, dar asamblate în chioșc sunt tranzitive, devin cadru de referință între conflict și semnificație”, scenografia lui Dan Nemțeanu se situează evident la polul opus. Procedeul de figurare scenografică, și în acest caz, poate fi descifrat tot din obiectele care compun decorul.

Dacă prezumtivul decor al *Nopții furtunoase* era pentru publicul secolului XIX un decupaj al realului ușor de identificat, pentru spectatorul din zilele noastre, acel decupaj încetează să mai fie accesibil. Motiv pentru care, decorul la prima vedere, și *în absența personajelor*, șochează și amuză ca un veritabil bazar burlesc și suprarealist. Obiectele, pe scenă, nu pot fi numai substitutul unor lucruri, unor obiecte civile (calitate în care „nu au în sine decât valoare de releu”); ele trebuie să denoteze o funcție sau să aparțină unor conotații aduse textului.

---

262 sursa: Citat din Peter Brook, *The Empty Space* (1968), capitolul „The Rough Theatre”; pare a fi traducerea frazei „with these, the spectacle takes on its socially liberating role, for by nature the popular theatre is anti-authoritarian, anti-traditional, anti-pomp, anti-pretence” („cu acestea, spectacolul își asumă rolul socialmente eliberator, căci prin natura lui teatrul popular e antiautoritar, antitradițional, antipompos, antipretențios”); textul englez n-am putut să-l verific la izvor.

263 sursa: „Iunion” — grădina de vară „Union” din București, local de spectacole și de varieteuri din a doua jumătate a secolului XIX, unde jucau trupe de teatru în aer liber; în text, emblemă a gustului teatral al contemporanilor lui Caragiale.

264 scenografie de reconstituire — Decorul care reproduce obiectele și atmosfera unei epoci; la O noapte furtunoasă, decorul lui Dan Nemțeanu reconstituie nu epoca, ci „uzanței de vizualizare, proprie contemporanilor lui Titircă-Inimă-Rea” (în «Obiectele —… (vezi pagina 524)

265 Peter Brook — Peter Brook (1925–2022) — regizor englez, autorul cărții The Empty Space (1968), din care autorul ia noțiunea de „teatru brut” (în «Obiectele — multiplu al realului (I). (vezi pagina 521)

266 teatru istoric — Drama istorică — piesa cu subiect din trecutul unui popor — a fost, de la Shakespeare și de la romantici, un gen major; în România anilor ’70–’80 ea era încurajată oficial, în spiritul cultului trecutului național. (vezi pagina 527)

267 sursa: **I. L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*** (1884). Spectacolul: Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, premiera la 29 ianuarie 1972, regia și decorul Liviu Ciulei; Tipătescu — Toma Caragiu, Zoe — Rodica Tapalagă (după dmtr.ro). Citatul („separat, obiectele din scenă sunt, verist, accesoriile epocii…”) pare a fi din propriul text anterior al autorului despre acest decor; nu l-am putut identifica. [I. L. Caragiale — O scrisoare pierdută (1884), ro.wikisource, ro]

Trebuia, deci, să existe în spectacol și decor o schemă, o asociere de elemente ale spectacolului care să funcționeze ca un cifru, alfabet al spectacolului, și în afara jaloanelor conflictuale.

Semnificativ este faptul că aparentul bazar suprarealist se ordonează într-o suită de imagini în care devine extrem de ușor de recunoscut starea civilă, socială, ideologică a personajelor și conflictului. Prezența ipistatului Titircă[268], în butoiul de murături, îmbrăcat într-o izmană-cămașă — „dessous[269]”[270] cu care va intra și în uniforma guardiei civile[271]; prezența aceluiași ipistat în mundir[272] și înarmat, printre butoaie și binale; uniforma în mâinile consoartei; Rică intrat, de frică, în dulap[273] și, mai apoi, dominând adunarea de la înălțimea dulapului-tribună etc.; toate aceste alăturări dintre personaje și obiecte limpezesc decorul și îl transformă într-o succesiune de prilejuri pentru vizualizare. Indiscutabil, actorul-personaj este cel care transformă obiectul în element al unei imagini-releu[274]. (Excelentă și fructuoasă simbioză între regie — Lucian Giurchescu[275][276] și scenograf.) Butoiul și Titircă în izmene constituie o emblemă[277] de uz public a negustorului de mahala; Titircă în uniformă printre butoaie este emblema clară a proveniență a așa-zisei ordini publice; Rică în dulap — emblemă a moralității epocii; Rică pe dulapul-tribună — emblemă a statutului politic și ideologic al câtorva pături și clase sociale ș.a.m.d.

Procedeul de talonare emblematică a decorului este similar cu acela al „inventării” emblemelor unor bresle sau confrerii meșteșugărești. Diferența între cele două categorii de embleme constă în aceea că spectacolul alătură o unealtă, un utilaj caracteristic, tipic — prezent în decor — cu un personaj tipic: așadar, este vorba de o emblemare socială și nu de una „administrativă”. Desigur, o emblemare șarjată, brutală, defăimătoare, acuzatoare. (Tipul de

268 „dessous” (fr., „dedesubt”) — lenjerie de corp purtată pe sub haine. (vezi pagina 513)

269 „garda civică” (în text „guardia civilă”) — miliție orășenească înființată în 1866, alcătuită din cetățeni (negustori, meseriași), cu uniformă și grade.

270 „mundir” (tipărit „mondir”; germ. *Montur*, rus. *mundir*) — uniformă militară sau de funcționar.

271 sursa: Atribuire greșită: în *O noapte furtunoasă*, ipistatul (comisarul de cartier) este **Ipingescu**; **Titircă** (Jupân Dumitrache) e negustorul de cherestea, căpitan în garda civică — de aceea poartă uniformă. [I. L. Caragiale — O noapte furtunoasă (1879), ro.wikisource, ro]

272 sursa: **Rică Venturiano** — „arhivar la Judecătorie”, student în drept și publicist revoluționar de mahala, îndrăgostit de Zița; personaj din *O noapte furtunoasă*. [I. L. Caragiale — O noapte furtunoasă (1879), ro.wikisource, ro]

273 sursa: **Lucian Giurchescu** (15 iunie 1930, Petroșani – 10 ianuarie 2022, București) — regizor, din 1961 la Teatrul de Comedie, al cărui director a fost între 1969 și 1979; după 1979 a lucrat mai ales în Danemarca și Suedia (după dmtr.ro).

274 Lucian Giurchescu — Regizor al Teatrului de Comedie, autorul spectacolelor O noapte furtunoasă și Un om = un om, cu decorurile lui Dan Nemțeanu (în «Obiectele — multiplu al realului (I). (vezi pagina 516)

275 imagini-releu — Releul primește un semnal și îl transmite mai departe: obiectele „civile” aduse pe scenă „nu au în sine decât valoare de releu”; „actorul-personaj este cel care transformă obiectul în element al unei imagini-releu” — butoiul de… (vezi pagina 515)

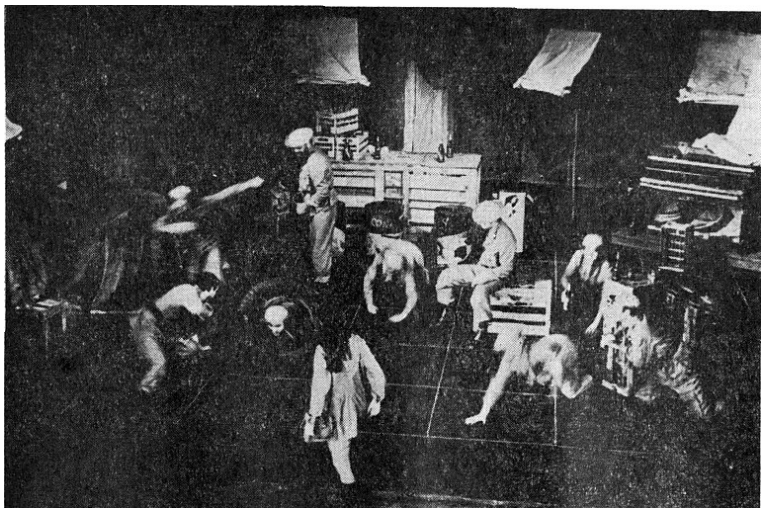
276 dessous — Fr., „lenjerie de corp” (în «Obiectele — multiplu al realului (I). (vezi pagina 513)

277 emblemă — Figura convențională care leagă o imagine de un sens; la decorul lui Dan Nemțeanu pentru O noapte furtunoasă, alăturarea dintre personaj și obiect produce o „emblemare socială și nu de una «administrativă»”, „șarjată, brutală,… (vezi pagina 514)

emblemare amintește de cel folosit de Bruegel, în figurarea celor zece[278] — sau mai puține — păcate.)

Astfel că „bazarul”, grămada de obiecte de pe scenă sunt semne derivate dintr-o suită de standardizări imagistice ale socialului, sunt așadar, obiecte selectate dintr-un anume — real sau presupus — limbaj de figurare a unor atitudini critice, practicate cândva din-

[34 (77)]



„Un om = un om” de B. Brecht[279][280], la Teatrul de Comedie. Regia, Lucian Giurchescu: scenografia, Dan Nemțeanu

lăuntrul și la adresa corpului social, moral și politic de către artiști.

Procedeul abreviat, eliptic, de figurare scenografică este propriu scenografului Dan Nemțeanu. Urmărindu-l, vom constata, în decorurile viitoare, diferențieri generatoare de alte tipuri de asamblare scenografică.

Un decor pentru Brecht

La *Un om = un om*, Dan Nemțeanu utilizează un procedeu abreviat, eliptic, de figurare scenografică. Decorul se compune aici din obiecte care, practic, din punct de vedere scenografic, sunt recuzite, accesorii. Este izbitoare „apartenența” acestui decor la tipul de scenă centrală față de care spectatorul are o înțelegere direcționată, accesoriile pe care le vede îi sunt suficiente, căci ele sunt legate „aprioric” față de spectacol, aflat într-o relație de identitate cu spațiul social, politic, urban etc. Astfel, publicul a putut deduce din ansamblul

278 sursa: **Pieter Bruegel cel Bătrân** (c. 1525/1530–1569; tipărit „Breugel”) — pictor flamand; seria de gravuri *Cele șapte păcate capitale* (1556–1558) și tablourile cu proverbe și parabole populare; „cele zece păcate” pare o confuzie cu cele șapte păcate capitale sau cu cele Zece Porunci.

279 sursa: **Bertolt Brecht, *Un om e un om*** (*Mann ist Mann*, 1926) — comedie: hamalul irlandez Galy Gay, ieșit să cumpere un pește, e transformat de trei soldați britanici din India colonială în „mașină de luptă” care îi ia locul camaradului lor dispărut. Spectacolul analizat, jucat sub titlul *Dispariția lui Galy Gay*: Teatrul de Comedie, premiera la 21 noiembrie 1969, regia Lucian Giurchescu, decoruri și costume Dan Nemțeanu, muzica Paul Urmuzescu; Galy Gay — Mihai Pălădescu, văduva Begbick — Stela Popescu, Uria — Mircea Albulescu (după dmtr.ro). **Bertolt Brecht** (1898–1956), dramaturg, poet și regizor german, întemeietorul teatrului epic.

280 Brecht — Bertolt Brecht (1898–1956) — dramaturg, poet și teoretician german al teatrului epic; decorul lui Dan Nemțeanu la Un om = un om (Dispariția lui Galy Gay) (în «Obiectele — multiplu al realului (I). (vezi pagina 507)

de reziduuri ale unei civilizații, și sursa lor de proveniență: necesarul spațiu social, politic etc.

În fața acestui decor se pune imperios întrebarea în ce măsură scena centrală poate fi socotită mai aptă de reprezentare teatrală față de scena italiană.

Desigur nu există o mărturie iconografică, fotografică, care să ateste că trupele ocupante ale unei zone din teritoriul asiatic ar fi îngrămădit acele „gunoaie", ambalaje etc. într-un același perimetru. Prin acest fapt, însă, decorul a intenționat să instituie sever o anume relație între cele două lumi, între cele două civilizații care se înfruntă conflictual în textul lui Brecht: teritoriul ocupat este transformat de către ocupanți în azil al ejecțiilor[281] civilizației invadatoare, întrucât dispariția lui Galy Gay se produce printre și datorită fascinației și declasării umane generate de aceste reziduuri. Cauciucul de camion, navetele pentru transportul băuturilor[282], tejgheaua de bar încropită din scânduri de ambalaje, butoaiele de benzină și băutură transformate în scaune de bar, pianina[283] rufoasă, se adună pe scenă într-un sărăcăcios și improvizat simbol al modului de viață occidental — figurare a unei anume stări de lucruri.

[35 (78)]

Pentru spectator, ca și pentru Galy Gay, primele evenimente ale unei alte civilizații sunt obiectele (de consum public, social etc.) Reziduul unei civilizații (dispărute, depășite, înlăturate) după care aceasta poate fi recunoscută îl constituie, desigur, ansamblul — niciodată complet — de obiecte din care dorim și putem să deducem, să reconstituim ordinea socială, morală care a generat și a folosit aceste obiecte. Posibilitatea, șansa de recunoaștere, reconstituire sau identificare a civilizației, care beneficiază de obiectele aduse pe scenă de Dan Nemțeanu, este numai apanajul publicului; Galy Gay rămâne pentru public un uimit, o victimă a obiectelor și a beneficiarilor lor. Obiectele creează un iluzionism, excitant al imaginației, care umilește pe insul neputincios de a le „nega" prin utilizare: acest mecanism al consumului, străin lui Galy Gay, este cunoscut de către spectator: „puține obiecte — spune Baudrillard[284] referindu-se la lumea occidentală — sunt oferite azi, singure, fără un context de obiecte care să vorbească despre ele. Iar relația de la consumator la obiect s-a schimbat: el nu se mai referă la cutare obiect în lumina utilității intrinsece a

281 „ejecție" (lat. *eiectio*) — aruncare afară, expulzare; aici, deșeurile pe care civilizația invadatoare le aruncă în urma ei.

282 „navetă" — aici, ladă cu despărțituri pentru transportul sticlelor.

283 „pianină" — pian vertical, mic.

284 sursa: **Jean Baudrillard,** ***La Société de consommation*** (Paris, Gallimard, 1970; tipărit „Baudrilliard"), cap. „La liturgie formelle de l'objet", p. 20 — textul original: „Peu d'objets sont aujourd'hui offerts seuls, sans un contexte d'objets qui les parlent. Et la relation du consommateur à l'objet en est changée : il ne se réfère plus à tel objet dans son utilité spécifique, mais à un ensemble d'objets dans sa signification totale" („Puține obiecte sunt oferite azi singure, fără un context de obiecte care să le vorbească. Iar relația consumatorului cu obiectul s-a schimbat: el nu se mai raportează la cutare obiect în utilitatea lui specifică, ci la un ansamblu de obiecte în semnificația lui totală"). **Jean Baudrillard** (1929–2007), sociolog și filosof francez, autorul cărții *Le Système des objets* (1968).

acestuia, ci se referă la un ansamblu de obiecte în semnificația lor de «împreună»...”

Între soldații și bunurile aduse de civilizația lor există aceeași stare de dependență pe care, singular și vizibil, o resimte și Galy Gay. Singura deosebire constă în aceea că pentru Gay nu a fost legalizat dreptul de a fi tributar obiectelor.

Pentru spectator vor fi echidistante și reacția lui Galy Gay și acțiunile ocupanților — posesori de obiecte-bunuri. Ceea ce rămâne de urmărit este rețeaua demersurilor de captivare a unui ins străin de mecanismele sociale, apte să producă „dispariția” unui om, transformarea lui într-un „obiect mișcător și înarmat”[285], reificarea, înscrierea lui în lanțul de obiecte de utilitate politică și „civilizatoare”. În acest caz se pune întrebarea: inteligibilitatea unui astfel de decor se datorează faptului că „servește” un text brechtian, sau acest tip abreviat de figurare scenografică este oportun și unor alte texte dramatice? Și, dat fiind faptul că multe din decorurile semnate de Dan Nemțeanu sunt ansambluri de obiecte „civile”, deci, substituții ale unor obiecte din realitatea „uzuală”, întrebarea se reformulează astfel: pot obiectele „civile” — accesoriile, recuzita — constitui un decor? O atare întrebare pune din capul locului la îndoială capacitatea unui obiect util de a fi semnificant, deci de a poseda un grad de utilizabilitate dincolo de serviciile pentru care a fost creat. Dar, „orice produs uman... este locul[286] în care se interferează activități materiale și imaginative”. În fața unui obiect de consum, de întrebuințare curentă, aflat pe scenă, activitatea imaginativă a spectatorului, în acest caz, nu mai proiectează obiecte pentru utilități, ci reconstituie cerințele, motivațiile apariției acelui obiect concret. Iar cerința unui obiect nu poate fi presupusă decât reconstituind imaginar ansamblul de obiecte și uzaje de care aparține obiectul văzut. Acest proces de reconstituire imaginativă poate fi realizat și față de un obiect dispărut din viața curentă (și extrateatrală) a obiectului. Ceea ce contează, în acest caz, sunt celelalte obiecte de pe scenă și utilizările date lor în spectacol. (vezi cazul obiectelor din decorul la *O noapte furtunoasă*).

Obiectele, ca elemente ale decorului, permit mai multă complexitate datorită faptului că ele sunt răspândite în spațiu și se pot articula între ele, pe durata spectacolului, în funcție de mai multe și mai diverse cerințe reprezentaționale decât numărul de utilizări practice. Obiectul uzual, pe scenă, își diminuează funcția pe care o are în calitate de obiect concret. Însăși funcția lui „concretă” devine semn odată cu obiectul. Figurarea scenografică a identității spațiului social, politic, ideologic etc. nu se poate realiza decât tot prin obiecte și prin utilitățile căpătate de acestea pe durata spectacolului.

Tocmai în aceasta constă diferența dintre decorul lui Dan Nemțeanu la *Dispariția lui Galy Gay* (decor într-o scenă italiană) și un decor propriu scenei

285 sursa: Citat fără sursă; pare a reda o formulă din textul lui Brecht despre Galy Gay transformat în „mașină de luptă”; nu l-am putut verifica.

286 sursa: Citat fără sursă; formularea (produsul uman ca loc de interferență a activităților materiale și imaginare) pare a proveni din Pierre Francastel, *Realitatea figurativă*; nu l-am putut verifica la izvor.

centrale: „accesoriile” folosite de Nemțeanu sunt accesoriile unei civilizații, accesoriile realului extraspectacol și nu ale unor gesturi, mișcări, acțiuni săvârșite de actori; recuzita „civilă” din decorul la Brecht devine jalon al imaginarului, al activității de fabulație, reconstituire sau invenție a unui spațiu social; acesta nu se rezumă, ca în cazul scenei centrale, la a deveni, prin actori, „modulul reprezentării vizuale a acțiunilor acestuia”.

În decorul lui Dan Nemțeanu „mișcările actorului se grupează în jurul unor obiecte diferențiate”, fapt care pe scena centrală nu poate fi practicat decât renunțând la „avantajul” de a avea public de jur împrejurul scenei. Pe scena centrală actorul este desprins într-o covârșitoare măsură de obiecte. Gestul, mișcarea lui, însăși prezența lui devin „obiect de figurare”, simulare a concretului, fiind astfel „obiect” al globalei atenții din partea publicului.

Utilizarea de către Dan Nemțeanu a obiectelor — recuzită și accesorii — nici nu a urmărit contestarea valorilor de reprezentare teatrală pe scena centrală. Motivul funciar al apelului la această categorie de elemente scenografice a fost determinat, în cazul *Dispariției lui Galy Gay*, de necesitatea unui acord vizual cu mesajul textului: *decorul este spațiu constituit — spațiu ideologic al reprezentației*: un spațiu care nu se modifică pe durata spectacolului, ci devine el însuși, ca imagine a unei lumi, element modificator, alienant, al unui om: Galy Gay. (Cele două recente scenografii ale lui Dan Nemțeanu la Profesiunea doamnei Warren[287] și *Noapte la Madrid* vor constitui obiectul de analiză în a doua parte a studiului nostru).

287 sursa: **George Bernard Shaw, *Profesiunea doamnei Warren*** (*Mrs Warren’s Profession*, 1893) — piesă despre o mamă care și-a făcut avere din prostituție și fiica ei care o descoperă; **Calderón de la Barca, *Noaptea la Madrid*** (*Casa con dos puertas mala es de guardar*, 1629) — comedie de capă și spadă; aceasta din urmă: Teatrul de Comedie, premiera la 6 aprilie 1975, regia Valeriu Moisescu, scenografia Dan Nemțeanu, muzica Vali Sterian (după dmtr.ro). Analiza promisă („a doua parte a studiului nostru”) nu e în acest lot. [George Bernard Shaw — Mrs Warren’s Profession (1893), Project Gutenberg (eBook #1097; Shaw † 1950, domeniu public), en]

În jurul unor „interferențe”

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1975, p. 66–67]

În numărul 5/1975 al revistei noastre, Florian Potra[288][289] confruntă studiul nostru despre scenografia la [290]*Danton*, cu cel semnat de domnia sa despre același spectacol. Reputatul om de teatru amendează textul subsemnatului pentru o limită teoretică datorată — din câte înțelegem — inocenței. Dar iată și fraza calificatoare: „Tot atât de firesc mi s-a părut, apoi, ca finul eseist să se împiedice — tânăr om de artă — de pragul spațiului teatral, ca matrice a dramei”. Argumentul este rostit apodictic[291] către sfârșitul articolului, printr-un citat din Arghezi[292]: „se poate foarte bine juca teatru în fața unei perdele de catifea neagră, trasă de la un capăt la celălalt al fundului de scenă, artistul concentrând în el întregul peisaj de simțire al unui act. Luați-l de braț și urcați-l pe scaun într-o cameră goală. Nu trebuie mai mult”. După care Florian Potra se întreabă: „Trebuie mai mult?” Cu alte cuvinte, prezența decorului (sau analiza decorului?) este neavenită!

Sigur că ne bucură când omul de teatru Florian Potra descoperă în analiza scenografică făcută de noi „o robustă energie teoretică și sistematică”, atât doar că atributele acordate sunt — volens-nolens[293][294] — definitiv infirmate tocmai de grava confuzie căreia Florian Potra constată că i-am dat curs în articol. Dar nu acesta este motivul principal pentru care încercăm să facem

---

288 „apodictic” (gr. *apodeiktikos*, „demonstrativ”) — pe un ton de adevăr necesar, care nu admite discuție.

289 sursa: Răspuns polemic, publicat în 1975 (foarte probabil în revista «Teatrul», la care trimite «revista noastră»), la articolul lui Florian Potra din «Teatrul» nr. 5/1975. Acesta confrunta studiul lui Paul Cornel Chitic despre decorul la *Danton* (art. nr. 14 din ediția de față) cu propria lui cronică la același spectacol (Florian Potra, „*Danton* de Camil Petrescu”, *Teatrul*, nr. 1, 1975, p. 26, citată pe dmtr.ro). Titlul răspunde rubricii lui Florian Potra din «Teatrul», intitulată «Interferențe». Textul a fost reluat în cartea «Teatrul obiectelor» (1982). **Florian Potra** — critic de film și de teatru, eseist, unul dintre întemeietorii criticii românești de film; anii lui de viață nu i-am putut verifica la izvor.

290 sursa: **Camil Petrescu, *Danton*** — dramă istorică despre Revoluția franceză, scrisă în anii ’20 (tipărită în 1931); premiera absolută, mult întârziată, pe scena noii clădiri a Teatrului Național „I. L. Caragiale” din București, la 30 decembrie 1974, regia Horea Popescu, scenografia Paul Bortnovschi, costume Florica Mălureanu și Maria Stoenescu; Mircea Albulescu (Danton), Radu Beligan (Robespierre) (după dmtr.ro). **Camil Petrescu** (1894–1957) — romancier, dramaturg, poet și eseist. Studiul autorului: «Decorul la „Danton”» (art. nr. 14 din ediția de față).

291 sursa: **Tudor Arghezi** (1880–1967) — poet, prozator și publicist; a scris și cronică dramatică. Citatul („se poate foarte bine juca teatru în fața unei perdele de catifea neagră…”) vine prin articolul lui Florian Potra; sursa lui la Arghezi n-am putut-o identifica.

292 Florian Potra — Critic de film și de teatru, care a criticat în revista «Teatrul» (nr. (vezi pagina 514)

293 „volens-nolens” (lat., „vrând-nevrând”) — de voie, de nevoie. (vezi pagina 531)

294 „butaforie” (prin rusă, din it. *buttafuori*) — ansamblul obiectelor de scenă fabricate (din carton, lemn, ipsos) care imită obiecte reale.

distincții între spațiul teatral[295] și matricea dramei[296]. Înainte de aceasta credem necesar să expunem motivul pentru care scriem cronică scenografică[297] și nu cronică teatrală: practica criticii de teatru, în mod curent, vorbind despre un spectacol, despre o idee regizorală, despre interpretarea unui rol, ocolește sau aproape ocolește unicul element material conservabil (fie și numai prin imagine fotografică) al respectivului spectacol, și anume: decorul — cadrul, butaforia[298][299], costumul, accesoriile individuale, simulacrele[300], peisajul etc.; element material în funcție de care se poate reconstitui, recunoaște, recompune, conduita actorului. Se omite, deci, singura realitate înlăuntrul căreia s-au ordonat elementele spectacologice din care se compune o viziune scenică[301], regizorală, teatrală.

Așadar, analiza scenografiei se subsumează documentelor prin care poate fi reconstituit și recunoscut atât instrumentarul interpretativ al actorului, cât și argumentul constatabil al unei viziuni regizorale. Iată de ce am sugerat revenirile scenografului, intervențiile sale „a posteriori”[302], asupra decorului la *Danton* și, deci, conformarea decorului la cerințele regizorale și interpretative.

Să ne întoarcem, însă, la obiect: conceptul de *spațiu teatral* ni se pare atât de echivoc încât l-am evitat, pe cât a fost cu putință, în articole, înlocuindu-l cu conceptul de *spațiu scenic*. În cazul acesta, propoziția: „se poate foarte bine juca teatru în fața unei perdele de catifea neagră...”, pe care Florian Potra o contrapune întregii analize făcute de noi la decorul lui *Danton*, este tocmai povestirea parțială a conceptului de spațiu scenic pe care l-am definit drept „locul comun al mișcării actorului”.[16011]

De altminteri, apărarea și susținerea hegemoniei actorului nu se transformă în gest acuzator la adresa noastră. Florian Potra pledează pentru o cauză de mult susținută: într-un studiu mai vechi[16012] încercam să demonstrăm faptul că tipul de scenă centrală *autonomizează și eliberează* actorul. Care este tocmai elementul funciar dintr-un spectacol căruia reputatului om de teatru i s-a părut că îi întoarcem spatele! Iată ce scriam atunci: „așadar, în scena italiană, mișcările actorului se grupează în jurul unor *obiecte diferențiate* (masă, scaun etc.). În absența obiectelor, mișcările sunt neinteligibile, dezlânate, fără sens;

295 „simulacru” (lat. *simulacrum*, „imagine, efigie”) — imagine care ține locul lucrului real; pe scenă, obiectul fals care trece drept adevărat.

296 cronică scenografică — Cronica unui spectacol centrată pe decor și pe obiectele scenei, nu pe text și pe interpretare. (vezi pagina 510)

297 matricea dramei — Formula lui Florian Potra („pragul spațiului teatral, ca matrice a dramei”), pe care autorul o respinge: spectacolul e un „sistem de semnificare”, iar niciunul dintre elementele lui — actor, decor, text — „nu poate fi matrice a... (vezi pagina 517)

298 viziune scenică — Transcrierea vizuală a textului în spectacol; critica ocolește decorul, „singura realitate înlăuntrul căreia s-au ordonat elementele spectacologice din care se compune o viziune scenică, regizorală, teatrală” (în «În jurul unor... (vezi pagina 531)

299 spațiu scenic — Autorul își fixează terminologia în polemica cu Florian Potra (1975): „conceptul de spațiu teatral ni se pare atât de echivoc încât l-am evitat, pe cât a fost cu putință, în articole, înlocuindu-l cu conceptul de spațiu scenic”,... (vezi pagina 526)

300 volens-nolens — Lat., „vrând-nevrând” (în «În jurul unor „interferențe”»). (vezi pagina 531)

301 butaforia — Obiectele de scenă fabricate din materiale ieftine (carton, lemn, ipsos) care imită lucruri reale (cuvântul vine prin rusă din it. (vezi pagina 507)

302 „a posteriori” (lat., „din ceea ce vine după”) — ulterior, după fapt; aici, intervențiile scenografului asupra decorului după premieră.

sensul gesturilor îl dă obiectul care-l preocupă pe spectator. În scena centrală situația se răstoarnă: acțiunile, mișcarea actorului se constituie ca o *schemă diferențiată*: gesturile, deplasarea pe scenă simulează existența unor „obiecte fără ca ele să existe fizic”. Iată o situație cu mult mai privilegiată în care actorul nici nu trebuie să se mai urce pe scaun! (Și, revenind la spectacolul *Danton*: cum ar putea eventualul cronicar al rolurilor să diferențieze operant și integral excelenta interpretare dată de Radu Beligan lui Robespierre[303] de celelalte „roluri”, fără să sesizeze că Beligan-Robespierre, până spre final, nu atinge și nu se simte legat de nici unul din obiectele din preajma grupării Noului Cordelier[304]?)

Să mai existe oare și o altă posibilă interpretare a acuzației cum că am fi luat *spațiul teatral* drept *matrice a dramei*? Ne-am gândit că, poate, Florian Potra consideră că identificăm spațiul așa-zis teatral cu unul din tipurile de scenă — italiană sau centrală.

Posibila confuzie nu poate fi presupusă: în studiul mai sus amintit am încercat să facem distincția dintre cele două tipuri de scenă și, implicit, am încercat și o posibilă definiție a lor. (Credem că e deajuns o superficială analiză a spectacolelor pe scena „în rotund”[305] pentru a sesiza, de exemplu, că diferența între aceasta și scena italiană nu e dată numai de lipsa fosei de orchestră[306][307].) „Cutia italiană” și scena centrală au determinat, în timp, distincte procedee scenografice; și nu numai scenografice. Într-un alt studiu, intitulat „Cele trei spații ale scenei”[308][16][13], semnalam

[37 (67)]

existența a trei spații coexistente[309] în perimetrul aceluiași podium: *spațiul fizic, spațiul intențional* (și nu „intenționat”, cum a apărut dintr-o greșeală tipografică) și *spațiul constituit*. Tipul de scenă — fie ea italiană sau centrală — este în primul rând *tip de spațiu fizic*. Abia decorul — sau convențiile reprezentării teatrale — mișcarea, jocul actorului și textul fac să existe celelalte două spații amintite, astfel, cele trei spații se definesc, generic, drept

303 sursa: **Radu Beligan** (14 decembrie 1918, Galbeni – 20 iulie 2016, București) — actor și regizor, întemeietorul Teatrului de Comedie (1961) și director al Teatrului Național din București (1969–1990); rolul lui Robespierre în *Danton* (regia Horea Popescu, Teatrul Național, 1974). **Maximilien de Robespierre** (1758–1794) — conducătorul iacobinilor, care l-a trimis pe Danton la ghilotină în aprilie 1794.

304 sursa: Aluzie la gruparea dantoniștilor („indulgenții”), legată de Clubul Cordelierilor și de gazeta lui Camille Desmoulins, *Le Vieux Cordelier* („Bătrânul cordelier”, decembrie 1793 – ianuarie 1794), care cerea oprirea Terorii; forma „Noul Cordelier” e a autorului.

305 „în rotund” (calc după fr. *en rond*; *théâtre en rond*) — scena centrală, înconjurată de public din toate părțile.

306 „fosa orchestrei” (fr. *fosse d’orchestre*) — groapa dintre scenă și sală, unde stă orchestra la operă și la spectacolele cu muzică.

307 sursa: Studiul lui Paul Cornel Chitic «Cele trei spații ale scenei», publicat în două părți în revista «Teatrul»: partea I în nr. 12/1974 (după nota de subsol a articolului; art. nr. 10 din ediția de față), partea a II-a în 1975 (art. nr. 12). Studiul mai vechi despre scena centrală, din «Teatrul» nr. 6/1974, e «Scenografia mișcării actorului» (nota de subsol 1–2).

308 fosei de orchestră — Fosa de orchestră: groapa dintre scenă și primul rând de spectatori, unde stă orchestra; deosebirea dintre scena „în rotund” și cea italiană „nu e dată numai de lipsa fosei de orchestră” (în «În jurul unor „interferențe”»). (vezi pagina 514)

309 sursa: Teoria autorului despre *cele trei spații ale scenei* — spațiul fizic (podiumul, tipul de scenă), spațiul intențional și spațiul constituit (create de decor, de convenții, de jocul actorului și de text) —, expusă în «Cele trei spații ale scenei» (art. nr. 10 și 12) și reluată în «Teatrul obiectelor» (1982).

spațiu de semnificare. Arta spectacolului — ca de altminteri orice altă artă — este sistem de semnificare. Sistem de reprezentare, figurare și semnificare a unei drame. Așadar, niciunul din cele trei elemente participative — actor, decor, text — nu poate fi *matrice a dramei*, nici asamblate, nici fiecare în parte. Un spectacol naște „drame” când sunt prost utilizate elementele care-l alcătuiesc, dar, din câte știm, și Florian Potra și subsemnatul au avut, finalmente, cuvinte elogioase despre spectacolul cu *Danton* al lui Horea Popescu[310][311].

În absența unei cât de cât povestite definiții a conceptului de *matrice a dramei* — atât de necesară în articol —, el, conceptul, nu supraviețuiește. Cu alte cuvinte, nu poate fi vorba în analizele noastre de nici o regretabilă confuzie între *spațiul teatral* (pe care noi l-am substituit, fără voia autorului, cu *spațiul scenic*) și *matricea dramei, despre care autorul uită să spună ce anume înțelege prin ea*.

În mijlocul articolului, Florian Potra contestă aportul adus în spectacolul *Danton* de către practicabilul *care iese din scenă și care astfel distruge convenția spațiului cubic atât de caracteristic scenei italiene*.

„Adică, așa cum interpreta Walter Benjamin[312][313] noutatea și sporul de eficacitate al teatrului epic[314] brechtian[315]...” ...și Florian Potra continuă cu un citat din comentatorul mai sus amintit. E evident însă că în articol nu susțineam brechtianismul și nici nu-l consideram amestecat în spectacolul *Danton*. Alăturarea viziunii noastre de cea a lui Walter Benjamin nu are darul să ne bucure; căci concluzia studiului nostru nu duce în nici un chip la exaltatul partizanat al „originii sacre” a teatrului[316], sacralitate pe care Florian Potra o compară cu rudimentul de coadă la speța umană.

Un câștig de cauză îl prezintă însă formularea implicată a problemei relației dintre public și scena centrală, problemă care ține de psihologia percepției și care, credem, nu se rezumă la elementara chestiune a plasării egalitare a spectatorilor în sală.

---

310 sursa: **Horea Popescu** (25 ianuarie 1926, Zlatna – 24 ianuarie 2010, București; după dmtr.ro) — regizor de teatru și de film, multă vreme director artistic al Teatrului Național din București; a pus în scenă premiera absolută a dramei *Danton* de Camil Petrescu (30 decembrie 1974).

311 Horea Popescu — Horea Popescu (1926–2010) — regizor, autorul spectacolului Danton de la Teatrul Național din București (în «În jurul unor „interferențe”» și «„Marea” de Edward Bond la Teatrul Național din București»). (vezi pagina 515)

312 „teatrul epic” — concepția dramatică a lui **Bertolt Brecht** (1898–1956): acțiunea e povestită și întreruptă (songuri, pancarte, adresări directe), ca să stârnească la spectator judecata critică în locul identificării („efectul de distanțare”, germ. *Verfremdungseffekt*).

313 sursa: **Walter Benjamin** (1892–1940) — filosof și critic german, apropiat de școala de la Frankfurt; eseurile lui despre teatrul lui Brecht (*Was ist das epische Theater?*, 1931 și 1939) descriu „teatrul epic” prin întreruperea acțiunii, gestul citabil și scena deschisă spre public, fără „abisul” (fosa) dintre scenă și sală. Citatul vine prin articolul lui Florian Potra.

314 sursa: Aluzie la teoria originii rituale, religioase a teatrului (teatrul grec născut din cultul lui Dionysos); Florian Potra o compară, ironic, cu „rudimentul de coadă” al speciei umane.

315 Walter Benjamin — Walter Benjamin (1892–1940) — filosof și critic german, comentatorul teatrului epic al lui Brecht, invocat de Florian Potra împotriva autorului (în «În jurul unor „interferențe”»). (vezi pagina 531)

316 Teatrul politic — „Teatrul politic” e numele dat în secolul XX teatrului care își asumă deschis o funcție de intervenție în viața cetății (Erwin Piscator, Das politische Theater, 1929; Brecht; teatrul documentar). (vezi pagina 529)

Dacă uneori pe scenă sau în legătură cu poziția spectatorului „nu trebuie mai mult”, într-un comentariu analitic credem că se poate mai mult. Măcar răspunsul la simpla întrebare „de ce”?

Paul Cornel Chitic

Cronica plastică

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1976, p. 41–45]

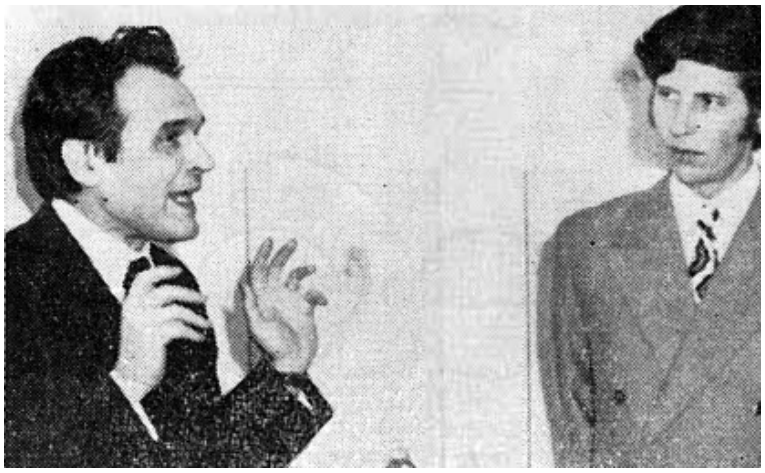
Artiștii plastici văd și trăiesc[317], asemenea oamenilor de teatru, viața ca pe un spectacol; și, tot asemenea oamenilor de teatru, creația lor se verifică în nemijlocită confruntare cu publicul. Efortul lor — de a îmbogăți lumea cu imagini noi — e înrudit cu acela al actorului, care o îmbogățește cu atitudini și trăiri noi. Creația artistului plastic, în tăcere, schimbă, adeseori fără să observăm, haina obiectelor, schimbă decorul, îl modifică, interpretându-l, și ne modifică pe noi înșine, în măsura în care faptele lui, prin răbdare și strădanie, devin ale noastre.

Între ei și teatru se află nu numai un sens comun, ci și o modalitate esențial comună — vizualul. O punte între eforturile și realizările lor și lumea și problemele teatrului apare, de aceea, firească. De aici și legitimitatea unei urmăriri mai sistematice — în cadrul unei rubrici speciale în revista noastră — a faptelor și valorilor de artă datorate artiștilor plastici.

317 sursa: Articolul inaugurează o rubrică nouă, «Cronica plastică», semnată de Paul Cornel Chitic, foarte probabil în revista «Teatrul» (șapoul vorbește de „o rubrică specială în revista noastră”), în 1976 (caseta de pe aceeași pagină, «Viața teatrală în „Rampa” acum 50 de ani — februarie 1926», sugerează numărul din februarie 1976). Sunt patru cronici la expoziții bucureștene: Galeria Nouă, galeria Eforie, galeria Simeza și Galeriile de artă ale municipiului București.

galeria nouă

Laborator. Mihai Jalobeanu[318] — Grafica de computer



În imagine, împreună cu Titus Mocanu[319] (stânga)

Este impropriu să califici traiectoria unui graphic-plotter[320] drept expresie artistică, dacă rezultatul (miraculoasa rețea de linii „inventată” de computer) nu poate fi preluat de sensibilitatea privitorului. Iată de ce este important să fie evaluată atât oferta „creației artificiale”, cât și poziția cea mai frecvent luată de spectator față de acest nou produs. Căci ordinatorul nu se preocupă de semnificație; iar privitorul nu poate atinge cel mai înalt grad de abstractizare jinduit de către orice artist — și anume, perceperea semnificației —, decât dacă în noul obiect de artă pot fi descoperite *analogii, similitudini, modele, sugestii, aluzii la real* (adică, tot ceea ce A. Moles[321] înghesuie în categoria supersemne și subrutine[322]).

318 sursa: **Mihai (Stanislav) Jalobeanu** — informatician clujean, pionier al graficii pe calculator în România: între 1973 și 1976 a desenat cu un calculator Hewlett-Packard 9100 legat de un plotter HP 9125; a expus la Cluj (1971, 1972), Arad (1973), Timișoara (1974), Satu Mare (1975) și, cu titlul „Computer Graphics”, la Galeria Nouă din București (ianuarie–februarie 1976), sprijinit de prof. V. Mercea, de Titus Mocanu și de Anca Arghir; în 1977 a fost invitat la expoziția „Ars ex Machina” de la Künstlerhaus din Viena (după monoskop.org și memoriile lui, *Studia UBB Digitalia*, 2017). Anii de viață nu i-am putut verifica.

319 sursa: **Titus Mocanu** — critic și teoretician de artă; e pomenit printre susținătorii expoziției lui Mihai Jalobeanu de la Galeria Nouă (1976). Anii de viață nu i-am putut verifica la izvor.

320 „graphic plotter” (engl.) — trasor grafic: dispozitiv comandat de calculator care desenează linii pe hârtie cu o peniță mobilă.

321 „supersemne” (fr. *supersignes*) — la Abraham Moles, semne de rang superior, formate prin gruparea semnelor elementare într-o formă percepută unitar; „subrutine” (fr. *sous-routines*, engl. *subroutines*) — secvențe de instrucțiuni ale unui program care pot fi chemate repetat; în estetica informațională a lui Moles, „sub-programele” percepției.

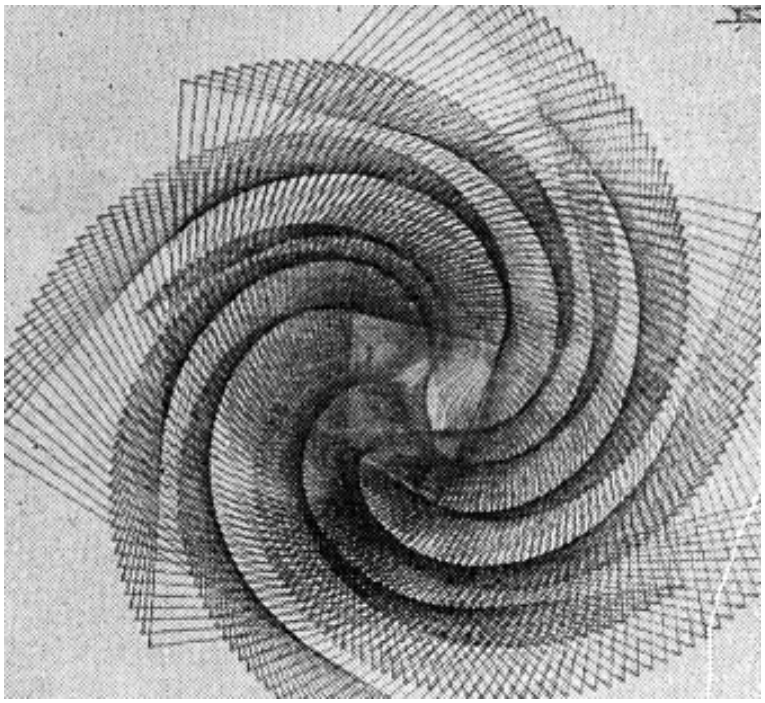
322 sursa: **Abraham A. Moles** (19 august 1920, Touzac – 22 mai 1992, Strasbourg) — inginer, fizician și filosof francez, pionier al teoriei informației aplicate esteticii (*Théorie de l’information et perception esthétique*, 1958) și al artei pe calculator (*Art et ordinateur*, 1971); profesor la Hochschule für Gestaltung din Ulm și la Strasbourg.

Producțiile lui Mihai Jalobeanu se alătură eforturilor altor doi artiști, Adina Caloenescu[323] și Șerban Epure[324], de a alcătui — folosind matematicile, cu sau fără calculator — alfabetul unei noi și imprevizibile exprimări artistice. Cei doi artiști mai sus citați au înțeles discrepanța între *complexitatea abstractului*, proprie artei de computer, și *necesitatea unei asamblări iconice*. Și, ca atare, au aplicat rezultatele cercetărilor matematice fie pentru alcătuirea de obiecte tri- și cvadridimensionale (A. Caloenescu), fie pentru construirea de ansambluri figurate bidimensionale și de semne ambientale (Ș. Epure).

Faptul e privit de unii comentatori cu ironie, ca o „degradare” a artei, pentru a fi pe placul unui public „consumator” imagofag[325]. Putem însă considera că avem de-a face cu o ridicare a capacității de percepție și înțelegere a publicului, aflat în fața unor noi obiecte de artă.

În adevăr, principala calitate a grafiilor lui Mihai Jalobeanu este capacitatea „tehnică” a artistului de a „obliga” computerul să *sugereze* noi spații, să „imagineze” un concret

[39 (42)]



Grafică

323 sursa: **Adina Caloenescu** (18 februarie 1934, Buzău – 13 octombrie 2011, Düsseldorf) — pictoriță, graficiană și gravoare, membră a Uniunii Artiștilor Plastici din 1973; a expus la București artă constructivă (1974) și a îmbinat cercetarea matematică și constructivismul; din 1980 stabilită în Germania (după monoskop.org).

324 sursa: **Șerban (Sherban) Epuré** (18 februarie 1940, București – 2018, New York) — inginer electronist devenit pictor (din 1966); din 1967 a dezvoltat o artă bazată pe cibernetică („Intrinsic Art”); a expus la Bienala Tinerilor de la Paris (1971, 1973) și la Galeria Nouă din București („Artă și energie”, martie 1974); emigrat în SUA în 1980; lucrări la MoMA (după monoskop.org).

325 „imagofag” — format savant (lat. *imago*, „imagine”, + gr. *-phagos*, „mâncător”): devorator de imagini.

care își propune și, în același timp, își proliferează propria realitate. Un act poetic, deocamdată frust — acest design de profiluri[326], siluete și secțiuni printr-o lume ideală a tehnologicului. Încă izolat, faptul creației de computer este, însă, un pas spre umanizarea acelor nivele ale concretului care nu pot fi stăpânite decât prin matematică și prin inteligența artificială.

Exotismul, ariditatea și misterul geometriilor din grafiile expuse la „Galeria Nouă” se pulverizează pe măsură ce, privindu-le mai mult, le găsim uzualitatea în impactul imaginii cu realul. Plutind în deriva imaginației, de la grafii spre realitate, le descoperim implicații neprevăzute în contingent, descoperim în ele posibilul nemărturisit încă de spațiu. Nu este vorba de vehicularea rutinieră a interpretării psihologist-estetice, ci de necesitatea depistării unei căi inteligibile, prin care omul să poată adopta creația de computer. Căci mesajul artistic își găsește sursa numai în forme inteligibile, deci, în acele forme care, indiferent de cadrul în care s-au născut — cadru științific sau cadru artistic —, sunt apte să dezvolte, rațional sau senzorial-afectiv, capacitatea privitorului de expansiune imaginară în realitatea cunoscută. Și, aceasta, indiferent dacă *noua formă* conține sau impune în exterior o *nouă ordine* în universul familiar nouă. Exponatele lui Mihai Jalobeanu, fie că au beneficiat de experiența anterioară, fie grație utilajului tehnic folosit, au o certă rigoare estetică, care, bănuim, își va găsi calea proprie de inserție în social.

326 „design” (engl.) — proiectare, desen de concepție; aici, compoziția grafică a profilurilor și secțiunilor trasate de calculator.

eforie

Valentina Boștină — [327]Proiecte



Impulsul cultural și politic dat de conducerea superioară de partid[328] în direcția creării epopeii naționale se dovedește a fi expresia teoretică și elaborarea programatică a însăși tendinței firești a artei noastre contemporane. Într-adevăr, numeroasele schițe de sculpturi monumentale prezentate la galeria „Eforie”[329] de către Valentina Boștină nu puteau fi decât rodul unor îndelungate elaborări, al unor preocupări consecvente, de-a lungul mai multor ani, pentru o astfel de tematică.

Momentele istorice care au inspirat aceste proiecte sunt dintre cele mai revelatoare pentru istoria noastră: mileniul dacic, actul Independenței, Insurecția națională armată antifascistă și antiimperialistă. Virtuțile simbolice și alegorice, metafora artistică sunt realizate plastic printr-o subtil-sugestivă utilizare a verticalei și a orizontalei. În multe dintre propunerile sale, Valentina Boștină apelează la potențialul emoțional pe care îl deține construcția arhitecturală. Sculptorița și-a imaginat colosale zidiri de arcuri triumfale,

327 sursa: **Valentina Boștină** — sculptoriță; despre ea n-am găsit date biografice verificabile.

328 sursa: Fraza reia limbajul oficial al vremii: „epopeea națională” era tema impusă artelor, după Congresul al XI-lea al P.C.R. (1974), de glorificare a istoriei naționale (în același spirit a fost lansat, în 1976, Festivalul național „Cântarea României”). Momentele istorice enumerate: „mileniul dacic”, Războiul de Independență (1877–1878), „Insurecția națională armată antifascistă și antiimperialistă” — denumirea oficială a actului de la 23 august 1944.

329 sursa: Galeria „Eforie” — sală de expoziții din București; adresa și instituția care o administra nu le-am putut verifica la izvor.

temple ale memoriei colective, inițiind imaginare spații ale cultului istoriei, în care grandoarea marilor realizări ale eroismului

[40 (43)]

național îi este sugerată vizitatorului prin câteva dintre cele mai sugestive elemente arhitecturale: coloane, trepte din uriașe lespezi pe care numai pașii giganților pot să urce; sau trepte, multe și de o copleșitoare întindere în spațiu, pe care piciorul vizitatorului trebuie să le urce sau să le coboare timp îndelungat; această cascadă a secundelor și a suprafețelor, care formează parcursul oricărei preumblări, obligă spectatorul la o calmă participare spirituală și determină acel laic și colectiv simțământ al comuniunii cu istoria. E uimitor cât de multe ipostaze simbolice a putut găsi Valentina Boștină acestui element arhitectural. Căci sculptorița propune proiecte monumentale, distincte din punct de vedere artistic: în inventarul expresiilor sale plastice nici un element nu este utilizat cu aceeași funcție metaforică sau figurativă în două proiecte diferite.

Amploarea pe care aceste proiecte o presupun, odată cu realizarea în spațiu, implică, desigur, o strânsă colaborare cu arhitectura, o simbioză în care rigoarea va trebui să absoarbă ingenuitatea sculpturii.

Dar, până atunci, să așteptăm doritul moment al înfăptuirii.

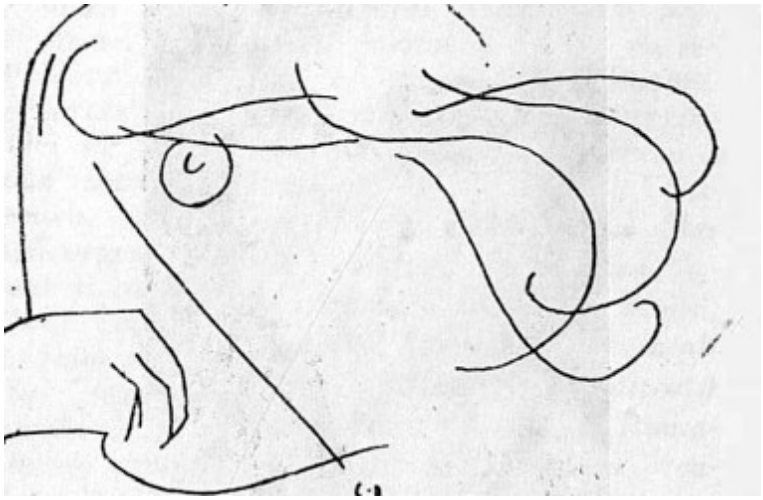


Monumentul Independenței — proiect

Simeza

Silvan Ionescu — Portrete

Revenit după patru ani în aceeași galerie, Silvan prezintă publicului[330] o selecție a portretelor sale; portrete ale personalităților culturale românești. Rostul nemărturisit al acestei expoziții pare a fi inocenta ambiție de a face privirea să întârzie îndelung asupra virtuților dârei de grafit lăsată de creion pe hârtie — LINIA. Atât de des întâlnite prin reviste și cotidiene, desenele lui Silvan au, de obicei, aceeași soartă ca și miniaturile de odinioară, cărora numai privirea obosită de lectură sau distrat-fugară peste rânduri le



Ion Barbu[331]

[41 (44)]

descoperea cu adevărat prezența. Dincolo de identitatea personajului, pe care ne-o asigură, aproape fără voie, fiecare desen are o viață aparte; apare dâra încremenită a unui punct întunecat care se mișcă brownian[332], după un capriciu simulat, în spatele căruia se ascunde energia interioară a formei desenate; rețeaua de linii trădează forma, o răstălmăcește sau o părăsește pentru a păstra fosforescența acelei energii.

Portretele lui Silvan sunt reveniri migăloase sau fulguiri, reîntoarceri ale creionului pe aceeași brazdă până la apariția unor întunecimi de tranșee pe imaculatul hârtiei, desenul pare un haiku[333], o părelnică transcriere a graniței incerte dintre două mișcări; ochiul aleargă nedumerit, urmărește traiectoriile și deodată descoperă chipul; fiecărui portret îi corespunde o altă scriere, așa cum

330 sursa: **Silvan** (Silvan Ionescu; 30 iulie 1909, Dobrun, jud. Romanați – 1999) — portretist și grafician, arhitect de formație; din 1927 a publicat desene în *Universul literar*, *Cuvântul*, *Vremea*, *Gazeta literară* / *România literară*, *Contemporanul*, *Teatrul*, *Secolul XX*; autorul a peste 140 de portrete ale unor personalități (Brâncuși, Enescu, Arghezi, Sadoveanu, Bacovia, Lipatti); tatăl istoricului de artă Adrian-Silvan Ionescu (după zilesinopti.ro, cu prilejul expozițiilor retrospective).

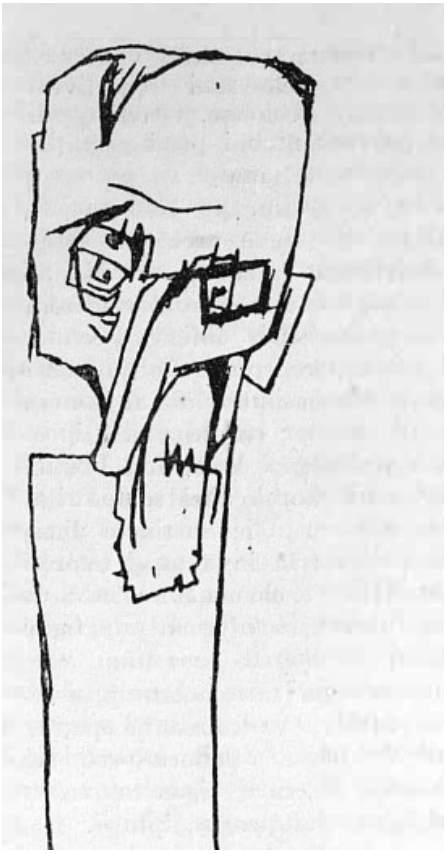
331 sursa: Portret de **Ion Barbu** (Dan Barbilian, 1895–1961) — poet și matematician (*Joc secund*, 1930).

332 „mișcare browniană” — mișcarea dezordonată, în zigzag, a particulelor microscopice suspendate într-un fluid, descrisă de botanistul scoțian Robert Brown (1827).

333 „haiku” (jap.) — poem japonez scurt, de trei versuri (5–7–5 silabe), care fixează o imagine sau o clipă.

în vechi limbi orientale, fiecărui lucru îi era destinat o glifă[334] pentru nașterea sa, și altele pentru strălucirea și pentru mâhnitul moment al pieirii.

Liniile desenate de Silvan *închipuie* personajul. Portretele lui sunt, mai înainte de toate, o artă a liniei.



George Bacovia[335]

334 „glifă” (gr. *glyphē*, „scobitură, gravură”) — semn grafic sculptat sau desenat (ex. hieroglifa); aici, semnul unic al fiecărui lucru în scrierile orientale.

335 sursa: Portret de **George Bacovia** (George Vasiliu, 1881–1957) — poet simbolist (*Plumb*, 1916).

Galeriile de artă ale municipiului București[336]

Anna Tamas — [337]*Tapiserie*

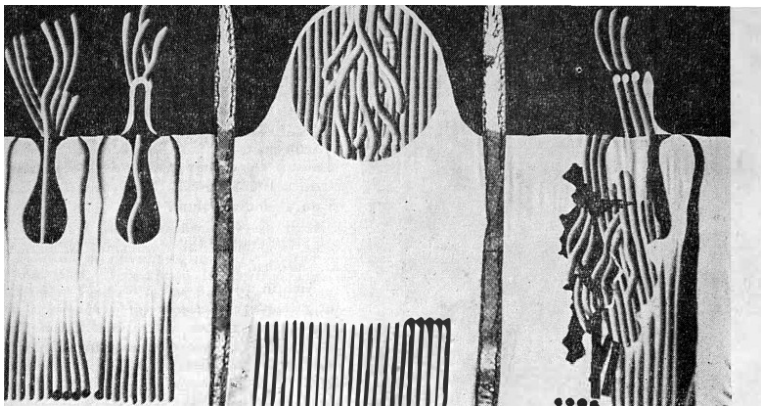


Grandoare calmă, nostalgie după nemărginirea cerului aflat în clipa fosforescentă a amurgului — aceste prime impresii durate în tapiseriile Annei Tamas contrazic prin lirism funcția laică a covorului de perete, aceea de a se așeza, protector și decorativ totodată, între peretele casei, înfrigurat de zăpezi și ger, și perimetrul locuit de familie. Camera — mai bine zis, marea sală — pe peretele căreia ar fi așezată o astfel de tapiserie este, metaforic vorbind, răsturnată spre cer; tapiseria devine un tavan descoperit, prin care năvălesc imagini de nori și de uriașe tulpini din miezul cărora o boare de vânt smulge și răsfiră semințele. Siluete fructiforme, menhiri[338] expulzatori de grăunțe ale vieții, siluete de fecioare, în perimetrul cărora năvălesc — din ceața luminii — curburile unor tulpini de liane, iar în jur — cerul — ima-

336 sursa: **Galeriile de artă ale municipiului București** (GAMB) — rețea de săli de expoziție ale municipalității bucureștene; nu am putut verifica la izvor sala în care a expus Anna Tamas.

337 sursa: **Anna Tamas** — artistă textilă (tapiserie); numele, ca «Tamaș Anna», apare și în lista participanților la Trienala de scenografie din 1976 (art. nr. 18). Date biografice nu am găsit la izvor.

338 „menhir” (bret. *men*, „piatră”, + *hir*, „lungă”) — monolit preistoric înălțat vertical.



Tapiserie de Anna Tamas

ginat ca o boltă de trepte ale luminii — orele între amiază și înserare.

Tema predilectă a expoziției este cosmogonia fertilității — o cosmogonie figurată prin reducția vegetalului: stamina[339] sau inflorescența, dezvoltată ca un fetiș anatomic; cerul îmbibat de o lumină umedă și gestând în somnolența norilor, pulberi de semințe roind și răspândindu-se în lentoare de fulgi.

O virtuozitate de netăgăduit a tinerei artiste: în afară de abundentul alb brumat de griuri[340] al cerului — majoritar ca arie în suprafața tapiseriilor — ceilalți pigmenți sunt drămuiți cu zgârcenie; puține ocruri calme și luminoase; brunurile închise dizolvându-se în roșuri mocnite, brunuri roșcate, năpădite de galbenuri citrice, negrul câte unui contur sau al vreunei întrepătrunderi. Și totuși aceste tapiserii — peisaje ale cerului — dau impresia vitalității tropicale nădușind sub promisiunea ploii.

Unitară, expoziția Annei Tamas se arată a fi o suită de variante iconografice: tapiseriile sale sunt gesturi ceremoniale ale unei aceleiași viziuni sentimentale și ale unui singur moment din permanența naturii.

339 „stamină” (lat. *stamen*) — staminiferă, organul bărbătesc al florii (stamina).
340 „griuri” (de la fr. *gris*, „cenușiu”) — nuanțe de gri, în limbajul pictorilor.

Trienala de scenografie[341]

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1976, p. 59–65]

de Paul Cornel Chitic

În ziua de 9 august 1976, în sala Dalles[342] din Capitală, a fost deschisă Trienala de scenografie. O expoziție uriașă, atât prin numărul de expozanți — 120 de scenografi — cât și prin ambițiile declarate fățiș de structura și înfățișarea de ansamblu. Sarcinile Trienalei erau: de a prezenta sugestiv creația scenografică pe ultimii patru-cinci ani; de a închega o imagine de ansamblu a acestei activități din toate instituțiile de spectacol existente în țară; de a expune decoruri din toate domeniile artei spectacolului care pretind un spațiu de joc: teatrul (de proză, liric, pentru copii și de televiziune) și filmul (cu actori, de animație și de televiziune); de a asigura spațiu și posibilități de expunere a creației artistice, atât generațiilor mature de artiști scenografi, cât și contingentelor care până nu de mult numărau studenți la Institutul de Artă Plastică „Nicolae Grigorescu”[343] (secția scenografie), precum și acestor studenți, viitori scenografi.

Lista participanților:

Andreescu Lucu;[344] Anton Gheorghe; Apahideanu Tatiana; Bardu Valentina; Barlo Elena; Bassa-Crișmaru Eugenia; Bădică Mihail; Bălaș Margareta; Biro I. Geza; Bobeică Ion; Bodor Maria; Bogdan Silviu; Bortnovschi Paul; Borovschi Irina; Böloni Wilhelm; Buescu Mioara; Cazacu Luminița; Călinescu Radu; Cioca Dan; Ciulei Liviu; Ciupe Th.; Codrea Gheorghe; Conovici Ella; Constantin Gheorghe; Constantinescu Teodor; Crețoiu-Brănescu Smaranda; Crintea Armand; Damian-Ulmu Olimpia; Demeny Arpad; Dinulescu Teodora; Drioissa Petra; Edulescu Nicolae; Eisele Seücs Zoe; Făcăianu Vintilă; Forțu Elena;

341 Trienala de scenografie — Expoziția națională de scenografie organizată la București din trei în trei ani; ediția din 1976, la Sala Dalles (în «Trienala de scenografie»), ediția a VII-a, din 1985, dedicată și filmului de animație (în «Trienala de… (vezi pagina 531)

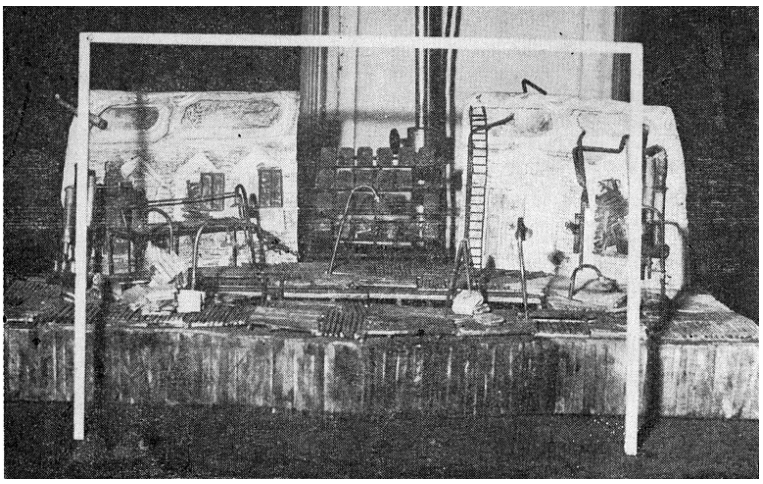
342 sursa: Cronica Trienalei de scenografie de la București (vernisată la 9 august 1976), foarte probabil în revista «Teatrul», 1976. O ediție anterioară a Trienalei avusese loc în 1971 (pagina lui Paul Bortnovschi din dmtr.ro consemnează participarea lui la Trienalele de scenografie de la București din 1971 și 1976). **Sala Dalles** — sală de expoziții din centrul Bucureștiului, pe bulevardul Nicolae Bălcescu, a Fundației Ioan I. Dalles.

343 sursa: **Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”** din București — numele, între 1950 și 1990, al școlii superioare de arte plastice (azi Universitatea Națională de Arte București), care avea și o secție de scenografie. Textul îl numește când «Institutul de Artă Plastică», când «Institutul de Arte Plastice».

344 sursa: Lista celor 120 de participanți e tipărită în revistă cu numele de familie înainte; o parte dintre nume (corp mic de literă) au fost greu de citit și sunt date cum se văd («Drioissa Petra», «Holltier Vittorio», «Pavloviez Vasile», «Simirad-Munteanu Elena», «Görgenji Gabriela»). Scenografii numiți în corpul articolului primesc notă acolo unde apar.

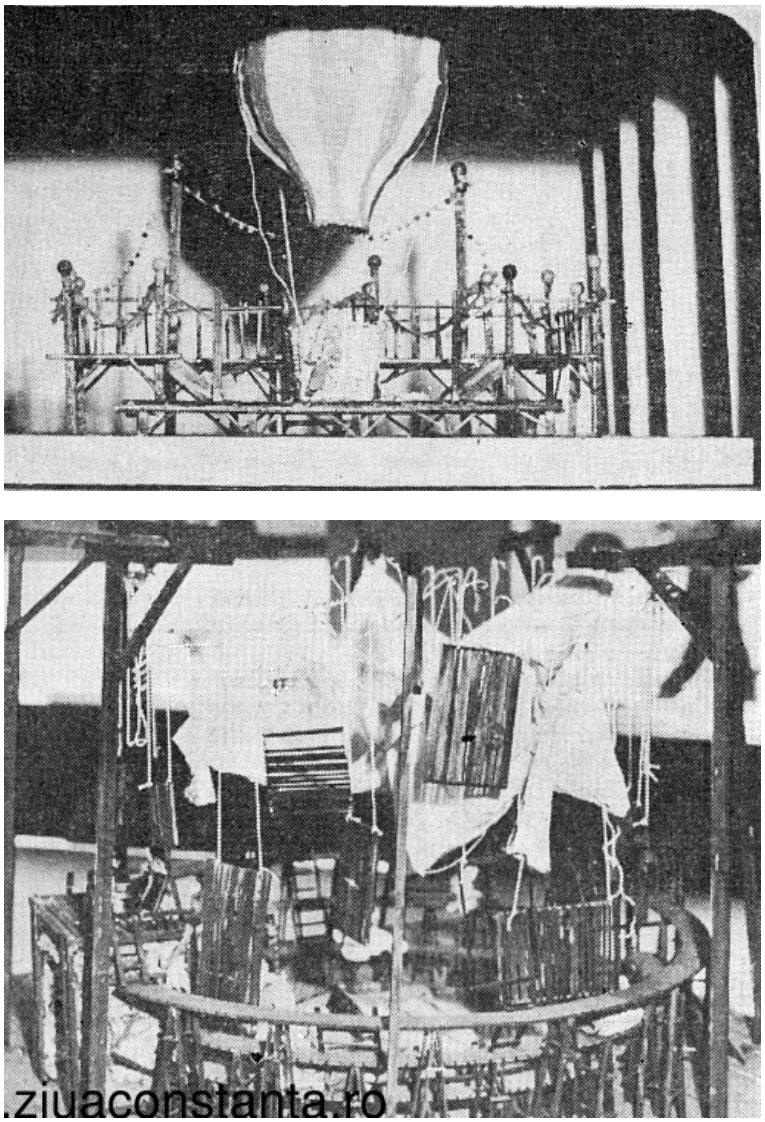
Frențiu Zizi; Georgescu Dumitru; Georgescu Genoveva; Georgescu Hortensia; Gorduz Grigore; Görgenji Gabriela; Gregorian Eustațiu; Grumaz Ida; Györffy Eva; Haller Iosif; Hanagic Rodica; Holltier Vittorio; Icodim Dumitru; Ioaniu Delia; Ionescu Cornel; Ioniță Silvin; Itigan Georgeta; Jitianu Dan; Jurje Vasile; Labancz Ladislau; Lăzărescu Gabriela; Levința Doina; Luscov Virgil; Marin-Ticulescu Aurelia; Matcaboji Mircea; Matei Gheorghe; Mădescu Mihai; Mălureanu Florica; Merola-Grigoriu Nely; Mihăescu Răzvan Paul; Miloia Virgil; Moise Emil; Nazarie Gabriela; Nedelcu Ion; Nicolau Mircea; Olaru Ion; Oroveanu Ileana; Pasula Zamfir; Pavloviez Vasile; Păun Adriana; Pătrășcanu-Veakis Elena; Peneș Romulus; Petrașincu Izabela; Petruțiu Liana; Pfennings Paul; Popa-Almășanu Doina; Pongracz Antonia; Popescu Dumitru; Popescu Horia; Predescu Ana; Preduț Iuliana; Prisăcaru Val.; Puran Felicia; Radian Lidia; Ribinschi Mircea; Rotaru Vasile; Roth Karl Heinz; Russu Constantin; Sbiera Dimitrie; Schranz-Kunovits Edit; Sibianu Lucreția; Sigmond Eliz; Simirad-Munteanu Elena; Simo Eniko; Sârbu Laurențiu; Sârbu Nicolae; Sturdza Ioana; Stürmer Helmut; Szakács György; Șorban Eva; Șortan Elena; Ștefănescu Febus Viorel; Tamaș Anna; Tărășescu-Jiann Eugenia; Tincu Giulio; Tofan Mihai; Tomescu Florina Tomina; Truică Ion; Truță-Stoleru Valeria; Țapu Victor; Vizantti Lucia; Winterfeld Alexandru; Zamfirescu Gabriela; Zamfirescu Traian; Zlotescu Elena.

[44 (—)]



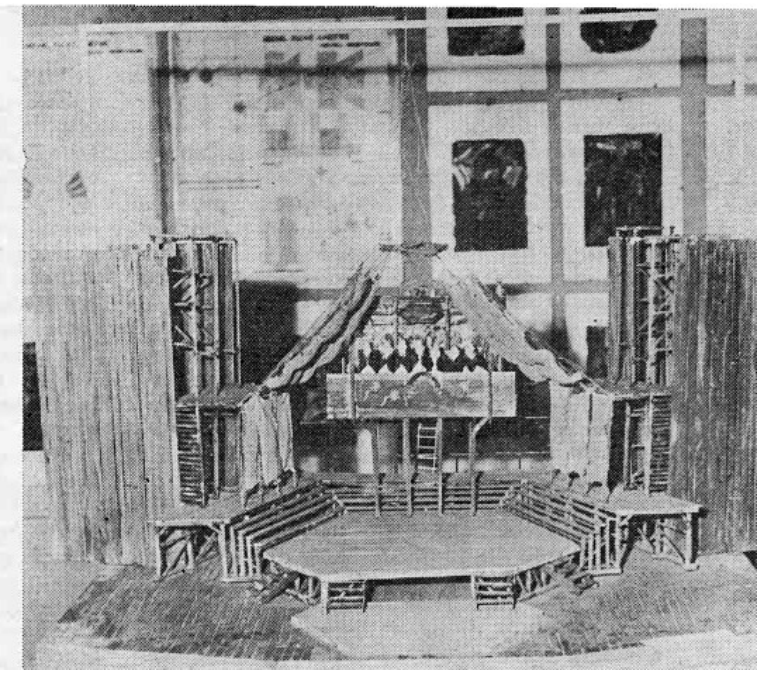
Sus: un talent incontestabil, Andrei Both, semnează decorul[345] la „Baia” lui Maiakovski.

345 sursa: Proiectul studentului **Andrei Both** (anul IV, clasa prof. Elena Pătrășcanu-Veakis) pentru **Vladimir Maiakovski, *Baia*** (Banea, 1930) — „dramă în șase acte cu circ și focuri de artificii”, satiră a birocrației sovietice. **Vladimir Maiakovski** (1893–1930) — poet și dramaturg rus futurist.



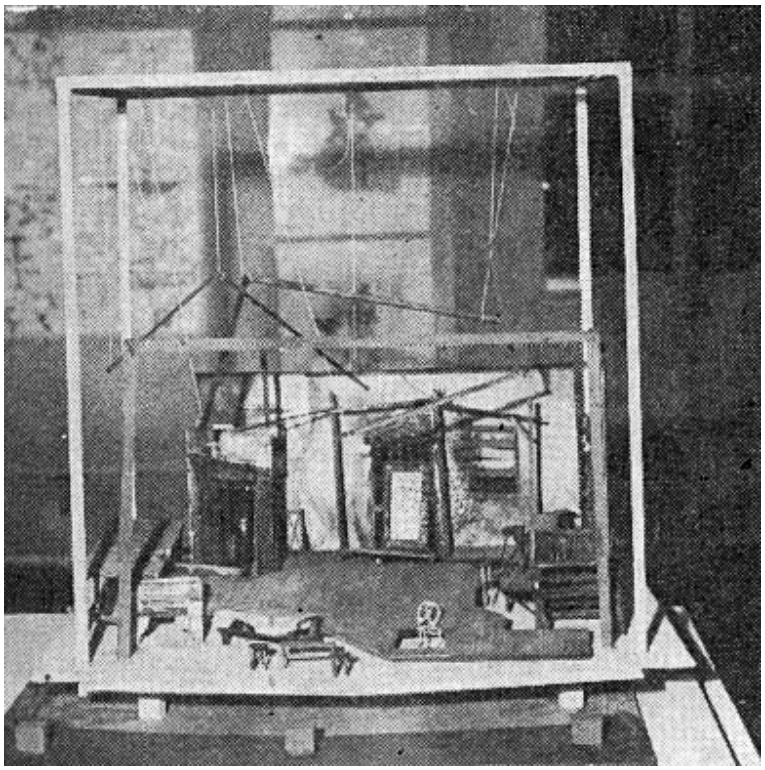
Sus: Tania Mohârță — decor la[346] *„Chirița în balon” de Alecsandri. Exemplu de asimilare complexă a limbajului scenografic.*

346 sursa: Proiectul studentei **Tania Mohârță** (anul II, clasa prof. Vasile Roman) pentru **Vasile Alecsandri, *Chirița în balon*** — una dintre piesele ciclului comic al Chiriței. **Vasile Alecsandri** (1821–1890) — poet și dramaturg.



Dreapta: Mihaela Demetriade — decor[347] la „Faust” de Marlowe. Convenția teatrală este asumată inteligent și inspirat.

347 sursa: Proiectul studentei **Mihaela Demetriade** (anul IV) pentru **Christopher Marlowe, *Doctor Faustus*** (*The Tragical History of Doctor Faustus*, c. 1592) — tragedia savantului care își vinde sufletul lui Mefistofel. **Christopher Marlowe** (1564–1593) — dramaturg englez, contemporan cu Shakespeare. [Christopher Marlowe — The Tragical History of Doctor Faustus (c. 1592; quarto 1604, ed. A. Dyce), Project Gutenberg (eBook #779, domeniu public), en]



Stânga: în anul I, studenții scenografi aplică „liber” procedee de înțelegere a rigorilor artei scenografice.



Dreapta: decorul lui Romulus Peneș[348] la „Piticul din grădina de vară” de D. R. Popescu. Două exemplificări la o întrebare: ce deosebire există oare între scenografia de teatru și cea de teatru TV? Nici această Trienală de scenografie nu s-a grăbit să-i ofere un posibil răspuns.

[46 (62)]

Așadar, sarcinile, multe la număr și dificile (prin firești le obligații și cerințe reclamate de realizarea lor cât mai deplină), nu puteau să nu ridice probleme, solubile doar prin remanierea unora dintre pretenții; ceea ce a dus, în ultimă

348 sursa: **Romulus Peneș** — scenograf (apare și ca autor al decorului la *Tata, fata și trei crai*, Teatrul Național din Târgu Mureș, 1983; art. nr. 28). **D. R. Popescu** (Dumitru Radu Popescu, 19 august 1935, Păușa, Bihor – 2 ianuarie 2023, București) — prozator și dramaturg, președinte al Uniunii Scriitorilor (1980–1990). Datele spectacolului *Piticul din grădina de vară* (teatru TV, după legendă) n-am putut să le verific.

instanță, la o soluție de compromis metodologic. Trebuie să recunoaștem că Paul Bortnovschi, Mioara Buescu[349], Traian Nițescu[350], Vasile Roman[351], Vasile Rotaru, Giulio Tincu și Ion Truică[352] (comitetul de organizare a expoziției) au făcut eforturi intense pentru aplanarea dificultăților și pentru conjugarea cât mai puțin forțată și cât mai avantajoasă a celor cinci „cantități” care trebuiau împăcate: numărul exponatelor, numărul expozanților, numărul instituțiilor reprezentate, numărul sarcinilor și cel al criteriilor estetice. Ar trebui să adăugăm și numărul de procedee de expunere: fotografii de mare suprafață, machete[353], benzi (suite) de fotograme[354] ale tablourilor scenografice, diapozitive[355], schițe de decor și de costum, înscenări scenografice, costume de teatru, film și televiziune.

Dar această diversitate asigură, cel puțin teoretic, elementul de atracție și de interes pentru public. În ciuda faptului că și numărul de procedee ridică rangul dificultății, am considerat că această componentă cantitativă este mai degrabă un avantaj decât o dificultate.

În sfârșit, la seria de dificultăți se mai adaugă una, deloc neglijabilă, și anume, spațiul de expunere. Sala Dalles[356] este generoasă cu celelalte arte; cu scenografia, se dovedește, de astă dată, mai vitregă. Decorul (de teatru, film sau TV) necesită fie spațiu liber în jur, fie o nișă sau niște panouri laterale care să sugereze, cât de cât, cutia televizorului, sala de teatru sau platoul de filmare. Practic, a fost imposibilă realizarea unei expozări optimizate. Urmarea este că vizitatorului i se cere o maximă capacitate de abstragere, din mozaicul pestriț și dens de exponate, a fiecărei lucrări prezentate. Arta spectacolului nu-l obligă la un asemenea efort pe spectatorul său. Diferența între gradele de solicitare mintală defavorizează arta scenografică, deoarece, știm cu toții, un decor însoțește desfășurarea conflictuală a spectacolului și nu pretinde niciodată să i se acorde, în mod special, atenție din partea publicului.

---

349 „machetă” (fr. *maquette*) — modelul redus, în trei dimensiuni, al decorului.

350 „fotogramă” — fiecare dintre imaginile succesive ale unei pelicule de film.

351 „diapozitiv” — imagine fotografică pozitivă pe suport transparent, proiectată pe ecran.

352 sursa: Comitetul de organizare al Trienalei: **Paul Bortnovschi** (1922–2007; vezi nota de mai jos), **Mioara Buescu**, **Traian Nițescu** (scenograf, colaborator al spectacolelor I.A.T.C., ex. *Pălăria florentină*, 1974, după dmtr.ro), **Vasile Roman** (profesor la secția de scenografie a Institutului „N. Grigorescu”, după text), **Vasile Rotaru**, **Giulio Tincu**, **Ion Truică** — scenografi; anii lor de viață nu i-am putut verifica la izvor.

353 Traian Nițescu — Scenograf și profesor la secția de scenografie a Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” (îndrumătorul promoțiilor expuse la Trienale); la masa rotundă din 1986 propune termenul de „atitudine scenografică” și conceptul… (vezi pagina 530)

354 Mioara Buescu — Scenografă a teatrului de păpuși, interlocutoare a autorului în grupajul din 1986 despre scenografia teatrului de animație (în «Trienala de scenografie», «Trienala de scenografie ’85» și «Dialog cu… (vezi pagina 517)

355 Ion Truică — Scenograf de film de animație; la masa rotundă din 1986 descrie direcțiile scenografiei de animație și trecerea de la perspectiva uniocular la cea plurioculară (în «Convorbiri despre statutul scenografiei»). (vezi pagina 515)

356 Sala Dalles — Sala de expoziții a Fundației Dalles din centrul Bucureștiului, gazda Trienalelor de scenografie (în «Trienala de scenografie» și «Trienala de scenografie ’85»). (vezi pagina 523)

O expoziție scenografică impune cercetarea conținutului său neapărat din postura de exeget, de specialist sau de incurabil „fan”[357] al teatrului, calități care nu pot fi împrumutate tuturor vizitatorilor.

Sunt, însă, câteva „zone” din expoziție care sugerează, estetic, „climatul” decorului. Iar în configurația acestor insule de ambient spectacular nu putem să nu recunoaștem inspirata intervenție a lui Paul Bortnovschi[358].

Este greu să remarci, din cele peste 500 de exponate, câteva lucrări cărora să le acorzi, fără o doză de arbitrar, calificative; căci fiecare virtute plastică, fiecare ingeniozitate a soluției scenografice a fost, la vremea cuvenită, aplaudată public și atestată valoric prin însăși durata și prin ecoul cultural al spectacolului. În semn de prețuire nedezmințită și în egală măsură meritată de toți artiștii expozanți, am început rândurile de față cu transcrierea listei participanților la această Trienală. Numele celor mai mulți dintre aceștia sunt cunoscute publicului din țară și din Capitală.

Practic, este imposibil de analizat, în materialul de față, scenografia celor peste 200 de spectacole. Pe de o parte, pentru că procedeele scenografice, dincolo de variația imagistică pe care o permit în spectacol, trădează apartenențe stilistice diverse, chiar și în cazul creațiilor acelor scenografi al căror „profesor”, mentor artistic, este cunoscut. Spre exemplu, decorul la [359]*Hedda Gabler*, al lui Dan Jitianu[360], vădește școala lui Liviu Ciulei[361]; definitoriu nu este, însă, acest discipolat artistic, ci neta diferențiere — de percepție afectivă și de motivație estetică a soluțiilor artistice — dintre cei doi scenografi. Un alt exemplu edificator: Th. Ciupe expune[362] proiectul unui decor al spectacolului *Horia*. Între acest proiect și scenografia lui Liviu Ciulei la spectacolul [363]*Viteazul* este lesne de depistat identitatea de problemă strict

357 „fan” (engl., scurtat din *fanatic*) — admirator pasionat.

358 sursa: **Paul Bortnovschi** (17 iulie 1922, Sinaia – 12 octombrie 2007, București) — arhitect și scenograf, unul dintre principalii creatori ai scenografiei românești postbelice; colaborator statornic al lui Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Valeriu Moisescu și Radu Penciulescu, mai ales la Teatrul Bulandra; autorul decorului la *Danton* (Teatrul Național, 1974). Pagina lui din dmtr.ro îi consemnează participarea la Trienalele de scenografie de la București din 1971 și 1976.

359 sursa: **Henrik Ibsen, *Hedda Gabler*** (1890). Spectacolul: Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, premiera la 24 iunie 1975, regia Cătălina Buzoianu, scenografia Dan Jitianu (după dmtr.ro). **Henrik Ibsen** (1828–1906) — dramaturg norvegian. [Henrik Ibsen — Hedda Gabler (1890), Henrik Ibsens skrifter (Universitetet i Oslo), no]

360 sursa: **Dan Jitianu** (7 martie 1940, Ploiești – 22 iulie 1994, București) — arhitect, scenograf și profesor, apropiat colaborator al lui Liviu Ciulei la Teatrul Bulandra, autor a peste o sută de scenografii (1965–1994) și al volumului postum *Sinteza scenografică* (2004) (după dmtr.ro).

361 sursa: **Liviu Ciulei** (7 iulie 1923, București – 25 octombrie 2011, München) — arhitect, scenograf, regizor de teatru și film, actor; director al Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra” (1963–1972); și-a semnat aproape întotdeauna singur decorurile; din 1980 director artistic al Teatrului Guthrie din Minneapolis.

362 sursa: **Teodor (Th.) Ciupe** (2 ianuarie 1933, Constanța – 6 noiembrie 2010, Cluj-Napoca) — scenograf, aproape șase decenii scenograful Teatrului Național din Cluj (după dmtr.ro). Spectacolul *Horia* (autorul piesei, teatrul și anul) nu l-am putut identifica la izvor.

363 sursa: **Paul Anghel, *Viteazul*** — dramă despre Mihai Viteazul; în teatrografia lui Liviu Ciulei (dmtr.ro) figurează decorul la *Viteazul* de Paul Anghel, Teatrul de Nord din Satu Mare, 1969, regia

scenografică: crearea unui semn spațial, deci, a unui singur element scenografic, care, prin multiplicare și prin manevrare, permite configurarea unei suite de spații de joc, distincte. Căile de detectare a acestui unic element-semn, plurisemnificant, ariile culturale în care sunt operate aceste investigații, sunt opuse, la cei doi scenografi; rezultatul este, și în cazul lui Liviu Ciulei și în cazul lui Ciupe, pe deplin meritoriu.

Iată alte două personalități artistice care marchează hotarele evantaiului de soluții și atitudini artistice: Elena Pătrășcanu-Veakis[364] și Paul Bortnovschi[365]. Decorurile lor la spectacolele [366]*Îmblânzirea scorpiei* și, respectiv, *Danton* se situează într-o fecundă și edificatoare opoziție stilistică. În expoziție, prezențele acestor două scenografii sunt abia marcate. Publicul spectator a putut constata, însă, că virtuțile spectacolului *Îmblânzirea scorpiei* se datorează, în cea mai mare măsură, decorului și costumelor, iar în cazul spectacolului *Danton*, viziunea regizorală s-a bizuit, în câteva momente-cheie, pe soluțiile scenografice exemplare ale lui Bortnovschi.

Nu am citat decât câteva „exponate” ale acestei Trienale, și anume, pe acelea asupra cărora spectatorul are putința, și în această stagiune, să se edifice.

Cele mai valoroase creații scenografice depistate în această Trienală vor face obiectul

[47 (63)]

unor analize detaliate, care nu pot fi operate într-un articol referitor la structura și la calitatea Trienalei. De aceea, mult mai nimerit ni s-a părut să ne ocupăm, în continuare, de calitățile artistice — aflate în stadiul de promisiune și speranță — manifestate de tinerele contingente de scenografi și viitori scenografi, care s-au ridicat abia sau sunt pe cale să se ridice de pe băncile Institutului de Artă Plastică „N. Grigorescu”. Atenția îndreptată către aceștia atestă dorința unanimă a publicului și a oamenilor de teatru de a avea și în viitor o scenografie la rangul valoric al celei practicate azi în mod curent.

Marietta Sadova.

364 sursa: **Elena Pătrășcanu-Veakis** (n. Hertha Schwamen; 12 aprilie 1914, Cernăuți – 5 mai 2000, București) — scenografă formată la Viena, cofondatoare a Teatrului de păpuși „Țăndărică” (1945); soția lui Lucrețiu Pătrășcanu, arestată în 1948 și deținută politic, reabilitată în 1968; apoi soția regizorului grec Yannis Veakis; profesoară de scenografie la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”.

365 sursa: **W. Shakespeare, *Îmblânzirea scorpiei*** (*The Taming of the Shrew*, c. 1590–1592) — comedie; decorul Elenei Pătrășcanu-Veakis (teatrul, regia și anul montării) nu l-am putut verifica la izvor. **Danton** de Camil Petrescu: Teatrul Național din București, 1974, decor Paul Bortnovschi (vezi art. nr. 14 și 16). [William Shakespeare — The Taming of the Shrew (c. 1590–1592), ediția Project Gutenberg (eBook #1508, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

366 Elena Pătrășcanu-Veakis — Elena Pătrășcanu-Veakis (1914–2000) — scenografă, cofondatoare a Teatrului „Țăndărică”, profesoară de scenografie la Institutul „Nicolae Grigorescu”; la Trienala din 1985, o mică retrospectivă a schițelor ei (în «Trienala de… (vezi pagina 513)

Studenții nu s-au lăsat mai prejos în ceea ce privește varietatea mijloacelor de expozare a activității lor scenografice. Machetele, panourile, fotografiile, proiectele, schițele lor au o notă comună și salutară: seriozitatea profesională în ceea ce privește atitudinea față de arta lor. Fiecare machetă[367], schiță etc. denotă încordatul efort de a absorbi toate câștigurile de exprimare și figurare scenografică pe care le oferă elita realizărilor de pe scenele noastre. Vreau să fiu bine înțeles: nu acuz nici unul din exponatele secției de scenografie de mimetism artistic, cu atât mai puțin, de preluare „inspirată", în soluții plastice propuse. Absorbția la care mă refer este realizată prin cunoașterea intimă, cât mai completă, a ceea ce se numește „convenție teatrală", suma legilor specifice acestei arte și, totodată, perimetrul pe care îl dezvoltă aceste legi specifice. Aceasta este prima condiție în virtutea căreia, satisfăcând-o, studenții izbutesc să-și individualizeze expresia plastică și, totodată, să se desprindă de lecția și optica artistică a profesorilor lor. (Într-un articol anterior, am încercat[368] să sesizez relația profesor-student și modul ei de manifestare.)

Propunerile de decor ale acestor studenți sunt, valoric vorbind, mult peste limita unor pretenții didactice excelent satisfăcute; sunt decoruri, scenografii, în sensul bun al cuvântului. Și, în acest sens, îmi fac datoria să semnalez, ca mărturisind talente ieșite din comun, un decor la [369]*Baia* (de Andrei Both, anul IV) și alte două decoruri excelente, la *Chirița în balon* (de Tania Mohârță, anul II) și la *Crimă și pedeapsă* (de Dragoș Georgescu, anul IV).

La drept vorbind, nivelul atins de decorurile prezentate de Institutul de Arte Plastice ridică o problemă destul de importantă: viitorii scenografi — mulți dintre ei pregătesc lucrarea de diplomă — vor practica mult timp în teatre o scenografie în care rezolvările și soluțiile vor fi combinări, aplicări și reutilizări, ingenioase, sperăm, ale elementelor descoperite și exploatate artistic în acești ani de ucenicie. Așa fiind, din care anume punct al experienței deja acumulate va porni reorientarea lor stilistică, și peste cât timp vor socoti ei secătuită instrumentația artistică azi mânuită cu vădită virtuozitate? Este o întrebare la care, cel puțin judecând după lucrările prezentate la Trienală, nu ni se îngăduie supoziția unui răspuns.

Certitudinea de care va beneficia arta spectacolului românesc este aceea că studenții ating, în cursul școlarizării, un prag al experienței artistice care îi recomandă, de pe acum, ca pe niște buni scenografi.

Lista studenților participanți la Trienală:

---

367 sursa: Articolul nu e numit; analiza machetelor de diplomă ale promoției 1974 a secției de scenografie (clasa Elenei Pătrășcanu-Veakis) a fost reluată în «Teatrul obiectelor» (1982), p. 118–121.

368 machetă — Modelul redus, în trei dimensiuni, al decorului, cu care scenograful își prezintă proiectul; „machetă funcțională" — cu elemente mobile. (vezi pagina 516)

369 sursa: Vezi notele de la fotografiile de la p. 60–61 (Andrei Both, *Baia*; Tania Mohârță, *Chirița în balon*). **F. M. Dostoievski, *Crimă și pedeapsă*** (1866) — romanul lui Raskolnikov, cu numeroase adaptări scenice.

Anul IV (clasa prof. Elena Pătrășcanu-Veakis)[370]: Andrei Both, Dragoș Georgescu, Iulian Manțoc, Mihaela Demetriade, Doru Tofan, Anca Florea, Ruxandra Bârsan-Dumitrescu.

Anul III (clasa prof. M. Tofan): Gheorghe Raszovski, Vlad Iacob, Paul Isac.

Anul II (clasa prof. Vasile Roman): Tania Mohârță, Dana Lăzanu, Doru Păcurar.

Anul I (clasa lector C. Albani): Desdemona Biciu, Anca Manțoc, Daniel Răduță, Anca Zbarcea, Andreea Iovănescu.

Am propus, de mai multe ori, atât în scris cât și în cadru organizat, înființarea unei filmoteci care, grație unor mini-filme (de circa cinci metri de peliculă fiecare), să devină principala formă de consemnare a creațiilor scenografice teatrale de mare valoare artistică. Pelicula cinematografică este cel mai obiectiv, mai complet și mai adecvat procedeu de stocare și conservare a gândirii teatrale, într-o anume perioadă de timp, căci mini-filmul ar fi o înregistrare pe cele trei dimensiuni ale sale: *spațiu, mișcare* (cinetismul decorului) și *durată*.

Ideea aceasta, a cărei valoare m-am străduit să o demonstrez atât cât îngăduie vorbele scrise și rostite, nu a fost luată în considerare. E adevărat, din ignorarea (dar numai pe jumătate) a ideii propuse, s-a născut un surogat „tehnologic” de culturalizare teatrală; în sala mare a Trienalei tronează un minitelevizor, pe ecranul căruia au putut fi urmărite, în ziua vernisajului, secvențe din spectacolele de teatru TV. (Nu știm dacă această tele-video-casetă[371] a funcționat și în celelalte multe zile scurse până la închiderea expoziției.) Dar caracterul de surogat provine din faptul că au fost prezentate *secvențe de teatru TV*. Căci, dacă ideea de a prezenta înregistrări pe peliculă sau bandă magnetică este o izbândă a inginerilor și tehnicienilor de la televiziune, faptul de a înfățișa secvențe de teatru nu are nici o justificare, aceste secvențe putând fi calificate fie drept mostre de virtuozitate interpretativă actoricească, fie drept mostre ale artei de a mânui camera de luat vederi, fie chiar drept exemplificări ale reușitei tehnice într-ale developatului, montajului și mijloacelor de imprimare; deci, pot fi considerate orice altceva, numai argumente privind arta scenografică (de teatru sau de teatru TV), nu!

În afara unor „scăpări” ale montajului, în care se mai zărește câte ceva din decorul de pe platou — și acest „ceva” apare cu totul

370 sursa: Lista studenților secției de scenografie, pe clase: profesorii — Elena Pătrășcanu-Veakis, M. (Mihai) Tofan, Vasile Roman — și lectorul C. Albani. Studenta „Anca Zbarcea” (anul I) pare a fi aceeași cu scenografa Anca Sbarcea a spectacolului *Nică fără frică* de la Teatrul „Țăndărică” (art. nr. 26) — identificare nesigură.

371 „video-casetă” — casetă cu bandă magnetică pentru înregistrarea imaginii (videocasetă); aici, aparatul de redare cu ecran de televizor din sala Trienalei.

incidental și sporadic —, buna inițiativă a introducerii tele-video-casetei se dovedește a fi nu un partizan al expoziției, ci un concurent neloial și, deci, inoportun: căci vizitatorul care-și aruncă o privire pe micul ecran va trăi sentimentul că decorul este un „obiect” de folosință — e adevărat, nu de folosință civilă, ci teatrală; ceea ce nu scutește decorul de a fi considerat un ambalaj „drăguț”, un soi de ingredient, ce e drept, necesar, dar nu într-atât încât să i se rezerve privilegiul unei expoziții publice. Iată o sugestie falsificatoare, inoculată publicului, fără rea intenție, dar tocmai de aceea cu un efect cultural dintre cele mai puțin dorite.

Nu mai socotim necesar să repetăm ceea ce ne-am străduit de atâtea ori să explicăm: ce este, în fapt, un decor, o scenografie. Este, însă, de datoria noastră să arătăm ceea ce putea fi realizat prin acest procedeu tehnic ingenios. Nici acum nu e târziu și inutil; căci, trebuie spus, pregătirea unei astfel de exemplificări *pe viu* a funcțiilor unei scenografii, oricât ar fi de entuziaști realizatorii unei expoziții ca actuala Trienală, nu se poate realiza peste noapte, ci numai prin urmărirea metodică și consecventă a activității teatrale și, deci, scenografice, în ansamblu și pe tot intervalul de trei-patru ani, dintre două astfel de manifestări expoziționale.

Am arătat, în câteva cuvinte, care este concluzia „sentimentală” și culturală a vizitatorului, rezultată din comparația segmentelor de spectacole TV și a simezelor expoziției; e foarte probabil că această concluzie ține loc de opinie estetică despre scenografie și în concepțiile unor oameni de teatru — exclusiv, scenografii.

Probabil, încă nu e clarificată reala importanță a decorului în așa-numitul proces de comunicare artistică — proces urmărit cu obstinație de orice autentic spectacol teatral. Decorul — acest obiect ciudat — acționează asupra psihicului fiecărui spectator, prin mijloace care se adresează pragului subliminal al percepției[372]. Este cunoscut procedeul tehnic de a crea, spre exemplu, senzația de sete unui spectator de cinema prin simpla introducere a unei fotograme la fiecare 24 de fotograme[373] proiectate într-o secundă pe ecran. Fotograma, reprezentând un om care bea un pahar de apă, nu este percepută conștient de spectator; dar, repetată de mai multe ori, imaginea se „realizează” psihologic prin senzația de sete. Desigur, spectatorul devorator de bomboane sau alimente condimentate va fi mai repede „mânuit” de această imagine, percepută subliminal. Această determinare a senzațiilor și reacțiilor psihice se poate realiza nu numai prin imixtiunea unei imagini reluate rapid și periodic, ca în cazul peliculei cinematografice, ci și prin modificări lente ale imaginii — modificări care se petrec fie, mult mai rar, conotativ[374], în comparație cu

372 „subliminal” (lat. *sub*, „sub”, + *limen*, „prag”) — sub pragul percepției conștiente.

373 „conotativ” / „denotativ” — termeni de semiotică: denotația e sensul de bază, direct, al unui semn; conotația, sensurile secundare, asociate. Autorul numește denotativă schimbarea decorului care schimbă locul acțiunii (schimbarea tabloului), conotativă pe cea care modifică doar sensul și atmosfera.

374 „tablou” — în teatru, subdiviziune a actului marcată de schimbarea decorului.

dinamica obiectivă (mișcarea actorilor pe scenă) și cu *dinamica subiectivă* (ritmul și tensiunea conflictului teatral), fie denotativ — este vorba de cazurile când scenografia devine cadru de referință al acțiunii (în mod curent, această modificare denotativă se numește schimbarea tabloului[375]). Aceste modificări, realizate pe scenă, de o lentoare și o periodicitate greu de sesizat în mod consecvent de către public, decorul le realizează prin componentele sale elementare — volumul (descrierea spațiului), culoarea, lumina.

Filmate inteligent, în secvențe de 30—50 secunde, momentele în care decorul se „modifică” (schimbările de lumină, coborârile, ridicările, glisările, rotirile elementelor de decor, acțiunile, gesturile actorilor, prilejuite de obiectele scenografice sau desfășurate în jurul acestor obiecte, momentele în care decorul participă la conflictul spectacolului, întrerupându-l sau schimbându-i ritmul și ruta) ar fi născut un nou spectacol — fascinant și de o elocvență imposibil de realizat prin cuvinte; ar fi prilejuit un spectacol al spectacolului.

Desigur, într-un astfel de film al scenografiei, actorii-personaje ar fi fost, uneori, umbre nedeslușite, care traversează scena rapid, enigmatice umbre ale căror existențe, emoții, trăiri se reflectă în marile schimbări ale universului scenic — decorul.

Un astfel de mini-film teatral ar avea darul de a face lucidă însăși percepția artistică a spectacolului teatral contemporan, devenind, astfel, un instrument fundamental pentru analiza valențelor psihologice în fenomenul comunicării artistice. Nu mai insist asupra faptului că aceste pelicule pot deveni unicul document obiectiv care să permită (să favorizeze) reluarea, peste mult timp, a cercetării științifice asupra mijloacelor de exprimare artistică din această epocă. E clar că, în absența lor, cercetarea, peste ani, a fructuoasei activități teatrale și scenografice contemporane va trebui să se bizuie pe mărturiile ocazionale, consemnate, cu mai mică sau mai mare virtute critică, de către contemporanii spectacolelor.

În sfârșit, amintesc încă un avantaj cultural-științific: astfel de documente iconografice, extrem de complexe, vor îngădui, peste 15—20 de ani, fie și indirect, o analiză a concepțiilor estetice și a instrumentarului teoretic implicat în actul de critică teatrală curentă. Și lanțul avantajelor culturale, artistice și științifice nu este încheiat: să ne gândim numai la faptul că însăși punerea în aplicare a unei astfel de metodologii în consemnarea fenomenului teatral contemporan ar fi un vădit semn de maturizare a atitudinii față de actul de cultură desfășurat în contemporaneitate. Nu mică ne va fi mirarea, când, pe baza unui astfel de stoc documentar, vom sesiza, peste timp, că în patrimoniul cultural național nu intră numai „obiectele” de artă, ci și tezaurul memoriei

375 sursa: Aluzie la „publicitatea subliminală”: în 1957 specialistul american în marketing James Vicary a anunțat că a mărit vânzările de Coca-Cola și popcorn într-un cinematograf inserând în film, pentru o fracțiune de secundă, mesajele „Drink Coca-Cola” și „Eat Popcorn”; în 1962 a recunoscut că experimentul fusese inventat. Teoria a circulat însă mult timp ca fapt științific.

[49 (65)]

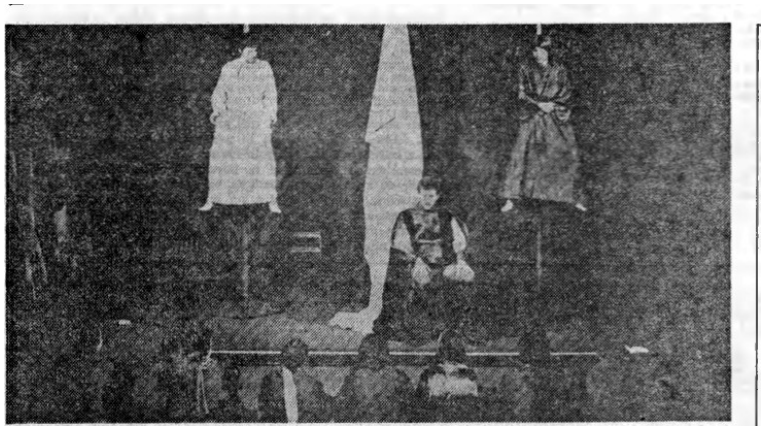
colective, care încorporează întreg instrumentarul mental de cunoaștere, la scara unui popor și a unei civilizații.

Un spectacol teatral este o operă de artă la a cărei configurare participă mai multe arte, printre care și scenografia. Spectacolul teatral — ca operă de artă — este obiect de civilizație; consemnându-se minuțios, complet și obiectiv, existența sa, această operă va permite, tocmai datorită efemerității sale, sesizarea nivelurilor calitative în asimilarea culturii, a ritmului și mijloacelor de îmbogățire a culturii și de adăugire a unor noi valori artistice și culturale. Or, toate acestea nu sunt altceva decât sarcini trasate generos de politica noastră culturală, sarcini a căror realizare implică ingeniozitate procedurală, luciditate teoretică și responsabilitate, realizate prin consecvența activității; chiar dacă această activitate se rezumă, aparent, la crearea unui aparat de stocare a probelor materiale și documentare.

În ultimă instanță, actuala Trienală de scenografie nu este, în esență, decât o uriașă arhivă, suport material inert al unei memorii culturale veșnic vii.

Un teatru al prezentului continuu

[«Scînteia tineretului», sîmbătă, 17 martie 1979, p. 4]



Studenții anului III actorie de la I.A.T.C.[376] într-unul dintre momentele încărcate de tensiune din spectacolul cu A treia țeapă de Marin Sorescu[377]

Altfel nici nu putem sta.[378] Și de multe ori trebuie mult entuziasm pentru aceasta; atât de mult încât pare indecent, la un moment dat să te înfățișezi printre oameni cu alte sentimente. Indecență și lașitate.

Cu fața spre realitate — toată lumea o știe! — înseamnă să stai față în față cu clipa de față și cu cea imediat următoare. Ca să te încumeți mai departe, iar îți trebuie entuziasm. Sentimentul ăsta n-are liniște până nu sunt plin-ochi, ca un ulcior care merge de multe ori la apă[379]! Și așa fiind și stând, fără să mă clatin și fără să pierd o picătură din ceea ce m-a umplut până peste cap, să ne așezăm în fața oglinzii.

Oglinda, ca să zic așa, este o realitate care ne pune în fața unei realități!

Și stând astfel cu fața spre realitatea pe care o admirăm, suntem chiar mai mulți — fiecare suntem câte doi; și este o atât de mare înțelegere și unitate între aceștia — el față în față cu cel din oglindă — și dialogul dintre ei este atât de melodic și armonios încât primul dintre ei nu suflă o vorbă, pe care celălalt

376 sursa: **Marin Sorescu, *A treia țeapă*** (1978) — dramă despre Vlad Țepeș. **Marin Sorescu** (29 februarie 1936, Bulzești – 8 decembrie 1996, București) — poet și dramaturg (*Iona*, 1968). I.A.T.C. — Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” din București; datele spectacolului studenților nu le-am putut verifica.

377 I.A.T.C. — Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I. (vezi pagina 515)

378 sursa: Eseu publicat în «Scânteia tineretului» (cotidianul Uniunii Tineretului Comunist), sâmbătă, 17 martie 1979, p. 4, pe o pagină închinată teatrului în cadrul Festivalului național „Cântarea României” (lansat în 1976), alături de articole semnate de Dan Tărchilă, Ileana Berlogea și Paul Ioachim.

379 sursa: Răsturnare a proverbului „Ulciorul nu merge de multe ori la apă” (cine riscă de prea multe ori sfârșește prin a o păți).

să n-o repete întocmai și în același timp! Și oare ce-i mai simplu, pentru ca toate să meargă bine, decât să zâmbim senin ca să ni se răspundă întocmai?

Iar dacă cineva ar vrea să-și exercite spiritul critic, cuviincios din partea lui este să-și aleagă propria-i persoană, desigur cu condiția să n-o facă folosind persoana a III-a, nici chiar la singular, căci asta duce la o generalizare pripită.

Și pentru că nu poți scrie toată viața la persoana I singular sau plural, e preferabil să scrii despre tine ca despre „el”, să tragi cu ochiul la oglinzile pline de zâmbete din jur. Și-ți vei da seama că ai apucat pe o cale greșită și că nu scrii decât pentru tine. Cine o să te citească? Oglinda este cea mai plăcută lectură, dimineața.

Mă gândesc că e timpul să fac și o propunere: hai să fugim de oglinzi, împreună! Să vedem care ajunge mai departe! Pentru așa ceva îți trebuie, realmente, entuziasm. Și curaj. Același curaj cu care cerem pace.

PAUL CORNEL CHITIC

Trei scenografi sovietici

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1979, p. 92–94]

O recentă călătorie documentară făcută în U.R.S.S.[380] mi-a oferit prilejul de a cunoaște trei scenografi sovietici. Din atelierele lor m-am întors cu un bogat material iconografic: fotografii din spectacole, în care se văd cel mai bine decorurile. În fața imaginilor, te izbește un anume aer de familie al acestui nou decor cu altele, văzute cândva. O înrudire de structură a imaginarului și nu identități în soluție. Am cerut fiecăruia dintre cei trei scenografi să-mi povestească spectacolul: nu cel al actorilor, ci acela al decorului.

În discuții, dialogul prin translator modifica postura: cerând explicații și punând întrebări, adesea anticipam ceea ce avea să-mi spună scenograful. Și urma inevitabila întrebare: am văzut cumva spectacolul cu acel decor? Desigur, nu-l văzusem.

Așadar, decorurile celor trei oameni de teatru sovietici aparțin unei tipologii universale a limbajului scenografic.

Iată decorul lui Ilmars Blumbergs[381] la spectacolul cu piesa *Brand* de Ibsen, montat la Teatrul Academic de Artă din Riga. Pe o scenă centrală, similară celor de la Teatrul „Bulandra” și de la Naționalul din București, decorul este o platformă trapezoidală, din lemn.

Sub platformă, la intersecția diagonalelor trapezului, se află un pinten de metal, care ridică placa, astfel încât trapezul se reazemă doar pe o latură pe orizontala scenei. Benzi groase de cauciuc, așezate dedesubt, pe laturile lui, permit ca, la trecerea actorului dintr-un punct în altul pe această suprafață, sub greutatea lui, trapezul să-și schimbe lent latura de contact cu scena. Un singur punct fix are platforma: cel de deasupra pintenului. Personajele, în mișcarea lor, produc tangaj[382]; orice traversare a podiumului înseamnă, până la un punct, ascensiune, iar, apoi, inevitabil, coborâre. „Solul” scenei nu e

380 sursa: Articol din 1979 (după numele fișierului), probabil din revista «Teatrul», rubrica «meridiane». Cei trei scenografi sunt doi letoni (Blumbergs, Freibergs) și un rus legat de Riga și de Leningrad (Kitaev).

381 sursa: **Ilmārs Blumbergs** (1943–2016) — pictor și scenograf leton, scenograf al Teatrului Dailes din Riga din 1969 și scenograf-șef în 1976–1985. Spectacolul: **Henrik Ibsen, *Brand*** (1865), Teatrul Dailes (Teatrul Academic de Artă „J. Rainis”) din Riga, 1975, regia Arnolds Liniņš, muzica Raimonds Pauls; în rolul titular, în alternanță, Harijs Liepiņš și Juris Strenga; decorul — o platformă patrulateră neregulată, mobilă, pe o scenă neagră; 147 de reprezentații până în 1987 (după kulturaskanons.lv și opera.lv). [Henrik Ibsen — Brand (1866), Henrik Ibsens skrifter (Universitetet i Oslo), ediția comentată, no]

382 „tangaj” (fr. *tangage*) — legănarea unei nave în jurul axei transversale (ridicarea și coborârea prorei și a pupei).

niciodată sigur: mulțimea personajelor, împrăștierea, gruparea și regruparea lor clatină, înclină placa.

În descumpănirea aceasta perpetuă, destinele, traiectoriile sunt în cumpănă. Nici încremenirea nu înseamnă siguranță. În fabulația sa imagistică, Ilmars Blumbergs introna o viziune regizorală: el își concepuse astfel decorul, pentru ca Brand să rămână tot spectacolul nemișcat, în imposibilitate de a face un pas dincolo de vârful virtualei piramide descrise de cele patru posibile înclinări ale suprafeței de joc; să rămână nemișcat, până în final, când, decizându-se pentru o atitudine, pasul făcut să însemne dezechilibrarea, căderea pe pantă, pierderea supremației ierarhice.

Este aproape imposibil să nu asociezi acest decor cu cel al spectacolului de la Naționalul bucureștean cu [383]*Năpasta*. Într-adevăr, este un decor topologic[384][385], un decor care comunică senzorial spectatorului starea de dezechilibru politic din drama ibsenianã.

O altă strălucită performanță a scenografiei topologice este decorul realizat de Andris Freibergs[386] pentru *Boris Godunov*, la Teatrul Tineretului din Leningrad, pe același tip de scenă, numit de noi „centrală”; pe un disc neted, orizontal, alb, drama cneazului rus este vizualizată scenografic printr-o mulțime de sfere negre.

Grămada piramidală, așezată în mijlocul discului-scenă, este, chiar și în simbolistica cea mai rudimentară, semn al avuției, al abundenței până la saț, al limitei care nu trebuie atinsă, al forței adormite, care nu trebuie zgândărită, căci amenință cu cotropirea, prin simpla rostogolire peste orice curios scormonitor în fragila lor orânduire.

Godunov, prinzând în căușul palmei una dintre sfere, este, conform tradiționalelor reprezentări iconografice, imaginea autorității imperiale.

Locul bilelor se schimbă permanent în spectacol; falsa mișcare browniană a acestor puncte negre duce către o altă poziționare de referință. Iată-l pe Godunov așezat: în fața unei bariere? Sau a unei înșiruiri ostășești disciplinate, în front? Godunov stăpânește și strunește turma de executanți orbi? Sau înfruntă amare gânduri negre, rostogolite în cumințenia tăcerii impuse?

---

383 „topologic” — de la topologie (gr. *topos*, „loc”), ramura matematicii care studiază proprietățile spațiului păstrate prin deformare; la autor, decorul care lucrează prin forma și mișcarea suprafeței de joc însăși.

384 sursa: **I. L. Caragiale, *Năpasta*** (dramă, 1890). Spectacolul Teatrului Național din București, regia Ion Cojar, scenografia Florica Mălureanu, cu care s-a inaugurat la 29 aprilie 1974 Sala Mică (sală-arenă) a noii clădiri a Naționalului; Valentin Silvestru descria decorul ca „un fel de pământ tumefiat, moale și incert”. [I. L. Caragiale — Năpasta (1890), ro.wikisource, ro]

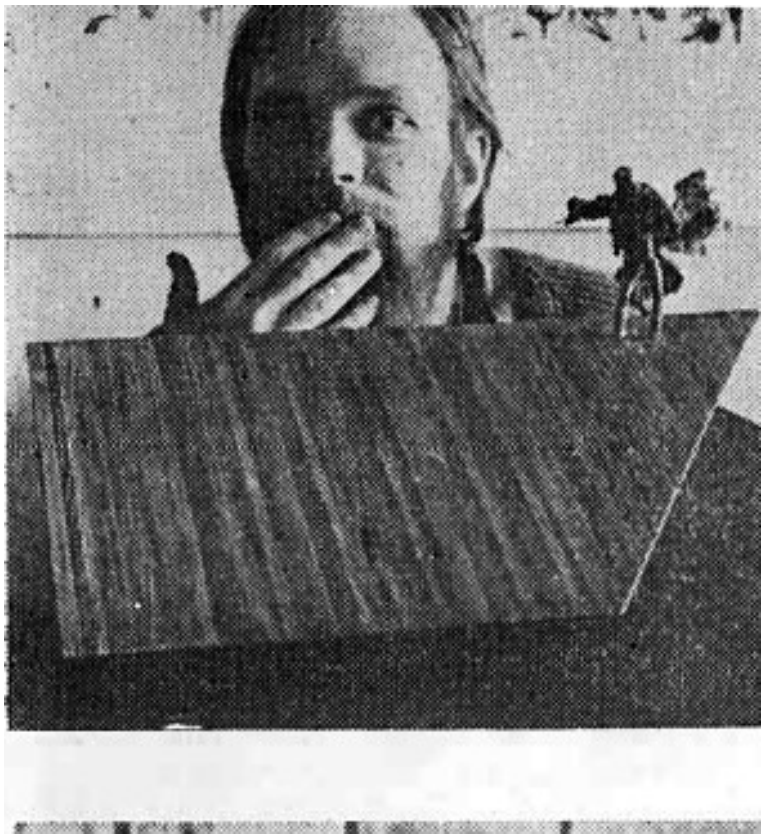
385 decor topologic — Decorul care lucrează prin forma și mișcarea suprafeței de joc și „comunică senzorial spectatorului” starea dramei: platforma lui Blumbergs la Brand, discul cu sfere al lui Freibergs la Boris Godunov (în «Trei scenografi… (vezi pagina 512)

386 sursa: **Andris Freibergs** (1938 – 18 octombrie 2022) — scenograf leton, scenograf-șef al Teatrului Tineretului din Riga (1973–1992, în strânsă colaborare cu regizorul Adolf Șapiro) și al Operei Naționale a Letoniei; a lucrat și la Moscova și Leningrad. Enciclopedia Krugosvet descrie decorul lui la *Boris Godunov* ca un semicerc de zid alb de biserică lovit de ghiulele negre de fontă. Teatrul, anul și regizorul spectacolului n-am putut să le verific. **A. S. Pușkin, *Boris Godunov*** (1825) — drama țarului Boris (domnie 1598–1605), bănuit de uciderea țareviciului Dimitri.

Ghiulea de bombardă, piatră a lapidării, abreviație a puterii cosmice, bilele negre dezvoltă o amfibolică[387] amenințătoare: autoritatea și recursul la ea, exercitare și suspendare, supremație și supraviețuire; salvă împroșcată de unul singur, contra atâtor altora, dar și drăcescul arsenal al mulților amenințați, care, în sfârșit, îndrăznesc să-și rostogolească pedeapsa, orizontal, către verticala cneazului: o popicărie cu nenumărate bile pentru o singură doborâre. Și Godunov se va prăbuși, chircită umbră pe o tipsie cu multe fructe negre ale păcatelor.

Dintr-o incomodă obligație de a economisi spațiu, ne-am rezumat la a „povesti” cele două decoruri. Dincolo de didactica imaginii, ceea ce rămâne, din păcate, nesesizat este „trucul” reprezentațional — transcenderea percepției senzoriale în moralitate. „Divanul fermecat”[388] — discul care, învârtindu-se, îl zvârle

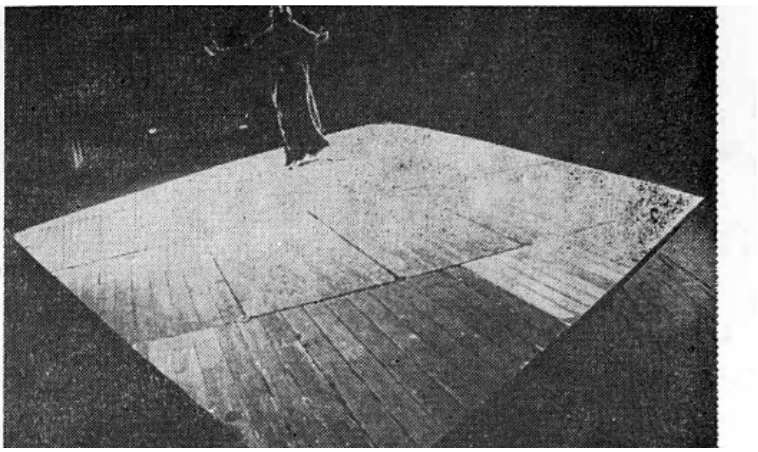
[52 (93)]



← *Ilmars Blumbergs*

387 „amfibolie” (gr. *amphibolia*) — ambiguitate, dublu înțeles; aici, „o amfibolică amenințătoare” = o ambiguitate amenințătoare.

388 sursa: „Divanul fermecat” și „ocheanul-caleidoscop” — obiecte fermecate de basm, pe care autorul le numește „aparate de actualizare” ale oricărei povestiri; basmul anume la care trimite n-am putut să-l identific.



Ilmars Blumbergs: decor la „Brand” de Ibsen, Teatrul Academic de Artă „Rainis”, Riga.



← Andris Freibergs

Pe verso, sus, Andris Freibergs: momente din evoluția decorului la „Boris Godunov”, Teatrul Tineretului din Leningrad; jos, Mart Kitaev: decor la piesa „Aventurile lui Bill Pilgrim”, Teatrul Academic al Armatei din Moscova.

pe cutezătorul ce ar încerca să umble pe el, pe saltelele așezate circular — și ocheanul-caleidoscop sunt, poate, cele mai ingenue *aparate de actualizare* a oricărei povestiri, a oricărei fabulări arhaice.

Este vădită analogia dintre divan și platforma trapezoidală a lui Blumbergs, dintre caleidoscop și vânzolirea (simetrică, în virtualitatea oglinzilor morale) a bilelor-ghiulea care îl macină pe cneaz, din decorul lui Freibergs.

Ceea ce caracterizează cele două scenografii este *agresiunea cinetismului*: dinamica personajelor pe „platforma lui Brand” sau a uriașelor boabe de mătănii sumbre, răspândite și ordonate misterios, parcă de mâna unui fanatic bigot, pândește, amenință și înfrânge verticala unui personaj principal.

Verticala — simbol al demnității, al autorității, al virilității și al supremelor aspirații spre puritatea celestă — este într-un singur caz semnul disperatei neputințe, al definitivei înfrângeri: căderea, care, în varianta ei ipocrit-protectoare împotriva zdrobirii, se numește scufundare, coborâre în adânc.

Sub aceeași zodie simbolică se află și scenografia semnată de leningrădeanul Mart Kitaev[389] la piesa: *Aventurile lui Bill Pilgrim (Abatorul nr. 5 sau cruciada copiilor)* de Kurt Vonnegut, în spectacolul montat pe scena Teatrului Academic al Armatei din Moscova.

Cutia scenei este capitonată cu benzi buretoase: cavitatea unui uriaș intestin mistuitor, din pereții căruia atârnă caecum-uri[390], coluri duodenale[391], devoratoare porți către beznă. Lumina vine de sus, ca și cum, în răsturnarea-i lacomă, gâtlejul, al cărui afund este scândura scenei, stă etern deschis, înghițind tot, chiar și lumina.

Intrarea în scena-pântec se face pe sus, de unde coboară lent hârzobul[392] unui dumicat, alunecând perpendicular. Ieșind, hârzobul se fărâmițează parcă, desfăcându-și cele patru laturi-grilaj de sârmă, din care se desprind sumedenie de obiecte — pradă sorbită de-a valma.

Deznădăjduitoarea imagine a iadului-război-lagăr de tortură/exterminare este varianta digestivă a Apocalipsului[393], dezlănțuibil oricând de către om. O singură imagine-etalon, desfășurată, însă, în variante de coșmar: tărgi, scaune cu rotile pentru ologi, pentru paralitici, pentru mutilați, pe care sunt așezate manechine de trupuri umane. Nesfârșite fețe de bandaj cuprind laolaltă trupul schilodit, zdrobit, rupt, sfâșiat, ars, macerat, supurând împreună cu suportul inert — fie aceasta targă, scaun cu rotile ori stelaj de atele pentru infinitul număr de fracturi. O țintuire definitivă, eternă. Infernul lui Dante[394] pare să rămână o naivă alegorie pentru uzul

---

389 sursa: **Mart Frolovici Kitaev** (n. 30 martie 1925, Zilair, Bașchiria) — scenograf rus, scenograf-șef la Teatrul Tânărului Spectator din Riga (1953–1973), apoi la Teatrul Academic „Pușkin” din Leningrad (din 1974); Triga de Aur la Cvadrienala de la Praga (2007) (după lgz.ru). Spectacolul de la Teatrul Central Academic al Armatei Sovietice din Moscova n-am putut să-l verific. **Kurt Vonnegut, *Slaughterhouse-Five, or The Children's Crusade*** («Abatorul cinci sau Cruciada copiilor», 1969) — romanul lui Billy Pilgrim, prizonierul american care supraviețuiește bombardamentului Dresdei (februarie 1945) într-un abator. **Kurt Vonnegut** (1922–2007) — prozator american.

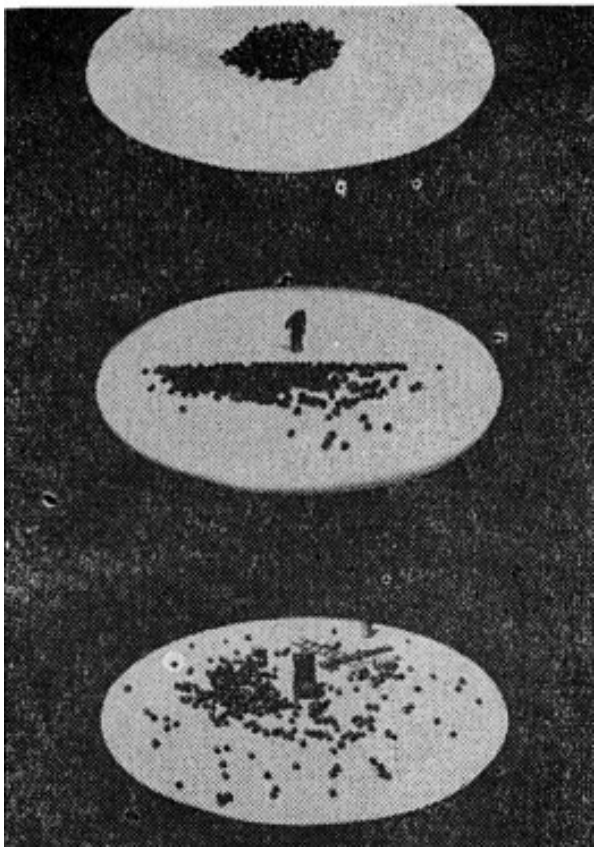
390 „caecum” (lat., „orb”) — cecul, porțiunea inițială, înfundată, a intestinului gros.

391 „colon” — partea principală a intestinului gros; „duodenal” — al duodenului, prima porțiune a intestinului subțire; îmbinarea e a autorului (sau o greșeală de tipar), pentru „pereți” intestinali.

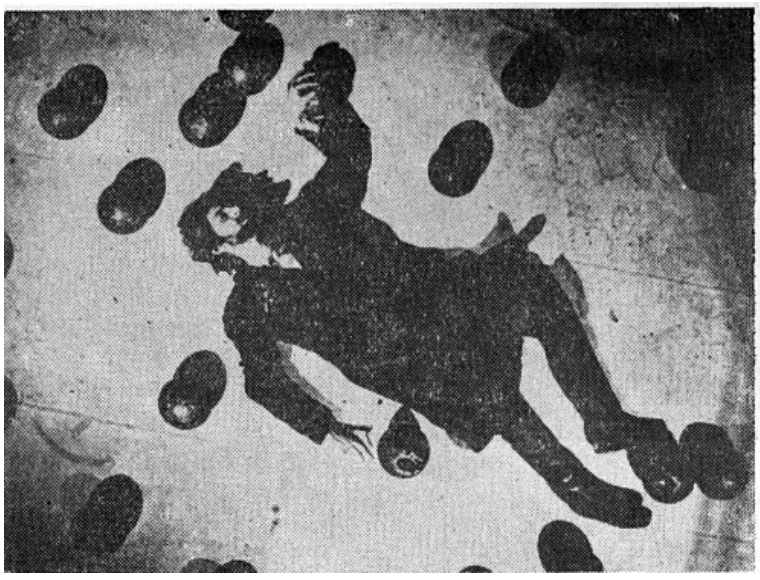
392 „hârzob” (reg.) — coș, cutie sau leagăn de nuiele ori scânduri (și: cușca în care se coboară în mină); aici, coșul-grilaj care coboară pe scenă.

393 sursa: Aluzie la *Apocalipsa* (Revelația) Sfântului Ioan Teologul, ultima carte a Noului Testament, viziunea sfârșitului lumii.

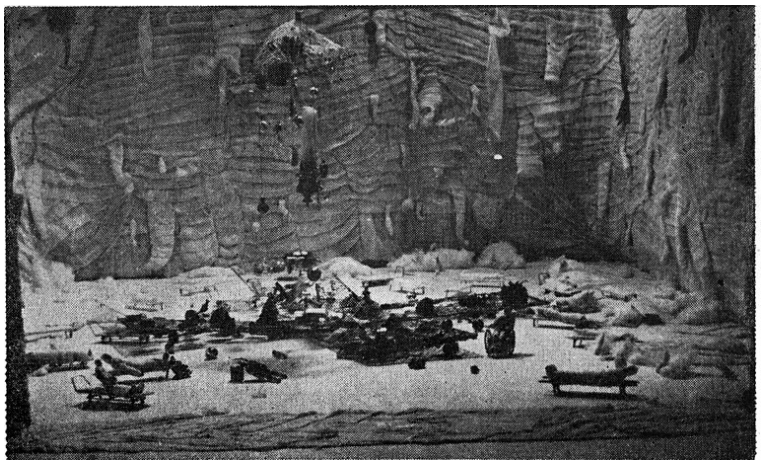
394 sursa: **Dante Alighieri, *Infernul*** (*Inferno*), prima parte a *Divinei Comedii* (c. 1308–1321). **Dante Alighieri** (1265–1321) — poetul florentin; autorul îl numește „renascentistul”. [Dante Alighieri — Divina Commedia, Inferno (c. 1308–1321), it.wikisource, it]



Pe verso, sus, Andris Freibergs: momente din evoluția decorului la „Boris Godunov”, Teatrul Tineretului din Leningrad (legenda de pe p. 93)



Pe verso, sus, Andris Freibergs: momente din evoluția decorului la „Boris Godunov” (legenda de pe p. 93)



jos, Mart Kitaev: decor la piesa „Aventurile lui Bill Pilgrim”, Teatrul Academic al Armatei din Moscova (legenda de pe p. 93)

sufletelor pioase; căci nicicând nu a îndrăznit renascentistul să-și închipuie cazna pentru o colectivitate: un grup de prinși-răniți, ținuți în picioare, „bandajați” împreună, într-o sugrumătoare fașă, care-i leagă fedeleș, în snop. Atrocitatea rămâne, totuși, „câștigul” adus umanității de ultimul război mondial.

Este inutil să mai spunem care este mesajul, „morala” acestei scenografii. Trebuie însă rostit cu glas tare faptul că cei trei scenografi sovietici citați ating maxima amplitudine a semnificației morale, evitând ilustrația, simbolistica manicheistă[395], simplismul fabulei — alternative care sunt extrascenografice, extrateatrale și antiartistice.

Nu e vorba numai de o ingeniozitate fără margini, dovedită de aceste trei scenografii „povestite”. Cei trei scenografi pe care am avut bucuria să-i cunosc: Ilmars Blumbergs, Andris Freibergs și Mart Kitaev au o gândire scenografică integratoare.

Aceste trei decoruri, pe care le-am ales pentru prezentare din seturile lor de creații, realizate de-a lungul mai multor ani, pot fi socotite scenografii totale[396]: decoruri care se edifică pe o fundamentală și universală reprezentare simbolică; plurivalența fiecărui edificiu scenografic demonstrează că scenografii gândesc reprezentările vizuale ca manifestare a spațiului. Ritmul, dimensiune a timpului, conferă *dominanta* în ceea ce întreprinde actorul. Spațiul ajunge să fie un „obiect gânditor”, iar actorul este retorica acestei gândiri.

Dealtminteri, în R.S.S. Letonia[397] (în special în teatrele din Riga), se dezbate furtunos chestiunea hegemoniei scenografiei asupra regiei. Iată, deci, că

395 „maniheist” — de la Mani (sec. III), întemeietorul unei religii dualiste: opoziția absolută, fără nuanțe, a binelui și a răului.

396 scenografii totale — Decorurile care „se edifică pe o fundamentală și universală reprezentare simbolică”, ale căror autori „gândesc reprezentările vizuale ca manifestare a spațiului” — cele trei scenografii sovietice prezentate de autor (în «Trei… (vezi pagina 524)

397 sursa: Republica Sovietică Socialistă Letonă (1940–1991, cu întreruperea ocupației germane), azi Letonia; capitala, Riga.

teatrul evoluează pe traiectoria sa tocmai grație conflictelor în însuși faptul creației. Iar decorurile „povestite” sunt un câștig universal al acestei arte.

Dreptul la dispută

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1982, p. 10]

PAUL CORNEL CHITIC

Festivalurile și colocviile au o triplă calitate[398] — au impus cu necesitate, au făcut publică și au consfințit, drept sens al activității teatrale, *competiția valorică*.

Desigur, o asemenea vastă întreprindere nu a fost ocolită nici de momente de stagnare, nici de eclipse în planul ideilor estetice (fiecare manifestare propune sau invocă un set de astfel de idei), dar nici de entuziasm și de patetism.

După cele câteva ediții de început, în care amabilitățile și gratulațiile[399] reciproce au satisfăcut necesarul de speranță al participanților, după ce aprecierile de complezență au euforizat trupele invitate, întărindu-le dorința de a reveni în competiții, atmosfera s-a mohorât: și *evaluabilii* și *evaluatorii* simțeau apăsătoarea nemulțumire față de stadiul grațiilor de salon, au apărut voci vehemente, s-au formulat rezerve ori ipocrite întrebări retorice adresate nimănui, s-au vădit contestări justificate ori hrăpărețe față de premiile acordate. Evaluatorii se priveau între ei cu suspiciune și erau priviți pe sub sprâncene până când a fost luat taurul de coarne: spaima că interesul pentru competiție se va diminua din pricina renunțării la convenință trebuia înfrântă. Nevoia de segregație valorică[400] a triumfat. Dincolo de penibilele pretenții ale suficienței — repede înecate în ridicol — se edifica dreptul la judecata critică deschisă și la dispută. Festivalurile, colocviile erau, moralmente vorbind, salvate. Conferirea laurilor s-a instituit repede ca act de recunoaștere a unor merite, a unor calități artistice, deci a unor performanțe artistice; gesturile de bunăvoință, de clemență și „obligațiile sentimentale” față de gazde s-au împuținat.

Faptul ca atare — recunoașterea performanțelor — trebuia fatalmente să intre *în criză*: ca recunoașterea să fie nesuspectabilă și necontestabilă de către evaluați era necesar un argument statistic al aprecierilor și anume *unanimitatea*. Pericolul unanimității era absolutizarea unei *judecăți*, a unei

398 sursa: Răspuns la o anchetă despre festivalurile și colocviile teatrale, publicat în 1982 (după numele fișierului), foarte probabil în revista «Teatrul»; în anii ’70–’80, sistemul festivalurilor și colocviilor naționale de teatru (al teatrului contemporan, al dramaturgiei românești, al teatrelor tinere) devenise principalul cadru de confruntare a spectacolelor și a criticii. Fișierul cuprinde numai prima pagină; finalul textului lipsește.

399 „gratulație” (lat. *gratulatio*) — felicitare, urare.

400 „segregație” (lat. *segregatio*) — despărțire, separare; aici, deosebirea și ierarhizarea valorilor.

preferințe sau a unei *ambiții* „personificate” (acestea ar fi treptele decăderii criteriului unanimității). Și așa au apărut premiile contestante — vreau să zic premii acordate pe alte criterii decât cele unanimizate prin vot. Criza s-a numit competiția între evaluatori; evaluații erau pretext sau doar prilej.

Necesară, și această criză! Pentru că punea în evidență un risc: monotonizarea stilistică a spectacolelor competitive, apariția nefirească a unor „refuzați ai festivalurilor”[401], întârzierea afirmării sau a dreptului de afirmare a unor *modalități* de gândire a spectacolelor, dacă nu drastic, cel puțin în nuanță, *diferențiate*.

Judecățile ce stăteau la baza conferirii laurilor, și a celor „unanimi” și a celor contestanți, au fost la rândul lor supuse judecăților de principiu; li s-au cercetat critic metodologia și principiile, ceea ce a însemnat o reîntoarcere cu fața spre spectacol și spre importanța covârșitoare a diversității stilistice.

Constanta tuturor festivalurilor și colocviilor *a fost* — la început, cu delicatețe și prudență, mai apoi, abrupt și categoric, iar în prezent, demonstrat și metodic — *infirmarea criteriului „prizei la public” drept argument, și unic și suprem, al valorii spectacolului contemporan.*

Petrecându-se și *în mijlocul publicului și cu public*, spectacolele și dezbaterile au dus inevitabil la ceea ce se numește didactic educația publicului. *Valoarea spectacolului a devenit o necesitate publică.*

Ultima „criză” pusă în evidență de stagiunea festivalurilor și colocviilor de anul acesta este cea care ridică stacheta pretențiilor și a aspirațiilor valorice la cota maximă: dezbaterile se referă nu numai la spectacol, ci și la text căruia i se cere, insistent, până la somație, să se ridice la valoarea artei scenice românești. Festivalurile și colocviile au fost acelea care au scos arta spectacolului din țara noastră din impasul pe care îl descriu astfel: „din atâtea multe, doar câteva bune”. Nu mai există de ani de zile o „capitală” a artei regizorale, excelența spectacolelor depinzând numai de capacitățile și energia trupei și a teatrului. Multe din realizările scenice din țară pot intra în competiții internaționale cu multe șanse de a le fi validată valoarea. Dramaturgia va părăsi sfera de interes „local”. Ceea ce și este fatalmente necesar să se întâmple.

Nu cred să existe o formă mai aptă, mai competentă și mai eficace de instaurare a competiției valorice în arta teatrală contemporană, decât aceea a festivalului (colocviului).

Nu cred să existe un prilej și totodată un mijloc mai generos de a produce, de a urmări și de a dezvolta dialectica în mișcarea teatrală din țară, decât acelea

401 sursa: Aluzie la „Salonul refuzaților” (*Salon des Refusés*), expoziția organizată la Paris în 1863 pentru pictorii respinși de juriul Salonului oficial (Manet, Pissarro, Whistler).

Cu Dumitru Solomon[402]

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1983, p. 62–66]



despre

• vecinătăți literare • școala dialogului socratic • caracterul dialectic al dramaturgiei • prejudecățile criticii literare • ideea morală ca impuls

O convorbire realizată de Paul Cornel Chitic

PAUL CORNEL CHITIC: Deci, după cincizeci de ani de viață[403] și douăzeci de ani de activitate la masa de lucru asupra pieselor tale, te rog, Dumitru Solomon, încearcă să răspunzi la cea mai dificilă întrebare, pe care,

402 Dumitru Solomon — Dumitru Solomon (1932–2003) — dramaturg, autorul dialogurilor „socratice”; intervievat de autor în 1983 (în «Cu Dumitru Solomon»); piesa lui «Arma secretă a lui Arhimede» (în «Arma secretă a lui Arhimede»). (vezi pagina 513)

403 sursa: Interviu realizat de Paul Cornel Chitic, publicat în 1983 (după numele fișierului), foarte probabil în revista «Teatrul», la împlinirea a cincizeci de ani de către dramaturg. **Dumitru Solomon** (14 decembrie 1932, Galați – 9 februarie 2003) — dramaturg și eseist, redactor la *Gazeta literară* (1955–1962) și la *Luceafărul*, mai târziu redactor-șef al revistei *Teatrul azi*; autorul trilogiei filosofice *Socrate*, *Platon*, *Diogene câinele*; premiul UNITER pentru cea mai bună piesă românească cu *Repetabila scenă a balconului* (1995).

probabil, ți-ai pus-o de multe ori: care crezi că îți este locul, într-o ipotetică ierarhie a valorilor dramaturgiei contemporane?

DUMITRU SOLOMON: Nu mă preocupă ierarhia, ea e incitantă în domeniul sportului, al performanțelor care pot angaja pasiuni, dar e mai puțin interesantă în domeniul creației artistice.

Într-o dramaturgie servită de foarte puțini scriitori (și există, probabil, cel puțin o explicație a faptului că tu, Paul Cornel Chitic, contezi la ora actuală[404] printre cei mai tineri dramaturgi, deși ești mai aproape de vârsta mea decât de vârsta debutului), toți avem, cred, un loc mai mult sau mai puțin stabil (pentru că mai și creștem, mai și descreștem) și ne putem considera proprietari ai unor loturi literare, mici, e adevărat, dar care sunt ale noastre.

PAUL CORNEL CHITIC: **Te rog să-ți descrii acest lot de… proprietate literară.**

DUMITRU SOLOMON: În descripție sunt foarte slab, probabil că dacă eram bun scriam proză.

PAUL CORNEL CHITIC: **Dar lotul pe care-l ai se întretaie cu al altuia?**

DUMITRU SOLOMON: Se întretaie sau se învecinează…

PAUL CORNEL CHITIC: **Cu al cui?**

DUMITRU SOLOMON: În primul rând, cu ale acelora care nu mai sunt, pentru că a crede că te-ai născut în și din pustiu ar fi o infatuare stupidă.

PAUL CORNEL CHITIC: **Poți să dai și nume?**

DUMITRU SOLOMON: Dacă te referi la cei ce nu mai sunt, cred că scrisul meu se întretaie cu, sau mai precis decurge din lectura dramaturgiei lui Camil Petrescu, a dramaturgiei lui Sebastian[405] și, fără îndoială, a lui Caragiale.

Dacă te referi la „întretăierile” sau „învecinările” contemporane, ele există de asemenea. Amestecul de umor și amărăciune, de burlesc și solemn, parodia, ironia, demitizarea sunt comune multora dintre cei care scriu astăzi teatru; preocuparea

[56 (63)]

pentru metaforă, la fel; așa că mă văd cumva în familia care i-ar cuprinde pe Sorescu, pe D. R. Popescu, pe Naghiu[406], pe Chitic, pe Leonida Teodorescu, pe Mazilu, pe Tudor Popescu, pe Băieșu…

PAUL CORNEL CHITIC: **Și care sunt aceia cu care nu te învecinezi?**

---

404 sursa: Paul Cornel Chitic (1944–2007) debutase ca dramaturg relativ târziu; Solomon îl numără printre cei mai tineri dramaturgi ai momentului.

405 sursa: **Camil Petrescu** (1894–1957) — romancier și dramaturg al „teatrului de idei” (*Jocul ielelor*, *Danton*). **Mihail Sebastian** (Iosif Hechter; 18 octombrie 1907, Brăila – 29 mai 1945, București) — prozator și dramaturg (*Jocul de-a vacanța*, 1938; *Steaua fără nume*, 1944). **I. L. Caragiale** (1852–1912).

406 sursa: Dramaturgi contemporani: **Marin Sorescu** (1936–1996; *Iona*, 1968; *Răceala*); **D. R. Popescu** (1935–2023; *Acești îngeri triști*, 1969; *Pisica în noaptea Anului Nou*, 1970); **Iosif Naghiu**; **Paul Cornel Chitic** însuși; **Leonida Teodorescu** (*Ploaia și anchetatorul*, Teatrul Nottara, 1980, după dmtr.ro); **Teodor Mazilu** (11 august 1930, București – 18 octombrie 1980, București; *Proștii sub clar de lună*, *Mobilă și durere*); **Tudor Popescu** (*Jolly Joker*); **Ion Băieșu** (*Prețul*, *Tanța și Costel*). Anii de viață ai lui Naghiu, Teodorescu, Tudor Popescu și Băieșu nu i-am verificat la izvor.

DUMITRU SOLOMON: Nu am vecinătate cu dramaturgia care minte, cu dramaturgia care comunică adevăruri prefabricate, prezentându-le drept adevăruri rezultate în urma unui efort de gândire, a unui efort dramatic sau, dacă vrei, fiindcă suntem în teatru, a unui efort de **dialog**. Mi-am apropiat formula socratică și cred că la un adevăr se poate ajunge prin luptă, prin dialog, prin efortul de a te plia, chiar dacă este incomod, adevărului rezultat din dialog.

PAUL CORNEL CHITIC: Deci, acesta este motivul pentru care practici punerea problemelor sub semnul maieuticii[407][408]?

DUMITRU SOLOMON: S-ar putea ca și aceasta să fie o explicație. Atenție, însă: prin dialog se poate ajunge — vorbesc aici de dialogul socratic — la un adevăr, dar (vezi cazul sofiștilor)[409] se poate ajunge și la un adevăr… mincinos, la un adevăr formal, minciună în fond. N-am ambiția să spun că în ceea ce scriu ar exista niște adevăruri mari, importante, fundamentale, absolute (nu cred că se pot oferi adevăruri absolute), dar, în același timp, nu există nici minciuni mari, importante, fundamentale.

PAUL CORNEL CHITIC: **Mai degrabă cred că dramaturgia pe care o practici pornește din dorința de a învăța și a reînvăța — sau de a aminti celor care au uitat — cum se ajunge la adevăr.**

DUMITRU SOLOMON: E o școală pe care eu însumi o urmez, pe care n-am terminat-o și pe care, probabil, n-o voi termina niciodată, o școală la care mi se dă mereu ceva de corijat. Avem mereu corijențe.

PAUL CORNEL CHITIC: **Tocmai pentru că nu crezi în adevăruri absolute, îngăduie-mi să consider că sensul existenței individuale nu e un anume adevăr, ci modul cum se ajunge la adevăr.**

DUMITRU SOLOMON: Bine spus! Drumul spre adevăr.

PAUL CORNEL CHITIC: **Deci, în ciuda tentei metaforice, uneori parabolice, teatrul pe care-l scrii este dialectic.**

DUMITRU SOLOMON: Am și scris, chiar în revista „Teatrul”, despre caracterul funciarmente dialectic al dramaturgiei. Dramaturgia este dialectică, este mișcare a forțelor opuse, este luptă, conflict, dialog. Aici nu te poți sustrage dialecticii. Fără dialectică, nu iese o piesă de teatru, iese orice altceva.

PAUL CORNEL CHITIC: **Ai încercat, desigur, să privești retrospectiv anii în care ai scris. Spune-mi, te rog, ai simțit uneori — asta este întrebarea — că se exercită asupră-ți o anumită presiune spre a-ți schimba felul de a scrie teatru?**

---

407 „maieutică” (gr. *maieutikē*, „arta moașei”) — metoda lui Socrate de a-l face pe interlocutor, prin întrebări, să „nască” singur adevărul pe care îl purta în sine (Platon, *Theaitetos*).

408 maieuticii — Maieutica — metoda socratică a întrebărilor care îl fac pe interlocutor să descopere singur adevărul; Dumitru Solomon vorbește de „școala dialogului socratic” (în «Cu Dumitru Solomon»). (vezi pagina 516)

409 „sofiști” (gr. *sophistai*) — profesori de retorică și filosofie din Grecia secolului al V-lea î.Hr. (Protagoras, Gorgias), acuzați de Socrate și Platon că predau arta de a face să pară adevărat orice argument.

DUMITRU SOLOMON: Presiunea aceasta e chiar în mine. Există și presiuni vizibile, pe care le cunoaștem cu toții, dar există și presiunea asta nevăzută, interioară, ce decurge și din structura dialectică a scriitorului, care este totodată și om, și cetățean, și care își asumă cu fiecare cuvânt scris o răspundere socială. Dacă uneori ești sigur pe cuvânt sub raport estetic, nu ești sigur întotdeauna sub raport etic, sau dimpotrivă, se întâmplă să fii sigur pe puterea etică a cuvântului și să nu fii sigur pe cea estetică. Sunt momente de mare presiune, iar presiunea asta se simte uneori în ceea ce ai scris.

PAUL CORNEL CHITIC: **Ai fost ani la rând foarte puțin jucat. Asta nu te-a marcat în nici un fel?**

DUMITRU SOLOMON: N-aș spune că da, pentru că în momentul în care m-am apucat să scriu teatru am dorit o „ciudată" finalitate, finalitate pe care nu și-o propun de obicei dramaturgii. Am dorit întotdeauna să public ceea ce scriu, și nu să fie jucat. Probabil că nu aveam viziunea scenică a pieselor pe care le scriam.

PAUL CORNEL CHITIC: **Este o modestie provocată de dificultățile de a ajunge pe scenă, sau este...?**

DUMITRU SOLOMON: N-aș numi-o modestie. Dimpotrivă, o infatuare de scriitor, care are mai mare încredere în scris, în tipar, decât în imaginea scenică. Noi toți — sau aproape toți — ne-am format ca literați și am căpătat un cult al scrisului **tipărit**, al literei de tipar, al cărții, al revistei. Cred că marea majoritate a celor care scriem astăzi dramaturgie am venit spre teatru din literatură.

[57 (64)]

PAUL CORNEL CHITIC: După douăzeci de ani de căutări și de lucru la masă, spune-mi, Dumitru Solomon, crezi că este cu putință, în principiu, ca dramaturgia românească, în ansamblu, cultura socialistă, să nască un anume fel de teatru, reprezentând un curent filozofic și estetic, așa cum a fost, bunăoară, teatrul expresionist[410], sau teatrul existențialist, teatrul absurdului sau cel al „tinerilor furioși"[411]?

DUMITRU SOLOMON: Nu numai că există șanse, nu numai că e cu putință, dar este absolut necesar. Dacă dramaturgia noastră exprimă o gândire revoluționară, este normal ca și în plan estetic această gândire să se exprime în mod revoluționar. Multă vreme nu am făcut altceva decât să copiem. Să copiem structuri, să copiem modele. Ar trebui să descoperim modele noi, să impunem aceste modele. Așa cred că e logic să se întâmple. Spiritul novator în dramaturgie, ca și în alte domenii ale creației, e firesc să

410 „expresionism" — curent artistic german (c. 1905–1925) care deformează realitatea pentru a exprima trăiri interioare; în teatru: Georg Kaiser, Ernst Toller, Frank Wedekind. „Teatrul existențialist" — piesele lui Jean-Paul Sartre și Albert Camus (anii '40–'50). „Teatrul absurdului" — denumire dată de Martin Esslin (1961) dramaturgiei lui Beckett, Ionesco, Adamov.

411 „tinerii furioși" (engl. *Angry Young Men*) — generația de scriitori britanici din anii '50 (John Osborne, *Privește înapoi cu mânie* / *Look Back in Anger*, 1956; Arnold Wesker, John Arden), revoltați împotriva conformismului social.

vină dintr-o gândire revoluționară. Ne propunem să transformăm omul. Dar cum să-l transformăm? Tot pe baza a ceea ce s-a făcut în urmă cu un secol, cu două secole, și s-a verificat în practica teatrală? În dramaturgie au fost tentative de a descoperi alte căi, alte mijloace; la fel, în arta spectacolului. Dramaturgia noastră este încă necunoscută în lume — avem și noi o vină în asta — și deci nu poate fi comparată. S-ar putea ca, la un moment dat, când se vor pune toate cărțile pe masă (mă refer la cărțile de joc, aici), să constatăm că avem cărți mai bune.

PAUL CORNEL CHITIC: **Deci, în afară de dorința obstinată de a scrie niște piese care să fie socotite la fel de bune ca acelea pe care le luăm drept puncte de reper, în afară de calitatea — ca să zic așa — inovatoare sau de-a dreptul revoluționară a unor texte care s-ar juca pe scenă, înțeleg că și arta regiei și arta actorului au jucat un rol important în formarea ta ca dramaturg.**

DUMITRU SOLOMON: Am început să scriu teatru într-un moment foarte bun al artei teatrale de la noi. Am văzut multe spectacole, pentru că scriam, în perioada respectivă, cronică dramatică. Se căuta mereu ceva nou și, dacă îmi amintesc bine, nu trecea stagiune fără unul, două sau trei evenimente teatrale de primă mărime. În acest context, dacă voiai să scrii teatru, trebuia să te sincronizezi, să te pui de acord cu nivelul înalt profesional al artei spectacolului. Sigur, asta nu înseamnă că trebuia să și reușești.

PAUL CORNEL CHITIC: **Ceea ce ai spus despre dramaturgie, despre șansa ei de a da naștere unui curent, unei școli, așa cum au fost câteva în Europa, mă obligă să te întreb de ce crezi că dramaturgia contemporană nu se bucură de atenția criticilor literari.**

DUMITRU SOLOMON: Fenomenul, cel puțin din câte știu eu, este izolat. Nu cred că în alte părți se întâmplă acest lucru, cred că numai la noi, și asta vine dintr-o prejudecată, iar prejudecata vine dintr-o realitate. A existat o perioadă în care nu merita să se publice dramaturgie — și nu se publica, iar un critic literar serios, nefiind obligat, prin specificul profesiunii, să scrie despre spectacole, evita să-și consume timpul cu piesele de teatru. Apăreau din când în când și piese interesante, e adevărat (să nu uităm de un Lovinescu, un Baranga[412], scriitori care ar fi meritat mai multă atenție și din partea criticii literare), dar erau foarte puține piesele care să-l determine pe criticul literar să facă o incursiune în sălile de teatru. Deși realitatea s-a mai schimbat, prejudecata, formându-se pe parcursul unei perioade lungi, a rămas în vigoare. În virtutea inerției, critica literară ocolește dramaturgia. Există în momentul de față scriitori de literatură dramatică și opere literare de teatru care pot constitui obiect al cercetării criticii literare, opere care, în același timp, stau foarte bine alături de acelea importante din poezie sau proză.

412 sursa: **Horia Lovinescu** (1917–1983) — dramaturg (*Citadela sfărâmată*, 1955; *Moartea unui artist*, 1964), director al Teatrului Nottara din 1965. **Aurel Baranga** (20 iunie 1913, București – 10 iunie 1979, București) — comediograf (*Mielul turbat*, 1954; *Opinia publică*, 1967).

PAUL CORNEL CHITIC: **Te-aș ruga, în contextul răspunsurilor la întrebarea anterioară, să dai cinci nume de dramaturgi care ar trebui și pe care îi recomanzi cu insistență să devină obiect și subiect de cronică literară.**

DUMITRU SOLOMON: Pot să dau mai mult de cinci nume. În afară de Lovinescu, Mazilu, Everac[413], care fac parte dintr-o perioadă mai veche a literaturii, există Sorescu, D. R. Popescu, Guga, Naghiu, Băieșu, Chitic, Mănescu, Iacoban, Sütö, Tudor Popescu. Consider că acești dramaturgi, și, poate, și alții, sunt scriitori, și nu numai ceea ce s-ar numi „producători de teatru", iar unele dintre lucrările lor dramatice merită să fie analizate alături de romanele sau volumele de versuri importante.

PAUL CORNEL CHITIC: **Constați existența unor direcții, a unor direc-**

[58 (65)]

ții diferite, sesizabil diferite, în dramaturgie?

DUMITRU SOLOMON: Critica de teatru, care, din păcate, dispune și ea de puține forțe, a și încercat să definească aceste direcții. Sunt totuși multe piese, dar aici contează și una sau două piese care pot defini personalitatea unuia sau altuia dintre dramaturgi, și care, nejucându-se, sau nefiind tipărite încă, nu intră în discuția criticii. Câtă vreme aceste piese care precizează locul unui dramaturg în contextul literaturii dramatice și al teatrului actual nu se joacă — și cred că fiecare dintre noi poate numi una sau două piese pe care le consideră importante și care n-au ajuns să fie confruntate cu celelalte piese, cu publicul, cu teatrul, cu dramaturgia națională, cu literatura națională —, nu ne putem pronunța asupra dramaturgilor. Știm că există structuri constituite, știm că există personalități, dar o direcție poate fi cuprinsă doar când cunoști o suită de piese.

PAUL CORNEL CHITIC: **Cum îți scrii teatrul? Cum îți scrii piesa: plecând de la cazuistică, de la un caz particular și încercând să te ridici la general, la o tendință, sau pleci de la tensiune, de la o stare conflictuală care crește ca o namilă invizibilă, și începi să cauți în faptul curent, imediat, ilustrația, expresia?**

DUMITRU SOLOMON: Sunt un moralist, pornesc de la o idee morală. Dacă îmi lipsește această idee morală, nu scriu. S-ar putea să nu mai fie nevoie astăzi de moraliști sau s-ar putea ca moraliștii să fie asimilați, la repezeală, cu moralizatorii.

Există pentru mine o idee morală-mamă, care se traduce foarte simplu: a fi om în orice împrejurare, în ciuda și împotriva unor conjuncturi, în ciuda și împotriva unor presiuni, în ciuda și împotriva unor tendințe interioare de a

413 sursa: **Paul Everac** (Petre Constantinescu; 23 august 1924, București – 18 octombrie 2011, București) — dramaturg prolific (peste 140 de piese), președinte al TVR (1993–1994). **Romulus Guga** (1939–1983) — poet, prozator și dramaturg din Târgu Mureș. **Mircea Radu Iacoban** (n. 1940) — prozator și dramaturg ieșean. **Sütő András** (17 iunie 1927, Cămărașu – 30 septembrie 2006, Budapesta) — dramaturg maghiar din România (*Floriile unui geambaș*, *Stea pe rug*, *Nunta de la Susa*, 1981). „Mănescu" nu l-am putut identifica sigur.

anula această calitate. Teatrul, mai mult poate decât alte modalități de exprimare artistică, este investit cu această misiune. Trebuie să sprijinim umanul din noi.

PAUL CORNEL CHITIC: **Constat că te bântuie patetismul, speranța. Oare și acea fantomatică imagine utopică a omului, față de care orice atitudine pragmatică se află în culpă?**

DUMITRU SOLOMON: Da, ai spus bine ceea ce aș fi vrut să spun eu însumi. Sunt, în modul în care gândesc, un patetic, e adevărat, nu însă și în ceea ce scriu. Chiar mă străduiesc ca în scris să nu fiu patetic, să nu fiu liric, să nu fiu sentimental. Uneori îmi impun ironia, pentru a nu cădea în ridicol. La un moment dat, patetismul se degradează în emfază, și emfaza alunecă foarte ușor în ridicol. Nu sunt utopic. Nu cred într-un om perfect, dar cred în perfectibilitate.

PAUL CORNEL CHITIC: **Perfectibil, față de ce? Comparativ cu ce?**

DUMITRU SOLOMON: Comparativ cu cele două extreme, cu animalul din noi și cu omul ideal pe care-l visăm.

PAUL CORNEL CHITIC: **O altă întrebare. Sunt piese despre care crezi că, dacă s-ar fi jucat la timp, ți-ar fi înlesnit scrisul?**

DUMITRU SOLOMON: Nu sunt încredințat că ceea ce scriem, chiar dacă scriem bine, este definitiv, rezistă timpului.

PAUL CORNEL CHITIC: **Înțeleg că sunt piese pe care ai început să le renegi?**

DUMITRU SOLOMON: Nu, nu în sensul acesta. O piesă ca [414]**Socrate**, dacă s-ar fi jucat atunci când a fost scrisă, pentru mine ar fi constituit o verificare a puterii mele de creație dramaturgică. Piesele sunt, într-o măsură sau alta, datate. Socrate e permanent, nu însă și ceea ce scrii despre Socrate. E posibil ca piesa să fi fost importantă acum 14—15 ani, când a fost scrisă, dar să fie mai puțin importantă acum, sau peste alți 14—15 ani.

PAUL CORNEL CHITIC: **Lucrezi la vreo piesă acum?**

DUMITRU SOLOMON: Tot timpul lucrez la ceva, dar nu știu dacă o să fie sau nu piesă.

PAUL CORNEL CHITIC: **Constat că la cincizeci de ani — și îți doresc „La mulți ani”! —, în discuția pe care am purtat-o, ai o tinerețe care se manifestă prin timiditate, prin îndoială, prin dorința de a te verifica.**

DUMITRU SOLOMON: Îndoiala de la maturitate, nu din timpul tinereții. În tinerețe aveam mai puține îndoieli, acum am început să am îndoieli.

PAUL CORNEL CHITIC: **Ești nemulțumit de cantitate?**

DUMITRU SOLOMON: Sunt nemulțumit de cantitate și de calitate, dar sunt nemulțumit în cel mai înalt grad de lene și de faptul că mă las atras de tot felul

414 sursa: **Dumitru Solomon, *Socrate*** — prima piesă a trilogiei „Măști contemporane” (*Socrate*, *Platon*, *Diogene câinele*); după spusele autorului, scrisă cu 14–15 ani înainte de interviu, deci pe la 1968–1969. Datele publicării și ale premierei n-am putut să le verific.

[59 (66)]

de lucruri mărunte, ocolind lucrurile esențiale.

PAUL CORNEL CHITIC: **Crezi că dacă ai fi fost mai harnic, mai productiv, dramaturgia pe care ai scris-o ar fi arătat altfel?**

DUMITRU SOLOMON: Poate nu altfel, dar ar fi fost mai completă imaginea ei, de fapt mai diversă, completă neputând fi niciodată. Uneori e bine să nu scrii o piesă.

PAUL CORNEL CHITIC: **Câte piese crezi că ar trebui (dacă ai putea să scrii peste noapte un număr de piese), câte piese crezi că ar mai fi fost nevoie să fi scris, ca să ai convingerea și siguranța că imaginea aceea despre propria ta creație putea fi mai completă?**

DUMITRU SOLOMON: Dacă aș vrea să glumesc, în stilul lui Băieșu[415], aș spune 24. Nu știu. S-ar putea să fie nevoie să mai retrag niște piese pentru ca imaginea să fie adevărată, iar uneori o piesă „în plus” — pe care te-ai grăbit s-o scrii, fără convingere — dă o imagine mai puțin adevărată.

PAUL CORNEL CHITIC: **Ai întâlnit cumva cărți care să te oprească de la scrierea unei piese și să te facă să-ți revizuiești imaginea pe care o aveai despre acea problemă?**

DUMITRU SOLOMON: Nu. De obicei, cărțile mă incită să scriu. S-ar putea ca asta să se observe în piese. Mă refer la tonul livresc. O idee găsită undeva, într-o carte, îmi poate sugera dramatism, iar dramatismul e suficient să se proiecteze pe o obsesie mai veche, pentru ca să producă un embrion dramatic, embrion care nu se supune nici unei legi, fiindcă el poate intra imediat în creșterea firească, dar se poate conserva ani de zile, spre a reveni, ulterior, ca idee teatrală.

PAUL CORNEL CHITIC: **Ți-am pus o mulțime de întrebări. Nu știu în ce măsură am fost aproape de felul tău de a gândi și de felul general de a gândi despre ceea ce scrii. Este vreo întrebare care ai fi dorit să-ți fie pusă, și nu ți-am pus-o?**

DUMITRU SOLOMON: În general, hazul unui dialog constă în faptul că te afli în fața necunoscutului și nu ți se pun întrebări la care te aștepți și ale căror răspunsuri le pregătești dinainte. Nimic nu-mi place mai mult decât dialogul. Poate că de aceea m-am și apucat să scriu teatru.

415 sursa: **Ion Băieșu** — prozator, dramaturg și umorist (*Preșul*; scenarii pentru televiziune: *Tanța și Costel*), cunoscut pentru umorul absurd al replicilor.

Cvadrienala[416] de scenografie și arhitectură teatrală

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1983, p. 63–68]

Praga

În perioada 13 iunie—3 iulie[417], în capitala Republicii Socialiste Cehoslovace a avut loc Cvadrienala de scenografie — expoziție al cărui titlu complet: „Panorama internațională a scenografiei și a arhitecturii teatrale” — dezvăluie scopurile, intențiile și metodologia cercetărilor teoretice și practice în aceste domenii, impuse de dezvoltarea artei teatrale pe toate meridianele lumii. Cele 24 de țări participante au prezentat stadiul în care se află creația scenografică și scenotehnică, realizările arhitecturale în domeniu și școlile de scenografie ce pregătesc generațiile viitoare.

În cele două săli, cu suprafețe de expunere generoase, fusese „inventat” câte un fals labirint, care alveola divers volumul sălii în spații cvasiizolate și încăpătoare pe măsura ambițiilor, dorințelor și materialului prezentat de fiecare țară.

Un adevărat turn Babel[418]; numai că aici, contrar apocalipticului deznodământ din mit, atâtea limbi ale Pământului în care se rostește și se gândește teatrul nu numai că nu s-au încurcat, amestecându-se ori alăturându-se, dar au și atestat un *„bagaj lexical” comun*; diferențele erau doar de nuanță și de grad: diferența pe abscisă[419] era cea dintre *cultul pentru teatru* și *cultivarea teatrului*; diferența pe ordonată era cea dintre *teatrul ca lux și joc al spiritului* și *teatrul ca necesitate și exprimare spirituală*. Altminteri, orice trăsnaie care aparține scenei are într-însa o anume ascunsă cumințenie

---

416 Cvadrienala — Cvadrienala de scenografie și arhitectură teatrală de la Praga (Pražské Quadriennale), expoziție internațională organizată din 1967 la patru ani, cu pavilioane naționale, secție tematică, secție de arhitectură și secție a… (vezi pagina 511)

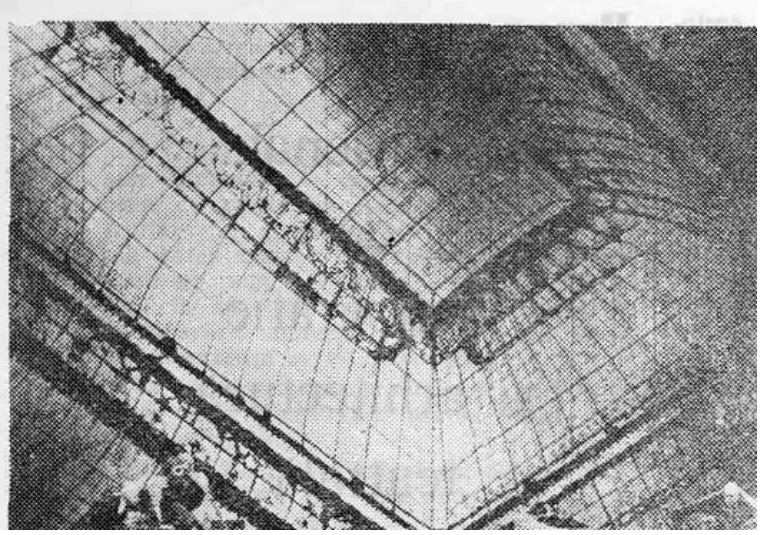
417 sursa: Cronica Cvadrienalei de la Praga din 1983 (ediția a cincea a *Pražské Quadriennale*, „Panorama internațională a scenografiei și arhitecturii teatrale”), foarte probabil în revista «Teatrul», 1983. După arhiva oficială (pq.cz): 13 iunie – 3 iulie 1983, la Palatul Congreselor din Praga; 28 de țări participante (autorul scrie 24), 766 de artiști, 3.718 lucrări; secțiuni: scenografie și costum, secțiunea tematică „Scenografia operelor autorilor cehi și slovaci”, arhitectură teatrală, școli de scenografie; Tripla de Aur (Golden Triga) a revenit R.F. Germania. Cronica oficială notează că România, deși înscrisă, a renunțat la expoziția națională „din lipsă de fonduri”.

418 „abscisă” / „ordonată” — axa orizontală, respectiv verticală, a unui sistem de coordonate.

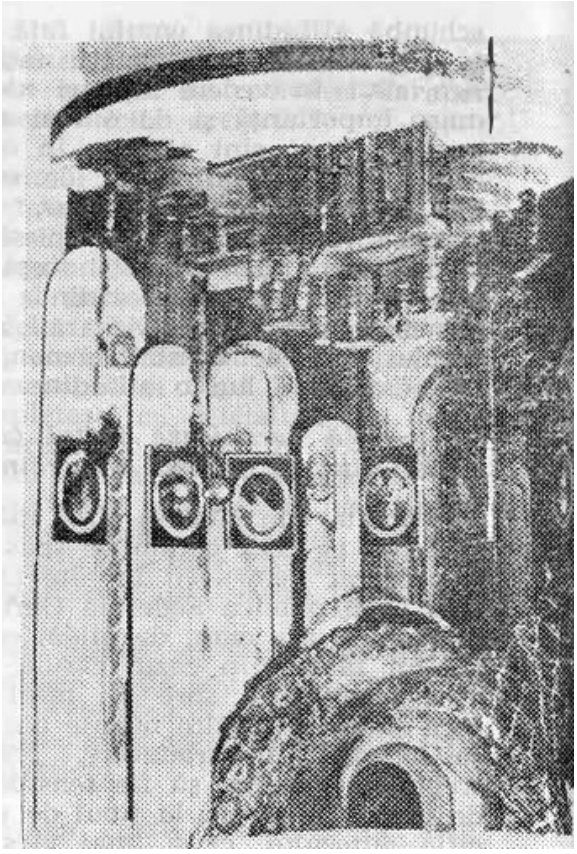
419 sursa: Turnul Babel (Facerea 11, 1–9): oamenii vor să zidească un turn până la cer, iar Dumnezeu le amestecă limbile, ca să nu se mai înțeleagă între ei. [Facerea (Biblia sinodală), ro.]

didactică, și acel — ușor de descoperit — simplism, ca orice lucru făcut cu ostentație și sfidând oricare alte practici. Ca în pavilionul

[61 (64)]

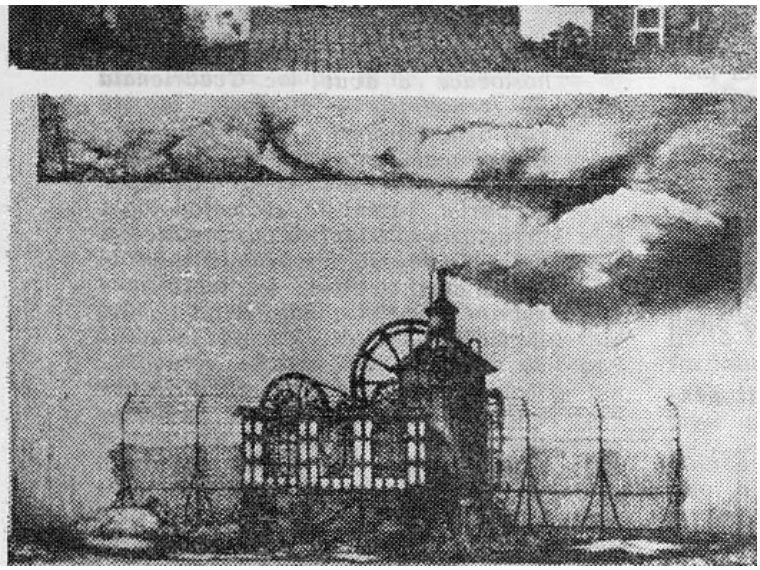


1. Franz Havemann (R.D.G.)[420]*, „Faust II” de Goethe*

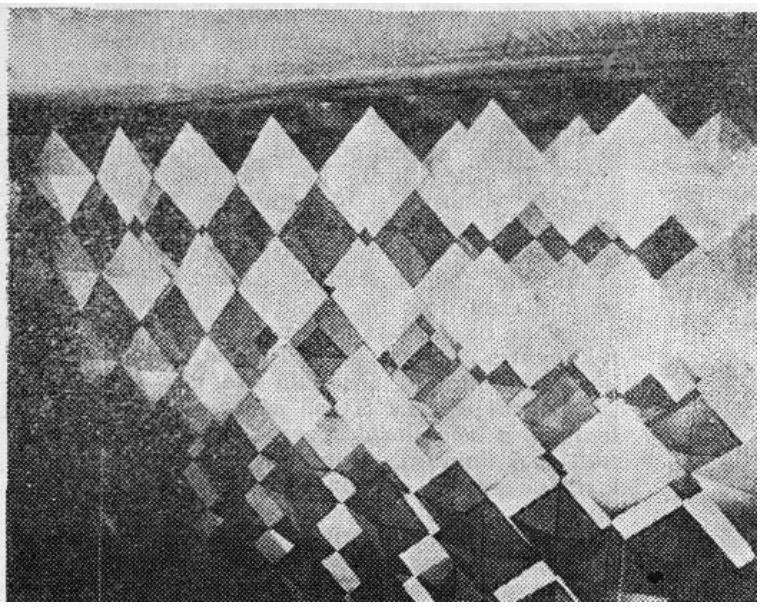


4. Georgi Nojarov (R. P. Bulgaria)[421]*, „Școala calomniei” de R. Sheridan*

420 sursa: **Franz Havemann** (n. 1933, Neukloster) — scenograf german, scenograf-șef la Deutsches Nationaltheater din Weimar din 1963; a expus la Praga decorul la **J. W. Goethe, *Faust II*** (1832) (1982) (după catalogul PQ ’83). [J. W. Goethe — Faust. Der Tragödie zweiter Teil (1832), de.wikisource, de]



2. Paolo Bregni (Italia)[422], „Omul cel bun din Si Ciuan” de Bertolt Brecht



3. Ryszard Winiarski (R. P. Polonia)[423], „Othello” de Shakespeare

1. Franz Havemann (R.D.G.), „Faust II” de Goethe

421 sursa: În catalogul Cvadrienalei numele e **Georgij Nožarov** (bulg. Ножаров; n. 1926, Sofia), scenograf bulgar; decorul la **R. B. Sheridan, *Școala bârfelilor*** (*The School for Scandal*, 1777), Teatrul Dramatic din Sofia, 1980, regia N. Mladenov (după catalogul PQ ’83). Forma «Rojarov» pare o greșeală de tipar. [R. B. Sheridan — The School for Scandal (1777), Project Gutenberg (eBook #1929, domeniu public), en]

422 sursa: **Paolo Bregni** (n. 1937, Milano) — scenograf italian, colaborator al lui Giorgio Strehler; decorul la **Bertolt Brecht, *Omul cel bun din Sâciuan*** (*Der gute Mensch von Sezuan*, 1943), Piccolo Teatro din Milano, 1980 (după catalogul PQ ’83).

423 sursa: **Ryszard Winiarski** — artist polonez; decorul la **W. Shakespeare, *Othello*** (c. 1603–1604), Teatr Polski din Varșovia, 1976, regia A. Kowalczyk (după catalogul PQ ’83). Prenumele e tipărit greșit «Ryszaro». [William Shakespeare — Othello (c. 1603–1604), ediția Project Gutenberg (eBook #1531, domeniu public), en]

2. Paolo Bregni (Italia), „Omul cel bun din Si Ciuan” de Bertolt Brecht
3. Ryszaro Winiarski (R. P. Polonia), „Othello” de Shakespeare
4. Georgi Rojarov (R. P. Bulgaria), „Școala calomniei” de R. Sheridan

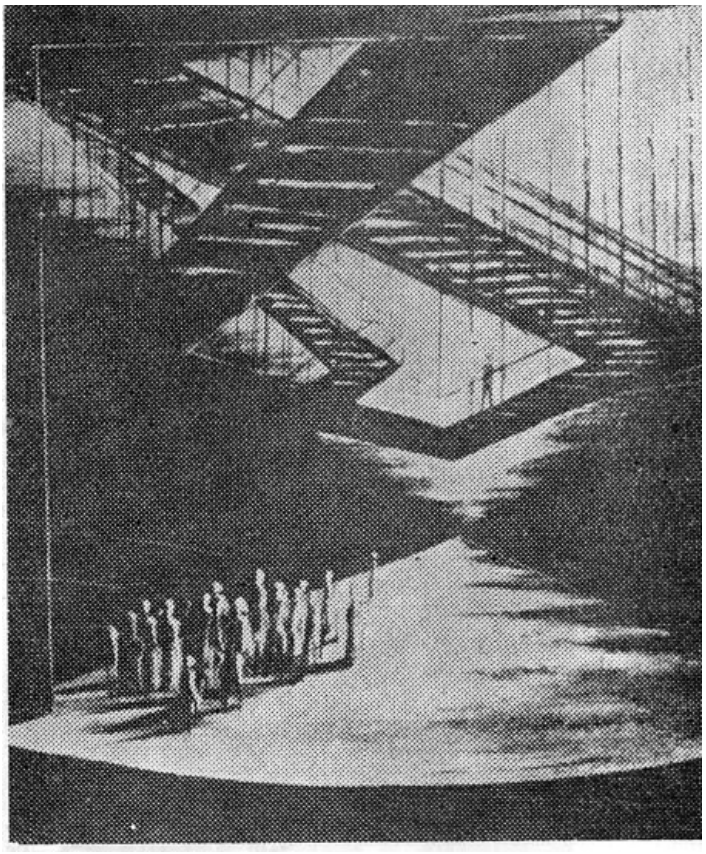
[62 (65)]

suedez, unde oameni serioși[424], și probabil pricepuți în meserie, invitau vizitatorii într-un cub vopsit în negru pe dinlăuntru și-i covârșeau și-i „striveau” cu volumul sferic al unui balon de cauciuc imens — altfel moale și banal ca o glumă decentă. În timp ce pe pereții sferici ai balonului translucid era proiectat un spot de lumini colorate, oamenii aceia împingeau gogoașa de aer spre spectatorii așezați care cum putea și pe unde apuca. Atât! Scenografii finlandezi au realizat și mai puțin: pe pereții — tot negri — ai cubului lor expozițional au întins niște fire de care atârnau fasunguri[425] cu beculețe micuțe-mititele; acestea clipeau, care cum le venea rândul! Să privească și să înțeleagă cine ce vrea!

În timp ce în decorurile japoneze am deslușit eforturi vizibil încordate de a se „europeniza”, în timp ce școala scenografică din Egipt încearcă să învețe (ori mai degrabă să-și amintească) ce înseamnă scenă, spațiu de joc, cinetica spațiului, figurarea etc., etc., europenii s-au și plictisit de teatru ca simplă incintă pusă la dispoziția spectacolului și a spectatorilor și visează — ca de obicei, strâmbând din nas față de ceea ce se lansase până mai ieri ca fiind epocal și definitiv — la o întoarcere spre

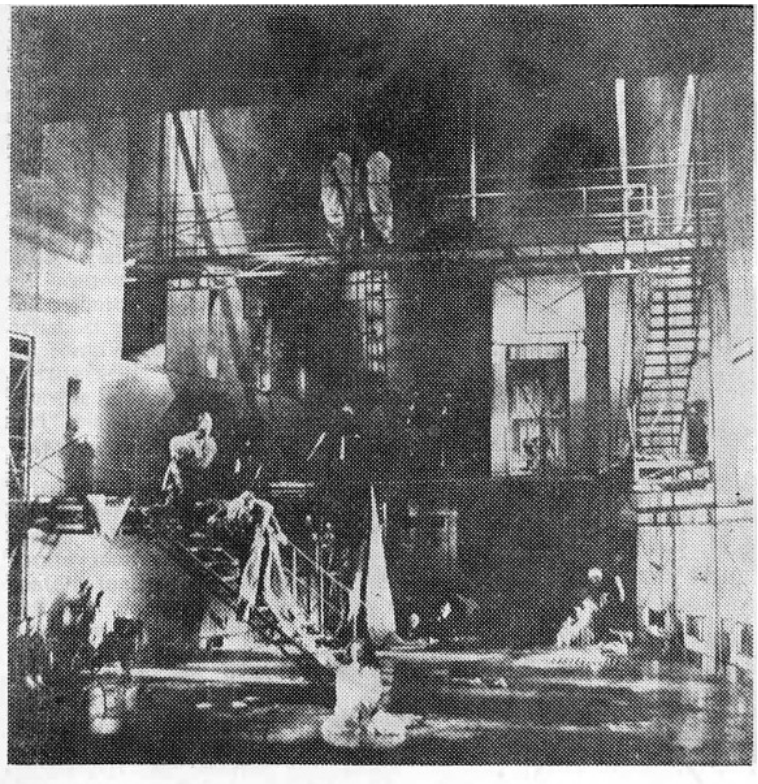
424 „fasung” (germ. *Fassung*) — dulie, soclul în care se înșurubează becul.

425 sursa: Pavilionul Suediei a fost, după catalogul Cvadrienalei, o singură instalație scenografică a lui Mårten Lindblom (vezi legenda de la p. 67).



Zbyněk Kolář (R. S. Cehoslovacia)[426]*, „Resurecția” de I. Cikker*

426 sursa: **Zbyněk Kolář** — scenograf ceh; la PQ ’83 a primit medalia de argint în secțiunea tematică, „pentru scenografia operelor cehoslovace contemporane” (după pq.cz). **Ján Cikker, *Vzkriesenie*** («Învierea») — operă a compozitorului slovac Ján Cikker (1911–1989), după romanul *Învierea* al lui Lev Tolstoi.



Wilfried Werz (R.D.G.)[427] *„Salomeea” de R. Strauss*

[63 (66)]

gloria acelor secunde prospere și opulente ale istoriei, când se construiau clădiri de teatru ca niște catedrale, înzorzonate și dantelate. O modă retro[428] care costă! (Bineînțeles, luăm în discuție numai ceea ce a fost prezent pe simezele expoziției. Tendințele, direcțiile, concepțiile care nu au fost prezentate expozițional, și care, probabil, se manifestă în toate culturile, mi-au rămas necunoscute.)

Oricum, a fost dezamăgitor să asist la un simpozion atât de seducător și de timorant intitulat „Teatrul de azi și de mâine” — nu mai spun la câte ametitoare speranțe și ipoteze teoretice m-a dus gândul, când am aflat, încă din țară, acest titlu — pentru ca, de fapt, să aud prețioase gungureli poetico-speculative despre rostul cornișei, al capitelului, al mobilierului de foyer[429], în legătură cu înțelegerea plenară a lui Shakespeare și… compania!

Discuțiile au ocolit problemele grave și permanente ale scenografiei și s-au ferit ca de tămâie să nu se încalce consensul: orice, dar numai despre arhitectura teatrală.

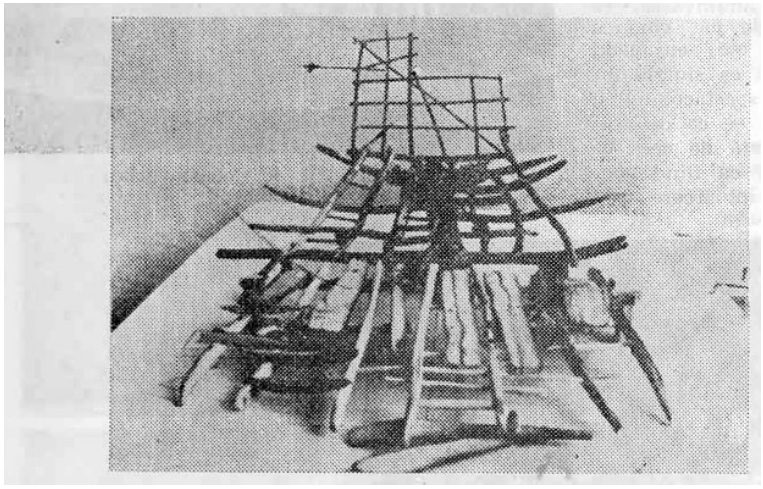
Cel puțin un fenomen din cadrul Cvadrienalei merita toată atenția: am amintit de subtema „Școli de scenografie”; britanicii au trimis „Școala centrală

427 sursa: **Wilfried Werz** (n. 1930, Dresda) — scenograf german, scenograf-șef la Deutsche Staatsoper din Berlin din 1965; decorul la **Richard Strauss, *Salome*** (1905), în regia lui Harry Kupfer (1979) (după catalogul PQ ’83).

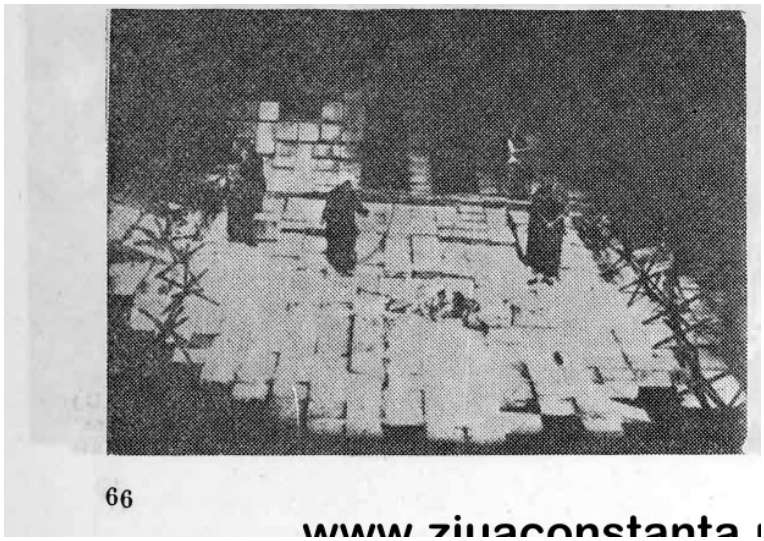
428 „retro” (fr. *rétro*, de la *rétrograde*) — care imită stilul unei epoci trecute.

429 „foyer” (fr., „cămin, vatră”) — foaierul, sala de așteptare și de promenadă a teatrului, unde publicul stă în pauze.

de artă și design” din Londra[430], mai exact anul II de teatru: un grup de băieți și fete (foarte tineri și foarte „punk”[431]). Acești tineri, așezați, alături de scheletul scenic pe care-l utilizau — un cadru metalic extrem de simplu — într-un colț al imensei hale, prezentau zilnic, de la deschidere la închiderea sălii, 11 spectacole scenografice: *Plaja, Iarna, Gara, Noaptea, Bâlciul, Carnavalul, Vara, Hotelul, Grădina, Peisajul, Piscina*. Spectacole scenografice! deci, fără text, fără actori (prezența studenților în scenă era cea a unor manechine



Miroslav Melena (R. S. Cehoslovacia)[432], „Păsările” de Aristofan



Gyula Pauer (R. P. Ungară)[433], „Orestia” de Euripide

430 „punk” (engl.) — subcultură juvenilă și curent muzical apărute la Londra pe la 1976, cu ținută provocatoare (păr vopsit, creste, haine rupte, ace de siguranță).

431 sursa: **Central School of Art and Design** din Londra — școală de artă cu un curs de scenografie de mare prestigiu (contopită în 1989 cu Saint Martin’s School of Art: azi Central Saint Martins). Juriul PQ ’83 a recomandat o distincție pentru toate școlile expozante, „în special școala din Londra” (după pq.cz).

432 sursa: **Miroslav Melena** (n. 1937, Louny) — scenograf ceh; decorul la **Aristofan, *Păsările*** (414 î.Hr.), Teatrul Tineretului (Pozorište mladih) din Sarajevo, 1980, regia E. Majaron (după catalogul PQ ’83). [Aristofan — Ὄρνιθες (Păsările, 414 î.Hr.), textul grec, ed. F. W. Hall și W. M. Geldart (Oxford, 1906), Perseus / Scaife ATLAS, grc]

[64 (67)]

care se mișcau extrem de puțin, fără să apeleze la mimică și pantomimă[434]), doar cu câteva elemente de recuzită, câteva costume; fețele lor erau acoperite cu câte un ciorap, ca în filmele naive cu gangsteri; câteva spoturi de lumină mai simple decât cele de la „Casandra”[435], și o bandă sonoră. Nu exagerez când spun că aceste experiențe meritau toată atenția. Într-un fel sau altul, ele conțineau sau tindeau să conțină toată instrumentația exprimării și expresivității pe care celelalte pavilioane le prezentau sub formă de machete, diapozitive color, videocasete color, proiecte, schițe etc.

Trebuie spus — fie și în treacăt — că țara-gazdă a etalat tot ce are mai meritoriu și mai spectaculos în materie de scenografie. Mișcarea teatrală din această țară are — alături de Josef Svoboda[436][437], scenograf de talie internațională — un grup de artiști de înaltă ținută.

*

Comentând expoziția cu cei doi specialiști români, alături de care am participat, Paul Bortnovschi și Traian Nițescu[438], acesta din urmă îmi spune: „când voi scrie despre Cvadrienală, titlul va fi «Criza scenografiei»”. După spusele sale, celelalte ediții au fost mai opulente, mai proaspete, mai promițătoare, exprimau mai multă încredere în viitor.

Nu le-am văzut, nu mă pot pronunța, dar probabil că așa este, pentru că actuala ediție a scos în văzul lumii o stagnare, o oboseală a căutării, ori, mai exact spus, a dat la iveală o nedumerire în ce privește scopul căutărilor scenografului (și ale omului de teatru, în general). Câteva propuneri din expoziție — altminteri nememorabile, și care mi s-au agățat de amintire doar

433 sursa: **Gyula Pauer** (n. 1941, Budapesta) — sculptor și scenograf maghiar (numele e tipărit «Paver»); catalogul PQ ’83 înregistrează decorul la *Orestes*, Teatrul Național din Budapesta, 1982, regia Gábor Zsámbéki. *Orestia* (458 î.Hr.) e trilogia lui Eschil; *Oreste* (408 î.Hr.) e o tragedie a lui Euripide — legenda le confundă. [Eschil — Ἀγαμέμνων (prima tragedie a Orestiei, 458 î.Hr.), textul grec, ed. H. W. Smyth (1926), Perseus / Scaife ATLAS, grc]

434 sursa: „Casandra” — sala-studio a Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” din București, unde se jucau spectacolele studenților.

435 pantomimă — Arta jocului fără cuvinte, în care actorul (mimul) sugerează personaje, obiecte și spații numai prin gest, atitudine și mișcare; în secolul XX ea a devenit o artă de sine stătătoare (Étienne Decroux, Marcel Marceau, iar în… (vezi pagina 520)

436 sursa: **Josef Svoboda** (10 mai 1920, Čáslav – 8 aprilie 2002, Praga) — scenograf ceh, scenograful-șef al Teatrului Național din Praga, cofondatorul spectacolelor *Laterna Magika*; unul dintre marii inovatori ai scenografiei secolului XX (proiecții, lumină, oglinzi); membru al juriului PQ ’83.

437 Josef Svoboda — Josef Svoboda (1920–2002) — scenograful ceh al Teatrului Național din Praga, inovator al decorului cinetic și al proiecțiilor, „scenograf de talie internațională” (în «Cvadrienala de scenografie și arhitectură teatrală» și «Cu… (vezi pagina 516)

438 sursa: **Paul Bortnovschi** (17 iulie 1922, Sinaia – 12 octombrie 2007, București) — arhitect și scenograf, unul dintre principalii creatori ai scenografiei românești postbelice; colaborator statornic al lui Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Valeriu Moisescu și Radu Penciulescu, mai ales la Teatrul Bulandra; autorul decorului la *Danton* (Teatrul Național, 1974). Pagina lui din dmtr.ro îi consemnează participarea la Trienalele de scenografie de la București din 1971 și 1976. **Traian Nițescu** — scenograf, colaborator al spectacolelor I.A.T.C. (*Pălăria florentină*, 1974; *Vedere de pe pod*, 1978, după dmtr.ro); anii lui de viață nu i-am putut verifica.

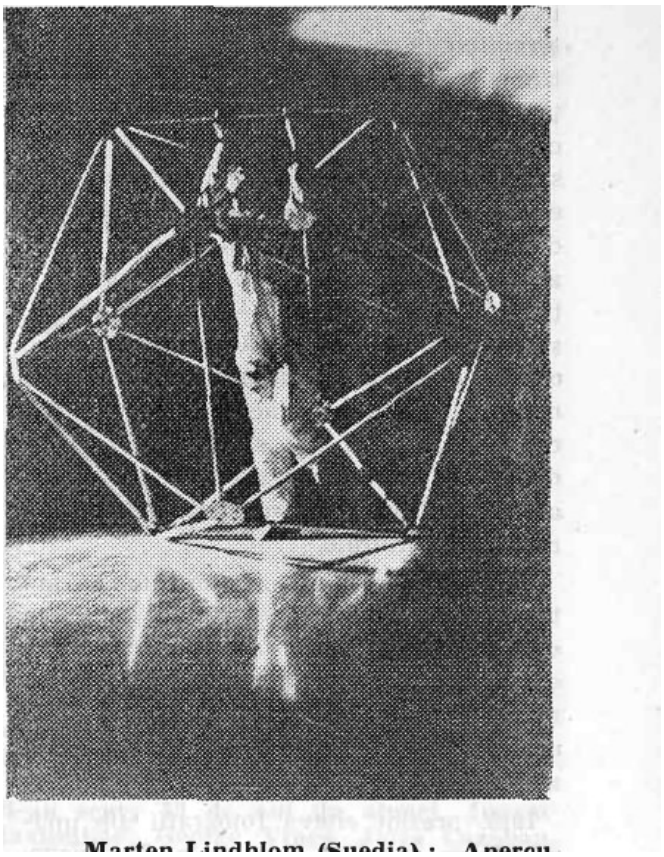
prin ambiția scenografului de a fi altceva decât scenograf — clamau sus și tare că, în definitiv, făcătorul de decoruri este artist și, ca atare, lucrează autonom! În lungile comentarii făcute cu Paul Bortnovschi, am ajuns la un consens teoretic asupra posibilității unor „aventuri” plastice — insolite tocmai prin ignorarea „obligațiilor” pe care le impun scena și spectacolul teatral. Da! Dar, într-o expoziție de scenografie, prezinți descoperirea artistică pe care o oferi scenei, și nu rezultatele căutărilor obținute tocmai în momentul când întorci spatele teatrului! În fine, Cvadrienala se resimțea de pe urma lipsei unei viziuni teoretice înglobatoare; am participat la ceea ce se numeau „zilele teatrului” dintr-o țară sau alta: scurte coctailuri[439] unde se putea vorbi cu oricine despre orice, numai despre scenografie, nu. (Sperasem că vor fi făcute prezentări ale direcțiilor estetice în domeniu, sau măcar sumarul inventar al scenografilor care au însemnat ceva, într-un anume moment, în acea țară; ei bine, nu — nimic din toate acestea!). Scenografia este arta cu cele mai puține cercetări și analize critice specializate și realizate dinlăuntrul fenomenului teatral. Somitatea europeană în materie este Denis Bablet[440][441]; criticul și teoreticianul (al cărui gros volum, intitulat „Revoluțiile scenice în secolul XX”[442], a fost medaliat cu aur într-una dintre edițiile trecute ale Cvadrienalei) s-a prezentat anul acesta cu un film despre scenograful Josef Svoboda și creația sa. O realizare modestă, excesiv de tehnicistă și de didactică, care eluda *problemele* (întrebări, ipoteze, evidențe artistice) legate de limbajul scenografic. (Oare, artiștii, în absența criticilor lor — fie aceștia nedrepți, opaci ori incompatibili —, rămân totuși niște copii triști și părăsiți în pustiul tăcerii și al exclamațiilor admira-

439 „cocteil” (engl. *cocktail*) — aici, recepție, petrecere cu băuturi; forma tipărită «coctailuri».

440 sursa: **Denis Bablet** (1930–1992) — istoric și teoretician francez al teatrului, cercetător la CNRS, autorul cărților *Le Décor de théâtre de 1870 à 1914* (1965), *Les Révolutions scéniques du XXe siècle* (1975) și al monografiei *Josef Svoboda* (1970). La PQ ’83 a prezentat un film despre opera lui Svoboda, proiectat la 15 iunie 1983 în sala Laterna Magika (după cronica oficială, pq.cz). Medalia de aur pentru carte, pomenită de autor, n-am găsit-o în listele premiilor PQ.

441 sursa: **Denis Bablet, *Les Révolutions scéniques du XXe siècle*** (Paris, Société internationale d’art XXe siècle, 1975) — istoria marilor reforme ale scenei moderne (Appia, Craig, Meyerhold, Piscator, Brecht, Svoboda).

442 Denis Bablet — Denis Bablet (1930–1992) — istoric și teoretician francez al scenografiei, autorul cărților Le Décor de théâtre de 1870 à 1914 și Les Révolutions scéniques du XXe siècle (în «Cvadrienala de scenografie și arhitectură teatrală» și… (vezi pagina 513)



Marten Lindblom (Suedia)[443] *: „Aperçu de lumière — signe de vie”*[444]

[65 (68)]

tive?). Căci și în această expoziție internațională, ca dealtfel și în ultima trienală de scenografie de la noi din țară[445], scenografiile — fie ele decoruri, costume, tehnici de iluminare a scenei sau recuzită — erau „etalate” cu aceeași sârguință și ingeniozitate exterioară domeniului teatral, ca în oricare expoziție de materii și materiale de construcție. Toți cei prezenți — și expozanții, și invitații — știau că edificiul ce se construiește *și* cu aceste materiale se numește teatru, spectacol de teatru, dar caracterul static al „standurilor”, condamnând la inerție aceste „materiale” ale vizualizării, le transforma în triste reziduuri culturale.

Oare scenografia, ca domeniu al artei plastice, (decorul, costumul etc., ca obiecte fizice destinate să fie multiplu al realului), nu se poate bucura de un procedeu de prezentare care să nu arunce creațiile sale în conul de umbră al derizoriului și al inutilizabilului?

Iată, prezint câteva fotografii ale unora dintre creațiile expuse la Cvadrienală; le-am selectat mai degrabă după cerințe tipografice; dar toate aceste decoruri îmi par a vorbi ostentativ de sonor despre *cinetismul lor în durata spectacolului*, despre *tipologiile în care ele se ordonează ca de la sine*,

443 „Aperçu de lumière — signe de vie” (fr.) — „Întrezărire de lumină — semn de viață”: titlul instalației suedeze (în catalog, în engleză, *Sight of Light*).

444 sursa: **Mårten Lindblom** — scenograf suedez, curatorul și singurul expozant al pavilionului Suediei la PQ ’83 (după catalogul PQ ’83).

445 sursa: Trienala de scenografie de la București; despre ediția din 1976 autorul a scris cronica «Trienala de scenografie» (art. nr. 18).

despre *virtuțile și perimetrul de sensuri și simboluri* prin care sunt *viabile, expresive* și *neignorabile!* (În suita de materiale pe care, într-un viitor apropiat, sub titlul generic „Teatrul obiectelor”[446], le voi dedica scenografiei, mă voi ocupa pe larg de toate conceptele teoretice sugerate mai sus.)

Sunt de-a dreptul mirat că toate acestea încă nu sunt de domeniul evidenței, și, aceasta, azi, când televiziunea și videocasetele au făcut mult mai ieftine nu numai înregistrarea pe peliculă, ci și cercetarea cinetică a imaginii! Adică, se poate surprinde pe peliculă deschiderea corolei de trandafir sau bătaia elitrelor unei insecte minuscule, dar nu se înregistrează dinamica unui spațiu scenic!

Cu atât mai nedumeritoare se arată această situație cu cât în incinta trienalei s-a putut constata o invazie de televizoare și de videocasetofoane, iar Denis Bablet s-a și apropiat, la propriu vorbind, de acest mijloc tehnic de investigare teoretică. Să fie vorba de absența unor critici care să se consacre scenografiei, sau de o *scădere îngrijorătoare a interesului cultural și social pentru teatru?* (Îngrijorarea pare retorică, dar — față de concurența televiziunii — nu trebuie exclusă.)

Amploarea Cvadrienalei și admirația mea pentru această artă mă fac să refuz a doua ipoteză. Înseamnă că acei critici ai scenografiei ori nu există, ori au fost absenți de la Cvadrienală! În cadrul ședinței de lucru a secției de teorie și istorie a artei scenografice, scenografii din câteva țări europene erau totodată purtători de cuvânt în chestiuni teoretice.

Le-am înfățișat o propunere care a fost privită cu interes, a fost întoarsă pe toate fețele și — după ce am formulat-o în scris — textul de prezentare și argumentare a propunerii a fost votat în unanimitate drept textul comun și definitiv al ședinței de lucru a secției.

Am propus instituirea, cu ocazia viitoarei ediții, a unei secții distincte, intitulate „Conștiința critică despre problemele limbajului scenografic”, la care țările expozante să participe cu comunicări însoțite de iconografie; deci, o secție dedicată în exclusivitate dezbaterilor și schimburilor de idei între criticii de artă din întreaga lume.

Propunerea este, practic, foarte simplă și lesne realizabilă; o astfel de idee, aflată la îndemâna oricui, la noi, grație sistemului de festivaluri și colocvii — probabil, unic în lume — este un fapt nu numai firesc, dar și obligatoriu.

Temeiul în virtutea căruia m-am încumetat să fac propunerea de mai sus este arta noastră scenografică, despre care pot spune, în deplină cunoștință de cauză, că este excelentă, iar prin vârfurile creației sale, de talie mondială. Ceea ce ne obligă s-o facem cunoscută și peste hotare, atât în expoziții cât și în publicațiile de specialitate.

Paul Cornel CHITIC

446 sursa: «Teatrul obiectelor» e și titlul cărții de teorie scenografică a lui Paul Cornel Chitic, apărută în 1982; aici autorul anunță o suită de articole cu același titlu generic.

Michel de Ghelderode[1] la Teatrul Foarte Mic

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1983, p. 107]

Expoziții



Cu prilejul împlinirii a două decenii[2] de la stingerea din viață a dramaturgului belgian Michel de Ghelderode, la Teatrul Foarte Mic a avut loc un colocviu dedicat operei acestuia. Desigur, obiectivul principal al unor asemenea manifestări este mai buna cunoaștere a creației spirituale și artistice, între popoare și culturi; există însă și un obiectiv implicit: detectarea oricărei empatii a oamenilor de artă din arii culturale diferite față de creația scriitorului sau a artistului respectiv.

Pentru a se face cunoscute și înțelese în lume, modul de a gândi și modalitatea de exprimare a unui creator pretind, din partea culturii căreia îi aparține, aplicarea unei strategii nuanțate și eficiente; simpla difuzare a operei este insuficientă; fiecare creație artistică, în ansamblul ei, provoacă apariția unei „familii” de spirite înrudite structural și afectiv cu scriitorul, cu artistul. Prin aceste spirite, care se descoperă și se regăsesc în universul particular al operei, ea, opera, se infuzează în alte culturi și se adecvează cerințelor noului spațiu spiritual. (Acest fenomen este cunoscut sub numele de aculturație[3][4].) Garantul perenității operei lui Ghelderode pe meridiane îndepărtate îl

---

1 Michel de Ghelderode — Michel de Ghelderode (1898–1962) — dramaturg belgian de limbă franceză, al grotescului și al macabrului flamand (în «Michel de Ghelderode la Teatrul Foarte Mic»). (vezi pagina 517)

2 sursa: Cronică publicată în 1983 (după numele fișierului), probabil în revista «Teatrul», rubrica «Expoziții». **Michel de Ghelderode** (Adhémar Martens; 3 aprilie 1898, Ixelles – 1 aprilie 1962, Bruxelles) — dramaturg belgian de limbă franceză, autorul unui teatru grotesc și macabru, de inspirație flamandă și medievală. Teatrul Foarte Mic din București era condus atunci, împreună cu Teatrul Mic, de Dinu Săraru.

3 „aculturație” (engl. *acculturation*) — procesul prin care o cultură preia și asimilează elemente dintr-alta, prin contact prelungit. (vezi pagina 505)

4 „afinități elective” (germ. *Wahlverwandtschaften*) — expresie din chimia secolului al XVIII-lea, consacrată de romanul lui Goethe *Afinitățile elective* (1809): atracția dintre firi înrudite.

constituie tocmai acei oameni care își descoperă afinități elective[5], care sunt atrași și fascinați de creația acestui dramaturg. Dinu Cernescu a fost primul regizor român[6] care a montat două dintre piesele lui Ghelderode, *Escurial* și *Cristofor Columb*; regizorul Gheorghe Jora[7] a montat o altă piesă — *Hop, signor*; iar studentul de la I.A.T.C. Alexandru Darie își va da examenul[8] cu *Magia roșie*.

La activitatea acestora se adaugă cea a poetei Ana Blandiana[9], care a tălmăcit în românește un volum de povestiri, și cea a Sandei Diaconescu[10], neobosita traducătoare a operei dramatice ghelderodeene.

Colocviul de la Teatrul Foarte Mic i-a reunit pe acești cunoscători și propagatori ai operei lui Ghelderode.

În prezența doamnei și domnului Yves Vercauteren, ambasadorul Belgiei[11] la București, domnișoara Françoise de Moffard, consilier în Ministerul Culturii din Belgia, și regizorul Jean-Paul Humpers, directorul artistic al companiei „Michel de Ghelderode”, au deschis lucrările colocviului, conduse apoi de regizorul Dinu Cernescu. Comentariile exegetice, prezentarea operei lui Ghelderode au fost însoțite de proiecția unui film documentar dedicat dramaturgului și operei sale.

Colocviul a fost urmat de vernisajul expoziției „Michel de Ghelderode sau comedia aparențelor”. Directorul Teatrului Mic, scriitorul Dinu Săraru[12], și domnul Yves Vercauteren au vorbit despre scopul și semnificația acestei manifestări culturale. Au fost prezenți membri ai corpului diplomatic, un numeros public.

În ciuda micilor sale dimensiuni, expoziția este impresionantă: panotarea afișelor de spectacole, a caietelor-program, a celor câteva obiecte de recuzită teatrală tipic ghelderodeană a fost făcută pe o structură de grilaje verticale de metal lustruit — un adevărat labirint de cuști, de colivii, în care se aflau închise și câteva marionete. Iată un extrem de elocvent mod de a exprima contrastul dintre plăcerea claustrării — atât de consecvent cultivată de Ghelderode — și

---

5 sursa: **Dinu Cernescu** (18 octombrie 1935, București – 7 ianuarie 2024, București) — regizor, legat mai ales de Teatrul Nottara; a montat *Viziuni flamande* («Cristofor Columb» și «Escurial»), Teatrul Nottara, premiera 31 ianuarie 1968, cu Ștefan Iordache și Ștefan Radof, decor Mihai Mădescu — prima montare Ghelderode din România (după dmtr.ro). **Michel de Ghelderode, *Escurial*** (scrisă în 1927, premiera la Bruxelles, 1929); ***Christophe Colomb*** (1927, premiera la Paris, 1929).

6 sursa: **Gheorghe Jora** — regizor; spectacolul cu **Michel de Ghelderode, *Hop, Signor!*** (1935) n-am putut să-l verific (teatrul, anul).

7 sursa: **Alexandru Darie** (14 iunie 1959, București – 18 septembrie 2019, București) — regizor, mai târziu director al Teatrului Bulandra; a montat **Michel de Ghelderode, *Magie rouge*** («Magie roșie», 1931) ca examen de regie la I.A.T.C., în aprilie 1983, scenografia Maria Miu; cronica Magdalenei Boiangiu, „Promoția ’83: «Magie roșie»”, în *Teatrul*, nr. 7–8/1983 (după dmtr.ro).

8 aculturație — Preluarea și asimilarea elementelor unei culturi de către alta, prin contact (în «Michel de Ghelderode la Teatrul Foarte Mic»). (vezi pagina 505)

9 sursa: **Ana Blandiana** (Otilia Valeria Coman, n. 1942) — poetă și eseistă. Volumul ei de traduceri din povestirile lui Ghelderode n-am putut să-l verific la izvor.

10 sursa: **Sanda Diaconescu** — traducătoarea teatrului lui Ghelderode în românește (după dmtr.ro, între altele *Pantagleize*, jucat la TVR în 1990); anii de viață nu i-am verificat.

11 sursa: Ambasadorul Belgiei, consiliera Ministerului Culturii din Belgia (numele tipărit «Françoise de Moffard») și regizorul **Jean-Paul Humpers** — date pe care nu le-am putut verifica la izvor.

12 sursa: **Dinu Săraru** (30 ianuarie 1932, Slătioara – 2 martie 2024, București) — prozator și publicist, director al Teatrului Mic și al Teatrului Foarte Mic (1977–1990).

furtuna de coșmaruri și obsesii care bântuie în opera sa: perimetrul în care se închidea dramaturgul în timpul vieții nu putea pune stavilă convulsiilor imaginate de către scriitor ca aparținând lumii de care se izolase.

Straniul imaginilor la care au recurs graficienii din atâtea țări ale lumii pentru a exprima teatrul lui Ghelderode constituie emblema dramaturgiei sale.

Expoziția este impresionantă și prin abundența edițiilor din opera acestui scriitor. De o ținută grafică admirabilă și de invidiat, fiecare dintre acestea este o lucrare de artă. Expoziția însăși este „prefațată” de un volum biobibliografic și de o mapă cu un disc pe care e imprimată vocea dramaturgului.

Amploarea și eleganța prezentării creației lui Ghelderode sunt elocvente pentru prețuirea de care se bucură scriitorul în țara sa.

Paul CORNEL CHITIC

Și dacă se învârtește?

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1983, p. 54–55]

Teatru pentru copii

Teatrul „Ion Creangă”

de Aleksandr Hmelik

Data premierei: 14 aprilie 1983. Regia: MATEI VARODI[13]. Scenografia: ELENA SIMIRAD-MUNTEANU. Traducerea: MAGDALENA BOIANGIU.

Distribuția: NICOLAE SPUDERCĂ (Feodorov); MARCELA ANDREI (Rodionova); ION GH. ARCUDEANU (Nenea Kolea); CONSTANTIN FUGAȘIN (Lopotuhin); MARIOARA STERIAN (Liuba); TUDOR HEICA (Pavlov); DUMITRU ANGHEL (Petrov); CRISTIAN IRIMIA (Poluectov); MARIAN LEPĂDATU (Safirov); CARMEN CROITORU, ELVIRA DOBRICĂ, IULIA ISBĂȘOIU (Cele trei fete severe).

Teatrul pentru copii și tineret „Ion Creangă” își continuă[14] — lent, deocamdată, dar cu perseverență — ieșirea din penumbră. După [15]*Cădere liberă* și *Pinocchio*, premiera despre care teatrul *ar dori* să se vorbească este aceea cu piesa *Și totuși se învârtește?* de Al. Hmelik[16].

Este evident că teatrul dorește să se vorbească despre el, tot așa cum e evident că tatonează, probează, propune și presupune mai multe soluții estetice pentru „dibuirea” statutului său artistic; ceea ce este o problemă la fel de spinoasă și delicată, ca și acelea ale adolescenței spectatorilor pe care și-i dorește în sală (adolescența este socotită, cu dragă inimă, o categorie socială cu dimensiuni, tendințe și concepții aleatorii, dar, din punct de vedere psihologic, pe membrii ei îi calificăm, malițios, fie drept *imaturi*, fie drept *prematuri*, ei aflându-se, de fapt, în anticamera maturității). Așadar, din ce să se constituie profilul unui teatru dedicat adolescenților? Din ce fel de piese și

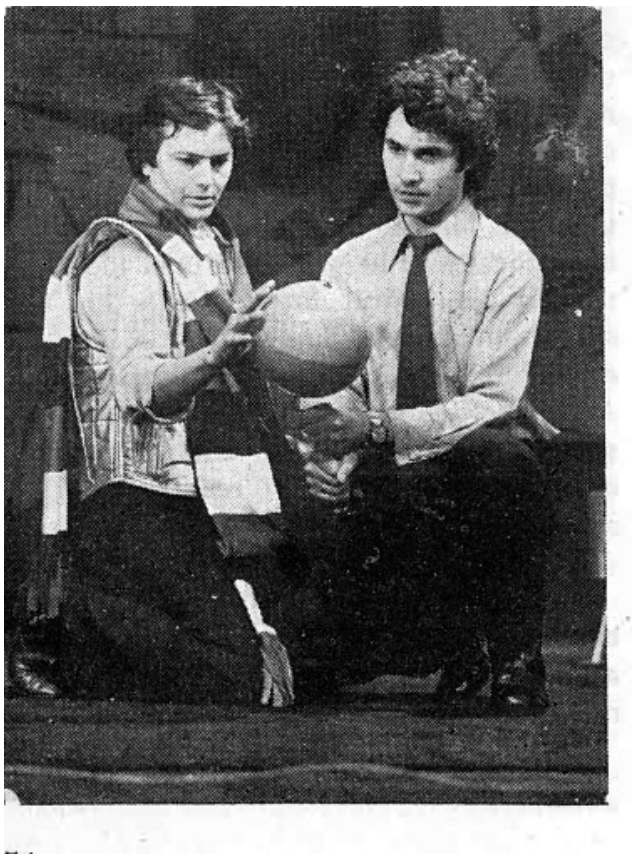
13 sursa: **Matei Varodi** — regizor (soțul regizoarei Olimpia Arghir, după dmtr.ro); **Elena Simirad-Munteanu** — scenografă a Teatrului „Ion Creangă” (spectacole din 1973–1978, după dmtr.ro); **Magdalena Boiangiu** — teatrolog și traducătoare, cronicar al revistei *Teatrul*. Anii de viață nu i-am putut verifica.

14 sursa: Cronică dramatică publicată în 1983, probabil în revista «Teatrul», rubrica «Teatru pentru copii». Teatrul „Ion Creangă” din București — teatru dramatic pentru copii și tineret.

15 sursa: **Aleksandr Hmelik** (rus. Александр Хмелик) — dramaturg și scenarist sovietic, autor de piese pentru tineret; piesa *А всё-таки она вертится?* («Și totuși se învârtește?») s-a jucat, între altele, la Teatrul Tânărului Spectator din Vologda (1981). Titlul parafrazează vorba atribuită lui Galileo Galilei după abjurarea din 1633: *Eppur si muove!* („Și totuși se mișcă!”). Anii de viață ai autorului nu i-am verificat la izvor.

16 sursa: Spectacole anterioare ale Teatrului „Ion Creangă”: *Cădere liberă* și *Pinocchio* (după Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, 1883); datele montărilor n-am putut să le verific.

spectacole să se compună repertoriul lui? Ce trebuie cultivat și încurajat într-un adolescent: năzuința tulbure și neexprimabilă explicit de a trăi „altfel” decât cei mari, decât părinții, sau, dimpotrivă, puseurile sale de viclenie și ipocrizie (uneori caraghios de vizibile) în a imita formele „instituționale” de manifestare ale celor maturi? Aceste întrebări — presupuse a sta, alături de altele, la baza tentativei de politică repertorială a Teatrului „Ion Creangă” — se află formulate corect, dar numai atât, corect!, și în textul piesei sovietice în discuție.



Constantin Fugașin și Marian Lepădatu

Povestea începe nostim: un elev socotit bolnav de „vedetism”, și al cărui comportament provoacă în mod fatal, deși involuntar, cascade de râs printre colegi, întârzie la o teză de matematică; justificarea întârzierii este întâlnirea sa, în curtea blocului, cu o farfurie zburătoare! Incredibilă întâmplare, asemănătoare cu cea mai sfruntată minciună, pe care o poate spune numai un elev atât de „certat cu disciplina” încât sfidează școala, organizațiile de tineret, părinții, societatea etc., etc.

Dar, din „inventatul” dialog dintre acest elev și pasagerii farfuriei zburătoare reiese că aceștia se îndreptau către o zonă a U.R.S.S. unde urma să aibă loc un cutremur de o anume intensitate, și într-o anume zi! Prevestire care se

[68 (55)]

confirmă — ceea ce deodată face credibilă întâmplarea, deși zona respectivă era frecvent zgâlțâită de cutremure; de unde concluzia că băiatul e capabil să-și plăsmuiască minciunile cu o abilitate rar întâlnită! Minte el, sau

nu minte? Câteva întâmplări stranii — soțul profesoarei de matematică, ziarist, „dispare” fără urmă de pe balconul apartamentului, după ce începuse o anchetă asupra O.Z.N.[17], anumite ipoteze științifice care-l preocupă pe directorul școlii — par să-l disculpe; în schimb, atitudinea câtorva colegi, a organizației de tineret, a unor vecini pare să-l incrimineze definitiv. Dar nu chestiunea existenței O.Z.N. e importantă, ci altceva: trebuie oare un adolescent să cedeze presiunilor instituționalizate ale colectivității, dacă el crede într-o idee neacceptată de „ceilalți”? O altă problemă, „derivată”, ar fi: e bine să cultivăm în adolescenți tendința de a imita instituționalizarea opiniilor, așa cum fac maturii? Piesa se termină în nota aceluiași „sufletism” slav[18], și care lasă nesoluționată problema raportului dintre individ, ca expresie a libertății, și colectivitate, ca fundamentală condiție a acestei libertăți.

Spectacolul a descifrat parțial și incomplet fondul acesteia: direcția în care se putea manifesta critica era aceea a ridiculizării „mimetismului” practicat de adolescenți. Spectacolul începe în acest sens, dar trece aproape brutal la un soi de „psihologism”[19] — portiță ușor de întredeschis, prin care se strecoară interpreții cărora le plac „cârligele” la public. Faptul a dus la o mediocrizare a spectacolului, la transformarea patosului adolescentin în prilej de comicării ieftine și a caraghioslâcului imitărilor practicate de „elevii disciplinați” — în gravitate fără fond.

Cotitura de concepție regizorală[20] pare a ține însă de frământările și căutările colectivului, care încă mai oscilează între rutină și dorința de a depăși impasul oricărui teatru ce dorește să se dedice atragerii și educării adolescenților, fără a vexa ori a schilodi adolescența.

Ce se poate spune, în acest caz, despre actori? S-ar părea că toți interpreții din distribuție doresc să participe la acele modificări dinlăuntrul mentalităților și a instrumentelor lor de expresie. Ar fi și nedrept și prematur să facem acum, în perioada de tranziție spre un alt statut estetic, spre o altă etapă artistică a teatrului, diferențieri de valoare interpretativă ori remarci asupra jocului unuia sau altuia dintre actori: *nedrept*, pentru că „factura” din concepția regizorală a obligat actorii să recurgă la soluții interpretative facile; *prematur* — pentru că o atare modificare de esență în concepția teatrului despre rolul său socio-cultural va produce, probabil cu mari eforturi de voință, ștergerea diferențelor existente între cele două „școli” interpretative, mult prea evidente, acum, în jocul actorilor.

Așadar, merită să urmărim evoluția acestui colectiv pe toate coordonatele pe care și le-a propus sau pe care ne îngăduie să le presupunem.

Paul Cornel CHITIC

---

17 „sufletism” — formație a autorului, după „suflet”: sentimentalism, efuziune sufletească (aici, a „sufletului slav”).

18 „O.Z.N.” — obiect zburător neidentificat (engl. *UFO*, *unidentified flying object*).

19 „psihologism” — tendința de a explica totul prin psihologia personajelor; aici, jocul care caută efecte psihologice facile.

20 concepție regizorală — Ansamblul ipotezelor de lectură a textului și al soluțiilor scenice prin care regizorul dă spectacolului un sens unitar; termen curent în critica românească a anilor ’70–’80, înrudit cu „viziunea regizorală”. (vezi pagina 509)

Nică fără frică

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1983, p. 58–59]

Teatrul de păpuși

Teatrul „Țăndărică”

de Nina Cassian

Copilăria: iată un cuvânt[21] care declanșează în oamenii maturi o sumedenie de imagini, de cele mai multe ori așezate otova în rastelul memoriei. Ceea ce le diferențiază este valoarea lor sentimentală, cognitivă sau reprezentativă, și doar rareori ordinea cronologică în care s-au întipărit. Amnezie sau intenționată ignorare, cert este că, oricum s-ar numi, acest fapt duce în mod fatal fie la subaprecierea copiilor (și a copilăriei), și deci la subevaluarea acestei vârste, fie la o sumedenie de pretenții obositoare, copilul fiind considerat drept om matur, pe ai cărui umeri poate fi așezat același număr de sarcini, dar de o greutate direct proporțională cu dimensiunea sa fizică. Efectul va fi extrem de neplăcut pentru cei maturi: copilul, fie se va revolta pretinzând să fie tratat ca un adult, fie se va maturiza precoce, în perimetrul sărac al unor foarte puține sensuri înțelese despre lume și viață.

Teatrul pentru copii este o activitate extrem de dificilă și riscată: ce sunt copiii? În mod cert, ei nu sunt miniaturile celor mari! După cum nu sunt nici o subspecie umană, deci un soi de hominizi[22] care trebuie bruscați și dresați pentru a „ajunge” ca noi, maturii! Pentru a încerca să-i înțelegem — și nu trebuie niciodată să încetăm repetarea acestei tentative — „trebuie să ne situăm în mod deliberat — spune Gilbert Durand[2324] — în ceea ce vom denumi

21 sursa: Cronică publicată în 1983, probabil în revista «Teatrul», rubrica «Teatrul de păpuși». **Nina Cassian** (Renée Annie Cassian-Mătăsaru; 27 noiembrie 1924, Galați – 14 aprilie 2014, New York) — poetă, autoare de cărți pentru copii, traducătoare, compozitoare și critic de film; volumul *Nică fără frică* a apărut în 1950; din 1985 stabilită în Statele Unite. Teatrul „Țăndărică” — teatrul de păpuși și marionete din București, întemeiat în 1945.

22 „hominid” — membru al familiei care cuprinde omul și strămoșii lui fosili; aici, „om primitiv”.

23 sursa: **Gilbert Durand** (1 mai 1921, Chambéry – 7 decembrie 2012, Moye) — antropolog și filosof francez al imaginarului, profesor la Grenoble, cofondatorul Centre de recherche sur l’imaginaire (1966). Citatul, din ***Les Structures anthropologiques de l’imaginaire*** (1960), în original (ed. Bordas, 1969, p. 38): „...le *trajet anthropologique*, c’est-à-dire l’incessant échange qui existe au niveau de l’imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social”. Începutul frazei („il faut se placer délibérément dans ce que nous appellerons...”) nu l-am putut confrunta cu ediția.

24 traseul antropologic — La Gilbert Durand, „schimbul neîncetat care se produce la nivelul imaginarului” între pulsiunile subiective și somațiile mediului cosmic și social (în «Nică fără frică»). (vezi pagina 530)

traseul antropologic[25], adică schimbul neîncetat care se produce la nivelul imaginarului între pulsiunile subiective și asimilatoare și somațiile obiective emanând din mediul cosmic și social.”

Aceste elementare reflecții, ca și fuga la una dintre importantele cărți ale secolului nostru („Structurile antropologice ale imaginarului” de G. Durand)[26], mi-au fost provocate de spectacolul *Nică fără frică* — ce titlu scenic și jucăuș! — montat, pe un text de Nina Cassian, la Teatrul „Țăndărică”. La acest spectacol am fost cu fiul meu, în vârstă de șase ani; în pauză, poeta, prezentă la premieră, mai în glumă, mai în serios, dar cu prietenie, mi-a spus: „ah, și doar am zis ca la acest spectacol să vină numai copii de la zece ani în sus!” Cu o intuiție admirabilă, poeta a stabilit un anume prag al copilăriei. Fiul meu s-a arătat intens interesat numai de acele date din spectacol care îi permiteau cuprinderea în imaginar a simbolurilor legate de ceea ce Durand numește mediul cosmic, adică *spațiu* (pământ, aer, apă) și *timp*: în fiecare segment, personajul avea de înfruntat alte piedici (somațiile cosmice: străpungere, traversare, scufundare). Ba, mai mult! Conversând cu fiul meu, am constatat ce firesc este pentru un preșcolar procedeul aglutinării[27]: sub imperiul emoției provocate de peripețiile lui Nică aflat în submersie, stăpân peste țara eroului, în mintea celui mic, nu mai era Namilă-Împărat, ci Caracatița! „Dar de ce?” — îl întreb. „Păi n-ai văzut ce mâini lungi avea?!”

Sper că, implicit, sugerez și admirabilele virtuți ale textului semnat de Nina Cassian (dealtfel, poeta este și semnatara muzicii de scenă), un text exemplar, pornind de la structura simplă a oricărui basm, prin capacitatea de a mânui cu dexteritate răsturnarea situațiilor — răsturnări cu atât mai spectaculos pregătite cu cât ele sunt etern previzibile —, printr-o gradare homeopatică[28] a energiei cuvântului, a forței cuvântului, este realizată trecerea de la realitatea *afișată* (povestea ca atare) la realitatea *vizată* (conform preavizului, orice asemănare cu cele știute este deloc întâmplătoare).

Așadar, acest text desconspiră un fapt greu de admis, din cauza prejudecăților culturale care ne stăpânesc: aspirația „inconștientă” a oricărui basm nu este de a se ridica de la o realitate cotidiană la o „metarealitate”; traseul este invers: mulțimea basmelor nu constituie decât un stoc de structuri, de scheme, din care este scos acel „obiect vorbit”, care permite o cât mai adecvată coborâre, prin simplitatea fragilă a „metarealității” (basmul), în adâncimea unei infrarealități, implicita realității zilnice a ascultătorului.

---

25 Gilbert Durand — Gilbert Durand (1921–2012) — antropolog francez al imaginarului, autorul cărții Les Structures anthropologiques de l’imaginaire (1960), de la care vine „traseul antropologic” (în «Nică fără frică»). (vezi pagina 514)

26 „aglutinare” (lat. *agglutinare*, „a lipi”) — contopirea a două elemente într-unul singur; aici, copilul contopește două personaje.

27 sursa: **Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire*** (Paris, PUF, 1960) — clasificarea imaginilor în regimul „diurn” și cel „nocturn” al imaginarului, după gesturile reflexe dominante.

28 „homeopatic” — după homeopatie (metoda lui Samuel Hahnemann, cu doze infinitezimale); aici, „în doze foarte mici, treptat”.

Somațiile realului, cărora le sunt înlesnite prin text atâtea reprezentări și conexiuni, cuprind un arc extrem de larg: dezinvoltura trecerii de la jocul de cuvinte și rime la jocul situațiilor, simplitatea cu care nesperata izbăvire a țării lui Nică se produce în final fac să plutească

[70 (59)]

într-o irizantă concretețe adevărul celor două cuvinte care constituie leitmotivul textului: dragoste și libertate.

În fața virtuților incontestabile ale piesei, regia și scenografia (Ștefan Lenkisch și Anca Sbarcea)[29] trebuiau să găsească soluțiile cele mai nestânjenitoare; și le-au găsit. Principala dificultate consta tocmai în faptul că scena era a unui teatru de păpuși. Trebuiau (și au fost) înlăturate rafalele de convenții teatrale care ar fi transformat spectacolul într-o competiție a artificiilor, imaginea scenică apropiindu-se de aceea a unui film de science-fiction[30]. Trucul coborârii unui plan înclinat aflat în proscenium[31] și mișcarea liniei de orizont în sus și în jos au permis situarea spectatorului ca într-o cabină în care s-ar afla aparatul de filmat. Acolo unde textul avea paranteze și volute oțioase[32] (scena întâlnirii cu Luna și fiica ei, Țara Kitsch-ului[33]), soluțiile regizorale și scenografice au reînviat vechile convenții ale teatrului de păpuși, permițând ușoara parodiere sau șarja ironică.

O a doua problemă excelent rezolvată în acest spectacol a fost relația marionetă-mânuitor[34]. Apariția mânuitorilor în postură de păpuși în acest spectacol are — dincolo de impecabila lor utilitate în construirea scenelor și derularea conflictului — și o semnificație aparte. Personajele care pot fi și sunt iubite de public sunt Nică și fiica Lunii; Namilă-Împărat este prezent în scenă prin vocea sa tunătoare și artăgoasă și prin cele două brațe imense, cu mai mult de șase degete fiecare. Caracatița — stăpâna înfricoșătoare a apelor — este un mănunchi de brațe.

Cei trei Barbă-coți, piticii din Țara Kitsch-ului care-s în stare să-și anine la urechi, drept cercei, o pereche de ochi de fată, sunt jucați de mânuitori. Aceasta e țara maturilor, în care trebuie să se reverse cohortele de copii! Izbutitul [35]play-back[36], vocile care au rostit replicile, iată alte două componente ale acestui spectacol ce trebuie aplaudate.

---

29 „science-fiction” (engl.) — literatură sau film de anticipație științifică.

30 „proscenium” (lat., din gr. *proskēnion*) — avanscena, partea scenei dinaintea cortinei, cea mai apropiată de public.

31 „volută” — ornament în spirală; „oțios” (lat. *otiosus*) — de prisos, inutil.

32 „kitsch” (germ.) — produs (pseudo)artistic de prost gust, care imită ieftin arta autentică.

33 sursa: **Ștefan Lenkisch** — regizor de teatru de păpuși; **Anca Sbarcea** — scenografă (o studentă „Anca Zbarcea” figurează în anul I al secției de scenografie în 1976, art. nr. 18). Date biografice și data premierei n-am putut să le verific.

34 mânuitor — Actorul teatrului de animație, care dă viață păpușii sau marionetei, ascuns (sub paravan, în negru, în halat cu cagulă) sau la vedere; „secretul longevității” spectacolului îi aparține (în «... (vezi pagina 517)

35 „play-back” (engl.) — redarea înregistrată a vocilor sau a muzicii, peste care actorii (aici, mânuitorii) mimează.

36 play-back — Engl.: redarea înregistrată a vocilor sau a muzicii, peste care actorii mimează (în «Nică fără frică», «Tata, fata și trei crai» și «Amnarul»). (vezi pagina 521)

Nică fără frică al Teatrului „Țăndărică” ar merita cu prisosință atenția unor psihologi: investigațiile pe eșantioane de spectatori în vârstă de peste zece ani ar putea constitui un material științific demn de atenție. Ce înțeleg, cum înțeleg, ce asimilează, ce ignoră sau resping din spusele și văzutele acestui spectacol? Ipotezele noastre despre proprii noștri copii, și de fapt despre ceea ce este minunat în trecutul fiecăruia dintre noi, sunt sau nu îndreptățite?

Iată așadar un spectacol care prin valoarea textului și a regiei depășește limita interesului așa-zis cultural imediat, și care practic se înscrie în sfera culturii înțelească ca stare de spirit a generației de mâine dimineață.

Paul Cornel CHITIC

Nu ucideți caii verzi

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1983, p. 24–26]

Teatrul Național din Târgu Mureș

Nu ucideți caii verzi de Radu Iftimovici

Spectacolul începe cu tentativa de sinucidere[37] a lui Alexandru Filip (interpretat de Aurel Ștefănescu), personaj care este dus la Spitalul de urgență, secția reanimare. Lavinia, asistentă medicală la Spitalul de psihiatrie (Monica Ristea), dă buzna în camera de gardă și, gata să înfrunte interdicțiile, dar și suspiciunile unor inși care urmăreau din umbră soarta pacientului, vrea cu orice preț să-l vadă

37 sursa: Cronică dramatică publicată în 1983, probabil în revista «Teatrul». Teatrul Național din Târgu Mureș avea două secții, română și maghiară; spectacolul e al secției române. **Radu Iftimovici** (28 aprilie 1931, București – 8 februarie 2020, București) — medic virusolog, istoric al medicinei și scriitor, membru titular al Academiei de Științe Medicale, autor al unei serii TV despre personalități ale medicinei (1972–1988) și laureat al Premiului Kalinga UNESCO (1991); *Nu ucideți caii verzi* (1983), debutul lui dramatic, e „o dezbatere de idei despre adevăr și morală” (după necrologul ADSM).



Scenă din spectacol

Data premierei: 23 iunie 1983. Regia: RALUCA IORGA MÂNDRILĂ. Scenografia: MARIA MIU[38]. Distribuția: AUREL ȘTEFĂNESCU (Alexandru Filip); MARA COSTEA (Evdochia); MARINELA POPESCU (Rodica); MONICA RISTEA (Lavinia); CRISTIAN IOAN (Grig Neagu); LIDIA ROȘCA MARINESCU (Irma Szilágyi); CRISTINA PARDANSCHI (Doctorița); SMARA MARCU (Reportera); DAN GLASU (Un spectator, Frățilă, Chirtoacă, Udriște); DAN CIOBANU (Spirescu); RODICA BAGHIU (Florica).

și să-i vorbească. Acest accident (întotdeauna, o tentativă de sinucidere ascunde cauze obiective și motivații psihice), este, în piesa lui Radu Iftimovici, contextul și pretextul declanșării unor retro- și introspecții[39] virulente și demascatoare, deci, prilej plin de încordare de a „târî” în scenă și a scoate la lumină — la luminile rampei — toate celelalte ființe de care a fost înconjurat și cu care s-a confruntat până la desperare acela ce, nemaiputând lupta cu lumea, se hotărăște să se împotrivească propriei sale vieți. Cine este acest Alexandru Filip?

38 sursa: Regizoarea, scenografa **Maria Miu** (care semna în același an decorul la *Magie roșie* al lui Alexandru Darie, după dmtr.ro) și actorii secției române a Naționalului din Târgu Mureș — date biografice pe care nu le-am putut verifica la izvor.

39 „retrospecție” — privire înapoi, evocare a trecutului (aici, scenele-amintire); „introspecție” — cercetarea propriei vieți interioare.

Este personajul central al unei drame-dezbatere[40] cu reverberații etico-sociale, *Nu ucideți caii verzi*, debutul dramaturgic al unui om de știință al cărui talent s-a vădit în numeroase scrieri de frontieră între știință și literatură.

Radu Iftimovici aduce în scenă confruntarea dintre intransigența și demnitatea unui om de știință, pe de o parte, și obtuzitatea și suspiciunea de sorginte birocratică, pe de alta. Cercetarea științifică pentru impunerea unor teorii avansate în domeniul bio- și zootehniei reprezintă miza și sensul luptei sale.

Pentru realizarea țelurilor lui științifice, Alexandru Filip riscă totul: situația materială,

[73 (26)]

socială și politică, a sa și a familiei. Nerespectând regula jocului din acea epocă, Filip își condamnă rudele la o viață de privațiuni. Desperat de obtuzitatea birocratică, recurge la soluția de a-și căuta aiurea realizarea visului său: crearea unei noi rase de cai.

În ciuda recunoașterii științifice, Filip rămâne un frustrat: dorul de țară îl îndeamnă să se întoarcă, totuși avatarurile continuă. Reîntors, este primit cu înțelegere, apreciat, dar este aruncat într-un post funcționăresc. Iarăși se revoltă, iarăși intră în malaxorul intereselor meschine și conjuncturale, până reușește să obțină un post de specialitate pe lângă o herghelie, loc de muncă unde repurtează succesele visate. Și aici este supus unor presiuni: „trebuie” să semneze împreună cu un incapabil și cu un dibaci arivist o comunicare științifică, întemeiată exclusiv pe cercetările sale, spre a fi prezentată la un simpozion în Anglia. Refuză. Fiind victima unor înscenări, clachează[41] și încearcă să se sinucidă. Nu moare; felul său de a trăi a produs, însă, involuntar, victime omenești: soția, fiica și, în cele din urmă, asistenta de la spitalul de psihiatrie unde fusese, cu câțiva ani în urmă, internat; admirația și prietenia ce i le purta aceasta din urmă fuseseră răstălmăcite, astfel încât soțul ei divorțează și ea va rămâne să-și crească singură pruncul, pe care tatăl lui refuză să-l recunoască.

Filip, sinucigașul care își ratează gestul, înțelege că trebuie să-și continue munca științifică.

Am insistat asupra tramei dramatice (sugerând doar complexitatea factologică), pentru că piesa lui Radu Iftimovici ni se pare a aduce un important câștig repertorial Teatrului Național din Târgu Mureș. Piesa are ingeniozitate în construcție, deși pe alocuri amintește de [42]*Interviul* Ecaterinei Oproiu — o reporteriță de la TV aleargă să-i ia lui Filip un interviu —, replica este vie, caracterele, distincte, interesul pe care ni-l trezesc depășind nivelul întâmplărilor.

---

40 drame-dezbatere — Piese de idei construite ca o confruntare de argumente morale și sociale (în «Nu ucideți caii verzi»). (vezi pagina 513)

41 „a claca” (fr. *claquer*) — a ceda brusc, a se prăbuși nervos.

42 sursa: **Ecaterina Oproiu** — gazetară, critic de film și dramaturg (*Nu sunt Turnul Eiffel*, 1966); piesa ei despre o reporteră care ia un interviu n-am putut-o data la izvor.

Desigur, calitățile montării se datorează și regiei, care, accentuând tensiunile dramatice, a încercat să schițeze și implicarea publicului în spectacol. Concepția regizorală nu a ambiționat altceva decât fidelitatea ideatică și de structură față de text, fapt foarte firesc, în cazul unei piese aflate în premieră absolută[43]; ceea ce i se poate reproșa însă regiei este faptul că actorii își interpretează personajele numai la nivelul propriilor intenții și posibilități: tensiunea explodează doar din replici, din rostirea gravă, apăsată a cuvântului, nu și din relațiile dintre personaje.

De aici, o mulțime de stânjenitoare evidențe: dacă expansivitatea lui Aurel Ștefănescu se justifică prin firea personajului Alexandru Filip, cele câteva bune momente realizate de Mara Costea (Evdochia, fosta soție a lui Filip, care se încăpățânează, în ciuda atâtor motive de ruptură sentimentală expuse de Rodica, fiica lor, să-și iubească fostul soț) rămân stinghere tentative actoricești, fără ecou în interpretarea celorlalți; același lucru se întâmplă și în cazul Marinelei Popescu (Rodica).

Și mai frapant se manifestă absența regiei în elaborarea personajului în cazul interpretării Monicăi Ristea (Lavinia), actriță cunoscută și admirată în serialul [44]*Lumini și umbre*. În ciuda eforturilor vizibile, și parțial încununate de succes, de a realiza fascinația și devotamentul față de tăria morală și puritatea lui Filip, Monica Ristea rămâne, și la propriu și la figurat, în penumbră: totdeauna plasată prost, în afara zonelor cât de cât luminate, sub pretextul situării ei în exteriorul spațiului de retrospecție, este efectiv condamnată să stagneze în perimetrul mijloacelor interpretative verificate în film, dar neconvingătoare pe scenă.

Un alt actor, Dan Glasu, izbutește să întrupeze patru personaje, diferențiindu-le convingător, dar, din aceeași pricină, interpretarea eșuează, spre final, în caricaturi. Cât privește Reportera de televiziune, rolul a fost interpretat cu haz și aplomb de Smara Marcu, dar a fost scăpat din mână de aceeași regie, care a îngăduit „îmbogățirea” interpretării cu câteva „cârlige”, ca la revistă.

Spectacolul, în pofida semnalatelor carențe, care amenință profesionalismul trupei, are un binemeritat și evident succes de public.

Paul Cornel CHITIC

43 premieră pe țară — Prima montare a unei piese într-un teatru din România; „premieră absolută” — prima reprezentare a piesei pe o scenă, oriunde în lume (în «Nu ucideți caii verzi», «După pauză începe războiul», «Viața e vis» și «A doua conștiință»). (vezi pagina 522)

44 sursa: ***Lumini și umbre*** — serial de televiziune românesc (TVR), difuzat la începutul anilor ’80; participarea Monicăi Ristea și anii difuzării n-am putut să le verific.

Tata, fata și trei crai

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1983, p. 29–31]

Teatrul Național din Târgu Mureș

Tata, fata și trei crai de Al. Popovici după B. P. Hasdeu

Data premierei: 6 octombrie 1983. Regia: CONSTANTIN SĂSĂREANU. Scenografia: ROMULUS PENEȘ. Muzica: EDMOND DEDA[45]. Distribuția: ALEXANDRU FĂGĂRĂȘAN (Hagi-Pană); DOINA PREDA (Marița); MIHAI GINGULESCU (Numa-Consule); CORNEL RĂILEANU (Jorj); VASILE VASILIU (Petrică); IOLANDA DAIN (Trandafira); CORNEL POPESCU (O cumpărătoare).

Versiune muzicală de Al. Popovici[46] a comediei *Trei crai de la răsărit* de Bogdan Petriceicu Hasdeu.

Nu am avut textul versiunii muzicale, spre a-l compara cu textul original. Întrebarea ce se pune este aceasta: de ce, cu ce scop, din ce considerente culturale montează Teatrul Național din Târgu Mureș această piesă, care, în epocă, a văzut luminile rampei în aceeași stagiune cu [47]*O noapte furtunoasă*?

Din punct de vedere estetic, nimerită ar fi fost montarea piesei lui Caragiale; din punct de vedere didactic-educațional, punerea în scenă a acestui text reclamă cu stringență inițierea unei suite de alte „spectacole-restituiri” literare și culturale, prin care tinerii spectatori să fie introduși, familiarizați cu istoria dramaturgiei românești, iar aceste spectacole în avalanșă să fie montate în sala Studio a Naționalului din Târgu Mureș; altminteri, izolată, această opțiune repertorială denotă ori pretenții și ambiții artistice minime, ori o concepție repertorială ce poate fi calificată în cel mai bun caz fără adresă.

---

45 sursa: **Constantin Săsăreanu** — actor al Teatrului Național din Târgu Mureș, aici în postură de regizor; **Romulus Peneș** — scenograf (vezi și art. nr. 18); **Edmond Deda** — compozitor. Anii de viață nu i-am putut verifica la izvor.

46 sursa: Cronică dramatică publicată în 1983, probabil în revista «Teatrul». **Al. (Alecu) Popovici** — dramaturg, autor mai ales de piese pentru copii și tineret (*Băiatul din banca a doua*, publicată în *Teatrul* în 1961); anii de viață nu i-am verificat. **B. P. Hasdeu, *Trei crai de la răsărit*** (1879) — „comedie cu păcălitură”, satiră a stricării limbii prin franțuzisme și latinisme și a moravurilor electorale. **Bogdan Petriceicu Hasdeu** (26 februarie 1838, Cristinești Hotinului – 7 septembrie 1907, Câmpina) — filolog, istoric, scriitor.

47 sursa: **I. L. Caragiale, *O noapte furtunoasă*** — comedie, premiera la Teatrul Național din București la 18 ianuarie 1879. Premiera piesei lui Hasdeu în aceeași stagiune (1878–1879), cum afirmă autorul, n-am putut-o verifica la izvor. [I. L. Caragiale — O noapte furtunoasă (1879), ro.wikisource, ro]

În fine, următoarea problemă este cea a regiei: nu consider că regizarea unui spectacol trebuie să fie interzisă celor ce nu sunt de această profesie. O mulțime de spectacole din Capitală și din țară au fost montate de actori, câteva dintre ele putând fi socotite realizări de bună ținută artistică. În cazul unui repertoriu dens și echilibrat alcătuit, faptul că unul sau două dintre titluri sunt oferite spre punere în scenă unor actori nu poate leza grav, în cazul unor rezultate mediocre, nivelul artistic de ansamblu al instituției teatrale. Dar, cum Teatrul Național din Târgu Mureș, cu dubla sa trupă — română și maghiară —, este departe încă de a-și fi afirmat în viața noastră teatrală întregul său potențial artistic și de a se fi impus atenției altfel decât cu un spectacol bun din când în când, putem considera că încredințarea regiei la această piesă unui actor (altminteri, bun în profesia sa!) nu este binevenită; invitarea unor regizori tineri ar fi fost, cu siguranță, de un real folos și pentru instrumentarul artistic al trupei, și pentru spectacolul cu *Tata, fata și trei crai*. Spectacol muzical în care interpreții recurg la trucuri și scheme uzate de atâta repetată folosință sau — în cazul actorilor foarte tineri — apelează la cele câteva — puține — scheme ce le-au deprins în timpul Institutului.

Spectacolul este o comedie, dar numai grație textului; gagurile, poantele presărate în reprezentație sunt groase — ca la circ —, iar personajele au consistența psihologică tipică pentru „Mărioara și Vasilache”[48].

[75 (30)]



Scenă din spectacol

Piesa lui Hasdeu este „didactică”: ea ironizează stâlcirea limbii românești cu franțuzisme și latinisme și persiflează atitudinea politică a votanților vremii față de „catindați”[49]. Dar, ca un făcut, muzica lui Edmond Deda contrazice „teza” lui Hasdeu: partiturile muzicale ale franțuzitului și latinizantului sunt

48 sursa: „Vasilache și Mărioara” — perechea de păpuși ale teatrului popular de păpuși românesc (teatrul ambulant de bâlci, cu scene comice scurte), sinonim cu personajele schematice, fără psihologie.

49 „catindați” — deformare populară, comică, a cuvântului „candidați”, din gura personajelor lui Hasdeu.

plăcute și moderne, în timp ce partiturile „apărătorilor limbii românești” au un iz (să zicem) bizantino-fanariot[50]!

Ar mai fi de reproșat un detaliu tehnic (dar pe care-l pun în seama emoțiilor premierei): play-back-ul[51] — realizat impecabil de actori — avea o sonorizare dată la maximum; contrast izbitor și deranjant între intensitatea sonoră a difuzoarelor și cea a vocilor de pe scenă.

Publicul este însă dornic de comedie și plăcerea sa de a râde este de-a dreptul molipsitoare. Ceea ce a înclinat sensibil precara balanță spre o însuflețire a tuturor interpreților, după primele aplauze. Alexandru Făgărășan (Hagi Pană), Mihai Gingulescu (Numa-Consule) și Iolanda Dain (Trandafira, o domnișoară matură) și-au realizat personajele în nota și cu virtuțile știute și verificate la public.

Totuși, merită remarcată prezența extrem de vie și expresivă în scenă a Doinei Preda (Marița, fiica lui Hagi Pană), care a găsit resurse pentru a face credibilă trecerea de pe palierul fițelor sentimentale de moftangioaică[52] insistent curtată de un bonjurist[53], la cel al emoțiilor tăcute și autentice din clipa când află că e iubită în taină de tejghetarul tatălui ei; și, aceasta, fără a părăsi registrul comic!

Cornel Răileanu realizează un Iorgu-Jorj aflat în iminentă rudenie cu Rică Venturiano[54], dar păstrând și dezvoltând numai datele din partitura lui Hasdeu: deci, un Jorj prostuț-voios, plin de haz, cu și fără voia sa, strălucind de optimismul pe care i-l putea insufla numai o sărăcie amânată din datorie în datorie; completează inocent și nu se supără când e tras pe sfoară.

Vasile Vasiliu are, din păcate, o prezență scenică de un gen evitat până și de operetă[55]: tot timpul cu fața la public, ca să fie văzut, cam imobil și deci inexpresiv în situațiile care-i pretind nuanțări de mimică și ton, dar, atunci când este solicitat de cele ce se întâmplă în jurul său, se lasă antrenat cu plăcere și hărnicie. Un rol „inventat” de realizatori este cel al lui Cornel Popescu, care joacă în travesti[56] „O cumpărătoare”. Prezența sa are

[76 (31)]

și haz, dar și o stranietate care, în mâinile unui regizor, putea să fie sursa unei alte turnuri date întregului spectacol.

---

50 „fanariot” — de la Fanar, cartierul grecesc al Constantinopolului din care proveneau domnii Țării Românești și ai Moldovei în secolul al XVIII-lea (1711/1716–1821); aici, iz muzical oriental.

51 „play-back” (engl.) — redarea unei înregistrări sonore peste care actorii cântă sau mimează. (vezi pagina 521)

52 „moftangioaică” — femeie mofturoasă, nazurie (de la „moft”).

53 „bonjurist” (de la fr. *bonjour*) — în Principatele de la mijlocul secolului al XIX-lea, tânăr boier sau burghez școlit în Occident, cu maniere și idei franțuzești; în comedie, adesea ridiculizat pentru jargonul lui.

54 sursa: **Rică Venturiano** — studentul în drept, gazetar și poet „liberal” din *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale, cu limbajul lui umflat și franțuzit. [I. L. Caragiale — O noapte furtunoasă (1879), ro.wikisource, ro]

55 travesti — Rol jucat de un actor de sex opus personajului (în «Tata, fata și trei crai», «Conu’ Leonida față cu reacțiunea de I. (vezi pagina 531)

56 operetă — Gen de teatru muzical ușor, cu dialog vorbit, arii și dansuri, pe subiecte comice sau sentimentale (în «Tata, fata și trei crai», «Steaua fără nume de Mihail Sebastian», «Micuța Dorothy» și «Tragedia unei colectivități»). (vezi pagina 520)

Singura prezență scenică aflată mult deasupra măruntei lumi a reprezentației teatrale este decorul semnat de Romulus Peneș: interiorul căsuței-conac a lui Hagi Pană este în întregime — pereții, ferestrele, ușile, mobilierul — realizat din nuiele împletite și are ceva din fragilitatea ornamentelor parietale[57] orientale, dar și din cochetăria mondenă a teraselor de plajă din „belle époque”[58], persiflând astfel, prin măreție, vânzoleala levantină de interese și aranjamente, iar prin fragilitatea și ieftinătatea nuielelor, grandoarea și trufia arhitecturii occidentale. Un decor parcă pentru mai multe piese, pe care le-ar putea sluji fără să-și aservească strălucirea.

Paul Cornel CHITIC

57 „belle époque” (fr., „epoca frumoasă”) — perioada de prosperitate și strălucire mondenă a Europei de dinaintea Primului Război Mondial (c. 1890–1914).

58 „parietal” (lat. *paries*, „perete”) — de perete.

Zilele Caragiale[59] (ediția a VII-a)

[revistă neidentificată pe scan, 1983, p. 4]

Craiova

Zilele Caragiale

(ediția a VII-a)

În cei șapte ani de activitate[60], manifestările din cadrul Societății culturale „I. L. Caragiale” au prilejuit prezentarea a 40 de spectacole teatrale, lansarea a 12 volume de exegeză asupra operei marelui scriitor sau a continuatorilor exemplului său de creație. ● În sesiunile științifice au fost prezentate 86 de comunicări. ● La spectacolele prezentate și în cele 30 de manifestări organizate în întreprinderi, instituții, unități agricole, școli și facultăți, s-a înregistrat un număr de peste 30.000 participanți. ● Au fost înmânate diplome ale Societății culturale „I. L. Caragiale”, pentru cele mai valoroase contribuții la valorificarea patrimoniului caragialean. ● Se află în curs de editare primul număr al „Caietelor Caragiale”. ● La fiecare ediție au fost organizate interesante expoziții documentare și de carte privind viața și opera lui I. L. Caragiale.

La ediția din acest an, au prezentat comunicări: prof. univ. dr. Ștefan Cazimir[61], lector univ. dr. Kiecka Diamandieva (R. P. Bulgaria), conf. univ. dr. Eugen Negrici, conf. dr. Radu Radoslav, conf. univ. dr. I. Pătrașcu, lector univ. dr. Sonia Cuciureanu, lector univ. dr. Cornelia Cristea, lector univ. dr. Maria Vodă-Căpușan, cercetător științific dr. Ion Cazaban, criticii de artă Patrel Berceanu, Alexandru Dan Condeescu, Romulus Diaconescu, Alexandru Firescu,

59 Zilele Caragiale — Manifestare culturală a Craiovei (spectacole, sesiuni științifice, expoziții); ediția a VII-a, 1983 (în «Zilele Caragiale (ediția a VII-a)»). (vezi pagina 532)

60 sursa: Dare de seamă despre ediția a VII-a a „Zilelor Caragiale” de la Craiova (1983, după numele fișierului; premiera spectacolului *Al matale... Caragiale* din program a avut loc la 30 ianuarie 1983, după dmtr.ro), organizate de Societatea culturală „I. L. Caragiale” din Craiova; revista nu se vede (probabil «Teatrul»).

61 sursa: Participanții la sesiune: **Ștefan Cazimir** — istoric literar, profesor la Universitatea din București, autorul cărții *Caragiale. Universul comic* (1967); **Eugen Negrici** — critic și istoric literar; **Ion Cazaban** (19 octombrie 1935 – 9 iulie 2018) — critic și istoric de teatru, cercetător la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, autorul cărții *Caragiale și interpreții săi* (1985) (după dmtr.ro); **Maria Vodă-Căpușan** — teatrolog. Ceilalți participanți (Kiecka Diamandieva, Radu Radoslav, I. Pătrașcu, Sonia Cuciureanu, Cornelia Cristea, Patrel Berceanu, Alexandru Dan Condeescu, Romulus Diaconescu, Alexandru Firescu, Marian Popescu, Marian Vasile) nu i-am putut identifica sigur la izvor; numele sunt date cum s-au tipărit.

Marian Popescu și Marian Vasile. Au condus dezbaterile Valentin Silvestru[62] și Mihai Ungheanu.

Programul manifestării a debutat cu premiera de gală a filmului [63]*Năpasta*, semnat de Alexa Visarion. Dezbaterile care au urmat au relevat invitaților existența unui public competent și pasionat atât de evoluția cinematografiei noastre, cât și de particularitățile și dificultățile pe care le implică realizarea unei ecranizări după o piesă de teatru.

Publicul craiovean este avid de teatru: prezența sa masivă la spectacolele cu piesele [64]*Jolly Joker* de Tudor Popescu (Teatrul Național din Craiova) și *Mobilă și durere* de Teodor Mazilu (Teatrul Național din Timișoara) a demonstrat-o cu prisosință. Includerea în program a celor două piese a fost determinată de intenția Societății „I. L. Caragiale” de a urmări „Filiațiuni și descendențe caragialeene” — acesta fiind și titlul generic al sesiunii științifice din acest an.

După fiecare spectacol au avut loc întâlniri între realizatori și invitați. Reprezentația Naționalului timișorean s-a bucurat de unanima apreciere a participanților la discuție: regizorul Ioan Ieremia[65] s-a dovedit a fi unul dintre cei mai inspirați realizatori de spectacole cu textele lui Mazilu. Dealtfel, el a și declarat că intenționează să monteze toate textele semnate de regretatul dramaturg.

Naționalul craiovean avea să-și ia revanșa în competiția izbânzilor artistice prin *Al matale… Caragiale*, colaj de corespondență realizat de regizorul Mircea Cornișteanu[66]. Virtuțile dramatice ale textului, simplitatea și eficiența soluțiilor regizorale, impetuozitatea interpretărilor actoricești (am asistat la spectacolul de premieră) au încântat publicul. Comentariile de după spectacol au relevat talentul regizorului și al actorilor și au constituit temeiul concret și incitant al dezbaterilor privind problematica filiațiunilor și descendențelor caragialeene.

Caragiale este inepuizabil și neobosit: după fiecare „asalt exegetic”, opera sa apare încă o dată complexă și dezarmant de surprinzătoare prin actualitate.

---

62 sursa: **Valentin Silvestru** (1924, Sânteia, jud. Iași – 1996, București) — critic de teatru, prozator și traducător, unul dintre cei mai influenți cronicari dramatici ai epocii (după dmtr.ro). **Mihai Ungheanu** — critic literar.

63 sursa: Filmul ***Năpasta*** (Casa de filme 4, 1982), după drama lui I. L. Caragiale, regia **Alexa Visarion** (n. 11 septembrie 1947, Băluseni) — regizor de teatru și film; cu Dorina Lazăr, Corneliu Dumitraș și Florin Zamfirescu (după dmtr.ro). [I. L. Caragiale — Năpasta (1890), ro.wikisource, ro]

64 sursa: **Tudor Popescu, *Jolly Joker*** (*Vrăjitorul*), Teatrul Național din Craiova, regia Valentina Balogh, premiera la 4 decembrie 1981 (după dmtr.ro). **Teodor Mazilu, *Mobilă și durere*** — premiera absolută la Teatrul de Stat din Oradea, sfârșitul lui 1979, regia Mircea Cornișteanu; spectacolul de la Timișoara, în regia lui Ioan Ieremia, n-am putut să-l datez.

65 sursa: **Ioan Ieremia** — regizor al Teatrului Național din Timișoara (a montat acolo, între altele, *Studiu osteologic al unui schelet de cal dintr-un mormânt avar din Transilvania* de D. R. Popescu, 1981, după dmtr.ro). **Teodor Mazilu** (1930–1980) murise cu trei ani înainte — de unde „regretatul dramaturg”.

66 sursa: ***Al matale… Caragiale*** — colaj din corespondența lui I. L. Caragiale, Teatrul Național din Craiova, regia **Mircea Cornișteanu**, premiera la 30 ianuarie 1983 (după dmtr.ro). Mircea Cornișteanu — regizor, multă vreme director al Naționalului craiovean.

*

Comunicările științifice au urmărit să configureze arealul operei[67] marelui dramaturg român. Operei lui Caragiale i s-au găsit echivalențe, în tendință și atitudine, cu scrieri ale unor autori bulgari; s-a emis ipoteza ascendenței caragialeene a unora dintre personajele prozei lui Pirandello[6869], în ceea ce privește caracterul lor derizoriu și suficiența pe care o afișează.

Personajele din teatrul lui Caragiale și interpreții lui de-a lungul timpului; raportul dintre scriitor și epoca sa; creația caragialeană și noile metode de analiză semantică și semiotică au constituit temele altor comunicări științifice.

Zilele Caragiale se înscriu, prin această a VII-a ediție, în seria manifestărilor culturale de prestigiu ale teatrului contemporan.

Paul Cornel CHITIC

67 „areal” — aria de răspândire (termen din biologie și lingvistică).

68 sursa: **Luigi Pirandello** (1867–1936) — prozator și dramaturg italian, laureat al Premiului Nobel (1934), autorul nuvelelor din *Novelle per un anno* și al piesei *Șase personaje în căutarea unui autor* (1921).

69 Pirandello — Luigi Pirandello (1867–1936) — dramaturg italian; pentru autor, un precursor al teatrului său politic, care „ridiculizează ticul livresc al personajelor-caractere” (în «Zilele Caragiale (ediția a VII-a)» și «De până la mine și… (vezi pagina 521)

De până la mine și odată cu mine

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1984, p. 83–84]

Mărturii de creație[70]

PAUL CORNEL CHITIC

Cam asta-i formularea[71] prin care cei ce s-au născut la cumpăna a două lumi și-ar putea exprima tranșant viziunea, scopul, rațiunea de a fi dramaturgi.

Eu am văzut lumina zilei în 1944[72], deci în preajma „punctului zero", unde se atingeau două lumi opuse; așadar, am șansa istorică, dar și convingerea pătimașă că *teatrul* de până la mine *a fost politica celor fără putere*, iar odată cu mine trebuie să fie *politica puterii de judecată*. Teatrul politic, în ceea ce mă privește, poate fi socotit o obsesie, și, ca toate obsesiile, nu e nici avantaj, nici sursă de prosperitate psiho-afectivă. Dar am certitudinea, oricând verificabilă, că prea puține dintre actele noastre individuale rămân de importanță strict personală; mai tot ceea ce facem și gândim lezează, interesează, avantajează, într-un cuvânt, provoacă reacții, atitudini, cel puțin în grupul, colectivul, comunitatea în care ne aflăm.

Teatrul despre care spun că este politica celor fără putere a fost scris despre elite, subelite[73] și *preelite* (este un reproș metodologic, și nu artistic, totuși un reproș!), adică despre deținătorii puterii, despre inșii-instrumente ale autorității ori despre indivizii-meteoriți, care stârnesc interesul și fascinează. Exemplific spre a fi limpede: personajul Don Juan[74] aparține preelitei, ceea ce înseamnă că acest teatru ori dilată astronomic depărtarea dintre personajul dramatic și insul concret, oferindu-i acestuia din urmă, adică „rădăcinii", doar posibilitatea să jinduiască la „superbia" inflorescenței, aflată, hăt, în vârful lujerului social, ori produce prototipuri de conduită morală și practică, prototipuri care, din clipa când sunt imitate de oamenii concreți, ajung, prin standardizare, penibile, ridicole ori periculoase.

---

70 Mărturii de creație — Rubrica în care dramaturgii își expuneau crezul artistic; în ea apare programul autorului, «De până la mine și odată cu mine» (1984) (în «De până la mine și odată cu mine»). (vezi pagina 517)

71 sursa: Confesiune publicată în 1984 (după numele fișierului), probabil în revista «Teatrul», la rubrica «Mărturii de creație», în care dramaturgii își expuneau crezul artistic.

72 sursa: Paul Cornel Chitic s-a născut în 1944; „punctul zero" e anul răsturnării de la 23 august 1944, între cele „două lumi opuse" — România dinainte și cea de după instaurarea regimului comunist.

73 „subelite", „preelite" — formații ale autorului: straturile de sub elită (instrumentele autorității) și pretendenții la ea.

74 sursa: **Don Juan** — seducătorul legendar, din *El burlador de Sevilla* (c. 1630) al lui Tirso de Molina până la *Don Juan* de Molière (1665) și *Don Giovanni* de Mozart și Da Ponte (1787).

Oare câți dintre noi — oameni obișnuiți, locuind într-un apartament de două, trei sau chiar patru camere — putem trăi tragedia lui Hamlet, a lui Macbeth ori a lui Richard al III-lea[75] etc., etc.? Întrebarea asta, în aparență stupidă, nu înseamnă că teatrului ar trebui să i se ceară, ca unei mărfi, să aibă valoare de [76]*întrebuințare*; aș zice că dimpotrivă! Dar, punând-o, pe de o parte explic de ce se simte nevoia și deci își și fac apariția noi dramaturgi, noi piese de teatru (în ciuda faptului că sunt destule capodopere care să satisfacă nevoia de absolut a omului), iar pe de altă parte întorc luneta dinspre punctul de zenit al metafizicii spre orizontala existenței: în acest plan se face simțit un anume „indice de folosință[77]” a textului de teatru (încă o dată: indice de folosință, nu de întrebuințare!).

Desigur, Shakespeare e suprem, pentru că el a făcut pământul rotund: gigantice furtuni cosmice pornesc de la el, înconjoară planeta și se întorc tot la el. Luându-mi ochii de la fascinantul spectacol al lumii sale, mă trezesc singur și dornic de a face unuia ca mine confidențe de o infinită tristețe. Sunt un însingurat. Dar a face din această stare de spirit, iluzorie sau reală, o piesă de teatru prin care să certific fiecăruia dintre spectatori că nu e singurul în această situație *mi se pare un act artistic fără noimă*. Aș practica astfel, și eu, tot politica celor fără putere.

Fiecare om concret este, și în zona spiritualului, un consumator și un producător; consumă date, informații *convenabile*, și produce argumente, justificări (pentru uz personal și public) ale propriilor sale prejudecăți, mentalități, ideozii[7879] (ideozia ar fi suma convingerilor, credințelor, erorilor acceptate, a deprinderilor de gândire și simțire, a adevărurilor implacabile etc.; un fel de ideologie de rang individual). Or, indicele de folosință a unei piese constă tocmai în datele, situațiile, emoțiile etc. care, oferite spectatorului, îl „obligă” pe acesta să renunțe la stereotipiile de gândire, frica, lașitatea, maniile sale. (Deci, nemaialimentând limitele, prudențele, ticurile, mărginirea, tendențiozitatea etc., într-un cuvânt, sursa erorilor individuale sau colective, evit să satisfac valoarea de întrebuințare pe care o poate avea o piesă de teatru.) Iată de ce scriu de zece ani un teatru în care tu sau eu, cei ce ocupăm un loc în stal[80], suntem personaje — e adevărat, neintrate în scenă, dar către care se îndreaptă tot ceea ce se întâmplă acolo, în fața noastră. De vreme ce tu

75 „valoare de întrebuințare” — termen al economiei politice (Adam Smith, Karl Marx, *Capitalul*, 1867): utilitatea unui lucru, opusă „valorii de schimb” a mărfii.

76 sursa: Tragediile lui **William Shakespeare** (1564–1616): *Hamlet* (c. 1600), *Macbeth* (c. 1606), *Richard al III-lea* (c. 1592–1593).

77 indice de folosință — Formula autorului pentru valoarea unei piese care îl „obligă” pe spectator „să renunțe la stereotipiile de gândire, frica, lașitatea, maniile sale” — opusă „valorii de întrebuințare” a teatrului-marfă (în «De până la mine și… (vezi pagina 515)

78 „ideozie” — termen al autorului, explicat chiar de el în paranteză: „un fel de ideologie de rang individual”. (vezi pagina 515)

79 ideozii — Ideozie — termen al autorului: „suma convingerilor, credințelor, erorilor acceptate, a deprinderilor de gândire și simțire […]; un fel de ideologie de rang individual” (în «De până la mine și odată cu mine»). (vezi pagina 515)

80 stal — Parterul sălii de teatru; „cel din stal” — spectatorul (în «De până la mine și odată cu mine» și «Spațiul și timpul dramaturgiei de actualitate»). (vezi pagina 527)

sau eu, dacă am interveni (bineînțeles, încălcând grosolan cea mai libertară convenție teatrală), am putea să schimbăm „cursul” acțiunii, înseamnă că tu, eu, prezența noastră, modul fiecăruia de a gândi, contează.

Ceea ce se petrece pe scenă nu este ceea ce i s-a întâmplat direct unuia sau altuia dintre noi; inevitabil, forma, structura piesei tind să vizeze aria cea mai întinsă a lumescului, a socialului din care facem parte. Deci, fiecare dintre noi, spectatorii,

[79 (84)]

simțim că viețile și gândirea noastră contează într-o sferă pe cât posibil aflată măcar într-o ipotetică expansiune. Când teatrul te pune în postura unui judecător al unor situații extranee ariei tale de activitate — situații care fac parte din arsenalul somațiilor sociale — înseamnă că piesa are, indiscutabil, valoare experiențială[8182]. Tocmai această valoare mi se pare cerută, fără glas, de arta teatrului! Și mi se pare a fi cea mai stenică[83] relație dintre public și spectacol. Înlăuntrul metaforei „teatrul-oglindă a lumii”[84] se petrece un miracol: imaginea mea reflectată pornește spre mine înainte ca eu să schițez mișcarea. Deci, într-un astfel de teatru — nu sunt un industrios, scriu în ritmul în care-mi cuceresc toate libertățile lăuntrice —, nu este vorba de practicarea telle-quelle[85] a esteticii lui „ca-și-cum”[86].

Dar care e noima?

Lenin spunea că în viitor teatrul va lua locul bisericilor[87]. Cred că acum înțeleg bine spusele sale. Teatrul poate da azi oamenilor sentimentul comunității de întrebări, de situație, de prilejuri, de necesități neformulate limpede în viața particulară a fiecăruia. Sunt ateu pentru că nici o biserică, nici un cult nu oferă un sens îndreptat spre mine, ci doar spre „dincolo”, spre ce „va să fie”.

Teatrul ca expresie politică a puterii de judecată — altă formulare mai „de etichetă”, a ceea ce gândesc și scriu nu m-am ostenit să caut — poate stârni căutarea acelor sensuri „scurte” și individuale din care să se compună vectorial

---

81 „experiențial” — care ține de experiența trăită (engl. *experiential*). (vezi pagina 531)

82 „stenic” (gr. *sthenos*, „forță”) — tonic, care dă energie.

83 „tel quel” (fr., „așa cum e”, „ca atare”) — forma corectă a expresiei (tipărită «telle-quelle», la feminin, cu cratimă).

84 sursa: Metafora vine din *Hamlet* (III, 2): scopul teatrului e „to hold, as ’twere, the mirror up to nature” („să țină, cum s-ar zice, oglinda în fața naturii”). [William Shakespeare — Hamlet (c. 1600–1601), ediția Project Gutenberg (eBook #1524, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

85 sursa: Formula „ca și cum” evocă iluzionismul scenic (teatrul care se prezintă „ca și cum” ar fi realitate) și, filosofic, *Die Philosophie des Als Ob* («Filosofia lui ca și cum», 1911) a lui Hans Vaihinger (1852–1933), despre ficțiunile utile tratate ca adevăruri; trimiterea exactă a autorului nu e sigură.

86 valoare experiențială — Valoarea piesei care îl pune pe spectator „în postura unui judecător al unor situații extranee ariei tale de activitate”; pentru autor, „cea mai stenică relație dintre public și spectacol” (în «De până la mine și odată cu mine»). (vezi pagina 531)

87 sursa: **V. I. Lenin** (Vladimir Ilici Ulianov, 1870–1924) — conducătorul revoluției bolșevice. Sursa afirmației atribuite lui n-am putut-o identifica; ideea teatrului ca înlocuitor al cultului religios ține mai degrabă de cercul lui Anatoli Lunacearski, comisarul poporului pentru instrucțiune (1917–1929).

sensul societății, al umanității. Constantin Noica spune că arta[88] este nu numai comunicare, ci și cuminecare. Democratizarea nevoii de sens — cel puțin asta e noima acestui teatru...

Precursori — care, ca domnul Jourdain[89], făceau proză fără să știe — am! Pirandello, care ridiculizează[90] ticul livresc al personajelor-caractere, spulberându-le în țăndări care se ivesc numai în contextul supraemotivităților și numai ca motivație a celorlalte *personaje-țăndări* de conduite, comportamente, atitudini; Maiakovski, cel ce-și trompetează[91] vivisecția întreprinsă de-a lungul șirului punctelor de absorbție a pulsației sociale și de asimilare a acesteia drept combustibil al propulsării individuale; Brecht, ei da, Brecht cel din „Arbeitsjournal”[92], care n-a mai avut răgazul de a-și metamorfoza teatrul epic în simulator al vieții sociale...

Așadar, conflictul dramatic nu mai rămâne între personaje și al personajelor, ci iradiază concentric și insistent, smulgându-l pe cel aflat în sală din inerția spectatoare; conflictul „coboară” de pe scenă și înglobează, „înghite” publicul, simulând prinderea sa în malaxorul celor ce se desfășoară în fața, în rândurile ori de jur-împrejurul său. Iată, acestea sunt tentația, programul și procedeul din noua mea piesă, [93]*Râvna*.

---

88 sursa: **Constantin Noica** (1909–1987) — filosof (*Rostirea filozofică românească*, 1970; *Creație și frumos în rostirea românească*, 1973; *Sentimentul românesc al ființei*, 1978). Perechea „comunicare — cuminecare” (ambele din lat. *communicare*, „a face comun, a împărtăși”; „a cumineca” = a împărtăși cu Sfintele Taine) e una dintre meditațiile lui asupra cuvintelor românești; locul exact n-am putut să-l verific.

89 sursa: **Domnul Jourdain** — burghezul parvenit din comedia lui **Molière,** ***Le Bourgeois gentilhomme*** («Burghezul gentilom», 1670), care află de la profesorul de filosofie că vorbește în proză: „Par ma foi ! il y a plus de quarante ans que je dis de la prose sans que j’en susse rien” („Pe legea mea! De mai bine de patruzeci de ani vorbesc în proză fără să știu nimic”, actul II, scena 4). [Molière — Le Bourgeois gentilhomme (1670), fr.wikisource (ed. Barbin 1673, Garnier 1904, Louandre 1910 ș.a.), fr]



90 sursa: **Luigi Pirandello** (1867–1936) — dramaturgul italian al personajului descompus în „măștile” sociale (*Șase personaje în căutarea unui autor*, 1921; *Henric al IV-lea*, 1922); romanul *Unul, nici unul și o sută de mii* (1926).

91 sursa: **Vladimir Maiakovski** (1893–1930) — poet și dramaturg rus futurist, autorul pieselor *Ploșnița* (1929) și *Baia* (1930).

92 sursa: **Bertolt Brecht** (1898–1956) — dramaturg, regizor și teoretician german al teatrului epic. ***Arbeitsjournal*** („Jurnal de lucru”) — însemnările lui din anii 1938–1955, publicate postum în 1973 (Frankfurt pe Main, Suhrkamp).

93 sursa: *Râvna* — piesă a lui Paul Cornel Chitic, contemporană cu articolul (1984); n-am găsit date despre o montare a ei.

După pauză începe războiul

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1984, p. 56–57]

În premieră pe țară

Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara

După pauză începe războiul de Oldrich Danek[94]

Data premierei: 28 decembrie 1982. Regia: MAGDALENA KLEIN. Scenografia: DAN HORIA CHINDA[95]. Traducerea: BOLOGH GÉZA. Distribuția: SINKA KÁROLY (Benda); MAKRA LAJOS (Struna); RAPPERT KÁROLY (Medicul șef); VÉRTES JÓZSEF (Asistentul); BERTALAN MAGDA (Sora-șefă); GÁSPÁR IMOLA (Infirmiera); PUSZTAI EDIT (Ella); BÓSY ANNA (Emma); FALL ILONA (Edina); GÁLL ANNAMÁRIA, SZÁSZ ENIKÖ, W. PÉTER ÁGNES (dansatoare).

Spectacolul Magdalenei Klein este unul dintre cele mai nimerite prilejuri[96] de a analiza, a defini și a demonstra ce este o *concepție regizorală*. Șansa este oferită, ce-i drept, și de faptul că textul dramaturgului cehoslovac nu a mai cunoscut în teatrul românesc o altă montare, cu alte cuvinte intenția teoretică a acestor rânduri nu este bruiată de fenomenul de *inculturație*; așadar, nici creația regizorului nu poate fi bănuită de contaminarea cu alte viziuni regizorale, nici comentatorul nu pornește la judecarea acestei realizări artistice de la un (în acest caz, inexistent) etalon.

Pe aceste constatări se și întemeiază convingerea semnatarului acestor rânduri că spectacolul Magdalenei Klein s-a instalat cu autoritate printre marcantele realizări regizorale prezentate la Festivalul teatrului contemporan de la Brașov[97].

---

94 sursa: **Oldřich Daněk** (1927–2000; tipărit fără diacriticele cehe) — dramaturg, prozator, scenarist și regizor ceh. ***Válka vypukne po přestávce*** („Războiul izbucnește după pauză”, 1976) — piesa despre un actor care trece prin compromisurile ocupației naziste; premiera la Realistické divadlo din Praga (16 octombrie 1976), în regia autorului; tipărită în 1987 în volum, la Panorama. Citită în epocă și ca alegorie a „normalizării” de după 1968 și a colaborării artiștilor cu puterea.

95 sursa: **Dan Horia Chinda** — scenograful spectacolului timișorean; datele biografice n-au putut fi verificate la izvor.

96 sursa: Cronică la o premieră pe țară a Teatrului Maghiar de Stat din Timișoara (azi Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely”), premiera la 28 decembrie 1982; spectacolul fusese prezentat la Festivalul teatrului contemporan de la Brașov. Paginile (56–57) nu poartă numele revistei; macheta e a revistei «Teatrul», iar anul 1984 e cel al dosarului-sursă. **Magdalena Klein** — regizoarea spectacolului; alte date despre ea n-au putut fi verificate la izvor.

97 sursa: Festival al dramaturgiei contemporane găzduit de teatrul din Brașov (azi Teatrul „Sică Alexandrescu”, care organizează Festivalul Internațional de Dramaturgie Contemporană); ediția la care s-a jucat spectacolul n-a putut fi datată la izvor.

În spectacolul timișorean, felia de existență actoricească de până la pauză — atenție! după pauză începe războiul! — este tratată regizoral cu o ironie subtilă, lent corosivă; actorul Vladimir Benda este prezentat ca un personaj care, provenit de la periferia orașului, se instalează la periferia jocurilor politice și de interese ale societății, mulțumit, bucuros și ahtiat după șansa de a se da, la propriu, în spectacol. Nu are scrupule, nu are remușcări, face toate jocurile ce-i apar în drum, nu are mamă, nu are iubită, are doar voluptatea de a se crede și de *a fi* actor!

Până aici (până la pauză), personajul provoacă toate motivele de a fi considerat și acuzat drept un flecar, un parvenit, uneori josnic, alteori insensibil până la odios, dar și animat de o supremă credință în talentul său actoricesc și în valoarea artei teatrale — patimă față de care toate cusururile lui par tolerabile, scuzabile și chiar admisibile! (Tot ceea ce face are un singur scop: teatrul, ca instituție și ca artă, să supraviețuiască!)

Războiul se sfârșește și aduce cu sine schimbări fundamentale în Cehoslovacia: o altă societate.

Grila de norme și judecăți ale acestei noi societăți este cea care, *în text*, îl aruncă ireversibil pe Vladimir Benda în rolul lui Oedip[98], iar *în spectacol* situează trecutul acestui actor sub un con de lumină, întristător, stupid, inutil, dar, în ultimă instanță, explicabil prin vocația sa artistică, reală și copleșitoare.

În scenă, aceste ipostaze sunt realizate de regizoare prin două procedee: primul — introducerea unui „obiect scenografic vivant”[99]: trei dansatoare (ursitoarele sunt tot trei, de obicei), care, fluturând și agitând în jurul personajului niște „ponchos”[100] — roșii, în zilele sale bune, negre, în zilele de restriste —, fac ca orice loc unde se află Benda să-și piardă identitatea topografică; prin aceste trei dansatoare, spațiul capătă, cameleonic, temperatura, tensiunea și mobilitatea trăirilor personajului; al doilea procedeu este marcarea, foarte vizibilă, a prosceniumului[101]: pe buza fosei de orchestră, șirul de lămpi, cu care odinioară se practica eclerajul[102] în teatru, indică momentele când actorul își retrăiește ieșirile la rampă[103], când nu e altceva decât ceea ce a visat să fie: actor.

---

98 sursa: **Oedip** — eroul tragediei lui Sofocle *Oedip rege* (c. 429 î.Hr.), care, aflând că și-a ucis tatăl și și-a luat de soție mama, își scoate singur ochii. Imaginea revine mai jos: lumea „îi scoate ochii” actorului Benda; el e „un orb pus în fața oglinzii”. [Sofocle — Οἰδίπους τύραννος (Oedip rege, c. 429 î.Hr.), textul grec, Perseus, grc]

99 „ponchos” (sp., pl. de la *poncho*) — mantie sud-americană dintr-o singură bucată de țesătură, cu o deschizătură pentru cap; aici, pânzele fluturate de cele trei dansatoare.

100 „vivant” (fr.) — „viu”: obiect scenografic însuflețit, alcătuit din oameni (cele trei dansatoare), nu din materie inertă.

101 „proscenium” (lat., din gr. *proskēnion*, „partea dinaintea scenei”) — avanscena, porțiunea scenei dintre cortină și rampă (fosa orchestrei). (vezi pagina 522)

102 „ecleraj” (fr. *éclairage*, „iluminare”) — iluminatul scenei; aici, șirul de lămpi al vechii rampe. (vezi pagina 513)

103 rampă — Șirul de lumini așezat pe marginea din față a scenei, care luminează actorii de jos; „la luminile rampei” — pe scenă, în fața publicului; „ieșire la rampă” — la aplauze. (vezi pagina 522)

În țara sa, după război, Benda nu putea fi luat doar drept un oarecare colaboraționist de conjunctură, vinovat fără voie. Istoria, ignorată de el, îl judecă aspru și în detaliu pentru fiecare cuvânt spus, pentru fiecare gest ori atitudine. Plastic vorbind, actorului Benda, care nu face altceva, crede el, decât să-și urmeze destinul, lumea din jur „îi scoate ochii” pentru fiecare faptă, pe care el o consideră

[81 (57)]

fleac față de vocația sa! El, Benda, e orbit de tot ceea ce i se întâmplă și nu poate înțelege; e un orb pus în fața oglinzii pentru a se judeca. Așa se întâmplă că el nu poate vedea decât suita sa de realizări — efemeridele serilor sale de interpretare actoricească —, nu poate înțelege decât faptul că el le-a fost predestinat, și nu cere decât accesul la scenă! Restul rămâne pentru el un vârtej aiuritor, obscur și imprevizibil, care nu are alt rost decât să tulbure fatal și să obstaculeze arta *sa*: teatrul. Este istoria un suport al teatrului, sau teatrul este un instrument al istoriei? E întrebarea pe care Benda n-a rostit-o niciodată, dar viața sa pare că s-a străduit tot timpul s-o formuleze. (Semnificativ e faptul că Actorul își amintește și joacă la rampă numai *replici* din Iulius Cezar[104] de Shakespeare și din *Revizorul* de Gogol!). În spectacol, deasupra patului de muribund se află culcată o oglindă aburită: nici în aceste ultime secunde el nu se poate privi pe sine așa cum îl putem privi noi, căci acum oglinda pare că se încețoșează de propria lui respirație, în timp ce-și rostește crezul în destinul său (ideea scenografică a fost la înălțimea concepției regizorale).

Mișcarea spre verticală a acelei oglinzi tulburi aruncă spre public lumini reflectate de pe scenă. Nici nouă, spectatorilor — vrea să ne convingă soluția scenotehnică — nu ne e la îndemână să privim — fiind puși să judecăm —, nici propria noastră imagine, nici imaginea actorului, care, iată, ne apare de o strălucire fascinantă, așa cum este de fapt orice mare actor!

Magdalena Klein[105] știe că acest al doilea act al piesei nu este terenul unei crize de conștiință: Benda nu a avut un crez politic infirmat de istorie, și pe care, ulterior, să trebuiască a-l schimba! Tratând „prima” viață a actorului Benda în termenii amintiți mai sus, regizoarea pune, prin întregul său spectacol, problema triplului raport dintre sens, existență și temei, în ceea ce privește teatrul ca artă. *Existența* actorului, a teatrului, poate fi, justificat sau nu, ponegrită, ironizată, suspectată și chiar suspendată (cinica prezență a gestapovistului[106], care amenință cu închiderea teatrului la orice semn de

104 sursa: **William Shakespeare, *Iulius Cezar*** (*Julius Caesar*, 1599) — tragedia conspirației împotriva lui Cezar; **N. V. Gogol, *Revizorul*** (1836) — comedia funcționarilor de provincie care îl iau pe un pierde-vară drept inspector venit din capitală. Rolurile pe care le joacă Benda la rampă. [William Shakespeare — Julius Caesar (1599), ediția Project Gutenberg (eBook #1522, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]



105 „gestapovist” — agent al Gestapoului (germ. *Geheime Staatspolizei*, „Poliția secretă de stat”), poliția politică a Germaniei naziste.

106 „Führer” (germ.) — „conducătorul”: titlul lui Adolf Hitler ca șef al statului nazist.

neobedienţă faţă de ideologia Führerului[107], este elocventă); *sensul* artei teatrale — implicit, al celei interpretative — poate părea lesne de bagatelizat, de ignorat şi de alterat (gestapovistul cere spectacole dârze şi zornăitoare, în spiritul necesităţii de a bate pasul pe front). Dar *temeiul* teatrului rămâne mereu viabil şi vital. Personajul Benda îl aminteşte în cele două momente de fulgurantă luciditate: când visează la grandoarea teatrului antic — teatrul întregii cetăţi — şi când declară, cu naivă sinceritate, tocmai în vreme ce i se cerea contrariul, că lumea vine la spectacolele sale ca să uite de război, de umilinţă şi de mizerie. Un alt temei al teatrului, la fel de profund, dar mult mai ascuns, este faptul că printre oameni sunt unii care, prin temperament, vocaţie şi structură, generează o astfel de comunicare prin exteriorizare, care este însăşi arta teatrală.

Ghemul de ipoteze şi premise, sugerate de spectacol şi de aceea formulate mai sus, constituie ceea ce numesc *concepţie regizorală*. Fără ea, cred că spectacolul ar fi fost plicticoasa poveste a unui ins care n-a găsit nimic mai bun de făcut decât să se încăpăţâneze a fi actor, când în jurul lui se petreceau o groază de evenimente; aşadar, povestea unui ins cu pretenţii, dar fără nici un rost pe lume!

Cu siguranţă, spectacolul Magdalenei Klein ar fi fost un succes parţial (precum orice spectacol în care deslueşti concepţia regizorală, întocmai ca scheletul cuiva aflat în spatele ecranului de radioscopie), dacă nu ar fi beneficiat de contribuţia actorului Sinka Károly[108]. Un actor a cărui interpretare demonstrează o complexă capacitate: aceea de a părea că nu-şi joacă niciodată rolul. Prezenţa sa în scenă este ciudată: un expansiv, uneori patetic, alteori derutat, care nu-şi ascunde intenţiile, dar nici nu e conştient de ele în detaliu! Un „posedat” ce-şi mărturiseşte patima, dar neglijează dibăciile, stratagemele implicite: din pricina incandescenţei sale, nu-şi vede decât propria lumină, difuzată. Acestea sunt datele interpretării pe care Sinka o dă personajului Vladimir Benda!

Un actor interpretând rolul unui actor este un spectacol care te înfioară. Se ştie că orice rol înseamnă o cantitate enormă de energie cheltuită; de data aceasta, energia şi efortul au desconspirat şi ciudatul mecanism, altfel de neexplicat, prin care acest consum de viaţă şi forţă se cere săvârşit, cu orice preţ, numai într-un singur fel: ca actor. Echipa de actori din jurul lui Sinka Károly a strălucit prin cele două calităţi cerute de un spectacol-recital: participare la crearea tensiunilor şi a stărilor emoţionale şi o admirabilă dozare a prezenţelor în scenă, în aşa fel încât, în spaţiul conflictual, subiectul principal, Benda, să nu fie nici umbrit, nici dezlegat de determinările ce-i marchează existenţa.

---

107 Magdalena Klein — Regizoarea spectacolului «După pauză începe războiul» de Oldřich Daněk, pe care autorul îl alege ca să definească ce este o concepţie regizorală (în «După pauză începe războiul»). (vezi pagina 516)

108 sursa: **Sinka Károly** (1934–2007, după IMDb) — actor al Teatrului Maghiar de Stat din Timişoara, interpretul lui Vladimir Benda; a jucat şi în filme («Jelenidő», 1972; «Plecarea Vlaşinilor», 1982). Datele, numai dintr-o bază de date de film, n-au putut fi verificate în altă sursă.

După pauză începe războiul este, din acest punct de vedere, și spectacolul imperioasei nevoi de spectacol, de teatru, de artă.

Paul Cornel CHITIC

[82 (82)]

Viața e vis

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1984, p. 82–84]

Viața e vis de Calderon de la Barca[109]

Data premierei: 18 februarie 1984. Regia: MIHAI MĂNIUȚIU. Scenografia: OCTAVIAN COSMAN[110]. În românește de AL. POPESCU-TELEGA[111]. Distribuția: ANTON TAUF (Segismundo); ION TUDORICĂ (Basilio); CONSTANTIN ADAMOVICI (Clotaldo); PAUL BASARAB (Astolfo); GELU BOGDAN IVAȘCU (Clarin); MARIA MUNTEANU (Estrella); ILEANA NEGRU (Rosaura); PETRE BĂCIOIU (Ofițerul I); EUGEN NAGY (Ofițerul II); VICTOR NICOLAE (Curteanul).

Spectacolul lui Măniuțiu[112] cu[113] **Viața e vis** este — nota bene[114][115]! — o premieră pe țară. Dar, în loc să fie deslușitor,

[83 (83)]

tălmăcitor al textului, spectacolul a fost conceput astfel încât pare a fi răspunsul polemic dat unei anterioare montări a aceluiași text; într-atât este de flagrantă contradicția dintre regimul simbolisticii propriu textului și cel din spectacol!

Ce este textul? Un basm despre un monarh al cărui fiu, Segismundo, fusese menit la naștere să domnească violent și crud, până la a-și ucide tatăl. Motiv pentru care tatăl își izolează fiul și, departe de lume, îl dă spre îngrijire credinciosului Clotaldo.

---

109 sursa: **Pedro Calderón de la Barca** (1600–1681) — dramaturgul Secolului de Aur spaniol; ***La vida es sueño*** („Viața e vis”, 1635) — drama prințului Segismundo, închis de tatăl său, regele Basilio al Poloniei, din pricina unei profeții și pus apoi la încercare la curte; meditație asupra liberului-arbitru și asupra vieții ca vis. (Numele se scrie cu accent: Calderón.)

110 sursa: **Alexandru Popescu-Telega** (1889–1970) — hispanist și traducător, unul dintre întemeietorii studiilor de literatură spaniolă în România; a tradus teatru din Secolul de Aur.

111 sursa: **Octavian Cosman** — pictor, sculptor, grafician și scenograf clujean, scenograful statornic al spectacolelor lui Mihai Măniuțiu la Teatrul Național din Cluj între 1979 și 1985 (după dmtr.ro); Muzeul de Artă din Cluj-Napoca i-a dedicat o retrospectivă în 2025, la împlinirea a 85 de ani.

112 „nota bene” (lat.) — „notează bine”, „ia aminte”: formulă de atragere a atenției. (vezi pagina 518)

113 sursa: Cronică la premiera pe țară a piesei lui Calderón la Teatrul Național din Cluj-Napoca (azi Teatrul Național „Lucian Blaga”), 18 februarie 1984 (data confirmată de teatrografia regizorului din Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc). Numele revistei nu se vede pe pagini; macheta e a revistei «Teatrul». **Mihai Măniuțiu** (n. 30 octombrie 1954, Cluj) — regizor, eseist și profesor; în anii ’80 regizor la Naționalul clujean, unde a lucrat statornic cu scenograful Octavian Cosman («Perșii», 1979; «Labirintul» de Arrabal, 1980; «Macbeth», 1982; «Viața e vis», 1984); după 1990 director al Teatrului Național din Cluj și, ulterior, al Teatrului Maghiar de Stat din Cluj; autorul unui adevărat program de „proces al comunismului pe scenă” (după dmtr.ro).

114 nota bene — Lat., „ia aminte”, „notează bine” (în «Viața e vis» și «Bărbierul din Sevilla de Beaumarchais»). (vezi pagina 518)

115 Măniuțiu — Mihai Măniuțiu (n. (vezi pagina 516)

La rândul său, acest Clotaldo are o fiică, Rosaura, crescută, din pricini nedeslușite, departe de casă. Fiica se întoarce incognito[116] spre a-și cunoaște tatăl, după ce fusese necinstită de un potențial ocupant al tronului, Astolfo. Astolfo o are egală în rang și putere pe Estrella. Prin căsătoria lui Astolfo cu Estrella, s-ar desăvârși schimbarea dinastiei. Monarhul acceptă soluția, dar vrea mai întâi să verifice adevărul profeției, motiv pentru care poruncește ca fiul crescut în recluziune să fie drogat, adus la palat și instalat în drepturile sale de descendent. La ieșirea din narcoză, Segismundo constată că este tratat ca un principe. Și se poartă ca atare: asupritor, nedrept, ba mai ucide și un curtean. Regele-tată poruncește să fie din nou drogat și dus înapoi, în izolare.

Dar poporul, aflând de existența unui moștenitor de drept și de fapt, se răzvrătește și-l proclamă rege. Regele-tată cedează, îi cade la picioare, iar fiul se poartă ca un monarh blând, luminat, drept, iertător, înțelegător, tolerant, generos etc., etc.

Acesta este basmul. Substanța dramei e dată de strania conștientizare trăită de Segismundo, care, după atâția ani de singurătate și izolare, se află capabil să înțeleagă că darul numit viață este primit de fiecare om fără ca acesta să fi fost întrebat dacă îl acceptă, dacă îl merită, dacă e drept și mulțumitor; că viața este ca un vis în care nu poți interveni decât într-un singur fel — întrerupându-l. Singura excepție printre muritori este el, Segismundo; după ce fusese convins că destinul său este acela de osândit, i-a fost dat să se trezească înlăuntrul unui destin pe care nici nu-l visase. Așadar, viața este visul unui somn în care, odată cufundat, omului îi este dat să știe doar faptul că îi parcurge durata. Deci, viața este o stază între ceea ce n-ai știut și ceea ce nu vei mai afla, o imaginară des-morțire, un eufemism al morții.

Deosebirea între viața unui om și a altuia este cea dintre visul executării unei condamnări și cel al exercitării unor privilegii.

Dacă admitem această epuizantă, psihic, concepție despre viață, atunci nu putem figura spațial diferența extremă dintre cele două vieți-vis decât prin două volume concentrice: un „ou” într-un «acvariu»; în „ou” se află cel căruia i-a fost hărăzit să viseze (să trăiască) doar ceea ce-i îngăduie să nu moară; în celălalt spațiu — „acvariul” — se lăfăie, se răsfață cei ce nu au motiv să admită că viața e vis!

Așadar, scenografic vorbind, trecerea lui Segismundo din recluziune în posesia puterii și a libertăților nelimitate este **ieșirea** dintr-un recipient strâmt, de sticlă mată, într-altul, cu pereții transparenți, prin care se văd imagini atât de seducătoare și fascinante.

Dacă acceptăm că Segismundo ajunge la convingerea că viața e vis numai pentru că îi este cu putință, grație ascendenței sale, să afle că se poate trăi și altfel decât îi fusese dat să viețuiască din primele sale zile, atunci, spațial vorbind, el parcurge drumul **ieșirii** la lumină, **ridicarea** (din postura patrupedă în cea bipedă; din încovoiere, la verticală etc.).

116 „incognito” (it., din lat. *incognitus*, „necunoscut”) — fără a-și dezvălui identitatea.

(Înclin să cred că, în subsidiar, Calderon a scris această piesă ca pe o blândă, prudentă și prevenitoare mustrare făcută de un utopist la adresa contemporanilor săi. Basmul, în care fiul monarhului urma să fie, „din pricina ursitoarelor”, rău, crud, nedrept, este o **operă simptomatică.** După cum se știe, simptomele, în medicină, sunt niște modele care îngăduie atât diagnosticul cât și terapeutica.

Mi-l imaginez pe Calderon implorând societatea vremii sale să renunțe la a fi așa cum era, și aducând descurajantul argument că viața fiecăruia este doar o pâlpâire în beznă, pentru care nu se acordă compensație. De aceea și propune „idilica” imagine a unei autorități luminate, umanitare.)

Or, în scenografia spectacolului clujean Segismundo este ținut prometeic în lanțuri[117], într-o cușcă suspendată deasupra unui volum simbolizând globul terestru. Sfera se desface pe linia meridianelor, aidoma unor felii de pepene, în miezul căruia se află fastul curții. Astfel că trecerea lui din destinul blestemat în destinul deliciilor se face prin **coborâre.**

Confuză și nedumeritoare este și ideea de a reprezenta hotărârea monarhului-tată printr-un supliciu rezervat teroriștilor, criminalilor, ereticilor. Tatăl-rege nu-și torturează fiul, ci doar îl ține izolat de oameni, de lume. Și-atunci, ce căuta Anton Tauf (Segismundo) acolo sus și îmbrăcat într-o cămașă stropită cu sânge, când descendentul regal, fiind cu mâinile legate, nu și-ar fi putut sfâșia nici singur carnea trupului său?

Așa cum spuneam, toate soluțiile sunt polemice, țintind să contrazică cine știe ce altă lectură a textului. Căci, în final, Segismundo, după ce repară onoarea Rosaurei

[84 (84)]

— fiică a celui ce-i fusese temnicer din voință regală —, după ce îl ridică din îngenunchere pe tatăl său, Rege oricum rămas fără coroană, după ce se urcă pe tron, și-și așază pe frunte coroana, **se ridică** la cer, aidoma celui care și-a jertfit viața pentru iertarea păcatelor omenirii[118]. Scena, ca atare, este emoționantă, dar mi-a părut a fi realizată ca urmare a dorinței de a monta nu piesa în întregime, ci doar scena finală, scena iertării, scena în care protagonistul se dezice, prin purtarea-i, de predestinare! Așadar, coborârea sa în mijlocul oamenilor a fost ticluită pentru a consuna cu ridicarea sa finală!

Spectacolul trădează faptul că textul nu a fost obiectul unei descifrări, ci suportul unor presupuneri.

În acest context, nu li se poate reproșa nimic actorilor, care, în momentele-cheie, în ciuda unor eforturi de a rosti emoționant textul, joacă „pe dinafară”, adică execută întocmai noianul de indicații, fără a fi pătrunși de rostul lor. Doar

117 sursa: **Prometeu** — titanul care a furat focul zeilor pentru oameni și a fost înlănțuit, din porunca lui Zeus, de o stâncă din Caucaz (*Prometeu înlănțuit*, tragedie atribuită lui Eschil). [Eschil (atribuită) — Προμηθεὺς δεσμώτης (Prometeu înlănțuit), textul grec, Perseus, grc]

118 sursa: Aluzie la Iisus Hristos și la Înălțarea Sa la cer: finalul spectacolului îl ridică pe Segismundo „la cer”, ca într-o apoteoză.

în momentele de înfruntare psihică dintre personaje vădesc convingere, pentru a face posibilă, cel puțin în această direcție, urmărirea lesnicioasă a istoriei.

Cu excepția câtorva scene, când se resimțea din pricina posturii de suspendat, Anton Tauf își realizează verosimil personajul, izbutind să treacă peste clipele când trebuia să pară „schingiuitul revenindu-și în simțiri” și să realizeze halucinanta trecere dintr-un coșmar al suferinței într-o fericire de nevisat.

Personajul Clarin — Gelu Bogdan Ivașcu — nu-și găsește în spectacol nici locul și nici semnificația. Și, lui îi este dat să trăiască — într-un sens limitat și la o altitudine mult scăzută, din pricina voluptății de a flecări incontinuu — aceleași abrupte cotituri în viață ca și Segismundo. Destinul său este însă doar ca un ecou al celuilalt destin, așa cum și cuvintele sunt doar o parțială rezonanță a trăirilor.

În spectacol, apare doar ca un flecar, iar în jocul interpretului se simte jena acestei situări la periferie a personajului.

În pofida tuturor acestor observații, spectacolul clujean are însă o calitate esențială: oferă o lectură a textului. Aceasta se datorează în primul rând actorilor, dar probabil și textului, care nu s-a lăsat perturbat și derutat, în curgerea sa, de schema rebarbativă care i-a fost aplicată pe aproape întreaga sa întindere. E ceea ce salvează de zădărnicie efortul întreprins.

Paul Cornel CHITIC

A doua conștiință

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1984, p. 81–82]

Prin teatrele din țară

Teatrul Național din Cluj-Napoca

A doua conștiință de Barbu Ștefănescu Delavrancea[119]

Data premierei: 4 iulie 1984. Regia: AURELIU MANEA[120]. Scenografia: T. TH. CIUPE[121]. Distribuția: OCTAVIAN LĂLUȚ (Rudolf); MARIA SELEȘ (Lucia); IONEL BANU (Dr. Lascăr); MARIANA POPOVICI (Cleo); ION TUDORICĂ (Daniel); ILEANA NEGRU (Melanie); ION MARIAN (Petrache).

Teatrul Național din Cluj-Napoca realizează prin această premieră absolută[122] un fapt de cultură de primă importanță. Despre Delavrancea, nenumărate generații și-au confecționat o imagine întrucâtva standard, așa cum se întâmplă cu orice om de artă cunoscut, cu predilecție, dintr-o singură operă; trebuie să recunoaștem că numele său este de nedezlipit de titlul **Apus de soare,** și este mai la îndemână asociația cu imaginea lui Calboreanu[123], ca interpret legendar al lui Ștefan cel Mare, decât informația că scriitorul a semnat și alte opere, în afară de cele amintite în manualele școlare.

Cu cât ne îndepărtăm de **Apus de soare,** chiar înlăuntrul trilogiei (Viforul, Luceafărul[124]), descoperim mai complexe structuri dramatice, adâncimi și nuanțe noi, o multiplicare a semnificațiilor și o mai mare densitate a subtextualității[125].

---

119 sursa: **Barbu Ștefănescu Delavrancea** (1858–1918) — prozator, dramaturg, avocat și om politic; autorul trilogiei istorice *Apus de soare* (1909), *Viforul* (1910), *Luceafărul* (1910). ***A doua conștiință*** — dramă psihologică, rămasă în umbra trilogiei; data scrierii n-a putut fi verificată la izvor.

120 sursa: **Aureliu Manea** (4 februarie 1945, București – 13 martie 2014, Galda de Jos, jud. Alba) — regizor, eseist și scriitor, una dintre figurile cele mai originale ale regiei românești din anii ’70–’80, cu spectacole la Sibiu, Turda, Cluj și București (după dmtr.ro).

121 sursa: **T. Th. Ciupe** — scenograf al Teatrului Național din Cluj, activ din anii ’60 (pomenit în «Teatrul», nr. 8/1964, alături de M. Matcaboji, printre autorii decorurilor clujene) până după 1990 (decorul la «Tulburarea apelor» de Blaga, regia Mihai Măniuțiu, 1992). Anii de viață n-au putut fi verificați.

122 sursa: Cronică la premiera absolută a dramei lui Delavrancea, Teatrul Național din Cluj-Napoca, 4 iulie 1984. Cronica nu e semnată; atribuirea lui P. C. Chitic se sprijină pe dosarul-sursă și pe faptul că face grupaj cu «Viața e vis» (semnată). Numele revistei nu se vede pe pagini; macheta e a revistei «Teatrul».

123 sursa: **George Calboreanu** (1896–1986) — actor al Teatrului Național din București, interpretul legendar al lui Ștefan cel Mare din *Apus de soare*.

124 sursa: *Viforul* (1910) și *Luceafărul* (1910) — a doua și a treia piesă din trilogia moldovenească a lui Delavrancea, după *Apus de soare* (1909).

125 subtextualității — Subtextul — ce se înțelege dincolo de cuvintele replicilor: intențiile și tensiunile nerostite ale personajelor (noțiune legată de teatrul lui Cehov și de sistemul lui

A doua conștiință mi-a relevat un dramaturg de o modernitate uluitoare (și, din pricina prejudecăților, parcă incredibilă), respirând atmosfera europeană, racordat la marile probleme și preocupări științifice din epoca sa privind deslușirea tainelor psihicului uman.

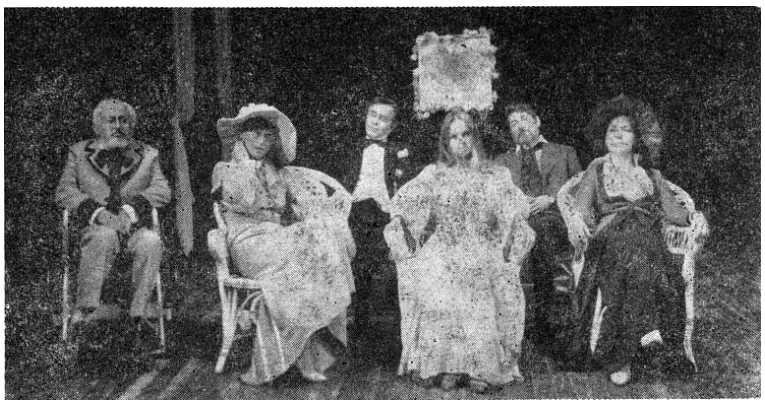
Chiar titlul piesei stârnește curiozitatea: ce poate fi aceea „a doua conștiință”? Un dublu al conștiinței? O conștiință a conștiinței, adică o metaconștiință? Textul însuși refuză precizările didacticiste, iar spectacolul estompează orice accent care să încline balanța către vreuna dintre ipoteze. Dealtfel, regia lui Aureliu Manea[126] evită și pitorescul oferit de prezența unor personaje secundare, și zugrăvirea accentuată a moravurilor și a societății.

Spectacolul de pe scena Naționalului clujean este istorisirea unui fenomen ciudat, situat în cadrul social al high-life-ului[127] de la începutul acestui veac. Rudolf, avocat celebru în barou și bărbat fascinant, iubit de soția sa, Lucia, și asaltat până și în sânul familiei de către Cleo, una dintre frumoasele zilei, are o obsesie: Mona Lisa. Imaginea capodoperei lui Leonardo[128] îl urmărește peste tot, în somn și în stare de veghe; persistența în memorie a acelui surâs enigmatic îi provoacă stări de exaltare, chiar halucinații, revelându-i putința de a se privi pe sine drastic, sever, parcă din afara timpului trăit.

O atare conștiință, spre care surâsul Giocondei îi îngăduie accesul, judecă și ființa umană, judecă și istoria. Refuzul lui Rudolf de a pleda o cauză nedreaptă, deși ar fi câștigat o sumă imensă, detașarea sa față de seducțiile frumoasei Cleo, mirarea sa ușor îngândurată la argumentele prietenilor care-i cer să nu se dezică de apartenența sa socială și să nu renunțe la avantajele ce decurg din ea, toate îl situează pe avocat într-un regn spiritual aparte.

Vizita unei prietene din copilărie a soției, Melanie, este evenimentul șocant care precipită drama. Melanie seamănă cu Mona Lisa, pare o reîncarnare a

[86 (82)]



...un fenomen ciudat, situat în cadrul social al high-life-ului de la începutul acestui veac

Stanislavski) (în «A doua conștiință»). (vezi pagina 527)

126 Aureliu Manea — Aureliu Manea (1945–2014) — regizor (în «A doua conștiință» și «Cartea cu Apolodor»). (vezi pagina 506)

127 „high life” (engl.) — „viața înaltă”: lumea înaltei societăți, a eleganței mondene.

128 sursa: **Leonardo da Vinci** (1452–1519), ***Mona Lisa*** (*La Gioconda*, c. 1503–1519; Muzeul Luvru, Paris) — portretul celebru prin surâsul său enigmatic; în 1911, cu puțin înaintea epocii piesei, tabloul fusese furat din Luvru.

acesteia; pentru Rudolf, este chiar întruparea acestei a doua conștiințe. O întrupare care-l tulbură și-l atrage fizic. Melanie acceptă cu seninătate extazul și febrilitatea revelației, dar respinge categoric apropierea. Rudolf cade într-o transă melancolică, deoarece realizează faptul că între el și această efigie a conștiinței trebuie să rămână distanța dintre astru și satelit; iar el nu suportă ca tangibilul să fie dovada imposibilului, și se sinucide. Lectura regizorală a născut un spectacol în care personajul principal este această a doua conștiință — prezentă în scenă ca o adiere simțită de o singură ființă, ca o iluminare întrevăzută de ochii lăuntrici ai unui singur om.

Celelalte personaje își caligrafiază relațiile cu delicatețe, aproape murmurat, cu răgazuri molcome, din gesturi puține, într-un ușor balet de efemeride

Rudolf, Lucia, Cleo, Melanie. În acest careu, interpreții dezvoltă trama spectacolului.

Octavian Lăluț găsește cele mai precise mijloace artistice pentru a evita alunecările în patologic sau în retorism romantic. Tristețea, volubilitatea decentă, căderea în transă, răvășirea sufletească în urma revelației sunt realizate admirabil.

Maria Seleș construiește devoțiunea și prietenia Luciei față de soțul său cu acea doză de complicitate condamnabilă proprie personajelor ibseniene[129]. Calmă, periculos de încrezătoare în cei din jurul ei, discretă până la a da senzația de absență.

Mariana Popovici — superba divă fără scrupule — izbutește să fie stridentă și sfidătoare, convențională ori viclean-persiflatoare, totul, cu o impecabilă măsură.

Ileana Negru aduce în scenă simplitatea, francheța, liniștea, cinstea și limpezimea unui suflet care putea fi împovărat de copleșitoarea supoziție a reîncarnării celebrei Mona Lisa.

Spectacolul **A doua conștiință** pare să marcheze o nouă etapă în creația regizorului Aureliu Manea. Economia de mijloace artistice, cursivitatea scenelor, consecvența soluțiilor, simplitatea și unitatea spectacolului mențin trează atenția asupra creației acestui important regizor.

129 sursa: **Henrik Ibsen** (1828–1906) — dramaturgul norvegian al dramelor de conștiință ale burgheziei (*O casă de păpuși*, *Rața sălbatică*, *Hedda Gabler*).

Kalisz — zece zile, capitală a teatrului polonez

[revistă neidentificată pe scan, 1985, p. 168–171]

PAUL CORNEL CHITIC

Deși numără printre vestigiile arhitectonice[130] o biserică din goticul timpuriu (sec. XIII) și o mănăstire iezuită de un baroc exemplar, orașul Kalisz nu figurează drept punct de atracție pe hărțile turistice ale Poloniei. Pentru organizarea unui festival, însă, el confirmă încă o dată ipoteza că un oraș mic, cu un singur teatru, dar cu un public iubitor al acestei arte, este o soluție excelentă. Străzile Kaliszului erau pavoazate cu pancarte care anunțau evenimentul, holurile hotelurilor, vitrinele librăriilor, zidurile erau înțesate de afișe; din acest punct de vedere, orașul polonez pregătit pentru „Kaliskie spotkania teatralne”[131] arăta ca Piatra Neamț ori ca Oradea la ora festivalurilor.

La această întâlnire teatrală — aflată la a 25-a ediție! — au participat, alături de gazdă (Teatrul „Wojciech Boguslawski”[132]), teatre din Varșovia, Katowice, Poznan, Lodz, Gdansk, Cracovia, Torun, cu spectacole ample ca distribuție sau cu recitaluri actoricești, în concurs și în afara concursului; faptul a constituit pentru participanți un important prilej de testare a artei spectacolului din întreaga Polonie, dându-le în același timp posibilitatea de a detecta simptomele, direcțiile și starea reală în care se află arta teatrală din această țară.

Oamenii de teatru, prin spectacolele lor, reacționează prompt la orice factor care, direct sau indirect, intervine în viața teatrală poloneză; o anume întoarcere a gustului publicului spre spectacole ușoare, de divertisment, ca și insistența unor teatre de a impune drept vedete alți actori decât cei consacrați au dus la apariția unor întrebări asupra sensului actului teatral, asupra eficienței și a credibilității mesajului.

130 „Kaliskie Spotkania Teatralne” (pol.) — „Întâlnirile teatrale de la Kalisz”: festivalul polonez al artei actorului, ținut anual din mai 1961.

131 sursa: Reportaj de la a 25-a ediție a festivalului „Kaliskie Spotkania Teatralne” (Întâlnirile teatrale de la Kalisz), festival al artei actorului organizat din 1961 de teatrul din Kalisz. Anul 1985 e cel din dosarul-sursă; numele revistei și numărul nu se văd.

132 sursa: Teatrul din Kalisz poartă numele lui **Wojciech Bogusławski** (1757–1829; tipărit fără diacritica poloneză) — actor, regizor, dramaturg și director de teatru, numit „părintele teatrului polonez”.



„Amadeus” de Peter Shaffer[133], regia Jan Maciejowski, Teatrul silezian „Stanislaw Wyspianski[134]” din Katowice

133 sursa: **Peter Shaffer** (1926–2016) — dramaturg englez; ***Amadeus*** (1979) — drama rivalității dintre Antonio Salieri și Mozart. Teatrul din Katowice poartă numele lui **Stanisław Wyspiański** (1869–1907), dramaturg, poet și pictor al „Tinerei Polonii”.

134 Wyspianski — Stanisław Wyspiański (1869–1907) — poet, pictor, dramaturg și om de teatru polonez (în «Kalisz — zece zile, capitală a teatrului polonez» și «Teatrul polonez contemporan»). (vezi pagina 532)



Imagine din spectacolul „Scenariu pentru inexistentul dar posibilul actor instrumental” de Boguslaw Schaeffer, regia și interpretarea Jan Peszek[135], Teatrul de Miniaturi din Cracovia

135 sursa: **Bogusław Schaeffer** (1929–2019) — compozitor, muzicolog și dramaturg polonez, pionier al muzicii de avangardă și al „teatrului instrumental”. ***Scenariusz dla nieistniejącego, lecz możliwego aktora instrumentalnego*** („Scenariu pentru un actor instrumental inexistent, dar posibil”) — text scris în 1963, jucat ani de zile, ca monodramă, de **Jan Peszek** (n. 1944), actor polonez, membru al Teatrului „Juliusz Słowacki” din Cracovia (cum spune autorul la p. 170); monodrama a rămas în repertoriul lui decenii la rând.



„Mama” de Witkiewicz[136], regia Marcel Kochanczyk, Teatrul Nou din Poznan

[89 (170)]

Sesiunea de comunicări și dezbateri, desfășurată pe durata a trei dimineți la sediul Clubului presei internaționale și al cărții și condusă cu aplicație de profesorul universitar Andrzej Wanat[137], a constituit cadrul în care s-au confruntat teorii și experiențe estetice, ipoteze teoretice și efectul-rezultat al acestora.

Trei au fost direcțiile către care s-au îndreptat întrebările, căutările și propunerile formulate în această sesiune. Mikolaj Grabowski, regizor, actor și director[138] al Teatrului „Juliusz Slowacki” din Cracovia, și-a expus, în urma unui turneu în Mexic, experiența fascinantă și în același timp deconcertantă prilejuită de întâlnirea cu publicul din acea țară: în timpul reprezentației — un recital[139] actoricesc pe un text al lui Boguslaw Schaeffer —, propria sa forță de a capta atenția, de a-i manevra pe spectatori și de a-i ține într-o transă hipnotică l-a pus pe gânduri și i-a născut următoarea întrebare: dacă-i pot ține atât de strâns, cu sufletul la gură, încotro îi îndrept? Spre ce idee, spre ce crez,

136 sursa: **Stanisław Ignacy Witkiewicz**, zis Witkacy (1885–1939) — pictor, dramaturg, romancier și filosof polonez, teoreticianul „Formei Pure” în teatru; ***Matka*** („Mama”, 1924) — dramă grotescă despre o mamă alcoolică și morfinomană și fiul ei, filosof ratat.

137 sursa: **Andrzej Wanat** — critic și teatrolog polonez, care a condus sesiunea de comunicări a festivalului; anii de viață n-au putut fi verificați.

138 sursa: **Mikołaj Grabowski** (n. 1946) — regizor și actor polonez; din 1982 directorul artistic al Teatrului „Juliusz Słowacki” din Cracovia (unde a montat, între altele, «Nunta» lui Wyspiański, 1984). Teatrul poartă numele poetului romantic **Juliusz Słowacki** (1809–1849).

139 recital — Spectacol susținut de un singur interpret sau de foarte puțini, care își pune în valoare virtuozitatea; în teatrul de păpuși, subiectul Galei de la Botoșani (în «Conștiința profesională în prim-plan»); „microrecitaluri ale… (vezi pagina 522)

spre ce imagine? Căci forța „șamanică” a actorului, a actului teatral, nu trebuie să eșueze într-o șarlatanie, sau în gratuitate și sterp. Actorul poate fi un simplu ghid al publicului, sau un „zeu” pentru el. Și, în acest caz, ce este arta actorului? Jan Peszek, actor al aceluiași Teatru „Juliusz Slowacki”, ilustrează a doua direcție, prin refuzul de a-și pune întrebarea: ce este arta actorului și cum trebuie să joace el? Peszek, nemulțumit de funcția socială incertă a actorului, consideră că întrebările sunt altele: ce trebuie să spun, cui trebuie să mă adresez, ce poate și ce trebuie publicul să înțeleagă și să simtă? Dar dacă nu vrea să asculte mesajul meu, ori nu are răbdare? Și abia după ce aflu răspuns, îmi pun întrebarea: eu, ca actor, cum pot să răspund, să exprim, să fiu mai emoționant etc., etc., deci abia după aceea îmi pun probleme de creație.

Dacă Mikolaj Grabowski, stupefiat de forța actorului, pune **problema sensului** generic al acestei arte, dacă Jan Peszek, își pune **problema scopului** în care se utilizează această capacitate de manevrare afectivă a publicului, reputata regizoare Izabella Cywinska[140] consideră că reala și acuta problemă este **condiția ideatică** a artei actorului. Convingerea regizoarei este că numai formarea unor trupe pe criteriul simpatiei elective în jurul concepției artistice a unui regizor, ori al substanței dramatice a textului, este soluția evoluției artei teatrale.

Spectacolele prezentate, în schimb, tindeau să arate că, pe de o parte, rezultatele artistice nu se lasă înghesuite în corsetul problematizant, iar pe de altă parte, că un spectacol se poate naște, poate exista și poate smulge ovații și în absența, din substratul său, a dificilelor întrebări și dileme teoretice. Ca de obicei, practica nu numai că naște întrebări, ci provoacă și dificultatea de a le alege pe cele mai potrivite.

La Festival au fost prezentate nouă spectacole în concurs, patru în afara concursului, și trei monodrame. Mi-au fost recomandate — dar nici n-aș fi izbutit să văd, în cele șase zile, mai multe — doar șapte spectacole.

Primul, cel al Teatrului Dramatic din Varșovia, cu **Noapte bună, mamă!** după piesa scriitoarei americane Marsha Norman[141], a făcut, fără să se fi dorit aceasta, ca textul să pară un pic jenant, în ciuda faptului că cele două actrițe de mare prestigiu artistic, Mira Michalowska și Irena Szymanska, au izbutit două interpretări meritorii. Individualismul calm și îmbățoșat, apt doar de sinceități psihanalizabile, egoismul și infantilismul Mamei, ca și teribilismul meticulos manifestat de Fiică, până în momentul când, după ce-i spune mamei „noapte bună”, își trage un glonț în tâmplă, nu puteau să-i apară publicului polonez decât drept plicticoase tribulații ale unor neurastenice.

140 sursa: **Izabella Cywińska** (n. 1935) — regizoare poloneză, în anii ’70–’80 directoarea Teatrului Nou din Poznań; după 1989 ministru al culturii.

141 sursa: **Marsha Norman** (n. 1947) — dramaturgă americană; ***’night, Mother*** („Noapte bună, mamă!”, 1983, Premiul Pulitzer) — dialogul dintre o mamă și fiica ei, Jessie, care o anunță că în acea seară se va sinucide.

Teatrul Poporului din Varșovia[142], cu **Viața e vis** de Calderon de la Barca, cultivă exaltata plăcere a fastului și opulenței, în costume și mișcare scenică, dar și naiva convingere că dramaturgul spaniol a scris această piesă despre... Polonia.

Teatrul „Juliusz Slowacki” din Cracovia a prezentat o dramă istorico-politică cu profunde rezonanțe în conștiința poloneză: **Wysocki** de Wladislaw Zawistowski[143]. Un spectacol sobru, grav și crâncen prin semnificații: după înăbușirea răscoalei din 1831, Wysocki, unul dintre conducători, a fost condamnat la moarte, apoi „iertat” și pedepsit cu 30 de ani de deportare în Siberia; revenit în Polonia, este pus într-o cumplită dilemă: să accepte sau nu să fie șeful guvernului dorit de revoluția din 1864? Conștient că nici această revoluție nu va izbuti, refuză, pentru că Poloniei încă nu-i sunase ceasul eliberării!

Teatrul silezian „Stanislaw Wyspianski” din Katowice a prezentat un **Amadeus** vioi, plin de scene de gen și de licențioase jocuri de cuvinte, ingenios în utilizarea unor soluții scenografice, dar... cu trei finaluri.

Primul meu contact cu dramaturgia lui Stanislaw Ignacy Witkiewicz[144] a fost prilejuit de spectacolul cu **Mama**, realizat

[90 (171)]

de Teatrul Nou din Poznan. O literatură a semnificațiilor încifrate, zbuciumată și disperată — un Urmuz cu vocația mesianismului[145]... Spectacolul a accentuat aceste particularități de viziune, producând un grotesc sumbru și încărcat de excese expresioniste. Din această pricină, cearta lui Witkiewicz cu lumea a devenit un fapt, desigur, emoționant, dar aparținând numai trecutului.

Marele spectacol, dintre cele văzute, a fost prezentat de Teatrul Vechi „Helena Modrzejewska” din Cracovia[146] cu **Crimă și pedeapsă**, dramatizarea după Dostoievski și regia — Andrzej Wajda[147]. Un spectacol „de cameră”, sala în care se desfășoară tragedia fiind cea a unui tribunal: spațiul rezervat celor supuși „disecției” și celor care practică această operație e despărțit de spațiul celor care asistă doar printr-o simplă bară-balustradă. Scena este chiar podeaua încăperii. Pe ea, scenografa Krystyna Zachwatowicz[148] a plantat un

142 sursa: Teatr Powszechny („Teatrul Popular”) din Varșovia. Despre *Viața e vis* de Calderón vezi și cronica spectacolului clujean din 1984 (a032).

143 sursa: **Władysław Zawistowski** (tipărit „Wladislaw”) — dramaturg polonez. Eroul piesei, **Piotr Wysocki** (1797–1875), a fost inițiatorul Răscoalei din noiembrie 1830; prins de ruși în 1831, a fost condamnat la moarte, pedeapsa fiindu-i comutată în exil în Siberia, de unde s-a întors după un sfert de veac. „Revoluția din 1864” e, în istorie, Răscoala din ianuarie 1863–1864. Datele spectacolului cracovian n-au putut fi verificate la izvor.

144 sursa: Vezi nota de la legenda fotografiei de la p. 169 (Witkacy, *Matka*, 1924).

145 sursa: **Urmuz** (Demetru Demetrescu-Buzău, 1883–1923) — prozatorul român al „paginilor bizare”, socotit precursor al absurdului și al avangardei.

146 „glasvand” (din germ. *Glaswand*, „perete de sticlă”) — perete despărțitor cu ochiuri de geam; geamlâc.

147 sursa: Stary Teatr („Teatrul Vechi”) din Cracovia, numit după actrița **Helena Modrzejewska** (1840–1909). **F. M. Dostoievski, *Crimă și pedeapsă*** (1866); dramatizarea și regia **Andrzej Wajda** (1926–2016), regizorul de film și teatru polonez; premiera la 7 octombrie 1984.

148 sursa: **Krystyna Zachwatowicz** (n. 1930) — scenografă și actriță poloneză, soția și colaboratoarea statornică a lui Andrzej Wajda.

labirint de glasvanduri[149] cu o puzderie de ochiuri de geam murdar, tulbure, zgâriat. Prin acestea se zăresc când locuința lui Porfiri Petrovici, când aceea a Soniei Marmeladova, când aceea a obsedatului Rodion Raskolnikov; spații ale delăsării și abuliei, îmbâcsite de obiecte desperecheate, spații mohorâte, de o austeritate suspectă, sau duhnind a sărăcie și a promiscuitate. Fiecare gest, fiecare mișcare văzută sau ghicită prin geamlâcuri are naturalețe și emană tensiune.

O distribuție de zile mari — Jerzy Radziwilowicz, Jerzy Stuhr[150] și Barbara Grabowska-Oliwa (Raskolnikov, Porfiri și Sonia). Copleșitoarea tensiune nervoasă și intelectuală, care duce la autodenunțul lui Raskolnikov se produce în absența violenței în mișcare; doar mâinile interpreților se convulsionează subliniind retorica argumentelor; ochii sticlesc electric, urmăritul și urmăritorul își înfig privirile unul în ochii celuilalt, iar fruntea lui Raskolnikov, se acoperă, sub ochii noștri, de broboane de sudoare. Ultima scenă este cea în care, tacticos, precis, cu voce egală și ton didactic, Raskolnikov, golit de viață și cu detașarea renunțării totale, reconstituie gest cu gest crima, ridicând fiecare corp delict și arătând când și cum l-a folosit.

Un spectacol de maximă profunzime, de o vigoare artistică inegalabilă: fiecare detaliu al conduitei actorilor, fiecare pauză ori rostire a replicii poate fi obiect al admirației și comentariului critic. Dar acest spectacol nu poate genera o școală regizorală și nici nu poate emite noi teze artistice, pentru că reprezintă suma experienței unei mari personalități, care este Andrzej Wajda, și creația a doi mari actori. Valoarea unei creații nu poate fi multiplicată decât în imitații epigonice. Or, conceptul de școală, de curent, de direcție nu definește unicitatea valorii, ci posibila ei sursă. De aceea, consider că mult mai aproape de dorința teatrului polonez de a-și deschide o nouă cărare a căutărilor artistice este spectacolul prezentat de „Teatrul de miniaturi” (secție a Teatrului „Juliusz Slowacki” din Cracovia), cu piesa lui Boguslaw Schaeffer: **Scenariu pentru inexistentul dar posibilul actor instrumental**.

Textul pornește de la o ipoteză teoretică precis delimitată și care, prin natura ei semantică, vizează numai îngustul teritoriu al metamorfozării actorului în instrument al semnificației. Procedeul este extrem de simplu: fiecare replică spusă este exprimată scenic fie înainte de a fi rostită, fie simultan, fie după rostire — prin înscenarea sensului propriu al celor spuse. Dacă actorul spune: „trebuie să ne nutrim și să asimilăm tot ce ne oferă masa de lucru a scriitorului”, și dacă pe acea masă se află un măr, actorul se repede și-l mănâncă; sau: „substanța inertă a operei dramatice trebuie frământată spre a fi turnată în forma cea mai adecvată” este replica după care interpretul, ca o harnică gospodină, face un aluat, pregătindu-l pentru a-l pune într-o tavă. În ciuda simplismului care planează asupra acestui procedeu, efectul este

149 Andrzej Wajda — Andrzej Wajda (1926–2016) — regizor polonez de film și teatru; «Crimă și pedeapsă» la Teatrul Vechi din Cracovia (în «Kalisz — zece zile, capitală a teatrului polonez» și «Teatrul polonez contemporan»). (vezi pagina 506)

150 sursa: **Jerzy Radziwiłowicz** (n. 1950) și **Jerzy Stuhr** (1947–2024) — actori ai Teatrului Vechi din Cracovia, cunoscuți și din filmele lui Wajda și Kieślowski.

surprinzător, căci textul dramatic este plin de citate teoretice sau de parafrazări ale acestora, înțesat de poncife, de automatisme de înțelegere și expresie, iar vizualizarea lor duce la ridiculizarea acestora, ca și a pretențiilor de a dirija programatic și științific arta; iar sensul ultim al spectacolului, rezultat din aplicarea respectuoasă și cu râvnă a acestora, este pericolul transformării artei într-o clovnerie fără limită și fără sens, actorul devenind instrumentul unor aberații care se demască tocmai prin respectarea lor neabătută, literă cu literă.

Riscul acestor spectacole constă în redusa lor audiență; or, — dincolo de aspectul financiar al problemei — numărul mare de spectatori rămâne, totuși, o problemă de eficiență morală și de satisfacție artistică, ambele aspecte fiind sumative în orice spațiu teatral.

Teatrul polonez își caută soluțiile și căile de exprimare cu seriozitate.

[91 (36)]

Deșteptarea primăverii de Frank Wedekind

[revistă neidentificată pe scan, 1985, p. 36–38]

Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași

Deșteptarea primăverii, în viziunea dramaturgului, este dorința adolescenței[151] de a-și căpăta conștiința de sine, și, a-

[92 (37)]

Data premierei: 17 februarie 1985. Regia: CRISTINA IOVIȚĂ[152]. Traducerea: SIMION DĂNILĂ[153]. Distribuția: MIOARA IFRIM (Wendla); BOGDAN GHEORGHIU (Melchior); CRISTIAN ROTARU (Moritz); ADI CARAULEANU (Hänschen Rilow, Un profesor); CARMEN TĂNASE (Doamna Gabor); ADA GĂRȚOMAN (Doamna Bergmann); PUȘA DARIE (Ilse); MARINA ȘTEFANACHE (Martha, servitoarea); CONSTANTIN FLOREA (Domnul mascat, Un profesor); ADRIAN PĂDURARU (Domnul Gabor, Ernst, Un profesor).

ceasta, în hățișul prejudecăților, tabuurilor și somațiilor punitive emise de ceea ce psihanaliza numește inconștientul colectiv[154]. „Conflictul și tragedia se nasc în această piesă din ciocnirea dramatică dintre natura umană și convențiile sociale” afirmă caietul-program[155] al spectacolului.

Textul abundă în subtilități analitice, în nuanțe și gradualități apte să declanșeze un labirint de sugestii și de posibile interpretări: totul depinde de pasiunea „arheologică” cu care regizorul — crezând patetic în text — întreprinde reconstituirea acelui climat și statut psihologic pretinse de „cioburile” de ipoteze și teze aflate, din belșug, în piesă. Acel regizor este

---

151 sursa: Cronică la spectacolul Teatrului Național „Vasile Alecsandri” din Iași, premiera la 17 februarie 1985. Numele revistei și numărul nu se văd pe pagini. **Frank Wedekind** (1864–1918) — dramaturg german, precursor al expresionismului; ***Frühlings Erwachen*** („Deșteptarea primăverii”, 1891, subtitlu: „O tragedie a copiilor”) — drama unor adolescenți striviți de tăcerea și ipocrizia adulților asupra sexualității; interzisă multă vreme, a fost jucată abia în 1906, la Berlin, în regia lui Max Reinhardt. [Frank Wedekind — Frühlings Erwachen. Eine Kindertragödie (1891), Projekt Gutenberg-DE (Wedekind † 1918, domeniu public), de]

152 sursa: **Cristina Ioviță** — regizoare, la acea dată de curând absolventă a I.A.T.C. (autorul numește spectacolul „încă studențesc”); alte date n-au putut fi verificate la izvor.

153 sursa: **Simion Dănilă** — traducătorul piesei din germană; alte date n-au putut fi verificate la izvor.

154 sursa: „Inconștientul colectiv” e un concept al lui **C. G. Jung** (1875–1961), întemeietorul psihologiei analitice (stratul psihic comun tuturor oamenilor, populat de arhetipuri), nu al psihanalizei freudiene propriu-zise.

155 caietul-program — Broșura editată de teatru la o premieră: distribuția, texte despre piesă și spectacol, declarații ale autorului și ale regizorului; autorul citează adesea din ea (în «Deșteptarea primăverii de Frank Wedekind», «Îndrăgostiții de… (vezi pagina 507)

Cristina Ioviță, pătimașă și gravă partizană a acestei opere „protezate”, în substanța ei ideatică, de concepția scientistă numită psihanaliză[156].

Însuși faptul opțiunii pentru un asemenea text atestă că regizoarea are vocația asumării unor mari dificultăți și riscuri greu de depășit din punct de vedere artistic. Căci montarea presupune nu numai ridicarea pe scenă a relațiilor, conflictelor și, prin ele, a unor acuzatoare semne de întrebare, ci, concomitent, și provocarea interesului, în public, față de acele probleme și întrebări, deoarece în zilele noastre taina și faptul procreării nu mai constituie — așa cum se întâmplă în piesa lui Wedekind — proprietatea și dreptul „societății de adulți” și, deci, nu mai terorizează promoțiile de adolescenți.

Deci, ceea ce acum multe decenii constituia un prilej de mistificare a realității, un miraj interzis și un pretext de exercitare a „sfintelor” convenții sociale, azi apare a fi de simplitatea poveștii cu „oul lui Columb”[157]. Din acest punct de vedere, lipsește motivația socială a montării piesei.

Iar Cristina Ioviță nici nu ironizează, nici nu persiflează textul lui Wedekind; ea pornește în a cerceta abisul ce se naște în puber din starea de puritate absolută, în care preceptele morale nu s-au cristalizat încă, atunci când acea stare este subminată simultan și de propriile senzații și pulsiuni cărora nu le știe explicația, și de normele sociale care îi interzic și răspunsul și soluția.

Neexistând nici un fel de represiune, interdicție ori indiferență în sensul celor spuse mai sus, care să sensibilizeze publicul la partea anecdotică, la povestea propriu-zisă a piesei, singurul „obiect” de interes este spectacolul deturnării stării de puritate a adolescentului spre stări psihice morbide, deviate, alienante.

Scenografia spectacolului a imaginat toată tragedia ca desfășurându-se pe suprafața unui grilaj printre ale cărui scânduri, străbat din când în când, de undeva din adâncuri, vergile de lumină ale unui tărâm la fel de fascinant — în compensație — ca și cel al libidoului; pentru personajele adolescente, moartea pare mai lesne de realizat, de „împlinit”, decât rostul și scopul pulsațiilor ce-i frisonează, îi înspăimântă și-i abandonează inhibițiilor. Aceste momente au seninătatea amenințătoare a fatalității dezarmat acceptate.

Două forme, insolite ca prezență și funcționare — o piramidă și un cilindru acoperit de o calotă emisferică — au o abia perceptibilă mișcare de ridicare și coborâre prin două trape laterale ale scenei. Mișcarea aceasta, erectivă și retractilă, o consider a fi conotație — în planul figurării scenografice și în cel al percepției vizuale — la apariția și stingerea tulburărilor puberale, curiozității și fabulărilor ingenue și dezorientate ale tinerilor față de impasul alternativei: eros ori thanatos[158]. Între adolescenți și cele două obiecte se creează o tensiune

156 sursa: **Psihanaliza** — teoria și terapia psihicului întemeiate de **Sigmund Freud** (1856–1939), centrate pe inconștient și pe pulsiunile sexuale; contemporană cu piesa lui Wedekind, care o anticipează.

157 sursa: „Oul lui Columb” — anecdota în care Cristofor Columb, provocat să așeze un ou în picioare, îl turtește ușor la un capăt: soluție foarte simplă, la care nimeni nu se gândise.

158 „eros” și „thanatos” (gr.) — „iubire” și „moarte”: cele două pulsiuni fundamentale (de viață și de moarte) în psihanaliza freudiană.

aproape halucinatorie: spaimele, tentația aneantizării, surescitarea, febrilitatea, deznădejdea, defularea prin cuvinte trăite de puberi își regăsesc zădărnicia în misterul și agresivitatea faptului și ritmului ridicării și coborârii acelor obiecte. Prin acest cuplu de elemente scenografice în spectacol se instituie cel mai înalt nivel de figurare a „spațiului psihic”: „nivel de gradul trei”.

În ordine coborâtoare, al doilea nivel de figurare scenografică este cel realizat de amintitul podiș-grilaj: necotropit de obiectele de recuzită, acestea aflându-se în adâncimile unor trape mereu deschise și închise; obligate să se aplece mult din șale, cel mai adesea să îngenuncheze pentru a-și lua obiectele de care au nevoie, personajele adulte sunt obligate să renunțe la severa verticalitate și să producă o intimizare a prezenței lor, ceea ce îi tulbură și mai mult pe

[93 (38)]

puberi. Absența recuzitei permite și o ironie ridiculizatoare față de „societatea adulților”, care, în aberantele ei pretenții, ignoră că obiectul în jurul căruia sunt rostite sentințele la adresa adolescenților este un imens pat aflat în mijlocul fizic al scenei și în centrul moral al tragediei.

În fine, primul nivel de figurare îl constituie costumele (care exprimă, cu o strălucitoare concizie, toate datele sociale ale tragediei: uniformele de școală ale tinerilor, vestimentația părinților, mame și tați, au în ele un grețos iz de uniformă cazonă, de neîndulcit cu toate artificiile mondene practicate de femei).

Am luat în discuție cele trei niveluri de figurare în ordine coborâtoare, încercând, prin aceasta, să respect prioritățile hotărâte de regizoare în montarea textului, dar să și subliniez înalta dificultate pe care regizoarea însăși și-a propus să o depășească în montarea acestui text.

Chiar indiferent fiind față de tema regizorală, cele două elemente scenografice descrise mai sus, a căror simbolică conține întrucâtva sensul întregului spectacol, te obligă să recunoști cutezanța și importanța realizării regizorale semnate de Cristina Ioviță.

Ceea ce tulbură și bruiază, pe alocuri, „retorica” spectacolului este înverșunata dorință a regizoarei de a-și duce până la presupusa ultimă consecință premisele tragediei care, și așa cum este, apare pentru noi, cei de azi, aproape de neconceput.

Câteva dintre momentele cutremurătorului impas în care alunecă personajele adolescente sunt încâlcite — și de nedeslușit — prin trimiteri la tragedia oedipiană[159], (relația doamna Gabor-fiul ei), sau prin utilizarea unor simboluri — să le numim „de rang patru” — care rămân pentru spectator obscure: în scena întâlnirii dintre Hänschen și un coleg al său, primul se tolănește sub un ciorchine de strugure. Numai cunoașterea de către public a gesturilor și ritualurilor lubrice din perioada postelenistică ar fi făcut posibil ca

159 sursa: Aluzie la „complexul lui Oedip” din psihanaliza freudiană (atracția copilului față de părintele de sex opus), după tragedia lui Sofocle *Oedip rege*. [Sofocle — Οἰδίπους τύραννος (Oedip rege, c. 429 î.Hr.), textul grec, Perseus, grc]

această scenă să fie înțeleasă drept alunecare a tânărului Hänschen spre viciu și desfrâu. În lipsa unor astfel de cunoștințe inițiatice, scena este derutant de inexpresivă. Dar dacă, în anume momente — ca acesta de mai sus —, cheia este complicată, în altele (consiliul profesoral) construcția este simplistă, caricaturală și ruptă de context.

Dincolo de acest mod de a duce „până în pânzele albe” propriile sale principii extratextuale, regizoarea izbutește să realizeze un spectacol de vervă polemică și demonstrativă în care se păstrează intacte febrilitate imaginativă, temeritatea și dezarmanta voluptate a teoretizării proprii climatului din I.A.T.C.[160]

Toate aceste date, ca și fervoarea de a contracta, de a converti toate elementele literare la aceeași diateză, desemnează spectacolul **Deșteptarea...** ca fiind încă studențesc.

Cristina Ioviță dovedește o reală profunzime în cercetarea, în analiza textului dramatic. Elocvența teoretică, în acest spectacol, îi strunește, dar se și substituie intuițiilor și spontaneității. Oare cum vor fi celelalte montări ale sale?

Prin acest spectacol, trupa ieșeană de la Suceava se dovedește a fi, indiscutabil, strălucitoare. Mioara Ifrim (Wendla) fascinează prin dezinvoltura cu care exprimă, sonor și vizibil, cele mai neașteptate vibrații afective. Bogdan Gheorghiu (Melchior) are un calm, o cumpătare și o siguranță de sine ce denotă capacitatea de a-și înțelege partitura în datele sale dinamice și care îl ferește de poză. Cristian Rotaru (Moritz) a avut rolul cel mai greu, cu accente periculoase de lirism în partitură. A izbutit să fie pur și simplu emoționant, obligându-te să-i urmărești fiecare cuvânt rostit, fiecare pas coborâtor pe treptele disperării și resemnării. Adi Carauleanu (Hänschen Rilow; Un profesor) pare a-și fi găsit echipa în care să-și dezvolte calitățile semnalate cu prilejul celorlalte spectacole. Ada Gârțoman (doamna Bergmann) are o incredibilă știință de a simula nefericite accidentări, dar, dincolo de aceste virtuți pantomimice, capacitatea sa de a „suspenda timpul”, adică de a transforma rostirea, expresia și tăcerea în tensiuni neliniștitoare și corozive, o destinează rolurilor de compoziție. Aceeași virtute o dovedește și Constantin Florea, a cărui dibăcie în a-și construi rolurile cu răceală, cu distanțare[161], îl hărăzește și commediei dell’arte[162], și teatrului brechtian[163]. Carmen Tănase și Adrian Păduraru, din pricina dificultății de a juca rolul unor prea mature persoane, au avut mai puține șanse de a se evidenția în acest spectacol. Pușa Darie (Ilse) izbutește, într-un rol mic, să realizeze o ființă umană nevrozată și instinctiv iritată de statutul său social jalnic.

---

160 sursa: **I.A.T.C.** — Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” din București, școala de actori și regizori (azi Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică).

161 „commedia dell’arte” (it.) — teatrul profesionist italian al secolelor XVI–XVIII, jucat pe un canava cu improvizație și cu măști fixe (Arlecchino, Pantalone, Il Dottore, Brighella).

162 sursa: Teatrul „brechtian” (tipărit „brecbtian”) — teatrul epic al lui **Bertolt Brecht** (1898–1956), cu „efectul de distanțare” (*Verfremdungseffekt*): actorul își arată personajul, în loc să se contopească cu el.

163 distanțare — „Efectul de distanțare” (germ. (vezi pagina 513)

Marina Ștefanache (Martha), conturându-și personajul ca pe o adolescentă greoaie, resemnată în fața destinului, a părut a fi și incomodată și incomodă față de un anume ritm ce se năștea în desfășurarea confruntărilor dintre personaje.

Paul Cornel CHITIC

[94 (43)]

Un suflet romantic de Tudor Popescu

[revistă neidentificată pe scan, 1985, p. 43–44]

Teatrul de Stat din Turda

Un suflet romantic de Tudor Popescu — „replică dintr-o actualitate nesofisticată[164] la piesa lui Mihail Sebastian[165] (Jocul de-a vacanța[166]) — este o dramă de atmosferă finalizată imprevizibil într-o comedie sentimentală”.

Și, ca veritabilă replică ce este, piesa dezvăluie premisele acelui joc ce nu mai este „de-a vacanța”, ci „de-a viața”, dorită autentică, joc ce nu poate fi încercat decât în răgazul febril al concediului.

[95 (44)]

O tânără, Ghighi, vrea să apară drept frivolă, fatală, devastată de spleenul[167] luxului și opulenței etc., în singurul loc unde are acces și unde schema premeditată a conduitei ei poate avea succes: o casă de odihnă, cu locuri procurate prin sindicat. Izbutește să provoace stupoare, chiar să-i tulbure pe „colegii” de concediu, dar atât. Prezența în vilă a unui profesor, pe nume Tudor, îi zădărnicește tentativa, teribilistă și disperată în fondul ei, și o face pe Ghighi să eșueze în sinceritate și patetic, îndrăgostindu-se tocmai de acest profesor.

Data premierei: 9 februarie 1985. Regia: ANDREI MIHALACHE[168]. Scenografia: GHEORGHE MATEI[169]. Distribuția: SERGIU IVA (Călin); GABRIEL CHIREA (Valerian); GABRIEL COSTEA (Laurențiu); AURELIAN GEORGESCU (Tudor); LILIANA GHIȚĂ (Ghighi); VASILE IUȘAN (Duda).

Textul are incontestabile virtuți, fructificabile în spectacol; în plus îmi pare că Tudor Popescu și-a construit personajele pornind de la o observație sociologică de acut interes: „populația” piesei se împarte în două categorii, evident marcate de obiectul muncii lor; prima categorie, majoritară, are ca

---

164 sursa: Cronică la spectacolul Teatrului de Stat din Turda, premiera la 9 februarie 1985. Numele revistei și numărul nu se văd. **Tudor Popescu** — dramaturg român, autor de comedii jucate mult în anii ’70–’80; citatul din ghilimele e, probabil, din caietul-program (sursa nu e indicată). Anii de viață n-au putut fi verificați.

165 sursa: **Mihail Sebastian** (1907–1945), ***Jocul de-a vacanța*** (1938) — comedia unor vilegiaturiști care, într-o pensiune de munte, își fac din concediu o viață „de împrumut”, fără trecut și fără obligații.

166 Mihail Sebastian — Mihail Sebastian (1907–1945) — prozator și dramaturg; «Steaua fără nume» (în «Steaua fără nume de Mihail Sebastian» și «Teatrul polonez contemporan»). (vezi pagina 517)

167 „spleen” (engl., „splină”) — melancolie, plictis existențial (sensul consacrat de Baudelaire în *Les Fleurs du mal*).

168 sursa: **Andrei Mihalache** — tânăr regizor la Teatrul de Stat din Turda în stagiunea 1984–1985 (a montat aici și «Steaua fără nume», a040); alte date n-au putut fi verificate.

169 sursa: **Gheorghe Matei** — scenograful spectacolului; alte date n-au putut fi verificate.

obiect al muncii materia prin excelență — metalul și variantele sale tehnologizate; a doua, reprezentată doar de profesorul Tudor, lucrează cu și asupra „materiei însuflețite” — copiii.

Cei din prima categorie, Călin, Valerian, Laurențiu și, prin extensie, Duda, dominați de „pasiuni mici și supradimensionate”, sunt trăitorii „celei mai triste nefericiri — nefericirea plină de satisfacții” a gălăgioaselor și absurdelor controverse asupra detaliilor din desfășurarea unor meciuri de fotbal. Iată de ce sunt amuzant incapabili să priceapă travestiul moral al extravagantei nou venite Ghighi: existența redusă la așteptarea unui meci este de o sărăcie alienantă. Iată și de ce profesorul Tudor pare o ființă specială, un singuratic sociabil, un „aerian” inofensiv, și ajunge unicul confesor al fetei.

Dar în spectacolul turdean semnat de tânărul regizor Andrei Mihalache textul a fost descifrat numai pe jumătate: cei trei „microbiști” — Călin (Sergiu Iva), Valerian (Gabriel Chirea) și Laurențiu (Gabriel Costea) — își trăiesc și-și dezvoltă „pasiunea lor mică și supradimensionată” cu fervoare și dezinvoltură pe durata întregului spectacol, fără ca unica lor preocupare să fie pusă în vreun fel sub semnul lipsei de sens. Ba, mai mult: actorii, interpretându-și excelent rolurile, așază într-o lumină ușor ridicolă atât pledoaria lui Tudor, cât și opțiunea sentimentală finală a lui Ghighi.

Căci, din păcate, în acest spectacol, stridentă nu este obtuzitatea celor trei, ci intrarea în scenă a zbuciumatei Ghighi. Manevrată inabil, prezența ei „trăsnitoare” eșuează în patetism clovnesc; în loc să apară în ochii spectatorilor drept o fată care se travestește doar pentru a se convinge că poate fi și altceva decât o obligă viața să fie, Ghighi rămâne o ființă ridicolă, incapabilă să se poarte cum crede ea că-i stă bine. Motiv pentru care disperarea, plânsul, zbuciumul ei par că ar fi de ciudă și nu pentru că și-ar fi dat seama de inconsistența soluției la care a recurs. La această configurare a personajului Ghighi participă și personajul Tudor, așa cum a fost văzut de actorul Aurelian Georgescu, care, printr-o rostire bonom bătrânească, antipatic de meticuloasă și de didactică, prin așezarea în pozã — mereu aceeași —, prin obiceiul de a se adresa publicului, și nu personajului cu care se află în relație, își obligă partenera să se simtă simplu pretext pentru vorbe spuse în vânt.

Iar interpretarea Lilianei Ghiță se resimte acut de pe urma atât a inexactei puneri în ecuația dramei, cât și a „jocului de unul singur” practicat de Aurelian Georgescu. Eforturile ei actoricești sunt zădărnicite de falsa postură la care i-a fost condamnat personajul.

Descifrat numai în jumătatea sa expozitivă și în planul amănuntului pitoresc, textul își pierde mesajul. Spectacolul lui Andrei Mihalache dă câștig de cauză existențelor „microbiste”, problemele lui Tudor și ale lui Ghighi devenind un soi de ciudățenie care nici nu merită a fi luată în seamă.

Scenografia semnată de Gheorghe Matei este plăcută la privit: cu minimum de mijloace a fost realizată imaginea „clasică”, de carte poștală trimisă de la odihnă. Iar prin abila așezare în scenă a recuzitei de „splendori vacanțiere”, a

fost realizată o ingenioasă rețea de trasee care oferă o varietate de intrări, ieșiri și parcursuri în spațiul de joc.

Decorul și distribuția — cu excepția interpretului lui Tudor — ar fi îngăduit materializarea în spectacol și a delicatului și generosului „îndemn spre o existență spirituală, în care frumosul să joace un rol fundamental” — cum autorul însuși mărturisește a fi intenționat.

Paul Cornel CHITIC

Profesorul de franceză de Tudor Mușatescu

[revistă neidentificată pe scan, 1985, p. 58–59]

Teatrul „A. Davila” din Pitești[170]

Data premierei: 19 decembrie 1984. Regia: CONSTANTIN ZĂRNESCU[171]*. Scenografia: MIHAELA DINU-PIȚIGOI. Distribuția: MIHAELA MITRACHE (Dora); CRISTINA RADU (Carmen); MIRELA BUSUIOC (Tuți Popescu); WILHELMINA CĂȚA (Junona); VASILE FILIPESCU (Anibal); DAN IVĂNESEI (Heruvim); ILEANA ZĂRNESCU (Domnișoara Cosâmbăcescu); SORIN ZAVULOVICI (Dan Balint); DOINA MARINESCU (Eleonora Mihăilescu); OLGA PODARU (Lucreția); PAUL ROMANO (Chelnerul).*

Textul a fost scris în vara lui ’43[172], pentru trei cupluri de tineri actori: Nora Piacentini — Mircea Șeptilici, Fifi Harand — Marcel Anghelescu, Nineta Gusti — Radu Beligan[173], care formaseră o asociație teatrală ce trebuia să ridice prima cortină în sala Teatrului „Alhambra”[174]. Un text scris pentru a-i sluji pe actori, într-un spectacol montat de actori. O piesă care se montează singură; o piesă în care e prezentă o altă domnișoară Cucu[175], numită Cosâmbăcescu, și în care elevele și elevii își iau revanșa pentru umilințele suferite, o piesă fără nici o altă — cât de mică — pretenție decât aceea de a-i fi făcut pe adolescenți să strige triumfători: vedeți că am avut dreptate!?! În ce chestiune să fi avut dreptate? În aceea că te poți îndrăgosti de colege, că acestea se pot îndrăgosti de profesorul de franceză, ba că-i pot face și tot soiul de avansuri pe care nu știu să le „finalizeze”, că profesorul poate să le refuze cu tact, iar după ce intră (neapă-

170 sursa: Teatrul din Pitești poartă numele lui **Alexandru Davila** (1862–1929) — dramaturgul lui *Vlaicu Vodă* (1902) și reformatorul Teatrului Național din București.

171 sursa: **Constantin Zărnescu** — regizor și scriitor; alte date n-au putut fi verificate.

172 sursa: Cronică la spectacolul Teatrului „Alexandru Davila” din Pitești, premiera la 19 decembrie 1984. Numele revistei și numărul nu se văd. **Tudor Mușatescu** (1903–1970) — dramaturg, umorist și director de teatru, autorul comediilor *Titanic Vals*, *...Escu*, *Sosesc diseară*; ***Profesorul de franceză*** — comedie scrisă, după autorul cronicii, în vara lui 1943.

173 sursa: Trei cupluri de actori ai scenei bucureștene din anii ’40: **Nora Piacentini** (1905–1945), elevă a lui Nottara, și **Mircea Șeptilici**; **Fifi Harand** și **Marcel Anghelescu** (1909–1977); **Nineta Gusti** (1913–2002) și **Radu Beligan** (1918–2016), pe atunci soț și soție. Anii lui Șeptilici și ai lui Fifi Harand n-au putut fi verificați.

174 sursa: Sala „Alhambra” din București — teatru de revistă și comedie al anilor ’30–’40.

175 sursa: Domnișoara Cucu — profesoara pedantă și acră din *Steaua fără nume* (1944) de Mihail Sebastian (vezi a040).



Scenă din spectacol

[97 (59)]

rat!) cu toatele la facultate, el să se căsătorească, din autentică dragoste, cu cea mai zurlie, cea mai puțin arătoasă, și mai „ușchită” (termenul este cât se poate de propriu personajului, așa cum a fost el realizat de Mirela Busuioc) dintre fete; și, toate acestea, fără ca elevii să fie — prin cele câte le-au făcut — în pericol de a-și strica „reputația” și cariera de „cetățeni onorabili”! Asta e piesa și așa se și sfârșește: „profu’” de franceză se însoară cu Tuți! Personajele și replicile au caracter de scheci[176]; totuși textul poartă amprenta bunului meșteșugar de piese.

Spectacolul este pe măsură: simpluț, fără cine știe ce semnificații, dar sonor, colorat, amuzant până la a provoca lungi hohote de râs și aplauze prelungite.

Textul nu îngăduie vreun adaos de substanță, ci doar dezlănțuirea știutelor și verificatelor „cârlige” la public. Ceea ce actorii și fac: fără restricții, fără probleme, dar și fără satisfacții artistice! În aceasta și constă pericolul proliferării unor astfel de spectacole: ca excelenți actori (cum s-a dovedit a fi Mirela Busuioc) să se cantoneze într-un manierism interpretativ dezastruos pentru evoluția lor profesională.

Succesele lesnicioase nu trebuie să ne facă să uităm că rostul culturii este acela de a provoca noi necesități spirituale. Iar succesul nu este un scop, ci un mijloc prin care cultura își satisface condiția existenței. Evident, constatarea și observațiile nu privesc numai teatrul „A. Davila”, ci avertizează împotriva proliferării acestei „soluții” artistice în teatrul românesc de azi.

Paul Cornel CHITIC

176 scheci — Scenetă scurtă, comică, cu puține personaje (engl. (vezi pagina 525)

Negustor de sentimente (Paraziții) de Csiky Gergely

[revistă neidentificată pe scan, 1985, p. 59–60]

Data premierei: 26 noiembrie 1984. Regia: MIHAI RADOSLAVESCU. Scenografia: MIHAELA DINU-PIȚIGOI. Versiunea românească: ZENO FODOR[177]. Distribuția: ANGELA RADOSLAVESCU (Kamilla); MIRELA BUSUIOC (Irén); PETRE DINULIU (Bencze); TAKE STAVRIL (Mosolygo); EMILIAN CORTEA, FLORIN PRETORIAN (Pál Timot); DAN IVĂNESEI, VASILE FILIPESCU (Darvas); DUMITRU DRĂGAN (Banko); CARMEN ROXIN (Elza); FLORIN PRETORIAN, CRISTIAN TUTZĂ (Tulipan); DOINA DRAGNEA, OLGA PODARU (Doamna Tulipan); MIHAELA MITRACHE (Borcsa); PETRE TANASIEVICI (Portarul); CRISTIAN TUTZA, DUMITRU DIMITRIE (Janko); VASILE FILIPESCU, DAN IVĂNESEI (Senki); MARIN ALEXANDRESCU (Valetul); AUREL DUMINICĂ (Un invitat); DUMITRU DIMITRIE (Alt invitat).

Mihai Radoslavescu încearcă, la Pitești, marea cu degetul[178]: poate oare să facă un spectacol de succes la public, care, în același timp, să aibă și miză estetică? Alege ea și montarea piesei **Negustor de sentimente (Paraziții)** a clasicului maghiar Csiky Gergely[179] probabil că s-au întemeiat pe motivații extrem de serioase; judecând după întristătoarele sforțări, făcute de actori, de a produce ilaritate (ilaritate și nu veselie), cu siguranță că atragerea publicului plătitor a fost unul dintre mobiluri. Cu ocazia premierei românești, la Târgu Mureș, revista noastră (nr. 10—11/1984) a prezentat piesa. Așa că, despre text, mă voi rezuma să citez câteva rânduri din program, semnate de traducător, Zeno Fodor: „Remarcând primirea deosebită a dramaturgiei franceze de către public (Dumas-fiul, Sardou)[180]. Csiki Gergely face, în 1878, o călătorie la Paris,

177 sursa: **Zeno Fodor** — traducător din maghiară și om de teatru; alte date n-au putut fi verificate.

178 sursa: Cronică la spectacolul Teatrului „Alexandru Davila” din Pitești, premiera la 26 noiembrie 1984; „revista noastră (nr. 10—11/1984)” trimite la revista în care a apărut cronica (probabil «Teatrul»), care prezentase piesa la premiera ei românească de la Târgu Mureș. Semnat „P. C. C.”. **Mihai Radoslavescu** — regizorul spectacolului; alte date n-au putut fi verificate.

179 sursa: **Csiky Gergely** (1842–1891; tipărit în text „Csiki”) — dramaturgul maghiar, autor de comedii și drame sociale; teatrul maghiar din Timișoara îi poartă numele. Piesa jucată la Pitești e ***A proletárok*** („Proletarii”), jucată prima dată la 23 ianuarie 1880 și, după 1945, sub titlul *Ingyenélők* („Paraziții”).

180 sursa: **Alexandre Dumas-fiul** (1824–1895) și **Victorien Sardou** (1831–1908) — dramaturgi francezi, maeștrii „piesei bine făcute” și ai dramei „cu teză” (*Dama cu camelii*; *Tosca*, *Madame Sans-Gêne*).

pentru a studia la fața locului așa-numita dramă cu teză[181], care are (...) asupra lui Csiki o influență puternică”.

Textul este, în anecdotica sa, la fel de depărtat de noi ca și celebrele „Mistere ale Parisului”[182]: importanța sa constă în miza morală, și nu în culoarea de epocă a conflictelor. Iată de ce, din luarea „cu toată responsabilitatea”, de către regizor, la sfârșitul secolului XX, a unei atitudini drastice față de nobilimea scăpătată care face escrocherii, falsuri etc., pentru a trăi pe picior mare, nu se putea naște decât o suită de caricaturi groase, care, cu ostentație, îți scot ochii ție, spectator, despre cât de odioase, de false, de ipocrite, de jalnice pot fi majoritatea personajelor piesei.

[99 (60)]

În acest fel, din teatrul cu teză al lui Csiki rămâne o poveste ciudată, cu happy end[183][184] neconvingător.

Aceasta se întâmplă în spectacol în ciuda — ba chiar din pricina — pretențiilor „provincialismului” teatral: lacrimi, zbatere cu capul de pereți, tirade patetice, culoare de epocă, fast ieftin, poză la rampă, scene de duioșie, declarații autocritice, mustrări moralizatoare, speranțe pierdute, iubire împlinită, rușine vouă, decăzuților! etc., etc. Iată rezultatul, deși câțiva actori izbutesc să sugereze cheia potrivită: ironica distanțare de litera textului, care ar fi slujit spiritul lui: dincolo de poveste — iată oamenii, ce, cât și cum pot fi ei! Acești interpreți sunt: Mirela Busuioc (Iren), Florin Pretorian (Pál Timot), Carmen Roxin (Elza). Restul distribuției s-a străduit să slujească voinței regizorului. Din păcate, nici scenografia nu izbutește să fie altceva decât ilustrația stângace a aceleiași voințe regizorale. Dar voința nu ține loc nici de viziune, nici de concepție artistică.

P. C. C.

181 dramă cu teză — Piesă construită ca să demonstreze o idee morală sau socială (fr. (vezi pagina 513)

182 sursa: **Eugène Sue** (1804–1857), ***Les Mystères de Paris*** („Misterele Parisului”, 1842–1843) — romanul-foileton al bas-fondurilor pariziene.

183 „happy end” (engl.) — „sfârșit fericit”. (vezi pagina 514)

184 happy end — Engl., „sfârșit fericit”: deznodământul împăcat al comediei și al filmului comercial (în «Negustor de sentimente (Paraziții) de Csiky Gergely» și «Comedia unei tragedii (Iacobowsky și colonelul)»). (vezi pagina 514)

Conu’ Leonida față cu reacțiunea de I. L. Caragiale

[revistă neidentificată pe scan, 1985, p. 31]

Teatrul Dramatic din Constanța

Data premierei: 3 decembrie 1984. Regia: DOMINIC DEMBINSKI[185]. Scenografia: CONSTANTIN CIUBOTARIU[186]. Distribuția: VIRGIL ANDRIESCU (Conu Leonida); VASILE COJOCARU (Efimița); ILEANA PLOSCARU (Safta-voce).

Pentru tânăra generație de regizori, Caragiale[187] este „piatra de încercare” a creativității. De câțiva ani încoace, cu osebire după serialul Caragiale realizat de Mircea Cornișteanu[188], variantele de spectacole pe textele lui Nenea Iancu[189] s-au înmulțit considerabil pe scenele teatrelor din țară, atât în limba română, cât și în limbile naționalităților conlocuitoare. Ce au văzut acești mulți și tineri regizori în textele clasicului nostru poate constitui, în continuare, tema unor studii sistematice.

După spectacolul lui Mircea Marin cu[190] **O scrisoare pierdută** — în care jocul politic devenea viciu, declanșând multiplicarea suspiciunii, spionarea reciprocă și, în felul acesta, un pericol ce-i amenința pe înșiși inițiatorii lui —, Caragiale ajunge subiect predilect al analizelor psihosofice, al investigațiilor

185 sursa: **Dominic Dembinski** — regizor de teatru și film (mai târziu, regizorul filmelor «...Sub clar de lună», 2002, și «Apostolul Bologa», 2018); alte date n-au putut fi verificate.

186 sursa: **Constantin Ciubotariu** — scenograf (decorul la «Richard III», regia Mihai Măniuțiu, Teatrul Odeon, 1993). În textul cronicii, numele e tipărit „Ciubotaru”.

187 sursa: Cronică la spectacolul Teatrului Dramatic din Constanța, premiera la 3 decembrie 1984. Numele revistei și numărul nu se văd. **I. L. Caragiale** (1852–1912), ***Conu Leonida față cu reacțiunea*** (1880) — comedia într-un act a pensionarului Leonida, care, în noapte, o liniștește pe Efimița cu teoriile lui despre „revoluție” și „republică”, până când chefliii de afară îi fac să creadă că a venit „reacțiunea”. [I. L. Caragiale — Conu Leonida față cu reacțiunea (1880), ro.wikisource, ro]

188 sursa: **Mircea Cornișteanu** — regizor, ani de zile director al Teatrului Național din Craiova, unde și-a propus să monteze ciclul complet al comediilor lui Caragiale («O scrisoare pierdută», 1974 și 1982; «Al matale, Caragiale», 1983 la Ploiești).

189 sursa: „Nenea Iancu” — numele familiar sub care e pomenit I. L. Caragiale.

190 sursa: **Mircea Marin** — regizor (a lucrat la Teatrul de Stat din Sibiu); datele spectacolului său cu «O scrisoare pierdută» n-au putut fi verificate. **I. L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*** (1884). [I. L. Caragiale — O scrisoare pierdută (1884), ro.wikisource, ro]

psihanaliste, al ipotezelor pan-sociologiste, prin transgresarea de la caracter spre tipologie.

Desigur, nici una dintre ipotezele de lucru preconizate de tinerii regizori n-a lipsit din memorabilele montări semnate de Sică Alexandrescu, Liviu Ciulei și Lucian Pintilie[191]; dar meticuloasa investigare a textelor caragialeene se vădește în continuare fertilă în privința limbajului artistic.

Spectacolul Teatrului Dramatic din Constanța cu piesa **Conu' Leonida...**, semnat de Dominic Dembinski și în scenografia lui Constantin Ciubotariu, se întemeiază pe două premise:

1. Spațiul cuplului Leonida-Efimița este patul conjugal. Imensul așternut este acoperit de o plapumă înfățată cu pagini de ziar, iar sub saltea se află vârâte puținele bunuri materiale și recuzita social-politică: câteva decorații și spanga de revoluționar „la o adică".

2. Conu' Leonida nu este bătrânul atins de ramolisment, ci un bărbat vânjos, în putere și bine făcut.

Din aceste premise decurge o ironie subțire, la îndemâna numai a celor ce obișnuiesc să râdă nu de comicul faptelor și al replicilor, ci de ridicolul, adesea dramatic, al „abstracțiilor", al principiilor utilizate în mecanismul politic al manevrării colectivităților.

Conu' Leonida, nefiind pensionar ci pensionabil, apare drept tipul uman a cărui existență se rezumă la a face politică stând la căldurică; iar politica vremii sale — cea făcută de jurnale — este plapuma sub care sunt cuibărite naivități caraghioase, speranțe penibile, raționamente infantile și jalnice entuziasme. Și cum totul se desfășoară în țarcul patului conjugal, manevraților Leonida și Efimița nu le rămâne decât alternativa: ori să facă speculații stupide și să fabuleze aberant, ori să sporească numărul celor ca ei!

În ciuda admirabilelor eforturi interpretative depuse de Virgil Andriescu (Conu' Leonida) și de Vasile Cojocaru (în travesti — Efimița), dincolo de cele câteva bune momente de pantomimă care alcătuiesc parcă un dialog de „replici mute", spectacolul lui Dembinski, încercând să depășească acel subînțeles canon la care te obligă textul, a alunecat în cealaltă extremă — cea a lipsei de comic. Într-atât a fost evitat comicul profund al dialogului — comic născut din prostia personajelor — încât, la un moment dat, textul caragialean pare prea „subțire" pentru viziunea regizorală!

Spectacolul de la Constanța, aducând un plus de noutate în descifrarea implicațiilor, a sărit... peste text. Este reproșul pe care i-l aduc. Subtila analiză a textului, a raportului dintre acesta și contextualitate, raportările la marile modele ale literaturii universale făcute de regizorul Dominic Dembinski

191 sursa: **Sică Alexandrescu** (1896–1973) — regizor, ani de zile prim-regizor al Teatrului Național din București, autorul montărilor de referință ale comediilor lui Caragiale din anii '50 («O scrisoare pierdută», 1953; filmul din 1954). **Liviu Ciulei** (1923–2011) — arhitect, scenograf, regizor și actor, director al Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra" (1963–1972), autorul «Scrisorii pierdute» de la Bulandra (1972). **Lucian Pintilie** (1933–2018) — regizor de teatru și film, autorul spectacolului «D-ale carnavalului» de la Teatrul Bulandra (1966).

dovedesc vivacitate a gândirii, dar filiația Leonida, Efimița — Don Quijote, Sancho Panza[192] mi se pare forțată.

Paul Cornel CHITIC

192 sursa: **Miguel de Cervantes** (1547–1616), ***Don Quijote de la Mancha*** (1605, 1615) — cavalerul visător și scutierul lui, țăranul cu picioarele pe pământ. [Miguel de Cervantes — El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha (1605, 1615), es.wikisource, es]

Steaua fără nume de Mihail Sebastian

[revistă neidentificată pe scan, 1985, p. 45]

Data premierei: 27 noiembrie 1984. Regia: ANDREI MIHALACHE. Scenografia: CLARA LABANCZ[193]. Distribuția: GEORGE BOSSUN (Șeful gării); IOAN DAN (Un țăran); STELIAN STANCU (Profesorul); GABRIEL CHIREA (Ichim); MARIANA MARINESCU (Domnișoara Cucu); NINA ANTONOV (O elevă); VASILE IUȘAN (Pascu); GINUC VINTILĂ CRIȘAN (Conductorul); ADRIANA GĂDĂLEAN (Necunoscuta); SIMON SALCĂ (Udrea); MIRCEA COSMA (Grig).

O prudență lenește marchează punerea în scenă[194] a acestei piese: spectacolul se desfășoară, pe toată durata sa, fără să sugereze motivația, mobilul estetic al opțiunii regizorale, și nici nu trădează plăcerea, simplă și fără pretenții, de a parcurge textul; dar, de la un act la altul, regizorul pare furat mereu de câte altceva din cele ce se întâmplă în text; ca, după numai câteva semne ale unei posibile ipoteze de interpretare, să se grăbească să renunțe, redevenind neutru.

În primul act începe să se contureze o vagă atmosferă caragialescă; apoi se lasă bănuită o tensiune a placidului, ca în Cehov[195][196], dar nici asta pentru mult timp; și tot așa, pe rând, ceva din șarja groasă a filmului mut, un pic din caraghioșenia diluată a romantismului de operetă, intenții de inovație în dezvăluirea psihologicului — anonima din tren se răstește ca la piață, în timp ce Miroiu vorbește murmurat, ca pentru postsincron — etc.

De pe urma unei atare „indiferențe” programatice, mereu întreruptă de timide tentații, cel mai mult suferă personajele: Profesorul, Domnișoara Cucu și Necunoscuta. Primul este interpretat de Stelian Stancu parcă pentru un film-serial, unde spațiul și tehnicile camerei de luat vederi permit o infinitate de nuanțe și tăceri. Necunoscuta (Adriana Gădălean), rumenă, zdravănă și sănătoasă, schițează cu un aer indecis deruta, panica, plictisul, capriciul, nedumerirea, accentele ironiilor și ale autoironizării; treptele împământenirii

193 sursa: **Clara Labancz** — scenografa spectacolului; alte date n-au putut fi verificate.

194 sursa: Cronică la un spectacol al cărui teatru nu e numit pe pagină; regizorul (Andrei Mihalache) și o parte a distribuției sunt cei ai Teatrului de Stat din Turda (a036). Premiera: 27 noiembrie 1984. Semnat „P. C. C.”. **Mihail Sebastian** (1907–1945), ***Steaua fără nume*** (1944) — comedia lirică a profesorului de astronomie Marin Miroiu dintr-un orășel de provincie și a „necunoscutei” coborâte o noapte din trenul de lux.

195 sursa: **A. P. Cehov** (1860–1904) — dramaturgul rus al atmosferei și al „acțiunii interioare” (*Pescărușul*, *Unchiul Vania*, *Trei surori*, *Livada de vișini*).

196 Cehov — Anton Pavlovici Cehov (1860–1904) — dramaturg și prozator rus; tema secției tematice a Cvadrienalei din 1987 (în «Cu Romulus Feneș despre Cvadrienala de scenografie»); la «Un tărâm al nevrozei», Alexa Visarion e „dublul lui... (vezi pagina 507)

pe tărâmul „exoticului”, interesul pentru cer și stele sunt expuse în notă de comic roz și chiar buf. Iar Domnișoara Cucu (Mariana Marinescu), în mod paradoxal, ajunge un personaj aproape inutil în economia piesei.

Un incident tehnic a făcut ca între actele II și III pauza să se prelungească cu două-trei minute; spectacolul parcă se terminase. Ultimul act chiar mi-a părut a fi o altă piesă. Chiar și această autonomizare a fiecărui act, dacă ar fi fost susținută din punct de vedere regizoral, putea constitui expresia unei viziuni scenice cu reale temeiuri în însăși construcția piesei. Dar amintitele nuanțe, climate, „peisaje umane” au fost lăsate să apară și să se stingă la voia întâmplării.

Admit și existența unor așa-zise „spectacole de serviciu”, dar expectativa față de ceea ce se încropește — ca mai apoi să se instituie — pe scenă trădează mai degrabă o timiditate față de text. Cred că tinerețea regizorului — dacă afirmația mea nu sună a prejudecată — se putea manifesta altfel decât s-a manifestat; adică prin oricare altă atitudine, de pe urma căreia să fie sesizabilă, dacă nu o concepție, dacă nu o viziune regizorală, măcar opțiunea pentru un anume fel de a face teatru.

Ultimele promoții de regizori m-au obișnuit — și nu numai pe mine — cu spectacole în care, în ciuda stingheritoarei lipse de experiență și a inabilităților, puteau fi ușor deslușite programe intelectuale și teatrale, a căror validare se va petrece, după caz, în timp sau niciodată. Totuși, e posibil ca lui Andrei Mihalache — căruia i-am văzut două spectacole — să-i fie caracteristică acea lentoare lăuntrică ce lasă speranța apariției, într-un spectacol viitor, și a programului său estetic, și a viziunii sale regizorale.

P. C. C.

Cenușăreasa de Ion Lucian și Virgil Puicea după Perrault

[revistă neidentificată pe scan, 1985, p. 46–47]

Musical

Teatrul „Ion Creangă”

Data premierei: 6 noiembrie 1984. Regia: ION LUCIAN[197]. Scenografia: IRINA BOROVSKI[198]. Muzica: DUMITRU CAPOIANU[199]. Distribuția: CORNELIA OSECIUC (Cenușăreasa); FLORINA LUICAN (Mama vitregă); ANDRA TEODORESCU-ION (Judith); ANCA ZAMFIRESCU (Edith); MARIOARA STERIAN (Zina); MARIAN LEPĂDATU (Prințul); GABRIEL IENCEC (Ministrul); DUMITRU ANGHEL (Valetul).

Nici textul nu este după Charles Perrault[200], nici spectacolul nu este un musical[201][202]. Basmul a fost contrafăcut după toate rigorile sociologismului vulgar și transformat într-o piesă în care important nu este (ca în basme) triumful adevărului și al frumuseții, ci demascarea apartenenței de clasă a... curții de care e înconjurat prințul. Iar această demascare o face chiar prințul, care, bineînțeles, nu abdică și nu renunță la palat pentru a locui într-o colibă, ci o transformă pe Cenușăreasă în prințesă.

Pentru a face un scurt și convingător rezumat al istoriei ideilor progresiste — căci asta pare să fi vrut libretiștii — nu e nici necesar și nici eficient să fie luat drept pretext un basm. Țvetan Todorov, Jakobson, Călinescu[203] etc.,

197 sursa: **Ion Lucian** (1924–2012) — actor, regizor și dramaturg, întemeietorul (1965) și directorul Teatrului „Ion Creangă”, primul teatru dramatic pentru copii din București; coautor, cu Virgil Puicea, al libretului.

198 sursa: **Irina Borovski** — scenografă, autoare de decoruri și costume pentru teatrele de copii și de păpuși (o pomenește și cronica Trienalei de scenografie ’85, a045); anii de viață n-au putut fi verificați.

199 sursa: **Dumitru Capoianu** (1929–2012) — compozitor român, autor de muzică simfonică, de film și de teatru.

200 „musical” (engl., prescurtare din *musical comedy*) — spectacol de teatru muzical, născut pe Broadway, în care cântecul și dansul continuă firesc replica.

201 sursa: Cronică la spectacolul Teatrului „Ion Creangă” din București, premiera la 6 noiembrie 1984. Numele revistei și numărul nu se văd. **Charles Perrault** (1628–1703) — scriitor francez, autorul culegerii *Histoires ou contes du temps passé* (1697), în care se află ***Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*** („Cenușăreasa sau condurul de cleștar”).

202 musical — Spectacol de teatru cu muzică, cântece și dans, în care numerele muzicale duc acțiunea (engl. (vezi pagina 518)

203 sursa: **Tzvetan Todorov** (1939–2017) — teoretician literar franco-bulgar al structuralismului (*Introduction à la littérature fantastique*, 1970); **Roman Jakobson** (1896–1982) — lingvist ruso-american, cofondator al Cercului lingvistic de la Praga, autor, cu P. Bogatîrev, al unui studiu despre folclor ca formă specifică de creație; **G. Călinescu** (1899–1965) — critic și istoric literar, autorul

analizând structura basmului, au descoperit în el alte scheme, soluții, mijloace, procedee prin care gândirea colectivă a popoarelor și-a mărturisit convingerea în triumful ideilor umaniste și progresiste.

În mod evident, textul jucat intră în conflict cu definiția POVEȘTII pe care Teatrul „Ion Creangă” o publică în foaia-program de sală, definiție care spune că POVESTEA este o „specie a prozei populare, trecută și în epica cultă, în care se relatează întâmplări imaginare”... Deci, întâmplări imaginare, nu destine și mecanisme sociale, al căror cadru legic obiectiv nu poate fi bagatelizat, minimalizat, dar mai ales luat în zeflemea prin intervenția unor forțe ori ființe miraculoase: zâne, duhuri ale naturii, animale cu minte și grai omenesc, puteri fizice nemaiântâlnite etc. Este limpede că imaginarul colectivităților umane este tentativa de survolare a imposibilității istorice imediate, de a evada din cușca constrângătoarelor norme sociale. Faptul că mai toate poveștile și basmele (aventuri supranaturale) se termină în pragul unei nunți, deci sub zodia estetică a unui ritual, a unei ceremonii aducătoare de veselie și lipsă de griji, este semnul cert că în povești și basme nu stă ascuns proiectul unei lumi ideale. Soluția refugiului în miraculos este o supapă pentru colectivitățile încă lipsite de o conștiință critică.

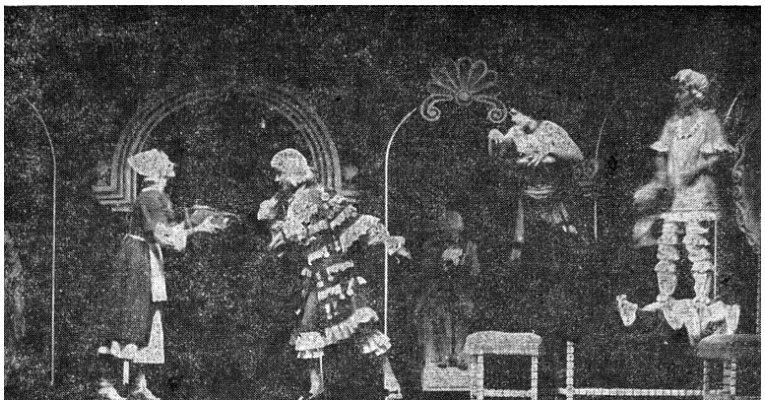
A „împăna” cu tăioase considerații critice la adresa „societății” un basm în care toate se rezolvă prin miraculos și puteri supranaturale nici nu-l înnobilează, nici nu-l modernizează, ci pur și simplu discreditează atât necesitatea cât și valoarea actului critic. Aceasta este observația pe care o fac libretului. În ceea ce privește musicalul, ca specie de spectacol, el pretinde că din rostirea unor cuvinte, din succesiunea unor gesturi, din sunetele onomatopeice ori din expresia unor stări afective se nasc ritmuri, sunete, melodii etc., într-un cuvânt, muzică. Firescul muzicii ca enunț, ca rezultantă ori ca rezonanță a ceea ce, în mod obișnuit, se întâmplă pe scena teatrului de proză mi se pare a fi condiția apariției și a evoluției musicalului.

Cenușăreasa nu este însă un musical: partitura cere actorilor întreruperea, modificarea sau înlocuirea gesturilor și ritmului de rostire prozastică și-i determină să apeleze la cele proprii operetei și chiar operei (în aceasta din urmă, substanța dramatică nu se află în partitură, textul fiind un însoțitor obedient și aproape insignifiant; nimeni nu ascultă o operă pentru textul rostit).

Partitura este greoaie, uneori stridentă, pretențioasă și greu de memorat. Visul oricărui musical mi se pare că trebuie să fie acela de a propune, măcar câteva secvențe ca viitoare șlagăre. Ceea ce nu se întâmplă.

Dar acest spectacol, care și-a pus singur piedici în calea succesului firesc, este un dificil examen pentru trupă. Celor enumerate li se adaugă faptul că publi-

Esteticii basmului (1965).



...un dificil examen pentru trupă...

cul-destinatar e alcătuit din copii și tineret. Așadar, efortul îl depășește pe cel pretins de o montare pentru adulți.

Actorii și-au scos la iveală toate mijloacele pentru a fi hazlii, simpatici și prezenți în scenă: de la giumbușlucurile lui Dumitru Anghel la poza lui Marian Lepădatu, de la comicul căutat al lui Gabriel Iencec la naturaleța și frumusețea Marioarei Sterian. Eforturi vizibile de a portretiza distinct fac Andra Teodorescu-Ion și Anca Zamfirescu. Cornelia Oseciuc mizează pe efectul asociației dintre puținătatea gesturilor și paloarea naturală a chipului ei. Florina Luican aduce, și în alcătuirea acestui personaj, o forță de expresie, o capacitate de a domina asupra cărora îmi pare că nici ea nu este pe deplin edificată. Plăcerea de a juca, bucuria de a fi pe scenă atrag atenția asupra ei chiar și în momentele când ar trebui să fie o prezență neutră.

Este cert că Teatrul „Ion Creangă” caută în continuare performanța artistică. Ceea ce, dată fiind situația parțial sugerată mai sus, consider că este un lucru admirabil; acest teatru se află în preajma momentului și a punctului de start spre acele realizări teatrale care să-i definească inconfundabil existența.

Paul Cornel CHITIC

Prinț și cerșetor, dramatizare de Ștefan Oprea după Mark Twain

[revistă neidentificată pe scan, 1985, p. 101–102]

Teatru pentru copii

Teatrul pentru copii și tineret din Iași

Data premierei: 12 iulie 1985. Regia: NATALIA DĂNĂILĂ și CONSTANTIN BREHNESCU. Scenografia: MARFA AXENTI. Distribuția: CRISTINA ANCA CIUBOTARU (Tom Canty); TOMA HOGEA (Eduard); CONSTANTIN CIOFU (Henric al VIII-lea; Osânditul din închisoare); MIRCEA SAVA (Lord Hertford); ION AGACHI (Hitt; Pustnicul); CONSTANTIN AMUNTENCEI (Berkeley); NINA DUMITRIU (Jane Gray[204]); DOINA IARCUCIEVICI (Elisabeth); NICOLAE BREHNESCU (John Canty); ORTANSA STĂNESCU (Mama lui Tom); SIMONA AGACHI (Bunica Canty); LIVIU SMÂNTÂNICĂ (Miles Hendon); GABRIELA DOBRESCU (Pajul); EMILIA PRĂJINARU (Femeia cu copilul).

Spectacolul ieșean a fost conceput ca un „miracol”[205]: trupa intră în sală și o traversează cu surle și tobe, cântând, dansând și strigând în gura mare — cum făceau, cândva, trupele ambulante — că urmează să prezinte, în fața tuturor, incredibila, nemaipomenita poveste a doi copii într-atât de asemănători la chip pe cât de diferiți ca obârșie.

Odată urcați pe scenă, actorii împânzesc cotloanele unei ingenioase structuri de lemn, care arhitecturează toate viitoarele locuri de joc, își împart rolurile și declanșează peripețiile.

Miracolul teatral se înfăptuiește, pe de o parte, prin dibăcia de a închega, din câteva elemente de recuzită și câteva lumini, adevărate „tablouri de gen”, care funcționează, prin „pitorescul” imaginii, ca embleme ale locului social și ale spațiului geografic în care se află personajele; sub ochii spectatorului,

204 sursa: **Lady Jane Grey** (1537–1554; tipărit „Gray”) — verișoara lui Eduard al VI-lea, regină a Angliei timp de nouă zile (1553), decapitată în 1554.

205 sursa: Cronică la spectacolul Teatrului pentru copii și tineret din Iași, premiera la 12 iulie 1985. Numele revistei și numărul nu se văd. **Mark Twain** (Samuel Langhorne Clemens, 1835–1910), ***The Prince and the Pauper*** („Prinț și cerșetor”, 1881) — romanul celor doi băieți identici la chip, prințul Eduard (viitorul Eduard al VI-lea al Angliei) și cerșetorul Tom Canty, care își schimbă destinele. „Miracol”: în teatrul medieval, dramă religioasă despre o minune săvârșită de un sfânt; aici, spectacol de tip ambulant, de bâlci. [Mark Twain — The Prince and the Pauper (1881), Project Gutenberg (eBook #1837, domeniu public), en]

diferitele compartimente ale amintitei structuri de lemn aflate pe scenă devin interior de palat, de han, maghernită de mahala, mlaștină, câmpie etc.

Pe de altă parte, miracol este însăși schimbarea destinelor între cei doi copii: feciorului de rege îi este dat să trăiască un coșmar, iar copilului sărac — să fie favorizatul unor nevisate privilegii. Regia izbutește să mențină și să dezvolte caracterul de „miracol” al spectacolului, transformând călătoria prințului prin destinul de împrumut în călătorie inițiatică: fiul de rege trăiește numitorul comun al tuturor vieților de supus al coroanei britanice: **frica morții** (moartea prin asasinat, prin foame, prin umilire, prin eroare judiciară, prin deturnare morală), și numai o minune — întâlnirea absolut întâmplătoare cu un nobil scăpătat care-i ia în serios declarația că el e chiar regele Angliei — îl salvează de la iminenta suprimare fizică.

Fericitoarele întâmplări trăite de cerșetor, în postura sa de fiu regal presupus a fi lovit de o boală mintală, devin, pentru vremelnicul chiriaș al unui destin de suveran, prilej pentru a reduce, prin schimbarea câtorva legi, aberanta exercitare a puterii monarhice și feudale.

Revenirea celor doi copii, fiecare în căușul propriei soarte, este incertă până în ultimele scene de spectacol, iar faptul că regia face vizibilă convenționala intervenție „deus ex machina[206]”[207] a scriitorului încarcă de semnificații mult mai ample reprezentația teatrală cu acest text. Montarea este fastuoasă, în ciuda puținătății recuzitei, și, prin abila folosire a trupei, dă impresia **că populația** scenei este numeroasă. Beneficiind de o dramatizare inspirată, autorii au avut partituri dense și momente de recital actoricesc individual.

Rapacitate, ticăloșie, cruzime până la bestialitate, exaltare până la demență, mârșăvie, grosolănie, promiscuitate și milă disperată, acestea sunt „calitățile” pe care „lumea de subsol” și le etalează, sonor și înfiorant (interpreți: Nicolae Brehnescu, Ortansa Stănescu, Simona Agachi, Emilia Prăjinaru).

„Lumea de sus”, curtea engleză, prin

206 „deus ex machina” (lat.) — „zeul din mașinărie”: în tragedia antică, zeul coborât pe scenă cu o macara ca să dezlege intriga; de aici, orice deznodământ impus din afară. (vezi pagina 513)

207 deus ex machina — „Zeul din mașinărie” (lat.): în teatrul antic, zeul adus pe scenă de o macara, care dezleagă din afară intriga; prin extensie, rezolvarea providențială. (vezi pagina 513)

[105 (102)]



Scenă din spectacol

Constantin Ciofu, Mircea Sava, Ion Agachi, Constantin Amuntencei, Nina Dumitriu, Doina Iarcucievici, își dezvăluie îngâmfarea, disprețul, suficiența, frivolitatea, obtuzitatea, îmbuibarea, beția puterii.

Notabile sunt interpretările celor doi eroi ai incredibilei întâmplări: Toma Hogea, în rolul prințului Eduard, descrie neputința funciară și jalnica inconștiență a favorizatului prin naștere, ce a fost aruncat în jungla unei existențe sordide.

Cristina Anca Ciubotaru, în rolul micului cerșetor Tom Canty, izbutește pe deplin să dezvăluie ridicolul vieții de huzur a curții engleze, prin contrast cu purtarea involuntar grosolană și sincera nedumerire a omului simplu pus în situația de beneficiar al unui hățiș de convenții, de privilegii, avantaje și posibilități inimaginabile și incredibile pentru el. Gândind asupra puterii ce o deține fără să vrea și fără să-i știe întinderea, Tom dezvăluie sterilitatea castei dominante. Și, toate acestea, într-o cascadă de mirări, de iritări, refuzuri, reacții excelent jucate de interpretă.

Remarcabil și benefic în acest spectacol este faptul că o „poveste” cu multe tâlcuri înlesnite micilor spectatori a fost montată respectându-se cu abilitate regulile genului.

Peripețiile prințului sunt presărate cu scene de luptă, urmărite cu sufletul la gură. Setea de aventură a preadultului aflat în postura de spectator n-a mai fost considerată un „rău cultural”, un obstacol în drumul spre literatura de valoare. Această plăcere de a urmări aventuri palpitante este, la urma urmei, reflexul unei funciare cinste morale: preadultul crede că Binele și Răul se pot afla față în față și că Binele poate învinge direct și în luptă dreaptă Răul.

Naivitatea aceasta, proprie încă nematurilor, nu a fost umilită prin ironizare. Opțiunea repertorială și regia acestui spectacol demonstrează că

setea de desfătare cu spectaculoase gimnastici marțial-justițiare poate constitui o cale către plăcerea descoperirii valorilor morale și spirituale ale umanității. Astfel de spectacole au capacitatea de a forma generațiile viitoare de spectatori de teatru. Iar dificila sarcină a unui teatru pentru copii și tineret este pe deplin îndeplinită.

Paul Cornel CHITIC

Bărbierul din Sevilla de Beaumarchais

[revistă neidentificată pe scan, 1985, p. 62–65]

Alte premiere

Teatrul Giulești

Data premierei: 10 octombrie 1985. Regia și scenografia: DINU CERNESCU[208]. Traducerea: VALENTIN LIPATTI[209]. Distribuția: GEO COSTINIU (Contele Almaviva); RADU PANAMARENCO (Bartholo); ILEANA CERNAT (Rosine); SEBASTIAN PAPAIANI[210] (Figaro); JORJ VOICU (Don Basile); ION CHIȚOIU (Alcadele).

Iată un spectacol care începe de-andăratelea[211], cu sfârșitul adică: după stingerea candelabrelor, la ridicarea cortinei, pe scenă vedem, drept decor, trei pereți (de cearșafuri albe) dispuși în careu și scăldați în lumini bleu și roz, dar nici un actor (căci ei sunt în spatele cearșafurilor). După ce, grație acelor spoturi colorate venite din fundul scenei, vedem o scurtă pantomimă de umbre chinezești[212] — umbrelor actorilor — desfășurată în acordurile tristei melodii a lui Chaplin despre un clovn[213] și un salt mortal, în sunetele acute ale unei trompete — care cântă nostalgic-sfâșietor „Silence”[214] — cade cortina! Cade, pentru a se ridica iar, de data aceasta ca să îngăduie derularea textului!

---

208 sursa: **Dinu Cernescu** (18 octombrie 1935, București – 7 ianuarie 2024, București) — regizor de teatru și televiziune, legat timp de peste cincizeci de ani de Teatrul „C. I. Nottara”; spectacole de referință: *Măsură pentru măsură* (Teatrul Giulești, 1971), *Hamlet* (Nottara, 1974), *Timon din Atena* (1978) (după dmtr.ro).

209 sursa: **Valentin Lipatti** — diplomat, scriitor și traducător din franceză, fratele pianistului Dinu Lipatti; a tradus *Bărbierul din Sevilla* împreună cu Anda Boldur.

210 sursa: **Sebastian Papaiani** (1936–2010) — actor de comedie, al Teatrului Giulești și al filmului românesc. **Jorj Voicu** (12 iulie 1938, Cluj – 12 ianuarie 1991) — actor de comedie, angajat al Teatrului Giulești din 1968 până la moarte.

211 sursa: Cronică la spectacolul Teatrului Giulești din București (azi Teatrul Odeon), premiera la 10 octombrie 1985. Numele revistei și numărul nu se văd. **Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais** (1732–1799), ***Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile*** („Bărbierul din Sevilla sau Precauția inutilă”, 1775) — prima piesă a trilogiei lui Figaro.

212 sursa: **Charlie Chaplin** (1889–1977) — actorul, regizorul și compozitorul muzicii propriilor filme; melodia despre un clovn pare a fi tema filmului *Limelight* („Luminile rampei”, 1952), povestea clovnului îmbătrânit Calvero.

213 sursa: Pare a fi *Il Silenzio* (1965), piesa pentru trompetă a italianului Nini Rosso, devenită șlagăr european.

214 umbre chinezești — Teatru de umbre: siluete proiectate pe un ecran luminat din spate; procedeu venit din Asia, adoptat în Europa în secolul al XVIII-lea (în «Bărbierul din Sevilla de Beaumarchais»). (vezi pagina 531)

Surprizele de avanscenă[215] continuă: după pauză, unica în spectacol, sună gongul, se sting luminile și se reaprind repede; iar sună gongul și iar se sting luminile, ca să se reaprindă imediat; și iar sună gongul, și a treia oară, dar luminile rămân stinse, în sală cortina se ridică și partea a doua începe.

Întreaga reprezentație cu **Bărbierul din Sevilla** este plină de astfel de surprize, care provoacă uimiri înveselite și apoi deslușitoare.

La acest spectacol publicul râde cu poftă, din plin și dezinvolt, căci actorii joacă în așa fel și cu o atât de evidentă plăcere încât toate cele șase interpretări alcătuiesc un mozaic de microrecitaluri comico-ironico-bufe, dibaci presărate în preajma momentelor conflictuale de vârf. La acest spectacol râdem de dragul teatrului: simțim, din aciditatea violentă, dar și spumoasă și sclipitoare, a replicilor lui Pierre Caron[216] că sub banalele peripeții ale unei povești de dragoste multe răfuieli dintre dramaturg și societate au fost încheiate cu succes; la acest spectacol râdem de teatru, adică de toate poncifele, schemele, rețetele și convenționalismele artei actoricești, ce s-au acumulat de-a lungul timpului: retorismul sonorgâlgâit al furiei și al frământării lăuntrice, pasionalitatea sângeroasă hispanică, graseierea și rictusul dicțiunii à la française[217], bălăcăreala reciprocă și cu ton

215 avanscenă — Partea din față a scenei, dintre cortină și rampă (proscenium); la Bărbierul din Sevilla, „surprizele de avanscenă” sunt intermezzo-urile prin care regizorul își mărturisește atitudinea față de piesă (în «Bărbierul din Sevilla de… (vezi pagina 506)

216 „à la française” (fr.) — „în felul francez”.

217 sursa: Pierre Caron — numele de familie al lui Beaumarchais (Pierre-Augustin Caron); „de Beaumarchais” e numele luat după o moșie a primei soții.



În dialog, Rosine (Ileana Cernat) și Figaro (Sebastian Papaiani)

răstit ca în „divorț italian”[218], șoapta rostită cald, dar abrupt reținută, „made in England”[219], intrări temerare în scenă gen „superman”, arii de operă, uverturi și partituri de balet, ici schițată o prăbușire ca în „commedia dell’arte”, dincolo — pași de fado[220], tirade acompaniate de bubuitul tunetelor, gaguri sonore ca în filmele cu Stan și Bran[221] etc., și lista probabilelor identificări este neepuizată, dar și inutilă, căci spectacolul lui Dinu Cernescu are o „cheie” estetică precis exprimată și consecvent respectată, de la prima replică până în momentul final, de ieșire la aplauze, când actorii, după toate posibilele poze de luat adio de la spectatori, rămân frânți în două, de la mijloc, ca niște păpuși în care arcul s-a destins; această cheie este lapidar și impecabil expusă fără cuvinte în ceea ce am numit **surprize de avanscenă**.

Prima dintre ele — cea cuprinsă între întâia și a doua ridicare de cortină — o consider a fi prim act al spectacolului (nota bene:[222] și nu al piesei), act în care regizorul își expune atitudinea sa critică față de intriga, de subiectul piesei lui Beaumarchais: hărțuială, zâzanie și cacialmale iscate între niște

218 „made in England” (engl.) — „fabricat în Anglia”.

219 „fado” (port., „destin”) — cântecul popular portughez, melancolic, al Lisabonei și al orașului Coimbra.

220 sursa: *Divorzio all’italiana* („Divorț italian”, 1961) — comedia lui Pietro Germi, cu Marcello Mastroianni.

221 sursa: **Stan și Bran** — numele românesc al cuplului comic american Stan Laurel (1890–1965) și Oliver Hardy (1892–1957).

222 „nota bene” (lat.) — „ia aminte”. (vezi pagina 518)

umbre de oameni, umbre proiectate pe un cearșaf a cărui suprafață noi o putem popula, cum vrem și cât suntem în stare, cu oricare peisaj istorico-geografic.

După desfășurarea simplistei intrigi amoroase, de care chiar Beaumarchais își bate joc într-una dintre replicile piesei sale, putem adormi liniștiți, ne asigură acest prim act al reprezentației, neamenințați de coșmarul vreunei aluzii la adresa noastră, a publicului de azi. Așadar, pare a spune regizorul, montez acest text nu pentru importanța conflictului, ci pentru savoarea replicii și, mai ales, pentru plăcerea de a folosi toate soluțiile interpretative, azi devenite reziduuri artistice sau mostre de arhivă.

Concepția regizorală este persiflantă, prin aceasta izbutind o distanțare de tip brechtian, dar nu față de realitatea reflectată de teatru, ci față de mijloacele artistice prin care teatrul reflectă lumea.

Cele trei gonguri de după pauză, urmate de stingerea și aprinderea luminii, tot un mod ironic de a exprima atitudinea față de subțirimea conflictului, par a spune că povestea încâlcitelor aranjamente și manevre de culise[223] în sprijinul amorezilor mai poate continua alte câteva acte, cu același final pe care-l veți vedea acum!

Din complexitatea întregului spectacol și abia la sfârșitul lui, rezultă că ironia este subtextul **surprizelor de avanscenă**; altminteri, aceste acte de sunet și lumină au un evident și relaxant caracter ludic.

Mari satisfacții oferă publicului interpretările celor cinci personaje, plus Alcadele.

Dintre ele, Figaro, îmbrăcat în negru, poate ca semn al drăcoveniilor ce le pune la cale, are, și din punct de vedere literar, o particularitate: aparté-urile[224] sale, spre deosebire de ale celorlalți, consideră publicul ca fiind un martor la fel de spiritual, de capabil de ironie, flegmatic, sarcastic și sagace ca și el, personajul. Înviorătoarea și flatanta (pentru public) viclenie a lui Figaro le aruncă pe celelalte personaje, preocupate cum sunt să înțeleagă ce se întâmplă cu ele, în carcera propriilor lor mărginiri sufletești și de caracter.

[108 (64)]

Așadar, dacă „distanțarea” lui Sebastian Papaiani este consubstanțială rolului său, „distanțările” lui Geo Costiniu (Contele Almaviva), Radu Panamarenco (Bartholo), Ileana Cernat (Rosine) și Jorj Voicu (Don Basile) sunt realizate prin folosirea a ceea ce am numit reziduuri și mostre de arhivă teatrale.

Echipa formată din acești actori, prin dăruirea, energia și plăcerea de a juca, se ridică la o admirabilă cotă valorică. Este superfluu să descriu și să calific cascada de invenții, de soluții actoricești pe care ei o revarsă pe scenă. Admirabil este că fiecare dintre actorii care interpretează personajele ridiculizate în piesă izbutește exact, cu strălucire și subtilitate, să dezvolte

223 culise — Spațiile din lateralele scenei, ascunse publicului, de unde intră și ies actorii (în «Bărbierul din Sevilla de Beaumarchais» și «Ocazia de a ieși din narcisism»). (vezi pagina 511)

224 „aparté” (fr., „deoparte”) — replică rostită ca pentru sine sau către public, pe care, prin convenție, celelalte personaje nu o aud. (vezi pagina 506)

personajul prin chiar trucurile și schemele interpretative care s-au născut cândva din confruntarea dintre natura replicii și convențiile teatrale perindate de-a lungul vremii pe scenele teatrelor în lume.

Geo Costiniu realizează un Conte Almaviva capabil să se transforme din îngâmfatul găunos ce era înainte de a se îndrăgosti, în inteligentul realizator al propriilor sale strategii sentimentale.

Ileana Cernat domină scena cu o strălucire incontestabilă; ingenua Rosine, prin Ileana Cernat, este înzestrată cu toate

[109 (65)]

farmecele cerute de vocația acestui tip de personaj: aceea de a trece din sâcâitorul prizonierat al tutelei juridice în desfătătorul prizonierat al mariajului din dragoste. Ileana Cernat are, prin acest rol, șansa unei spectaculoase reveniri în atenția publicului.

Radu Panamarenco, în Bartholo, reușește să comicizeze ursuzenia și suspiciunea și să producă veselia cu dramatica sa înfrângere sentimentală. Jorj Voicu este un Don Basile ridicol în admirația sa față de calomnia pe care nu va fi niciodată în stare să o manipuleze; grav și patetic până la stupiditate, don Basile apare în scenă sub monumentale arcade sonore și iese întotdeauna satisfăcut de faptul că a mai ciupit un gologan.

Strecurându-se printre aceste personaje și manevrându-le, Sebastian Papaiani își înzestrează personajul Figaro cu încă un har: acela de a fi un „deus ex machina”[225] în mod paradoxal îndatorat ființelor cărora le croiește destinul. Hazul, comicul izbucnesc din porii fiecărei clipe de spectacol. Nivelul artistic al acestei montări își merită pe deplin afluxul de spectatori pe care, nu e greu de bănuit, îl va avea de acum încolo.

Paul Cornel CHITIC

225 „deus ex machina” (lat., „zeul din mașinărie”) — personajul care dezleagă, din afară, încurcătura celorlalți. (vezi pagina 513)

Realism și virtuozitate

[«Scînteia tineretului», miercuri 5 martie 1986, p. 4]

Plastică

Iată un artist care iubește cu pasiune febrilă[226] vechiul și uluitorul meșteșug al picturii și care, îmbolnăvit de adorația pentru marii maeștri și micii maeștri — de la Velasquez la Escher[227] — are tentația absolutului „orizontal”: să înlocuiască, prin picturile sale, toate operele strânse în „Muzeul imaginar”[228] al preferaților săi din toate veacurile. Numele lui este Eugen Bratfanov. Grav, romanțios, cu duioșii mohorâte, psiholog de o extraordinară acuitate a observației, înzestrat cu o memorie vizuală invidiată și de aparatul de fotografiat, maestru în așezarea luminilor pe chipul uman, scrupulozitatea meșteșugului său pictural, pictorul se așază echidistant între suprarealism și hiperrealism[229]. Cromatica sa nostalgică, abuzul de virtuozități tehnice care „împinge” imaginea pânzelor sale până la a fi definitiv egale cu ceea ce reprezintă, îl descriu pe Bratfanof ca fiind ferecat cu îndârjire în singurătatea atelierului său și parcă întristat pentru că s-a născut fie prea târziu, fie prea devreme față de contemporanii săi.

Bratfanov are o tristețe umorală care inundă toate chipurile pe care le pictează. Sediul și izvorul tristeții în portretele lui sunt, bineînțeles, ochii: mari, apoși, larg deschiși, cu o privire sincer blândă ațintită în ochii privitorului; pometii obrajilor sunt extinși spre tâmple, bărbia ascuțită și fragilă, culoarea fețelor este uneori umbros-coclită, alteori arămie, iar în câteva pânze — iluminarea acelor chipuri își are secretul în bănuita prezență a unui roi de făclii așezate pe podea și în jurul personajelor pictate. Dar nu aceste lucrări — în care ghicești repede bucuria pictorului de a fi descoperit tehnicile lui Holbein, El Greco[230] etc., și plăcerea de a le folosi pe toate în aceeași imagine — ci

---

226 sursa: Cronică plastică din «Scânteia tineretului» (cotidianul Uniunii Tineretului Comunist), miercuri 5 martie 1986, p. 4, rubrica «Plastică». **Eugen Bratfanov** (n. 1941, Tulcea; numele apare și în forma „Bratfanof”, folosită și de monografia lui Tudor Octavian, *Pictorul Eugen Bratfanof*, 2017) — pictor român, cunoscut pentru portretele cu capete supradimensionate și ochi mari, și pentru tentația suprarealismului. Locul expoziției nu e numit.

227 sursa: **Diego Velázquez** (1599–1660; tipărit „Velasquez”) — pictorul curții lui Filip al IV-lea al Spaniei (*Las Meninas*); **M. C. Escher** (1898–1972) — graficianul olandez al iluziilor optice și al construcțiilor „imposibile”.

228 sursa: **André Malraux** (1901–1976), ***Le Musée imaginaire*** („Muzeul imaginar”, 1947) — eseul despre muzeul „fără ziduri” pe care reproducerea fotografică îl pune la îndemâna oricui.

229 hiperrealism — Curent al picturii din anii ’60–’70 care reproduce realitatea cu o precizie fotografică (în «Realism și virtuozitate»). (vezi pagina 515)

230 sursa: **Hans Holbein cel Tânăr** (c. 1497–1543) — portretistul german al curții lui Henric al VIII-lea (*Ambasadorii*, cu craniul pictat în anamorfoză); **El Greco** (Domínikos Theotokópoulos, 1541–1614) — pictorul cretan stabilit la Toledo, al figurilor alungite.

portretele „contemporane” stârnesc uimirea și exclamațiile entuziaste ale vizitatorilor zilnic numeroși în această expoziție.

Imaginile personajelor sunt deformate în așa fel încât asemănarea cu modelele nu este deloc stânjenită, iar expresivitatea le este astfel dirijată încât ne sunt înlesnite observații și constatări altfel greu de realizat.

Apropiați-vă obrazul de o oglindă retrovizoare bombată sau de orice suprafață lucioasă ușor concavă. După momentul de tulburare pricinuit de imaginea în care vă recunoașteți fără să îi semănați, jucându-vă de-a oglindirea, vă veți obține expresii incredibile, mai mult sau mai puțin amuzante.

Acest gen de deformare a imaginii numit anamorfoză[231] este cunoscut de Eugen Bratfanov în toate detaliile sale tehnice. Dar în cazul lui nu e vorba doar de stăpânirea corectă a procedeelor de fizică optică pentru obținerea unor modificări în imagine, ci de transformarea lor în capcane pentru surprinderea unor stări afective.

Poate că, îngrijorat de apetitul său pentru minuțiozitatea tipică miniaturistului, artistul și-a căutat ieșirea din perimetrul propriilor sale capacități în interpunerea — între ochiul său și subiectul considerat demn de a fi pictat — a unui instrument — oglinda sau lentila — grație căruia să treacă de granița lesne perceputului și a obișnuitului.

Observațiile sale psihologice și transpunerea lor pe pânză dau impresia de precizie și incontestabilă corectitudine științifică.

De la un portret la altul, tensiunea crește, mutenia personajelor alimentează tăcerea unică izvorâtă din refuzul de a vorbi, dar nu pentru că nu au ce spune, ci pentru că au spus tot ce era necesar apărând ca imagine în tablou.

PAUL CORNEL CHITIC

231 anamorfoză — Imagine deformată după reguli optice, care își recapătă forma adevărată privită dintr-un anumit unghi sau într-o oglindă curbă (în «Realism și virtuozitate»). (vezi pagina 505)

Trienala de scenografie ’85

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1986, p. 23–26]



Care este scopul unei întreprinderi cum este o trienală de scenografie?[232]

Să facă vizibile, expresive și convingătoare ideile, procedeele, modalitățile, tipurile de exprimare scenografică.

Să încerce să explice și să autorizeze teoretic segregarea direcțiilor și tendințelor artistice.

Să semnaleze, să comenteze și să prilejuiască meditația asupra genului proxim și a diferenței specifice[233] dintre scenografiile care slujesc diferite genuri ale artei spectacolului.

Să selecteze și să impună noi valori.

Această ultimă ediție — a VII-a — pune în cea mai stânjenitoare evidență un fapt incontestabil și, totodată, paradoxal: scenografii încă nu au „inventat”, nu au descoperit o soluție expresivă de prezentare a creației scenografice.

Scenografia — fie că e vorba de spațiul spectacolului, ca atare, în care se mișcă actorii, fie că e vorba doar de un aspect al ei, costumul — odată scoasă din contextul teatral, intră în criză letargică: devine o realitate flască, inertă, negrăitoare, o prezență fizică epuizată și inutilă, ca un reziduu.

---

232 sursa: Dare de seamă despre a VII-a Trienală de scenografie (1985), expoziție organizată la Sala Dalles din București, cu secțiuni de teatru, teatru de păpuși și marionete, film de animație, afiș și o secțiune a lucrărilor de diplomă; ediția din 1985 a fost dedicată filmului de animație. Capul revistei nu apare pe pagini; anul 1986 e cel din dosarul-sursă.

233 „genul proxim și diferența specifică” (lat. *genus proximum et differentia specifica*) — regula aristotelică a definiției: clasa cea mai apropiată căreia îi aparține lucrul, plus trăsătura care îl deosebește de celelalte din aceeași clasă.

Din cele șapte ediții ale trienalei, numai expoziția din 1979, dedicată televiziunii, avea o vivacitate atracțioasă, un nerv propriu și acea capacitate de a da vizitatorului senzația că marele mecanism care este producerea unui spectacol, chiar și numai prin procesele sale (deci fără să fie vizibil și produsul finit — spectacolul), este o activitate fascinantă, care pretinde și înaltă specializare, nu numai talent.

Criza de retorică expozițională[234] a scenografiei a devenit evidentă la cea de-a șasea ediție, când, din aceeași bine intenționată dorință de a comunica vizitatorului ceva despre uriașa muncă și despre inimaginabilul consum nervos înmagazinate într-un spectacol teatral, s-a recurs la o soluție de compromis: costumele de teatru, ca să nu mai stea agățate ca în vitrină, au fost așezate pe manechine de papier-mâché[235][236] vopsite cu bronz și așezate în grațioase posturi-standard. Strădanie cu efect contrar intenției: totul era înghețat, golit de viață, și de nerecunoscut. Pe pereți erau așezate desene și schițe, fotografii și proiecte de plantație[237], amestecându-se astfel scenografia cu scenotehnica și cu tehnica trucajelor. Această soluție — cea mai sobră, cea mai reverențioasă și, totodată, și cea mai prudentă — a fost aplicată și la ediția din 1985. Rezultatul este același, imaginile din expoziție sunt palide și anemice în raport cu spectacolele respective.

Pentru împătimitul spectator de teatru — care este și prezumtivul vizitator al acestui gen de expoziții — o atare modalitate de expunere a scenografiei e la fel de neconvingătoare ca și expunerea, la un târg de mostre, a prospectelor și indicațiilor de folosire în locul aparatelor în stare de funcționare: doar tehnicienii pot descifra scheme, secțiuni și date tehnice. În cazul nostru, expozanții sunt și singurii tehnicieni apți să se descurce în hățișul datelor de specialitate. Așa stând lucrurile, publicul ce are de văzut?

Iar criza de retorică expozițională este accentuată și de faptul că acele creații scenografice care au fost premiate cu prilejul manifestărilor teatrale (reuniuni, colocvii, gale) desfășurate în cadrul Festivalului național „Cântarea României”[238] nu sunt evidențiate în nici un fel. Așadar, nici măcar acele spectacole încununate de laurii obținuți de către scenografi, mai stăruitoare în memoria spectatorilor, nu pot constitui un ghid valoric pentru vizitatori.

Cu ocazia acestei ediții a Trienalei am mai putut constata că majoritatea scenografilor au renunțat și la tradiționala prezentare sub formă de machetă a creațiilor lor. Cu excepția promoției de absolvenți ai Institutului de arte plastice

234 „papier-mâché” (fr., „hârtie mestecată”) — pastă de hârtie cu clei, modelată și uscată; material ușor pentru măști, manechine, recuzită. (vezi pagina 520)

235 retorică expozițională — Termen al autorului: felul în care o expoziție de scenografie „vorbește” vizitatorului; „criza de retorică expozițională” a Trienalei din 1985 — schițe, machete și păpuși expuse inert, fără lumină și mișcare (în «Trienala de… (vezi pagina 522)

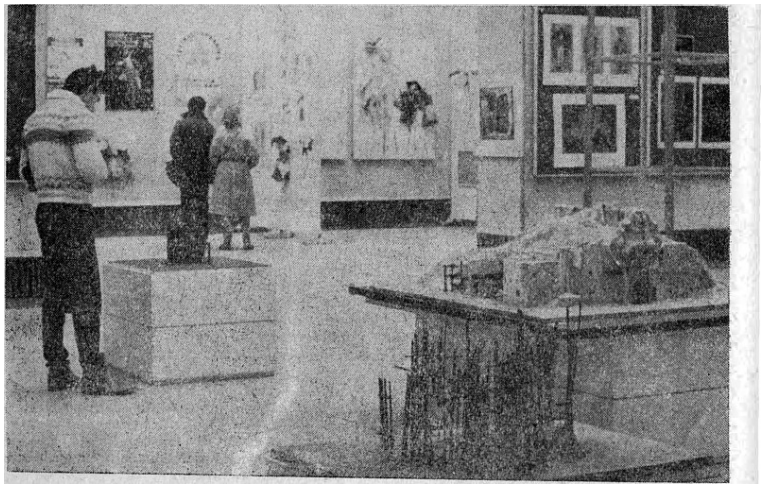
236 proiecte de plantație — Planul de plantație — desenul tehnic care arată așezarea pe scenă a elementelor de decor (în «Trienala de scenografie ’85»). (vezi pagina 522)

237 papier-mâché — Fr., „hârtie mestecată”: pastă de hârtie cu clei, modelată și uscată; material ușor pentru măști și recuzită (în «Trienala de scenografie ’85»). (vezi pagina 520)

238 sursa: „Cântarea României” — festival național al culturii și artei, organizat de regimul comunist între 1976 și 1989, cu faze de masă și cu „gale” și „reuniuni” profesioniste, inclusiv de teatru.

„Nicolae Grigorescu”[239] — secția de scenografie (profesor coordonator, Traian Nițescu[240]) — și a altor trei-patru scenografi care au adus machete impecabil realizate, toți ceilalți s-au mulțumit cu așa-numitele „schițe de atmosferă[241]”. Foarte puțini au considerat oportun să ofere și fotografii din spectacole. Așadar s-a putut constata o abdicare și de la minima procedură de expunere.

Care să fie cauzele acestei crize, pe care am numit-o „de retorică”? Urmărind



[113 (25)]

expozițiile personale ale scenografilor — la organizarea câtorva am și participat — am putut constata o neîncredere a creatorului în propriile sale lucrări, neîncredere apărută din momentul când acestea au fost extrase din „sistemul”, din „aliajul” numit spectacol. La o singură expoziție — cea a lui Ion Nedelcu, scenograf de film[242] — am avut certitudinea că gestul expunerii în public a lucrărilor este coerent și organic legat de destinația și sensul unei scenografii: în seara vernisajului, pe un ecran instalat chiar în fereastra expoziției, a fost proiectat un „film”, câteva zeci de metri de peliculă despre costumele realizate de artist. Actorii unui film istoric fuseseră surprinși în momentul acomodării cu veșmintele și în pauză de filmare, când se mișcau cu gesturi contemporane și cotidiene în haine de epocă. Micul film era atât de elocvent în ce privește felul în care costumul și „ideologia” sa îl „manevrează” pe actor, încât comentariile, scutite fiind de descriere, au putut oferi publicului expoziției argumentele pertinente privind complexitatea creației scenografice și interpretative.

Neîncrederea în propria creație își are izvorul în faptul că scenograful își consideră munca încheiată tocmai în clipa când el ar trebui să înceapă să urmărească viața scenică a lucrării sale și să-i surprindă, măcar prin fotografii,

239 sursa: Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București (azi Universitatea Națională de Arte), cu secție de scenografie; numit după pictorul **Nicolae Grigorescu** (1838–1907).

240 sursa: **Traian Nițescu** — scenograf și profesor, coordonatorul secției de scenografie a Institutului „Nicolae Grigorescu”; anii de viață n-au putut fi verificați.

241 schițe de atmosferă — Desene sau acuarele prin care scenograful fixează climatul, culoarea și lumina unui decor; la Trienala din 1985, aproape toți expozanții „s-au mulțumit” cu ele, în locul machetelor (în «Trienala de scenografie ’85»). (vezi pagina 525)

242 sursa: **Ion Nedelcu** — scenograf și costumier de film; alte date n-au putut fi verificate.

momentele de vitalitate, cinetica în spațiu, lumina, precum și capacitatea de semnificare în contact cu actorul și prin prezența acestuia. Apropiate de acest deziderat au fost lucrările semnate de Romulus Feneș[243], Valeria Truță-Stoleru, Iuliana Manțoc, Rodica Arghir Porumbel, Lavinia Mârșu[244].

Dar și această tehnică de minimă „reanimare” a creației scenografice este insuficientă. Căci „obiectele” prezentate de scenografii amintiți aparțin, fiecare dintre ele, unei anume modalități de concepere a spațiului scenic, a costumului, măștii etc. Tradiționala machetă a scenei ori a platoului, cu toate cele conținute, este, la rândul ei, văduvită de unul dintre elementele fundamentale ale teatrului modern: lumina. Cu excepția uriașei cutii în care se afla decorul lui Romulus Feneș la Livada cu vișini[245], și care, date fiind dimensiunile, suporta mai ușor lumina crudă și egală din sala Dalles[246], machetele, neprotejate de un simulacru de scenă, păreau, ele însele, timorate de neputința de a sugera „ce au fost ele” în realitatea spectacolului. Înzestrarea cu o minimă iluminație „ca la teatru” le-ar oferi măcar șansa de a fi privite ca niște viețuitoare marine aflate în acvarii, deci într-un mediu asemănător celui natural.

A doua cauză a crizei derivă din „vitregia” scenografului față de creația sa: neurmărindu-i existența pe scenă, odată ce a simțit mulțumirea că „este” și că „funcționează”, neîndrăznind să-i recupereze, să-i conserve, să-i consemneze evoluția în spectacol, scenograful are nostalgia ipostazei sale inițiale — aceea de pictor, de grafician care-și dezlănțuie impresiile, ideile, emoțiile în câteva linii, pete de culoare, accente și efecte optice. Toate aceste notații, de neprețuit pentru el, și de extremă valoare pentru exegeză, constituie, din punct de vedere al finalității, doar „probe de laborator”; în acest mod de expunere au excelat Paul Bortnovschi[247], Mircea Râbinski, Victor Țapu, Doina Antemir[248].

Absența imaginilor fotografice, regretabilă în cazul oricărui scenograf, devine un handicap de nedepășit într-o expoziție retrospectivă: din toată creația lui Teodor Constantinescu[249] au rămas doar un număr de schițe cărora

---

243 sursa: Scenografi expozanți la Trienala din 1985. **Romulus Feneș** e pomenit în catalogul românesc al Cvadrienalei de la Praga din 1987 printre autorii de „construcții” scenice; datele celorlalți n-au putut fi verificate la izvor.

244 Romulus Feneș — Scenografiile lui la Ciocârlia și Livada cu vișini îl îndeamnă pe autor să vorbească de autonomia scenografiei (în «Convorbiri despre statutul scenografiei»); al doilea comisar al pavilionului românesc la Cvadrienala de la Praga… (vezi pagina 523)

245 sursa: **A. P. Cehov** (1860–1904), ***Livada de vișini*** (1904) — ultima lui piesă; spectacolul cu decor de Romulus Feneș n-a putut fi identificat. [A. P. Cehov — Вишнёвый сад (1904), ru.wikisource, ru]

246 sursa: Sala Dalles — sala de expoziții de pe bulevardul Nicolae Bălcescu din București, a Fundației „Ioan I. Dalles”, una dintre principalele săli de expoziții ale Capitalei.

247 sursa: **Paul Bortnovschi** (17 iulie 1922, Sinaia – 12 octombrie 2007, București) — arhitect și scenograf, unul dintre principalii creatori ai scenografiei românești postbelice, colaborator statornic al lui Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Valeriu Moisescu și Radu Penciulescu.

248 sursa: Scenografi expozanți la Trienala din 1985; datele lor n-au putut fi verificate la izvor.

249 sursa: **Teodor Constantinescu** — scenograf, căruia Trienala din 1985 i-a dedicat o secțiune retrospectivă; anii de viață n-au putut fi verificați.

le poți admira simplitatea și esențialitatea liniei, finețea tușei (amintind de maeștrii japonezi ai secolului XVIII[250]); din punctul de vedere al scenografiei, însă, aceste impecabile desene sunt „amnezice”, nimic din ele nu amintește de destinația lor — scena.

Tot cu intenție retrospectivă au fost ordonate și un număr de schițe și desene semnate de Elena Pătrășcanu-Veakis[251]; față de puținătatea lucrărilor și de stânjenita lor locvacitate grafic-picturală, creația acestei mari scenografe a teatrului românesc pare și săracă, și de importanță medie — ceea ce este departe de realitatea pe care memoria noastră încă o mai poate reconstitui.

O variantă a acestei zgârcite expuneri o constituie lapidaritatea: o schiță de costum, o schiță de decor, fie acesta și „de atmosferă”, pot fi utile la trecerea în „material definitiv”; așezate pe o simeză, neînsoțite de variante (același costum, dar pe actor, în mișcare, același spațiu, dar surprins în trecerea de la un tablou la altul etc.) sunt imagini criptice.

Cel mai puternic se resimte aceasta în secția de teatru de păpuși și marionete, unde creatori ca Irina Borovski[252], Wilhelm Bölöni, Delia Ioaniu, Ella Conovici, Zoe Eisele Zsucs[253], aducându-și obiectele-personaje, dar prezentându-le în stare inertă, își sabotează propriile creații. Excepție a făcut Mioara Buescu[254], recondiționând scena spectacolului **Petruşka**, căreia, bineînțeles, i-a lipsit lumina. De altfel, teatrul de păpuși și marionete întâmpină cele mai mari dificultăți de expunere, deoarece obiectele-personaje reînvie și devin expresive grație mânuitorului.

Dificultăți de prezentare de același grad, dar de altă natură, cunoaște și filmul de animație. Ediția ’85 a trienalei a fost dedicată acestui gen; motiv pentru care în sala Dalles a fost adusă o TRUKA[255], mașină care fabrică bucuria copiilor între

250 sursa: Aluzie la gravura japoneză *ukiyo-e* („imagini ale lumii trecătoare”), cu desenul ei lapidar și tușa fină.

251 sursa: **Elena Pătrășcanu-Veakis** (n. Hertha Schwamen; 12 aprilie 1914, Cernăuți – 5 mai 2000, București) — scenografă, cofondatoare a Teatrului de păpuși „Țăndărică”; soția lui Lucrețiu Pătrășcanu, arestată în 1948 și deținută politic, reabilitată după 1968; apoi soția regizorului grec Yannis Veakis; profesoară la secția de scenografie a Institutului „Nicolae Grigorescu”.

252 sursa: Scenografi ai teatrelor de păpuși și marionete; despre Irina Borovski vezi și cronica la «Cenușăreasa» (a041). Datele celorlalți n-au putut fi verificate la izvor.

253 sursa: **Mioara Buescu** — scenografă a Teatrului „Țăndărică”, autoarea decorurilor a peste șaptezeci de spectacole între 1951 și 1986. **«Petruşka»**: spectacolul «Nocturn Stravinsky» (1982), cu baletul *Petruşka* (1911) și opera-burlescă *Vulpea* (*Renard*) de Igor Stravinski, cu marionete minuscule pe tijă, în care cântăreții de operă interacționau cu păpușile (după baza de date WEPA a UNIMA).

254 Irina Borovski — Scenografă a teatrului de păpuși, interlocutoare a autorului în grupajul din 1986 despre scenografia teatrului de animație (în «Trienala de scenografie ’85» și «Dialog cu... (vezi pagina 516)

255 TRUKA — Trucă (cin.): utilaj de filmare cadru cu cadru, folosit în filmul de animație și la filmările combinate; un asemenea aparat a fost adus în sala Dalles la Trienala din 1985 (în «Trienala de scenografie ’85»). (vezi pagina 531)



Afișe de film. Afișe de teatru. Până în ultima zi a Trienalei, realizatorii acestor creații au rămas anonimi pentru public

7 și 70 de ani. Dar, în lipsa forfotei cineaștilor, a tensiunii muncii și a produsului finit — pelicula — mașinăria rămâne rece și dezamăgitoare. Iar foile de acetofan, schițele, desenele care au constituit plămada atâtor filme bune, de data aceasta, înșiruite pe pereți, erau nu lucrări de expoziție, ci semne ale unei trădări nemeritate: divulgându-și procedeele și trucurile, arta și meșteșugul filmului de animație nici nu câștigă stimă, nici nu trezesc curiozitate și nici nu sugerează complexitatea elaborării acestui produs artistic. (Singura notă de umor, singura înviorare a atmosferei s-a datorat robotului „Galax”, care, așezat pe scaun în fața TRUKĂI, îi poftea pe vizitatori să vadă că el desenase, pe cadrul de sticlă al mesei de filmare, chipul omulețului lui Gopo[256]. Dar mi-e teamă că prea puțini dintre puținii vizitatori ai Trienalei au sesizat faptul.)

Trienala de scenografie din 1985 a fost unul dintre minunatele prilejuri de exprimare pierdute de scenografii noștri, care, judecați în contextul spectacolului, se dovedesc a fi de indiscutabilă valoare.

Doar secțiunea lucrărilor de diplomă ale absolvenților secției de scenografie a Institutului de arte plastice „Nicolae Grigorescu” s-a situat la nivelul așteptat, spațiile de joc și concepția scenografică fiind precis și clar formulate, iar din

256 sursa: **Ion Popescu-Gopo** (1923–1989) — întemeietorul filmului românesc de animație; „omulețul” lui, personajul din *Scurtă istorie* (1957, Palme d’Or pentru scurtmetraj la Cannes), a devenit emblema animației românești.

anume detalieri, din planșele cu secțiuni, din machete, puteau fi deslușite și propunerile de concepție regizorală.

Și această promoție se arată a fi valoroasă. Școala noastră de scenografie nu se dezminte.

Paul Cornel CHITIC



(aceeași legendă comună)



(aceeași legendă comună)



(aceeași legendă comună)

[115 (54)]

Îndrăgostiții de la 9 seara

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1986, p. 54–56]

Teatrul Municipal din Ploiești

de Adrian Dohotaru[257]

Deci, o poveste de dragoste[258] între o fată care este și fruntașă și frumoasă și devreme acasă — cel târziu la ora 9 post meridian[259] — și un băiat aidoma ei — inteligent, civilizat, cu nerv și cu măsură în toate (până atunci, în seara aceea, când…).

Autorul declară în caietul-program al Teatrului de Stat din Oradea[260]: „Eu scriu despre tineri normali, cu sensibilitate normală, cu o informație bogată asupra vieții

[116 (55)]

> Data premierei: 28 mai 1985. Regia: HARRY ELIAD[261]. Distribuția: BOGDAN STANOEVICI (Bogdan); IULIA BOROȘ (Iulia); OLGA DUMITRESCU (Mama); ANDREI BURSACI (Tatăl); MARIAN RÂLEA, LAURENȚIU LAZĂR (Ali); CORNEL CIUPERCESCU (Omul negru); VALENTIN POPESCU (Studentul); DANA BOLINTINEANU (Colega). În alte roluri: MIHAI NEGUȚ, COSTIN VASILE, ADRIAN CONSTANTINESCU, LUCIAN MERCIK, LEONARD FLOREA, CĂTĂLIN JORA, VALENTIN DEDIU, MIHAI MUNTEANU, ANCA FINICHIU, ILDIKO WEST, VERA ANDREI, BIANCA PALEZA, RENATA STAN, NICOLETA CONSTANTINESCU.

și tainelor comportamentului uman… Am vrut să scriu o piesă al cărei conflict se desfășoară la acest nivel septic, elevat.” Nu știu dacă este o greșeală de formulare a autorului sau o neatenție în preluarea de către teatrul din

257 sursa: **Adrian Dohotaru** — dramaturg român al anilor ’80, autorul pieselor *Anchetă asupra unui tânăr care nu a făcut nimic* (1980), *Insomnie* (1982; montată de Alexandru Dabija la Teatrul Nottara în 1982, cu greutăți la cenzură, după Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc) și *Îndrăgostiții de la 9 seara*, jucată la Ploiești și la Oradea.

258 „post meridian” (lat. *post meridiem*, „după amiază”; prescurtat p.m.) — ora 9 seara, adică 21; ironie la titlul piesei și la eroinei „devreme acasă”.

259 sursa: Cronică dramatică publicată în 1986 (capul revistei și numărul nu se văd pe scan; anul e cel al fișierului), despre spectacolul Teatrului Municipal din Ploiești (azi Teatrul „Toma Caragiu”) cu piesa *Îndrăgostiții de la 9 seara* de Adrian Dohotaru, premiera la 28 mai 1985, regia Harry Eliad (caseta tehnică e transcrisă la p. 55). Piesa a fost jucată și de Teatrul de Stat din Oradea (azi Teatrul „Regina Maria”), în al cărui caiet-program apărea declarația autorului citată mai jos.

260 sursa: **Teatrul de Stat din Oradea** — azi Teatrul „Regina Maria”; arhiva lui păstrează fișa spectacolului cu *Îndrăgostiții de la 9 seara* de Adrian Dohotaru, prezentată drept o piesă despre prima iubire. **Caietul-program** — broșura editată de teatru pentru fiecare premieră (distribuția, texte ale autorului și ale regizorului).

261 sursa: **Harry Eliad** — regizor; mai târziu directorul Teatrului Evreiesc de Stat din București, pe care îl conducea încă în 2005, ca succesor al lui Franz Auerbach. Aici, regizorul spectacolului de la Ploiești (premiera 28 mai 1985).

Ploiești a declarației date de autor teatrului din Oradea, cert rămâne faptul că „nivelul septic[262]” înseamnă nivelul infectării cu microbi.

Să presupunem că, din moment ce nivelul este elevat, el nu poate fi decât **aseptic**, deci neviciat de agenții patogeni care anemiază, șubrezesc sau chiar alterează moralitatea împricinaților. Însă nici așa nu merge… căci expresia „conflict aseptic” înseamnă, fără doar și poate, un conflict fals, nerealist, stupid. Totuși, cum e piesa? Dar spectacolul?

Textul este construit cu prudență în temeiul regulii „să fie, dar să nu se simtă”… Cei doi adolescenți sunt liceeni cu bune rezultate la învățătură; băiatul, Bogdan, nu are decât tată, fata, Iulia, nu are decât mamă — cel puțin așa reiese din spectacol, dar nu se simte în educația lor absența câte unui părinte. Sunt niște tineri, vorba dramaturgului, cu o bogată informație asupra vieții și comportamentului uman, dar de unde, prin cine, cum și când s-au informat ei atât de bogat, nu știm; și să zicem că nici nu ne interesează: la urma urmei, sunt tineri normali, și doar n-o să ne întrebăm acum cum de-au reușit performanța. Iulia — o fată cu vino-încoace — este pândită, urmărită și asaltată de un mascul într-un mod, ca să zic așa, anormal, de vreme ce masculul, poreclit Ali, îi instigă pe niște tineri să-l bată pe Bogdan, care se plimbă prin parc, cu Iulia la ora 20—20,30. Dar Bogdan nu e doar un băiat bine informat; el este și un bun sportiv — știe jiu-jitsu, judo, karaté[263], ne arată spectacolul; așa că deși în piesă sunt și derbedei, ei nu își fac simțită prezența nocivă, ba mai mult, suferă o rușinoasă, dar justă înfrângere când îl atacă pe normalul Bogdan. După ce-au mâncat papara, derbedeii se învață minte și nu mai vor nimic. Ei sunt, deci, doar pe jumătate derbedei. Dar iată că ora 8 (și ceva) a sosit, Omul negru a venit, mai bine spus a dat buzna peste Bogdan și Iulia, care, în mod normal, stau pe o bancă într-un parc și vorbesc despre stele. Omul negru, de o mârșăvie incalificabilă, îi acuză de indecență, de comportament imoral, și-i amenință cu arestarea, cu oprobriul public etc., ca până la urmă să-l jecmănească pe tânăr de una sută lei — în schimbul tăcerii lui, de Om negru. În mod normal, o atare violentare a celor mai fragile senzații, emoții și sentimente, care apar când un băiat și o fată se apropie unul de altul, pe noi, cei nenormali, ne-ar umili profund, ne-ar indigna, ne-ar revolta, ne-ar murdări sufletul pentru ani de zile și ne-ar îngheța în cea mai cumplită disperare a rușinii și neputinței. Pe noi, da, pe Bogdan, ba! El e normal, și această stare, care îl face să fie oricând în formă și inalienabil la ceea ce pe noi ne-ar da peste cap, este un fel de revers al timidității tatălui său, care, cândva, în tinerețe, se iubise din priviri — cu cine credeți? ei, da, da, cu mama Iuliei!

---

262 „septic” (gr. *sēptikós*, „care face să putrezească”) — infectat cu microbi; opusul lui „aseptic” (fără microbi, steril). Autorul ia în râs confuzia dintre cele două cuvinte din declarația dramaturgului, și apoi chiar sensul figurat al lui „aseptic”: un conflict curățat de orice germen de viață reală.

263 „jiu-jitsu” (jap. *jūjutsu*, „arta supleței”), „judo” (jap., „calea supleței”), „karaté” (jap. *karate*, „mâna goală”; grafie franțuzită, ca în tipar) — arte marțiale japoneze, la modă în filmele de acțiune ale anilor ’70–’80.

Dealtminteri, cei doi părinți se întâlnesc, și au un dialog în care fac un fructuos schimb de observații și principii etice și de trăiri existențiale; toate, însă, bineînțeles, la un elevat și aseptic nivel, ehei!, mai mult decât teoretic.

După ce Bogdan este „corupt” de personajul Colega, care îl duce în garsoniera ei (a cui Colegă o fi? a lui Bogdan, a Iuliei, sau a masculului Ali?), și după ce studentul medicinist abuzează de Iulia în cămăruța lui, unde mai întâi o îmbată, normalitatea triumfă. Bogdan trece peste ceea ce i s-a întâmplat Iuliei, ca și cum ar fi vorba de o întâmplătoare vizită a iubitei pe la un cabinet stomatologic de urgență, exclamă „vai săraca, mai bine că s-a întâmplat așa, totuși putea fi și mai rău”: în final, Bogdan o ia de mână pe Iulia și pornesc să sară (în spectacol), copilărește, peste bănci și leagăne, prin parc.

Cum sar ei peste micile obstacole? Fericiți și încrezători în ziua lor de mâine. Bravo! Așa mai zic și eu conflict aseptic!

Spectacolul (muzica: Nicu Alifantis[264]) este o benignă și timorată calchiere după West Side Story[265] și după alte câteva astfel de filme.

[117 (56)]

Decorul — o obositoare (și obosită) aglomerare a scenei cu grilaje, scări, copăcei, bănci de parc, mese, paturi, scaune ș.a.m.d.

Bogdan Stanoevici (Bogdan) face frumos și tot ce se poate pentru a atrage atenția tânărului public de sex opus lui.

Iulia Boroș (Iulia) se străduiește să-și aducă aminte de sine cea din liceu, dar, dat fiind temperamentul ei, e în contre-emploi[266][267].

Dana Bolintineanu (Colega) suferă și se zbuciumă de parcă „luarea în folosință” a inocentului Bogdan seamănă cu mestecatul chininei.

Olga Dumitrescu (mama) și Andrei Bursaci (tatăl) încearcă să fie simțitori la teoriile pe care le debitează.

Cornel Ciupercescu (Omul negru) este abject conform textului, dar de neidentificat în realitate: umblă îmbrăcat ca un mafiot și nu suflă nici o vorbă despre obligațiile lui de serviciu.

Marian Râlea (Ali), ca excelent actor ce este, rămâne vizibil în capul afișului, dar numai acolo!

Spectacolul începe și se termină cu dans, ca la discotecă, în holul teatrului. Program de discotecă. În pauză, o piesă.

Un spectacol care-și caută rastelul[268].

---

264 sursa: ***West Side Story*** (engl. „Poveste din West Side”, cartierul de vest al Manhattanului) — musicalul lui Leonard Bernstein (muzica), Stephen Sondheim (versurile), Arthur Laurents (libretul) și Jerome Robbins (regia și coregrafia), Broadway, 1957, transpunere a lui *Romeo și Julieta* în lumea bandelor de cartier din New York; ecranizat în 1961 de Robert Wise și Jerome Robbins. Cu el compară autorul dansurile și bătăile din parc ale spectacolului ploieștean.

265 sursa: **Nicu Alifantis** (n. 1954, Brăila) — cântăreț, compozitor și interpret de muzică folk, autor a numeroase muzici de scenă pentru teatru.

266 „contre-emploi” (fr., „contra-rol”, „împotriva emploi-ului”) — distribuirea unui actor într-un rol potrivnic datelor lui fizice, vârstei sau temperamentului (fr. *emploi* = tipul de roluri în care e specializat un actor: ingenua, junele-prim, comicul etc.). (vezi pagina 509)

267 contre-emploi — Fr., „contra-rol”: distribuirea unui actor într-un rol potrivnic datelor lui fizice, vârstei sau temperamentului (în «Îndrăgostiții de la 9 seara»). (vezi pagina 509)

268 sursa: „Rastel” — suport în care se așază, în rând, armele (sau uneltele); spectacolul „își caută rastelul” = nu și-a găsit locul, rostul, așezarea.

Paul Cornel CHITIC

Scapino

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1986, p. 56–58]

Alte premiere

Teatrul „Nottara”

de Molière[269]

Data premierei: 6 decembrie 1985. Regia: ALEXANDRU DABIJA[270]. Scenografia: SICĂ RUSESCU. Distribuția: VALENTIN TEODOSIU (Argante); DRAGOȘ PÂSLARU, MIRCEA CONSTANTINESCU (Geronte); MIRCEA JIDA (Octav); VALERIU PREDA (Leandro); CERASELA STAN (Zerbinetta); MARIANA IRIMIA-BABOI (Hiacinte); HORAȚIU MĂLĂELE[271] (Scapino); VIOREL COMĂNICI (Silvestre); CAMELIA ZORLESCU (Nerine).

Piesa, scrisă și jucată în 1671[272], a fost o cădere. Oare de ce? Poate și pentru că, în societatea acelui secol, un personaj, Scapin,[273] care „devine animator, dispunând după plac de stăpâni și servitori”[274], nu putea decât să intrige publicul, care l-a refuzat ca pe o profeție neconvenabilă; subconștientul colectiv respinge orice expresie capabilă să pună la îndoială acele înfățișări zilnice ale destinului care sunt interesele: un personaj ce are „plăcerea de a domina, dar îi lipsește setea de bani” nu putea fi decât o ființă suspectă, deci suprimabilă.

Doar astfel judecând se legitimează faptul că, în spectacolul lui Dabija, inventivul, detașatul, dezinteresatul, înțeleptul maestru al farselor, Scapin,

---

269 sursa: **Molière** (Jean-Baptiste Poquelin, 1622–1673) — actor, director de trupă și dramaturg francez, maestrul comediei clasice (*Tartuffe*, *Mizantropul*, *Avarul*, *Burghezul gentilom*, *Bolnavul închipuit*); *Vicleniile lui Scapin* (1671) e comedia lui cea mai apropiată de commedia dell’arte.

270 sursa: **Alexandru Dabija** (n. 13 februarie 1955) — regizor și actor, din 1985 regizor angajat al Teatrului „Nottara”; *Scapino* (1985) marchează, după Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc, întoarcerea lui hotărâtă spre comedie.

271 sursa: **Horațiu Mălăele** (n. 31 iulie 1952, Târgu Jiu) — actor, regizor de teatru și film, grafician și scriitor; absolvent al I.A.T.C. „I. L. Caragiale” (1975), debutează la Teatrul din Piatra Neamț, apoi joacă la Nottara, Odeon și Bulandra. Aici, Scapino, rolul titular.

272 „Scapin” (fr.; it. *Scapino*, de la *scappare*, „a scăpa, a o lua la fugă”) — numele unui *zanni*, servitorul șiret și fugar din commedia dell’arte, preluat de Molière.

273 sursa: Cronică publicată în 1986 (capul revistei nu se vede), în rubrica „Alte premiere”: spectacolul *Scapino* (*Vicleniile lui Scapin*) de Molière la Teatrul „Nottara” din București, premiera la 6 decembrie 1985, regia Alexandru Dabija. După Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc, spectacolul a fost jucat ani la rând, cu mare succes de public, iar după 1990 a fost preluat de Televiziunea Română. — **Molière, *Les Fourberies de Scapin*** (*Vicleniile lui Scapin*), comedie în proză în trei acte, jucată întâia oară la 24 mai 1671 pe scena Palais-Royal din Paris, cu Molière în rolul lui Scapin; primită cu răceală la vremea ei, a devenit una dintre cele mai jucate piese ale autorului.

274 sursa: Citat din caietul-program al spectacolului (autorul o spune la p. 57); la fel și cel următor („plăcerea de a domina, dar îi lipsește setea de bani”).

moare, tam-nesam, în plină exuberanță și fericire personală de final a celorlalți. Moare, deci, ca să sugereze nedreptul său destin teatral!

Altminteri, această notă finală, cu intenție filosofantă, e de o gratuitate stânjenitoare: nimic din spectacol nu o motivează, cu toate că în distribuție se află un actor — Dragoș Pâslaru — care își construiește personajul Geronte ca pe o ființă torturată, în egală măsură, și de Scapin. Astfel că Geronte, în interpretarea acestui excelent actor, este un obsedat de posibile catastrofe, pe care imaginația sa le înscenează supusă, pornind de la cea mai sumară sugestie venită de la Scapin: se „mediumizează” imediat — fața îi devine palidă, ochii, sticloși și transpiră rece. Așadar, eventuala ură neputincioasă a lui Geronte, manifestată — măcar din disperare — față de Scapin ar fi putut să pară că „a chemat” și asmuțit moartea asupra „torționarului” său; căci Scapin își îndreaptă vicleniile și își exercită neînduplecarea în special asupra lui Geronte. Și atunci moartea lui Scapin ar fi părut, poate, drept cea mai crâncenă pedeapsă aplicată celui mai lipsit de patimă pedepsitor.

Dar și în cazul când această scenă finală și-ar fi găsit „sursa” în momente, situații ori în relațiile dintre personaje,

[119 (57)]



Horațiu Mălăele și Valentin Teodosiu

tot ar fi fost evident faptul că montarea acestei piese a fost inițiată din dorința de a-i face pe spectatori să râdă: substratul piesei este atât de depărtat de noi, locuitorii anului 1985, încât numai virtuozitățile textului și avalanșa de posibile „truvaiuri[275]”[276] puteau constitui unicul scop regizoral și singura atracție pentru public. Iar din acest punct de vedere, Vicleniile lui Scapin[277], tratate de regizor într-un registru teatral anterior datei când a fost scrisă piesa, constituie prilejul unei evidente performanțe interpretative.

Gagurile[278], poantele[279], odată produse în scenă, uneori se dezvoltă până când ating gratuitul, dar ele bucură ochiul și smulg aplauze, alteori își coboară

275 „truvaiuri” (fr. *trouvailles*, „găselnițe”) — invenții de joc, soluții scenice ingenioase și neașteptate. (vezi pagina 531)

276 sursa: Titlul românesc al comediei lui Molière *Les Fourberies de Scapin* (1671); spectacolul de la Nottara s-a jucat sub titlul *Scapino*, forma italiană a numelui.

277 truvaiuri — Fr. (vezi pagina 531)

pretențiile până la a fi simple clovnerii groase, elementare, facile — ca în orice arenă de circ —, dar, și așa fiind, provoacă hazul. E limpede: publicul e dornic, e hotărât să râdă din orice și cât mai mult.

Trebuie spus, însă, că impactul dintre strălucirea spirituală a replicii și soluția regizorală în maniera commedia dell'arte[280], în ciuda risipei de energie fizică a actorilor și a comicului obținut din orice, face ca spectacolul să fie greoi în ritm și cadență.

Întreaga reprezentație este dominată de Horațiu Mălăele și de Dragoș Pâslaru — primul aducând în scenă dezinvoltura ușor plictisită a atoateștiutorului, pe care nu-l mai satisface decât păcatul voluptății de a amâna inevitabila realizare a ceea ce și-a propus.

Inventivitatea debordantă a lui Mălăele nu este egalată decât de cea a lui Dragoș Pâslaru, care aduce în scenă spaime, crispări, tresăriri și vedenii de împricinat și implicat ireversibil într-o tărășenie aducătoare, în cele din urmă, de satisfacții pentru toți.

În caietul-program al spectacolului (din care am extras propozițiile aflate între ghilimele) stă scris că alegerea **Vicleniilor...** a fost făcută și din interesul de a face să funcționeze o echipă din cei mai tineri actori ai teatrului.

Intenție mai mult decât meritorie; a juca alături de cei doi excelenți actori e o șansă dintre cele mai mari, însă, totodată, și un risc.

Valentin Teodosiu (Argante)[281] a încercat și, în prima parte a spectacolului, a și izbutit să construiască un greoi încăpățânat, un zgârcit care se mânie cu abilitate, un credul din șiretenie, un bădăran ce se bucură și se lasă consolat de necazul mai mare al altuia.

Mircea Jida (Octav) și Valeriu Preda (Leandro) construiesc fără multe subtilități, dar colorat, măștile a doi tineri zăpăciți de dragoste — primul, un imberb văicăreț, naiv și emotiv până la a vorbi cu voce de scapet; celălalt — un impulsiv, un năbădăios, cu efuziuni lubrice la tot pasul.

Viorel Comănici îl înfățișează pe Silvestre ca pe o slugă cinstită în încercările sale de a înșela soarta, un simpatic clevetitor din plăcere la adresa stăpânilor.

Dacă riscul de a juca în compania celor două capete de afiș e mare, șansele nu sunt prea generoase: iată că, pe măsură ce avansăm pe lista distribuției, partiturile actoricești scad: Mariana Irimia

---

278 „gag" (engl., „efect comic") — efect comic vizual sau verbal, adesea improvizat sau adăugat textului; „poantă" (fr. *pointe*, „vârf") — finalul neașteptat și spiritual al unei replici sau al unei scene.

279 Gagurile — Efecte comice vizuale sau verbale, adăugate textului de regie sau de actor (engl. (vezi pagina 514)

280 „commedia dell'arte" (it., „comedia meșteșugului", adică a actorilor de profesie) — teatrul profesionist italian al secolelor XVI–XVIII, jucat de trupe ambulante pe un canava (scenariu sumar) cu improvizație, lazzi (gaguri fixe) și măști statornice (Arlecchino, Pantalone, Il Dottore, Brighella, Scapino); decorul se reducea adesea la o pânză pictată și la un podium portabil. (vezi pagina 509)

281 sursa: **Argante** și **Géronte** — cei doi tați bătrâni și zgârciți ai comediei, păcăliți de Scapin; **Octave** și **Léandre** — fiii lor îndrăgostiți; **Hyacinte** și **Zerbinette** — iubitele acestora (la Molière, fiicele pierdute ale celor doi bătrâni).

[120 (58)]

Baboi (Hiacinte) și Cerasela Stan (Zerbinetta) au mai puține de spus și de arătat: prima trebuie să se mulțumească a se arăta ca o plăpândă ingenuă, presupus virtuoasă, cea de-a doua — jucând o năpăstuită care nu se lasă înfrântă de soartă — se străduiește să emane o veselie sălbatică izvorâtă din cinste și sărăcie. Acestor două actrițe, ca și Cameliei Zorlescu (Nerine), regia, din păcate, le-a rămas datoare; prezența lor, în scenă, fie și sporadică, putea prilejui mici recitaluri de aceeași talie cu ale celorlalți interpreți. Dar spectacolul, în ultima sa parte, părea că se grăbește să ia sfârșit.

Scenografia semnată de Sică Rusescu oferă trupei o mulțime de locuri de joc și de traiectorii pe care regia le folosește din plin; ba, mai mult, așa cum a fost conceput, decorul este un obiect de joc — scări rabatabile, grinzi pentru cățărat —, iar prin sugestia de podium-cetate-palat, cu maghernițe spre stradă, poate constitui cadrul unic pentru montarea unor texte de Calderon și Lope de Vega[282] ori de commedia dell'arte[283]. Cortina de fundal[284], de un neutru roșu-orange[285], permite decuparea oricărei siluete-mască.

Molière a scris o piesă în care personajele sunt caricaturale: toate datele lor psiho-afective au accente tăios aluzive, puse cu o ironie prefăcut bonomă.

Dabija a făcut din text un spectacol de măști. Masca este o caricatură care și-a pierdut semnificația directă, acuzatoare, păstrându-și doar valoarea de emblemă a unui mod de a gândi despre care nu ne mai amintim nimic.

Paul Cornel CHITIC

282 „commedia dell'arte" (it.) — vezi nota de la p. 57. (vezi pagina 509)

283 „orange" (fr., „portocaliu") — roșu-portocaliu.

284 sursa: **Pedro Calderón de la Barca** (1600–1681; corect: Calderón) și **Félix Lope de Vega** (1562–1635) — cei mai mari dramaturgi ai Secolului de Aur spaniol (*Viața e vis*; *Fântâna turmelor*, *Câinele grădinarului*), jucați pe scene-podium deschise, ca cea a *corral*-urilor de comedii.

285 fundalul — Partea din spate a scenei, închisă de obicei cu o pânză pictată; în «Marea», cerul de furtună pictat pe o pânză uriașă (în «„Marea" de Edward Bond la Teatrul Național din București»); „cortina de fundal", pânza neutră pe care se… (vezi pagina 514)

Muzicanții din Bremen

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1986, p. 67]

Teatrul de Păpuși „Vasilache” din Botoșani

după Frații Grimm[286]

Frumoasa povestioară cu tâlc[287] are o simplitate suavă și încântătoare: un măgar, un câine, un cocoș și o pisică, alungați din bătăturile lor de baștină pentru că sunt prea bătrâni pentru sarcinile ce le reveneau pe lângă casa omului, pornesc în pribegie, indignați, speriați, amărâți de nerecunoștința și lipsa de suflet a stăpânilor.

Se întâlnesc, își spun reciproc povestea, se căinează și hotărăsc să rămână împreună. Ideea măgarului — aceea de a alcătui o orchestră, ca astfel să-și asigure câștigul existenței — este acceptată de toți, și o pornesc spre Bremen cu gândul să se aciuieze pe undeva ca muzicanți. După peripeții, ajung la un han în care își găsise sălaș o bandă de hoți (bandă formată dintr-un șef și un subaltern). Hangița care-i ascundea pe hoți și bunurile furate nici nu mai avea nevoie să țină hanul deschis. Cei patru „muzicanți de nevoie” ascultă „pe la uși, pe la ferești”, și, când pândeau ei mai atent, se prăbușește geamul pe care se cocoțaseră pentru a-i spiona pe hoți. Răufăcătorii și Hangița se sperie și fug. Degeaba vor mai încerca apoi tâlharii să reintre în han: „muzica” ocupanților îi convinge că locul a intrat pe mâna necuratului, astfel că renunță la cuibul lor. Muzicanții sunt fericiți! Și-au găsit sălașul și vor trăi lipsiți de griji.

Două lucruri sunt bine realizate în acest spectacol: muzica și textele cântecelor. Ușor de reținut, melodia, interpretată vocal chiar de artiștii mânuitori, se mulează bine pe versurile care, în refren, adaugă după fiecare strofă silabele-semnal ce reprezintă animalul ce se alătură primului cântăreț.

Prima dificultate, depășită cu succes, a acestui spectacol a fost sincronizarea păpușilor de tip „Muppets”[288] cu sunetul. Ceea ce pare simplu — sincronizarea clămpănelii „maxilarului” inferior al păpușii cu succesiunea de

286 sursa: **Jacob** (1785–1863) și **Wilhelm Grimm** (1786–1859) — filologi germani, culegătorii *Poveștilor pentru copii și pentru casă* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812–1815). ***Muzicanții din Bremen*** (*Die Bremer Stadtmusikanten*, nr. 27 în culegere, de la ediția a doua, 1819) — povestea măgarului, câinelui, pisicii și cocoșului alungați de stăpâni, care pleacă la Bremen să se facă muzicanți și alungă hoții dintr-o casă din pădure.

287 sursa: Cronică publicată în 1986 (capul revistei nu se vede), despre spectacolul de păpuși *Muzicanții din Bremen*, după Frații Grimm, al Teatrului de Păpuși „Vasilache” din Botoșani, în regia, scenografia și construcția păpușilor lui Valentin Dobrescu.

288 „Muppets” (engl.; cuvânt făcut din *marionette* și *puppet*) — păpușile create de Jim Henson (1936–1990) din 1955, celebre prin serialul de televiziune *The Muppet Show* (1976–1981): păpuși moi, de burete și pluș, cu gura articulată, mânuite din interior cu o mână, astfel încât „clămpănitul” fălcii să se sincronizeze cu vorbirea.

silabe, unele dintre ele prelungite de faptul că sunt cântate — se arată a fi greu de realizat, dat fiind că această mișcare trebuie să pară vie, cauză și efect al rostirii replicilor. A doua dificultate: obligația din partea a doi păpușari — Victor Luca și Ibica Leonte — de a mânui câte două personaje-păpuși. Este evident că sarcina de a interpreta roluri duble este la fel de grea ca și pentru actori, caracter, temperament, gesturi și voce — toate acestea trebuie astfel diferențiate încât să pară realizate de interpreți diferiți. Ceea ce s-a realizat însă cu prețul câtorva rezolvări convenționale de regie și scenotehnică. Soluțiile de minimă rezistență la care s-a ajuns lipsesc, în final, spectacolul de tensiune și spectaculozitate.

Ritmul alert de succesiune a scenelor, capacitatea de sugestie a scenografiei — în ciuda puținelor elemente din care e compusă —, vioiciunea păpușilor-personaje, sprinteneala și voioșia ce se degajă din „comportamentul” lor fac ca spectacolul **Muzicanții din Bremen** să fie urmărit cu plăcere de copii, care acompaniază cântecele cu ropote de aplauze. Realizatorul regiei, scenografiei și construcției păpușilor, Valentin Dobrescu, a primit cu această primă montare a sa „botezul focului”.

Paul Cornel CHITIC

[122 (113)]

Cartea cu Apolodor

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1986, p. 113–114]

Teatrul de Păpuși din Cluj-Napoca

de Gellu Naum[289]

Cartea cu Apolodor, această capodoperă literară a lui Gellu Naum[290], a fost scrisă spre a fi, pentru copiii mici, un desăvârșit **spectacol cinematografic povestit**: singurul personaj care se află permanent în fața ochilor noștri este micul pinguin ale cărui trăiri și emoții produc schimbări de spațiu geografic și timp. Un mare spectacol al tuturor dorințelor împlinite.

În carte, un vers, cel mult o strofă e îndeajuns pentru a schimba meridianele, continentele, vehiculul călătoriei, persoanele întâlnite și gândurile lor, starea vremii, sentimentele lui Apolodor, sentimentele noastre etc., iar popasurile sunt pline de năstrușnice aventuri ori de prefăcut-înfricoșătoare peripeții în care personaje colorate îl împing pe Apolodor, din aproape în aproape, spre fericita descoperire că locul de unde a plecat e cel mai bun de pe lume. Despre personaj ne sunt spuse toate câte i se întâmplă, tot ce simte, gândește și vrea, și toate câte i se împotrivesc.

Astfel că, dacă în fața ochilor avem, citind cartea, un singur personaj, în auz, prin fiecare cuvânt, îl avem pe Povestitor.

Prezența permanentă a acestui cuplu face extrem de dificilă punerea în scenă a **Cărții cu Apolodor**, căci versurile nu pot fi vizualizate renunțându-se la rostirea lor, iar vizualizarea simultană cu textul (scenografia: Walner Günter) nu se poate realiza pe scenă în ritmul și cu voioasa

[123 (114)]

nepăsare cu care verbul literar tratează spațiul și timpul.

Teatrul de păpuși din Cluj-Napoca s-a încumetat la a monta **Cartea cu Apolodor**, asumându-și riscurile respective: de a utiliza o stingheritoare prescurtare literară și de a face un spectacol destul de ilustrativ (regia, Aureliu Manea[291]). Virtuozitatea de mânuitori a păpușarilor izbutește pe alocuri să estompeze pomenitele carențe. Trebuie spus însă că această minunată pagină

289 sursa: **Gellu Naum** (1 august 1915, București – 29 septembrie 2001, București) — poet, dramaturg, prozator și traducător, întemeietorul grupului suprarealist român (1941). În anii realismului socialist n-a mai putut publica decât cărți pentru copii: ***Cartea cu Apolodor*** (1959, ilustrată de Jules Perahim) și *A doua carte cu Apolodor* (1964), reunite în *Cărțile cu Apolodor* (1975) — călătoria în versuri a pinguinului Apolodor, solist în corul unui circ din București, care pleacă spre Labrador să-și caute frații și se întoarce acasă.

290 sursa: Cronică publicată în 1986 (capul revistei nu se vede), despre spectacolul Teatrului de Păpuși din Cluj-Napoca (azi Teatrul de Păpuși „Puck”) cu *Cartea cu Apolodor*, regia Aureliu Manea, scenografia Walner Günter, muzica Harry Maiorovici.

de literatură pentru copii ar ridica dificultăți nebănuite și în cazul transpunerii într-un film de animație.

Admirabilă în acest spectacol a fost muzica de scenă (compozitor, Harry Maiorovici[292], versurile cântecelor, Eva și Harry Maiorovici), în a cărei structură am putut deslușI secvențe de „muzică concretă”[293][294] — lanț de sunete care redau ori simulează câmpul de sonorități proprii personajului ori locului acțiunii — și un leit-motiv[295] melodic[296], lesne de memorat, ce-l însoțește pe micul Apolodor. Tempoul muzical variază — de la lento cantabile la allegro[297] — în raport cu viteza de desfășurare a acțiunii pe scenă și cu trecerea personajului prin spațiu și timp.

Demn de remarcat este faptul că micul colectiv din acest teatru izbutește să realizeze spectacole îndrăgite de copii, într-o sală și cu un instrumentar scenic ce incomodează întreprinderile artistice de amploare.

Paul Cornel CHITIC

291 sursa: **Aureliu Manea** (4 februarie 1945, București – 13 martie 2014, Galda de Jos, jud. Alba) — regizor, cu o carieră legată mai ales de Teatrul Național din Cluj; după 1982, când teatrele îi refuzau colaborarea, a lucrat la Teatrul de Păpuși „Puck” din Cluj și a scris cronici de artă în «Tribuna» și «Steaua» (după Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc).

292 „muzică concretă” (fr. *musique concrète*) — muzica alcătuită din zgomote și sunete reale înregistrate și prelucrate pe bandă magnetică, inventată de Pierre Schaeffer la Paris în 1948; autorul o folosește aici în sens larg. (vezi pagina 532)

293 „leit-motiv” (germ. *Leitmotiv*, „motiv conducător”) — temă muzicală care revine de fiecare dată când apare un personaj sau o idee (termenul s-a impus prin operele lui Wagner).

294 „tempo” (it., „timp”) — viteza de execuție a unei bucăți muzicale; „lento cantabile” (it.) — „rar și cântat, melodios”; „allegro” (it., „vesel”) — „repede”.

295 sursa: **Harry Maiorovici** — compozitor stabilit la Cluj după 1945; în *Lexiconul teatrului idiș* al lui Zalmen Zylbercweig (vol. 7, p. 6233), „H. Mayarovitsh”, născut la 6 septembrie 1918 la Sighet, autor de muzică pentru teatrul de păpuși, pentru scenă, film și pentru spectacole ale Teatrului Evreiesc de Stat (*Stempeniu* de Șalom Alehem, *Zece frați am fost*).

296 „muzică concretă” — Fr. (vezi pagina 532)

297 leit-motiv — Germ. (vezi pagina 516)

Comedia unei tragedii (Iacobowsky și colonelul)

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1986, p. 57–60]

Teatrul Evreiesc de Stat[298]

de Franz Werfel[299]

Paradoxal, dar comedia din tragedia[300] povestită de text nu e cea scontată de dramaturg: vechea schemă literară conform căreia unui sclav, unui servitor i se cere de către stăpânul său, nevrednic și nemilos, să săvârșească irealizabile fapte vitejești nu are nimic hazliu; iar

[125 (58)]

> Data premierei: 22 mai 1986. Regia: ADRIAN LUPU. Scenografia: CARMEN și GHEORGHE RASZOWSKY. Traducerea: H. GOLDENSTEIN. Versiunea românească (la cască)[301]: FRANZ AUERBACH. Distribuția: BEBE BERCOVICI (Jacobowsky); THEODOR DANETTI[302] (Stjerbinsky); TRICY ABRAMOVICI (Marianne); NORBERT HAUSER (Szabuniewicz); RUDY ROSENFELD (Domnul tragic); LUCIA COSMEANU-MAIER (Doamna Bouffier, Doamna Clairon); DORINA PĂUNESCU (Ginette); LEONIE WALDMAN-ELIAD (Doamna din Arras); IOANA CRĂCIUN (Tânăra fată); DOINA TRĂSNEA (Fata ușuratică); EUGEN APOSTOL (Șoferul, Jandarmul, Jucătorul de zaruri); NICOLAE CĂLUGĂRIȚA (Comisarul); ILIE VALENTIN (Locotenentul); MIHAI CIBU (Turistul); EUGENIA BALAURE (Doamna speriată); NUȘA STOLERU-PONGRATZ (Călugărița); NICOLAE MACOVEI (Domnul cu saxofon).

---

298 Teatrul Evreiesc de Stat — Teatrul de limbă idiș din București, înființat în 1948 (în «Comedia unei tragedii (Iacobowsky și colonelul)» și «Urmărirea de Woody Allen»). (vezi pagina 529)

299 sursa: **Franz Werfel** (10 septembrie 1890, Praga – 26 august 1945, Beverly Hills) — poet, romancier și dramaturg austriac de limbă germană, de origine evreiască (*Cele patruzeci de zile de pe Musa Dagh*, 1933; *Cântecul Bernadettei*, 1941). Refugiat în Franța în 1938, a fugit în 1940, prin Pirinei și Lisabona, în Statele Unite. ***Jacobowsky und der Oberst. Komödie einer Tragödie*** („Jacobowsky și colonelul. Comedia unei tragedii”, 1944) pune în scenă fuga din Franța invadată, în iunie 1940, a evreului polonez Jacobowsky și a colonelului antisemit Stjerbinsky; în adaptarea engleză a lui S. N. Behrman s-a jucat la New York (1944), iar în 1958 a fost ecranizată (*Me and the Colonel*, cu Danny Kaye). [Franz Werfel — Jacobowsky und der Oberst. Komödie einer Tragödie (1944), Projekt Gutenberg-DE (Werfel † 26.08.1945, domeniu public din 2016), de]

300 sursa: Cronică publicată în 1986 (capul revistei nu se vede), despre spectacolul Teatrului Evreiesc de Stat din București cu *Iacobowsky și colonelul* de Franz Werfel, premiera la 22 mai 1986, regia Adrian Lupu, scenografia Carmen și Gheorghe Raszowsky. Titlul cronicii, „Comedia unei tragedii”, preia subtitlul piesei: *Komödie einer Tragödie*.

301 „la cască” — Teatrul Evreiesc de Stat juca în idiș; spectatorii care nu știau limba ascultau traducerea simultană în românește la căști.

302 sursa: **Theodor Danetti** (23 august 1926, Corabia – 16 ianuarie 2016, București) — actor de teatru și film, absolvent al I.A.T.C. (1955). Aici, colonelul Stjerbinsky.

peripețiile „jidovului rătăcitor”[303], personaj de legendă reîntrupat în Jacobowsky, în ciuda uimitoarelor probe de inteligență practică pe care acesta le etalează, nu înveselesc pe nimeni: a fi constrâns să găsești incredibile soluții pentru a supraviețui într-o lume insuportabilă și aberantă este dovada că mizeria socială, politică și morală a atins paroxismul. De altfel, aceste antecedente literare, la care textul face aluzie, sunt umbrite de coșmarul realității din anii ’40, coșmar de care omenirea nu poate râde decât plângându-și de milă.

Comicul pe care miza (oare?) Werfel nu există; comedia conținută, poate involuntar, de spectacolul montat de Adrian Lupu izbucnește din îngrozitoarea revelație ce o poți avea ca spectator în clipa când realizezi că, în fața unei oricând posibile conflagrații mondiale, experiența acumulată de victimele și de făcătorii tuturor războaielor anterioare se dovedește a fi inutilă și iluzorie, căci bestialitatea agresiunii ia mereu alte înfățișări, inimaginabile.

După mai bine de patru decenii, știm multe lucruri despre cel de-al doilea război mondial. Din text nu ne mai surprind ca noutate nici mizeria, nici panica, nici debandada din Parisul la porțile căruia se aflau trupele naziste. Iată datele poveștii: pe una din străzile Parisului, într-un adăpost, Jacobowsky — evreu născut în Polonia, călătorit prin țările de limbă germană, refugiat în Cehoslovacia și apoi în Franța — se întâlnește cu pan Stjerbinsky[304], colonel în armata națională poloneză. Primul este negustor bogat, cel de-al doilea — ofițer de carieră. Primul fuge ca să-și scape viața; cel de-al doilea își asumă de bunăvoie și cu infatuare misiunea de a duce aliaților anume documente secrete.

Foamete, refugiu, razie, murdărie și mizerie, frică, prigoană și un mod nerealist de a judeca evenimentele — acesta este climatul în care cei doi își dezvăluie reciproc imaginea pe care o au unul despre celălalt. Pentru colonelul polonez, evreul este un laș, un speculant, un colportor de bunuri și de vești, lipsit de loialitate, de patriotism și de curaj, un pripășit pe care lumea bună îl îngăduie de dragul valorilor materiale de care acesta dispune, și nu pentru valoarea sa umană. Pentru Jacobowsky, colonelul este într-adevăr un exponent al elitei, dar într-o societate care a ridicat din umeri cu indiferență și dispreț în fața pogromurilor și care i-a alungat pe evrei din Galiția[305]; ofițerul este un ins sensibil și cultivat, dar orbit de o ură care, îndreptându-se împotriva nazismului, condamnă pe nedrept și cultura germană; iar ca militar merită toată admirația pentru vitejia și cavalerismul de care oricând poate da dovadă, numai că aceste virtuți apar ridicole și mai presus de toate neputincioase în fața sadismului criminal ce pune în mișcare mașina de război hitleristă. Și evenimentele confirmă: colonelul, în plină ofensivă germană, are stupefianta

303 sursa: „Jidovul rătăcitor” (Ahasverus) — personajul legendei creștine medievale, evreul care l-ar fi batjocorit pe Hristos pe drumul Golgotei și a fost osândit să rătăcească prin lume până la a doua Venire; figura exilatului fără sfârșit.

304 „pan” (pol., „domnul”) — formulă de politețe poloneză, folosită aici ironic pentru boierescul colonel.

305 sursa: **Galiția** — provincie istorică în sud-estul Poloniei și vestul Ucrainei de azi (Cracovia, Lvov), cu o numeroasă populație evreiască, lovită de pogromuri în primele decenii ale secolului XX.

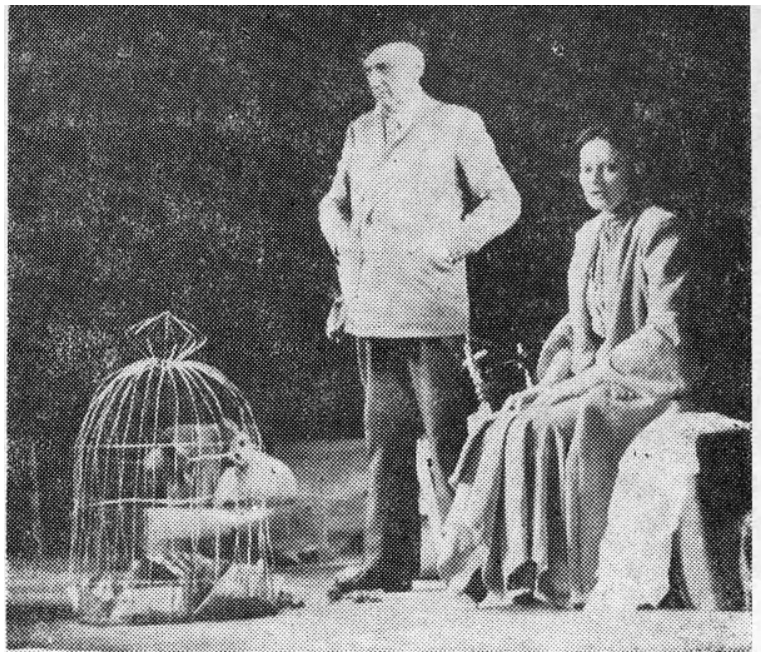
dorință de a-și vedea iubita spre a-i oferi flori, pentru a îngenunchea în fața ei și a-i declara cu înfocare dragostea! În cel mai cumplit război — cea mai inadecvată conduită! Și evreul Jacobowsky îl urmează peste tot, procurând mâncare aleasă în toiul foametei, și benzină chiar de la dușman, renunțând la șansa de a-i răpi colonelului iubita și salvând de la moarte tot grupul.

A scăpa cu viață în plin apocalips este — spun piesa și spectacolul — semnul maximei inteligențe și al celui mai admirabil eroism.

Textul este stufos — material arhisuficient pentru un serial TV. Ceea ce rezultă mai puțin din construcția dramei se realizează prin personajul Jacobowsky; și anume, prin subtilitatea modului său de a gândi, care exclude naționalismul, se poate sesiza esența unor crâncene realități politice.

A monta acest text pe o scenă este în sine o performanță. Avalanșa de posibilități cinematografice ce se iscă din

[126 (59)]



Theodor Danetti și Tricy Abramovici

fiecare scenă, prezentarea secvențială a unei puzderii de personaje înfățișând populația Franței ocupate, abundența de replici care pretind prim-planul[306] și planul-detaliu, patetismul unor momente care înspăimântă prin simplul fapt că se mai pot produce în vecinătatea morții — iată dificultăți pe care regizorul Adrian Lupu le-a înfruntat, ignorându-le parcă, și ajungând astfel la un posibil echivalent teatral.

Poate de aceea montarea, în prima sa jumătate, este mai mult descriptivă și, prin aceasta, ușor trenantă. Câștigul acestei prime jumătăți, obținut cu riscul unei prea lente desfășurări, este însă enorm (ceea ce a constituit, cred, **motivația artistică** a acestei opțiuni repertoriale): se demonstrează cum suferința altora, după ce stârnește stupoarea, indignarea, uneori chiar mânia,

306 prim-planul — Termen de film: încadrarea strânsă a unui chip sau obiect (în «Comedia unei tragedii (Iacobowsky și colonelul)»). (vezi pagina 522)

sfârșește prin a deveni (oribil paradox!) **plictisitoare**: o stare de lucruri intolerabilă, dar prelungită în timp, în vreme ce pentru cei ce o cunosc doar din auzite eșuează din nefericire în fapt divers[307], pentru cei ce o trăiesc se transformă în **„situație normală”**, care-l privește pe fiecare în parte și din care scapă cine poate.

După ce în ultima parte a spectacolului am urmărit cu sufletul la gură cum colonelul, în ciuda iresponsabilelor sale tribulații sentimentale, atât de enervante pentru spectator, accede la ideea că bunul, providențialul Jacobowsky merită să fie și trebuie salvat, așadar, după ce ne bucurăm copilărește de acest happy end[308], o revelație ne lasă perplecși: ne-am bucurat de faptul că **un** evreu a fost salvat, știind foarte bine că **mulțimea** celorlalți, lipsiți fiind de șansă, vor lua drumul morții în urma raziei anunțate de ocupanți.

Triumful binelui se manifestă prin cruda nepăsare față de cei care, din pricina unei „nedreptăți literare”, nu au apucat să fie eroi.

Partiturile actoricești sunt dificile și deoarece conțin prea puține replici de spus și prea multă suferință de arătat, și întrucât cele de întindere verbală străbat întinse câmpuri de situații, urcând și coborând pe greu sesizabile trepte ale atâtor nuanțe afective.

Cu excepția protagoniștilor — Jacobowsky (Bebe Bercovici), Stjerbinsky (Theodor Danetti), Szabuniewicz (Norbert Hauser), Marianne (Tricy Abramovici) — rolurile aparțin „peisajului uman”: regrete și nostalgii vetuste, spaime copleșitoare până la catalepsie, deruta stârnită de incredibil, apatie, luciditate tragică, disperare fatalistă, crize de pioșenie și abandon în religiozitate (Lucia Cosmeanu-Mayer, Leonie Waldman-Eliad, Eugenia Balaure, Ioana Crăciun, Rudy Rosenfeld, Nușa Stoleru-Pongratz) sau brutalitate servilă, frivolitate inconștientă, cinism cazon bestial (Eugen Apostol, Doina Trăsnea, Nicolae

[127 (60)]

Călugărița, Ilie Valentin). Mareea de refugiați dezorientați, flămânzi, apatici până la animalitate a fost realizată prin folosirea acestui corpus de interpreți în scenele de masă, dar virtuozitatea acestor momente se datorează și scenografiei semnate de Carmen și Gheorghe Raszowsky, care au creat un spațiu al coșmarului tern: tot timpul ai senzația că drumurile, târgurile, orașele, popasurile prin care trec refugiații se află în vecinătatea unui lagăr de exterminare; spațiul agoniei se confundă cu lăcașurile morții.

Pe acest fundal, care inundă și îmbibă prezența celor patru personaje centrale, lui Theodor Danetti i-a revenit obligația de a întrupa un personaj pentru care mizeria înconjurătoare este prilej de fanfaronade ale riscului, ori de detașată acceptare a morții. O interpretare excelentă, uneori epatantă, atingând toate dimensiunile personajului.

---

307 „fapt divers” (fr. *fait divers*, „fapt mărunt”) — știre măruntă din rubrica de întâmplări a ziarelor (accidente, crime, incidente), citită și uitată.

308 „happy end” (engl., „sfârșit fericit”) — deznodământul fericit, convenția finalului împăcat al comediei și al filmului hollywoodian. (vezi pagina 514)

Reversul colonelului i-a revenit lui Bebe Bercovici. Izbutind să fie antipatic în vreme ce are mereu dreptate, tulburat și retras în modestie în momentele de triumf moral asupra colonelului, viclean cu disperare, abil în umilințele sale trucate, l-a prezentat pe Jacobowsky în toate nuanțele involuntar dezagreabile ale omenescului, dar și în admirabile tururi de forță ale curajului fără șansă.

Norbert Hauser (Szabuniewicz) aduce în scenă sănătoasa simplitate a țăranului care trece prin dificultăți și pericole fără să-și pună alte probleme decât cele legate de găsirea soluțiilor.

Tricy Abramovici (Marianne) este o franțuzoaică frumoasă și nesocotită, răsfățată de soartă, frivolă pentru că așa vrea, sinceră pentru că nu are nimic de ascuns, dârză atunci când e necesar, calmă și cumpătată în hotărâri chiar când prin aceasta pierde ocazia de a-și ocroti destinul. Marianne este aici (poate?) un simbol. Orice simbol este retoric. Tricy Abramovici îi conferă personajului vitalitate și temperament; grație ei, simbolul livresc capătă aura veridicității.

Prin transparența spectacolului, în spatele cazului prezentat, se deslușește cauza.

Un memento tragic[309].

Paul Cornel CHITIC

309 „memento” (lat., „adu-ți aminte!”) — lucru care amintește ceva ce nu trebuie uitat; ecou al formulei *memento mori*, „adu-ți aminte că vei muri”.

Teatrul polonez contemporan

[«Teatrul», 1986, p. 70–83]

Atlas teatral

Masa rotundă a revistei «Teatrul»

Participă: ILEANA BERLOGEA[1], prof. dr. docent, decanul Institutului de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale”[2]; CĂLIN FLORIAN[3], regizor, profesor la Institutul de teatru „Szentgyörgyi István”; MIHAI MANOLESCU[4], regizor la Teatrul Național din Craiova; **PAUL CORNEL CHITIC**, dramaturg; Din partea redacției PAUL TUTUNGIU[5]

PAUL TUTUNGIU: Stimați colegi, încercăm azi[6] să prezentăm cititorilor noștri câteva direcții, câteva imagini, câteva gânduri, urmare a călătoriilor de documentare în Polonia, asupra teatrului polonez contemporan.

Subiectul pe care îl propunem de data aceasta rubricii ATLAS TEATRAL[7] este cu atât mai vast și mai greu de cuprins cu cât în ultimii patruzeci de ani teatrul polonez s-a afirmat pe plan european și chiar pe plan mondial cu expresii literare și scenice viabile și insolite, cu elemente care țin de — să-i spunem așa — o tradiție a modernității și în același timp o tradiție a împrospătării, dar care, după spusele unui critic polonez, ar însemna mai mult decât o simplă înnoire a teatrului, respectiv o nouă direcție.

Vă propun să începem prin a ruga pe Ileana Berlogea să încerce o expunere sintetizatoare asupra istoriei teatrului polonez; ce a fost și ce înseamnă el în Europa la ora actuală.

ILEANA BERLOGEA: Probabil că v-ați gândit la mine având în vedere faptul că sunt istoric și istoria teatrului polonez joacă un rol însemnat în

1 sursa: **Ileana Berlogea** (16 august 1931, Jidvei, jud. Alba – 16 octombrie 2002, București) — teatrolog, istoric al teatrului universal și profesor la I.A.T.C. „I. L. Caragiale”, unde a format generații de actori, regizori și critici; autoare, între altele, a unor studii despre Strindberg și despre teatrul românesc al secolului XX (după Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc). În caseta participanților e prezentată ca decan al institutului.

2 sursa: **Călin Florian** — regizor, profesor la Institutul de teatru „Szentgyörgyi István” din Târgu Mureș; a montat în Polonia, la Lublin, *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian (vezi p. 82).

3 sursa: **Mihai Manolescu** — regizor la Teatrul Național din Craiova (după caseta participanților).

4 sursa: **Paul Tutungiu** — redactor al revistei «Teatrul», moderatorul mesei rotunde.

5 sursa: **I.A.T.C. „I. L. Caragiale”** — Institutul de artă teatrală și cinematografică din București (numele dintre 1954 și 1990), azi Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică.

6 sursa: Masă rotundă a revistei «Teatrul», publicată în 1986 în rubrica „Atlas teatral” (care prezentase, din 1982, teatrul american, sovietic, vest-german, englez, bulgar și est-german — vezi nota cu asterisc): un tur al teatrului polonez contemporan, pornind de la călătoriile de documentare ale participanților în Polonia (spectacole văzute între 1979 și 1985). Paul Cornel Chitic participă ca dramaturg.

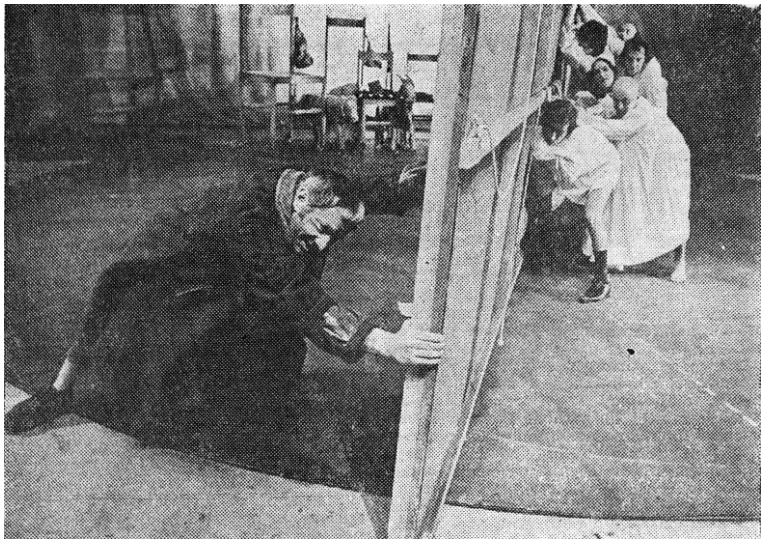
7 „Atlas teatral” — titlul rubricii revistei «Teatrul» dedicate teatrului altor țări (vezi nota cu asterisc).

rezultatele admirabile înregistrate astăzi de creatorii contemporani din această țară. Nu este o relație obligatorie, și avem exemple convingătoare în legătură cu ridicarea unei culturi teatrale și fără o tradiție solidă sau fără un trecut strălucit, dar în cazul de față legătura dintre istorie și prezent este determinantă.

Încep cu perioada medievală, poate pentru că mă simt vinovată că nu am scris

* *Rubrica „Atlas teatral” a mai publicat: Teatrul american (7/8, 1982), Teatrul sovietic (11, 1982), Teatrul din RFG (3, 1983), Teatrul englez (7/8, 1983), Teatrul bulgar (4, 1984), Teatrul din R.D.G (6, 1985).*

[129 (71)]

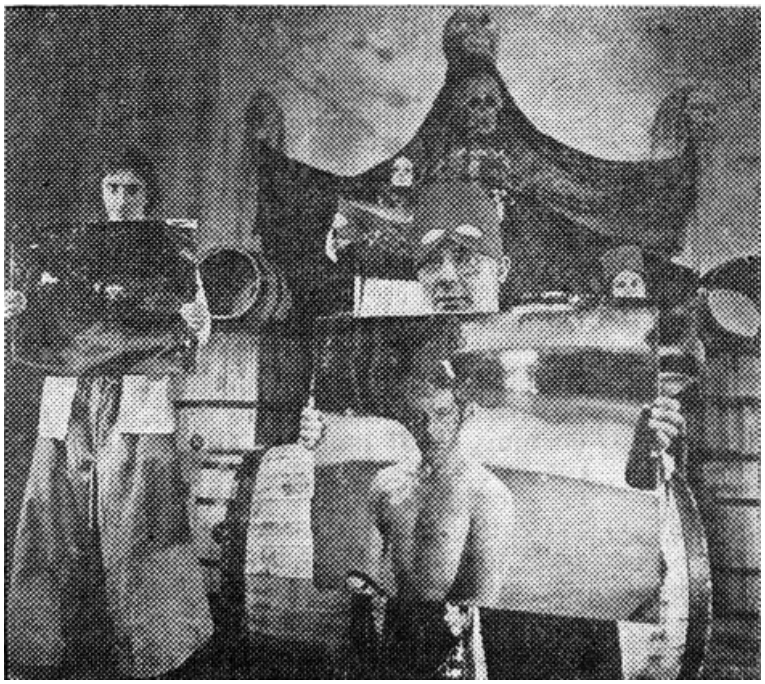


Teatrul „Studio” din Varșovia: „Cervantes” de Józef Szajna[89], 1976

8 sursa: **Józef Szajna** (13 martie 1922, Rzeszów – 24 iunie 2008, Varșovia; tipărit „Jozef”) — scenograf, regizor, pictor și teoretician polonez, supraviețuitor al lagărelor de la Auschwitz și Buchenwald; directorul Teatrului Studio din Varșovia (1972–1982), unde a creat spectacole-colaj vizuale: *Witkacy* (1972), *Replika*, *Dante* (1974), *Cervantes* (1976), aceasta din urmă după *Don Quijote*.

9 Szajna — Józef Szajna (1922–2008) — scenograf, regizor și pictor polonez, directorul Teatrului „Studio” din Varșovia (în «Teatrul polonez contemporan»). (vezi pagina 527)





[130 (72)]

despre bogatele și amplele manifestări teatrale din Polonia de acum câteva veacuri, în lucrările mele consacrate epocii de mijloc. Privesc înapoi și regret faptul că, preocupată de sinteze, trecând de la un subiect la altul, am lăsat la o parte arta spectacolului medieval polonez, cu nimic mai prejos decât cea din apusul Europei. Pe linia unei continuități ascendente urmează Renașterea, când autorii polonezi au dat câteva lucrări dramatice de un deosebit interes, în

frunte cu **Respingerea solilor greci** de Jan Kochanowski[10], jucată în 1578. Cu cât ne apropiem de epoca noastră, cu atât se înmulțesc evenimentele, indiferent că ne referim la dramaturgie, la arta spectacolului, la arhitectura teatrală. Și noi toți, cei ce am vizitat Varșovia, nu se poate să nu fi admirat teatrul de la Lazienki[11], unul dintre puținele teatre de curte rămase intacte din veacul luminilor. Deschisă în 1788, această minunată sală cu plafonul reprezentându-l pe zeul Apollo conducând o cvadrigă și cu candelabrele-i bogate, concepute de cei mai buni pictori ai veacului luminilor, se află printre cele mai frumoase din Europa. Alături de sala închisă, palatul de la Lazienki are și acel original amfiteatru deschis, cu scena despărțită de public printr-o „fosă" cu apă. Lăsând la o parte însă fantezia arhitecților și întorcându-ne către dramaturgie, nu trebuie să uităm că printre cele mai bune și mai originale piese romantice se numără cele ale scriitorilor polonezi. **Străbunii** de Adam Mickiewicz[12], **Kordian** și **Lilla Weneda** de Juliusz Slowacki[13], **Irydion** și **Comedia nedivină** de Zygmunt Krasinski[14] sunt lucrări ce întrec adeseori, prin înflăcărarea patriotică și tensiunea dramatică, operele lui Byron[15], după cum prin pitoresc, prin evenimentele excepționale și prin eroii ieșiți din comun, pe cele ale lui Victor Hugo. Dacă vorbim despre îmbinarea dintre lirism și dramatic în teatrul romantic, despre culoarea locală, despre atmosfera de epocă, despre capacitatea extraordinară de a aduce legendele, din zona lor de umbră și mister, pe scenă, atunci cele mai convingătoare exemple le găsim tot la autorii polonezi.

Teatrul polonez — așa cum am avut prilejul să-l cunosc din spectacolele venite la noi în turneu, din cele varșoviene, vizionate la ele acasă, din cele pe care le-am prins pe alte meridiane, (trupele poloneze circulând foarte mult, străbătând cu mult curaj lumea), din montările unor regizori polonezi invitați în alte țări — are, cert, trăsături proprii foarte bine marcate, pe prim plan fiind o vizualitate puternică, afișată. Este mai puțin un teatru al cuvântului și mai mult unul al imaginilor scenice, al jocului pasionat ce nu ocolește exagerarea, după

10 sursa: **Jan Kochanowski** (1530–1584) — cel mai mare poet al Renașterii poloneze; ***Respingerea solilor greci*** (*Odprawa posłów greckich*), tragedie pe un subiect din războiul troian, a fost jucată la 12 ianuarie 1578 la castelul Ujazdów de lângă Varșovia, la nunta cancelarului Jan Zamoyski.

11 sursa: **Łazienki** (tipărit „Lazienki") — parcul și palatul de vară al regelui Stanisław August Poniatowski din Varșovia. Teatrul de curte din clădirea Oranjeriei Vechi (Teatrul Stanisławowski) a fost deschis în 1788; amfiteatrul în aer liber (Teatrul de pe Insulă), cu scena pe o insulă a lacului, despărțită de public printr-un canal, a fost construit în 1790–1793.

12 sursa: **Adam Mickiewicz** (1798–1855) — poetul național al Poloniei; ***Strămoșii*** (*Dziady*, părțile II și IV, 1823; partea a III-a, 1832) — dramă romantică a pomenirii morților și a martiriului polonez, piatra de temelie a teatrului romantic polonez.

13 sursa: **Juliusz Słowacki** (1809–1849; tipărit „Slowacki") — poet și dramaturg romantic polonez; ***Kordian*** (1834) — drama tânărului conspirator care vrea să-l ucidă pe țar; ***Lilla Weneda*** (1840) — tragedie legendară despre începuturile Poloniei.

14 sursa: **Zygmunt Krasiński** (1812–1859; tipărit „Krasinski") — poet și dramaturg romantic polonez; ***Comedia nedivină*** (*Nie-Boska komedia*, 1835) — dramă a revoluției și a sfârșitului lumii vechi; ***Irydion*** (1836) — dramă a răzbunării unui grec în Roma decadentă.

15 sursa: **George Gordon, lord Byron** (1788–1824) — poetul romantic englez, autorul unor „drame de idei" (*Manfred*, *Cain*, *Sardanapal*); **Victor Hugo** (1802–1885) — poetul, romancierul și dramaturgul francez, șeful școlii romantice (*Hernani*, *Ruy Blas*).

cum și al unei scenografii expresive, dinamice, într-un raport dialectic activ cu sensurile piesei.

Nicăieri nu am văzut o atât de pronunțată plasticitate și vizualitate ca în teatrul polonez. Toate ideile unei piese, trimiterile dialogului, uneori chiar sensul unei sintagme se transformă în element vizual, în gest, în mișcare, într-o corespondență cromatică inedită, într-un sunet straniu.

PAUL TUTUNGIU: Un rol important în fundamentarea acestei caracteristici l-a avut fără îndoială Stanislaw Wyspianski...[16]

ILEANA BERLOGEA: Într-adevăr, acest mare poet, pictor, dramaturg și om de teatru de la sfârșitul veacului trecut și începutul veacului nostru a adus (în montările sale, îndeosebi în **Străbunii** de Mickiewicz sau în propriile sale piese — **Eliberarea, Nunta, Noaptea de noiembrie, Akropolis, Varșoviana** — realizate nu numai în viziunea sa scenică, ci și în propria-i scenografie) o imagistică supradimensionată în care lirismul neoromantic se îmbina cu grotescul, cu linii exagerate, cu strigăte de durere, precum și un pronunțat simbolism, fiecare culoare, gest, sunet sau mișcare având valoare de metaforă, dezvăluind gânduri, stări, neliniști, mult mai pronunțate decât cele exprimate cu ajutorul cuvântului.

Există în teatrul polonez și actori care joacă realist, după cum există și piese și spectacole în care se reflectă viața cotidiană, nuanțele psihologice, dar ceea ce domină este o poezie violentă, o imagistică ce vizează nu identificarea realului, ci semnificația. Și această imagistică ostentativă, cu linii caricaturale sau cu rictusul durerii, exprimă viața lăuntrică, subiectivă, poziția personală a creatorilor, dorința de a ajunge la esențe, de a găsi mijloace pentru comunicarea și materializarea acestora.

PAUL TUTUNGIU: Cu toate că se arată a fi mereu la apogeul modernității, teatrul contemporan polonez este intim legat, cu lanțuri de aur, firește, de tradiții, de acele ispititoare moșteniri, unde, în afară de Wyspianski, îl vom întâlni pururea pe Stanislaw Ignacy Witkiewicz[17], acel ciudat și nerepetat Witkacy[18].

ILEANA BERLOGEA: Unul dintre cei mai îndrăzneți reprezentanți ai suprarealismului polonez, Witkacy este un adevărat precursor al farsei tragice, al râsului sarcastic, al paradoxurilor amare și al grotescului funambulesc. Piesele sale, nejucate în timpul vieții, dar redescoperite după 1960, sunt alegorii grotești ale lipsei de valoare, ale ipocriziei societății

16 sursa: **Stanisław Wyspiański** (1869–1907; tipărit „Wyspianski”) — poet, dramaturg, pictor, grafician și om de teatru din Cracovia, reformatorul scenei poloneze; a pus în scenă *Strămoșii* lui Mickiewicz (Cracovia, 1901) și și-a semnat decorurile. Piesele numite: *Varșoviana* (1898), *Nunta* (*Wesele*, 1901), *Eliberarea* (*Wyzwolenie*, 1903), *Akropolis* (1904), *Noaptea de noiembrie* (*Noc listopadowa*, 1904).

17 sursa: **Stanisław Ignacy Witkiewicz**, zis **Witkacy** (1885–1939) — pictor, fotograf, dramaturg, romancier și filosof polonez, teoreticianul „Formei Pure” în teatru; piesele lui, aproape nejucate în timpul vieții, au fost redescoperite după 1956 și au devenit un reper al avangardei.

18 Witkacy — Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939) — pictor, dramaturg și teoretician al „Formei Pure”, precursor al teatrului absurdului (în «Kalisz — zece zile, capitală a teatrului polonez» și «Teatrul polonez contemporan»). (vezi pagina 532)

burgheze, ale ascensiunii dictaturii fasciste. Ascensiunea hitlerismului a fost schițată cu o rablaisiană fantezie[19] și o amărăciune

[131 (73)]

grotescă în[20] **Gyubal Wahazar**. Continuând și dezvoltând tema **Strigoilor** de Ibsen și a **Sonatei spectrelor** de Strindberg, în piesa **Mama**, Witkiewicz a creat o parodie ironico-sarcastică a lumii burgheze, prezicându-i sfârșitul. Refuzând categoric orice asemănare cu realul, ignorând orice obligație a verosimilului și posibilului, Witkiewicz a dat viață celor mai îndrăznețe parabole, aducând personaje istorice alături de cele contemporane lui, unele inventate alături de cele cu existență reală. Witold Gombrowicz[21] pare adeseori doar un cuminte ucenic al lui Witkiewicz, și, pe aceeași linie, Slawomir Mrożek[22], un discipol al lui Gombrowicz.



Teatrul „W. Horzyc” din Torun: „Cortegiul” de B. Drozdowski[23]; regia: M. Okopinski, scenografia: Antoni Tosta, 1984

Poesis-ul[24] teatrului polonez, fantezia sa dezlănțuită, vizualitatea sa pronunțată, sincretismul său sunt legate și de influența Bauhaus-ului[25], de interesul manifestat de creatorii polonezi față de expresivitatea și puterea de

19 „rablaisian” — în felul lui François Rabelais (c. 1494–1553), autorul lui *Gargantua și Pantagruel*: fantezie grotescă, enormă, satirică.

20 sursa: ***Gyubal Wahazar*** (1921) — „tragedie non-euclidiană” a lui Witkacy despre un tiran grotesc; ***Mama*** (*Matka*, 1924) — piesă a lui Witkacy despre o mamă și un fiu ratat; ***Strigoii*** (*Gengangere*, 1881) de Henrik Ibsen (1828–1906); ***Sonata spectrelor*** (*Spöksonaten*, 1907) de August Strindberg (1849–1912). [Henrik Ibsen — Gengangere (1881), Henrik Ibsens skrifter (Universitetet i Oslo), ediția comentată, no]

21 sursa: **Witold Gombrowicz** (1904–1969) — romancier și dramaturg polonez, emigrat în Argentina (1939) și apoi în Franța; piesele *Ivona, principesa Burgundiei* (1938), *Căsătoria* (*Ślub*, 1953), *Opereta* (1966); romanele *Ferdydurke* (1937), *Pornografia* (1960).

22 sursa: **Sławomir Mrożek** (1930–2013; tipărit „Mrożek”) — dramaturg, prozator și desenator polonez, maestrul parabolei absurde (*Polițiștii*, 1958; *Tango*, 1964; *Emigranții*, 1974).

23 sursa: **Bohdan Drozdowski** (1931–2013) — poet, dramaturg și publicist polonez. Teatrul „Wilam Horzyca” din Toruń poartă numele regizorului și directorului de teatru Wilam Horzyca (1889–1959).

24 „poiesis” (gr. *poíēsis*, „facere, creație”) — puterea creatoare, poetică a teatrului polonez.

comunicare a mișcării, muzicii, culorii, îmbinate organic. Nicăieri nu se pomenește atât de mult de Bauhaus[26] și de influența sa ca în Polonia. Să nu uităm că și Józef Szajna și Tadeusz Kantor[27][28] vorbesc despre tot ce au însemnat experimentele acestuia pentru crearea unui limbaj sincretic, complex.

PAUL TUTUNGIU: O contribuție distinctă, în definirea teatrului polonez de azi a adus-o și Leon Schiller[29], cunoscutul regizor din perioada interbelică...

ILEANA BERLOGEA: Discipol al lui Gordon Craig[30], emul lui Max Reinhardt[31], reprezentant al teatrului monumental, Leon Schiller face parte dintre acei creatori care au contribuit substanțial la întărirea autorității regizorului, la dreptul acestuia de a găsi o formulă scenică personală, care să-l exprime în primul rând pe el, ca unic și indiscutabil creator al spectacolului.

---

25 sursa: **Bauhaus** (germ., „casa construcției") — școala de arhitectură, arte plastice și design întemeiată de Walter Gropius la Weimar (1919), mutată la Dessau și Berlin, închisă de naziști în 1933; atelierul ei de teatru, condus de Oskar Schlemmer, a cercetat scena ca joc de forme, culori, lumini și mișcare (*Baletul triadic*).

26 sursa: **Józef Szajna** — vezi nota de la p. 71. **Tadeusz Kantor** (1915–1990) — pictor, scenograf și regizor polonez, întemeietorul teatrului Cricot 2 din Cracovia (1955), autorul „teatrului morții" (*Clasa moartă*, 1975; *Wielopole, Wielopole*, 1980), în care actorii, manechinele și obiectele „sărace" au același statut scenic.

27 Bauhaus — Școala germană de arhitectură, arte și design (1919–1933), al cărei atelier de teatru (Oskar Schlemmer) a cercetat scena ca joc de forme, culori și mișcare; influența ei asupra teatrului polonez e discutată în (în «Teatrul... (vezi pagina 507)

28 Kantor — Tadeusz Kantor (1915–1990) — pictor, scenograf și regizor polonez, creatorul „teatrului morții" (Cricot 2, Cracovia) (în «Teatrul polonez contemporan»). (vezi pagina 516)

29 sursa: **Leon Schiller** (1887–1954) — regizor, teoretician și pedagog polonez, creatorul „teatrului monumental" interbelic (*Strămoșii*, *Kordian*, *Nedivina comedie*).

30 sursa: **Edward Gordon Craig** (1872–1966) — actor, scenograf, regizor și teoretician englez, profetul teatrului regizoral, al scenei de volume și lumini (*Despre arta teatrului*, 1911); **Max Reinhardt** (1873–1943) — regizor și director de teatru austriac, maestrul marilor montări de la Berlin, Viena și Salzburg.

31 Craig — Edward Gordon Craig (1872–1966) — scenograf și teoretician englez, profetul teatrului regizoral și al „supra-marionetei" (în «Teatrul polonez contemporan» și «Convorbiri despre statutul scenografiei»). (vezi pagina 510)



Să reținem capacitatea cu totul deosebită de a merge către esențe a oamenilor de teatru polonezi, de a îmbina toate mijloacele de expresie teatrală, de a pune pe prim plan vizualul, teatrul ca artă ce trebuie simțită și percepută în primul rând prin văz și apoi prin auz, cu dominante simbolistice, metaforice și alegorice.

În afara tradițiilor expresioniste și suprarealiste, foarte puternice, în Polonia, tradiții ce continuă romantismul, nu trebuie să uităm că dorința de a exprima esențe, de a trezi stări puternice, de a comunica violent, ostentativ, idei cu valoare de generalizare și nu cazuri particulare, este legată la oamenii de teatru polonezi și de experiența celui de-al doilea război mondial, de tragedia îngrozitoare prin care au trecut Lagărele de concentrare de pe teritoriul Poloniei, îndeosebi cel de la Auschwitz[32], politica sistematică de desnaționalizare a poporului

[132 (74)]

polonez dusă de naziști, distrugerea Varșoviei, deci distrugerea deliberată a celor mai scumpe monumente istorice ce semnificau gloria de odinioară a țării, moartea a milioane de oameni — pentru că aceasta este realitatea cumplită, în Polonia aproape că nu a existat om care să nu fie marcat de ororile celui de-al doilea război mondial —, toate acestea au făcut ca artiștii polonezi să tindă mai mult decât creatorii de pe alte meleaguri către o artă capabilă să exprime dimensiunile cosmice ale durerii. În spectacolul realizat de Erwin Axer[33] se

32 sursa: **Auschwitz** (pol. Oświęcim) — cel mai mare lagăr nazist de concentrare și exterminare, în sudul Poloniei (1940–1945), unde au fost uciși peste un milion de oameni, cei mai mulți evrei.

simțea din plin intenția de a semnala primejdia permanentă a renașterii nazismului.

De la prima mea cunoștință cu un artist polonez (este vorba de Erwin Axer, invitat în 1962 de Tovstonogov[34], să monteze un Brecht la Leningrad) și până astăzi, am redescoperit mereu, în cele mai variate forme și modalități, tendința artiștilor polonezi de a dezvălui esențele, de a merge către ceea ce este dincolo de aparențe, către izvoarele binelui și răului din univers.

Teatrul polonez este cunoscut astăzi în lumea întreagă atât prin dramaturgii săi (lucrările lui Witkiewicz, Gombrowicz, Mrożek, Różewicz[35] fiind parte integrantă din repertoriul multor teatre ale lumii) cât și prin reformatorii artei scenice, prin tot ceea ce au adus nou Jerzy Grotowski[3637], considerat pe bună dreptate ca unul dintre cei mai îndrăzneți creatori de limbaj teatral, prin cei mai de seamă reprezentanți ai predominanței vizualului, Józef Szajna și Tadeusz Kantor. Spectacolele lor sunt un memento privind experiența tragică a celui de-al doilea război mondial.

Desigur, în ceea ce privește arta actorului și cele mai subtile probleme ale creației actoricești, Grotowski este cel care, prin principiile și metodele sale de lucru, a fundamentat noi direcții în arta interpretativă, complementare celor elaborate de Stanislavski[3839]. Fie că este de acord cu ele, fie că nu, este inadmisibil ca omul de teatru contemporan să nu cunoască și principiile lui Grotowski. În fond Stanislavski și Grotowski au fost cei care au descoperit și au definit procesul intim al creației actoricești, oferind, totodată, un sistem de exerciții care să-i ajute pe interpreți să-și rezolve sarcinile. Dacă metoda lui Stanislavski este obligatorie pentru actorul care vrea să ajungă la adevărul psihologic, la firescul relațiilor, metoda lui Grotowski este necesară actorului ce are de transmis tensiunea unei stări, de dezvăluit idei-șoc printr-o comunicare de tip emoțional.

PAUL TUTUNGIU: Să subliniem că Grotowski se trage din Stanislavski?

ILEANA BERLOGEA: Și din Stanislavski.

---

33 sursa: **Erwin Axer** (1917–2012) — regizor polonez, timp de peste trei decenii director artistic al Teatrului Współczesny din Varșovia, maestrul unui teatru al textului și al actorului (Brecht, Cehov, Mrożek). Invitat de Gheorghi Tovstonogov la Leningrad, a montat acolo *Ascensiunea lui Arturo Ui* de Brecht; sursele dau anul 1962 sau 1963.

34 sursa: **Gheorghi Tovstonogov** (1915–1989) — regizor sovietic, conducătorul Marelui Teatru Dramatic „Gorki” din Leningrad (din 1956).

35 sursa: **Tadeusz Różewicz** (1921–2014; tipărit „Rożewicz”) — poet și dramaturg polonez, autorul unei dramaturgii „deschise”, fragmentare (*Cartoteca*, 1960; *Cursa*, 1982).

36 sursa: **Jerzy Grotowski** (1933–1999) — regizor și teoretician polonez, întemeietorul Teatrului-Laborator (Opole, 1959; Wrocław, din 1965), autorul conceptului de „teatru sărac” (*Spre un teatru sărac*, 1968), centrat pe actor și pe întâlnirea lui cu spectatorul; spectacole: *Akropolis* (după Wyspiański), *Prințul constant*, *Apocalypsis cum figuris*.

37 Grotowski — Jerzy Grotowski (1933–1999) — regizorul „teatrului sărac”, centrat pe actor (Teatrul-Laborator din Wrocław) (în «Teatrul polonez contemporan»). (vezi pagina 514)

38 sursa: **Konstantin Stanislavski** (1863–1938) — actor, regizor și pedagog rus, întemeietorul (cu Vl. Nemirovici-Dancenko) al Teatrului de Artă din Moscova (1898) și autorul „sistemului” de lucru al actorului, care urmărește adevărul trăirii și, în ultima perioadă, „metoda acțiunilor fizice”.

39 Stanislavski — Konstantin Stanislavski (1863–1938) — întemeietorul Teatrului de Artă din Moscova și al „sistemului” de lucru al actorului (în «Teatrul polonez contemporan»). (vezi pagina 527)

CĂLIN FLORIAN: În anii ’50, Grotowski a urmat un curs de specializare la Moscova, chiar cu fostul meu profesor, marele regizor Iuri Zavadski[40].

El a cunoscut foarte bine principiile și „sistemul” lui Stanislavski, prin intermediul discipolilor acestuia, care, în perioada respectivă, încercau o apropiere a stanislavskianismului de tradiția poetică a teatrului polonez. Probabil că de aici, de la Stanislavski, a pornit și el, de la psihotehnica actorului, înainte de a se aborda problema acțiunilor fizice de care s-au ocupat ulterior Maria Knebel[41] și alții. Vahtangov, cei de la MHAT[42], Zavadski ș.a. au dezvoltat creator aceste descoperiri pe linii mai apropiate de cerințele moderne, mai legate de expresivitatea spectacolului în general și nu numai de trăire. La Grotowski însă, problema trăirii sau retrăirii este un capitol cu totul aparte.

ILEANA BERLOGEA: Teoriile lui Grotowski, sistemul creat de acest mare om de teatru nici nu se puteau naște în altă parte decât în Polonia, fiind expresia specificului polonez. Și chiar dacă „Laboratorium” din Wroclaw[43] s-a desființat, ideile lui Grotowski înseamnă dezvoltarea și continuarea a ceva ce aparține prin excelență Poloniei. L-am cunoscut pe Grotowski la Roma, în septembrie 1984, la Congresul „Teatrul occidental, teatrul oriental”. Am stat de vorbă cu el și aș fi dorit să-i iau un interviu, dar intențiile sale nu erau încă definitivate și prefera să nu vorbească despre ele.

CĂLIN FLORIAN: Despre practica teatrului lui Grotowski se vorbește deja la timpul trecut. A fost un fenomen aparte, incitant la vremea lui, dar azi e privit ca o experiență încheiată. Grotowski continuă a se ocupa teoretic de problemele care au făcut obiectul experimentului său. E susținut sporadic de unii vechi admiratori, ca de pildă Kr. Sillecki, într-un articol din revista „Dialog”[44] intitulat „De ce Grotowski continuă să fie un artist”.

ILEANA BERLOGEA: Nu cred că fenomenul Grotowski aparține trecutului. El se ocupă în continuare de arta actorului, spunând despre sine cu mândrie că este un practician, nu un teoretician. Îl interesează problema energiei ce trebuie comunicată prin intermediul scenei, teatrul fiind, după el, energie; deci problema principală ar fi aceea de a găsi cele mai bune mijloace de comunicare a acestei energii.

PAUL CORNEL CHITIC: Constatarea dumneavoastră că teatrul polonez, arta lui interpretativă, ca și viziunile regizorale își au unul din fecundele și

---

40 sursa: **Iuri Zavadski** (1894–1977) — regizor și pedagog sovietic, elev al lui Vahtangov și Stanislavski, director al Teatrului Mossoviet; Grotowski a făcut cu el un stagiu de regie la Institutul de teatru (GITIS) din Moscova în 1955–1956.

41 „MHAT” (rus. *MHAT*, Moskovski Hudojestvenni Akademiceski Teatr) — Teatrul Academic de Artă din Moscova, teatrul lui Stanislavski și Nemirovici-Dancenko.

42 sursa: **Maria Knebel** (1898–1985) — regizoare și pedagogă sovietică, elevă a lui Stanislavski și continuatoare a „analizei prin acțiune”; **Evgheni Vahtangov** (1883–1922) — regizor rus, elev al lui Stanislavski, creatorul „realismului fantastic” (*Prințesa Turandot*, 1922).

43 sursa: „Laboratorium” — Teatrul-Laborator (Teatr Laboratorium) al lui Grotowski, la Wrocław din 1965; s-a autodizolvat în 1984.

44 sursa: **«Dialog»** — revistă lunară de dramaturgie și teatru, apărută la Varșovia din 1956.

puternicele izvoare în Stanislavski vine în întâmpinarea unor observații ale mele.

[133 (75)]

O primă observație: teatrul polonez — este teatrul unei fabulații halucinatorii. Mi se pare a fi teatru nu psihologic, ci „psihist”[45]. Marea majoritate a spectacolelor pe care le-am văzut (peste 40), chiar cele ce respectau tradiția realismului, sunt expresia unei psihoze a posibilei, a virtualei vinovății, un fel de obsesie a „păcatului” colectiv, a greșelii, a ceva care pândește, care planează asupra întregii umanități, și care poate fi detectat numai de către spiritualitatea poloneză. Cumplita lor istorie — de popor sfâșiat două secole de-a rândul —, condiția de popor care și-a văzut trupul patriei — în întregimea lui — de puține ori și pentru scurte perioade i-a marcat profund, le-a modelat formele de exteriorizare spectaculară.



Teatrul Dramatic din Varșovia: „Superstițiosul sau cracovienii și muntenii” de J. N. Kaminski[46], regia: L. René, scenografia: A. Sadowski, 1977

Un critic teatral polonez mi-a spus că polonezii au fost întotdeauna singuri: s-au ridicat tocmai când alții dădeau semne de renunțare la ripostă ori de amânare a ei și se vedeau a fi epuizați tocmai când cei din jurul lor, intrând în confruntare, se vedeau îndreptățiți să-și împartă roadele victoriei. Și acel critic

45 „psihist” — termen format de autor: teatrul nu al analizei psihologice a personajelor, ci al stărilor psihice colective, obsesive (psihoză, vină, presimțire).

46 sursa: **Jan Nepomucen Kamiński** (1777–1855) — actor, director de teatru (Lvov) și dramaturg polonez, autorul comediei cu cântece *Superstițiosul sau cracovienii și muntenii* (*Zabobon, czyli Krakowiacy i Górale*), continuare a celebrei piese a lui Wojciech Bogusławski. **L. René** — Ludwik René (1914–2000), regizor, mult timp directorul Teatrului Dramatic din Varșovia.

polonez și-a ilustrat afirmația cu momente din istoria Poloniei, de la Jan Sobieski[47] până la cel de-al doilea război mondial.

De altfel, teatrul polonez — dramaturgie și artă a spectacolului — abundă în semne premonitorii.



Convulsiile spațiului scenic, predispoziția către montări în care actorilor li se cere să se lepede de identitate și fizionomie, arborescența de imagini care par a nu avea nici explicație nici semnificație, ci doar „stare” și „impuls al bănuielii, al profeției”, mă trimit cu gândul la Pythia[48] și la spasmele trupului ei înainte de a spune cele câteva cuvinte care nu pot fi înțelese decât dacă ești vizat și dacă asiști la tulburătoarea zvârcolire care-ți ilustrează soarta.

Scenografia nu este, din punctul de vedere al tehnicilor de expresie, diferită de scenografia noastră sau de scenografia sovietică, sau de scenografia care se practică în Europa. Plecând de la premisa că scenografia nu este altceva decât descrierea tuturor traiectoriilor, propuse ori pretinse de jocul actorilor, traiectorii marcate emblematic, alegoric și narativ, sce

[134 (76)]

nografia poloneză prezintă o izbitoare particularitate. Motiv pentru care ai impresia că fiecare spectacol vorbește despre un suflet pe care îl scoate la

47 sursa: **Jan III Sobieski** (1629–1696) — rege al Poloniei (din 1674), învingătorul turcilor sub zidurile Vienei (1683); după moartea lui începe declinul Republicii nobiliare, încheiat cu împărțirile Poloniei (1772–1795).

48 sursa: **Pythia** — preoteasa lui Apollo de la Delfi, care rostea oracolele în transă, așezată pe un trepied deasupra unei crăpături a pământului; cuvintele ei, obscure, erau tâlcuite de preoți.

vedere dintr-un trup care se sfâșie. Oricare din imaginile luate din importantele spectacole poloneze argumentează constatarea mea.



Teatrul „I. Slowacki” din Cracovia: „Akropolis” de St. Wyspianski[49], regia: Krystyna Skuszanka, scenografia: Eva Tecza, 1978



Istoria Poloniei și, mai ales, cumplita fărădelege pe care au suportat-o în cel de-al doilea război mondial fac ca polonezii să nu poată avea acces la

49 sursa: ***Akropolis*** (1904) de Stanisław Wyspiański — drama în care statuile și tapiseriile catedralei de pe Wawel prind viață în noaptea Învierii; Teatrul „Juliusz Słowacki” din Cracovia, regia Krystyna Skuszanka (tipărit „Skoszanka”), 1978. Rândurile legendei au fost încurcate la tipar (vezi «erori»).

distanțarea brechtiană[50] și nici la detașarea ironică, din pricina sentimentului de singurătate pe care-l au în fața imaginii despre ei înșiși.

MIHAI MANOLESCU: Am văzut un spectacol polonez în care distanțarea brechtiană era înțeleasă, asimilată și realizată impecabil.

PAUL CORNEL CHITIC: Nu vorbesc despre un spectacol, ci despre dramaturgia poloneză jucată, de la Witkacy până la Boguslaw Schaeffer[51], un dramaturg de vreo 40 de ani, ale cărui piese le-am văzut în 1985, și care își păstrează aceeași crispare și dorință de automăcinare. Faptul că teatrul polonez are ca principiu „întâi văd și după aceea aud" naște o anume caracteristică ce îl definește exact și îl diferențiază de alte forme teatrale europene.

[135 (77)]

Cred că în perimetrul est-european se pot stabili trei zone în care tendința dominantă este realizată în mod emblematic: spațiul teatrului românesc, spațiul teatrului polonez și spațiul teatrului din țările baltice, fiecare având alte dimensiuni, alte caracteristici.

PAUL TUTUNGIU: Delimitările lui Paul Cornel Chitic, privind aceste spații teatrale mi se par demne de interes. Regret că nu avem posibilitatea să ne oprim asupra lor, aici și acum.

Cât privește impresia că teatrul polonez stă sub semnul unei vini, al unui păcat de dimensiuni cosmice, cu rezonanță biblică, cred că este o speculație care nu se potrivește istoriei atât de frământate (reflex al contextului mondial?) a teatrului polonez. Cred că aici este vorba mai degrabă despre însăși istoria atât de zbuciumată a Poloniei, istorie care, a însemnat de fiecare dată implicarea acută a vieții și spiritualității unui întreg popor. Această istorie a început să capete dimensiuni fabuloase, de mit, și este o obsesie formidabilă care revine în diverse timpuri și în felurite grade.

Am impresia că dezvoltarea celor două școli scenografice, cea de la Cracovia și cea de la Varșovia (pentru că avem de-a face cu două școli de teatru, una care vine din direcția centrului varșovian, alta din direcția Cracoviei, la care se asimilează și centrul de la Wroclaw, școli de teatru în care arta plastică are un cuvânt fundamental) este neîndoios rezultatul consubstanțialității cu această istorie bogată în contraste și devenită legendă, devenită mit.

ILEANA BERLOGEA: Eu aș spune: un simț al responsabilității. Este atât de puternică la polonezi ideea de răspundere pentru ceea ce facem, este atât de chinuitor acest simț al răspunderii, încât se transformă într-o vină, vina că omul nu reușește să fie la înălțimea răspunderii. Această problemă este foarte complexă la ei.

---

50 sursa: **Distanțarea brechtiană** (germ. *Verfremdungseffekt*, „efect de înstrăinare") — principiul teatrului epic al lui Bertolt Brecht (1898–1956): actorul își arată personajul fără să se identifice cu el, iar spectatorul e ținut la distanță critică de iluzia scenică.

51 sursa: **Bogusław Schaeffer** (1929–2019; tipărit „Boguslaw Schaefer") — compozitor, muzicolog și dramaturg polonez, autorul unor comedii-experiment despre actori și teatru (*Scenariu pentru trei actori*, 1970; *Kwartet dla czterech aktorów*, 1979). Era, în 1985, de peste 55 de ani, nu „de vreo 40".

PAUL TUTUNGIU: Deci ar fi de reținut în primul rând acest principiu tutelar care înseamnă istorie și care nu este istorie nudă, ci este o anume istorie. Întotdeauna arta este expresia cea mai largă a cutezanței unui popor. La polonezi teatrul are o explicație aparte și un rol aparte în toate veacurile.

MIHAI MANOLESCU: Teatrul polonez dorește să fie o cercetare a limitelor acelei responsabilități de care vorbea tovarășa profesoară Berlogea[52] și cred că tocmai în această frământată cercetare se găsesc rădăcinile originalității artei spectacolului.



Teatrul „Juliusz Osterwa” din Lublin: „Tango” de Sl. Mrożek[53], regia: Marek Glinski, scenografia: Liliana Jankowska

Mi se pare că reprezentativ pentru acea școală de teatru poloneză — care acum un deceniu și jumătate a focalizat interesul oamenilor de teatru din toată lumea — este un tip cu totul special de relație între concepția și viziunea regizorală, care nu se subsumează primei, ci, prin complementaritate, îi lărgește zona de expresivitate. Concepția regizorală se bazează pe semnificația conceptuală a verbului — ca în toate mișcările teatrale din lume —, în vreme ce viziunea regizorală — și nu întâmplător marile inovații ale teatrului polonez aparțineau plasticienilor — provine dintr-o zonă infrarațională și se întemeiază pe un fel de amintire colectivă a erorilor și ororilor istoriei trăite de poporul polonez, amintire în aceeași măsură resuscitată și reprimată în conștiința

52 „tovarășa profesoară” — formula oficială de adresare în România comunistă.

53 sursa: ***Tango*** (1964) de Sławomir Mrożek — parabola familiei în care toate normele au fost abolite și a fiului care vrea să le restaureze, până ce puterea îi e luată de slugoiul Edek. Teatrul „Juliusz Osterwa” din Lublin poartă numele actorului și regizorului Juliusz Osterwa (1885–1947), întemeietorul teatrului Reduta.

fiecărui individ. Imagini din acest bagaj populează scena într-o compoziție dinamică de mare expresivitate. Având o forță de comunicare apropiată de cea a graficii expresioniste, beneficiind de ajutorul semnelor teatrale provenite din celelalte arte, imaginile teatrului polonez sunt adesea șocante, terifiante.

ILEANA BERLOGEA: Sunt teribil de incomode pentru spectatorul obișnuit.

MIHAI MANOLESCU: Prima imagine este aceea a actorului. Ei bine, până și legitățile care stau la baza structurii trupului omenesc sunt negate, căci trupul actorului este adesea negat ca unitate, i

[136 (78)]

se refuză aspectul antropomorf, este încorsetat, chinuit prin diferite aparate, fărâmițat.

PAUL CORNEL CHITIC: Și nu are nimic din frumusețea renascentistă, nu emană impresia de împlinire a unei evoluții biologice. Trupul uman devine purtătorul involuntar al unor mulțimi de date care caracterizează lumea.

ILEANA BERLOGEA: Goliciunea înseamnă adeseori în teatrul polonez doar semn al neputinței omului, al singurătății.

PAUL TUTUNGIU: Lucrurile nu stau chiar așa. Să mă explic. În toamna anului 1985 am fost la Festivalul de teatru polonez contemporan de la Wroclaw. Eșantionul de spectacole prezentate aici, probabil antologic, cu ocazia a 40 de ani de la eliberarea Poloniei, mai ales câteva dintre spectacole, au pus actorul, personajul, într-o altă lumină. Sunteți de acord că spectacolul, în general, este provocat de text, de dramaturgie. Ei bine, această dramaturgie nu pedala pe imaginea histrionică propusă de dumneavoastră mai adineauri. Mai întâi că istoria apare aici nu în convulsiile ei lipsite de orizont. E, aș spune, o direcție virilă în judecata istoriei; această direcție o afirmă de pildă tânărul dramaturg Wladyslaw Zawistowski[54], care face din Wysocki[55], (care a rămas ca un reper important în perioada când în secolul trecut Polonia se afla sub stăpânirea prusacă și țaristă) un motiv de meditație asupra dreptului de a acționa sau nu în istorie. Câțiva studenți vin la Wysocki și îl roagă să preia conducerea unui guvern polonez neoficial și el refuză tot timpul. Pe urmă va afla că unul din studenți a fost arestat și omorât și, în momentul când este tentat să accepte, să se smulgă din inerție, apare reprezentantul Ohranei[56]. Prudența se arată a fi în favoarea existenței biologice.

PAUL CORNEL CHITIC: Ofițerul rus pleacă și se confirmă că Wysocki nu era implicat, nu se găsise nici un „corp delict”[57] asupra lui. Speranța unei Polonii unite era salvată.

---

54 „Ohrana” (rus. *Ohranka*, de la *ohrana*, „pază”) — poliția politică secretă a Rusiei țariste (1881–1917).

55 sursa: **Władysław Zawistowski** (n. 1954; tipărit „Zawustowski”) — poet, dramaturg și traducător polonez; piesa lui *Wysocki* pornește de la legenda Insurecției din noiembrie 1830.

56 sursa: **Piotr Wysocki** (1797–1875) — sublocotenent, conducătorul conspirației cadeților din Varșovia care a declanșat, în noaptea de 29 noiembrie 1830, insurecția poloneză împotriva stăpânirii ruse (Insurecția din noiembrie); deportat în Siberia după înfrângere.

57 „corp delict” (lat. *corpus delicti*, „corpul delictului”) — obiectul care dovedește săvârșirea unei infracțiuni.

PAUL TUTUNGIU: Istoria contemporană a Poloniei este abil implicată în textul poetului Bogdan Drozdowski[58] **Cortegiul** cu o metaforă integratoare foarte interesantă, care suprapune istoria legendară, nebuloasă, cu istoria concretă a Poloniei. În același timp, căutările expresive continuă: trupul uman pe scenă nu este arătat numai în starea lui descompusă, ci și, dimpotrivă, în armonia lui sublimă, din antichitatea greacă, cum am avut prilejul să constatăm într-un spectacol intitulat **Pornografia** (dramatizare după Witold Gombrowicz[59]). Firește, spectacolul nu este pornografic, este vorba de un apel la neorenascentism, sunt sondate aici adâncimile psihologice, imaginile nu sunt niciodată vulgare, chiar când personajul se manifestă demonic. În spectacolul **Ei** după S. I. Witkiewicz[60] apare un cuplu de tineri pentru care a fi gol înseamnă și această voluptate neorenascentistă de a spori frumusețea umană. Desigur, aceste căutări nu țin numai de expresiv și nu devin reguli obligatorii; în spectacolul contemporan polonez asistăm aproape în permanență la o febrilă stare creatoare, în intenția de a depăși direcțiile deja afirmate.

CĂLIN FLORIAN: Totuși, efervescența căutărilor s-a mai potolit... Și pentru că s-a vorbit despre istorie, încerc să fac o precizare. Polonezii simt acut istoria, plasează omul în istorie, dar am impresia că fac acest lucru cum l-a făcut Shakespeare[61], adică nu extrăgând istoria Poloniei din istoria generală. Nu se poate spune că dintr-un spectacol bine făcut și în care apare relația omului cu istoria poți trage unele învățăminte sau concluzii legate strict de istoria lor. Această forță de generalizare explică penetrația și situarea lor ca un model anume în toate punctele cardinale în această perioadă. Și la întrebarea dacă am asistat sau nu la o reformă în teatru, nu aș găsi un răspuns categoric, pentru că etapa anilor ’70 ar putea fi numai un reflex al celei precedente, determinat de faptul că începuseră să se plictisească de propriile lor găsiri. Axer a realizat una din primele montări moderne Cehov, făcând o subtilă legătură între tradiția poetică, cu înclinația sa către alegorie, și teatrul psihologic.

În ce privește propensiunea spre imaginea plastică, ea izvorăște din venerația lor pentru teatru, dintr-o pasiune cum am mai întâlnit numai la englezi, care nu întâmplător l-au dat pe Shakespeare. Și, în legătură cu credința polonezilor în forța de expresie și de impresionare pe care o are imaginea, elocvent mi se pare faptul că și atunci când e vorba de un modest afiș, cum ar fi „Intrarea după colț”, el nu se prezintă numai sub forma unei inscripții, ci conține o veritabilă imagine plastică. Poate că deprinderea provine din utilizarea unor forme de comunicare vizuală fără text și este explicabilă

58 sursa: **Bohdan Drozdowski** — vezi nota de la p. 73.

59 sursa: **Witold Gombrowicz, *Pornografia*** (1960) — romanul a doi bărbați maturi care, în Polonia ocupată, încearcă să împerecheze, ca într-un spectacol pus la cale de ei, doi adolescenți.

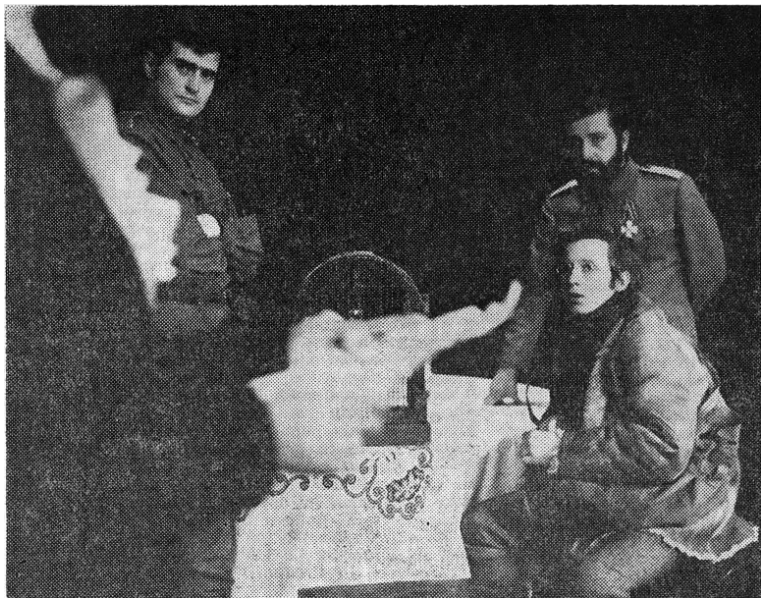
60 sursa: ***Ei*** (*Oni*, 1920) — piesă a lui Witkacy (vezi nota de la p. 72) despre o societate pândită de o organizație totalitară misterioasă.

61 sursa: **William Shakespeare** (1564–1616) — aici, ca autor al dramelor istorice (Henric al IV-lea, Richard al III-lea), în care istoria Angliei devine model general al raportului omului cu puterea.

prin anumite condiții istorice. Se pare că și teatrul „nou”, și teatrul „deschis”, și teatrul „contestatar”, și teatrul „tânăr”, în perioada când am fost eu acolo, nu ajungeau să-i mai satisfacă, și priveau aceste formule ca pe niște decupări din peisajul social-politic al vremii, ca fenomene secundare derivate din acele prefaceri.

Dar prefacerile în teatru, așa spuneau unii dintre interlocutorii mei, s-au dovedit a fi numai formale și iluzorii, chiar dacă

[137 (79)]



Teatrul „Powszechny” din Varșovia: „Zilele Turbinilor” de M. Bulgakov[62], regia: T. Zygadło, scenografia: Y. Banncha, 1977

prin unele formule noi de spectacol s-a menținut o legătură cu publicul snob.

Nu toate căutările s-au soldat cu găsirea unor forme concludente. Au fost destule ocoluri, destule greșeli, mai ales când s-a mers numai pe ideea de negare, de compromitere a vechilor forme. În perioada anilor ’60, teatrul a creat la ei valori importante în domeniul estetic, necercetate însă suficient cu instrumentele politologiei și sociologiei. În anii ’70 „noul teatru” dădea sentimentul unei epuizări, de pe urma căutărilor. Au venit la rând teatrul „comuniunii”, în care spectatorul este și receptor, și participant, și coautor, actorul-poet, ieșirea teatrului din scenă, lărgirea undei, și așa mai departe, până la decăderea dialogului gen Foreman[63] și alții, teatrul dezumanizării, în care actorul nu „joacă”, ci îndeplinește doar sarcini și „arată situațiile”. Ei au trecut prin toate aceste faze, le-au practicat și impulsionat până la un punct. Dar impresia mea de practician al teatrului este că, într-un fel (cel puțin în perioada când am fost eu ultima dată acolo), se întorceau tot mai mult spre

62 sursa: **Mihail Bulgakov** (1891–1940; tipărit „Buthakov”) — prozator și dramaturg rus; ***Zilele Turbinilor*** (*Dni Turbinîh*, 1926), dramatizarea romanului său *Garda albă*, jucată la Teatrul de Artă din Moscova. Teatrul „Powszechny” (pol., „Popular”) din Varșovia era condus din 1974 de Zygmunt Hübner. Regizorul: Tomasz Zygadło (tipărit „Zygadto”).

63 sursa: **Richard Foreman** (1937–2025) — regizor și dramaturg american de avangardă, întemeietorul Ontological-Hysteric Theater din New York (1968).

teatrul **normal**, cum ziceau ei uneori, spre teatrul realist, fără a renunța la nimic din ceea ce au obținut pozitiv din experimentele care nu frizaseră numai extravaganța. Bănuiesc că la ora actuală aceste tendințe s-au accentuat.

PAUL TUTUNGIU: Nu trebuie să uităm că tot acest climat de experiențe din cultura teatrală poloneză s-a datorat și unei deschideri publicistice corespunzătoare. În momentul în care la ei a apărut o experiență nouă, o revistă cum este „Teatrul în Polonia”[64] o și popularizează în franceză și engleză, fenomenul ca atare este difuzat imediat cel puțin la nivel european, adică, imediat ce experiența s-a produs, ea este încifrată într-un limbaj critic și anunțată, difuzată ca orice invenție la sistemul internațional de invenții. Au, de asemenea, ca și noi, românii, un sistem de festivaluri pe care încearcă să le mențină în metabolismul necesar generării faptelor de cultură.

ILEANA BERLOGEA: Sunt prezenți în festivaluri internaționale. Din 1962, când am văzut pentru prima dată — după cum vă spuneam — un spectacol montat de un regizor polonez, și până anul trecut, la Stuttgart, la Săptămâna Artaud, unde am văzut de asemenea o trupă poloneză, trupa din Gardzienice, de lângă Lublin, condusă de Wlodek Staniewski[65], dedicată

[138 (80)]

reînvierii formelor dramatice străvechi de tip ritualistic, i-am întâlnit pe actorii polonezi pretutindeni. In 1970, când am ajuns la Helsinki, totul era dominat de puternica personalitate a lui Adam Hanuszkiewicz[66], care-l interpretase cu multă originalitate pe **Don Juan** de Molière. În Statele Unite, în 1975, am văzut o trupă de pantomimă, adevărați discipoli ai marelui Tomaszewski[67] ș.a.m.d.

PAUL CORNEL CHITIC: Polonia este cunoscută în Europa și prin grafica afișului de teatru; graficienii lor sunt formidabili și dețin supremația în materie de degajare și de concizie, au vocație pentru afiș, pentru imaginea plastică din care poți să deslușești repede, de la prima vedere, exact despre ce este vorba.

PAUL TUTUNGIU: În Polonia s-a instituit în zilele noastre un cult al teatrului care se manifestă și în vitalizarea centrelor studențești, vitalizarea centrelor muncitorești. În urmă cu câțiva ani, am cunoscut un student care își propunea să finalizeze o formulă nouă, a sa, de teatru. Își denumea formula de spectacol[68] **teatrul fizic**, având în vedere acel sens grec al termenului:

---

64 sursa: **«Teatrul în Polonia»** (*Le Théâtre en Pologne / The Theatre in Poland*) — revistă bilingvă (franceză și engleză), editată la Varșovia de Centrul polonez al Institutului Internațional de Teatru.

65 sursa: **Włodzimierz Staniewski** (n. 1950; „Wlodek”, diminutiv) — regizor polonez, fost colaborator al lui Grotowski, întemeietorul (1977) Centrului de practici teatrale „Gardzienice”, din satul cu acest nume de lângă Lublin, care reînvie muzica și ritualurile arhaice.

66 sursa: **Adam Hanuszkiewicz** (1924–2011) — actor și regizor polonez, director al Teatrului Powszechny (1963–1968) și al Teatrului Național din Varșovia (1968–1982), cunoscut pentru lecturile scenice libere, spectaculoase ale clasicilor; ***Don Juan*** (1665) — comedia lui Molière.

67 sursa: **Henryk Tomaszewski** (1919–2001) — dansator, coregraf și mim polonez, întemeietorul Teatrului de Pantomimă din Wrocław (1956).

68 sursa: „Teatrul fizic” — de la gr. *phýsis*, „natură, creștere”, din verbul *phýō*, „a face să crească, a rodi”: de unde explicația „ceea ce rodește în germen, înflorirea prin sine însuși”.

ceea ce rodește în germen, înflorirea prin sine însuși. Situația personajului din acest teatru ar fi exprimată printr-o „egalitate” orizontală a dialogului. Toți participanții, actanții, sunt egali și toți sunt creatori. Acest teatru este născut prin și pentru muncitori. La noi în țară, formula și-ar fi găsit corespondent în ceea ce numim **teatru vorbit**.

CĂLIN FLORIAN: Pentru că a venit vorba de deschiderea teatrului: la festivalul din 1979 de la Katowice a participat și clubul criticilor, iar după fiecare spectacol s-au făcut discuții târziu în noapte cu publicul, artiștii și unii dintre cei mai renumiți critici, ca Roman Szydlowski[69] de la „Tribuna Ludu” și Jan Klosowicz de la „Dialog”.

Eu consider că un rol deosebit ca for l-a avut critica dramatică. Ce m-a impresionat la aceste discuții? M-a impresionat această critică, care evidenția fiecare act artistic, fiecare fapt de bravură, dar și greșelile teatrale. Nu am întâlnit niciodată la vreunul din critici tendința de a reproșa unor instituții sau persoane că nu fetișizează un anumit stil al unui regizor sau un mod de exprimare din care să facă prilej de anihilare a altor realizări meritorii. Critica nu împarte galoane, nu nivelează și nu creează ierarhii artificiale, generatoare de animozități. De altfel, o cultură în care diversitatea nu e stimulată nu ajunge niciodată să fie bogată. Rolul constructiv al criticii a făcut ca diversitatea atât de căutată într-un trecut relativ recent să cunoască azi direcții mai rodnice și limite mai clare. Nu este ușor să străbați marea cale a teatrului dintotdeauna.

ILEANA BERLOGEA: Cred că nu exagerez dacă vă reține puțin atenția cu o scurtă prezentare a varietății stilistice a teatrului polonez, așa cum am descoperit-o la Varșovia, în octombrie 1984[70]. Am mers în Polonia la un simpozion Strindberg pentru care au fost organizate și câteva spectacole speciale cu piesele marelui scriitor suedez; în rest însă am avut prilejul să văd cum arată viața teatrală obișnuită, nelegată de nici un eveniment anume. Această viață este extrem de bogată. Varșovia are 27 de teatre, cu profiluri diferite: teatre de operă, de operetă, teatre muzicale, cabarete, studiouri experimentale — cum este cel condus de Józef Szajna —, teatre de tip tradițional, teatre cu un program categoric înnoitor; varietatea nu ține numai de cantitate, ci și de calitate, de dorința nu atât de a fi **altfel** decât ceilalți, cât de a fi personal, de a spune într-un mod propriu ceea ce dorești, prin intermediul limbajului scenic. Sunt de acord că au încetat experimentele violente, dar căutările nu au fost zadarnice, topite fiind astăzi într-o sinteză dintre cele mai interesante. Janusz Warminski[71] este un regizor stanislavskian, sensibil la adevărul psihologic, și totuși și în

69 sursa: **Roman Szydłowski** (1918–1983) — critic de teatru polonez, cronicarul cotidianului **«Trybuna Ludu»** (pol., „Tribuna poporului”), organul Partidului Muncitoresc Unit Polonez; **Jan Kłossowicz** (tipărit „Klosowicz”) — critic al revistei «Dialog».

70 sursa: Simpozionul Strindberg de la Varșovia, la care a participat Ileana Berlogea, autoare a unor studii despre dramaturgul suedez.

71 sursa: **Janusz Warmiński** (1922–1996) — regizor polonez, întemeietorul și directorul Teatrului Ateneum din Varșovia (din 1952); ***Creditorii*** (*Fordringsägare*, 1888) — tragicomedia lui August Strindberg.

Creditorii de Strindberg există, în afară de trăire, și o distanțare ironică pe care aș numi-o brechtiană. Între această distanțare și grotescul ce vine de la Witkiewicz și Gombrowicz l-aș situa pe Zygmunt Hübner[72]. Am văzut în regia acestui interesant creator, unul dintre cei mai cunoscuți din Polonia, **În cuibul insectelor** de Per Olov Enquist[73], un discipol al lui Strindberg, dar mai necruțător decât maestrul său. Spectacolul lui Zygmunt Hübner a fost crud, sălbatic uneori, de o mare expresivitate, întărită și prin scenografia Barbarei Haniecka, cu valori simbolice, reprezentând o lume răsturnată: o cameră cu uși și ferestre strâmbe, mai îngustă în partea de jos, deschizându-se precum o corolă spre înălțimi.

Universul lui Per Olov Enquist, în aparență un univers realist, în măsura în care personajele au identitate (Hans Christian Andersen[74] și femeia iubită de el, actrița Johanne Luise Heiberg), s-a transformat la Zygmunt Hübner într-o parabolă a luptei dintre josnicie și puritate.

Janusz Warminski și Zygmunt Hübner aparțin, la fel ca și Adam Hanuszkiewicz, Kazimierz Dejmek[75] și Erwin Axer, generației trecute de cincizeci de ani, maeștrilor ajunși la maturitate, celor ce au știut să păstreze în întreaga lor creație echilibrul dintre text și spectacol, în contrast cu puternica tendință de autonomizare a actului scenic reprezentată de Tadeusz Kantor, Józef Szajna și Jerzy Grotowski.

[139 (81)]

Între aceste două tendințe se situează o bună parte dintre regizorii mai tineri, în frunte cu Jerzy Grzegorzewski[76], cel mai fidel discipol al lui Szajna, colaboratorul său de la Teatrul Studio, precum și Krzysztof Zaleski[77], tânăr director de scenă la Teatrul Wspolczesny[78], condus de peste treizeci de ani de Erwin Axer.

Cursa de Tadeusz Różewicz[79], ultima piesă a acestui original dramaturg polonez, inspirată din biografia lui Franz Kafka, a fost montată de Jerzy Grzegorzewski la Teatrul Studio ca un colaj de imagini halucinante în care

---

72 sursa: **Zygmunt Hübner** (1930–1989) — actor și regizor polonez, directorul Teatrului Powszechny din Varșovia (din 1974), unul dintre animatorii teatrului angajat al anilor ’70–’80.

73 sursa: **Per Olov Enquist** (1934–2020) — romancier și dramaturg suedez; piesa despre Hans Christian Andersen și actrița Johanne Luise Heiberg este *Din viața râmelor* (*Från regnormarnas liv*, 1981; în poloneză *Z życia glist*), a doua din „trilogia teatrului” după *Noaptea tribazilor* (1975), piesa despre Strindberg.

74 sursa: **Hans Christian Andersen** (1805–1875) — scriitorul danez al basmelor; **Johanne Luise Heiberg** (1812–1890) — cea mai mare actriță daneză a secolului XIX, soția criticului Johan Ludvig Heiberg.

75 sursa: **Kazimierz Dejmek** (1924–2002) — regizor polonez, directorul Teatrului Național din Varșovia (1962–1968), unde a montat *Strămoșii* lui Mickiewicz (1967), spectacol interzis în ianuarie 1968, cu urmări politice (martie 1968).

76 „Współczesny” (pol., tipărit „Wspolczesny”) — „Contemporan”: Teatrul Contemporan din Varșovia, condus de Erwin Axer între 1949 și 1981.

77 sursa: **Jerzy Grzegorzewski** (1939–2005) — regizor și scenograf polonez, colaborator al lui Szajna și, din 1982, directorul Teatrului Studio din Varșovia; mai târziu directorul Teatrului Național.

78 sursa: **Krzysztof Zaleski** (1948–2008) — actor și regizor polonez, legat de Teatrul Współczesny din Varșovia.

79 sursa: **Tadeusz Różewicz, *Cursa*** (*Pułapka*, 1982) — piesa în care viața lui Franz Kafka (1883–1924) e citită prin coșmarurile lui premonitorii, între familie, logodne și lagărele ce aveau să-i nimicească surorile.

visul sau gândurile prind viață în tablouri de sine-stătătoare, cu obiecte ce capătă valoare egală cu omul și oameni transformați în obiecte. Scenograf și regizor, Jerzy Grzegorzewski a știut să-și materializeze gândurile în frapante forme și culori tari, oamenii devenind adeseori doar forme, și formele însuflețindu-se prin mișcare. Având patru interpreți pentru rolul lui Franz Kafka, deci patru ipostaze ale personajului, dedublat adeseori la vedere, observator și victimă în același timp, Jerzy Grzegorzewski a proiectat adeseori gândurile acestuia în admirabile stop-cadre, alături de scene animate. Spectacolul era o juxtapunere de momente reale și coșmarești, cu oameni deveniți marionete, paturi ale lui Procust[80] ce tăiau nemilos pe cei așezați în ele, cu ecrane transparente în spatele cărora se proiectau siluete de vis.

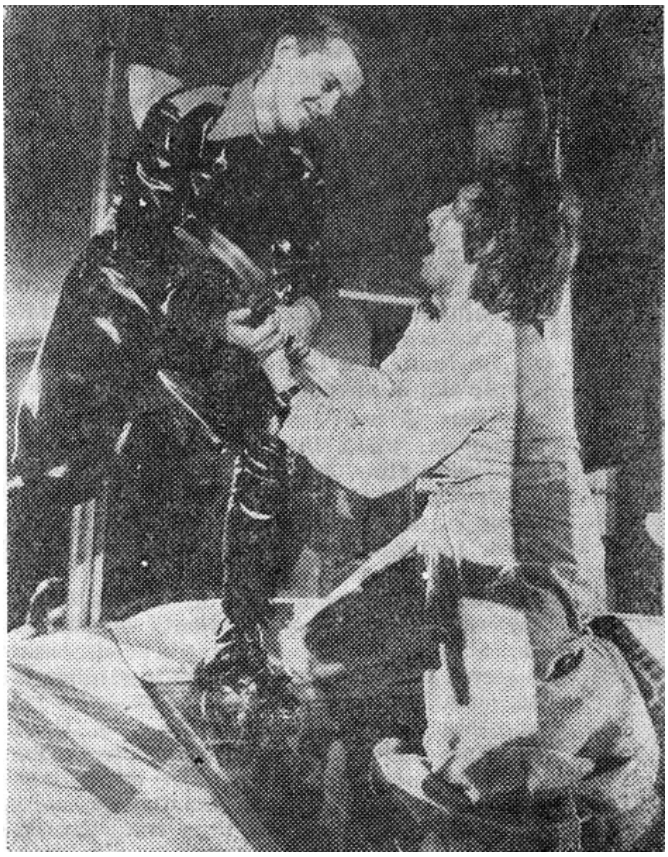
Dominată de negru (fundal negru, costume negre, draperii negre), scena nu avea decât o singură pată de culoare, în prim-plan, o canapea roșie, răsturnată, pe care nu stătea nimeni, ca o pată de sânge închegat peste o mlaștină de smoală.

Tot negrul domina și spectacolul lui Krzysztof Zaleski cu **Căsătoria** de Witold Gombrowicz, numai că[81] de data aceasta era menit să ajute la reliefarea siluetelor actorilor, îngăduind să li se vadă mai bine mișcările caricaturale sau grimasele.

Sugerând o încăpere, mai degrabă magazie de scânduri decât cameră, decorul, semnat de Wieslaw Olko și Krzysztof Baumiller, nu era altceva decât un cadru neutru pentru acțiune, îngăduind, tocmai prin neutralitatea sa, cele mai sugestive grupări ale eroilor: fanfaronada tatălui care se crede rege, spaima întregii familii în fața violenței, pregătirile pentru nunta lui Henryk cu Mania, o palidă umbră a Yvonnei, reluată de Gombrowicz în tușe groase și linii grotești.

80 sursa: **Procust** (gr. Prokroústēs) — tâlharul din mitologia greacă ce-și culca oaspeții pe un pat, tăindu-le picioarele care întreceau patul sau întinzându-i pe cei prea scurți; ucis de Tezeu.

81 sursa: **Witold Gombrowicz, *Căsătoria*** (*Ślub*, scrisă 1944–1946, publicată 1953) — „visul” soldatului Henryk, care se vede întors acasă, unde tatăl său devine rege și logodnica Mania o slujnică; **Yvonne** — eroina piesei *Ivona, principesa Burgundiei* (1938).



Teatrul „Polski” din Wroclaw: „Ei” de St. I. Witkiewicz[82], regia: Jacek Bunsch, scenografia: Wojciech Jankowiak și Michal Jedrzejewski, 1984

Existau în ambele spectacole, și în **Cursa** de Różewicz și în **Căsătoria** de Gombrowicz, creații actoricești remarcabile, momente interpretative unice, dar accentul nu cădea pe acestea, ci pe disponibilitățile actorilor de a lucra în grup, pe rapiditatea cu care-și schimbau atitudinea, pe integrarea imediată în noile combinații plastice și vizuale.

V-am reținut atenția cu aceste spectacole doar pentru a arăta că în teatrul polonez există o căutare continuă, și chiar dacă a dispărut ostentația, nu au încetat neliniștile creatorilor și mai ales dorința de a fi ei înșiși, de a nu imita, de a se exprima total, sincer, deschis.

CĂLIN FLORIAN: Actorii au largi disponibilități pentru diversificarea mijloacelor de expresie. Aceste disponibilități sunt cultivate foarte serios în școlile lor de teatru. Au trei școli, la Lodz, Varșovia și Cracovia[83]. Oricât de celebru ar fi un teatru și un regizor, dacă actorii nu se acomodează cu aceștia, ei beneficiază de o posibilitate de mișcare mai largă decât în alte părți. Fluctuația e stimulată fără îngrădiri administrative.

ILEANA BERLOGEA: Sunt și variate domeniile în care se pregătesc. De exemplu, școala din Varșovia are facultate de actorie, facultate de regie de teatru, facultate de regie de teatru muzical și de

82 sursa: Teatrul „Polski” (pol., „Polonez”) din Wrocław; despre piesa *Ei* (*Oni*, 1920) a lui Witkacy vezi nota de la p. 78.

83 sursa: Școlile superioare de teatru din Polonia: **Łódź** (tipărit „Lodz”; Școala Națională de Film, Televiziune și Teatru), **Varșovia** și **Cracovia** (Școlile superioare de stat de teatru).

pregătire teoretică. Școala din Cracovia are actorie, regie de teatru și regie de marionete, în timp ce școala din Lodz are facultate de actorie, de regie de film, de operatorie de film și televiziune, după cum și facultate de organizare a producției de film și televiziune.

MIHAI MANOLESCU: Mi se pare că în această întoarcere spre realism, întoarcere care uzează organic de mijloacele cucerite de experimentele de acum câțiva ani, se întâmplă o schimbare de accent, o reevaluare a locului regiei și actoriei. Mi se pare că personalitatea actorului începe să fie luată altfel în considerație și altfel implicată în spectacol.

Vreau să vorbesc despre un actor pe care l-am văzut în două spectacole total diferite: **Altar înălțat sieși** de Ireneusz Iredynski[84] și **O zi de vară** de Slawomir Mrożek[85]; este vorba de Jan Englert[86], un actor înclinat spre interpretarea analitică, ciudat de „rece” pentru teatrul care se practică în Polonia, dar de expresivitate ardentă și cu o mare audiență la public, un actor care găsește echilibrul dinamic adecvat între starea de empatie și distanțarea față de personaj, știe să se joace cu spectatorul impunându-i în același timp o stare de luciditate foarte ascuțită. Din câte mi s-a spus, a reușit la televiziune realizarea unui spectacol **Hamlet** de mare ținută, jucând în același timp rolul titular. Își regizează propriile roluri într-o măsură covârșitoare, chiar și atunci când regia spectacolului are alt semnatar.

ILEANA BERLOGEA: Poate îl continuă pe Hanuszkiewicz.

MIHAI MANOLESCU: Deci implicarea intelectuală a actorilor începe să câștige mult teren, de vreme ce i-am văzut pe ceilalți actori, chiar când aveau o vârstă care presupunea o mult mai mare experiență, urmărindu-l cu aviditate de discipoli. Am văzut un spectacol cu **Baal** al lui Bertolt Brecht[87], în care jucau printre alții Zbigniew Zapasiewicz și Janusz Gajos[88], un spectacol în care ritmurile trăirilor actoricești erau atât de savant orchestrate de regizorul Piotr Cieslak încât aveai impresia că asiști la o simfonie. Spectacolul lăsa impresia că atinge perfecțiunea. Actorul Zbigniew Zapasiewicz, pe lângă practicarea dezinvoltă a efectului de distanțare — care apărea bine încorporat și în jocul celorlalți interpreți —, interpreta songurile[89] într-un mod desăvârșit. „Acordarea” tuturor factorilor

84 sursa: **Ireneusz Iredyński** (1939–1985; tipărit „Iredynski”) — poet, prozator și dramaturg polonez; ***Altar înălțat sieși*** (*Ołtarz wzniesiony sobie*, 1981).

85 sursa: **Sławomir Mrożek, *O zi de vară*** (*Letni dzień*, 1983) — comedia a doi bărbați, un ratat și un om de succes, întâlniți pe o plajă, și a unei femei; vezi și nota de la p. 73.

86 sursa: **Jan Englert** (n. 1943) — actor și regizor polonez, mai târziu directorul artistic al Teatrului Național din Varșovia.

87 „song” (engl., „cântec”; germ. *Song*) — cântecul intercalat în piesele lui Brecht, care întrerupe acțiunea și o comentează.

88 sursa: **Bertolt Brecht, *Baal*** (1918–1919, prima versiune; premiera 1923) — prima piesă a lui Brecht, drama poetului dezmățat și asocial Baal. Spectacolul văzut de Mihai Manolescu e, după culture.pl, *Baal* în regia lui Piotr Cieślak (tipărit „Cieslak”), Teatrul Powszechny din Varșovia, 1985.

89 sursa: **Zbigniew Zapasiewicz** (1934–2009) și **Janusz Gajos** (n. 1939) — doi dintre cei mai mari actori polonezi ai epocii, de teatru și de film.

componenți ai spectacolului îi conferea acestuia statutul de cel mai bun spectacol al stagiunii.

PAUL TUTUNGIU: Poate vă referiți, în puține cuvinte, și la publicul polonez...

MIHAI MANOLESCU: Am văzut câteva spectacole varșoviene foarte interesante: Genet, Brecht, Beckett[90], Mrożek și Iredynski. Participarea afectivă a publicului atingea cote maxime la acesta din urmă, unde trăia drama și-și asuma responsabilitatea socială a situației propuse de o piesă cu problematică actuală. La celelalte spectacole, deși poate chiar mai picante, mai accesibile ca formă, participarea spectatorilor nu era aceeași, deși mi s-a părut că erau pregătiți psihic să asimileze orice.

Există o atitudine de conservare a valorilor teatrului polonez. Deși întoarcerea către un realism nuanțat este evidentă, practicienii acelor experimente ale anilor ’70 sunt conștienți că ele nu au fost gratuite, că au însemnat și înseamnă în continuare un câștig care nu trebuie uitat și, ca atare, chiar atunci când animatorii principali ai experimentelor se află pe meridiane îndepărtate, trupele respective continuă seria de reprezentații cu spectacolele esențiale, încercând chiar să creeze altele noi, în același spirit. Cred că această coexistență a unor spectacole de tip experimental cu cele de factură realistă este cât se poate de benefică pentru menținerea stării de receptivitate maximă a publicului polonez.

CĂLIN FLORIAN: Mie publicul mi-a făcut impresia unui public cu un procent de „întâmplător” mult mai mic decât în alte părți. Există un spectator de teatru care urmărește reprezentațiile teatrelor, este foarte receptiv și în același timp foarte pretențios, și există un spectator întâmplător care merge de câteva ori pe an la teatru. Fac această distincție între public „întâmplător” și public „inițiat” considerând că regizorul e obligat să se gândească la publicul căruia i se adresează. Spectatorul acesta neîntâmplător, la ei, este dornic de teatru și, într-adevăr, aș spune, inițiat în teatru, într-un fel chiar răsfățat de diversitatea stilistică „la alegere” pe care i-o oferă 67 de teatre. Și aleg. Spectacolul meu cu **Steaua fără nume** de Mihail Sebastian[91], la Lublin, a făcut peste cincizeci de reprezentații în mai puțin de două luni, adică a fost jucat în serie. Deci contactul publicului cu teatrul este foarte strâns și nu au a se plânge de lipsă de spectatori.

ILEANA BERLOGEA: În ceea ce privește publicul varșovian, mi se pare adevărat ceea ce spunea Călin Florian — publicul venit din întâmplare reprezintă un procent mult mai mic decât în altă parte.

Mai este ceva foarte interesant. Teatrele dramatice din Capitală sunt răspândite în tot orașul, nu adunate într-un perimetru restrâns. Și toate sunt pline. La simpozionul Strindberg din octombrie 1984, a fost invitată și trupa din

90 sursa: **Jean Genet** (1910–1986; tipărit „Genêt”) — dramaturg francez (*Cameristele*, *Balconul*, *Negrii*); **Samuel Beckett** (1906–1989) — dramaturg irlandez de limbă franceză și engleză (*Așteptându-l pe Godot*, *Sfârșit de partidă*).

91 sursa: **Mihail Sebastian** (1907–1945) — prozator, dramaturg și eseist român; ***Steaua fără nume*** (1944) — comedia poetică a profesorului de provincie Marin Miroiu și a călătoarei misterioase Mona, una dintre cele mai jucate piese românești în străinătate.

Lodz, cu un spectacol pregătit special. Cererea publicului a fost foarte mare. Toți doreau să vadă spectacolul. Acest interes real față

[141 (83)]

de tot ceea ce se întâmplă în viața teatrală, nu numai în Varșovia, ci și în provincie, este un lucru foarte bun.

PAUL CORNEL CHITIC: Am fost și eu varșovian pentru câteva zile. La subsolul magazinului „Junior”[92] se află Teatrul Mic. În contrast cu forfota de la intrările în magazin, în fața teatrului se observă un grup sobru, tăcut, calm, care intră în acel subsol extrem de sumar amenajat cu o scenă centrală, de tip arenă.

Cred că teatrul este pentru polonezi o necesitate reală și spectatorul, varșovian sau nu, merge la teatru cu dorința de a vedea o altă nuanță, o altă expresie a lucrului la care de fapt se gândește el. Din acest punct de vedere, cred că publicul polonez seamănă cu publicul românesc; este un public care absoarbe teatrul cu o stare de tensiune, de atenție pe care nu i-o poate distruge nimic, și chiar picanteriile care în teatrul polonez nu sunt ocolite îl interesează numai dacă în spatele acestora există o semnificație de ordin social, moral, psihologic, într-un cuvânt, artistică. Nu acceptă atracțiosul în sine.

PAUL TUTUNGIU: Vă propun să încheiem aici incursiunea noastră. Spațiul rubricii nu ne-a permis să luăm în discuție și să adâncim opera artistică a unor regizori de talia lui Wajda ori Swinarski[93], creațiile unor actori de frunte ai scenei poloneze postbelice, precum Tadeusz Łomnicki[94], Ignacy Gogolewski, Andrzej Łapicki și mulți alții. Să reținem ideea că polonezii au creat valori teatrale durabile, care au intrat în patrimoniul cultural internațional, și că arta spectacolului cristalizată în Polonia se află într-un raport de osmoză cu arta din celelalte țări socialiste și din întreaga lume. Vă mulțumesc.

92 sursa: **„Junior”** — mare magazin universal din centrul Varșoviei (ul. Marszałkowska 104/122); la subsolul lui funcționa **Teatrul Mic** (Teatr Mały), scena de studio a Teatrului Național.

93 sursa: **Andrzej Wajda** (1926–2016) — regizorul de film (*Cenușă și diamant*, *Omul de marmură*) și de teatru (Teatrul Stary din Cracovia: *Demonii*, *Nastasia Filippovna*); **Konrad Swinarski** (1929–1975) — regizor polonez, elev al lui Brecht, autorul marilor montări de la Teatrul Stary (*Strămoșii*, 1973; *Eliberarea*, 1974).

94 sursa: **Tadeusz Łomnicki** (1927–1992; tipărit „Lomnicki”) — actor și regizor polonez, interpretul lui Arturo Ui în spectacolul lui Axer; **Ignacy Gogolewski** (n. 1931; tipărit „Gogolowski”) — actor polonez; **Andrzej Łapicki** (1924–2012; tipărit „Andrzej Lapicka”) — actor și regizor polonez.

Convorbiri despre statutul scenografiei

[«Teatrul», 1986, p. 14–25]

Trienala de scenografie ’85

• Este scenografia o artă independentă? • În ce constă autonomia scenografiei[95]? • Este posibil un spectacol realizat numai din semne scenografice? • Relația scenografiei cu celelalte componente ale spectacolului • Atitudinea criticii dramatice față de scenografie • De ce vine publicul la teatru?

TRAIAN NIȚESCU[96]: Tema convorbirii noastre[97] — statutul de artă al scenografiei — ne obligă să descoperim mai întâi prin ce caracteristici anume scenografia se definește ca artă. De facto[98], scenografia românească, mai ales din momentul când Liviu Ciulei[99] a realizat **Cum vă place** la Teatrul „Bulandra”, deține datele care o îndrituiesc să fie socotită ca soră a celorlalte arte plastice — pictura, sculptura, grafica, gravura —, deoarece are **unicitate** și **specificitate, universalitate** prin temele pe care le tratează, prin limbajul comun în toate genurile de spectacol, pretutindeni în lume, și prin **capacitatea de a crea un univers plastic în care evoluează o constelație de lumi**: lumea eroilor, și lumea obiectelor. Scenografia, prin materialitatea sa, oferă spectatorilor semne pentru a ușura înțelegerea

95 autonomia scenografiei — Întrebarea dacă scenografia e o artă de sine stătătoare sau doar o componentă a spectacolului e veche (Craig și Appia, la începutul secolului XX, voiau un creator unic al scenei). (vezi pagina 506)

96 „de facto” (lat., „de fapt, în fapt”) — în realitate, prin starea de fapt (opus lui *de iure*, „de drept”). (vezi pagina 512)

97 sursa: Masă rotundă publicată în «Teatrul», 1986 (numărul imediat următor nr. 1/1986, la care trimite șapoul de la p. 15), în continuarea analizei consacrate Trienalei de scenografie din 1985 — expoziția națională a scenografiei românești, organizată o dată la trei ani; după spusele autorului de la p. 21 („penultima trienală […], ediția a șasea”), ediția din 1985 a fost a șaptea. Paul Cornel Chitic pune întrebările și intervine pe larg; invitați: scenografii Traian Nițescu, Ion Truică și Romulus Feneș.

98 sursa: **Traian Nițescu** — scenograf, teoretician și pedagog al scenografiei (cum se prezintă singur mai jos), profesor îndrumător al lucrărilor de diplomă ale secției de scenografie a Institutului de arte plastice „Nicolae Grigorescu” din București (vezi nota redacției de la p. 16).

99 sursa: **Liviu Ciulei** (7 iulie 1923, București – 25 octombrie 2011, München) — arhitect, scenograf, regizor, actor și cineast, director al Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra” (1963–1972). ***Cum vă place*** de Shakespeare, în regia și decorul lui (costume și co-scenografie Ion Oroveanu), premiera la 24 iunie 1961 la Teatrul Municipal (din 1961 Teatrul „Bulandra”), spectacol-manifest al „reteatralizării”, al ieșirii din decorul naturalist. [William Shakespeare — As You Like It (c. 1599), ediția Project Gutenberg (eBook #1523, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

textului, a literaturii dramatice; e de relevat tendința instituirii unui creator unic în domeniul spectacolului, regizorul-scenograf[100].

PAUL CORNEL CHITIC: Afirmați că aceasta este o concepție modernă; v-aș ruga să ne spuneți care este sursa ei și cum se manifestă în lume.

TRAIAN NIȚESCU: Mai întâi s-a manifestat prin opera unor creatori, cum au fost Craig și Appia[101][102], — înaintași în domeniul scenografiei; în teatrul românesc, înaintașii sunt Victor Ion Popa și Ion Sava[103]; un înnoitor este contemporanul nostru Liviu Ciulei. Ne revine sarcina (mie, ca teoretician și pedagog în domeniul scenografiei) de a defini această tendință, și de a conștientiza aceste descoperiri — care au apărut dinspre creatori — și a le cristaliza teoretic. Cunoscutul Denis Bablet[104], teoretician în domeniul scenografiei, în cărțile sale „Decorul până la 1914” și „Revoluția scenică a secolului XX”, descrie evoluția spre acest concept.

Noi avem mândria de a putea proba, — în cadrul secției de scenografie de la Institutul de arte plastice[105], ca și prin Institutul de artă teatrală și cinematografică — fertilitatea artistică a acestui nou drum, în care regizorul concepe și spațiul de joc.

Pentru ca scenografia să fie artă ea are nevoie de o concepție și de o expresie plastică. Mulți din scenografii noștri, în producțiile lor, confirmă această căutare; cât privește specificitatea, socotim că scenograful, prin atitudinea sa (noi o numim atitudine scenografică[106]), utilizează semne plastice pe care le convertește în semne scenografice în relație cu actul dramatic oferit de către autor. Fără să

[143 (15)]

În continuarea analizei consacrate Trienalei de scenografie („Teatrul” nr. 1 — 1986) publicăm un schimb de opinii pe marginea

---

100 regizorul-scenograf — Creatorul unic al spectacolului, care concepe și spațiul de joc (Craig, Appia, Ciulei), concept adus în discuție de Traian Nițescu (în «Convorbiri despre statutul scenografiei»); la autor, Dan Frățiciu, care montează «Luceafărul»... (vezi pagina 522)

101 sursa: **Edward Gordon Craig** (1872–1966) — scenograf, regizor și teoretician englez, autorul ideii de „supra-marionetă” și al scenei de volume mobile („screens”); **Adolphe Appia** (1862–1928) — scenograf și teoretician elvețian, reformatorul scenei wagneriene, care a înlocuit decorul pictat cu spațiul practicabil, ritmat de lumină (*La Musique et la mise en scène*, 1899).

102 sursa: **Victor Ion Popa** (1895–1946) — dramaturg (*Take, Ianke și Cadâr*, 1932), regizor, scenograf și prozator român, unul dintre înnoitorii regiei interbelice, care și-a semnat adesea decorurile spectacolelor proprii; **Ion Sava** (m. 1947) — regizor, teoretician și profesor de regie, autorul celebrului «Macbeth» cu măști de la Teatrul Național (1946); i-a avut elevi, între alții, pe Liviu Ciulei și Dan Nasta.

103 sursa: **Denis Bablet** (1930–1990) — istoric și teoretician francez al scenografiei, cercetător la CNRS; cărțile pomenite: ***Le Décor de théâtre de 1870 à 1914*** (1965) și ***Les Révolutions scéniques du XXe siècle*** (1975); a scris și monografii despre Edward Gordon Craig și Josef Svoboda.

104 Appia — Adolphe Appia (1862–1928) — scenograf și teoretician elvețian, care a înlocuit decorul pictat cu spațiul tridimensional, modelat de lumină (în «Convorbiri despre statutul scenografiei»). (vezi pagina 506)

105 sursa: **Institutul de arte plastice „Nicolae Grigorescu”** — numele (1950–1990) școlii superioare de arte plastice din București, azi Universitatea Națională de Arte; avea o secție de scenografie.

106 atitudine scenografică — Termenul lui Traian Nițescu: felul propriu în care scenograful convertește semnele plastice în semne scenografice, „în relație cu actul dramatic oferit de către autor” (în «Convorbiri despre statutul scenografiei»). (vezi pagina 506)

problemelor ridicate de creația scenografică, propunându-ne să oferim spațiu tipografic și altor puncte de vedere

Invitații noștri:



ROMULUS FENEȘ[107] / TRAIAN NIȚESCU / ION TRUICĂ[108]

fim orgolioși, putem spune că scenografiei îi revine meritul de a fi ajutat mult la ridicarea nivelului spectacolelor noastre. În principal, specificitatea constă în **cinetica, în dinamica** interioară care face ca, în permanență, cu ajutorul factorilor aflați în mișcare — actori, lumină, succesiunea spațiilor de joc, a cadrelor de film — să se nască o pluralitate de imagini care alcătuiesc, în fond, caracteristica artei spectacolului.

PAUL CORNEL CHITIC: În ceea ce privește dinamica interioară a scenografiei, cred că argumentul maximal îl oferă scenografia de animație[109], mai exact filmul de animație, ca totalitate.

ION TRUICĂ: Este foarte greu de sintetizat în câteva fraze ce este decorul în filmul de animație. Ce este, de fapt, animația? Eu cred că este vorba de o scriere în imagini care ajunge la un limbaj universal prin simplitatea semnelor folosite; este un limbaj audio-vizual care cere o gândire poetică, pentru că sistemul de semne este foarte apropiat de limbajul poeziei propriu-zise. Noi ne exprimăm prin linie, prin suprafață, prin volum, dar toate aceste elemente plastice sunt într-o continuă mișcare. Imaginea este fie preponderent grafică, fie picturală, fie decorativă, fie în volum — prin volum înțelegând forme sculpturale sau plasate în zona obiectelor care sunt puse în mișcare.

PAUL CORNEL CHITIC: Am văzut câteva filme cu actori în care — desigur, nu într-un mod la fel de evident — scenografia satisfăcea, de asemenea, aceste caracteristici pe care le socotiți proprii filmului de animație. Trebuie să existe o distincție mai severă între cele două genuri de filme...

---

107 sursa: **Romulus Feneș** — scenograf, legat de scena din Târgu Mureș (vezi propunerea lui de la p. 21); scenografiile pomenite de autor la p. 19: *Ciocârlia*, *Livada cu vișini*, *Noaptea cabotinilor*. Figurează și în catalogul Cvadrienalei de scenografie de la Praga din 1987.

108 sursa: **Ion Truică** — regizor și scenograf de film de animație la studioul Animafilm din București (debut cu *Pe perete*; *Taraful*, 1989; *Umbra*).

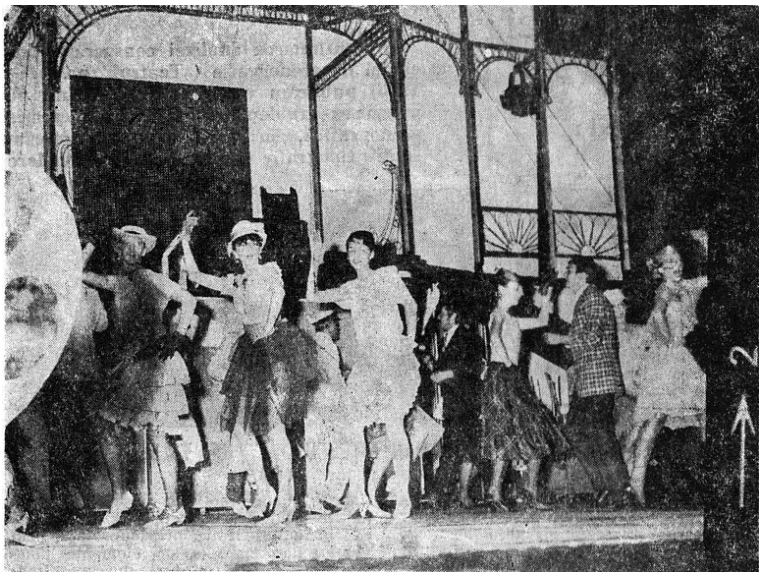
109 scenografia de animație — Decorul filmului de animație, în care imaginea întreagă e mișcare; Ion Truică îi deosebește patru direcții: neutră, de atmosferă, „dinamică a obiectelor” și „perpetuă metamorfozare a formelor” (în «Convorbiri despre statutul... (vezi pagina 523)

ION TRUICĂ: Cred că ceea ce face filmul de animație să se deosebească pregnant de așa-zisul film de lung-metraj obișnuit este limbajul metaforic; filmul de animație se exprimă mai ales prin metafore, fie doar în cadrul unor

[144 (—)]

secvențe, fie prin metafore care înglobează întreaga acțiune. Limbajul metaforic al animației se apropie într-un fel de limbajul teatrului de păpuși, de marionete.

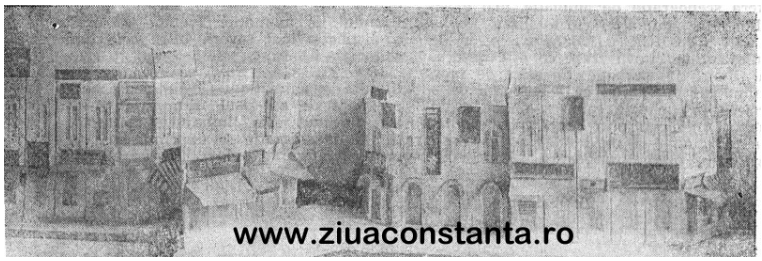
Ar fi de reținut, în legătură cu scenografia filmului de animație, câteva direcții principale: **scenografia neutră,** care oferă un spațiu pasiv, un spațiu vid, în care se desfășoară acțiunea propriu-zisă, a personajelor — cea mai simplă formulă de scenografie; **scenografia de atmosferă,** realizată cu mijloacele enumerate, care încearcă să creeze un climat, o tensiune, și să fixeze spațial și temporal un anumit loc de joc; **scenografia gândită ca o dinamică a obiectelor** (animarea celor mai simple elemente—praf de grafit, firicele de ceai și de tutun, cuie, ace, mărgele și chiar pietre); se construiește, cu ajutorul obiectelor animate, un univers autonom care, fie că se apropie de figurativ, fie că poartă o încărcătură simbolică, permite spectatorului să descifreze semnificația, mesajul filmului; și ar mai fi o direcție, aș numi-o a perpetuei metamorfozări a formelor. Este ceea ce ați văzut în filmele lui Sabin Bălașa[110]; o pictură în permanentă transformare: iar metamorfoza aceasta, care se petrece sub



Virgil Luscov — scenografie la Mitică Popescu de Camil Petrescu[111]. Teatrul Mic

110 sursa: **Sabin Bălașa** (17 iunie 1932, Dobriceni, jud. Olt – 1 aprilie 2008, București) — pictor (frescele Universității „Al. I. Cuza” din Iași), autor și regizor a nouă filme de „pictură animată”: *Picătura* (1966), *Orașul* (1967), *Valul* (1968), *Pasărea Phoenix* (1968), *Fascinații* (1969), *Întoarcere în viitor* (1971), *Galaxia* (1973), *Oda* (1975), *Exodul spre lumină* (1979).

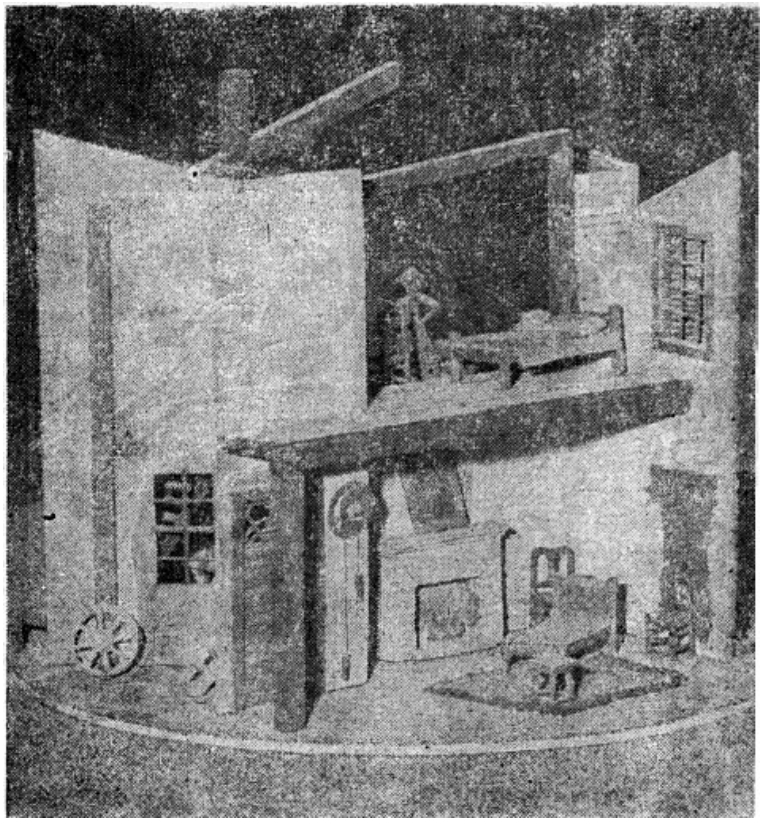
111 sursa: **Camil Petrescu** (1894–1957) — romancier, dramaturg, poet și eseist român; ***Mitică Popescu*** — comedia lui; ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*** (1930) — romanul lui de dragoste și de război.



Cătălin Popescu — proiect de diplomă: machetă pentru scenografia filmului Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război, după Camil Petrescu

Ca de obicei, și la această ediție a Trienalei, Institutul de arte plastice „Nicolae Grigorescu”[112] și-a onorat exemplar invitația de participare la Trienala de scenografie. Profesorul îndrumător al lucrărilor de diplomă prezentate în Trienală este scenograful Traian Nițescu.

[145 (—)]



Ioan Olaru — machetă la Patima de sub ulmi de E. O’Neill[113]

ochii noștri, ne poartă către un anumit sens.

PAUL CORNEL CHITIC: Deci, un evantai larg de direcții care nu și-au atins încă limitele.

ION TRUICĂ: Da. Și totuși, se pune întrebarea: către ce se îndreaptă scenografia de animație actuală, sau formulând-o ceva mai prudent, care este diferența între ceea ce se face în momentul de față în scenografia de

112 sursa: Vezi nota de la p. 14.

113 sursa: **Eugene O’Neill** (1888–1953) — dramaturgul american, premiul Nobel (1936); ***Patima de sub ulmi*** (*Desire Under the Elms*, 1924) — tragedia de iubire și moștenire dintr-o fermă din Noua Anglie.

animație și ceea ce se făcea înainte? Eu cred că s-a făcut **saltul de la scenografia ilustrativă la scenografia semnificativă**.

S-a mai realizat un salt, trecându-se de la perspectiva unioculară la perspectiva plurioculară[114]. Cu câteva decenii în urmă, foloseam perspectiva cu un singur „punct de vedere”, ca și în teatru, adică toate central; să zicem, în perspectiva clasică, obișnuită, renascentistă. Acum nu se mai folosește acel unic „punct de vedere”, deci, în aceeași imagine, lucrurile sunt privite din diferite unghiuri; fiecare obiect are o perspectivă proprie, care nu ține seama de perspectiva celorlalte obiecte; în felul acesta, se pot crea cu totul alte relații, imaginea devine neliniștitoare, ceea ce reflectă, într-un fel, și o anume tensiune a secolului nostru.

Aș mai spune că scenografia de animație a început să folosească și mijloace mai complexe, realizând imagini scenografice organizate prin computerizare, ceea ce sporește bogăția de impresii fără să producă, în receptare, confuzie.

PAUL CORNEL CHITIC: Îngăduiți-mi să adaug câteva cuvinte despre scenografia filmului de animație. Pentru a încerca o poveste, deci o înșiruire de afirmații lesne de urmărit de către cititori, să presupunem că ne aflăm în sala de proiecție și privim ecranul pe care se proiectează un film de animație. Să presupunem că l-am mai văzut până acum de câteva ori și că, deci, nu mai suntem captivați de acțiune. S-a stins lumina, ne uităm la film. Constat că, în imagine, scenografia se prezintă sub două aspecte: pe de o parte, ca identitate a lumii[115] despre care este vorba

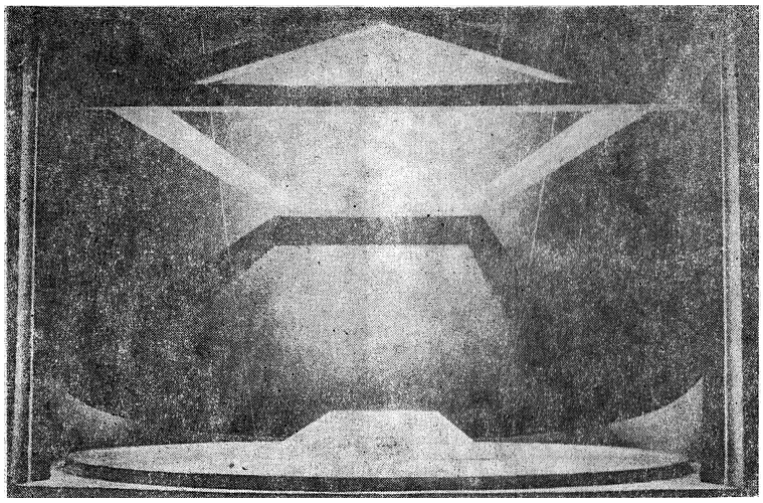


Dan Jitianu[116] — scenografie la „Barbul Văcărescu...” — Teatrul „Bulandra”

114 perspectiva unioculară — Perspectiva clasică, renascentistă, cu un singur punct de vedere și un singur punct de fugă; Ion Truică îi opune, în filmul de animație, „perspectiva plurioculară”, în care fiecare obiect are perspectiva lui (în «Convorbiri… (vezi pagina 521)

115 identitate a lumii — Prima dintre cele două naturi ale decorului, după autor: lumea recognoscibilă a acțiunii (case, peisaje); a doua e abstracția plastică — datele lumii prinse în „viața” proprie a imaginii, care „se dilată, se estompează, se… (vezi pagina 515)

116 sursa: **Dan Jitianu** (7 martie 1940, Ploiești – 22 iulie 1994, București) — scenograf, arhitect și profesor (I.A.T.C. și Institutul de arte plastice), autor a peste o sută de scenografii (1965–1994), colaborator statornic al Teatrului „Bulandra”, unde l-a adus Liviu Ciulei.



Silviu Ioniță — scenografie la opera Prometeu de Doru Popovici[117] — scena Conservatorului „Ciprian Porumbescu”

(văd case, peisaje etc., pe care le recunosc fără nici un efort de imaginație sau de memorie). Pe de altă parte, constat, după un număr de cadre, de imagini, că toate datele identității lumii au o „viață” proprie: se dilată, se estompează, se distorsionează, capătă culoarea tensiunii psihice și dramatice dintre personaje, se substituie personajului etc.; or, astfel privită, **scenografia este o abstracție**; ea depășește starea de inerțialitate, cerută de statutul ei de identitate a lumii, și își asumă rolul de „personaj n + 1[118]” față de distribuție, față de prezențele cu „animă”, cu suflet, de pe ecran — fie că acestea sunt ființe umane sau obiecte însuflețite. Obiectul însuflețit, animat, de pe ecran nu mai e scenografie — este o abstracție proprie fabulei.

Sunt tentat să compar filmul de animație cu spectacolul oferit de urmărirea din avion a umbrei lăsate de aeronavă pe denivelările solului; umbra se hurducă, se coboară și se ridică, fulgerător sau molcom, peste accidentele de teren. Ceea ce văd eu jos mișcându-se nu e un obiect, nu e nici avionul, umbra aceea nu mai e nici umbră: este faptul zborului. În filmul de animație, nu urmăresc obiecte concrete, nici desenul lor, ci un fapt animat.

Scenografia filmului de animație este, zic eu, fabulație topologică[119].

Aceasta este diferența specifică între filmul de ficțiune și cel de animație. Dar să revenim la tema propusă discuției noastre. Deci, realizatorul filmului (care e și scenograf, și regizor, și — uneori — și autorul scenariului), după ce ne sugerează nouă identitatea lumii despre care se vorbește în film, ia în stăpânire aceste „cuante de identitate”, care devin materia unor abstractizări

117 sursa: **Doru Popovici** (1932–2019) — compozitor și muzicolog român. **Conservatorul „Ciprian Porumbescu”** — numele (din 1954 până după 1990) Conservatorului de muzică din București, azi Universitatea Națională de Muzică.

118 personaj n + 1 — Scenografia care, prin mișcarea și transformările ei, devine încă un personaj al distribuției, alături de cele „cu animă” — formula autorului la masa rotundă despre statutul scenografiei (în «Convorbiri despre statutul… (vezi pagina 521)

119 fabulație topologică — Formula autorului pentru scenografia filmului de animație: o poveste spusă prin transformările spațiului însuși, în care nu urmărim obiecte, „ci un fapt animat” (în «Convorbiri despre statutul scenografiei»). (vezi pagina 514)

de tip artistic. Așadar, decorul are o dublă natură, are o dublă capacitate de exprimare: ca **identitate a lumii** și ca **abstracție plastică**. Această dublă calitate aparține oricărei scenografii, deci și celei pretinse și realizate de spectacolul teatral.

Abstracția plastică are o calitate extraordinară — este vizibilă, vizualizabilă: **din punct de vedere scenografic, scena, platoul ori cadrul filmului de animație nu sunt altceva decât prilejuri de organizare a „obiectelor" în jurul unor valori de spațiu și de timp.** „Obiectele" acestea scenografice sunt extrem de diverse: masa, scaunul, pata de lumină, secundele de întuneric, linia, încremenirea ori mișcarea accelerată, suprafața, golul etc. Ele, orice ar fi, sunt făcute pentru a se contopi întru înțelegerea unui spațiu și a unui timp. Teatrul, filmul sunt arte care, grație scenografiei, vorbesc despre un timp și despre un spațiu pe care ele îl propun, ele îl definesc și ele îl încheie.

Or, în cazul acesta, oare nu se poate vorbi despre o relativă, dar autentică autonomie a scenografiei ca artă?

[147 (—)]

Mă gândesc la câteva creații care m-au și îndemnat să pun această întrebare; le enumăr în ordine cronologică inversă; de ieri spre alaltăieri. Scenografia semnată de Romulus Feneș la[120] **Ciocârlia**, de Paul Bortnovschi[121] la **Regele moare** și **Poveste de iarnă,** de Liviu Ciulei la[122] **Mihai Viteazul** și la **Macbeth.**

Autonomia aceasta va apărea și mai evident dacă recurgem la un artificiu: să presupunem că avem capacitatea de a vedea un spectacol de trei ore derulat doar în câteva minute, deci un spectacol teatral în care actorii se văd ca niște dâre întunecate sau luminoase prin scenă; în timp ce scena, fie că este vorba de decor mobil sau fix, își trăiește lumina și mișcarea sa proprie, fie că e vorba de mișcarea produsă prin turnantă sau prin schimbarea tablourilor; scenografia capătă o viață incredibilă și o expresivitate neașteptat de emoționantă. Iată de ce cred că se poate vorbi despre o autonomie, la care ne mai îndeamnă să ne

120 sursa: **Paul Bortnovschi** (17 iulie 1922, Sinaia – 12 octombrie 2007, București) — arhitect și scenograf, unul dintre principalii creatori ai scenografiei românești postbelice, colaborator statornic al lui Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Valeriu Moisescu și Radu Penciulescu. — **Eugène Ionesco, *Regele moare*** (*Le Roi se meurt*, 1962): Teatrul Național „I. L. Caragiale" din București, premiera la 10 octombrie 1965, regia Moni Ghelerter, scenografia Paul Bortnovschi (după dmtr.ro). ***Poveste de iarnă*** (*The Winter's Tale*, c. 1610–1611) — romanța târzie a lui Shakespeare. [William Shakespeare — The Winter's Tale (c. 1610–1611), ediția Project Gutenberg (eBook #1539, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

121 sursa: **Jean Anouilh, *Ciocârlia*** (*L'Alouette*, 1953) — piesa despre procesul Ioanei d'Arc (vezi și legenda de la p. 23). Spectacolele lui Romulus Feneș pomenite aici (*Ciocârlia*, *Livada cu vișini*, *Noaptea cabotinilor*) n-au putut fi identificate (teatru, an).

122 sursa: Despre Liviu Ciulei vezi nota de la p. 14. ***Macbeth*** de Shakespeare, în regia și scenografia lui Liviu Ciulei, Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", 1968 (după dmtr.ro): un cub de bârne cu glisări, rabatări și răsturnări, care transformau la vedere alcovul în închisoare sau turn de pază. [William Shakespeare — Macbeth (c. 1606), ediția Project Gutenberg (eBook #1533, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

gândim și două momente importante din arta europeană, din arta universală: Renașterea și romantismul. Renașterea, care înscenează momente orânduite plastic, compozițional, în cadrul suprafeței tabloului, printr-o anume succesiune, pentru a te îndemna pe tine, privitor, să descifrezi povestea într-o anume ordine, de la dreapta la stânga, de sus în jos etc., romantismul, care conduce la transformarea naturii, a „peisajului”, în prezență dominatoare, tocmai în absența figurii umane și în numele ei.

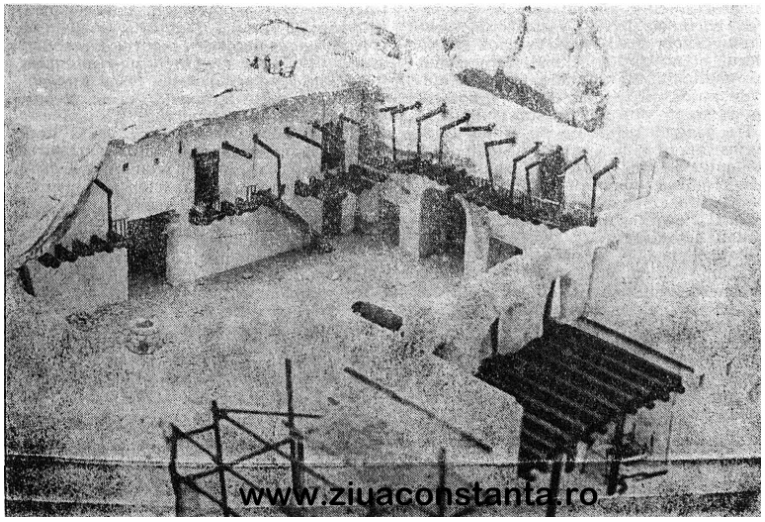
De pildă macheta scenografiei pe care o semnează Romulus Feneș la spectacolul Livada cu vișini[123]: și ea mă îndeamnă să cred că scenografia, nu neapărat în detrimentul regiei, dacă are o anume evoluție în scenă, poate fi privită și ca spectacol separat. Romulus Feneș, cu două scenografii, la Noaptea cabotinilor[124] și **Livada...**, tinde să năvălească către sală și să mă includă pe mine, privitor, în spectacol, și deci să mă considere ca fiind responsabil de ceea ce se întâmplă pe scenă, eu, spectatorul, fiind voința asupra căreia se repercutează, se extinde întâmplarea pe care o văd derulându-se în scenă. Acest duoden enorm, care este scenografia la **Livada cu vișini**, îmi spune mie foarte clar că eu, cel care sunt în sală, urmează să fiu absorbit și digerat în întregime, că sunt următorul „lucru” pe care îl va înghiți acest spațiu al așteptării, al dorinței de a trece înspre altceva, și că această dorință de a trece, de a pleca, de a ieși spre altunde nu este altceva decât trecerea dincolo de suprafața unei oglinzi, trecerea în virtualitate.

Oare aceste capacități de exprimare nu îndreptățesc convingerea că există o autonomie, relativă dar autentică, a scenografiei ca artă?

TRAIAN NIȚESCU: Am adus în discuție conceptul modern, acut manifest azi în teatrul lumii, de creator unic, dar nu cu orientare spre o anumită parte componentă a spectacolului, adică spre scenografie. Să recunoaștem, totuși, că arta spectacolului este aceea care conține scenografia, cu prezența dinamicii interioare de care vorbeam, și nu invers! E adevărat că spectacolul nu există decât în momentul când toate componentele lui se integrează, se armonizează, că

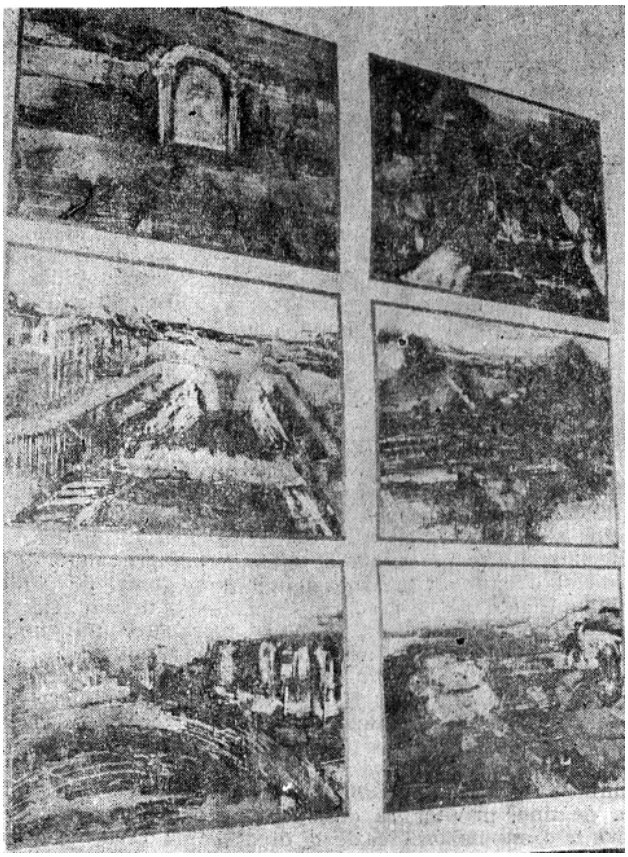
123 sursa: **A. P. Cehov, *Livada cu vișini*** (1904) — ultima piesă a lui Anton Pavlovici Cehov (1860–1904): vânzarea moșiei şi a livezii familiei Ranevskaia. [A. P. Cehov — Вишнёвый сад (1904), ru.wikisource, ru]

124 sursa: ***Noaptea cabotinilor*** — comedie a lui Mircea Ștefănescu.



Maria Peici — proiect de diplomă: machetă pentru scenografia la Don Quijote după Cervantes[125]

[148 (18)]
[149 (—)]
[150 (20)]



Nina Brumușilă — proiect de diplomă: schițe pentru scenografia la Coriolan după Shakespeare[126]

125 sursa: **Miguel de Cervantes Saavedra** (1547–1616), ***Don Quijote de la Mancha*** (1605, 1615). [Miguel de Cervantes — El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha (1605, 1615), es.wikisource, es]

spectacolul este o comuniune a elementelor sale. Dar despre orice spectacol am discuta, propun să nu eliminăm nici una dintre componentele existente. Nu ridicăm acum stindardul scenografiei deasupra tuturor celorlalte componente; noi, scenografii, participăm cu o componentă pe care e posibil să o realizeze acel creator unic al spectacolului.

Părerea mea este că sensul major al scenografiei, cum afirmam și în deschiderea trienalei, îl dă spectacolul, pentru că scenografia e moartă dacă în interiorul ei nu există actorul, care comunică publicului, în numele textului oferit de autor, niște idei. Dorința noastră este ca spectacolul să fie substanța ideii ce l-a generat și să nu se simtă că e compus din părți mai mult sau mai puțin autonome. Étienne Souriau[127][128] spunea că două tendințe mari au existat în arta spectacolului: cubul[129] și sfera; cubul, căruia îi lipsea o latură — cutia teatrului italian, existentă și astăzi, la noi și în toată lumea — și sfera, în care se caută un centru vital către care toate componentele tind pentru a sluji o idee propusă de autor, preluată de regizor, scenograf etc.

Am simțit nevoia să fac această precizare pentru a nu da impresia că scenografii pretind privilegii speciale. Are dreptate Ion Truică atunci când spune că mijloacele pe care filmul de animație le poate utiliza sunt destinate realizării ideii pe care și-o propune creatorul, prin scenariu. Dacă privim fenomenul artistic — spectacolul —, trebuie să-l privim integral, nu trebuie să-l despărțim în componente.

ROMULUS FENEȘ: Și totuși, să privim o repetiție într-o fază foarte avansată, dar fără scenografie, și, pe de altă parte — o repetiție tehnică, în care totul e precizat — decor, lumini, costume. Într-adevăr, nu pot funcționa unele fără celelalte, dar aceasta pentru că scenografia este, față de spectacol, frate geamăn. Dar spectaculozitatea proprie scenografiei nu poate fi negată. În acest sens, cred că există o autonomie. Teatrul este în foarte mare măsură imagine, și, dacă suntem atenți spre ce se îndreaptă teatrul în multe cazuri, vom recunoaște că se îndreaptă spre capacitatea de a transmite întreaga încărcătură de idei cu un text esențializat, lapidar.

Vreau să mai adaug un aspect. Am venit aici de la reciclarea scenografilor, unde s-au dezbătut idei interesante. S-a pus problema scenografului ca artist

---

126 sursa: **W. Shakespeare, *Coriolan*** (c. 1608) — tragedia patricianului roman Caius Marcius Coriolanus, care își trădează cetatea. [William Shakespeare — Coriolanus (c. 1608), ediția Project Gutenberg (eBook #1535, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

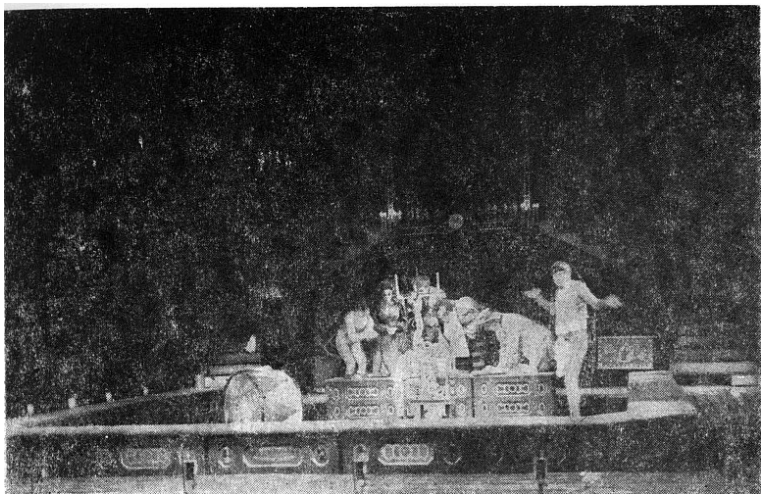
127 sursa: **Étienne Souriau** (1892–1979; tipărit „Etienne Sourriau”) — filosof și estetician francez, profesor la Sorbona (*Les deux cent mille situations dramatiques*, 1950). Opoziția „cubul și sfera” — titlul comunicării lui din 9 decembrie 1948, *Le cube et la sphère*, publicată în volumul colectiv *Architecture et dramaturgie* (1950): scena-cutie italiană, căreia îi lipsește peretele dinspre sală, față de spațiul sferic, centrat, care cuprinde publicul.

128 Étienne Souriau — Étienne Souriau (1892–1979) — estetician francez; de la el, opoziția cubului și sferei în arta spectacolului (în «Convorbiri despre statutul scenografiei»). (vezi pagina 532)

129 cubul — La Étienne Souriau, unul dintre cele două modele ale spațiului teatral: cubul — „cutia teatrului italian” — și sfera, în care toate componentele tind spre un centru vital (după Traian Nițescu) (în «Convorbiri despre statutul… (vezi pagina 510)

plastic și creator; s-au făcut chiar asemănări între scenograf și artistul de tip renascentist, evident, păstrându-se proporțiile: spre deosebire de ceilalți creatori din teatru, scenograful vine în relație (și aceasta trebuie subliniat în mod special) cu absolut toate compartimentele

[151 (21)]



Dan Jitianu — scenografie la Cabala bigoților de Mihail Bulgakov[130] — Teatrul „Bulandra”

teatrului, și el trebuie, la un moment dat, să știe și administrație, și tehnică multă. Profesia sa este complexă — asta nu este o noutate. În acest sens vreau să spun că o creație a unui ins care-și simte descendența din mentalitatea artistică a Renașterii are o demnitate și o deschidere pe care trebuie să o afirmăm acum, când vorbim despre statutul de artă al scenografiei.

Dar să revin la ideea aceasta de teatru al imaginii, teatru exprimat prin text esențializat. Ar fi interesant să facem un experiment la Târgu Mureș, în afara Teatrului Național, pe teritoriul Uniunii Artiștilor Plastici, în curtea unui monument de arhitectură; mă gândesc, pentru început, la o suită de schițe plastico-dramatice.

PAUL CORNEL CHITIC: Teatrul de care vorbește Romulus Feneș[131] este cunoscut din penultima trienală de scenografie, ediția a șasea, sub numele de „teatrul de sub cer” sau „teatrul din curte”.

ROMULUS FENEȘ: Acest experiment îl socotesc necesar, pentru că eu cred foarte mult în capacitatea imaginativă și creatoare a scenografului.

TRAIAN NIȚESCU: Există o încercare a lui Paul Ery[132], la Paris, de a face un spectacol numai cu decor. Paul Ery este cel cu teatrul așa-zis sferic; el a venit cu încercarea de a realiza tehnic conceptul de teatru sferic, care n-a dat rezultate; n-a fost un spectacol cum își dorea; atâta timp cât nu există o poveste, un fapt de viață care să-l facă pe spectator părtaș la ceea ce se

130 sursa: **Mihail Bulgakov** (1891–1940), ***Cabala bigoților*** (*Kabala sviatoș*, 1929–1930) — piesa despre ultimii ani ai lui Molière, prigonit de Compania Sfintei Taine; interzisă în URSS, jucată pe scurt timp la Teatrul de Artă din Moscova în 1936.

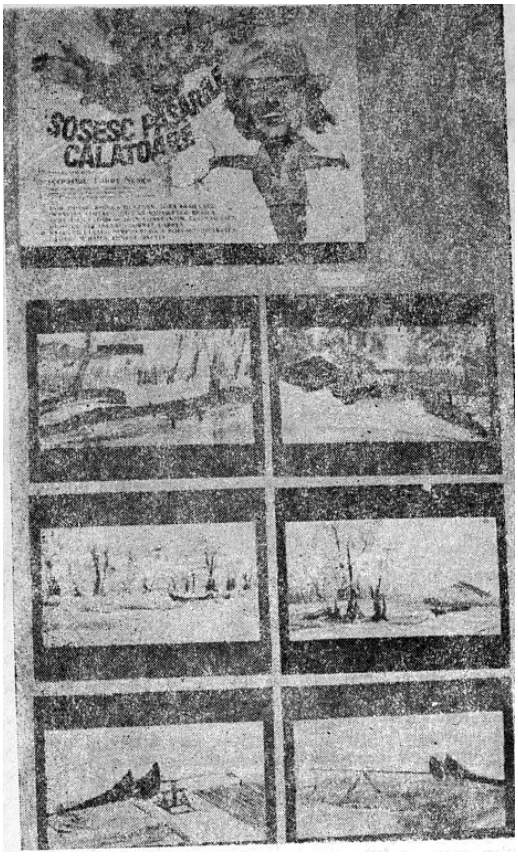
131 sursa: „Teatrul de sub cer” / „teatrul din curte” — formula de spectacol în aer liber discutată la Trienala de scenografie din 1982 (ediția a șasea, după autor).

132 sursa: Persoana n-a putut fi identificată (vezi «nesigur»). Despre „sferă” ca model al spațiului teatral vezi nota de la p. 20, despre Étienne Souriau.

petrece, să-l situeze într-un spațiu cunoscut — pentru că aceasta este esența interesului privitorului față de un produs experimental — nu avea, zic eu, cum să izbutească. Spectatorul trebuie să se recunoască în „ambianța” pe care o propune scenograful, pentru a resimți necesitatea de a aprecia expresia plastică respectivă. Bablet se plângea tocmai de absența acestei necesități în domeniul scenografiei. De aceea propun să discutăm nu numai partea noastră, ci să privim scenografia în cadrul fenomenului spectacol.

ROMULUS FENEȘ: Și totuși, noi trebuie să ne propunem niște lucruri noi, pentru că scenografia românească este de nivel mondial, și acest lucru s-ar observa dacă ea ar avea circulație în lume și ar fi difuzată; pot să afirm aceasta, după ce am vizitat niște expoziții din țări cu tradiție culturală; ea este generatoare de concepție în spectacol, este dătătoare de tonus, ea își creează și regia; scenograful este creator de regie. Se poate vorbi chiar de o influență a scenografiei asupra dramaturgiei și a altor componente ale actului teatral.

[152 (22)]



Mircea Ribinski — schițe pentru scenografie de film. Multe dintre lucrările prezentate în expoziție nu au fost însoțite nici măcar de elementare informații referitoare la titlul spectacolului la care au fost făcute aceste scenografii și la anul realizării

Vreau să-mi închei prima idee, și anume, experimentul de la Târgu Mureș, la care continui să visez. De ce la Târgu Mureș? Pentru că acest oraș are un

potențial teatral important, funcționând acolo și un institut de învățământ superior de teatru[133].

PAUL CORNEL CHITIC: Dacă și în momentul în care acest proiect se va realiza, spectacolele scenografice[134] vor avea o valoare experiențială — și poate că nu numai experimentală — extrem de importantă. Cred că, pe de o parte, ar produce o mutație în conceperea, în scrierea textului dramatic, iar pe de altă parte, ar determina și modificări în optica regizorului, atât față de text cât și față de propriile sale instrumente artistice.

Cred că, prin autonomizare, scenografia se poate desprinde, ipotetic, ca un tip de spectacol la fel de stabil cum este cel de pantomimă. E posibil ca experiența să fie încununată de succes.

Conceptul de autonomie nu trebuie să se confunde cu conceptul de independență. Prin aceasta vreau să spun că scenografia este de multe ori ofertanta unei virtuale viziuni regizorale.

Punerea în discuție a autonomiei — repet, nu a independenței — acestei arte consider că a fost îndreptățită, fie și numai pentru că există o didactică, o metodologie de analiză, care pretinde, temporar și „schematic", desprinderea subiectului de contextul în care acesta viețuiește.

TRAIAN NIȚESCU: Aș vrea să mutăm centrul discuției, spre a nu ne plânge de situația de „cenușăreasă" în care ne împing confrații critici, care, de obicei, văd fenomenul scenografic din afară. Aș vrea să discutăm dinăuntru, căci numai atunci va fi înțeles aportul scenografiei la spectacol; arta scenografică există de la apariția teatrului; faptul că arta greacă diviniza statuile care reprezentau oameni reali, oferindu-le privirii din toate unghiurile, a dus către acel teatru în care întâi un unic personaj, apoi două, exprimau concepția despre felul cum trebuie privit omul ca atare. În evul mediu, omul este subtextul unei retorici gestuale și personajul unor înscenări cu tâlcuri lesne deslușibile: Renașterea (în care un Leonardo da Vinci pregătea spectacole[135] pentru mai-marii timpului) mobilează incinte și spații publice, descoperă și inventează necesități estetice. Introducerea sau apariția unei concepții în modalitatea de a organiza spațiul trădează prezența actului scenografic, care se întrevede și în unele modalități de a face arhitectură. Bruno Zevi[136] spune despre arhitectură că este o sculptură locuibilă. După cele spuse până acum, pot afirma că noi nu facem altceva pentru spectacol decât **o expresie locuibilă a spațiului și timpului**, spațiul și timpul fiind

133 sursa: Institutul de teatru „Szentgyörgyi István" din Târgu Mureș (vezi și nota de la p. 70, despre Călin Florian), cu secții de limba maghiară și română.

134 spectacolele scenografice — Spectacolele imaginate numai din semne scenografice (spațiu, lumină, obiecte, mișcare), discutate la masa rotunda din 1986 ca gen posibil, „la fel de stabil cum este cel de pantomimă" (în «Convorbiri despre statutul… (vezi pagina 527)

135 sursa: **Leonardo da Vinci** (1452–1519) a conceput, la curtea Sforza din Milano, mașinăria scenică a *Serbării Paradisului* (*Festa del Paradiso*, 1490), pe un text de Bernardo Bellincioni, cu un cer emisferic în care actorii-planete se roteau în lumina torțelor, la nunta lui Gian Galeazzo Sforza cu Isabela de Aragon.

136 sursa: **Bruno Zevi** (1918–2000) — arhitect, istoric și critic italian de arhitectură, teoreticianul arhitecturii ca „artă a spațiului interior" (*Saper vedere l'architettura*, „Să știm să vedem arhitectura", 1948).

date de text, iar actorii-locutori fiind prezențe care modifică sau schimbă această expresie. Drumul nostru de la alveola în care locuim la alveola prin care ne exprimăm definește atitudinea noastră și spune, în fond, ce înseamnă scenografia. Vorbeam de o dinamică interioară. Aș merge mai departe. Dinamica interioară

[153 (23)]

este dată de text, de evenimente. Noi în teatru nu avem avantajul animației — acela de a transforma, de a schimba permanent, pentru că noi avem pretenția că expresia plastică este comună sau se află **în comuniune** cu expresia literară. Prin felul cum gândim, cum transformăm și punem în mișcare obiectele într-un spațiu și chiar spațiul, noi facem artă. Craig își dorea un teatru în care actorul să se comporte ca o marionetă[137] tocmai pentru că el socotea că actorul, prin ambiția lui de interpret-creator, nu se integrează conceptului de spectacol imaginat de el. Dar noi nu suntem reci față de modalitatea în care actorul creează imagini, noi trebuie să ținem seama de privitor, ceea ce în sculptura contemporană mi se pare că nu se mai întâmplă.

ROMULUS FENEȘ: Teatrul este o uzină care creează un produs finit: **spectacolul**, și la acest produs finit concură, ca în orice uzină, mai multe compartimente care produc; și văd această uzină numită teatru și ca producătoare de materiale cu expresie plastică specială, expresie scenică specială, care pot fi produse chiar de teatru, pentru că industria nu totdeauna poate produce ceea ce este nevoie.

Scenografia este arta de a vorbi despre om tocmai prin mulțimea de obiecte pe care el le folosește pentru a se individualiza; într-un fel anume, noi povestim omul, despre om, prin mulțimea de obiecte care sunt făcute de om pentru om; și de aceea trebuie ca scenografia să aibă acces la toate noutățile din domeniul producției materiale.

Și am să vă dau un exemplu despre faptul că oamenii care lucrează în domeniul industrial au o extraordinară bunăvoință și înțelegere față de nevoile artei românești, fie că e vorba de teatru, fie că e vorba de pictură.

La un moment dat, combinatul Fondului plastic avea nevoie de oxid de zinc din care se face albul. Exista repartiție, și toate cele necesare, însă fabrica ce îi onora de obicei comenzile nu-i putea livra produsul pentru că nu avea unul din componentele chimice. Având o anume misiune în rezolvarea acestei probleme, m-am adresat Combinatului chimic din Târnăveni. Directorului general al acestui combinat, inginerul Ioan Boitan, i-am spus: „Știți, tovarășe inginer, fără alb nu se poate picta, fără alb nu apare lumina în pictura noastră”, iar el mi-a răspuns: „Da, vă voi livra conform comenzii și repartiției, eșalonat, oxidul de zinc necesar picturii dumneavoastră, iar în plus, mă ofer să-i ridic gradul de puritate”.

137 sursa: Aluzie la eseul lui Edward Gordon Craig *The Actor and the Über-Marionette* („Actorul și supra-marioneta”), publicat în revista lui, *The Mask* (1908), și reluat în *On the Art of the Theatre* (1911).

Când l-am invitat la vernisajul unei expoziții prezentate de regretatul Ion Frunzetti[138], am făcut ca acești doi oameni să se cunoască, și Frunzetti l-a întrebat: „De ce, tovarășe inginer, ați simțit nevoia să ridicați gradul de puritate al oxidului de zinc?” Răspunsul a fost: „Pentru ca pictura românească să dureze mult”.

TRAIAN NIȚESCU: După cele spuse de Romulus Feneș, am sentimentul stenic că nevoile materiale, cerințele concrete ale artei noastre sunt înțelese de spectatorii noștri din punctul de vedere al profesiilor lor, și că rezultatele muncii noastre sunt privite drept produse la fel de necesare ca toate celelalte făurite de mintea și mâna omului.

PAUL CORNEL CHITIC: Relatarea emoționantei atitudini față de artă avute de un om al tehnicii propune și un alt unghi din care să fie privită arta scenografiei. Luările noastre de cuvânt de până acum au schițat un drum sau altul, cu intenția de a străbate și de a contura domeniul scenografiei. Să le



Luminița Ciupitu — proiect de diplomă: schițe pentru costume de teatru la Ciocârlia de Jean Anouilh[139]

138 sursa: **Ion Frunzetti** (1918–1985) — critic și istoric de artă, eseist, poet și traducător român.

139 sursa: **Jean Anouilh** (1910–1987) — dramaturg francez; *Ciocârlia* (*L’Alouette*, 1953), piesa despre Ioana d’Arc.



Lavinia Mârșu — proiect de diplomă: schițe pentru costumele filmului Turandot după Carlo Gozzi[140]

enumerăm: dubla calitate a scenografiei — de identitate a lumii și de abstracție —, care ne îngăduie considerarea scenografiei drept o artă cu legități unice, relativ indiferentă față de genul de spectacol pe care îl slujește; dinamica procedeelor și tehnicilor — fapt care permite scenografiei să absoarbă toate noutățile artistice și să propună celorlalte arte noi căi de căutare creatoare; cinetismul spațiului scenografic — caracteristică ce-i conferă acel grad de autonomie până la a deveni personajul n+1 al spectacolului și grație căreia devine sursă, prilej de mutații și evoluție în arta regiei; i-am relevat descendența sa din marile momente ale culturii europene, de la apariția teatrului până în zilele noastre, iar atitudinea pe care am numit-o scenografică, am considerat-o ca izvorând din dorința de frumos ce se află în fiecare om, dorință care — cultivată și ridicată la rang de necesitate — a produs opere de artă, concepții, stiluri, noi domenii de exprimare artistică.

Scenografiei — ca artă — i-am enumerat virtuțile potrivit cărora existența sa este statutată estetic: unicitatea, specificitatea, universalitatea și capacitatea de a crea din constelații de obiecte și relații un univers ordonat în jurul unor valori de spațiu și timp.

Dincolo de aceste tentative teoretice, Romulus Feneș, prin mărturia adusă despre felul cum este privit și urmărit fenomenul artistic contemporan,

140 sursa: **Carlo Gozzi** (1720–1806) — dramaturg venețian, autorul „fabelor teatrale” cu măștile commediei dell’arte; ***Turandot*** (1762) — fabula prințesei chineze care își pune pețitorii să dezlege trei ghicitori.

propune să privim creația scenografică din punctul de vedere al spectatorului, al destinatarului oricărei manifestări artistice.

Deci, întrebarea la care propun să răspundem este: de ce vin spectatorii la teatru?

TRAIAN NIȚESCU: Evident, nu trebuie să evităm a spune că publicul vine la teatru dintr-o fericită „obișnuință" culturală, sau din interes față de ceea ce comunică textul, față de mesajul spectacolului sau, ceea ce nu e deloc lipsit de semnificație, dimpotrivă, din plăcerea de a vedea mari actori interpretând mari roluri. Trebuie să încercăm să răspundem în așa fel încât să subliniem și rolul artei noastre.

PAUL CORNEL CHITIC: Să presupunem atunci că există același text, montat pe mai multe scene, în scenografii și în regii diferite.

TRAIAN NIȚESCU: Aceasta este o ipoteză-limită; sigur că putem porni de la ea, dar există variabile care modifică unul și același spectacol și care, deci, fac irepetabilă reprezentația teatrală. Dacă o trupă își schimbă locul de joc, pe scena unui alt teatru sau în aer liber, faptul face să se diferențieze o reprezentație de alta.

ION TRUICĂ: E foarte adevărat. Chiar filmul — deci un spectacol fixat odată pentru totdeauna —, dacă este proiectat pe un alt fel de ecran decât cel pentru care a fost destinat, pare altceva. Desigur, în acest caz e vorba de modificări strict mecanice, care afectează spectacolul. Or, dacă se întâmplă așa ceva cu un film, o astfel de schimbare înseamnă mult mai mult pentru un spectacol de teatru.

ROMULUS FENEȘ: Aș aminti aici un fapt care ne este cunoscut nouă, scenografilor: fiecare dintre noi a conceput, măcar la începutul carierei, proiecte de scenografii la spectacole care nu s-au realizat. Asta s-a întâmplat pentru că, la lectura piesei, am avut o viziune regizorală, am avut viziunea spectacolului. Aș zice, o viziune nouă. Sau care ni se părea nouă. Ce înseamnă, în cazul nostru, o viziune nouă? Că putem să vorbim publicului, prin obiecte, prin cum alcătuim spațiul, despre universul, despre lumea din spectacol. Cred că și acesta este un motiv pentru care oamenii vin la teatru.

TRAIAN NIȚESCU: Eu aș zice că în spațiul pe care noi îl oferim spectacolului e posibil să evolueze evenimentele născute din fapte de viață, iar prin puterea de sugestie, de evocare, prin știința de a face vizibile într-un mod specific acele evenimente, noi participăm la apariția în spectator a unui mod de a

privi viața, de a o înțelege, deci un mod de a concepe viața și rostul ei. Acesta e aportul nostru la taina teatrului.

TRAIAN NIȚESCU: Un regizor și un scenograf nici nu se apucă să monteze o piesă dacă nu au acea lectură diferită de cele care s-au făcut până atunci. Profesionalismul omului de teatru începe, în mod obligatoriu, cu acea lectură nouă, hai să-i spunem, cu acea altă lectură. Ceea ce și asigură interesul publicului.

ROMULUS FENEȘ: Teatrul este o uzină care produce imagini despre viață și despre om, scenografia realizează trupul acestor imagini, iar problemele noastre de creație sunt la fel de dificile ca și ale regizorilor.

TRAIAN NIȚESCU: Dificultatea de care vorbești rezultă chiar din necesitatea omului de a se defini, și nu e vorba de om în general, ci de generații concrete. Iar teatrul este chiar una dintre posibilitățile, aș zice chiar una dintre șansele omului de a se defini, de a afla despre sine tot ce se poate afla.

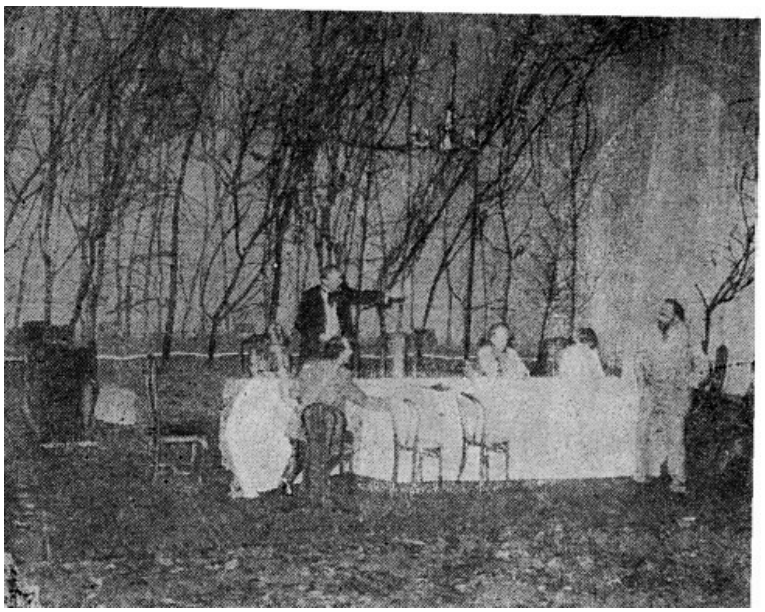
Chiar în dialogul pe care îl purtăm aici, și pentru care — permiteți-mi să vorbesc în numele tuturor — mulțumim revistei „Teatrul”, nu am izbutit decât să punctăm câteva din aspectele, din funcțiile, din frumusețea și din problemele artei noastre scenografice.

Cred că astfel de discuții sunt extrem de utile și de necesare, și prietenia pe care ne-o arată gazda noastră, revista „Teatrul”, aș dori să se manifeste și cu alte prilejuri.

Nivelul teoretic și ținuta intelectuală a celor două reviste de care ne simțim legați — revista „Arta”[141], prin faptul că reprezentăm una dintre artele vizuale, și revista „Teatrul”, prin aceea că slujim teatrul și participăm la apariția fiecărui spectacol — ne îndeamnă să sperăm că scenografiei i se va acorda în continuare, prin prisma acestor publicații, atât de utilul sprijin moral și gazetăresc.

Să le mulțumim încă o dată colegilor noștri de breaslă și de vocație de la această revistă.

PAUL CORNEL CHITIC: La rândul ei, revista „Teatrul” vă mulțumește pentru participarea la această masă rotundă.



Mihai Mădescu[142] — scenografie la Unchiul Vania de A. P. Cehov[143], Teatrul „Bulandra”

141 sursa: **«Arta»** — revista lunară de arte plastice a Uniunii Artiștilor Plastici din România (București).

Dialog cu... Irina Borovski, Mioara Buescu, Mircea Nicolau[144]

[«Teatrul», 1986, p. 25–31]

Dialog cu... ...Irina Borovski ...Mioara Buescu ...Mircea Nicolau*

• În teatrul de animație, scenografia este personaj • Personajele sunt materiale animate: care emoționează • Teatrul de animație — teatru numai pentru copii?

PAUL CORNEL CHITIC: Ca scenografi ai teatrului de păpuși[145] și marionete, ai teatrului de animație, simțiți că există deosebiri, distincții drastice între această scenografie și cea a teatrului de scândură?

IRINA BOROVSKI[146]: Da, există! Îți trebuie o cisternă de fantezie, o căruță de măsură, și un simț al mișcării.

** Puțină vreme după realizarea acestei convorbiri am aflat, cu profund regret, că scenografa Irina Borovski a încetat din viață.*

142 sursa: **A. P. Cehov, *Unchiul Vania*** (1899) — „scene din viața de la țară", jucate întâia oară la Teatrul de Artă din Moscova.

143 Mihai Mădescu — Scenograf, colaboratorul Cătălinei Buzoianu (Dimineața pierdută, «Uriașii munților») (în «Cu Romulus Feneș despre Cvadrienala de scenografie», «Ocazia de a ieși din narcisism» și «Un decor respectuos cu textul»). (vezi pagina 517)

144 Mircea Nicolau — Scenograf al teatrului de păpuși, interlocutor al autorului în grupajul din 1986 despre scenografia teatrului de animație: aici „limitele posibilităților sunt împinse mult mai departe decât în teatrul «de scândură»" (în «Dialog... (vezi pagina 517)

145 sursa: Convorbire publicată în «Teatrul», 1986, în același număr cu „Convorbiri despre statutul scenografiei", tot în legătură cu Trienala de scenografie '85 (secțiunea teatrului de păpuși și marionete, vezi legenda de la p. 28). Paul Cornel Chitic („grupaj realizat de") pune întrebările; interlocutori: scenografele Irina Borovski și Mioara Buescu și scenograful Mircea Nicolau.

146 sursa: **Irina Borovski** — scenografă de teatru de păpuși și marionete; a murit, după nota redacției, la puțină vreme după această convorbire. Spectacolele ei din fotografiile de la p. 31: *Secretul pădurii bătrâne*, *Drum spre stele*.



Mioara Buescu — scenă din spectacolul Don Quijote[147] *după Cervantes*



Mioara Buescu — personajul Lupul din spectacolul Boroboață

147 sursa: **Mioara Buescu** — scenografă a Teatrului de păpuși și marionete „Țăndărică” din București, pentru care a realizat, între 1951 și 1986, peste șaptezeci de spectacole; pentru montările regizoarei Irina Niculescu (*Frumoasele pasiuni electrice*, 1980; *Petrușka*; *Renard*, 1982) a construit marionete minuscule pe tijă (după *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, UNIMA).

[158 (27)]

MIOARA BUESCU: Trebuie să fii un excelent psiholog, să poți dezghioca din scenariu caractere, și faptul că trebuie să le realizezi în volum, în mișcare, în relație, presupune o enormă experiență de viață, o finețe a observației, căci trebuie să le creezi acestor personaje o lume, o lume a lor, și strict delimitată pentru acel scenariu.

Caracterele, personajele nu se pot împrumuta de la un spectacol la altul.

PAUL CORNEL CHITIC: Ele sunt, deci, unicate.

MIOARA BUESCU: Da.

MIRCEA NICOLAU[148]: În acest gen de teatru, limitele posibilităților sunt împinse mult mai departe decât în teatrul „de scândură”[149], adică îți poți permite mai multă îndrăzneală, datorită raportului dintre personaj și dimensiunile scenei... Și cred, sunt convins că scenografia în așa-zisul teatru de păpuși ori de marionete are, în substanța spectacolului, o pondere mai mare decât în „celălalt” teatru. Pentru că aici — cel puțin asta este concepția mea — scenografia trebuie să fie personaj.

PAUL CORNEL CHITIC: Spre deosebire de teatrul „de scândură”, spațiul în care se mișcă marionetele ori păpușile presupune un volum și o suprafață mărginite de pereții scenei. Ce implică această particularitate?

MIOARA BUESCU: Cred că spațiul lumii marionetei este extrem de limitat. Fiind mânuite, personajele sunt legate fizic de trupul mânuitorului. Fie că e cocoțat pe o pasarelă, fie că e într-o trapă sau „la vedere”, mânuitorul este prezent, și ori trebuie să se integreze plastic, ori trebuie mascat. Aparent, libertatea e maximă, dar, în esență, legile realizării sunt cu mult mai drastice decât în teatrul „de scândură”.

PAUL CORNEL CHITIC: Și totuși, păpușile, marionetele, personajele au putința unor mișcări nerealizabile pe scena mare.

MIOARA BUESCU: Și a unor situații inadecvate și inaccesibile scenei mari.

MIRCEA NICOLAU: Ba, mai mult! Nu este interesant, din punctul de vedere al acestui tip de expresie scenică, teatrală, să imiți cu păpușa mișcările unui actor-om. Obiectului animat-personaj trebuie să-i găsești o mișcare cu care să îți formulezi și să-ți desfășori ideea, ideile spectacolului. Deci — să faci orice altceva decât poate face personajul-actor pe scenă; sau, cum spunea Mioara Buescu, spectacolul trebuie constituit din inadecvatul și inaccesibilul scenei mari.

MIOARA BUESCU: Asta se datorează și faptului că personajele sunt materiale animate care emoționează. Dar nu numai asta. Realizatorul păpușii

148 sursa: **Mircea Nicolau** — scenograf de teatru, pictor și grafician; a lucrat întâi la Teatrul Nottara, apoi pentru teatrele de păpuși (premiul Asociației Oamenilor de Teatru și Muzică, 1983, pentru *Coroana câmpului* la Teatrul de păpuși din Galați și *Anotimpurile* la Teatrul pentru copii și tineret din Constanța); între 1986 și 1988 a semnat scenografii la „Țăndărică” pentru regizorul Cristian Pepino; în 1988 a plecat din România și s-a stabilit ca pictor în Germania (după *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, UNIMA).

149 sursa: „Teatrul de scândură” — teatrul dramatic, cu actori, jucat pe scena de scânduri, opus teatrului de păpuși.

descoperă date care nu aparțin nici materialului, și care, extrase fiind din viață, nu mai aparțin nici omului, ființei umane; astfel se ajunge ca niște detalii, particularități fizionomice, de mimică etc. să fie transgresate într-un și asupra unui material care n-are nimic comun cu viața.

PAUL CORNEL CHITIC: Deci, urmărindu-se realizarea unui astfel de obiect-personaj, s-ar putea descoperi...

IRINA BOROVSKI: ...America![150]

PAUL CORNEL CHITIC: Adică taina perceperii și deslușirii trăirilor interioare, din volumele mișcătoare ale chipului uman.

IRINA BOROVSKI: E ceea ce se numește personificare, fie că e vorba de fabulă, basm sau poveste cu tâlc.

MIRCEA NICOLAU: Dar nu numai obiectul animat se personifică. Tot spațiul, tot volumul scenei trebuie să devină, dacă nu o ființă, un personaj identificabil, care să poată fi arătat cu degetul după ce l-am identificat — deși e posibil și așa ceva —, cel puțin o prezență însuflețită și chiar având influență asupra evoluției conflictului. Iată de ce sunt împotriva titulaturii de „teatru de păpuși”, care bagatelizează forța de expresie.

PAUL CORNEL CHITIC: Deci, putem spune că așa-zisul teatru de păpuși este tărâmul ideal al materializării concepției estetice a romantismului —, care străvedea în natură un participant însuflețit și parte de rostire a destinului.

MIRCEA NICOLAU: Evident; minus retorica și aberanța poetizării verbale, rămânând însă valid maniheismul[151]: în acest teatru binele și răul se luptă unul cu altul, pentru plăcerea de a demonstra că inocența noastră se cuibărește în liniștea eternei victorii a binelui.

PAUL CORNEL CHITIC: Când vedeți spectacole realizate de alți colegi, ce simțiți că vă diferențiază de ei, de scenografii realizatori ai spectacolelor vizionate?

MIOARA BUESCU: În primul rând, deosebirile de stil. Fiecare dintre noi lucrează la un teatru de mai mult timp, teatru în care s-a constituit...

IRINA BOROVSKI: ...sau e pe cale să se constituie...

MIOARA BUESCU: ...o concepție despre teatru.

PAUL CORNEL CHITIC: Ce e aceea concepție?

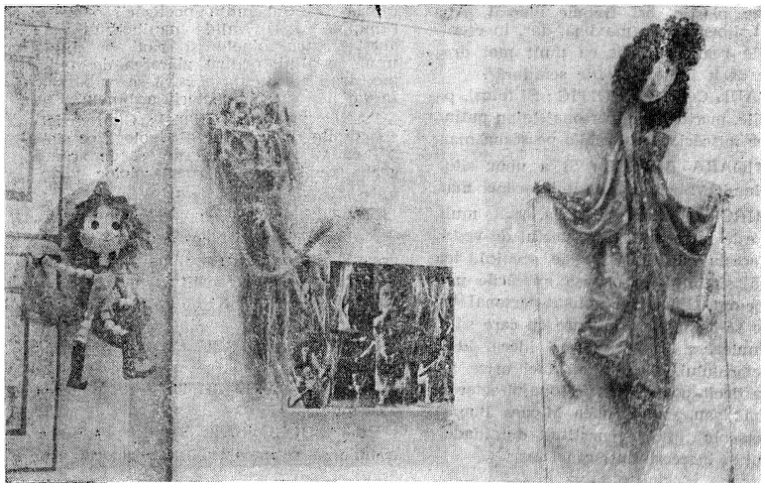
IRINA BOROVSKI: Nu ne place, dar trebuie să recunoaștem că regizorul este

150 sursa: Aluzie la expresia „a descoperi America”, adică a descoperi un lucru de mult cunoscut; Irina Borovski ia în glumă solemnitatea întrebării.

151 sursa: „Maniheism” — de la Mani (216–276/277), profetul persan care a întemeiat o religie dualistă a luptei veșnice dintre Lumină și Întuneric, Bine și Rău; prin extensie, viziunea care împarte lumea în bine și rău absolute, ca în basm.

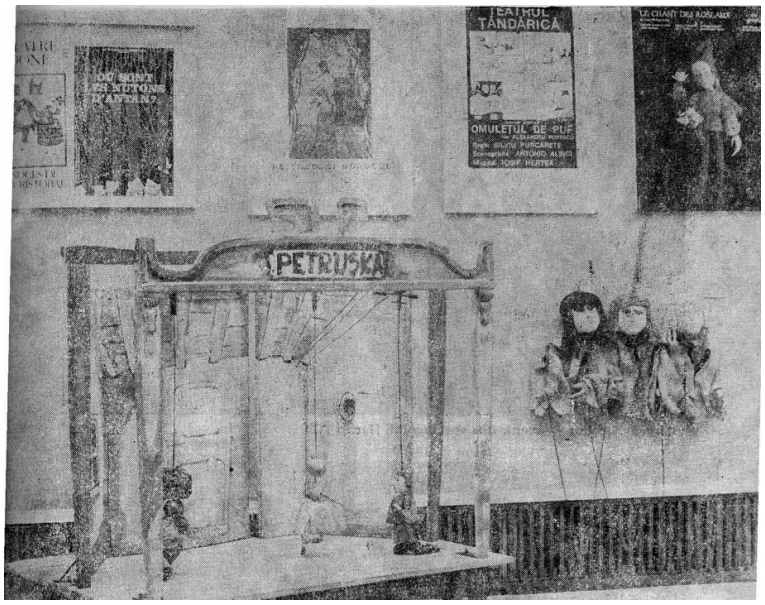


Mircea Nicolau — scenă din spectacolul Sânziana și Pepelea de Vasile Alecsandri[152]



Aspect din Trienala de scenografie ’85 — secțiunea teatrul de păpuși și marionete

152 sursa: **Vasile Alecsandri** (1821–1890) — poet, dramaturg și om politic român; ***Sânziana și Pepelea*** (1881) — feerie în versuri, cu Pepelea, eroul șiret al snoavelor populare.



Mioara Buescu — scena pentru spectacolul de marionete Petruşka după Igor Stravinski[153]
(imagine din Trienală)

„stăpânul”, adică persoana care decide „subiectul” și primele date de stil.

PAUL CORNEL CHITIC: Deci, nu succesiunea imaginilor e stabilită de regizor...

IRINA BOROVSKI: Nu, asta nu.

MIOARA BUESCU: Asta este rezultanta comună.

IRINA BOROVSKI: Realizarea unui spectacol seamănă cu o căsnicie care durează atâta timp cât se lucrează la pregătirea acestuia.

MIOARA BUESCU: Teatrul de păpuși este în mod absolut un teatru vizual; deci, între regizor și scenograf se naște o stare osmotică... toate intențiile regizorului și ale scenografului pretind să devină imagine, tensiune, emoție, încântare.

MIRCEA NICOLAU: Când văd un spectacol realizat de altcineva, îmi amintesc butada[154] „o discuție în contradictoriu nu are alt rost decât să-ți furnizeze argumente pentru erorile tale”. Ei bine, „eroarea” (în ghilimele) ar fi felul meu de a concepe un spectacol, iar vizionarea, discuția în contradictoriu. Dacă spectacolul pe care-l văd nu mă întărește în convingerea că așa cum concep eu e foarte bine, atunci intervine delicioasa gelozie: „ia uite!, asta nu mi-ar fi trecut prin minte”. Și de-abia de aici încolo începe marele beneficiu pe care îl aduce competiția ideilor, a viziunilor artistice.

153 sursa: **Igor Stravinski** (1882–1971) — compozitor rus, naturalizat francez și apoi american; ***Petruşka*** (1911) — „scene burlești” pentru baletul lui Diaghilev, pe coregrafia lui Mihail Fokin: povestea păpușii de bâlci Petruşka, care prinde viață, iubește și moare. Spectacolul de marionete al Teatrului „Țăndărică”, în regia Irinei Niculescu, cu scenografia Mioarei Buescu.

154 sursa: „Butadă” (fr. *boutade*) — vorbă de duh, spirituală și paradoxală; sursa celei citate („o discuție în contradictoriu nu are alt rost decât să-ți furnizeze argumente pentru erorile tale”) n-a putut fi identificată.

PAUL CORNEL CHITIC: Scenograful, când realizează personajul inert și animabil în spectacol, îl vede trăind, mișcându-se?

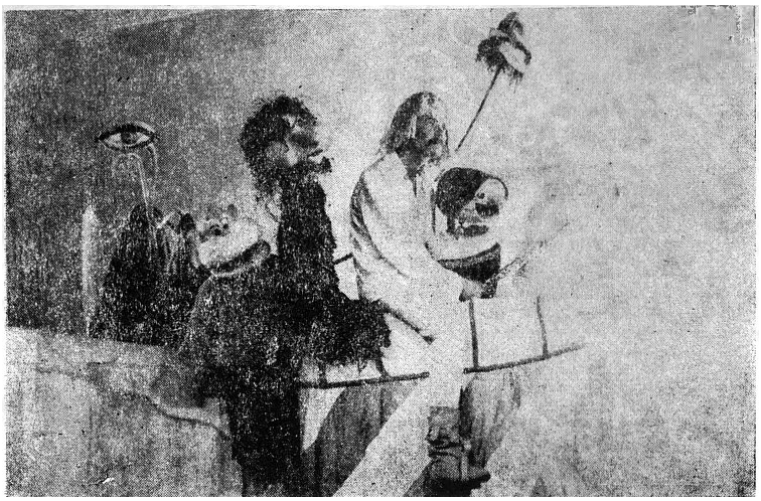
MIOARA BUESCU: Da.

IRINA BOROVSKI: Nici nu se poate altfel.

MIOARA BUESCU: Pentru că animarea, viitoarea lui viață îi condiționează construcția.

IRINA BOROVSKI: Iar pentru asta, noi, scenografii, îl consultăm de multe ori și pe mânuitor.

[161 (30)]

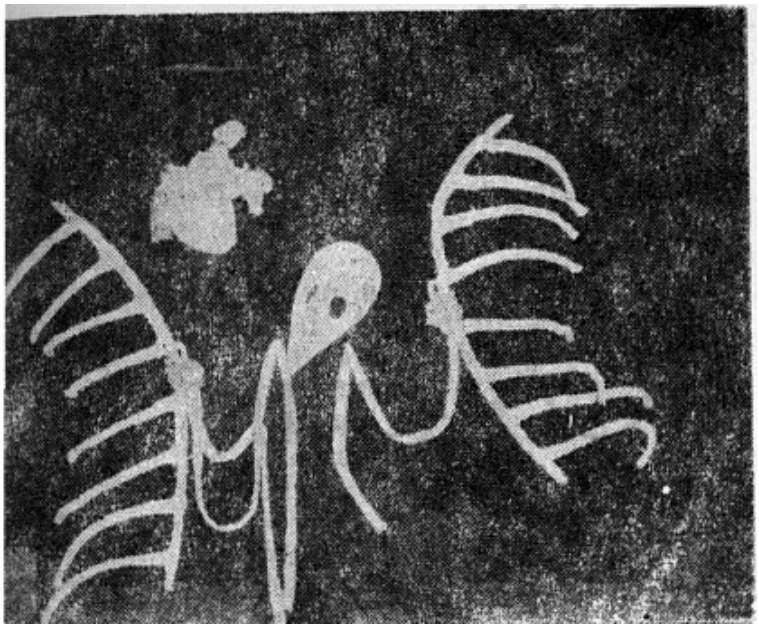


Mircea Nicolau — scenă din spectacolul Harap Alb[155]

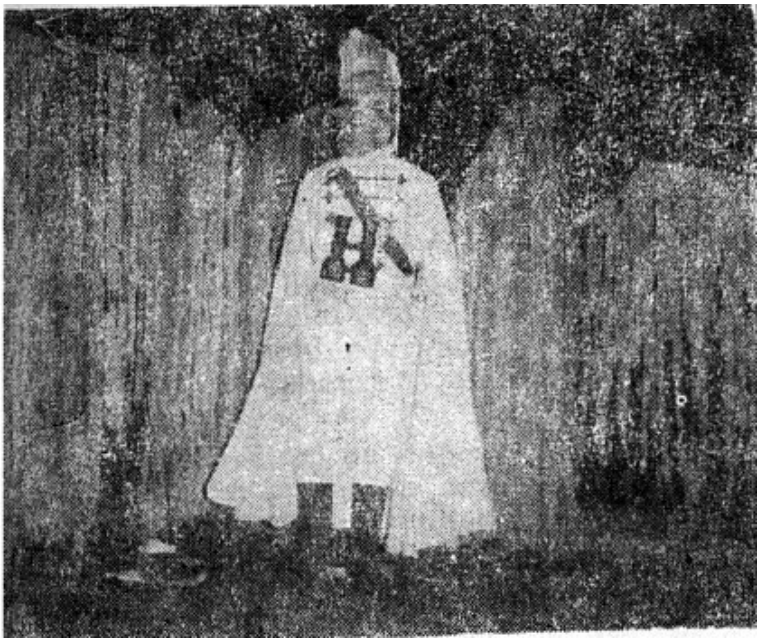


Ella Conovici — cele trei personaje din spectacolul Frații Criș

155 sursa: **Ion Creangă** (1837–1889), ***Povestea lui Harap-Alb*** (1877) — basmul fiului de crai înșelat de Spân și ajutat de prietenii lui năzdrăvani. [Ion Creangă — Povestea lui Harap-Alb (1877), ro.wikisource, ro]



Irina Borovski — scenă din spectacolul Secretul pădurii bătrâne



Irina Borovski — scenă din spectacolul Drum spre stele

PAUL CORNEL CHITIC: În ce măsură spectacolul imaginat de scenograf atunci când își creează obiectul-personaj coincide cu spectacolul așa cum apare apoi pe scenă?

MIOARA BUESCU: Iată o întrebare insinuantă! Scenograful își imaginează în mod ideal toate personajele. De foarte multe ori nu ești mulțumit, pentru că nici nu e posibilă totala transpunere în realitate a ceea ce ai imaginat. Când îmbraci un actor, pentru teatrul „de scândură”, reconstitui, pe o ființă umană, un chip al acestei ființe. Când faci obiectele-personaje, parcă dai naștere unei noi specii de viețuitoare. Și aici intervine elementul-surpriză:

când concepi personajul, îl închipui în starea lui generală; în spectacol, el capătă, în mod neașteptat, ceva ce eu aș numi „substări afective”.

IRINA BOROVSKI: Unui obiect-personaj îi sunt prescrise, din însăși conceperea lui, un număr dat de mișcări, gesturi, stări. Dacă, grație mânuitorului, acestea sunt realizate impecabil, personajul nu mai pare deloc limitat la cât poate face, și pare, în ochii spectatorilor, viu, dar și fantastic.

MIRCEA NICOLAU: E frumos spus. Și bine spus. Deci, acest teatru „mic” are virtuți cu mult mai mari decât reiese din ceea ce se scrie despre el. Am să vă descriu acum o situație simptomatică: la acest teatru copiii sunt aduși cu grădinița, cu școala, până pe la vreo zece ani. După această vârstă, dacă îi mai aduci la teatrul de păpuși, îi simți că sunt jigniți — adică ce, el mai este mic? Dar, odată aflat în sală, îl vezi că se bucură, că îi place și se simte atras. Deci: unu — copilul, la zece ani, are deja prejudecăți față de acest teatru; doi — publicul adult consideră că teatrul „mic” e pentru cei mici, adică un fel de periferie, sau anticameră a teatrului „serios” și „de-adevăratelea”; trei — de aceste handicapuri sunt vinovate, în egală măsură, atât presa teatrală, critica de specialitate, cât și revistele de artă și cultură. Teatrul de păpuși ori de marionete, la noi în țară, a atins cote valorice foarte ridicate. O atestă atât spectacolele noastre, cât și prestigiul obținut și menținut peste hotare.

IRINA BOROVSKI: Și argumentul indiscutabil al forței și expresivității acestui teatru îl constituie Reuniunea teatrelor de păpuși, marionete și animație „Ion Creangă” de la Bacău[156], pe care o socotesc un triumf al genului. Spectacolele prezentate au fost asaltate de public și au avut, toate, un succes indiscutabil. Ceea ce e mai mult decât îmbucurător e faptul că toate compartimentele: regie, mânuire, scenografie s-au situat la altitudine valorică. Iar mânuitorii tineri au întrecut așteptările, fiind de multe ori de-a dreptul surprinzători — au fost aplaudați la scenă deschisă, ceea ce în teatrul de animație nu e deloc puțin lucru.

Grupaj realizat de Paul Cornel CHITIC

156 sursa: Festival al teatrelor de păpuși, marionete și animație ținut la Bacău sub numele lui Ion Creangă (vezi nota de la p. 30); Irina Borovski îl aduce ca argument al vitalității genului.

Arma secretă a lui Arhimede

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1986, p. 58–60]

Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași

***Arma secretă a lui Arhimede** de Dumitru Solomon*

Data premierei: 18 ianuarie 1986. Regia: DRAGOȘ GALGOȚIU. Scenografia: GHEORGHE ȘI CARMEN RASOVSZKY. Distribuția: DIONISIE VITCU (Arhimede); ADINA POPA (Theodonia); RADU DUDA (Ctesibios); MONICA BORDEIANU (Eunoa); DORU ZAHARIA (Clisis); PETRU CIUBOTARU (Xenios); MIHAELA ARSENESCU WERNER (Meropa); SERGIU TUDOSE (Hieron); ADRIAN TUCĂ (Zophyrion); EMIL COȘERU (Marcellus); CONSTANTIN AVĂDANEI (Teles); TEODOR-DAN ACIOBĂNIȚEI (Hecates).

Piesa lui Dumitru Solomon s-a bucurat[157][158] până acum de câteva montări pe scenele teatrelor din țară și din Capitală în care i-au fost subliniate, mai mult ori mai puțin inspirat, particularitățile anecdoticului și latențele comicului absurd ori grotesc.

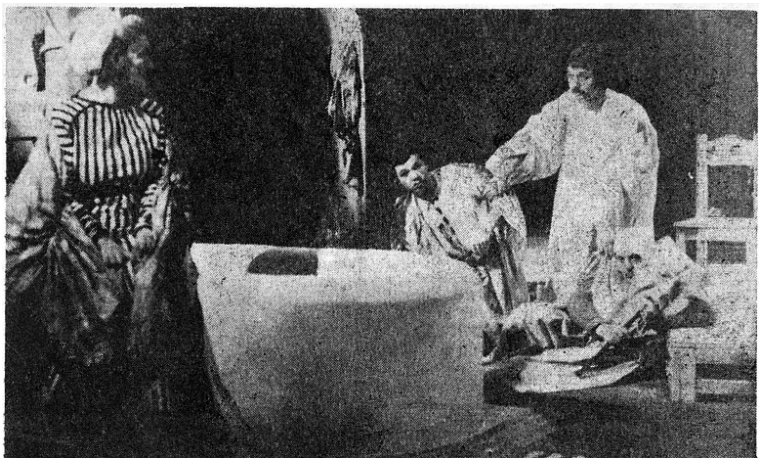
Noua punere în scenă, la Naționalul din Iași[159], semnată de Dragoș Galgoțiu[160], continuă în mod fericit suita lecturilor regizorale ce s-au făcut acestui text: noul spectacol relevă și accentuează **reflexivitatea**, meditația moral-filozofică pornind de la acel număr de replici cu sens, cu miez, care fac textul plăcut și

157 sursa: **Contextul cronicii** — cronica premierei Teatrului Național „Vasile Alecsandri” din Iași cu *Arma secretă a lui Arhimede* de Dumitru Solomon, din 18 ianuarie 1986 (data e confirmată de fișa actorului Sergiu Tudose din Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc, dmtr.ro, unde Tudose apare în rolul lui Hieron, în regia lui Dragoș Galgoțiu). Revista și numărul nu se văd pe pagini; anul 1986 e dedus din data premierei.

158 sursa: **Dumitru Solomon** (14 decembrie 1932, Galați – 9 februarie 2003) — dramaturg, eseist și critic; redactor la «Gazeta literară» (1955–1962) și la «Luceafărul», după 1990 redactor-șef al revistei «Teatrul azi». A scris mai multe piese „filozofice” cu subiecte din Antichitatea greacă (*Socrate*, *Diogene câinele*, *Arma secretă a lui Arhimede*), în care anecdota despre marii înțelepți devine parabolă despre libertatea gândirii în fața puterii; *Repetabila scenă a balconului* a primit Premiul UNITER pentru cea mai bună piesă românească a anului 1995. A publicat și eseul *Teatrul ca metaforă*.

159 sursa: **Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași** — cea mai veche scenă națională a țării (tradiția ei pornește de la spectacolele în limba română organizate la Iași de Gheorghe Asachi în 1816); clădirea actuală, ridicată după planurile arhitecților vienezi Fellner și Helmer, a fost inaugurată în 1896. Poartă numele lui Vasile Alecsandri (1821–1890), unul dintre primii ei directori.

160 sursa: **Dragoș Galgoțiu** (n. 14 septembrie 1956, Cluj) — regizor de teatru; a lucrat la Teatrul din Ploiești (1980–1989), a predat la I.A.T.C. (1984–1997), iar din 1990 conduce Teatrul Odeon din București; își concepe adesea singur adaptarea și decorul spectacolelor. Montarea de la Iași (1986) e una dintre regiile sale ca invitat din anii ’80.



Un spectacol limpede, viu, expresiv...

la lectură și care justifică, într-un fel, faptul că piesa e construită în jurul unei populare anecdote, ce spune că Arhimede ar fi ieșit gol pușcă din baia[161] unde, bălăcindu-se, ar fi descoperit legea cufundării corpurilor într-un lichid.

Așadar, nu bufonada ce se poate isca dintr-o acțiune dramatică simplă, ci tocmai acele replici, cu alura lor de maximă ori de paradox filozofic, tocmai ironia tonului și simplitatea adevărurilor enunțate au constituit **mobilul**, motivația montării și **sursa** concepției regizorale, căci spectacolul a construit o atmosferă, un climat în care aceste replici devin atât de importante încât determină cadența imaginilor din spectacol și ritmul schimbărilor de „peisaj" uman. Casa lui Arhimede pare o redută în afara căreia fojgăie bârfele și oamenii obișnuiți, în timp ce înăuntru matematicianul și fizicianul se răsfață descoperind ca din întâmplare uimitoare legi și principii științifice — legea cufundării corpurilor, legea optică a focalizării luminii într-un paraboloid[162]. Odată cu slujitorii, în scenă și în casă pătrund colportori, bârfe și răstălmăciri privitoare atât la viața și comportarea în public ale lui Arhimede, cât și la reacția concetățenilor față de acest important personaj. Zvonul despre noua creație a inventatorului — o scoică grație căreia pot fi aflate gândurile oamenilor — clatină liniștea casei, care părea la început un spațiu rezervat cercetării.

---

161 sursa: **Arhimede din Siracuza** (c. 287 – 212 î.Hr.) — matematician, fizician și inginer grec. Anecdota o povestește Vitruviu (*De architectura*, cartea a IX-a, prefața): însărcinat de regele Hieron să afle dacă o coroană era din aur curat, Arhimede ar fi găsit soluția observând cum se ridică apa în cadă când intră în ea și ar fi alergat gol spre casă strigând „Eureka!" („Am găsit!"). De aici „legea lui Arhimede": un corp cufundat într-un fluid e împins în sus cu o forță egală cu greutatea fluidului dezlocuit. [Vitruviu — De architectura, cartea a IX-a, prefața (anecdota lui Arhimede, IX, praef. 9–12), textul latin, The Latin Library, la]

162 sursa: Aluzie la legenda „oglinzilor arzătoare": autori târzii (Lucian, Galenus, Anthemios din Tralles, Ioannes Tzetzes) povestesc că, în timpul asediului roman al Siracuzei (214–212 î.Hr.), Arhimede ar fi aprins corăbiile romane concentrând razele soarelui cu oglinzi. Proprietatea oglinzii parabolice de a strânge razele paralele într-un singur punct (focarul) e reală; isprava militară e îndoielnică. Piesa lui Solomon transformă „arma secretă" într-o scoică ce citește gândurile.

Importanța „strategică” a scoicii pune în pericol viața și libertatea tuturor celor din casă, care încep să fie urmăriți, spionați, hăituiți de către cei doritori să intre în posesia invenției — căci invenția se dovedește a fi o veritabilă armă, ușor de manevrat și de îndreptat împotriva umanității. Radu Duda (Ctesibios)[163], Petru Ciubotaru (Xenios)[164], Mihaela Arsenescu Werner (Meropa), Sergiu Tudose (Hieron)[165], Constantin Avădanei (Teles) construiesc cu nerv și culoare personajele aflate de o parte și de cealaltă a baricadei, în disputa pentru intrarea în posesia acestei „promițătoare” invenții făcute de Arhimede.

Regele Cartaginei și trimisul Imperiului roman[166] își mână simultan agenții spre a-l convinge pe Arhimede să le cedeze invenția. Sub presiunea momelilor și a amenințărilor, soția, fiica și logodnicul ei ajung să fie victime disperate și lipsite de apărare; seninătatea bucolică e spulberată; siguranța vieții, în aceste condiții, e precară. Dar în spectacol se petrece o dublă „mișcare”: pe de o parte, o diminuare, o minimizare a dimensiunilor umane și sociale ale tuturor celor ce se aflau în preajmă și veneau în atingere cu savantul; pe de altă parte, o dilatare, o augmentare a prezenței spirituale și morale a lui Arhimede.

[165 (60)]

În acest personaj, din blajinul împăcat cu gândul de a-i fi socotite caraghioslâcuri toate manifestările entuziaste, din modestul om căruia-i sunt luate în glumă uluitoarele afirmații, crește — cu fiecare secvență amintită — prezența aurită, luminiscentă, a unei ființe care se ridică definitiv și mult deasupra întunecatelor și sângeroaselor furii războinice, interese și ambiții de stăpânire a lumii. Când Arhimede, aflat în portalul casei, se adresează pentru ultima oară celor dragi lui, înainte de a „dispărea”, înainte de a trece în impalpabila lume a veacurilor, este astfel luminat în scenă, încât pare că iradiază ca un astru.

Evenimentele se precipită: în casa omului de știință dau buzna chiar „marii interesați” de descoperire, **regele Cartaginei** și generalul roman, nou cuceritor; cotropitorul — autoritate impozantă care, în final, stabilește prin edict că acea scoică nici n-a existat — nu-l întâlnește pe Arhimede, care devenise, deja, o Voce, de neatins, de necontrazis și căruia nu i se mai pot da ordine. (Infatuarea, brutalitatea și severitatea cu care Emil Coșeru —

163 sursa: **Radu Duda** (n. 7 iunie 1960, Iași) — actor, absolvent al I.A.T.C. (1984), angajat al Teatrului Național din Iași în anii ’80; după 2001, prin căsătoria cu principesa Margareta, Principele Radu al României. Numele personajului său e luat de la **Ctesibios din Alexandria** (sec. III î.Hr.), inventator grec (orga hidraulică, pompa cu piston, clepsidra cu plutitor), contemporan cu Arhimede.

164 sursa: **Petru Ciubotaru** (11 iunie 1939 – 14 noiembrie 2019) — actor al Teatrului Național din Iași (după dmtr.ro). **Mihaela Arsenescu Werner** — actriță a aceluiași teatru, cu fișă în dmtr.ro.

165 sursa: **Sergiu Tudose** (12 februarie 1936 – 28 decembrie 2018) — actor al Teatrului Național din Iași din 1962, cofondator în 1990 al facultății de teatru de la Iași (după dmtr.ro). Personajul său, **Hieron**, trimite la **Hieron al II-lea** (c. 308 – 215 î.Hr.), tiranul și apoi regele Siracuzei, protectorul lui Arhimede (al lui e coroana din anecdota de mai sus).

166 sursa: Fundalul istoric: în al Doilea Război Punic, după moartea lui Hieron al II-lea (215 î.Hr.), Siracuza a trecut de partea Cartaginei și a fost asediată de romani (214–212 î.Hr.); mașinile de război ale lui Arhimede au ținut în loc asediul, dar orașul a fost cucerit în 212, iar Arhimede a fost ucis de un soldat roman. Roma era atunci republică, nu imperiu; „Imperiul roman” e o licență a textului (sau a cronicarului).

Marcellus[167] neagă, prin reducere la absurd, ceea ce nu poate intra în proprietatea sa, rămâne una din imaginile ce se reţin din spectacol.)

Regia introduce în scenă un „personaj comentator” — banda sonoră: coloana muzicală colorează prezenţa fiecărui actor, tensionează momentele de aşteptare, participând la crearea, în public, a unei firești adeziuni sentimentale faţă de personajul principal şi atitudinea sa.

Jocul actorilor este pe măsura partiturii oferite de text: cu haz, cu vervă, cu trucuri şi soluţii interpretative cu priză la public.

Din această constelaţie de interpretări, două se detaşează limpede, dar fără să bruieze ansamblul: Dionisie Vitcu — Arhimede[168] şi Adina Popa — Theodonia, soţia; primul — printr-un calm al meditaţiei, prin capacitatea de a adânci sensul fiecăreia din spusele sale, adăugind surâzătoare tristeţi, ori şovăitoare ironie, ori imperturbabilă detaşare în rostire; actriţa — prin dramatismul cu care marchează presimţirea pericolelor ce se vor abate asupra celor dragi: tăcerile ei, pauzele dintre cuvinte devin replici care nuanţează şi adâncesc rolul.

Dionisie Vitcu şi Adina Popa marchează cele două traiectorii descrise mai sus: cea ascendentă, până la contopirea omului de ştiinţă cu adevărul; cea descendentă, până la pierderea demnităţii umane în faţa forţelor agresivităţii.

Spectacolul realizat de Dragoş Galgoţiu se desfăşoară într-o excelentă scenografie semnată de Gheorghe şi Carmen Rasovszky[169]; în scenă sunt reconstituite, cu minuţie şi cu voluptate de arhitect, coloane canelurate, capiteluri, portalul, arcul romanic al arcadelor etc. Dar pe suprafaţa lor, parcă spre a ne spulbera orice iluzie, sunt trasate cu negru acele marcaje cu linie întreruptă, ca în planşele restauratorilor, care indică locul pe unde a trecut bisturiul cercetărilor ştiinţifice, înaintea restaurării.

Detaliul acesta, sesizat de spectator mai târziu, produce o tulbure nostalgie după lumi şi epoci presupuse a fi fost de aur; dar, după ce paşnica locuinţă ajunge să fie, sub pasiunea evenimentelor, un loc supus furiei distrugătoare a ocupantului, avem senzaţia că totul despre acele vremi este o ipoteză; Arhimede este singura certitudine.

Noul spectacol al Naţionalului din Iaşi, limpede, viu, expresiv, şi-a propus să trăiască mult pe scenă.

Paul Cornel CHITIC

---

167 sursa: **Emil Coşeru** — actor al Teatrului Naţional din Iaşi. Personajul, **Marcus Claudius Marcellus** (c. 268 – 208 î.Hr.), consul roman, a cucerit Siracuza în 212 î.Hr.; după Plutarh (*Viaţa lui Marcellus*, 19), ar fi dat ordin ca Arhimede să fie cruţat şi i-ar fi plâns moartea. [Plutarh — Μάρκελλος (Viaţa lui Marcellus, Vieţi paralele), textul grec, ed. B. Perrin (Loeb, 1917), Perseus / Scaife ATLAS, grc]



168 sursa: **Dionisie Vitcu** — actor şi poet, multă vreme în trupa Teatrului Naţional din Iaşi, autor al unei cărţi de referinţă despre istoria teatrului ieşean (după un rezumat din CEEOL). **Adina Popa** — actriţă a aceluiaşi teatru (o Hecubă memorabilă în *Troienele*, în regia Ancăi Ovanez-Doroşenco, 1969, după dmtr.ro).

169 sursa: **Gheorghe şi Carmen Rasovszky** — cuplu de scenografi; caseta tehnică scrie RASOVSZKY, textul „Raszowski”. Baza de date IbsenStage (Universitatea din Oslo) îi înregistrează ca *Razovszky*, soţ şi soţie, scenografi români; Carmen a semnat scenografia la *A tenger asszonya* (*Doamna mării* de Ibsen), Teatrul Naţional din Târgu Mureş, 1980.

Il Campiello (Piațeta)[170]

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1986, p. 67–69]

Alte premiere

Teatrul Tineretului din Piatra Neamț[171]

***Il Campiello (Piațeta)** de Carlo Goldoni*

Data premierei: 8 martie 1986. Regia: SILVIU PURCĂRETE. Scenografia: NINA BRUMUȘILĂ. Distribuția: BOGDAN GHEORGHIU (Zorzetto); MAIA MORGENSTERN, TATIANA IONESI (Lucietta); OANA ALBU (Gnese); MARIA FILIMON (Orsola); OANA PELLEA (Gasparina); SIMONA MĂICĂNESCU (Pasqua); TRAIAN PÂRLOG (Sansuga); COCA BLOOS (Catte); PAUL CHIRIBUȚĂ (Cavalerul); CLAUDIU ISTODOR (Anzoletto); LIVIU TIMUȘ (Fabrizio); RADU DOBÂNDĂ (O mască).

Piațeta lui Goldoni este povestea unui conflict[172] fără dramă și a unei drame preexistente oricăruia dintre conflictele descrise în text. Această dramă se numește **stare socială.**

Între zidurile unor case ridicate sufocant de aproape unele de altele se nimerește câte un petec de pavaj, către care se întorc toate ferestrele și ușile; locul este incert ca formă, zgârcit în suprafață, sterp de orice urmă de vegetație și se cheamă piațetă, dar nu pentru că ar fi destinat vreunui vremelnic schimb comercial, ci pentru că este singurul spațiu prin care poți părăsi lumea ascunsă, refugiată, oploșită în dosul pereților și al geamurilor din jur. A ajunge și a fi obligat să locuiești în această piațetă este fie îngrijorătorul semn al scăpătării, fie expresia fricii de a ieși din mizerie.

---

170 *Il campiello* (it., în dialect venețian) — „piațeta”: diminutiv de la *campo*, cum se numesc la Veneția piețele (numai Piața San Marco e *piazza*); *campiello* e mica piață înconjurată de case, cu fântână, unde se petrece viața de vecinătate a oamenilor săraci.

171 sursa: **Teatrul Tineretului din Piatra Neamț** — teatru dramatic care în anii ’60–’80 a fost scena de debut a multor regizori și actori tineri (Silviu Purcărete și-a făcut aici debutul în 1974, cu *Romeo și Julieta*); organizează Festivalul de Teatru de la Piatra Neamț.

172 sursa: **Contextul cronicii** — rubrica «Alte premiere»: spectacolul *Piațeta* de Goldoni al Teatrului Tineretului din Piatra Neamț, în regia lui Silviu Purcărete. Fișa regizorului din dmtr.ro dă premiera la 29 martie 1986 (caseta tipărită: 8 martie 1986), decorul și costumele Ninei Brumușilă, muzica lui Vasile Șirli, și înregistrează cronica lui Paul Cornel Chitic în revista «Teatrul», nr. 5/1986. După biografiile regizorului, spectacolul a fost premiat în 1986 la festivalul național de teatru. **Carlo Goldoni** (25 februarie 1707, Veneția – 6 februarie 1793, Paris) — comediograful venețian care a înlocuit improvizația commediei dell’arte cu comedia scrisă, de caractere și de mediu. ***Il campiello***, comedie în cinci acte scrisă pentru carnavalul din 1756, s-a jucat întâi la Teatro San Luca din Veneția, la 19 februarie 1756; personajele (Gasparina, donna Catte, Lucietta, donna Pasqua, Gnese, Orsola, Zorzetto, Anzoletto, Cavalerul, Fabrizio, Sansuga) sunt locuitorii și oaspeții unei piațete venețiene.

Cine sunt condamnații la a trăi în piațetă? Zorzetto, Sansuga, Anzoletto, Gnese — nume zumzăitoare, sunete nazalizate, adormitoare, blânde, mioape, alături de care Lucietta, Orsola, Catte, Pasqua înțeapă auzul prefigurând prin aer țopăiala între tavan, podea și pereți a unei mingi neastâmpărate.

Ființele cu aceste nume nu pot, nu vor și nici nu ar avea de ce să îndrăznească

[167 (68)]

a privi spre înaltele țării ale societății: meseria de cizmar ori cea de negustor cu prăvălie au, în ochii acestora, strălucirile rangurilor nobiliare.

Ei sunt niște refuzați ai Veneției — deci ai omenirii — care s-au retras acolo unde le este suficient dacă, rotind privirea în jurul lor, zăresc o lume compusă din **ai lor.**

O lume de mame și de copii ce îmbătrânesc înainte de a fi maturi, ce se ceartă fără pricină și se împacă inexplicabil, chiar scandalos de repede, o lume cu o singură măsură a timpului — căsătoria copiilor, și cu o ultimă speranță — o improbabilă ieșire din văduvie prin măritiș.

Existențe freatice — oarbe derulări de clipe și vorbe, undeva sub nivelul oricărei speranțe, acolo unde nu ajunge sclipirea nici unei iluzii. Piesa se putea intitula și **Insula,** căci oamenii despre care textul depune mărturie trăiesc într-o izolare definitivă.

Pentru ei, Veneția nu este altceva decât un miraj paradisiac, o fabulație fantastică. În scenografia Ninei Brumușilă[173], la plecarea străinilor, cei din piațetă îi conduc până la ieșirea din celula lor socială: din „ușă”, silueta orașului are misterul poveștilor din „1001 de nopți”[174]; plecarea pe mare se face într-o barcă de hârtie care arde luminând feeric: cel ce pleacă nu este regretat căci, pentru cei rămași locului, se scrumește.

Această capodoperă minoră am cunoscut-o prin spectacolul de la Piatra Neamț. Virtuțile reprezentației le-am considerat a fi și ale textului; în spatele acestora sunt însă câteva caracteristici care explică, justifică de ce această piesă a fost aleasă și ridicată pe scenă de regizor.

Piațeta lui Goldoni strălucește printr-o linearitate bine mascată a acțiunii și a întâmplărilor, prin monocromia dorințelor, prin caducitatea năzuințelor și previzibilul soluțiilor, prin simplismul acelei viețuiri care nu cere decât efortul de a suporta faptul de a fi în viață.

Dar mai presus de orice, **Piațeta** este o piesă a tuturor posibilităților: ea făgăduiește mult și nu pretinde regizorului decât să se lepede de servituțile

173 sursa: **Nina Brumușilă** (n. 14 august 1958, București) — scenografă, absolventă a Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București (după fișa ei de la Asociația scenografilor români). Barca de hârtie care arde la plecarea străinilor e una dintre imaginile spectacolului.

174 sursa: ***O mie și una de nopți*** — culegerea de povești orientale (în arabă *Alf layla wa-layla*), închegată între secolele IX și XV, cu Șeherezada ca povestitoare; aici, emblema Orientului fabulos.

programaticului; piesa l-a ademenit pe Silviu Purcărete[175][176] cu o mulțime nedefinită de trasee. Indefinitul fascinează, căci, odată pătruns pe tărâmul lui, parcurgerea poate fi în aparență la voia întâmplării, ghidată de tresăriri sentimentale, de înduioșătoare meditații ori de ingenue curiozități.

După **Richard III** — piesa, încărcată de prestigiul atâtor montări de notorietate, este istovitoare chiar din clipa când un regizor doar are intenția a o monta —, deci, după încrâncenata confruntare cu această capodoperă (rebelă față de improvizări și provizorat), Silviu Purcărete s-a abandonat plăcerii[177] de a regiza piesa lui Goldoni. Drumul de la Shakespeare la Goldoni este itinerariul unei **retrageri la țară** pentru o vacanță, dar petrecută nu în lenevie și izolare, ci în obositoarea hărmălaie a unei cete de copii, spre a-i cerceta **cum** și **de ce** râd și plâng ei din orice și fără rost, **cât** și **până când** vor rămâne destine fără destinație, destine tragice fără jocul tragediei, căci personajele lui Goldoni sunt copilăreli ale conștiinței de sine.

Iar montarea de la Piatra Neamț îmi pare a fi concepută de regizor ca o **dare în spectacol:** personajele au fost ațâțate spre a se arăta așa cum sunt: ființe imature, gălăgioase fără a spune ceva, incapabile de a judeca, fluctuante la fiece impuls emoțional, umile, obraznice, credule și suspicioase, bântuite de lăcomie, dar cu pretenții incredibil de mărunte.

Sinceritatea lipsită de reflexivitate, mândria purtată de aceste personaje întocmai ca o haină îmbrăcată pe trupul gol, șiretlicurile și brutalitățile născute din starea de absolută pauperitate (personajele nu au nici măcar scopuri, ele doar jinduiesc și înghit în sec) au fost **temele interpretative** puse în fața excelentei trupe de la Piatra Neamț.

Am evitat să fac o netă distincție între fauna **Piațetei** și străinii locului, întrucât pe aceștia din urmă, de vreme ce locuiesc — fie și vremelnic — acolo și (cu sau fără voia lor) participă la tot ce se întâmplă printre localnici, nu-i socotesc a fi alcătuiți din altă plămadă; și străinii au „piațeta” lor, pe o altă treaptă socială ori într-un alt oraș ori țară. Ei, străinii (Gasparina, Fabrizio și Cavalerul), aflați la periferia altui strat social, au față de trăitorii din piațetă furii, dispreț sau generozități, pentru că peisajul uman ce-i găzduiește este consolator. Diferența nu este cea de situare față de vârful piramidei — și unii și alții sunt la periferie —, ci doar de altitudine socială: străinii au acces la iluzii, ceilalți — nu.

---

175 sursa: **Silviu Purcărete** (n. 5 aprilie 1950, București) — regizor; a debutat la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț (1974), a lucrat la Constanța și la București, iar din 1988 la Teatrul Național din Craiova (*Ubu rex cu scene din Macbeth*, *Titus Andronicus*, *Phaedra*), de unde a devenit unul dintre regizorii români cu cea mai largă carieră internațională. *Piațeta* de la Piatra Neamț (1986) e unul dintre spectacolele care l-au consacrat.

176 Silviu Purcărete — Silviu Purcărete (n. (vezi pagina 525)

177 sursa: **„Richard III”** — *Richard al III-lea* de Shakespeare, în regia lui Silviu Purcărete, Teatrul Mic din București, premiera 31 mai 1983, cu Ștefan Iordache (Richard), Carmen Galin, Olga Tudorache (Ducesa de York); decorul Adrianei Leonescu, muzica lui Vasile Șirli (după dmtr.ro, fișa lui Purcărete). [William Shakespeare — King Richard III (c. 1592–1593), ediția Project Gutenberg (eBook #1503, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]



Rezultatul obținut e uimitor: fiecare actor joacă astfel încât în scenă se nasc momente de **gravitate a derizoriului**; luându-se — ca personaje — în serios, interpreții realizează înduioșătoarea **tristețe a comicului involuntar.**

Din populația **Piațetei,** prezențe remarcabile sunt Catte (Coca Bloos)[178] și Pasqua (Simona Măicănescu), două fascinante arătări care polarizează și dirijează pulsația nazurilor, impresilor, tânjirilor, apoi Zorzetto, întârziatul mintal care încearcă să imite purtările omului matur (Bogdan Gheorghiu), Anzoletto, impulsivul, năbădăiosul mire (Claudiu Istodor), și Lucietta

[168 (69)]

— cea amarnică și arțăgoasă (Maia Morgenstern)[179] ori aprigă doar dacă este ațâțată (Tatiana Ionesi).

Străinii — cei care se luptă din răsputeri pentru a nu fi asimilați, dar se complac în situația de a fi socotiți respectabili, și care produc forfota printre ceilalți — aduc în spectacol trei fațete ale inaccesibilei lumi din afară. Fabrizio — gălăgios, șicanant, vindicativ, este „norocosul” (câștigase la loterie) căruia-i miroase urât tot ce nu consună cu ambițiile lui (Liviu Timuș), Gasparina — naiva închipuită, mofturoasa cu pretenții care e sedusă de primul venit (Oana Pellea)[180] și Cavalerul — ins conștient de dubioasa lui descendență nobiliară, generos până în pragul catastrofei financiare, înduioșat de locatarii piațetei ca de propria sa posibilă decădere, seducător de nevoie, binefăcător din vocație și salvat de la dezastru social din întâmplare (Paul Chiribuță).

Spectacolul are verva și strălucirea lucrării săvârșite cu bucuria și cu destinderea izvorâte din imperativul „sic volo”[181] — așa vreau —; regizorul, odată ce și l-a rostit sieși, i s-a supus cu hotărârea și aviditatea celui întărâtat a-și cunoaște perimetrul libertății sale de creație.

Paul Cornel CHITIC

178 sursa: **Coca Bloos** (Cornelia Bloos, n. 1 octombrie 1946) — actriță, în anii ’70–’80 la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, apoi la Teatrul „Bulandra” din București; actriță de compoziție greu de încadrat în vreun „tip” (dmtr.ro).

179 sursa: **Maia Morgenstern** (n. 1 mai 1962, București) — actriță; absolventă a I.A.T.C. în 1985, și-a început cariera la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț; mai târziu la Teatrul Național din București și, din 2012, directoarea Teatrului Evreiesc de Stat.

180 sursa: **Oana Pellea** (n. 29 ianuarie 1962, București; tipărit aici „Pelea”) — actriță de teatru și film, fiica actorului Amza Pellea.

181 sursa: **„Sic volo”** — „așa vreau” (lat.; autorul traduce el însuși). Ecoul versului lui Juvenal (*Satire*, VI, 223): „Hoc volo, sic iubeo, sit pro ratione voluntas” — „Asta vreau, așa poruncesc: în loc de rațiune să stea voința”; formula a ajuns proverbială pentru bunul plac al celui care hotărăște. [Juvenal — Saturae, VI (v. 223: «hoc volo, sic iubeo, sit pro ratione voluntas»), textul latin, The Latin Library, la]

Homo Faber[182]

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1986, p. 88–89]

***Homo Faber**, dramatizare după Max Frisch*

Data premierei: 10 aprilie 1986. Regia: CRISTINA IOVIȚĂ. Scenografia: ANDREEA IOVĂNESCU. Distribuția: RADU DUDA (Homo Faber).

Domnul Faber este o ființă[183] ale cărei însușiri psihofizice și ale cărui date sociale satisfac definiția termenului „tehnocrat”. Gândește corect, exact, prompt, înțelege numai ceea ce poate fi explicat și verificat, e energic, eficient și cumpătat, de origine germană, iar de profesie inginer[184]. Acum are în jur de 50 de ani, e bolnav de cancer la stomac, dar nu contează, căci, iată, ia niște hapuri care-i alungă durerea. Ceea ce nu înțelege — chiar vrea, dar nu poate! — este legea statistică[185]: de ce? Cum a fost posibil ca el să întâlnească o fată de care să se îndrăgostească, cu care să se iubească, care să moară într-un accident stupid, căzând de pe o stâncă[186], și despre care să afle mai apoi că este propria sa fiică? Când o lege statistică stabilește că, în mod constant, dintr-un număr de molecule, cu 40% dintre ele **trebuie** să se petreacă o reacție, o transformare obligatorie, totul este limpede, clar, acceptabil, chiar imperios necesar. Dar la nivelul de trăire al „moleculelor”? Faptul că uneia, și nu celeilalte, i se întâmplă să intre în reacție se poate numi accident? Domnului Faber i se întâmplă ceea ce i s-a întâmplat de mult de tot mai tânărului domn Oedip[187], dar faptul cum se numește: fatalitate? Lege statistică sau destin? Față

182 *Homo faber* — „omul făuritor”, „omul care fabrică” (lat.): sintagma desemnează omul ca ființă care se definește prin unelte și tehnică (în opoziție cu *homo sapiens*, „omul care știe”, și cu *homo ludens*, „omul care se joacă”). Frisch o face nume de personaj: inginerul Walter Faber.

183 sursa: **Contextul cronicii** — spectacolul-recital *Homo Faber*, scenariu după romanul lui Max Frisch, la sala Studio a Teatrului Național din Iași, premiera 10 aprilie 1986, cu Radu Duda singur în scenă. Revista și numărul nu se văd; paginația (p. 88–89) se continuă cu cronica următoare, «Melodie varșoviană» (p. 90–91), deci aceeași revistă și același număr.

184 sursa: Atribuire inexactă: în romanul lui Frisch, **Walter Faber** e **elvețian** (născut și format în Elveția), inginer care trăiește la New York și lucrează pentru UNESCO; împlinește 50 de ani pe vapor, la 29 aprilie, în timpul călătoriei. Boala lui de stomac, pe care o ignoră, se dovedește cancer; „raportul” e scris în spitalul din Atena, înaintea operației.

185 sursa: În roman, **Sabeth** (Elisabeth), fiica de 20 de ani pe care Faber n-o știa a lui (mama ei e Hanna, fosta lui logodnică), e mușcată de un șarpe pe plaja de la Theodohori, în Grecia, cade pe spate și se lovește la cap; supraviețuiește mușcăturii, dar moare din pricina fracturii craniene nedescoperite.

186 sursa: Tema romanului: inginerul care crede numai în probabilitate și statistică întâlnește „improbabilul”. Faber spune la început, în esență, că nu crede în providență și destin, ci în formulele probabilității (în original: „Ich glaube nicht an Fügung und Schicksal, als Techniker bin ich gewohnt, mit den Formeln der Wahrscheinlichkeit zu rechnen” — „Nu cred în providență și destin; ca tehnician, sunt obișnuit să calculez cu formulele probabilității”).

187 sursa: **Oedip** — eroul tragediei lui Sofocle *Oedip rege* (c. 429 î.Hr.), care, fără să știe, își ucide tatăl și se căsătorește cu mama sa; când adevărul iese la lumină, își scoate ochii. Romanul lui Frisch e citit de obicei ca o versiune modernă a mitului: incestul neștiut, „orbirea” omului rațional, destinul

de cum gândea, ceea ce îi e dat să trăiască îl transformă pe Faber în om (homo). În scenariul realizat după romanul lui Frisch[188], totul se petrece într-un singur spațiu: cel al întrebării. Semnul de punctuație al interogării încheie propoziții ce exprimă îndoiala, spaima, curiozitatea, stupoarea, îngrijorarea, uimirea, neștiința dar, în cazul acestui text, cel mai adesea, în

[170 (89)]

cârligul semnului de întrebare stă suspendat, deasupra minților noastre, refuzul de a accepta destinul.

Spațiul întrebărilor la care răspunsurile sunt alte întrebări nu poate fi decât cenușiu și moale (morbido[189]), loc în care dubiul și bezna te îmbrățișează, indiferent ce poziție ai lua față de ele. Faptul a fost pe deplin înțeles. Scenografia Andreei Iovănescu este nictomorfă[190]: personajul prins în întunericul ei nu e împiedicat să se miște, ci doar să vadă. Să se priceapă. În sala Studio a Naționalului ieșean, scenografia obligă publicul să facă parte din decor, căci pânza neagră ce se prelinge în falduri pe zidul de fundal și apoi pe podea se continuă cu trupurile și cu ochii noștri de spectatori, care, nefiind în pielea domnului Faber, suntem, în ciuda binevoitoarei și chiar înduioșatei noastre participări afective, la fel de inapți de a-l salva pe acest Faber-Oedip ca și noaptea întrebărilor lui.

Spectacolul, pe acest scenariu și în acest spațiu, și-a dorit a fi recital actoricesc. Recitalul poate fi ținta unor ambiții artistice ori prilejul etalării unor virtuozități. În prima postură, actorul **se propune** spre a-și încerca șansa; în cea de-a doua, actorul **acceptă** să ne ofere ocazia de a-l vedea.

Personajul Homo (omul) Faber are vârsta celei de-a doua presupuse tinereți. Actorul Radu Duda este tânăr de-a binelea. S-ar putea spune că vârsta fizică a interpretului este vârsta sufletească a personajului. Numai sub semnul acestui surplus de convenție teatrală „cuplul” Homo Faber — Radu Duda pare a fi viabil. Trăinicia acestei perechi stă în exhibare, în exteriorizarea prin orice mijloace și cu orice ocazie. Radu Duda închipuie pe scenă o felină; sufletul personajului, putând să ia orice înfățișare, deducem că, de această dată, a voit să ni se arate sub înfățișarea unui gimnast tânăr căruia îi este dat să vorbească și să gesticuleze în numele unei experiențe de viață pe care, am putea zice, a parcurs-o fără să-i dea importanță. O experiență neglijată, atunci când te obligă să o rememorezi și să o califici, te împinge spre retorică.

---

care se împlinește tocmai prin încercarea de a-l nega. [Sofocle — Οἰδίπους τύραννος (Oedip rege, c. 429 î.Hr.), textul grec, Perseus, grc]

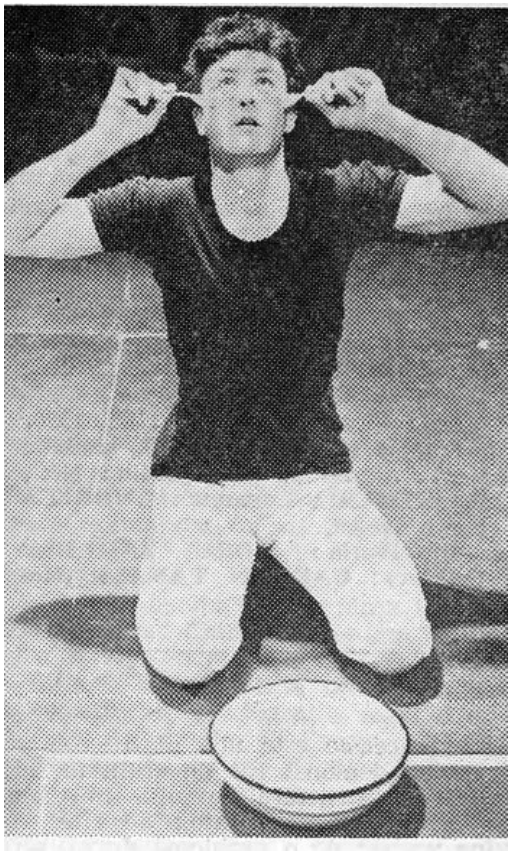
188 sursa: **Max Frisch** (15 mai 1911, Zürich – 4 aprilie 1991, Zürich) — scriitor elvețian de limbă germană, arhitect de profesie; dramaturg (*Biedermann și incendiatorii*, 1958; *Andorra*, 1961) și romancier (*Stiller*, 1954). ***Homo faber. Ein Bericht*** („Homo faber. Un raport”, 1957) e romanul lui cel mai citit.

189 *morbido* (it.) — „moale, delicat, mlădios”; în pictură (*morbidezza*), modelajul moale, cu treceri insensibile de la lumină la umbră. Autorul îl folosește pentru spațiul cenușiu, fără contururi, al spectacolului.

190 *nictomorf* — neologism format din gr. *nyx, nyktós* „noapte” și *morphé* „formă”: „care are forma nopții”, „făcut din noapte”. — **Andreea Iovănescu** — scenografa spectacolului (semnează și costumele la «Melodie varșoviană», tot la Iași, 1986).

Radu Duda este retorul personajului, un avocat al apărării care e obligat, din când în când, să resimtă pe propria-i piele **numai una** din condamnările în curs de executare ale domnului Faber: durerea de stomac canceros.

Cutremurătoarea pedanterie a refuzului de a admite inexplicabilul — din pricina căreia personajul ne apare ca fiind deseori stupid și orb — rămâne un simplu tegument verbal, seacă formulare a unei teme de pantomimă. Domnul Faber nu apare deloc în scenă, iar de acolo



Singur în scenă, Radu Duda

unde se ascunde doar îi înmânează lui Radu Duda textul său: acesta îl ia, îl rostește și încearcă să-i vizualizeze, cu amabilitate, secretele.

Retorica acestei transferări din regnul emoțiilor în cel al semnelor este muzicală: choreograma lui Radu Duda[191], întocmai ca partitura unei melodii, poate suporta și un alt text, dacă acesta-i respectă, prin numărul de silabe, cadența și măsurile.

Radu Duda este însă un **bun tânăr actor.** El știe să joace orice rol își propune, știe să transforme cuvintele și încărcătura lor în gesturi.

Acest spectacol, în care interpretul este locțiitor de personaj, iar starea de spirit și conștiință — temă de exercițiu corporal, neizbutind să fie răscolitor, este plăcut ca o problemă de enigmistică căreia-i descoperi soluția dacă ai asistat la reprezentație.

191 *choreograma* (din gr. *choreía* „dans” și *grámma* „semn scris”; forma românească ar fi *coreogramă*) — notația, „partitura” desenată a mișcărilor unui dans; aici, desenul gestual al interpretării.

Cui aparține această caracteristică imprimată spectacolului? Interpretului sau regizoarei Cristina Ioviță[192]?

Paul Cornel CHITIC

192 sursa: **Cristina Ioviță** — regizoare; în 1986 a montat la Teatrul Național din Iași și *Visul unei nopți de vară* (premiera 9 mai 1986), după dmtr.ro.

Melodie varșoviană

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1986, p. 90–91]

***Melodie varșoviană** de Leonid Zorin*

Data premierei: 5 aprilie 1986. Regia: ION MÂNZATU, student I.A.T.C. anul I. Scenografia: NIC. MUNTEANU. Costume: ANDREEA IOVĂNESCU. Distribuția: DORU ZAHARIA (Viktor); CARMEN TĂNASE (Helea).



Carmen Tănase și Doru Zaharia

Piesa aceasta este una dintre cele mai expresive[193] demonstrații de abilitate scriitoricească. Structura textului îmi sugerează o polcă pe furate; de câte ori „vine vorba” de o problemă gravă, scriitorul schimbă pașii, schimbă traseul, schimbă timpul acțiunii; aș zice că textul emană o îndrăzneală bine temperată.

193 sursa: **Contextul cronicii** — spectacolul tinerilor actori ai Naționalului ieșean cu *Melodie varșoviană*, premiera 5 aprilie 1986, regizat de un student în anul I la I.A.T.C. Cronica e semnată numai cu inițialele «P. C. C.»; urmează în aceeași revistă cronicii la «Homo Faber».

Toate câte se întâmplă sunt tratate cu un oftat nostalgic, iar comentariile sunt făcute din punct de vedere strict sentimental.

Povestea e atât de bine condusă pe suprafața bântuită de furtuni a evenimentelor sociale și politice, iar personajele — bine ticluite din nu prea profunde reflecții afective — sunt strecurate atât de prudent pe sub zbuciumul acelor aprige tălăzuiri, încât cred că în curând se va schimba și definiția melodramei; textul lui Zorin[194] pare a se monta pe scenă ca de la sine; în orice caz, rolul regizorului este acela al unui farmacist homeopat: dozarea infinitezimală a semitonurilor (sau, ceea ce se numește în pictură, valorare[195][196]).

Faptul că un student din anul I de la I.A.T.C. secția regie — Ion Mânzatu — și-a propus să ridice pe scenă această piesă stârnește desigur interes și curiozitate. Deocamdată este greu de făcut presupuneri asupra evoluției sale viitoare, cu atât mai mult cu cât din punct de vedere regizoral spectacolul este „curat”. Ușoara monotonie, absența unor soluții strălucitoare le pun, din stimă pentru profesia de regizor, pe seama unui respect, prea insistent arătat de Ion Mânzatu, față de ideea de recital actoricesc.

Un recital în care Doru Zaharia (Viktor), întruchipând blândețea imperturbabilă și de-a dreptul plicticoasă a atâtor personaje ce se vor de sorginte cehoviană[197], plus supușenia bonomă și o patimă molcomă de suflet abătut, s-a mulțumit cu bucuria de a da replica tinerei actrițe Carmen Tănase[198] în rolul Helea.

În complicatul și pretențiosul spectacol[199] **Deșteptarea primăverii,** Carmen Tănase dovedea hărnicie și disciplină în respectarea programului regizoral, dar prea puțină convingere în ceea ce trebuia să facă. În **Melodie varșoviană,** partitura Helei este nu ușoară, ci lejeră, în perimetrul ei actrița putând să se miște comod; ea joacă dezinvolt, cu plăcerea interpretului care și-

194 sursa: **Leonid Zorin** (3 noiembrie 1924, Baku – 31 martie 2020, Moscova) — dramaturg și prozator rus. ***Melodie varșoviană*** (*Варшавская мелодия*, 1967) e piesa lui cea mai jucată: povestea de dragoste dintre studentul sovietic Viktor și studenta poloneză Helena (în rusește Гелена, „Gelena”; în versiunea românească „Helea”), despărțiți de legea care interzicea căsătoriile cu străini, și cele două reîntâlniri ale lor la câte zece ani distanță. În România a fost jucată întâi la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, în regia Zoei Anghel Stanca, la 5 noiembrie 1967, cu Carmen Galin în Helea (după dmtr.ro).

195 sursa: **Valorare** — în pictură, gradarea tonurilor unei culori de la luminos la întunecat (valoarea = gradul de luminozitate al unui ton), prin care se obțin volumul și atmosfera.

196 valorare — În pictură, gradarea tonurilor unei culori de la luminos la întunecat, prin care se redau volumul și atmosfera (în «Melodie varșoviană»). (vezi pagina 531)

197 sursa: **Anton Pavlovici Cehov** (1860–1904) — dramaturgul rus al „dramelor de atmosferă” (*Pescărușul*, *Unchiul Vania*, *Trei surori*, *Livada cu vișini*), ale căror personaje blânde, resemnate, vorbesc mult și acționează puțin.

198 sursa: **Carmen Tănase** (n. 1961, după Wikipedia) — actriță de teatru și film, la debut, în 1986, în trupa Teatrului Național din Iași.

199 *emploi* (fr.) — „întrebuințare, slujbă”; în teatru, categoria de roluri potrivite datelor fizice și temperamentului unui actor (june-prim, ingenuă, subretă, comic, tragedian etc.). „A-și descoperi emploiul” — a-și găsi tipul de roluri care i se potrivește. (vezi pagina 514)

a descoperit emploiul[200][201]. Helea este o tânără poloneză venită la studii la Moscova în primii ani după război. Carmen Tănase se îmbracă în acest personaj, înzestrându-l cu dramul de frivolitate persiflatoare, cu mândria și disprețul femeii inabordabile, din partea căreia faptul de a te accepta devine o favoare, cu acea detașare ce transformă orice inițiativă amoroasă din partea ei într-un privilegiu acordat.

Farmecul străinei care vorbește stâlcit limba iubitului e realizat printr-o grațioasă performanță de dicțiune: într-o mulțime de cuvinte, vocala î este înlocuită cu i sau accentul e deplasat de pe o silabă pe alta.

[172 (91)]

Dar cele două personaje se întâlnesc, în timp, de trei ori, la câte zece ani distanță. Trecerea de la o vârstă la alta presupune un rol de compoziție[202] pe care Doru Zaharia îl rezolvă discret. Carmen Tănase doar schițează câteva din semnele trecerii timpului, prea evidenta ei tinerețe neîngăduindu-i nici consumarea, nici asumarea unor vârste și a inevitabilelor lor zațuri.

Spectacolul are o pâlpiire delicată și egală pe toată durata sa și e atractiv ca o glumă decentă, spusă politicos și cu o morală convenabilă pentru toți cei prezenți.

Inițiativa Naționalului ieșean de a oferi tinerilor săi actori posibilitatea de a lucra cu mai mulți regizori, pe texte pe care și le aleg singuri, astfel ca, în „recreația mare” dintre două montări pe scena principală, să-și consolideze apetitul de joc și încrederea în ei înșiși, e semnul unei generozități în spatele căreia se află o strategie artistică mizând tocmai pe câștigarea încrederii în propriile capacități.

P. C. C.

200 sursa: ***Deșteptarea primăverii*** (*Frühlings Erwachen*, 1891) — „tragedie a copilăriei” a dramaturgului german **Frank Wedekind** (1864–1918), despre trezirea sexualității la adolescenți și despre educația care îi strivește. Spectacolul ieșean pomenit aici (cu Carmen Tănase) n-a putut fi identificat cu siguranță. [Frank Wedekind — Frühlings Erwachen. Eine Kindertragödie (1891), Projekt Gutenberg-DE (Wedekind † 1918, domeniu public), de]

201 emploiul — Emploi (fr.): tipul de roluri pe care le poate juca un actor după datele fizice și temperament (june-prim, ingenuă, comic, tragedian) (în «Melodie varșoviană»). (vezi pagina 514)

202 rol de compoziție — Rol construit de actor departe de datele lui proprii (vârstă, fizic, temperament), prin transformare exterioară și interioară (în «Deșteptarea primăverii de Frank Wedekind», «Melodie varșoviană» și «Tragedia unei colectivități»). (vezi pagina 523)

... Scenografiei

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1987, p. 77–83]

de Paul-Cornel Chitic



Obiect real — obiect nominal

În cadrul colocviului a fost pusă[203] o întrebare naivă dar simptomatică (una din tipicele întrebări pe care auditoriul le uită repede, nimeni n-o consemnează dar toți se străduiesc să găsească acel răspuns care să arate a fi fost inutilă): cât la sută ocupă scenografia, într-un spectacol de păpuși și marionete? Răspunsul, dat în treacăt dar prompt și ironic, a fost: șaptezeci și cinci virgulă trei la sută!

În spatele naivității se afla acea fărâmă de realitate care constituie „specificul” acestui gen de teatru: oricât de virtuoz ar fi artistul mânuitor,

203 sursa: **Contextul eseului** — eseu despre scenografia teatrului de animație (păpuși și marionete), pornit de la un colocviu (neidentificat pe pagini) și de la expoziția «Salonul păpușii». Titlul tipărit începe cu puncte de suspensie („... Scenografiei”), probabil continuarea unui titlu general sau a unei serii; textul se încheie cu „alte câteva teme...”, ca și cum ar urma o continuare. Anul 1987 vine din numele fișierului; revista și numărul nu se văd. Semnat în capul articolului «de Paul-Cornel Chitic».

personajul rămâne, totuși, un **obiect scenografic** — antropomorfizat prin replicile ce-i sunt puse în seamă și prin animare.

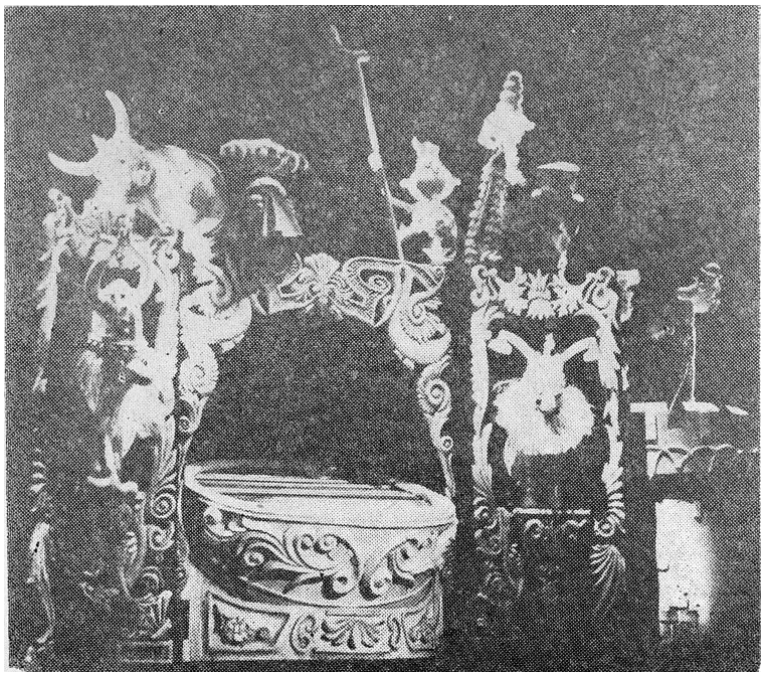
Simptomatic e acest fapt: atât regizorul cât și mânuitorii au intuit că personajele **pot și trebuie să fie obiecte** numai dacă și atunci când ceea ce se realizează prin ele nu poate fi realizat pe scenă de actorul-personaj; așadar, teatrul de animație există pentru că tărâmul său se află **dincolo de granița posibilului** în teatrul cu actori; o graniță foarte greu de stabilit; dincolo de ea se află **imaginabilul, fantasticul, metamorfoza**; aceste trei privilegii sfidează normele posibilului, ignoră pretențiile verosimilității, pentru a ieși în întâmpinarea **dorinței** micului spectator.

Chiar știe copilul din sală să dorească triumful binelui? Dacă da, atunci el află câte peripeții are de înfruntat binele până să se impună; dacă nu, atunci află din spectacol ce e **firesc** să triumfe.

Oricum, copilul este fascinat de spectacolul teatrului de animație; probabil că o sursă a acestei fascinații poate fi descoperită în joaca lui: nu o dată ne-a fost dat să surprindem câte un copil care vorbește foarte serios unor bucățele de lemn, unor țăndări de jucărie, unor „prezențe” invizibile pentru noi. Dacă am fost mai atenți, am putut observa cum — imitându-și sau nu părinții — el conferă derizoriilor sale jucărioare nu numai „suflet” și vorbire, ci și capacitatea de a i se împotrivi, de a refuza să i se supună. Iar copilul le mustră, le pedepsește și le orânduiește într-un anume fel.

Cum poate fi numită aceasta dacă nu **încercare** de a-și exercita **autoritatea**[58011] și de a-și încropi un model eficient al ei? Dorința lui este ca obiectele să-i vorbească, să emită pretenții, să schițeze împotriviri, pentru ca mai apoi — după ce le-a „inventat” opoziția — să o înfrângă.

Or, teatrul de animație satisface această dorință: obiectele-personaje de pe mica scenă **vorbesc, zboară, se multiplică, își schimbă dimensiunea, pot realiza tot ce-și propun** — și asta doar prin simpla



„Vitejii cetății Bade-Bade” de Tudor Vasiliu[204], Teatrul „Țăndărică”

spunere în cuvinte —, își schimbă înfățișarea, **se transformă și transformă totul în jurul lor.** Trebuie ca stângăcia și neatenția mânuitorului să fie enorme pentru ca micul spectator să iasă din transa imaginării. Dar dacă spectacolul este impecabil din punct de vedere „tehnic”, dacă textul este adecvat marilor intenții atunci, din lupta dintre personajele negative și personajele pozitive, copilul „fură” de la acestea din urmă un model de exercitare a autorității, mult mai complex decât și-l poate concepe el, de unul singur, dimpreună cu sensul moral al acesteia.

E foarte posibil ca numai teatrul să dețină magica forță de a ademeni copilul — prin prezența unor obiecte „mișcătoare” — să jinduiască la o anume calitate a relațiilor dintre oameni.

Acele obiecte, pe scenă, par vrăjite. Nu am auzit, până acum, ca ele să fi ațâțat vreodată, într-un mic spectator, dorința de a le avea în posesie exclusivă!

Nici o jucărie nu a realizat, până azi, această performanță.

Obiectul real, mânuit în orice reprezentație de teatru al animației pentru copii, **este dorința avidă** a acestora de a „intra” în niște peripeții care să se termine cum le place lor mai mult.

De acest „cum le place lor mai mult” răspunzători sunt maturii, cei ce fac spectacolul. De aceea, niciunde în altă parte nu e mai evidentă relația directă dintre valoarea artistică a unui spectacol și valoarea sa morală.

204 sursa: **«Vitejii cetății Bade-Bade»** de Tudor Vasiliu — spectacol al Teatrului „Țăndărică”, în regia lui Cristian Pepino, 1987 (după dmtr.ro, fișa regizorului). **Teatrul „Țăndărică”** — teatrul de păpuși și marionete din București, înființat în 1945; condus între 1949 și 1986 de Margareta Niculescu (1926–2018), sub care a devenit una dintre cele mai cunoscute scene de animație din lume.

*

Cât privește ironia răspunsului: este ea, fie și parțial, justificată? Înclin să cred că da; partajul în procente, ca, de altfel, orice altă apreciere cantitativă a aportului unuia dintre factorii participativi la spectacol, este un nonsens.

Scenografia are, desigur, un rol copleșitor în acest gen de teatru, rol, din păcate, adesea trecut cu vederea în comentariile spectacolelor.

Dacă admitem că obiectul real mânuit în spectacol este mai sus amintita dorință, întrebarea despre cât la sută reprezintă

[175 (79)]

un component sau altul își pierde interesul. Numai că acceptarea acestui obiect real[205] înseamnă doar deschiderea căilor spre a înțelege relația spectacol-public și funcția modelatoare a teatrului (care va avea public nu pentru că inhibă dorințele copilului, ci pentru că i le satisface, canalizându-le).

Pragmatic vorbind, însă, într-un spectacol întâlnim un angrenaj care presupune **tehnicități,** din acest punct de vedere, este obligatoriu să ne interesăm nu numai de obiectul real, ci și de **obiectele nominale** aflate în scenă. Astfel că, mai în glumă mai în serios, putem susține că într-un spectacol de teatru animat mai mult de trei sferturi este scenografie.

Să luăm pe rând cele trei privilegii ale teatrului de animație; vom constata cum sfera termenului de scenografie se dilată și tinde să-l cuprindă chiar și pe artistul mânuitor[206] (**Tyl Ulenspiegel** este exemplul incontestabil).

Aspirând cu lăcomie spre globalitate, spre egalitatea sa cu întregul numit spectacol, scenografia din teatrul de animație riscă să-și contrazică argumentația covârșitoarei sale importanțe.

Totuși, cât la sută dintr-o reprezentație este numai scenografie?

În teatrul cu personaje-actori, segregația între ce este și ce nu este scenografie e mai lesne de făcut: de o parte — **actorul-personaj**; în jurul său — de la costum până la spațiul scenei — se află scenografia. În teatrul de animație, **personajul e obiect** și, așa fiind, el, personajul, poate face aproape orice, inclusiv să se preschimbe în obiect-nepersonaj (**Vitejii cetății Bade-Bade**) ori în ființă fabuloasă; între imaginabil și fantastic, trecerea este naturală. Obiectele din jurul obiectului-personaj se pot, la rândul lor, metamorfoza în personaje[207] (**Aventurile lui Talion**), astfel încât, în bunele spectacole, observăm că scenografia nu e altceva decât un **personaj unic** ce se dedublează, se segmentează în entități diferite, un fel de **personaj-multiplu,**

205 obiect real — Pereche de termeni introdusă de autor în eseul «... (vezi pagina 518)

206 sursa: **«Tyl Ulenspiegel»** — spectacol al Teatrului „Țăndărică” după *La Légende d’Ulenspiegel* (1867) a scriitorului belgian Charles De Coster (1827–1879), epopeea în proză a strengarului flamand Tyl, devenit erou al rezistenței împotriva stăpânirii spaniole. Autorul îl dă ca exemplu de spectacol în care mânuitorul însuși intră în scenografie, ca actor-personaj alături de păpușă.

207 sursa: **«Aventurile lui Talion»** — spectacol de teatru de animație citat ca exemplu de obiecte de decor care devin personaje; n-am putut stabili cu siguranță teatrul, autorul și anul.

un biotop[208] perfect limitat și suficient sieși pentru a avea viață atâta vreme cât publicul nu-l părăsește.

Secretul vieții îl deține însă regizorul, tot așa cum secretul longevității aparține mânuitorului. Regizorul este cel ce dezghioacă și stârnește emoția, sentimentul.

Scenografia este un organism în letargie; trezirea la expresia vieții o fac regizorul și mânuitorii.

(Ceea ce comentăm, fie și în cea mai amplă cronică de spectacol, este organismul scenografic trăind și nu componentele din inventarul lui.)

Destinația ca destin

Am putea spune, deci, că tot ce nu este sunet, mișcare și sens motrice rămâne să fie scenografie, dacă nu s-ar dovedi că **sunetul, mișcarea și sensul motrice** sunt cele ce nasc scenografia, sau cum s-ar mai putea spune: **cele trei sunt condiții ale necesității** unei scenografii.

În momentul de față al teatrului de animație, scenografia este treaptă inițială a stării de agregare[209] numite spectacol; pentru că orice intenție de a face un spectacol, de a da o reprezentație, reclamă existența atâtor obiecte nominale (cărora le sunt stabilite toate datele și presupuse toate disponibilitățile), să spunem despre ansamblul acestora numit scenografie că ar constitui **treapta intențială** sau **intențională** a actului teatral.

Astfel că nu poate fi vorba de vreo dominație exprimabilă în procente, ci de întâietatea, de primatul scenografiei. Ca oricărui prim născut[210], lui îi este dat să fie calea de exprimare a sensului pentru care a fost făcut. Față de scenografie, regia are rol inițiatic, în timp ce mânuirii îi revine meritul desăvârșitei destăinuiri.

Fiind însăși calea de exprimare a sensului pentru care apare în lumea teatrului, primogenitura oricărei reprezentații teatrale are un traseu ciudat, care se dovedește a fi **imploziv:** ea se „desprinde” din intenția regiei și din posibilitățile mânuirii și, grație scenografului, ajunge să se „condenseze”, să se împlinească în chipul acelui „roi de obiecte” ce apar pe scenă.

În acest stadiu, scenografia a atins afeliul[211] — punctul cel mai depărtat de propriul său destin — pe traiectorie. (Pentru a-i sesiza drumul trebuie ca să nu luăm nici o clipă în considerație faptul că roiul de obiecte va fi animat, va fi mânuit.)

---

208 biotop — În biologie, spațiul cu condiții de viață omogene în care trăiește o comunitate de organisme; autorul numește astfel lumea „perfect limitată și suficientă sieși” a scenografiei unui spectacol de animație (și propune și… (vezi pagina 507)

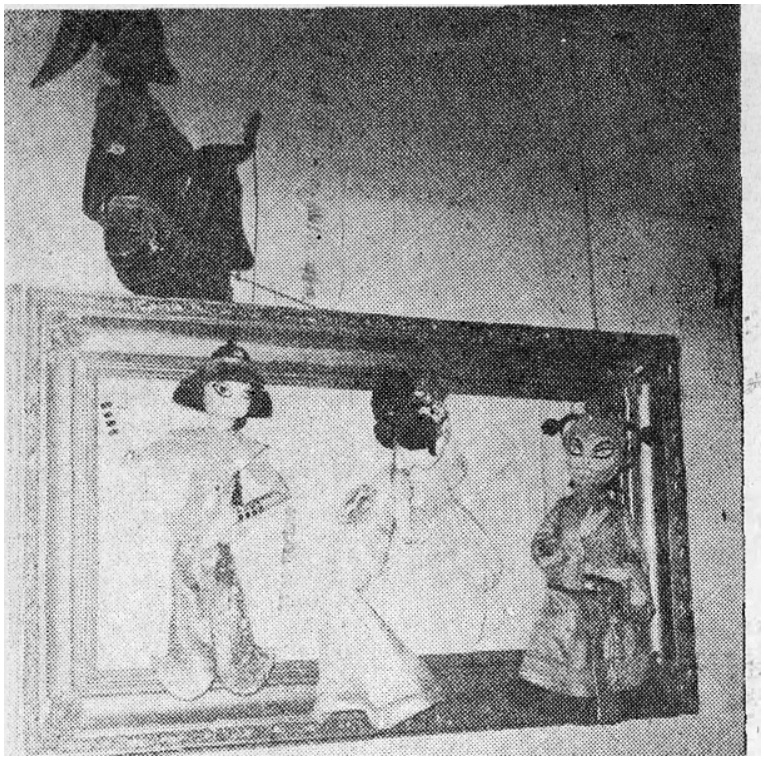
209 stării de agregare — Starea de agregare: în fizică, forma în care se află materia; autorul numește spectacolul o „stare de agregare” a cărei treaptă inițială e scenografia (în «… (vezi pagina 527)

210 sursa: „Primul născut” — imaginea dreptului de întâi-născut (primogenitura), pe care autorul o reia imediat („primogenitura oricărei reprezentații teatrale”): scenografia e, în ordinea facerii spectacolului, „fiul cel dintâi”.

211 afeliul — Punctul de pe orbita unei planete cel mai depărtat de Soare; autorul îl folosește pentru momentul în care scenografia, materializată în „roiul de obiecte”, e cel mai departe de sursa ei (intenția regizorului, viața dată de… (vezi pagina 505)

Din acest punct, marele mecanism al scenografiei se reîntoarce de unde a plecat: către intenția regizorului și către „viața” aflată în mâinile artistului. E cel mai chinuitor drum, acesta al revenirii la punctul inițial, căci **obiectele-personaje** și **obiectele împrejmuitoare** (obiecte-împrejurări, obiecte-suport, obiecte-reper), mai degrabă spus roiul lor, trebuie să se suprapună până la identitate cu sursele ce l-au generat.

[176 (80)]



În pagina de față și în paginile 81, 82, 83, imagini din Salonul păpușii

Salonul păpușii

Deschis în incinta Muzeului sticlei și ceramicii[212], salonul prezintă cu maximă acuratețe o mulțime de obiecte-personaje care, aninate pe albul peretelui, au încremenit „la afeliu” — în acel punct de unde ar trebui să se „reîntoarcă” la propria lor sursă: gândul de a face un spectacol teatral; toate personajele sunt păpuși și marionete, dar se simte că grupurile de păpuși sunt „poporul” unui anumit spectacol și că extrem de greu ar putea intra într-un alt scenariu, se simte că aparțin deci unor ideatori diferiți.

Excelenta inițiativă de a realiza acest salon al păpușii pune la dispoziție un material de cercetare care se va putea îmbogăți continuu; cele câteva piese „arhaice” — din teatrul popular ori din teatrul „cult” al secolului trecut — par să fie anvelopate într-o sferă transparentă, impalpabilă dar certă, care sugerează dimensiunea spectacolului, a intențiilor, a cuprinsului de existență umană incorporată în ele.

212 sursa: **«Salonul păpușii»** — expoziție de păpuși și marionete de teatru (piese „arhaice” din teatrul popular și din teatrul de păpuși al secolului al XIX-lea, alături de păpuși din spectacolele recente), deschisă în incinta unui muzeu al sticlei și ceramicii; n-am putut identifica sigur muzeul și data deschiderii.

Cu cât ne apropiem de mostrele din spectacolele deja văzute, cu atât sfera aceasta își lărgește diametrul până la a ne cuprinde și pe noi. Desigur, o impresie care probează fenomenul distanțării prin timp.

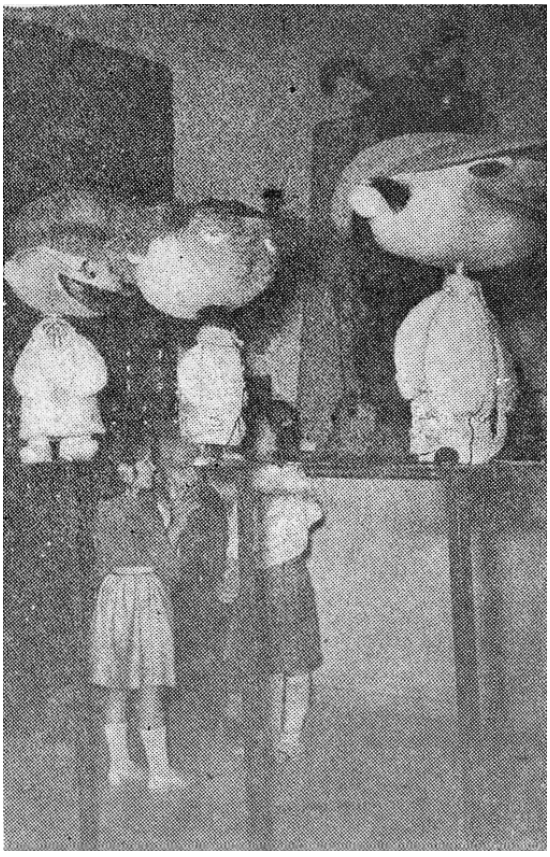
Dar dacă, printr-un miracol, exponatele s-ar anima întru totul la fel ca în spectacolele pentru care au fost create, am avea în fața ochilor spectacolul unei flagrante realități: **destinul unei scenografii este chiar destinația sa unică — acea reprezentație teatrală de origine.**

Între roiul de componente scenografice și mănunchiul de idei din care s-au născut se întâmplă mai mult decât o relație de identitate: tot ce apare pe scenă în acel spectacol am putea spune că sunt sosiile intențiilor, ideilor, sentimentelor generice, întrupări fericite ale acestora.

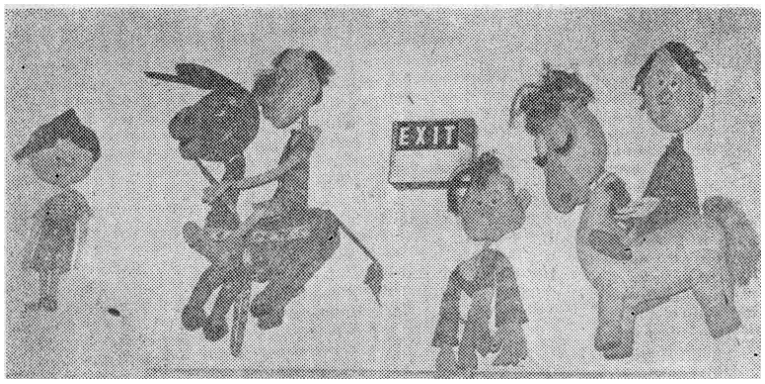
De aceea am calificat traiectoria ca fiind implozivă: pentru că **scenografia, după ce a fost proiectată de către „motivație" în afara sa,** după trecerea în concreta materializare **se reîntoarce la origine, devenind însăși motivația, scopul, sensul spectacolului.**

Și totuși, acest teatru — al obiectelor animate prin mânuirea din interiorul sau exteriorul lor — și spectacolele sale au o transparență ce le face, pe nedrept dar inevitabil, să pară lejere, minore (nu în sensul dezastruos, ci în cel blajin al cuvântului); cât de palpitantă ar fi povestea, cât de plină de tâlc și de generoasă în sugestii și cugetări ar fi reprezentația teatrală, lumea — văzută prin această

[177 (81)]



În pagina de față și în paginile 81, 82, 83, imagini din Salonul păpușii (legenda comună, p. 80)



În pagina de față și în paginile 81, 82, 83, imagini din Salonul păpușii (legenda comună, p. 80)

[178 (82)]



În pagina de față și în paginile 81, 82, 83, imagini din Salonul păpușii (legenda comună, p. 80)

prismă — apare fatalmente minoră, mult prea fragilă și liliputană[213]. Cel puțin din aceste pricini, spectacolele sunt privite cu îngăduința acordată jucăriilor și divertismentelor pentru preșcolari. În ce măsură asemenea prejudecăți sunt întemeiate, nu contează; câtă vreme ele, prejudecățile, dăinuie, nu are rost să le contrazicem făcând speculații teoretice.

213 sursa: **Liliputan** — după Lilliput, țara oamenilor cât degetul din *Călătoriile lui Gulliver* (1726) de Jonathan Swift (1667–1745): minuscul, pitic. [Jonathan Swift — Gulliver's Travels into Several Remote Nations of the World (1726), Project Gutenberg (eBook #829, domeniu public), en]

Cert este că teatrul de animație, știind despre sine că are miraculoase puteri de expresie, a aruncat pe scenă argumentul-forță a viabilității sale: **relația dintre ființa umană și obiect.**

Păpușarul, **mânuitorul a devenit Actor-personaj și joacă (intră în conflict) cu Obiectul-personaj.** Cuplul acesta e capabil să frisoneze publicul[214] (**Povestea unei păpuși, Tyl Ulenspiegel**). Adulții devin copii care asistă fascinați, uneori înfricoșați, la lupta dintre **Ins** și oricare dintre **Lucrurile** aflate în mediul său eminamente artificial.

Faptul că Obiectele-personaj vorbesc nu mai e o glumă; conversația e asimilată ca un fapt real incontestabil: orice obiect „ne spune multe”; doar că nu se exprimă prin viu grai.

Fetișism[215], reificare, mitul mașinii androgine ori al **ipoteticei gândiri care ne-a gândit ca să gândim** — iar avalanșa de întrebări încă neformulate, care e departe de a se potoli, nu va putea pătrunde în lumea teatrului decât pe scunda ușă a spectacolului de animație.

Așadar, acest teatru nu e doar pentru copii. Dar el fiind tratat ca având o unică utilitate, nici nu sărăcește în virtuozități, nici nu se pierde printre lucrurile mărunte.

*

Privilegii, prejudecăți, plasticitate; înlăuntrul acestui triunghi al „stării de fapt” se află teatrul de animație.

214 sursa: **«Povestea unei păpuși»** și **«Tyl Ulenspiegel»** — spectacole de animație în care mânuitorul apare la vedere, ca actor, și intră în conflict cu păpușa-personaj; n-am putut stabili cu siguranță teatrul și anul pentru «Povestea unei păpuși».

215 Fetișism — Venerarea unui obiect căruia i se atribuie puteri magice; prin extensie, atașamentul excesiv față de lucruri (în «... (vezi pagina 514)



În pagina de față și în paginile 81, 82, 83, imagini din Salonul păpușii (legenda comună, p. 80)

[179 (83)]

Obiectul real al tuturor spectacolelor — **obiectele nominale** ale fiecărei montări; binomul care pune în relație funcția implicită a fiecărei reprezentații și mijloacele fizice, concrete de realizare, se „rezolvă” prin regizor și mânuire: a descompune biotopul rezultat (mai aplicat ar fi, poate, termenul de „psihotop”), pentru a vedea „la fața locului” cum funcționează scenografia, este o operație dezolant de infructuoasă, întocmai cum ar fi disecția pe un trup fără viață, în căutarea „sufletului”. Căci între scenografie (fie ea înțeleasă și ca o cuprinzătoare listă de inventar în care intră, de-a valma, tot ce se vede pe scenă, inclusiv mânuitorii îmbrăcați în halate cu cagulă) și spectacol se interpune un alt element: euritmia[216]. Ar fi posibil un bun spectacol dacă ceea ce e la vedere n-ar funcționa impecabil de tensionat și fluent? Ar mai fi strălucit spectacolele[217] **Aventurile lui Talion, Aventuri cu Scufița Roșie, Surâsul Hiroshimei?**

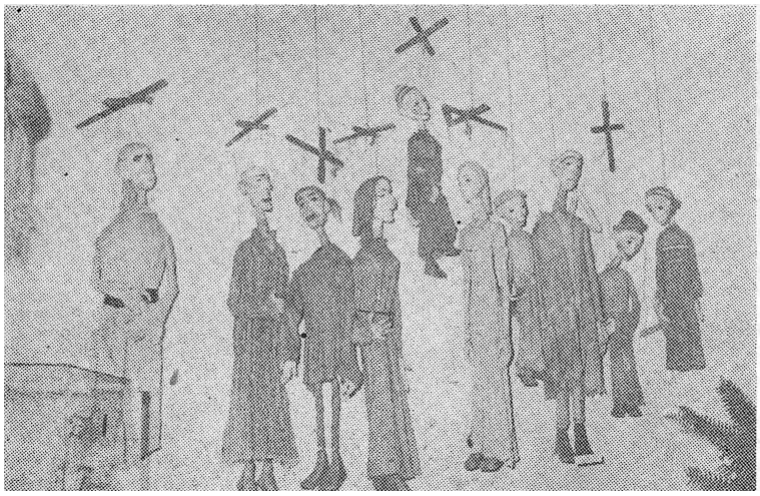
216 sursa: **«Aventuri cu Scufița Roșie»** — text și regie Cristian Pepino, Teatrul „Țăndărică”, 1986 (cronică de Irina Coroiu în «Teatrul», nr. 11–12/1986, după dmtr.ro). **«Surâsul Hiroshimei»** — recitalul Ginei Nicolae după poemul lui Eugen Jebeleanu, scenariul Dinu Kivu, regia Cristian Pepino, Teatrul „Țăndărică”, premiera 3 aprilie 1987 (vezi cronica autorului la acest spectacol). **«Aventurile lui Talion»** — vezi mai sus.

217 euritmia — Euritmie (gr., „ritm frumos”): armonia mișcării și a proporțiilor; pentru autor, elementul care se interpune între scenografie și spectacol — funcționarea „impecabil de tensionat și fluent” a tot ce se vede pe scenă (în «... (vezi pagina 514)



În pagina de față și în paginile 81, 82, 83, imagini din Salonul păpușii (legenda comună, p. 80)

Din pragul acestui alt component al spectacolului pornesc însă alte câteva teme...

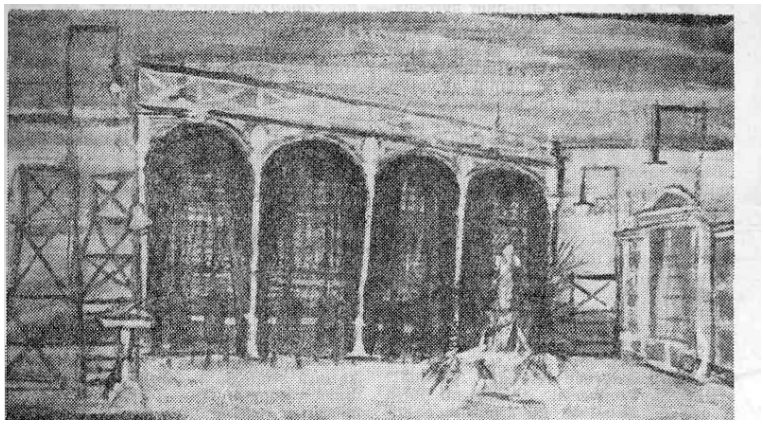


În pagina de față și în paginile 81, 82, 83, imagini din Salonul păpușii (legenda comună, p. 80)

„Marea” de Edward Bond[218] la Teatrul Național din București

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1987, p. 37]

Cronica scenografică



George Doroșenco: schițe de decor și costume la „Marea” (legenda comună, p. 39)

Care or fi fost intențiile regizorului Horea Popescu[219] când a decis să monteze **Marea** lui Edward Bond pe marea scenă[220] a Naționalului bucureștean? Căci piesa, în ciuda faptului că ne „trimite” să vedem și ce se întâmplă pe malul mării, rămâne, totuși, **o piesă camerală.** La urma urmei, **marea cea concretă,** la care textul face aluzie într-un pumn de replici, se putea lăsa văzută și numai într-un petec de fereastră; pentru scenele care au loc pe plajă există o convenție teatrală deloc supărătoare și îndeajuns de

218 Edward Bond — Edward Bond (1934–2024) — dramaturg englez; «Marea», la Teatrul Național din București (în «„Marea” de Edward Bond la Teatrul Național din București»). (vezi pagina 513)

219 sursa: **Contextul cronicii** — cronică scenografică (rubrica «Cronica scenografică») a spectacolului *Marea* de Edward Bond, montat de Horea Popescu pe scena mare (Sala Mare) a Teatrului Național din București, în scenografia lui George Doroșenco; data premierei nu apare în articol și n-am putut-o verifica (anul 1987 vine din numele fișierului). Ilustrațiile sunt schițele de decor și de costume ale scenografului. **Horea Popescu** (25 ianuarie 1926, Zlatna – 24 ianuarie 2010, București; după dmtr.ro) — regizor de teatru și de film, multă vreme director artistic al Teatrului Național din București; a pus în scenă premiera absolută a dramei *Danton* de Camil Petrescu (TNB, 30 decembrie 1974).

220 sursa: **Edward Bond** (18 iulie 1934, Londra – 3 martie 2024) — dramaturg englez, unul dintre autorii cei mai radicali ai teatrului britanic postbelic (*Saved*, 1965; *Lear*, 1971; *Bingo*, 1973). ***The Sea*** („Marea”), comedie, s-a jucat întâi la Royal Court Theatre din Londra la 22 mai 1973, în regia lui William Gaskill; acțiunea se petrece în 1907, într-un orășel de pe coasta de est a Angliei: după înecarea unui tânăr într-o furtună, negustorul de stofe Hatch, convins că ținutul e invadat de ființe din spațiu, își târăște concetățenii într-o isterie colectivă, sub ochii tiranicei doamne Louise Rafi, care domnește peste viața „bună” a localității; prietenul înecatului, Willy Carson, și bătrânul pustnic Evens sunt vocile lucidității.

frecventă: avanscena ar fi fost malul, iar marea propriu-zisă ar fi fost chiar marea de capete a spectatorilor.

Uriașenia scenei de la Național a răstălmăcit și a deturnat dorințele regiei: spectacolul nu a ieșit monumental, ci peisagistic; enorm, dar în gamă minoră.

Ce altceva putea face scenograful George Doroșenco[221] într-un perimetru de joc actoricesc întins cât un teren de handbal decât să mizeze pe forța de impresionare a imensei întinderi de apă — milenară sursă de spaime și primejdii de moarte? Furtună în larg, un naufragiu, un înecat — chiar textul se organizează pe această întâmplare declanșatoare de tragedii și drame.

Textul e piesă de teatru sau scenariu de film? Mai degrabă scenariu; ca să-i dai lui Hatch dreptate — atât cât o are — trebuie să fi trăit cât de cât **frica de necunoscut** pentru a putea înțelege cum se transformă ea, grație UFO-maniei[222], în **frica de necunoscuți**; or, numai imaginea cinematografică poate stârni acea frică precisă care, fie și parțial, îndreptățește transformarea negustorului de stofe în obsedat de pericolele „din afară” — (ridicolă nu e frica, ci soluția propusă de negustor: insigne, salut cu iz nazist, regulament etc., cu alte cuvinte palide succedanee ale siguranței). Or, în scenă, marea este sugerată și simulată prin grațioase ondulări de voal albastru sub care suflă energic un ventilator cu elice de avion. Deasupra mării, o imensă pânză de fundal pe care a fost pictat — cu o îndemânare invidiată pe orice platou de televiziune — un cer înnegurat și străfulgerat de un prea vizibil stroboscop[223][224].

Față de cât se putea realiza pe scenă, scenograful a rezolvat mai mult decât convenabil problema pusă de ambiția

[181 (—)]

regizorului. Ba mai mult: i-a oferit și o generoasă sursă de mister, aflată în consens cu textul. Nu ne „spune” piesa că pericolul vine din interior? În scenă însăși schimbarea decorului este halucinantă, sumbră, dovadă că primejdia se poate năpusti spre oameni nu numai dinspre mare.

Dar, în spectacol, textul lui Bond rămâne undeva în planul al doilea al atenției, deci este zdravăn bruiat în tăcere ori de câte ori în planul al doilea al scenei, între fundalul maritim și spectatori, din dreapta ori din stânga, își fac apariția, alunecând (nu prea) silențios, pe adevărate plăci tectonice, interioarele unor imobile — magazinul domnului Hatch și palatul doamnei

221 sursa: **George Doroșenco** — scenograf, soțul regizoarei Anca Ovanez-Doroșenco (1946–2020), ale cărei spectacole de la Iași, București și Bacău (1969–1988) le-a semnat aproape pe toate; după 1990 s-au stabilit la Nisa (după dmtr.ro, fișa Ancăi Ovanez).

222 *UFO* (engl., acronim pentru *Unidentified Flying Object*) — „obiect zburător neidentificat” (în românește OZN); „UFO-mania” — obsesia „farfuriilor zburătoare” și a invaziei extraterestre, de care suferă negustorul Hatch în piesa lui Bond.

223 sursa: **Stroboscop** — aparat care emite fulgere de lumină scurte, la intervale regulate; pe scenă imită fulgerele sau descompune mișcarea în imagini sacadate.

224 stroboscop — Aparat care emite fulgere scurte de lumină la intervale regulate; pe scenă imită fulgerele sau sacadează mișcarea (în «„Marea” de Edward Bond la Teatrul Național din București»). (vezi pagina 527)

Rafi[225] — ori detaliile topografice ale litoralului — promontorii și dune în care (nu prea) sunt bine înfipte foișoare de supraveghere, stâlpi de iluminat etc.

Cele două interioare sunt echivoce din punct de vedere istoric; la fel și costumele. Ele aparțin, englezește, oricărui deceniu din ultimele două secole britanice. O abilitate scenografică acceptabilă: dacă despre text se spune că prin ultimele scene iese din „parohial” și trece în „universal”, soluția nu putea fi decât aceasta: să fie aruncate costumele într-un atemporal care ne scutește de oricare alte curiozități. Dacă se poate întâmpla oricând, se poate întâmpla și oriunde. De reținut că în acest spectacol prin „universal” ni se cere să înțelegem „atemporal” și „atopic”[226] (dacă ar fi așa, orice vorbă aruncată-n vânt ar însemna că are valoare universală). În ansamblu, **numai spectacolul scenografiei,** în ciuda inconvenientelor pricinuite de ambițioasa grandoare a montării, **ia în serios, atât cât meritau teoretic, intențiile inițiale ale montării. Scenografia scuză regia.**

Să derulăm spectacolul, dar într-un fel mai puțin obișnuit: ca și cum nu am fi auzit replici — rostite cu mai multă sau mai puțină dicție —, ci doar o rumoare vag colorată emoțional; în ceea ce privește personajele, să le considerăm a fi niște năluci cărora le-am deslușit doar trecerile prin scenă, doar agitația febrilă, doar faptul de a se fi grupat ciotcă ori de a se fi împrăștiat care încotro. Imaginea scenică — locul comun al privirilor noastre — are o sumbră și sonoră monumentalitate: cerul enorm, cu întunecările zdrențuite ale norilor de furtună; sub cer — marea învolburată, întunecimea sfâșiată de fulgere. Pe țărmul amenințat de flux și de valuri furioase, câteva prezențe se zbat, aleargă etc. Cerul și marea rămân tot spectacolul copleșitoare și obsesive. Scenograful a împins prezența naturii sălbatice în fundalul scenei, pentru că numai distanța îngăduie sugestia imensității și a primejdiei (în aspra intimitate dintre navigator și mare, marea cu care el luptă încleștat este următorul val și nu nemărginirea întinderii de apă). Marea și cerul joacă rolul Stihiilor[227]: ele fac victime la întâmplare, orbește, fără voie și fără scop. Să ne izolăm de ele, propune scenograful — și în scenă își fac apariția, glisând din dreapta și din stânga, succesiv, cele două imobile amintite, două incinte oricum ocrotitoare față de urgiile de afară. Dar incintele sunt pavăză numai împotriva calamităților naturale, nu și a celor psiho-sociale. Căci furtuna care se iscă în aceste două interioare — ne avertizează textul — e mai puțin vizibilă, mai puțin înfricoșătoare, dar mult mai periculoasă pentru umanitate. Natura este unică și „apolitică”, încremenită în obișnuința ei de a fi schimbătoare. Față de eternitatea ei, cele două imobile-incintă sunt **efemeride** cu identitate precisă — identitatea lumii care foiește sub cer și la malul mării. Sigur,

---

225 sursa: **Hatch** — negustorul de stofe din piesa lui Bond; **Mrs. Louise Rafi** — văduva bogată, tiranică, ce stăpânește viața mondenă a orășelului (în original *The Sea* are în distribuție și pe Willy Carson, Evens, Hollarcut, vicarul, Rose Jones, Jessica Tilehouse, Mafanwy Price).

226 *atopic* — (din gr. *átopos* „fără loc”) „care nu ține de vreun loc anume”, pereche a lui *atemporal*, „care nu ține de vreun timp anume”.

227 sursa: **Stihie** (din gr. *stoicheîon* „element”) — fiecare dintre elementele naturii (apa, focul, aerul, pământul), înțeles ca forță oarbă, dezlănțuită; „stihiile” — puterile naturii.



George Doroșenco: schițe de decor și costume la „Marea” (legenda comună, p. 39)

[182 (—)]



George Doroșenco: schițe de decor și costume la „Marea”



George Doroșenco: schițe de decor și costume la „Marea”



George Doroșenco: schițe de decor și costume la „Marea”



George Doroșenco: schițe de decor și costume la „Marea”

e un neajuns al peisajului convențional în acest spectacol: Natura, figurată scenografic numai din perspectivă meteorologică și plasată cuviincios în spatele unor impozante reconstituiri muzeografice de imobile, e mai degrabă prilej de digresiune poetic-paseistă decât premisă dramatică. Dar scenograful **repetă** digresiunea, așezând-o a doua oară sub semnul fabulei moralizatoare, într-o scenă din interiorul palatului, și obține astfel, în pripă, o unitate de viziune. În acea scenă costumele sunt făcute pentru a sugera o faună aiuristic compusă din jivine fabuloase imaginate de niște diletanți.

Costumele din repetiția pentru spectacolul de teatru amator au oferit, din punct de vedere scenografic, toate datele pentru a divulga ridicole hărnicii, hilare bune intenții, stupide fantezii. Mai intervin în spectacol și alte două momente scenografice, situate în opozanță: rulota dintre dune (și locatarul ei, un hârșit de viață greu de acceptat și de suportat de către ceilalți) și pianul de pe promontoriu. Primul element marchează acel soi monahal al apropierii omului de natură; celălalt, prea vizibil în cheie suprarealistă, persiflează tembelismul ideii de a amenaja „cât mai drăguț” Natura.

Universul, lasă a se înțelege Edward Bond, are trei componente dispuse concentric (iată o reprezentare conformă celei mai înrădăcinate și mai frecvente prejudecăți): Natura — la limita socialului, jucând rolul de „exterior” al umanității, iar în mijloc meschinul chip în care „lumea bună” se imaginează făcând cultură. George Doroșenco s-a străduit să le aducă pe toate trei: Natura, la margine, (fundalul este marginea îndepărtată a scenei); în față comunitatea

umană (imobilele și personajele care mișună prin ele și pe afară) — insulă înconjurată de acvatica prezență a cosmosului, iar în palat — micuța oglindă caraghioasă — să zicem spectacolul de teatru — în care, după gustul terorizantei Rafi, totul se întâmplă și se vede după cum îi convine ei. Natura, marea, este narată pe scenă cu abundență de epitete, dar sobru; pentru reprezentarea faunei sociale și a fantasmagoriilor ei, scenograful s-a străduit să înzestreze spectacolul cu „unelte” cât mai sarcastice pentru a biciui, conform dorinței autorului, moravurile; dar, prin anumite efecte obținute chiar din schimbarea la vedere a decorului, a oferit și posibilitatea de a împinge spectacolul și „dincolo”, și „peste text”. Spectacolul însă trage spre pământ, ca un veritabil lest, intenția scenografului, preferând să plutească la nivelul comicului cu orice preț și nu arareori jenant.

Paul Cornel CHITIC



George Doroșenco: schițe de decor și costume la „Marea”



George Doroșenco: schițe de decor și costume la „Marea”



George Doroșenco: schițe de decor și costume la „Marea”

Întâlnire la metrou

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1987, p. 36–38]

Teatrul „Bulandra”

de Eugenia Busuioceanu

Data premierei: 5 mai 1987. Regia: PETRE POPESCU. Scenografia: VICTOR CREȚULESCU. Distribuția: DAN DAMIAN (Virgil Oancea); ICA MATACHE (Valeria Oancea); MIHAI CAFRIȚA (Alexandru Oancea); MIRELA GOREA (Anca Costiniu); VIOLETA ANDREI (Angela Costiniu); ION LEMNARU (Laurențiu Lovin); VALERIA OGĂȘANU (Mădălina Lovin); ION CHELARU (Victor); ADRIAN GEORGESCU (Pamfil Ieremia); MIHAI MEREUȚĂ (Ilie Udrea).

„De cum am întâlnit titlul acestei piese[228], mi-a tresărit inima de bucurie, căci teatrul nostru se află de multă vreme în relații nu numai de bună vecinătate ci și de prietenie cu minunații constructori ai magistralei subterane. Echipa lor de teatru a fost îndrumată de noi, iar dânșii ne-au oferit în dar sprijinul lor pentru rezolvarea câtorva dintre problemele legate de instituția noastră. Am montat această piesă pentru ca astfel să împletim ceva din sufletul și gândurile acestor constructori cu destinul artistic al celor ce interpretează personajele **Întâlnirii...** Un semn de prețuire a muncii lor prin munca noastră artistică”.

Această mărturisire, făcută de actorul Ion Besoiu, directorul Teatrului „Bulandra”[229], după spectacolul premierei, dă măsura exactă a locului ce îl au piesa și problematica sa în repertoriul acestui teatru. **Întâlnire la metrou** este o piesă despre destine răscolite, dislocate din încuibata lor trufie, destine reașezate pe fundația cea mai fermă care este adevărul, destine care se edifică, acum, în aerul pur al cinstei și sincerității.

În piesă e vorba de o crimă săvârșită cu ani în urmă, cu tact, cu minuție și cu diabolică inventivitate. Crima se numește compromitere morală, socială și politică, prin calomnie și înscenări. Rezultatul ar fi fost același și dacă nu i se întâmpla victimei mortalul accident cardiac, accident imprevizibil, dar și

---

228 sursa: **Contextul cronicii** — cronica premierei din 5 mai 1987 a Teatrului „Bulandra” cu piesa de actualitate *Întâlnire la metrou* de Eugenia Busuioceanu; articolul se deschide cu declarația directorului teatrului, Ion Besoiu, despre legătura trupei cu constructorii metroului bucureștean (prima linie a metroului din București a fost inaugurată la 16 noiembrie 1979). Revista și numărul nu se văd.

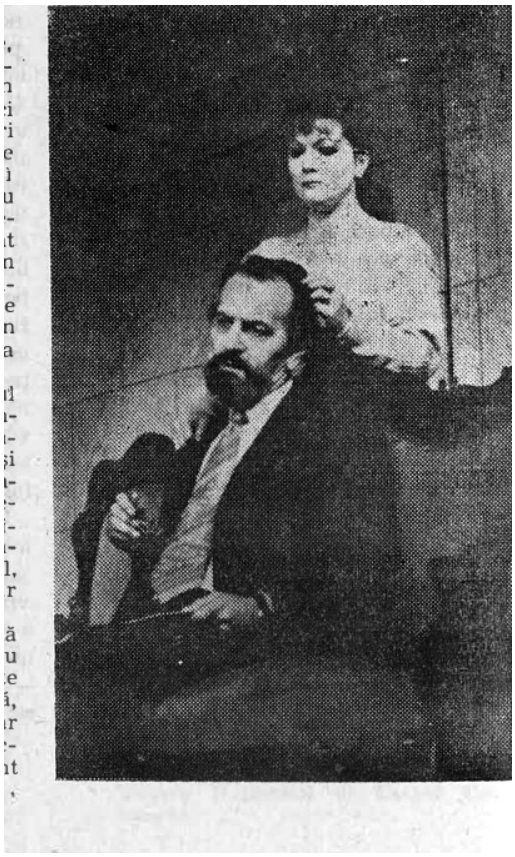
229 sursa: **Ion Besoiu** (11 martie 1931, Sibiu – 18 ianuarie 2017) — actor de teatru și film, membru al trupei Teatrului „Bulandra”, pe care l-a condus ca director timp de doisprezece ani. **Teatrul „Bulandra”** — Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” din București, fostul Teatru Municipal (înființat în 1947), care poartă din 1961 numele actriței Lucia Sturdza Bulandra (1873–1961), prima lui directoare; sub Liviu Ciulei (1963–1972) a devenit scena reteatralizării.

binevenit pentru intrigant. Chiar rămânând în viață, victima tot ar fi fost înlăturată, valoarea inteligenței sale, contestată, iar asasinul tot ar fi urcat cu frenezie treptele ierarhiei, până atât de sus încât abia acum, când va fi destituit din funcție, va fi posibilă și demascarea lui.

Bine surprins în text e faptul că autorul odioasei fapte nu poate fi întâlnit, spre a i se arunca în față acuzația, decât după ce-și pierde funcția. Și tot atunci se petrece și pocăita mărturisire a celui ce i-a fost în permanență acolit, la fel de lipsit de scrupule, de venal și de abject.

Piesa Eugeniei Busuioceanu[230] are o atitudine relaxată față de amintita fărădelege, a cărei săvârșire a fost bine blindată cu preceptele moralității intransigente. Tratată cu o calmă superioritate, drama va fi doar povestită și reconstituită, e drept, minuțios, fără însă ca restabilirea adevărului să atragă după sine nici pretenția și nici perspectiva pedepsirii făptașului.

Personajele sunt împăcate cu ele însele: faptul că pot munci și că munca le pasionează



Ion Lemnaru și Valeria Ogășanu

[184 (37)]

le conferă demnitatea renunțării la răzbunare; nici chiar fiica victimei, Anca Costiniu, deși profund marcată de moartea tatălui și de labilitatea psihică a mamei, nu năzuiește decât să-i poată spune vinovatului adevărul adevărat.

230 sursa: **Eugenia Busuioceanu** — dramaturgă, autoarea piesei *Întâlnire la metrou*, jucată la Teatrul „Bulandra” în 1987; n-am găsit date biografice sigure.

Laurențiu Lovin va fi pedepsit doar prin tăcerea disprețuitoare care urmează rostirii acelui adevăr.

Autoarea aduce în scenă oameni harnici, cinstiți și într-atât de captivați de activitatea productivă pe care o desfășoară încât nu se lasă ademeniți de ispita generalizărilor, a diagnosticării sociologice, a depistării cine știe căror simptome. Sunt curați sufletește, senini și, deci, incapabili de a se înrăi din pricina celui ce i-a trădat în favoarea ascensiunii cu orice preț.

Ingenioasă este tehnica scriitoricească prin care problema piesei, de anvergura unei fresce sociale, este tratată la nivel alveolar, concentrată adică la stricta existență a personajelor și a universului lor lăuntric. Ne aflăm în fața unor partituri actoricești oferite de text, așadar vom consemna interpretările.

Spectacolul realizat de Petre Popescu[231] e remarcabil prin egala atenție ce o acordă fiecărei scene. Calde momente de liniște familială, de duioșie cumpătată, o mișcare în scenă limpede și simplă, ca un ecou al obișnuitului din viață, ușoare tresăriri și scurte încordări înviorează, ici și colo, constanta și irevocabila traiectorie a dialogului spre triumful final al bunului-simț nevindicativ. Jocul actorilor este excelent: dominanta interpretărilor este aerul firesc: ton calm, verosimilitate, fiecare cuvânt, chiar și cel mai obișnuit, capătă o încărcătură de adevăr și de naturalețe.

Dan Damian (Virgil Oancea) este bărbatul care a văzut multe, știe totul, până la detaliu, în legătură cu cazul tăinuit din 1962 până azi, e echilibrat și încredințat că adevărul va ieși la lumină. Nu poate urî, reacția sa este doar un definitiv dispreț.

Ica Matache (Valeria Oancea, soția lui Virgil) are o tristețe molcomă în fața celor ce se întâmplă, o bunătate dezarmantă și o aură pacificatoare în fiece spusă a sa.

Mihai Cafrița (Alexandru Oancea), ca fiu al celor doi, este blajin, prietenos, vesel cu măsură și bucuros; un tânăr minunat, fremătător când e vorba de muncă și cu suflet deschis.

Mirela Gorea (Anca Costiniu) aduce în scenă o neliniște, un oftat îndurerat, o suferință plină de pudoare, o tristețe sever controlată; e măcinată de gânduri și sentimente arareori destăinuite.

Violeta Andrei (Angela Costiniu[232], mama Ancăi) compune un personaj insolit; pe toate le trăiește ca fiind în transă, plutește într-o reverie în care fiece moment de trezie este, concomitent, cel al căderii într-o altă fabulație mitomaniacală; trăind în plin delir narcisist, prizonieră a propriilor sale fantasme, Angela Costiniu are în Violeta Andrei interpretarea cea mai pasionant verosimilă, un destin al totalei substituiri a ființei cu imaginea despre sine.

231 sursa: **Petre Popescu** — regizorul spectacolului de la Teatrul „Bulandra” (1987); scenografia — **Victor Crețulescu**. N-am găsit date biografice sigure pentru niciunul dintre ei.

232 sursa: **Violeta Andrei** (n. 29 martie 1941, Brașov) — actriță de teatru și film, în trupa Teatrului „Bulandra” până în 1990.



Dan Damian și Mihai Mereuță

Valeria Ogășanu (Mădălina Lovin)[233] a trebuit să realizeze un personaj căruia îi e dat să suporte cel mai dureros adevăr: e fata care află că tatăl ei este un ticălos. Valeria Ogășanu a găsit toate resursele pentru a face cât mai firească trecerea de la ceea ce-și închipuia la realitate. Tăcerile ei sunt la început intrigate, apoi nedumerite, mâhnite, învinse, revoltate, acuzatoare.

Ion Chelaru (Victor, logodnicul Ancăi Costiniu) este umbra iubitoare a unei fete care nu-și găsește încă liniștea. E simplu, direct, amuzant în sinceritatea sentimentului său.

Adrian Georgescu (Pamfil) creionează o lichea, un neisprăvit care s-a săturat să fie ceea ce este. Lejeritatea cu care-și demască „stăpânul” și-și mărturisește abjecția poate fi considerată un pas spre umanizare,

[185 (38)]

dar, în aceeași măsură, și un semn de grosolană ieșire din sclavie și deci de intrare în proprietatea propriilor sale josnicii.

Mihai Mereuță, în rolul profesorului[234] Ilie Udrea, este și aici un actor minunat; o ființă simplă, naivă, cinstită în fondul său — acesta e personajul pe care actorul îl îmbogățește cu năduful dezlegării de taina celor știute

Ion Lemnaru (Laurențiu Lovin) își construiește personajul pe două dimensiuni. Inteligența sa, forța sa de persuasiune nu au nimic demonic,

233 sursa: **Valeria Ogășanu** (23 septembrie 1946 – 26 februarie 2023) — actriță de teatru și film, a Teatrului „Bulandra”.

234 sursa: **Mihai Mereuță** (1924–2001) — actor de teatru și film, membru al trupei Teatrului „Bulandra”, unul dintre marii actori de compoziție ai scenei românești.

malefic; ceea ce suportă în timpul demascării nu găsește în el zdrobitoare contrareplici, pentru că autoritatea sa nu s-a datorat vreunei diabolice inteligențe, ci funcției. Așadar, Laurențiu Lovin este doar individul care a putut să aplice ceea ce a învățat în pripă despre speculațiile de bursă pe piața cererii și ofertei sociale. Ceea ce părea uriaș și intangibil se dovedește a fi flasc și inconsistent. Ion Lemnaru întruchipează întocmai omul aparențelor: un abil în măsura în care i s-a îngăduit, un intrigant în măsura în care a găsit audiență, un parvenit prin câte se pot acumula. Interpretarea sa, puternic demascatoare, a pus în evidență faptul că personalitățile de paie sunt înspăimântătoare pentru că există o lumină care le permite să proiecteze o umbră uriașă.

Paul Cornel CHITIC

Joc ciudat după scăpătat

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1987, p. 38–39]

Teatrul Foarte Mic

de Radu Iftimovici

Data premierei: 5 aprilie 1987. Regia: LEONARD POPOVICI. Decorul: arh. VIRGIL LUSCOV. Costumele: DANA LAZANU. Distribuția: PAPIL PANDURU (Andru); DOINA TAMAȘ (Iulia); ANA MARIA BOBICOV (Alice).

Noua premieră de la Teatrul Foarte Mic[235] — a 24-a de la înființare, ne informează caietul-program — ar fi trebuit să fie spectacolul unor bântuiri: personajului Andru, un bărbat a cărui moarte este previzibilă, îi iese „în întâmpinare" amintirea Iuliei, cea care i-a fost soție cu ani în urmă. La rândul său, Andru bântuie prin viața devotatei Alice, actuala sa nevastă; din felul ei de a se purta, cu dăruire, discreție și dezinteresat, înțelegem că și ea, cândva, va fi întâmpinată, în memorie, de Andru. Totul se petrece — în piesa lui Radu Iftimovici[236] — în răstimpul uneia dintre zilele de obositoare odihnă în pat, la care Andru este condamnat de medici în speranța vindecării, răstimp de pustie așteptare a clipei când Alice va să vină de la serviciu, de la spital, de la treburi. Piesa are densitatea unui rechizitoriu în care nu e vreme de pierdut; construit cu meșteșug, textul oferă toate datele necesare unui spectacol „de cameră", pentru care procesul de conștiință are nevoie de intima prezență a unui cât mai mic număr de spectatori-martori. S-ar putea spune că această piesă a fost scrisă special pentru dimensiunile Teatrului Foarte Mic.

Textul întinde spectatorului o capcană, în care, însă, a căzut regizorul[237]: Iulia intră în scenă ca o prezență vie; aflăm pe parcurs că vorbele ei, gesturile ei sunt cele de pe vremea când trăia, motiv pentru care, în spectacol, faptul e luat în sensul lui **literal**: apariția ei, persistența ei în preajma lui Andru nu e nici amăgire, nici fantasmă fetișizată, ci dimpotrivă, e într-atât de corporală încât Andru trăiește direct (și nu reeditează, așa cum se cuvenea) înfiorări tactile, senzualități nostalgice, acute dorințe imposibile.

---

235 sursa: **Contextul cronicii** — cronica premierei din 5 aprilie 1987 a Teatrului Foarte Mic din București cu piesa *Joc ciudat după scăpătat* de Radu Iftimovici; după caietul-program, a 24-a premieră a teatrului. **Teatrul Foarte Mic** — mica sală de studio din București (bd. Carol I), azi a doua sală a Teatrului de Comedie. Revista și numărul nu se văd; cronica urmează în revistă, pe aceeași pagină, cronicii la «Întâlnire la metrou».

236 sursa: **Radu Iftimovici** — scriitor (proză, teatru) și medic; *Joc ciudat după scăpătat* e o piesă de cameră cu trei personaje (Andru, Iulia, Alice).

237 sursa: **Regizorul** spectacolului e **Leonard Popovici**; decorul — arhitectul **Virgil Luscov**; costumele — **Dana Lazanu**. N-am găsit date biografice sigure pentru ei.

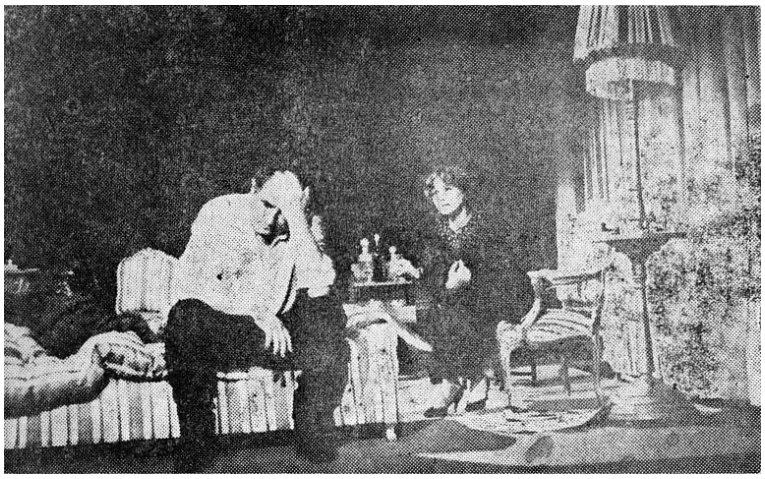
Așa se face că revenirea în imaginar a Iuliei — în ciuda replicilor care exclud posibilitatea — se transformă de-a binelea în vizită „nepermisă”, secretă, făcută de o fostă iubită în casa unui familist. De aceea, sosirea lui Alice nu e șocantă, întocmai ca o revenire la realitate, ci seamănă cu banala reîntoarcere la treburile casnice a unei soții „aproape” înșelate de soțul ei.

Deși textul oferă bune partituri interpreților, spectacolul este din păcate lipsit de freamăt, de misterul judecății de sine, de tăcerile ce le poate pricinui acea alternativă neîndrăznită, nici în imaginație, de Andru.

Dialogul acestui bărbat cu Iulia este — în planul textului — o coborâre în penumbra conștiinței active, o coborâre în trepte de adânc; Andru este absorbit de vârtej către punctul în care existența sa atinge imponderabilul.

O coborâre în trepte de adânc. Dar adâncul nu e numai al pământului, ci și al cerului, așa cum este și al labirintului.

[187 (39)]



Papil Panduru și Doina Tamaș

Andru, personajul literar, rătăcește pe cărarea deja străbătută, reparcurgându-i traseul și reconvingându-se **că e**, că **a fost** drumul cel bun…

Dar regia „dărâmă” zidurile labirintului, astfel că Papil Panduru (Andru)[238] nu mai are de ce să fie descumpănit, ori încremenit de neliniște, ci rămâne, pur și simplu, un posesor de adevăr pe care o ipoteză aiurită îl face să se mire politicos, vag amuzat, cel mult să se arate nedumerit, dar atât cât îi poate permite statutul său de „știutor a toate”; concepția sa nu suferă nici un colaps, nici măcar o clintire, și rămâne nealterată. Interpretarea lui Papil Panduru, din pricina lipsei de concepție regizorală asupra dramei și a personajelor, conține numai gama minoră a falselor ieșiri din dilemă, a refuzului șăgalnic, a diversiunilor prin viclenie și vagi puseuri erotice; cu toate că Doina Tamaș pledează în interpretarea sa pentru o Iulie care-l atrage, îl ademenește pe Andru spre tărâmul unui alt fel de gândire, unui alt fel de a crede în ceea ce crede; regia o obligă și pe această actriță a nu fi — ca personaj — o virtualitate fascinantă și „corupătoare” de scheme logice, ci o pământeană ademenitoare și

238 sursa: **Papil Panduru** — actor de teatru și film; partenerele lui sunt **Doina Tamaș** (Iulia) și **Ana Maria Bobicov** (Alice). N-am găsit date biografice sigure.

care se abandonează. Inflexiunile sale vocale, derutantele întăriri de cuvinte și tăceri, gingășia felului ei de a renunța la anume somații teoretice, eforturile de a țese mirajul unor ipoteze au fost inutile tentative de a dimensiona ponderal și terestru un personaj fizicește inexistent.

La rândul ei, Alice, unica prezență feminină reală, trebuia să aducă o boare de dragoste caldă, cu nuanțe materne, și umbra ocrotitoare a unui simțământ de siguranță oferită de gestul banal, concret, cotidian. Din păcate, apariția lui Alice e un simplu accident neplăcut, menit doar să întrerupă închipuita discuție dintre cele două personaje. Ana Maria Bobicov nu avea altceva de făcut decât să accepte personajul ignorat de regizor.

Actorii s-au arătat a fi încurcați de „linearitatea” tramei. E de presupus că inteligența interpretativă a Doinei Tamaș și a lui Papil Panduru va găsi, de-a lungul șirului de reprezentații, câteva fisuri în netezimea montării, prin care să răzbată spre acele niveluri mereu dorite și sugerate de nuanțele jocului lor, nuanțe inutil oferite unei regii care n-a știut să le speculeze.

Paul Cornel CHITIC

Baltagul

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1987, p. 49–50]

Spectacole pentru tineret

Teatrul pentru copii și tineret din Iași

de Constantin Paiu după romanul lui Mihail Sadoveanu

Data premierei: 21 decembrie 1986. Regia: NATALIA DĂNĂILĂ. Scenografia: MARFA AXENTI. Distribuția: DOINA IARCUCIEVICI (Vitoria Lipan); TOMA HOGEA (Gheorghiță); NINA DIMITRIU (Minodora); NICOLAE BREHNESCU (Mitrea); TEOFIL VÂLCU, CONSTANTIN CIOFU (Părintele Dănilă); SERGIU TUDOSE, ION AGAGHI (Domnul David); ORTANSA STĂNESCU (Baba Maranda); LIVIU SMÂNTÂNICĂ (Un funcționar de la cancelarie); ION AGAGHI, MIRCEA SAVA (Domnul subprefect); EMILIA PRĂJINARU (Cucoana Aglaia); CRISTINA ANCA CIUBOTARU, DORINA CRIȘAN RUSU (Madam David); SIMONA AGACHI (Madam Vasiliu); GHEORGHE SFAIȚER (Domnul Vasiliu); CONSTANTIN CIOFU (Calistrat Bogza); NICOLAE BREHNESCU (Ilie Cuțui); VIOREL VÂRLAN (Hangiul Donea); CONSTANTIN AMUNTENCEI (Spiru Gheorghiu); VIOREL VÂRLAN (Un jandarm); DORINA CRIȘAN-RUSU (Bocitoarea); În alte roluri: LILIANA MAVRIȘ, IRINA LAZĂR, GHEORGHE SFAIȚER, VIOREL VÂRLAN, AURELIAN BĂLAIȚĂ (Colindători, nuntași).

Capodopera sadoveniană i-a ispitit[239] de multe ori pe oamenii de teatru. Filonul ei „polițist” îl scutește pe regizor de una dintre marile griji — aceea de a face limpede povestea.

Cartea rămâne netulburată de faptul că optica asupra textului se schimbă: astfel că **Baltagul** poate fi privit — după cum ne spun fragmentele exegetice inserate în afișul-program al spectacolului — fie drept monografie antropologică, fie ca roman de dragoste, roman al inteligenței, al unei acțiuni justițiare, ori roman social, de observație caracterologică, roman filosofic, inițiatic.

239 sursa: **Contextul cronicii** — rubrica «Spectacole pentru tineret»: premiera din 21 decembrie 1986 a Teatrului pentru copii și tineret din Iași (azi Teatrul „Luceafărul”) cu *Baltagul*, în versiunea scenică a lui Constantin Paiu. Fișa Olgăi Tudorache din dmtr.ro înregistrează cronica lui Paul Cornel Chitic la această dramatizare în revista «Teatrul», nr. 1/1987. **Mihail Sadoveanu** (5 noiembrie 1880, Pașcani – 19 octombrie 1961, Vânători-Neamț) — prozatorul cel mai prolific al literaturii române; ***Baltagul*** (1930) — romanul Vitoriei Lipan, soția oierului Nechifor Lipan, care, după ce bărbatul nu se întoarce de la Dorna, pornește cu fiul ei Gheorghiță pe urmele lui, găsește osemintele lui și îi demască pe ucigași.

Din montarea acestei cărți în versiunea scenică semnată de Constantin Paiu[240] s-a născut **un spectacol sentimental.**

Sentimental mai întâi pentru că, după o îndelungată absență, Sadoveanu se întoarce la Iași; mai apoi, pentru că regizoarea Natalia Dănăilă[241] reconstituie ceea ce scriitorul doar povestește, amintește ori sugerează — „peisajul" psiho-social al familiei Lipan; în al treilea rând, consider acest spectacol ca fiind sentimental întrucât pe scenă Vitoria apare altfel și are alte dimensiuni omenești decât ne lasă impresia uriașa umbră a personalității ei, ce crește și se întinde de la prima la ultima filă a cărții.

Așadar, Sadoveanu se întoarce triumfal în sufletele și mințile tinerilor spectatori din Iași, iradiind blânda lumină izvorâtă din neînduplecata iubire a Vitoriei Lipan.

Cine este oare această Vitorie? Dramatizarea și spectacolul o spun răspicat și în detalieri convingătoare: este o femeie obișnuită, este o nevastă tânără, focoasă, aprigă și păstrătoare a rânduielilor: o femeie obișnuită, care nu îndrăznește să ia lumea în piept decât târziu, foarte târziu, după ce-și va fi consumat răbdarea și ultima neliniște pasivă, dar și supușenia datorată soțului ei, după ce va fi istovită de așteptare.

Vitoria, în acest spectacol, nu este „bărbată", nu e o revoltată, nu e o detectivă travestită, ci o nevastă panicată, speriată de gânduri rele și umilită de presupuneri malițioase; astfel că în prima parte a

[189 (50)]

spectacolului ea își trăiește așteptarea trebăluind pe lângă casă, trimițând inutil scrisori în lume, primind cu lacrimi în ochi urătorii de Anul nou, plătind părintelui Dănilă neputincioase slujbe, cercetând necunoscutul în înșelătoare bolboroseli și în ghicitul cu bobi ale babei Maranda, dar în același timp strunind-o pe fiică-sa, Minodora, care de frumoasă ce e stă cu ochii în oglindă și se admiră, ori mânându-și argatul, Mitrea, la treabă, ațâțând în fiul ei, Gheorghiță, bărbăția care abia mijește în adolescent, făcând negoț avantajos cu produsele turmelor familiei sale.

Nici când pornește pe bâjbâite pe urmele lui Nechifor Lipan nu e altceva decât tot o nevastă de cioban: așa se poartă, așa e tratată, așa judecă faptele și oamenii — cu modestie, în singurătatea gândurilor de nespus, ascultând cu luare-aminte și vorbind atât cât se cuvine — puțin —, spre a nu stârni piaza-rea, spre a nu-și desconspira ipotezele și respectând întru totul datele știute. Și, la urmă, arată a avea într-însa acea întărâtată putere de a ține în mână frânele casei sale.

În spectacol apar personaje care în carte sunt doar amintite, scene și momente aflate în gândurile Vitoriei: satul de munte, cu obiceiurile, datinile și uimirile naive ale locuitorilor săi în fața unor minunății cum e trenul.

---

240 sursa: **Constantin Paiu** — critic de teatru ieșean, autor al volumelor *Confidențe la arlechin* (1985) și *Dintele vremii* (2003) (după dmtr.ro).

241 sursa: **Natalia Dănăilă** — regizoare a Teatrului pentru copii și tineret din Iași; scenografia spectacolului — **Marfa Axenti**. N-am găsit date biografice sigure.

Distanța dintre Vitoria — analfabeta cu geniale intuiții — și oamenii umblați prin lume și cu știință de carte pare și mai mare prin aceea că în rolurile părintelui Dănilă și Domnului David sunt în reprezentație doi actori ai Naționalului ieșean, Teofil Vâlcu și Sergiu Tudose[242], care își înzestrează personajele cu un aer de bunăvoință și de simpatie detașată față de lumea în care trebuie să trăiască. Emoția și timiditatea interpretei față de acești prestigioși actori s-au convertit în date interpretative. Vitoria se arată astfel o ființă conștientă de situarea sa în societate; pentru orice mărunt serviciu ce îl cere, ca plătește bine și repede, adresându-li-se cu ton rugător și în formulări deferente.

Prin acest spectacol limpede, solid construit și calm — ritmul alert al acțiunii îmbracă haina molcomelii moldovenești — regizoarea Natalia Dănăilă realizează două performanțe: prima — evită pitorescul, folosind din abundență și nestingherită de prejudecăți toate mijloacele și caracteristicile lui; a doua performanță este însăși actrița Doina Iarcucievici[243] — interpreta rolului Vitoria. Regizoarea o descoperă și o desferecă din crispările și tăcerile anonimatului. Toate însușirile mai sus expuse ca fiind ale personajului aparțin interpretei. Doina Iarcucievici are vocația tragediei. Celebra efigie a Vitoriei pe care a realizat-o Olga Tudorache[244] umbrea orice presupusă altă înfățișare a acestui personaj. Ei bine, Doina Iarcucievici, cu inocență dar și cu respect, și-a spus, probabil, că acest rol trebuie construit ca fiind al unei ființe nepretențioase și temătoare față de lumea „de mai de jos”, adică față de lumea orașului așezat la poalele muntelui.

Plecând de la atât de puține ambiții, a izbutit un rol admirabil în simplitatea și discreția felului de a fi dăruite personajului Vitoria. Față de ea, personajele Madam David (Cristina Anca Ciubotaru), Madam Vasiliu (Simona Agachi), care sunt ostentative, acaparatoare în discuții, afișând un aer de superioară și definitivă înțelegere a faptelor, femei înveninate, bârfitoare și oricând gata să suspecteze pe oricine — și îndreptățite să se poarte așa — sunt personaje construite conform naturii lor și astfel interpretate cu naturalețea tonurilor tari și contrastante din care se compun.

Acest spectacol sentimental, important în viața Teatrului pentru copii și tineret, s-a bucurat de o scenografie (Marfa Axenti) ingenioasă și de o simplitate impecabilă.

În „peisajele” sugerate de mișcările enormei pânze care acoperă ca un giulgiu de zăpadă toată scena, vocea Dorinei Crișan-Rusu, care cântă bocetele,

242 sursa: **Teofil Vâlcu** — actor al Teatrului Național din Iași, pe care l-a și condus ca director; **Sergiu Tudose** (1936–2018) — actor al aceluiași teatru (vezi cronica la «Arma secretă a lui Arhimede»).

243 sursa: **Doina Iarcucievici** — actriță a Teatrului pentru copii și tineret din Iași; n-am găsit date biografice sigure.

244 sursa: **Olga Tudorache** (1929–2017) — una dintre marile actrițe ale teatrului românesc. A jucat-o pe Vitoria Lipan în *Baltagul* la Teatrul Mic din București, în regia lui Radu Penciulescu (premiera 24 martie 1968), rol pentru care a primit premiul I pentru interpretare la Festivalul Național de Teatru din 1969 (după dmtr.ro).

ridică la adevărata dimensiune — cea cosmică — tragedia, repetată și mereu repetată din negura timpului, și acum trăită, sub ochii noștri, de Vitoria.

Paul Cornel CHITIC

Floarea de cactus

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1987, p. 47–49]

Alte premiere

Teatrul „Nottara”

de Barillet și Gredy[1]

Data premierei: 23 decembrie 1986. Regia: MIRCEA CORNIȘTEANU. Scenografia: RADU CORCIOVA. Traducerea: ANGELA PLATI. Distribuția: CRISTIAN ȘOFRON (Igor); DANA DOGARU, TANIA FILIP (Antonia); LUCIA MUREȘAN, CAMELIA ZORLESCU (Stéphanie); RODICA SANDA ȚUȚUIANU (Doamna Durand-Bénechol); GEORGE CONSTANTIN, ȘTEFAN SILEANU (Julien); VALENTIN TEODOSIU (Norbert); DINU LUCIAN (Domnul Cochet); ADRIANA MOCA („Primăvara lui Boticelli”).

Să rezumăm piesa ultimei premiere[2] a Teatrului „Nottara” ar însemna fie să stricăm plăcerea spectatorilor care nu au văzut nici montarea de acum 15 ani, și nici filmul[3], fie să repetăm ceea ce e deja cunoscut.

În caietul de sală al noului spectacol este inserat un fragment dintr-o cronică semnată de Jean-Jacques Gautier în „Le Figaro”[4], în care piesa este considerată un excelent vodevil[5].

O definiție ad-hoc a vodevilului[6] ar fi aceasta: orice piesă în care conflictul e astfel conceput încât în loc să se termine cu bine se termină și mai bine. Am

1 sursa: **Pierre Barillet** (1923–2019) și **Jean-Pierre Grédy** (1920–2022) — cuplu de autori francezi de comedii de bulevard, cu peste douăzeci de piese scrise împreună. ***Fleur de cactus*** s-a jucat întâi la Théâtre des Bouffes-Parisiens în 1964, în regia lui Jacques Charon, cu Sophie Desmarets (Stéphane), Jean Poiret (Julien), Elisabeth Wiener (Antonia) și Jean Carmet (Norbert); adaptată pe Broadway de Abe Burrows (*Cactus Flower*, 1965) și ecranizată în 1969 (*Cactus Flower*, regia Gene Saks, cu Walter Matthau, Ingrid Bergman și Goldie Hawn). În original, asistenta se numește Stéphane (aici Stéphanie), iar personajele secundare sunt Madame Durand-Bénéchol, Monsieur Cochet și „Le Printemps de Boticelli” (scris așa și în original).

2 sursa: **Contextul cronicii** — rubrica «Alte premiere»: premiera din 23 decembrie 1986 a Teatrului „Nottara” cu *Floarea de cactus*, în regia lui Mircea Cornișteanu, cu George Constantin în rolul doctorului Julien (confirmat de dmtr.ro, fișa actorului). Revista și numărul nu se văd; cronica stă în revistă imediat înaintea cronicii la «Baltagul» de la Iași. **Teatrul „Nottara”** — Teatrul „C. I. Nottara” din București, înființat în 1947 ca Teatrul Armatei, care poartă numele marelui actor Constantin I. Nottara (1859–1935).

3 sursa: „Montarea de acum 15 ani” — o primă punere în scenă românească a piesei, pe la începutul anilor ’70, pe care n-am putut-o identifica sigur; „filmul” — *Cactus Flower* (1969), regia Gene Saks.

4 sursa: **Jean-Jacques Gautier** (4 noiembrie 1908, Essômes-sur-Marne – 20 aprilie 1986) — romancier (Premiul Goncourt, 1946) și, timp de decenii, temutul critic dramatic al cotidianului parizian «Le Figaro»; membru al Academiei Franceze (1972).

5 vodevil — Comedie ușoară, cu intrigă încurcată și deznodământ fericit, la origine cu cuplete cântate; autorul îl definește ca piesa care „în loc să se termine cu bine se termină și mai bine” (în «Floarea de cactus»). (vezi pagina 531)

6 *ad hoc* — „pentru aceasta” (lat.): făcut anume pentru împrejurarea de față, improvizat.

putea spune că vodevilul este unicul coridor care duce spre paradis, mai precis spre imaginea paradisiacă ce ne-o facem la un moment dat despre lume.

Ca orice imagine (despre oameni) șlefuită și lustruită până capătă sclipici, și cea oferită de **Floarea de cactus** este construită cu abilități și din volute care o izbăvesc de reproșuri și îndoieli, iar pe tine, spectator, te scutesc de datoria de a-ți pune întrebări.

Vodevilul este un dat ce trebuie respectat cu sfințenia pretinsă de orice perfecțiune, desigur improbabilă și inutilă, dar cu atât mai ambițioasă în a fi respectată și în litera și în spiritul ei. Astfel că Mircea Cornișteanu a trebuit[7] să-și arate doar hărnicia și priceperea de a trece cât mai exact artificiala dar delicioasa construcție de pe netezimea paginii în volumul scenei.

Într-un spectacol cu **Floarea de cactus** — text în care fie și cea mai firavă încercare de lectură personală ar face să sară în aer tot eșafodajul de situații și întorsături —, ceea ce contează sunt actorii. Ei trebuie să îmbrace cât mai pe trup „pielea” personajelor, care au taliile și detaliile atât de minuțios precizate încât nuanțele, tonul, particularitățile interpretative devin literalmente proprietatea personajului literar.

Așadar, un astfel de text îi vârâ pe interpreți **în situație** întocmai cum i-ar vârî în vagonetul ce trece prin „tunelul groazei”, pe același unic traseu și cu veșnic aceleași surprize, iar interpreții trebuie să reacționeze după cum li-i felul, cât mai convingător și mai expresiv și în conformitate cu efectul scontat. Nu e admisă sub nici un motiv vreo abatere; se acceptă cu plăcere orice virtuozitate care se mărginește la a „umple” volumul dat al personajului.

E admirabil, ba mai mult, e stupefiant actorul George Constantin[8] — cel intrat în memoria culturii noastre teatrale cu roluri ca pirandellianul Henric IV, Lear, Prospero, Feodor Karamazov etc., etc. —, cât de bine și cu cât elan izbutește să fie un stomatolog înamorat de două ori (o dată în prima, și o dată în a doua parte a spectacolului), să fie naiv cu gentilețe, cu joviale precarități în capacitatea de observație, burghez cumpătat, amuzat și amuzant în împrejurări și în situații ieftine; de-a dreptul adorabil în inteligența folosită pentru a spune replici aproape stupide, stârnind zâmbetul prin felul său de a dori să fie ursuz ș.a.m.d. Statura talentului său încalecă un cal de lemn, interpretând rolul statuetei de pe birou care reprezintă un condotier ecvestru[9].

Declarația făcută de George Constantin în caietul-program — „Da, îmi doresc de mulți ani și acest lucru. Iubesc nespus rolurile create în ultimele

7 sursa: **Mircea Cornișteanu** — regizor; a lucrat între 1975 și 1981 la Teatrul Național din Craiova (după dmtr.ro); scenografia spectacolului — **Radu Corciova**, traducerea — **Angela Plati**.

8 sursa: **George Constantin** (3 mai 1933, București – 30 aprilie 1994, București) — unul dintre marii actori români ai secolului XX. Rolurile amintite: **Henric IV** din piesa lui Luigi Pirandello (*Enrico IV*, 1922), Teatrul „Nottara”, regia Lucian Giurchescu, 1966; **Lear** din *Regele Lear* de Shakespeare, Teatrul Național din București, regia Radu Penciulescu, premiera 30 octombrie 1970; **Prospero** din *Furtuna* de Shakespeare, Teatrul „Bulandra”, regia Liviu Ciulei, premiera 30 decembrie 1978; **Feodor Karamazov** în *Karamazovii* (adaptare după Dostoievski de Horia Lovinescu și Dan Micu), Teatrul „Nottara”, regia Dan Micu, premiera 21 octombrie 1981 (toate după dmtr.ro).

9 sursa: **Condotier** (it. *condottiere*) — comandant de mercenari în Italia secolelor XIV–XVI; „condotierul ecvestru” trimite la statuile ecvestre ale condotierilor (Gattamelata de Donatello, la Padova; Colleoni de Verrocchio, la Veneția).

stagiuni, însă voiam să fac un personaj într-o piesă «veselă»” — pare să spună că voința sa artistică dorea să-și ia o vacanță. Cred

[191 (48)]



George Constantin, Dana Dogaru, Lucia Mureșan și Valentin Teodosiu

că o va avea de-a lungul a multe sute de reprezentații. Dana Dogaru este chiar tânăra[10] de 25 de ani care, prin fervoarea grijii sale pentru „cealaltă”, izbutește să răstoarne totul și să pună lucrurile la punct în mod ideal. Actrița e de mare talent, în timp ce personajul este o mică excepție de la regulă. Oare talentul o face să-și joace rolul de parc-ar ști finalul piesei? Dorința ei de a regla contururile cu „fosta” doamnă doctor prea seamănă cu voința unei atotștiutoare, pe când personajul Antonia, fată de doctor, pare mai degrabă o încăpățânată în capriciul ei de a face un bine câtorva oameni anume.

În fine, Stéphanie, floarea de cactus: Lucia Mureșan știe să fie severă, uscată, plină de ghimpi, corectă, indispensabilă, eficientă și îndrăgostită în taină, în mare taină, de doctorul Julien. Însă momentul când devine nebunatică, apetisantă, mondenă, tulburătoare și în cele din urmă cotropitoarea sufletului de patron-stomatolog o găsește mai puțin pregătită, exersată și predispusă.

Valentin Teodosiu în rolul Norbert[11], amic al doctorului, izbutește să fie un personaj cu haz atunci când joacă „felul de a fi” al lui Norbert — prin aceasta înțelegând și tonul, gestica, rictusul, ticurile etc. —, dar vădește o oarecare stânjeneală în dialogul său cu propria iubită.

Ceilalți interpreți dau cu voioșie replica, fiecare construindu-și, din ce-i oferă textul, o mică schemă: Rodica Sanda Țuțuianu, în doamna Durand Bénechol, e o parvenită cu aere de mare burgheză, Dinu Lucian, în domnul Cochet, e un pedant cochet care-și fabrică șarmul masculin conform ocaziilor, Adriana Moca, în „primăvara lui Boticelli”[12], e țipătoare, artificială și exterioară rolișorului său de midinetă[13], Cristian Șofron, în Igor — revers al medaliei a

10 sursa: **Dana Dogaru** (n. 1 august 1953, București) — actriță a Teatrului „Nottara”.

11 sursa: **Valentin Teodosiu** (n. 17 septembrie 1953, București) — actor de teatru și film.

12 *midinetă* (fr. *midinette*) — tânără lucrătoare din atelierele de modă pariziene (cele care ieșeau la prânz, *midi*, să mănânce ceva, *dînette*); prin extensie, fată naivă și frivolă, cu gusturi sentimentale.

13 *monstru sacru* (fr. *monstre sacré*) — expresie pusă în circulație de Jean Cocteau (piesa *Les Monstres sacrés*, 1940): mare actor, vedetă consacrată, a cărei personalitate copleșitoare îi face pe

cărei față e numită Antonia —, e palid, mult prea palid și chiar stingheritor din pricina firavei sale prezențe în scenă. Să fie de vină monstrul sacru numit George Constantin[14]? Sau poate dezinvoltura strălucitoare a Danei Dogaru? Prea multe observații de detaliu permite acest spectacol care, după ambițiile textului, ar trebui să fie un vârtej amețitor de surprize și nostimade.

La premiera pariziană, „spectacolul — spun cronicile — a fost întrerupt de hohote de râs și încununat de aplauze, iar când s-a terminat, aclamațiile au luat-o înaintea bravo-urilor care nu se mai opreau”.

La premiera de la „Nottara” am râs cu toții de câteva ori, dar spectacolul n-a instalat pe fețele noastre decât zâmbete. Oare de ce? — pentru că actori buni sunt în distribuție, regia a fost respectuoasă și corectă cu pretențiile textului...

Să fie de vină publicul de premieră, compus în marea sa majoritate din oameni de teatru, care nu râd chiar la orice și pe care nu-i amuzi cu una-cu două, sau textul, care mi s-a părut aidoma unui bătrân ce vorbește mult și impecabil

[192 (49)]

despre nimicuri bine puse la punct? Prefer să cred că publicul de premieră e de vină.

Dar cum arată oare spectacolul cu Tania Filip în rolul Danei Dogaru, Camelia Zorlescu în cel al Luciei Mureșan și Ștefan Sileanu înlocuindu-l pe George Constantin? Rămâne de văzut.

Paul Cornel CHITIC

ceilalți să pălească.

14 sursa: „Primăvara lui Botticelli” — trimitere la tabloul ***Primavera*** (c. 1480, Galeria Uffizi, Florența) al pictorului florentin **Sandro Botticelli** (c. 1445–1510); în piesă, porecla unei tinere care pozează în „frumusețe botticellianã” (originalul francez scrie și el „Boticelli”).

Uite-l, nu e!

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1987, p. 74–76]

Spectacole pentru copii și tineret

Teatrul „Ion Creangă”

de Mihaela Tonitza-Iordache după Ion Creangă

Data premierei: 27 iunie 1986. Regia: SANDA MANU. Decoruri: CONSTANTIN RUSU. Costume: TATIANA ULEU. Muzica: CORNELIA TĂUTU. Interpreți: MARCELA ANDREI, CORNELIA PAVLOVICI, CONSTANTIN FUGAȘIN, TUDOR HEICA, CRISTIAN IRIMIA, MARIAN LEPĂDATU și TATIANA CONSTANTIN, MIRCEA ANCA, ILIE GÂLEA (studenți I.A.T.C.).

„Ca și Caragiale, Creangă e un dramaturg deghizat în prozator”[15] (George Călinescu, „Istoria literaturii române”).

Pentru realizatorii de spectacole, această aserțiune[16] poate fi socotită argumentul definitiv; cu alte cuvinte, mai devreme sau mai târziu, poveștile lui Creangă nu puteau avea decât aceeași soartă ca și „momentele și schițele” caragialeene[17] — aceea de a furniza partituri actoricești pentru memorabile scenete de teatru și televiziune.

Hazul pe care-l dezlănțuie proza lui Creangă[18] — în izbutitul scenariu semnat de Mihaela Tonitza-Iordache[19] — pe scena teatrului ce poartă numele marelui scriitor, trebuie să o spunem, se naște din **caracterul total antifantastic** al acestei literaturi.

Pentru a înțelege mai bine rostul și virtuțile acestui spectacol, e necesar să amintim că „fantastic” se definește a fi orice este inexplicabil, straniu, insolit etc., deci orice poate fi povestit fără a i se întrezări „cauza”; în literatura

---

15 sursa: Citat atribuit de autor lui **George Călinescu** (1899–1965), *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941); n-am putut verifica forma exactă a frazei în textul lui Călinescu.

16 sursa: **Contextul cronicii** — rubrica «Spectacole pentru copii și tineret»: spectacolul Teatrului „Ion Creangă” din București *Uite-l, nu e!*, scenariu de Mihaela Tonitza-Iordache după poveștile lui Creangă, premiera 27 iunie 1986, regia Sanda Manu. **Teatrul „Ion Creangă”** — teatrul pentru copii și tineret din București, înființat în 1965 (direcția Ion Lucian). Revista și numărul nu se văd.

17 sursa: **I. L. Caragiale** (1852–1912), ***Momente și schițe*** (1901) — volumul de proză scurtă (*Domnul Goe*, *Vizită*, *Telegrame*, *Bacalaureat*…) ale cărui texte, aproape numai dialog, au fost transpuse nesfârșit în scenete de teatru și de televiziune.

18 sursa: **Ion Creangă** (1837–1889) — povestitorul humulești, autorul *Amintirilor din copilărie* și al *Poveștilor*; dracii lui Creangă, păcălițí de oameni, apar mai ales în *Dănilă Prepeleac*, *Povestea lui Stan Pățitul* și *Ivan Turbincă*. [Ion Creangă — Dănilă Prepeleac (1876), ro.wikisource, ro]

19 sursa: **Mihaela Tonitza-Iordache** — autoarea scenariului; n-am găsit date biografice sigure.

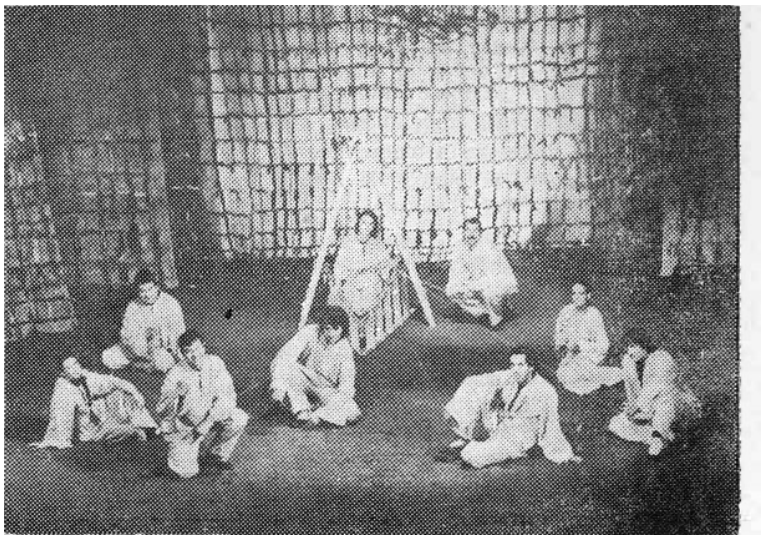
europeană, fantasticul este îndeobște expresia unor forțe neomenești (deasupra puterii de înțelegere a omului) și inumane (adesea îndreptate împotriva omului sau a omenirii); proza dedicată acestor forțe — incomensurabile și obscure, permanente și care modifică destine — se scrie pentru a provoca frisonul, spaima, groaza, angoasa, prin abordarea „fantasticului” încercându-se și o deslușire, o lămurire, fie ea și parțială, a tragicului; în felul acesta, Rațiunea dă târcoale inexplicabilului, explicând, poate, originea mistificărilor, dar oprindu-se în pragul misterului.

În proza lui Creangă, orice forță de temut ia, în mod invariabil, înfățișarea stabilită de tradiția populară și este eufemizată și tratată antifrastic[20]: ființele supranaturale sunt îmbiate, ademenite să se metamorfozeze în ființe „aproape” umane — în speță, draci —, astfel că, odată personificate și întrupate, aceste forțe opuse omului ajung cu oamenii în raporturi de megieși, cu statut de conlocuitori ai lumii terestre, constituindu-se într-o „populație” ridicolă prin pretenții și stupidă prin ceea ce crede despre sine; această „populație” de ființe supranaturale, în poveștile lui Creangă, se arată a fi inferioară ca inteligență sătenilor, tocmai în virtutea atotputerniciei de a se „arăta” la față.

În literatura fantastică, vorbindu-se despre o intervenție, chiar minimă, a forțelor supranaturale, în spatele lor se presimte, se întrezărește, se poate intui enorma, gigantica, inimaginabila dimensiune ce o au.

În povestirile — îndrăznesc să spun — antifantastice ale lui Creangă, forțele

[194 (75)]



Scenă din spectacol

supranaturale sunt considerate atât de mici în dimensiuni și posibilități, încât expresia lor maximă este aceea de a lua înfățișare umanoidă, iar aceste arătări antropomorfice sunt atât de credule, de mărginite și de timorate, încât nu pot fi decât de batjocură pentru orice muritor mucalit de prin Moldova.

Dându-i trup și gândire umanoidă, Creangă neagă fantasticul din fantasmagorii.

20 sursa: **Antifrază** — figură de stil prin care se spune contrariul a ceea ce se înțelege (de pildă, a numi „frumos” ceva urât); aici: dracul, forță de temut, e numit și tratat ca un biet vecin caraghios.

De altfel, mentalitățile, credințele, superstițiile și religia au încetățenit o amuzantă repartizare topografică a omenescului și supranaturalului: forțele binelui și cele ale răului — oricum mai puternice decât omul — și-ar avea lăcașul „deasupra”, întocmai ca o pătură de nori grei de ploaie, și, respectiv, „dedesubt”, în pământ, la o adâncime variind între aceea a arăturii plugului și aceea a unei fântâni de deal. „La mijloc” s-ar afla omul, cu toate lumeștile sale exprimări. Etajarea aceasta sugerează un cosmic sandviș, în care straturile din „afara” lumii își dispută miezul — adică omul, omenirea. Naivitatea acestei orânduieli a fost luată în râs de Creangă, care, cu o democritiană înțelepciune[21], lasă a se înțelege că „atomi” ai binelui și răului, ai firescului și nefirescului, se află în plămada fiecărui muritor. Naturalul și fantasticul (falsificat, alterat, denaturat, domesticit prin antropomorfizare) se află în opera lui Creangă în cea mai savuros-comică intimitate.

Creangă este un Democrit mucalit care ridică virtuozitățile limbii române la rangul de Rațiune a bunului-simț; limba română miniaturizează opoziția, demontează contradicția, persiflează extremele și răstălmăcește incompatibilitățile; iată câteva exemple: drac împielițat, un drac de fată, nu e dracul atât de negru pe cât pare, ei drăcie cu pălărie!, are pe dracu-n el (ce distanță între expresia aceasta, vizând nedomolirea, inventivitatea, lipsa de cumpănire și de cumpătare, și cealaltă, anatemizatoare și ostracizantă: are pe diavolul în el!), drăcovenie, îndrăcit, drăcos, a mai crăpat un drac! etc.

În arealul virtuozităților de limbă care minimalizează orice exces fabulatoriu ori fanatizant, cultivarea fantasticului se reduce la plăcerea de a oferi surprize fericite, care, în orice caz, pot fi justificate, explicate.

Aceasta este cheia spectacolului semnat de Sanda Manu[22]. Cei nouă actori: Marcela Andrei, Cornelia Pavlovici, Constantin Fugașin, Tudor Heica, Cristian Irimia, Marian Lepădatu și studenții Tatiana Constantin, Mircea Anca și Ilie Gâlea interpretează toate rolurile — multe la număr — din peisajul sătesc și „drăcesc” prin care scenariul ne poartă spre a ne minuna de câte sunt pe lumea asta — și prostie și viclenie, și umor și credințe naive, și bune și rele. Regia a imaginat și realizat din acest scenariu o reprezentație foarte apropiată de genul teatrului ambulant: cu foarte puține trucuri și truvaiuri[23] legate de complicatele utilaje ale teatrului modern, reprezentație în care schimbările de rol se săvârșesc la vedere, prin iuțeala de mână și de picior a interpreților și din neatenția noastră, căci, permanent, în scenă există ceva savuros, captivant, important de urmărit, astfel încât, sub perdeaua de solicitări ale atenției publicului, ieșirile și revenirile actorilor sub alte înfățișări sunt plăcute surprize.

---

21 sursa: **Democrit din Abdera** (c. 460 – c. 370 î.Hr.) — filozoful grec al atomismului (totul e alcătuit din atomi și vid), numit în tradiție „filozoful care râde”, pentru că râdea de nebunia oamenilor.

22 *truvaiuri* (fr. *trouvaille*) — „găselnițe”, descoperiri ingenioase, soluții neașteptate.

23 sursa: **Sanda Manu** (6 august 1933, București – 19 aprilie 2023, București) — regizoare și profesoară de actorie la I.A.T.C., formatoare a mai multor generații de actori (după dmtr.ro). Decorurile spectacolului — **Constantin Rusu**, costumele — **Tatiana Uleu**, muzica — **Cornelia Tăutu** (10 martie 1938, Odorhei – 24 martie 2019), compozitoare de muzică de film și de teatru.

Spectacolul este un musical nostim[24]

[195 (76)]

(amuzant, comic, hazliu, agreabil, simpatic, poznaș), într-un decor al sugestiilor și în costume care strunesc bine caricaturalul și ostentativul, cu o muzică plăcută și așezată temeinic în momentele de „antract[25]”, care sunt și puncte de schimbare a tonului, locului și acțiunii.

Actorii cântă, recită, dansează, fac elementare acrobații, sunt joviali și dibaci în a schimba „masca” (personajul). În acest „joc de-a teatrul”, spectacolul are momente de pauză, în care actorii nu mai sunt personaje, ci un soi de povestitori prinși în plasa propriilor spuse, în genul jocurilor de copii în care ei își pregătesc un scenariu, ei își repartizează rolurile și, de cum au săvârșit aranjamentul, au și intrat în partitură (eu eram tata, tu erai mama, eu veneam — bună ziua — și tu-mi aduceai mâncarea — hai, n-o aduci?); în acest „joc de-a teatrul”, o interpretare modestă stânjenește echipa, una strălucitoare ridică după sine ansamblul. La premieră am avut impresia că spectacolul, prin amintitele momente de pauză, și-a prevăzut **puncte de repliere și de relansare** pentru cazul unor zile mai puțin faste.

Important în acest spectacol este, cum spuneam, hazul născut din caracterul antifantastic al prozei lui Creangă. Pe scenă, într-o ingenioasă montare, se succed aparițiile dracilor și poveștile despre prostia omenească.

Copiii — mulți dintre ei aflându-se pentru prima oară în viață în fața imaginii „necuratului” — izbucnesc în sănătoase și istețe hohote de râs; prostia se arată a fi singura însușire a populației iadului, iar drăcoveniile nu-s altceva decât alte nume date aceleiași prostii, de care se fac vinovați tot oamenii. Ba, mai mult; în timp ce prostia dracilor e înveselitoare, prostia omenească, în spectacol, îngândurează și e mai puțin amuzantă.

Luându-i drept martori și părtași ai istețimii, spectacolul are darul să-i înțelepțească pe copii, dirijându-le râsul spre greșelile ce le-ar putea face când vor fi mari; dar cu arta pedagogică a marelui Creangă!

Paul Cornel CHITIC

24 *musical* (engl., prescurtare de la *musical comedy*) — gen de spectacol de teatru în care acțiunea vorbită alternează cu cântecul și dansul.

25 antract — Pauza dintre actele unui spectacol (în «Uite-l, nu e!»). (vezi pagina 506)

Amnarul

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1987, p. 76–77]

Teatrul „Țăndărică”

de H. C. Andersen

„Amnarul” este un spectacol realizat[26] din bine cumpănite certitudini regizorale, cu o siguranță de sine greu de clintit și cu intenția secretă de a extrage emoția din adâncul placidului adevăr „nimic nou sub soare”[27]. Atât textul, cât și regia lui Ștefan Lenkisch[28] se află sub zodia explicitului: ne aflăm la teatru — deci trei actori să iasă în fața cortinei și să ne spună **și** despre ce e vorba, **și** morala poveștii. Aceștia apar și declamă prologul. Dacă actorii vorbesc, trebuie să și vedem cele povestite? Și atunci apare și personajul principal. Despre ce e vorba în poveste? Despre șansa unui biet tânăr, care e soldat, de a realiza ceva incredibil, imposibil, miraculos: să scape întreg din război, să fie cât de bogat vrea, iar pe deasupra, să fie și alesul inimii unei fete de împărat. Prima minune i-a fost dat să o trăiască: s-a întors din război întreg, sănătos — și repede! Minunea aceasta e o **întâmplare:** nu are chip; celelalte, însă, au. Toate ființele care aparțin lumii la care Soldatul nici nu visa — Vrăjitoarea știutoare a locului comorilor, câinii ce le păzesc, Împăratul, Împărăteasa, chiar fiica lor, de care, bietul de el, se îndrăgostește, Doica fetei, Cofetarul, ba și Ucenicul care, aducându-i amnarul, îl salvează pe erou de la moarte, sunt marionete; pentru că aparțin Inaccesibilului, Nesperatului, Fabulosului, Iluzoriului.

Celelalte personaje — Hangiul, Santinela, Călăul, prietenii prefăcuți sunt, ca și Soldatul, ca și actorii, **oameni sub diferite măști.**

Soldatul ajunge bogat, mai puternic decât o împărăție, e iubit de Prințesă, condamnat la moarte, salvat, se căsătorește cu Prințesa și, în final, e împărat.

---

26 sursa: **Contextul cronicii** — rubrica «Spectacole pentru copii și tineret»: spectacolul Teatrului „Țăndărică” din București *Amnarul* după Andersen, în regia lui Ștefan Lenkisch; articolul nu are casetă tehnică și nu dă data premierei. Revista și numărul nu se văd; cronica urmează în revistă celei despre «Uite-l, nu e!». **Hans Christian Andersen** (2 aprilie 1805, Odense – 4 august 1875, Copenhaga), povestitorul danez; ***Amnarul*** (*Fyrtøjet*, 1835), prima poveste din prima lui culegere de basme: un soldat întors din război primește de la o vrăjitoare un amnar fermecat, care cheamă trei câini uriași păzitori de comori; se îmbogățește, o răpește în somn pe prințesă, e osândit la spânzurătoare, dar, salvat de amnarul pe care i-l aduce un ucenic de cizmar, ajunge rege.

27 sursa: „Nimic nou sub soare” — din *Ecclesiastul* 1, 9: „Ce a fost va mai fi și ce s-a petrecut se va mai petrece; nimic nou nu este sub soare.” [Ecclesiastul (Biblia sinodală), ro.]

28 sursa: **Ștefan Lenkisch** — regizor al Teatrului „Țăndărică”; împreună cu Margareta Niculescu a semnat spectacolele *Eu și materia moartă* (1964) și *Cabaret-tissimo* (1969) (după dmtr.ro).

Odată cu tainicul moment al nunții, prințesa-marionetă se transformă în om. Așadar, totul e explicit: prietenii falși se trădează, Împăratul, Împărăteasa și Doica, în ciuda stupidelor lor precauții, sunt răsturnați, condamnarea la moarte e anulată, Prințesa se „umanizează", căsătoria se realizează și Soldatul se încoronează.

Spectacolul nu are nici o „rafinată" subtilitate, este pur și simplu **un spectacol clar,** nepăsător față de pretențiile și ambițiile la care te împing jocurile

[197 (77)]



Soldatul, interpretat de Liviu Berehoi, și Prințesa, marionetă animată de Angela Filipescu

echivocurilor, un spectacol senin care spune: orice minune e posibilă dacă scapi viu din război!

Cu virtuozitățile mânuitorilor suntem de mult și pe deplin obișnuiți: ireproșabile — aparițiile, gestica, „mimicile" marionetelor; Florentina Tănase (Vrăjitoarea), Sava Dan (Regele, Câinele II), Valentina Roman (Ucenicul, Câinele I), Valentina Tomescu (Cofetarul, Câinele III), Angela Filipescu (Prințesa), Rodica Dobre (Dona Florentina) și-au condus personajele cu degajarea proprie filmului de animație.

Nu e o noutate pentru scena acestui prestigios teatru nici prezența mânuitorului ca actor; în noua generație a acestui colectiv sunt interpreți cu o temeinică experiență și cu indiscutabilă vocație pentru teatrul dramatic. Cred

că, de vreme ce acordăm calificativul de actor total[29] celui ce știe să cânte, să danseze, să recite și să interpreteze pe scenă orice, trebuie să renunțăm la segregația dintre actori și actorii-animatori, și să le recunoaștem și acestora din urmă, atunci când o merită, invidiabila însușire de a fi „totali”, căci e lesne de observat cât de dificilă este realizarea unui dialog între mânuitor și păpușă ori marionetă.

De data aceasta, însă, actorii au fost puși în situația să recite, să facă pantomimă, ș.a.m.d., fără nici o altă explicație a prezenței lor în scenă.

Tudorel Filimon nu avea cum să aibă dificultăți, în această ipostază (experiența sa îi oferă oricând soluții de a colora și împlini personajul). Agreabili, cu o vădită dorință de a servi textul în toate intențiile acestuia, mobili, suficient de sincronizați, Claudia Duminică, Ioana Stoica și Paul Ionescu au reușit să diferențieze rolurile de actori-povestitori-prezentatori-comentatori, și cele ale falșilor prieteni. Liviu Berehoi a avut o partitură ceva mai incomodă; el, ca Soldat, la început nu prea „știa” mai mult decât să fie o marionetă vie, capabilă să execute cât mai bine comenzile militare. Încet-încet, intră în „civilie”, și abia spre final, din rigiditatea marțială rămân doar unele gesturi impozante. Așadar, partitura, plină de „treceri”, face uneori prea evidente distanțele între replicile play-back[30] și reacțiile sale. Dar aceasta e o problemă de experiență.

Așadar, distribuția spectacolului este pusă în situația de a-și îmbogăți pretențiile și instrumentarul artistic.

Este vorba de asumarea unei fericite îndrăzneli artistice, — simplitatea —, semnată în deplină cunoștință de cauză și cu sentimentul reușitei de către Ștefan Lenkisch.

Paul Cornel CHITIC

29 sursa: **Actorul total** — actorul care stăpânește toate mijloacele scenei: vorbire, cânt, dans, pantomimă, acrobație; autorul cere ca și actorul-mânuitor din teatrul de animație să fie socotit „total”.

30 *play-back* (engl. *playback*) — redarea unei înregistrări sonore în timpul spectacolului, peste care interpretul doar mimează vorbirea sau cântecul.

David Copperfield

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1987, p. [42]–44]

Spectacole pentru copii

Teatrul „Ion Creangă”

după Charles Dickens[31]

Data premierei: 13 martie 1987. Regia: CORNEL TODEA. Scenografia: DELIA IOANIU. Dramatizare de MAX MAUREY. Traducere de IONEL ȚĂRANU. Distribuția: ALEXANDRINA HALIC (David Copperfield); GHEORGHE ANGHELUȚĂ (Barkis); ANCA ZAMFIRESCU (Peggotty); DANIELA ANENCOV (Jane Murdstone); ANDRA TEODORESCU ION (Clara); SIBYLLA OARCEA (Betsey Trotwood); CICERONE IONESCU (Dick); VICTOR RADOVICI (Murdstone); GABRIEL IENCEC (Uriah Heep); BORIS PETROFF (Micawber); FLORINA LUICAN (Emma Micawber); HOREA BENEA (Crummles); MIHAI CONSTANTINESCU (Omer); CONSTANTIN BÂRLIBA (Agentul); ION GHEORGHE ARCUDEANU, NICOLAE SPUDERCA (Creakle); MIRCEA STROE (Bounderby); CONSTANTIN FUGAȘIN (Toby); PAULA SORESCU (Edith); MARIUS TOMA (Fleep); CARMEN MIHALACHE (Lily); ELVIRA DOBRICĂ (Suzy); CONSTANTIN NECHITI (Tom); MONICA ROMAN (Mary).

Ultima premieră a teatrului bucureștean[32] pentru copii și tineret este un real succes. Părinți și copii am urmărit cu ochi aburiți de lacrimi povestea patetică a bunului băiețel David și zbuciumata sa trecere prin purgatoriu: căci mocirlosul subsol al societății în care-l ferecă tatăl său vitreg ar fi trebuit, conform odiosului plan, să-l mutileze sufletește ori să-l nimicească fizic. Trecerea micuțului prin chinuri fizice și psihice se petrece fără efectul scontat:

31 sursa: **Max Maurey** (1866–1947) — dramaturg francez, director al teatrului Grand-Guignol din Paris (din 1897) și al Théâtre des Variétés (din 1914); n-am putut verifica dramatizarea lui după *David Copperfield*. Distribuția include și personaje din alte romane ale lui Dickens — Crummles (din *Nicholas Nickleby*), Bounderby (din *Timpuri grele*) —, ceea ce arată o adaptare liberă. [Charles Dickens — David Copperfield (1849–1850), Project Gutenberg (eBook #766, Charles Dickens Edition, domeniu public), en]

32 sursa: **Contextul cronicii** — rubrica «Spectacole pentru copii»: premiera din 13 martie 1987 a Teatrului „Ion Creangă” din București cu *David Copperfield*, în regia lui Cornel Todea și scenografia Deliei Ioaniu. Revista și numărul nu se văd. **Charles Dickens** (7 februarie 1812 – 9 iunie 1870), romancierul englez; ***David Copperfield*** (1849–1850) — romanul în mare parte autobiografic al copilăriei și formării lui David, orfan de tată, chinuit de tatăl vitreg Edward Murdstone și de sora acestuia, Jane, trimis la pensionul brutalului Creakle și la munca într-un depozit londonez, ocrotit în cele din urmă de mătușa Betsey Trotwood. [Charles Dickens — David Copperfield (1849–1850), Project Gutenberg (eBook #766, Charles Dickens Edition, domeniu public), en]

puritatea sa sufletească, instinctul său moral rămân nealterate și triumfă în final.

Așadar, scenariul este cel al unei melodrame crescute din solul întunecatelor realități ale secolului trecut, într-o Anglie abundent machiată cu prejudecăți și „principii” morale, care cultivă sadismul severității și îngâmfata intransigență față de orice ființă ce nu se potrivește clișeului ei despre om și societate.



Scenă din spectacol

[199 (43)]

Și în **David...**, melodrama stă să izbucnească, întocmai ca lacrimile din ochii noștri; faptul, însă, nu se petrece. Abila ghidare regizorală a izbutit să mențină spectacolul pe muchea de cuțit dintre realism și sentimentalism, să găsească și să pună acele accente grație cărora oropsirea băiețelului „se explică” și prin incredibila sa inocență, și prin rectitudinea morală a tutorelui său — rectitudine în aparență justă și bine intenționată —, și prin incapacitatea funciară de a judeca într-alt fel a celor din lumpenproletariat[33], și prin refuzul mânios al mătușicii Betsey, care, orbită de „nerecunoștința” copilului, îl lasă în voia soartei. Deci fiecare personaj are un „adevăr” existențial al său, în virtutea căruia comportamentul îi este cumva explicabil, chiar dacă este reprobabil și greu de admis.

Una dintre componentele spectacolului o constituie pauza de schimbare a decorului. De obicei, scurtele întreruperi în fluența spectacolului deranjează prin aceea că introduc momente de „trezire la realitate”. Cornel Todea travestește antractele[34] în secvențe de coșmar: trecerea dintr-un mediu social într-altul, dintr-un spațiu în celălalt se face traversând lumea de spaime și de apariții spectrale pe care le bănuim apărând în visele de noapte ale băiatului. Astfel că portretul psihologic al lui David e realizat din două perspective — cea

33 *Lumpenproletariat* (germ., de la *Lumpen* „zdrențe”) — termen al lui Marx pentru pătura declasată de la periferia societății: vagabonzi, cerșetori, hoți, oameni fără ocupație.

34 sursa: **Cornel Todea** — regizor de teatru și de televiziune; n-am găsit date biografice sigure.

a întâmplărilor diurne și cea a răstălmăcirii nocturne. Micile necazuri de peste zi se metamorfozează în negre presimțiri; acestea, la rândul lor, îl panichează pe băiat și îi alterează comportamentul; modificările de conduită față de oamenii mari duc la înăsprirea relațiilor dintre copil și străinii pătrunși în casă, în urma recăsătoririi maică-si; toate acestea îi cresc împotrivă, ca un bulgăre de zăpadă neagră. Este David un copil rău? Spectacolul lasă a se înțelege că, până la un punct, pare să fie, într-adevăr, încăpățânat, obraznic, leneș, răsfățat. Noi, publicul, știm că nu e; dar personajele aparent bine intenționate nu au cum s-o știe. Prefăcându-ne că nu am citit cartea — și mulți copii din sală nu aveau cum să o fi citit — urmărim întâmplările cu sufletul la gură: se va corija David sau nu? Pensionul domnului Micawber[35] îl va îndrepta astfel încât să merite a fi iertat de către tutorele său? Abia după aruncarea orfanului în ghearele lui Creakle, „ne dăm seama" de năpasta care l-a lovit.

Suspensul pe care regia îl naște din opoziția: copil bun dar prost educat — tutore bun, însă dur din nepriceperea de a desluși complicațiile vârstei copilăriei, introduce o subtilă intrigă „polițistă" între aparențele afișate de personajele Barkis, Betsey Trotwood și David Copperfield. Gheorghe Angheluță, ca tutore[36], este un bărbat îndârjit contra impertinențelor fiului vitreg; politicosul, protocolarul, calmul, distinsul domn devine odios, sadic, chiar asasin cu premeditare, din clipa când se arată pornit să-l smulgă și din brațele mătușii Betsey. Sibylla Oarcea, în acest rol[37], are o traiectorie inversă; dacă la început se arată a fi mohorâtă, urâcioasă, îngâmfată cu ifose, opacă și rigidă, în final se dezvăluie a fi acea drăgălașă mătușică, singura în stare să salveze un destin ruinat.

Daniela Anencov, atât de îndrăgită de copii pentru luminoasele roluri jucate, și-a dorit să fie de data aceasta de nerecunoscut: Jane Murdstone apare mărginită în răutatea ei, bucuroasă la fiecare măsură opresivă împotriva lui David, negricioasă, uscată, câinoasă.

De un savuros pitoresc se arată a fi cuplul Micawber. Domnul — Boris Petroff — e sentimentalul care jinduiește să fie privit cu teamă, respect și admirație; monumentalul său ghinion în afaceri nu-l transformă în păgubos înrăit ci, dimpotrivă, îl împinge a juca în toate împrejurările rolul de raisonneur[3839]. Emma, soția lui — Florina Luican — este o minunată făptură căreia, pentru a ține piept necazurilor, nu-i mai rămâne decât retorica

35 sursa: În romanul lui Dickens, pensionul (școala Salem House) e al domnului **Creakle**; **Wilkins Micawber** e gazda londoneză a lui David, veșnic dator și veșnic optimist („ceva o să se ivească"), închis la un moment dat pentru datorii.

36 sursa: Caseta tehnică îi dă lui Gheorghe Angheluță rolul lui **Barkis** (în roman, căruțașul care se însoară cu Peggotty), iar tutorele — tatăl vitreg al lui David — e în roman **Edward Murdstone** (în distribuție, Victor Radovici); nu e limpede dacă dramatizarea a contopit personajele sau e o confuzie a cronicii.

37 sursa: **Sibylla Oarcea** (Betsey Trotwood), **Daniela Anencov** (Jane Murdstone), **Boris Petroff** (Micawber), **Gabriel Iencec** (Uriah Heep) — actori ai Teatrului „Ion Creangă"; n-am găsit date biografice sigure.

38 *raisonneur* (fr.) — „cel care raționează": personajul de comedie care comentează acțiunea cu bun-simț și exprimă morala autorului (Cléante din *Tartuffe* e exemplul clasic).

39 raisonneur — Fr.: personajul care comentează acțiunea cu bun-simț și rostește morala piesei (în «David Copperfield», «Urmărirea de Woody Allen» și «Vizibilă este doar osatura»). (vezi pagina 522)

grandilocventă, în speranța de a mai amâna astfel, fie și cu o secundă, sărăcia, foamea, mandatul de trimitere la închisoarea datornicilor ș.a.m.d.

Creakle și sclavii săi, estropiați ai soartei, sunt o pată de culoare sumbră dar nu îndeajuns de stresantă: pestrița lume de hoți de buzunare, cerșetori, spărgători etc. și aspra lege a junglei sociale în care trăiește sunt mai puțin oribile decât cere textul, astfel că se simte mai puțin faptul că David, ajuns aici, se află într-o prăpastie fără ieșire.

Desigur, Constantin Fugașin (Toby) este îngerul nesperat, este miracolul salvator,

Gabriel Iencec realizează în Uriah Heep o arătare abjectă — intermediarul dintre intenție și faptă, onctuos până la slugărnicie, venal, hotărât să parvină cu orice preț.

Am consemnat aceste reușite interpretări pentru a preciza cadrul în care Alexandrina Halic joacă rolul lui David. Rol dificil, tocmai pentru că e generos. Soluția aleasă de actriță a fost sinceritatea care deconspiră de la primele replici candoarea și puritatea sufletească a personajului. Astfel că acesta se arată a fi, întocmai ca și mama sa, duios, gingaș, politicos până la patetic. Tocmai patetismul credinței sale în izbăvire, în triumful binelui pare să fie singurul antidot al avalanșei de nedreptăți și de pedepse

[200 (44)]

schiloditoare ce se abat asupră-i. David Copperfield este — grație Alexandrinei Halic — tandru și imposibil de maculat.

*

Această premieră a oferit și o surpriză: după ce aplauzele au chemat de câteva ori distribuția la rampă iar mulțimea de copii care au oferit flori actorilor au coborât de pe scenă, Alexandrina Halic a anunțat că printre invitații de onoare se află câțiva dintre interpreții primei montări românești cu **David Copperfield,** realizată acum 34 de ani pe scena Teatrului Tineretului[40]: Șerban Cantacuzino, Tatiana Tereblecea, George Andreescu, Gheorghe Păunescu, N. Făgădău, Gina Hagiu, Olga Tudorache. Ropote de aplauze au omagiat vechea și noua distribuție. Iată un gest emoționant, pe care-l consemnăm cu respect și nostalgie.

Paul Cornel CHITIC

40 sursa: Prima montare românească a dramatizării ar fi avut loc, după calculul autorului, în 1953, la Teatrul Tineretului din București; n-am putut-o verifica. Dintre interpreții numiți, **Olga Tudorache** (1929–2017) e marea actriță a Teatrului Mic și a Teatrului Național.

Micuța Dorothy

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1987, p. 44–45]

Ansamblul artistic „Rapsodia Română”

musical de Silvia Kerim după basmul „Vrăjitorul din Oz” de L. F. Baum

Data premierei: 24 martie 1987. Regia: PETRU MIHAIL. Scenografia: VIORICA PETROVICI, CRISTINA NICULESCU. Coregrafia: FRANCISC VALKAY. Muzica: MARIUS ȚEICU. Distribuția: REALINI LUPȘA (Prezentatorul, Vrăjitorul din Oz, Paznicul); CORNELIA APOLZAN (Dorothy); GEORGETA CIUCĂ (Tic-Tic cățelușul șoricar); ALEXA MOGOȘAN (Zâna Albă); MARIANA POP (Piticul Șiretlic); AUREL CIOBANU (Omul de paie Sperie-ciori); PETRE PLEȘOIANU (Omul de tinichea Tini); MARIN MEREANU (Leul Papanaș); MARIANA MOLDOVEANU (Vrăjitoarea Zug Zeg); CHIRIAC MARIAN (Maimuțul șef); Pitici, maimuțe, căței, zâne, lei etc.

E o cutezanță să pornești[41] a face un spectacol de teatru muzical, atunci când colectivul numără doar doi actori — Realini Lupșa și Marin Mereanu —, restul interpreților fiind dansatori, desigur cu experiență bogată în interpretarea dansurilor populare.

Riscul a fost înfruntat de către Ansamblul artistic „Rapsodia Română” cu plăcere și cu încredere în sine. De remarcat e faptul că aventura artistică a avut drept sfetnic bun modestia, cu care, de altfel, realizatorii spectacolului își și mărturisesc intențiile în caietul de sală: Silvia Kerim, Francisc Valkay și Petru Mihail[42] își declară cu simplitate dorința de a realiza doar un moment de reverie, un prilej de bucurie copilărească.

Publicul majoritar îl formează, bineînțeles, copiii, care reacționează așa cum și-au dorit realizatorii — aplaudă, murmură cântecele-șlagăr ale lui Marius Țeicu, o asaltează, în pauză, pe Zâna Albă, cerându-i autografe, iar la final nu-și

41 sursa: **Contextul cronicii** — premiera din 24 martie 1987 a Ansamblului artistic „Rapsodia Română” din București (ansamblu de cântece și dansuri populare) cu musicalul pentru copii *Micuța Dorothy*, primul lui spectacol de teatru muzical. Revista și numărul nu se văd. **L. Frank Baum** (Lyman Frank Baum, 15 mai 1856 – 6 mai 1919; tipărit „L. F. Baum”) — scriitor american; ***The Wonderful Wizard of Oz*** („Minunatul vrăjitor din Oz”, 1900) — povestea fetiței Dorothy din Kansas, purtată de un ciclon în țara lui Oz, care, însoțită de Sperietoarea de ciori, de Omul de tinichea și de Leul cel fricos, pornește spre Orașul de Smarald; ecranizarea din 1939 (regia Victor Fleming, cu Judy Garland) a făcut-o celebră. [L. Frank Baum — The Wonderful Wizard of Oz (1900), Project Gutenberg (eBook #55, domeniu public), en]

42 sursa: **Silvia Kerim** — autoarea libretului; **Francisc Valkay** — coregraful; **Petru Mihail** — regizorul; muzica — **Marius Țeicu**, compozitor de muzică ușoară. N-am găsit date biografice sigure.

mai dezlipesc privirea de sclipirea feerică a scenei. Ceea ce înseamnă că țelul a fost atins.

Musicalul **Micuța Dorothy** este un spectacol corect construit, cu o primă parte descriptivă și cu a doua parte tensionată. Problema principală, în musical — ca și în operetă — este de a îmbina baletul și secvențele muzicale cu scenele de proză. Trecerea, spre exemplu, de la replica: „Mă bucur că te văd! Ce mai faci?” la cântecul prin care întrebatul ne comunică detaliat și ce mai face el, personajul, și unde am ajuns cu toții pe traseul povestirii, este de multe ori stânjenitoare, și devine acceptabilă numai după o copioasă doză de îngăduință față de convenția genului. Paradoxal, dar în acest spectacol lipsa de experiență actoricească a diminuat dificultățile: interpreții spunându-și replicile cu o dicție admirabilă, dar ușor retoric și căutându-și poza, trecerea de la replică la textul cântat s-a petrecut fără discrepanțe.

Datorită scenografiei semnate de Viorica Petrovici și Cristina Niculescu, succesiunea scenelor este alertă, ascendent fastuoasă: peripețiile trecerii prin cele trei tărâmuri ale țării lui Oz se întâmplă de fapt la nivelul imaginii scenografice, nu și al conflictului propriu-zis; costumele, și nu replicile, sunt cele care creionează memorabil personajele.

Astfel că acest spectacol se poate numi, pe drept cuvânt, **de animație:** regia a folosit cu iscusință posibilitățile oferite de scenografie. Coregrafia are, la rândul ei, un merit incontestabil: fără să ambiționeze performanțe spectaculoase, a diferențiat

[202 (45)]

prin pași, ritm și mișcare fiecare personaj întâlnit de micuța Dorothy; dansurile, așa, cum au fost ele concepute, participă la crescendo-ul tensiunii[43] psihologice și devin „personaj”, așa cum de altfel se întâmplă în spectacolele de balet; se suplinește astfel ceea ce scenariul nu a reușit să realizeze: înfruntarea dintre caractere.

Iată și personajele, așa cum ni le prezintă interpreții. Dorothy — Cornelia Apolzan — minionă, prietenoasă, blândă și înțeleaptă; un pic prea convențional în momentele când trebuie să se arate neștiutoare de pericolele ce o pândesc.

În cățelușul Tic-Tic, Georgeta Ciucă dovedește o energie inepuizabilă în abundenta mișcare scenică pretinsă de personaj.

Zâna Albă — Alexa Mogoșan este o imensă păpușă blondă îmbrăcată în mireasă și căreia-i place să ridice prea des brațele spre podul scenei; altminteri, și ea, ca și toate celelalte personaje pozitive, e foarte îndrăgită de copii. Întruchipându-l pe Piticul Șiretlic, Mariana Pop arată mai degrabă ca o amazoană conștientă de interesul ce-l stârnește silueta sa; în aceeași notă de căutare a pozei celei mai avantajoase și-a făcut simțită prezența și Mariana Moldoveanu (Vrăjitoarea Zug-Zeg).

Omul de paie Sperie Ciori — Aurel Ciobanu și Omul de tinichea Tini — Petre Pleșoianu sunt două apariții fermecătoare pentru micuții spectatori; fiecare

43 *crescendo* (it.) — „crescând”: în muzică, creșterea treptată a intensității sunetului; prin extensie, intensificarea treptată a unei stări.

dintre cei doi interpreți a căutat să-și întruchipeze personajul cât mai convingător cu putință, chiar și atunci când prezența lor în scenă era, din păcate, doar ilustrativă.

În Leul Papanaș, Marin Mereanu dezvoltă în scenă interpretarea cea mai lesne de ținut minte; fiecare apariție a sa e însoțită de freamătul sălii.

Realini Lupșa (Prezentatorul, Vrăjitorul din Oz), duios și blajin în mod convențional, totuși plăcut și util în spectacol, pare că nu știe să se așeze în scenă decât într-o singură poziție: cu fața la public.

Aceste câteva aprecieri la adresa interpretărilor și regiei au fost făcute în mod deliberat fără a ține seama de faptul că **Micuța Dorothy** este spectacolul care inaugurează o nouă preocupare a ansamblului.

Acuratețea demonstrată în punerea în scenă a cunoscutului basm, efortul material, investiția de energie — fizică și morală, ambiția vădită cu acest prilej, lungile turnee pe care ansamblul le face prin țară cu această reprezentație teatrală îl obligă pe comentator să privească trupa întocmai cum privește orice teatru profesionist — cu obiectivitate; succesul de public — pe care i-l dorim cu prisosință — trebuie judecat la justa sa valoare, deoarece îngăduința ar putea fi înțeleasă drept un îndemn de a stărui într-o eroare de gust aducătoare de public. **Micuța Dorothy** e un început bun, un punct de start către arta spectacolului teatral. Să nu uităm că publicul acestui ansamblu îl constituie în acest caz copiii — astfel că exigențele față de colectiv sunt cu mult mai mari și mai greu de satisfăcut.

Paul Cornel CHITIC

Urmărirea de Woody Allen

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1987, p. 45–47]

Teatrul Evreiesc de Stat

[revista nu se vede], 1987

Data premierei: 18 decembrie 1986. Regia: ADRIAN LUPU. Scenografia: EMILIA JIVANOV.

Distribuția: RUDY ROSENFELD (Kleinman); EUGENIA BALAURE (Ana); LUCIA COSMEANU-MAIER (Gina); DORINA PĂUNESCU (Doctorul, Spiro); MIHAI CIBU (Hacker); NICOLAE CĂLUGĂRIȚA (Frank, Polițistul); NORBERT HAUSER (Al); NICOLAE MACOVEI (Bill); MIRCEA STOIAN (Sam); DOINA TRĂSNEA (Asistenta); NUȘA STOLERU-PONGRATZ (Abe); IOANA CRĂCIUN (Nebunul); Lectura textului în limba română: THEODOR DANETTI.

Woody Allen este un gagman[44] strălucit[4546] — spun comentatorii săi, cu acea admirație aflată la un pas de intențiile exegetice —, este deci actor, dar și regizor, scenarist, dramaturg, prozator, într-un cuvânt, un artist cu uimitor de multe disponibilități, un creator inepuizabil, mereu prezent în atenția publicului. (Gagurile citate ca fiind celebre nu m-au făcut să mă prăpădesc de râs, dar cum nici textele rostite de Toma Caragiu[47] — și care gâlgâiau de subînțeles, de ironie și umor de înaltă clasă — nu erau, ca literatură, deloc strălucitoare, e limpede că celebritatea gagurilor lui Woody Allen se datorează și felului în care autorul și le rostește pe scenă, ca actor.)

Dramaturgul american, în tot ce scrie, cultivă paradoxul și umorul negru; nu

---

44 *gagman* (engl.) — autor sau interpret de gaguri, de poante comice, mai ales vizuale.

45 sursa: **Contextul cronicii** — premiera din 18 decembrie 1986 a Teatrului Evreiesc de Stat din București cu *Urmărirea* (*Death*) de Woody Allen, în regia lui Adrian Lupu. **Teatrul Evreiesc de Stat** (T.E.S.) — teatrul de limbă idiș din București, înființat în 1948, continuatorul tradiției începute de Avram Goldfaden la Iași în 1876; spectacolele se jucau în idiș, cu traducere simultană în românește; caseta îl numește pe Theodor Danetti pentru „lectura textului în limba română”. Revista și numărul nu se văd.

46 sursa: **Woody Allen** (n. 30 noiembrie 1935, New York) — regizor, scenarist, actor, dramaturg și prozator american; a început ca autor de gaguri și ca actor de stand-up. ***Death*** („Moartea”) — piesă într-un act publicată în volumul *Without Feathers* (1975), variantă comică a piesei *Ucigaș fără simbrie* (*Tueur sans gages*) de Eugène Ionesco: Kleinman, un om mărunt, e scos din pat în miez de noapte să se alăture patrulelor care vânează un ucigaș-maniac; personajele sunt Hacker, Doctorul, prostituata Gina, clarvăzătorul Hans Spiro, un polițist și Nebunul (ucigașul). Allen a transpus piesa în filmul *Shadows and Fog* (1991).

47 sursa: **Toma Caragiu** (21 august 1925 – 4 martie 1977, ucis în cutremurul din București) — mare actor de teatru, film și televiziune, celebru pentru monologurile și scenetele comice de televiziune.

există text în care el să nu facă măcar o referire la morți stupide, accidentale, comice, ridicole, decesul eroului fiind tratat ca o chestiune neserioasă care întrerupe, tam-nesam, un lanț de treburi și afaceri aproape prospere sau, oricum, promițătoare.

Woody Allen ne convinge că Paradoxul este străbunicul Absurdului în teatru[48]; când ia în stăpânire nu numai cuvintele, ci și faptele oamenilor, paradoxul naște parabole, cum este și această piesă, **Moartea** (în versiunea românească reprezentată, **Urmărirea**, și acest titlu îmi pare a fi mai puțin explicit, deci mai apropiat de esența textului). Într-un oraș american, cineva — un odios asasin — suprimă, fără a lăsa urme, cetățeni respectabili, aflați mai presus de orice afacere murdară, în care lichidarea indezirabilului este „necesară”. Cetățenii, dintr-o mânie întru totul justificată și într-o unanimă și nestrămutată hotărâre de a-l prinde și pedepsi pe acel odios ucigaș, pornesc să-l urmărească, zi și noapte. Eforturile lor se arată a fi zadarnice. Urmăritorii observă, cu o spaimă crescândă, că în ciuda tuturor măsurilor de siguranță, pe rând, când unul, când altul, și din ce în ce mai mulți dintre urmăritori, cad victime. Frica e atât de mare încât fiecare gest de lehamite, fiecare îndoială cu privire la eficiența acestei urmăriri sunt considerate manevre de abatere a vigilenței, prin care criminalul se trădează. În piesă, personajul care comite imprudența sincerității în ceea ce privește deșartele măsuri de prezervare a vieților este Kleinman. Spaima concetățenilor săi se dezlănțuie oarbă și de nestăvilit. Sunt răstălmăcite vorbe și gesturi, se iscă mărunte și stupide suspiciuni, ce se transformă, conform aceleiași eterne scheme, în implacabile acuzații, iar acestea, la rândul lor, în condamnarea la moarte a lui Kleinman. Doar întâmplarea îl salvează pe bietul Kleinman din mâinile cetățenilor-călăi: în clipa când acesta urma să fie nimicit fizic, vine vestea că un alt concetățean a fost ucis. Deci: nu Kleinman era asasinul; și nici vreunul dintre concetățeni. Asasinul este chiar Moartea, care, înainte de a-și lichida victima, se ascunde în trupul acesteia. Oamenii, absorbiți de frenetica zbatere pentru a trăi, uită că există și „așa ceva”.

Prin Woody Allen, americanilor le este facilitată descoperirea parabolei cu amplitudine metafizică, ceea ce, desigur, nu se putea realiza decât printr-o nevinovată și binevoitoare înșelătorie: piesa este o comedie, deci un „lucru” atracțios, ademenitor, dar comedia este neagră. Adrian Lupu, regizorul spectacolului de la T.E.S.[49], a înțeles cât de stupid poate să arate un spectacol de comedie în care, dat fiind că se vorbește despre moarte ca despre sublimul capăt al inconștienței noastre, un european n-ar găsi nimic de râs. Aidoma textului, nici spectacolul nu e o comedie în înțelesul lejer al cuvântului; pentru

48 sursa: **Teatrul absurdului** — denumire dată de criticul Martin Esslin (1961) dramaturgiei lui Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, în care lumea fără sens e arătată prin situații și dialoguri ilogice; piesa lui Allen e o parafrază comică după Ionesco.

49 sursa: **Adrian Lupu** — regizor de teatru; scenografia spectacolului — **Emilia Jivanov**, scenografă (debut la Timișoara, 1971, după dmtr.ro). N-am găsit date biografice sigure pentru regizor.

a ne face să ne prăpădim de râs, ar trebui ca reprezentația să fie o enormă bufonadă, ceea ce, în acest caz, ar fi un



...paradoxul naște parabole („Urmărirea” de Woody Allen pe scena Teatrului Evreiesc de Stat)

[205 (47)]

ridicol semn de infantilism: nu te poate face să râzi un fapt în fața căruia seninătatea este unicul triumf al ființei umane. Și atunci, Adrian Lupu, prin concepția sa regizorală, a găsit calea de mijloc: zâmbește disprețuitor față de cetățenii care nu înțeleg ce înseamnă a muri, dar, totodată, ridică din umeri, cu nepăsare, în fața inevitabilului.

Astfel că spectacolul nu are nici vreun personaj raisonneur[50] și nici acea atitudine rezonabilă de care publicul să se prevaleze ca de un privilegiu moral și intelectual; fiecare spectator se simte singur și încurcat de neobișnuita situație în care e pus, aceea de a nu putea pactiza cu nici una dintre părțile aflate în dispută: de o parte — oamenii, de cealaltă — însăși moartea. Cultivând vagul aer polițist, pe care piesa îl întreține malițios, în scenă se strecoară și se înstăpânesc, prin intrările și ieșirile personajelor, prin agitația lor debusolată și necontenită, îngrijorarea, iar prin penibilul măsurilor de siguranță și prin jalnica intransigență a hotărârilor — groaza de moarte. Importanți, energici, apelând la inteligența de recuzită polițistă, furioși pe neputința lor, concetățenii lui Kleinman recurg la epurarea suspecților din rândul lor, cu convingerea că trebuie să facă, totuși, „ceva”, nerealizând că, de fapt, numai atât le stă în putere a săvârși. Spectacolul neputinței este supratema acestei montări.

Adrian Lupu și-a construit reprezentația pe patru piloni: Kleinman (Rudy Rosenfeld)[51], Doctorul, Spiro — ghicitorul în stele, palmă, vorbe, cafea, vizionar, profet, preot al unui cult obscur (ambele roluri jucate de Dorina Păunescu), ultimul fiind ucigașa Moarte. Celelalte personaje compun fundalul, colectivitatea, masa indivizilor din care apar, pe rând sau în grup, prietenii lui Kleinman: Ana — vecina virtuoasă, Polițistul, Nebunul, Prostituata și ceilalți.

50 *raisonneur* (fr.) — personajul care comentează acțiunea cu bun-simț și rostește morala piesei.

51 sursa: **Rudy Rosenfeld** — actor al Teatrului Evreiesc de Stat; **Dorina Păunescu** — actriță a aceluiași teatru (Doctorul și Spiro). N-am găsit date biografice sigure.

Omul mărunt, modest, cumpătat, înțelept prin vorbele preluate de la răposata maică-sa, fără însușiri, dar cu bun-simț, nici bogat, nici sărac, prietenos, obedient, pașnic, într-un cuvânt, Kleinman găsește în Rudy Rosenfeld un interpret excelent; caraghios din sinceritate, amuzant prin timidități și temeri (altfel întemeiate), actorul strălucește prin inteligența dovedită în cenușiul vieții personajului său. Blândețea sa justifică întru totul neșansa de a fi victimă nu numai prin deces, ci și prin crimă.

Doctorul este omul de știință pentru care nu ființa contează, ci procesul fiziologic, fenomenul, datele precise, obiective, reci, oferite de victime. El însuși moare de moarte bună, stupefiat de ceea ce i se întâmplă, înțepenind și răcindu-se cu gândul tot la „procesualitate”. Rigid, indiferent față de om, capabil să urmărească până la obstinație fiecare caz, aviditatea sa științifică e nemiloasă și cinică întocmai cum e și profesiunea de călău.

Spiro — ca opus al doctorului — reprezintă mistica întrupată într-o stârpitură hidoasă la înfățișare, gângavă, becisnică și odioasă prin sentințe; Spiro este cel ce îl acuză pe Kleinman de închipuite crime săvârșite în lanț. Întâmpinat cu smerenie, teamă și adorație oarbă de către cetățenii orașului, personajul primește „suflul divin” și, pronunțând aberanta acuzație, paralizează orice inteligență rațională. În travesti, Dorina Păunescu[52] realizează o creație memorabilă; de nerecunoscut, actrița, în cele mai chircite poziții, cu o mască oribilă, realizează o ființă compusă parcă numai din cartilagii și lovită de demență senilă.

Și Doctorul și Spiro sunt personaje de compoziție: două prezențe spectrale aflate dincolo de hotarele omenescului — intransigența cunoașterii și înfricoșătoarea ignoranță; două ipostaze ale omului, care, în ciuda ireconciliabilei oponențe, au același numitor, eroarea pricinuită de dezumanizare. Două interpretări care concentrează cu strălucire viziunea regizorală.

Moartea este, de fapt, cel mai prezent personaj, căci se află în toată populația ridicată împotriva „ucigașului nevăzut” din acel oraș. Spaime, lașități, prejudecăți, crize de furie, mânii oarbe se iscă prin fiecare dintre celelalte personaje.

Excelentul spectacol râde de toți și de toate fără să schițeze nici un zâmbet, aducând toate gesturile și vorbele noastre, apte să provoace veselia, în pragul unde nu mai au sensul scontat.

Paul Cornel CHITIC

52 *travesti* (fr. *travesti* „deghizat”) — rol jucat de un actor de sex opus personajului.

Surâsul Hiroshimei după poemul lui Eugen Jebeleanu

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1987, p. 48–49]

Teatrul „Țăndărică”

[revista nu se vede], 1987 — Recitaluri

Data premierei: 3 aprilie 1987. Scenariul: DINU KIVU. Regia, scenografia, ilustrația muzicală: CRISTIAN PEPINO. Distribuția: GINA NICOLAE, RODICA DOBRE, VALENTINA TOMESCU, FLORENTINA TĂNASE, NATAȘA BEREHOI.

Celebritatea poemului lui Eugen Jebeleanu[53] s-a transformat într-o timpurie clasicitate, interesul față de el a făcut loc respectului cultural, care, în fapt, se reduce la obișnuința de a-l cita în cele mai diferite prilejuri, fără a ni se mai redeștepta dorința de a-l reciti. Știut din anii de școală, poemul „Surâsul Hiroshimei”, pentru mulți dintre spectatorii maturi, s-a dovedit a fi o operă literară încă nu îndeajuns cunoscută. Teatrul „Țăndărică” îl redescoperă și îl transpune scenic, mizând pe surpriza ce o va produce.

Spectacolul se bizuie pe doi artiști valoroși ai acestui teatru: regizorul Cristian Pepino[54] și actrița Gina Nicolae.

Recitalul, ca gen de spectacol, pretinde indiscutabile virtuozități interpretative, căci nu e simplu să captezi atenția monologând; dificultatea devine enormă când rostirea versului, a cuvântului este dublată de prezența unor obiecte animate (însuflețite prin mânuire): în scenă are loc o acerbă concurență între spunerea textului și vizualizarea sa.

Acceptând să fie prezentă în scenă laolaltă cu marionetele care-i preiau vorbele și i le „joacă”, deci asumându-și riscul de a fi bruiată în mod programatic și constant de imaginea aflată în mișcare, dar nu și în dialog cu ea, Gina Nicolae dovedește o cutezanță rar întâlnită.

---

53 sursa: **Contextul cronicii** — rubrica «Recitaluri»: premiera din 3 aprilie 1987 a Teatrului „Țăndărică” cu recitalul *Surâsul Hiroshimei* (actrița Gina Nicolae și cinci mânuitoare), scenariul Dinu Kivu, regia, scenografia și ilustrația muzicală Cristian Pepino (dmtr.ro, fișa lui Dinu Kivu, dă adaptarea din 1986). Revista și numărul nu se văd. **Eugen Jebeleanu** (24 aprilie 1911, Câmpina – 21 august 1991, București) — poet; ***Surâsul Hiroșimei*** (1958), poem în mai multe părți despre victimele bombei atomice, a fost tradus în numeroase limbi și a devenit text de manual.

54 sursa: **Cristian Pepino** (29 octombrie 1950 – 22 februarie 2026; după dmtr.ro) — regizor al Teatrului „Țăndărică” (*Aventuri cu Scufița Roșie*, 1986; *Vitejii cetății Bade-Bade*, 1987). **Dinu Kivu** (17 noiembrie 1942 – 31 august 1989) — critic de teatru (la «Contemporanul»), autorul scenariului. **Gina Nicolae** — actriță a Teatrului „Țăndărică”.

E de presupus că regizorul Cristian Pepino a conceput acest recital pornind de la premisa că textul spune ceea ce urmează a se vedea — ca și cum versul rostit s-ar îndrepta spre o oglindă care-l trece din regnul auzitului în cel al văzutului. În acest caz, actrița este personajul trăitor al vorbelor pe care le spune, iar trăirea ei — senzații, emoții, sentimente — este cauza ce provoacă imaginea, și nu efectul ei.

Este explicabil de ce s-a recurs la această soluție ilustrativă: noi, spectatorii, fiind familiarizați, din filme documentare, cu tragicele urmări ale bombardamentului atomic de la Hiroshima și Nagasaki[55], n-am mai fi perceput faptul cu acuitatea de la



Gina Nicolae

[207 (49)]

primul contact cu ororile pricinuite de explozie.

Recitalul, acum, azi, este reculul în conștiință al pericolului atomic: tot ceea ce e rostit se travestește în fantasmă; un recviem pentru cei dispăruți[56], al căror coșmar apocaliptic străbate prin timp și spațiu, strecurându-se în cugetul fiecăruia dintre noi.

Gina Nicolae, întrupând conștiința, ne conduce prin labirintul suferințelor, al năprasnicelor dureri fizice și chinuri sufletești, al neodihnei și al neostoitului alean, murmurând, tânguindu-se, sincopându-și vocea, urmărind bolovănișul amarnicelor tristeți și neputințe, rătăcindu-și pașii printre umbrele albe ale dispăruților, adăstând cu ochii pironiți în gol, tăcând înfiorant, dispărând și reapărând ca o speranță; luminând cuvintele și retrăgându-se în penumbra încremenirilor, amintindu-și voci, cotropindu-ne cu ceața lăptoasă a aparițiilor,

55 sursa: Bombele atomice americane au fost lansate asupra orașelor japoneze **Hiroshima** (6 august 1945) și **Nagasaki** (9 august 1945); au ucis pe loc și în lunile următoare peste o sută de mii de oameni.

56 *recviem* (lat. *requiem* „odihnă”, după primele cuvinte ale introitului: „Requiem aeternam dona eis, Domine” — „Odihna veșnică dă-le-o lor, Doamne”) — slujba catolică pentru morți și compoziția muzicală pe textul ei; prin extensie, lucrare de doliu.

actrița devine pentru noi o Beatrice încrezătoare în triumful păcii[57] și care ne poartă prin sumbra pădure a deznădejdilor[58], spre luciditate.

Spectacolul este emoționant, fără să cadă în patetism și fără să ambiționeze ostentative inovații de limbaj teatral.

Coerentă, ușor de înțeles, montarea lui Cristian Pepino cultivă fiorul tragic pentru a ne elibera de propria noastră nepăsare. În imagini care inundă textul spre a-l prelua și a-l înfățișa ochilor, sunt, uneori, sugestii de peisaj, alteori, de parabolă, întâlnim schițate momente de pantomimă și de dialog mut între marionete, dar și scurte scene autonome, microrecitaluri ale mânuitorilor; numele lor merită cu prisosință a fi citate pentru capacitatea de a antropomorfiza obiectele manevrate, de a le înzestra cu emoții, sentimente, caractere, temperamente: Rodica Dobre, Florentina Tănase, Valentina Tomescu, Natașa Berehoi.

Paul Cornel CHITIC

P.S. Excelentă ideea de a prefața spectacolul cu o reușită expoziție pe tema păcii, a copiilor de la școala nr. 165, sectorul 4 (profesor de desen: Vasilica Petrini).

57 vers. **Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Inferno, I, 1–3** — „Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita.” — „În mijlocul drumului vieții noastre / m-am regăsit într-o pădure întunecată, / căci drumul drept era pierdut.” [Dante Alighieri — Divina Commedia (c. 1307–1321), it.wikisource (text Petrocchi), it]

58 sursa: **Beatrice** — Beatrice Portinari (1266–1290), iubita idealizată a lui Dante Alighieri (1265–1321), care în *Divina Comedie* îl călăuzește pe poet prin Paradis (prin Infern și Purgatoriu îl conduce Vergiliu). „Sumbra pădure” care urmează e aluzie la „selva oscura” din primele versuri ale poemului.

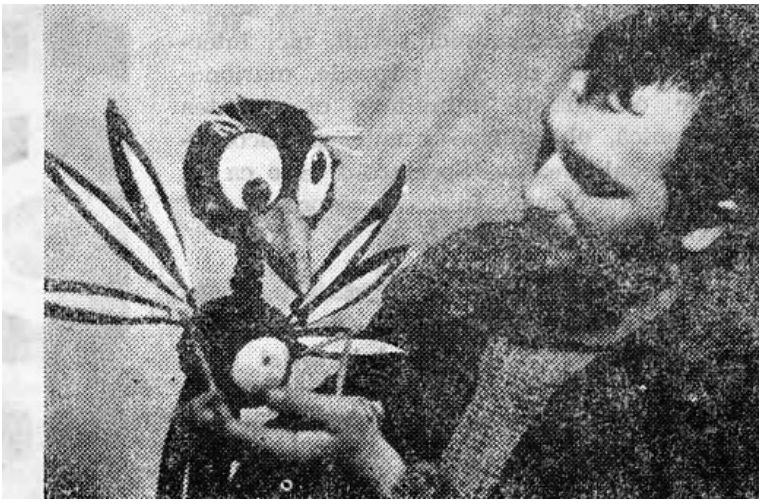
5 minute de adevăr cu Dan Frățiciu[59]

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1987, p. 81–82]

scenograf la Teatrul de păpuși din Sibiu

[revista nu se vede], 1987

„Nu mă interesează să se simtă că două scenografii au fost făcute de mine”



— Aproape fiecare scenografie pe care ai realizat-o[60] până acum a stârnit admirația cronicarilor teatrali, iar în rândurile „micului” (dar și „marelui”) public a produs emoție artistică. În ceea ce privește sculptura „cu articulații” care înfățișează personajul principal din spectacolul Cazul Pinocchio (Păpușa de lemn)[61], ea dobândește, sau mai bine zis își relevează atâtea nuanțe afective, încât protagonistul apare mai viu decât l-ar fi putut întruchipa orice copil. De aici se naște prima întrebare pe care ți-o pun. Nu cumva sculptorul Dan Frățiciu este bruiat de scenograful Dan Frățiciu?

— Am urmat sculptura la Cluj-Napoca... L-am avut ca profesor pe sculptorul Kós András[62]... un bun artist, dar, cum se întâmplă în unele cazuri, studenții „trebuiau” să devină discipolii maestrului... și eu n-am acceptat... n-am

59 Dan Frățiciu — Scenograf și regizor al teatrului de păpuși de la Sibiu, autorul unui «Luceafăr» pentru marionete, citit „antiromantic” (în «5 minute de adevăr cu Dan Frățiciu», «O tradiție care obligă» și «Răsturnând înțelegerea curentă»). (vezi pagina 511)

60 sursa: **Contextul interviului** — interviu din seria „5 minute de adevăr cu...”: întrebările lui Paul Cornel Chitic (în aldine), răspunsurile scenografului **Dan Frățiciu**, de la Teatrul de păpuși din Sibiu (azi Teatrul pentru copii și tineret „Gong”). Anul 1987 vine din numele fișierului; revista și numărul nu se văd.

61 sursa: **„Cazul Pinocchio (Păpușa de lemn)”** — spectacol al teatrului de păpuși din Sibiu, în scenografia lui Dan Frățiciu, după *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1881–1883) de **Carlo Collodi** (1826–1890), povestea păpușii de lemn cioplite de bătrânul Geppetto, care vrea să devină copil adevărat; n-am putut stabili anul premierei.

acceptat să-i imit tehnica de compoziție, tematica și așa mai departe... Am refuzat să tot fac lucrări pe care noi le poreclisem „femei stând degeaba”... și începusem să realizez sculpturi cu un pronunțat caracter, să-i zicem, decorativ... Dar și această direcție mă apropia de design[63]... or, mi-a fost dat să văd un televizor în culori a cărui carcasă avea un design care se apropia de sculptură... și mi-am zis: iată o sculptură pe care, după ce o privesc, o pot și folosi! apăs pe buton și... gata... Într-un astfel de moment am auzit că e un loc liber de scenograf la Sibiu... sigur, a fost unul din momentele fericite, o întâmplare norocoasă. Asta a fost tot, restul — se cunoaște... Nu mai știu ce să spun, mai pune-mi întrebări...

— Deci scenografia nu este nici exprimare substituită, nici activitate compensatorie...

— Scuză-mă că te întrerup (sigur că nu, n-aș fi putut să scriu muzică în loc să fac scenografie. Și în orice caz n-aș fi acceptat să am vreo altă ocupație în afara profesiei), voiam să mai adaug ceva! Un critic de teatru și autor de piese pentru copii, e vorba de Mihai Crișan[64], mi-a reproșat că n-am stil unitar în scenografiile mele, deci că nu s-ar simți că aceeași mână le-a făcut pe toate. Eu unul, îmi refuz genul de unitate stilistică prin care se egalizează toate spectacolele; nu mă interesează să se știe, să se simtă că două scenografii au fost făcute de mine... Într-un spectacol nu

[209 (82)]

contează — luate separat — nici scenografia, nici regia, nici textul, nici interpreții, vreau să spun păpușile, marionetele ori artiștii mânuitori, ci unitatea organică, **obiectul** — numit spectacol — în **globalitatea** sa. Spectacolul este ca un fluviu, ca o mare în apele cărora nu mai poți diferenția afluenții...

— Deci toți artiștii care participă trebuie să tindă să se „anonimizeze” după principiul aliajului, astfel creația fiecăruia „se topește” în unitatea singulară și irepetabilă a reprezentației teatrale... rămâne de înțeles că principiul căruia i te opui este cel pe care l-am putea numi principiul alianței: două, trei, „n” personalități artistice se reunesc pentru a face un spectacol după chipul și înfățișarea lor artistică...

— Nu știu, poate că, într-adevăr, e inevitabilă anonimizarea.. cert e un lucru: că o piesă se diferențiază de cealaltă, că un moment al montării unei piese se diferențiază de următorul moment al montării aceluiași text... Oricum, mănunchiul de idei, sensul piesei este cel care contează, care trebuie să iradieze din spectacol... A face un spectacol seamănă cu uitarea de sine... uiți de stilul tău, de obișnuințele tale artistice, spre a găsi chipul și înfățișarea

62 *design* (engl.) — proiectarea formei obiectelor de uz (mobilier, aparate, ambalaje), în care funcția și estetica se îmbină.

63 sursa: **Kós András** (1915–2010; tipărit „Koss Andras”) — sculptor maghiar din Cluj, fiul arhitectului Kós Károly, profesor de sculptură la Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu” din Cluj.

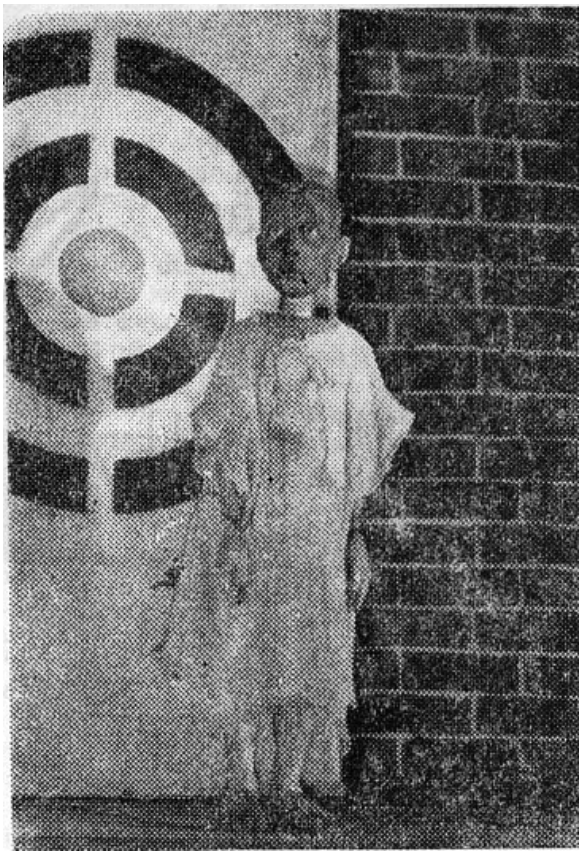
64 sursa: **Mihai Crișan** — critic de teatru și autor de piese pentru copii (cum îl prezintă interlocutorul); n-am găsit date biografice sigure.

ideilor, adică spectacolul. Spectacolul este o lume ai cărei părinți au fost uitați... Da, a face un spectacol cere uitare de sine, dar, ciudat, uitând de tine te descoperi... te afli...

— Vei mai fi sculptor?

— Nu mă interesează dacă mi se va zice sculptor, că sunt sculptor sau nu... Scriitorul inhalează prin intențiile sale realul, realitatea, căreia-i descoperă, astfel, secrete linii de fugă[65]... neștiute pârtii pe care pășește, nevăzut de noi, propriul nostru prezent spre timpul de mâine... Noi, oamenii care facem spectacolul, inhalăm, la rândul nostru, textul scris, și ne zbatem, ne frământăm să înviem tot ce a fost intuit, notat, presupus, înțeles prin text în așa fel încât ceea ce bântuie fantomatic, **prin** și **din** cuvintele scrise, să poată căpăta înfățișare impresionantă, emoționantă.

— Și, astfel, ceea ce e doar posibil dar nu și probabil devine un fel de realitate „nereală”, neîntâmplată, dar ajutătoare, o realitate care durează doar câteva zeci de minute, dar iluminată, și care produce revelația unui alt chip al aceluiași trăit...



„Păpușa de lemn” sau „Cazul Pinocchio” în scenografia lui Dan Frățiciu

— Îți imaginezi că față de această chinuitoare voluptate, faptul că sunt sau nu considerat sculptor e o problemă ridicol de periferică... A face dintr-un obiect inert o ființă emotivă și emoționantă, iar dintr-un spațiu, expresia unică a unui înțeles pune foarte multe probleme de o anume natură (de exemplu,

65 sursa: **Linii de fugă** — în perspectiva liniară, dreptele care converg spre punctul de fugă de pe linia orizontului; metaforic, direcțiile ascunse în care se prelungește realitatea.

întrebarea cum poate fi mișcată o marionetă astfel încât ea să fie cât mai liberă în fața datoriei ei de a părea vie) și trece fiecare soluție tehnică ce trebuie găsită din domeniul inventivității tehnologice în cel al psihologiei, al opticii, al pantomimei... Mă preocupă acum mânuirea supraetajată, mânuirea mânuirii, în fine, acum nu pot vorbi despre ceva ce încă e în stadiu de întrebări, de căutări... ce să-ți mai spun despre mine? Acum, caut...

Paul Cornel CHITIC

Cu Romulus Feneș despre Cvadrienala de scenografie

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1987, p. 51–54]

[revista nu se vede], 1987 — Prezențe românești în circuitul internațional

Cea de-a XIV-a ediție a Expoziției internaționale[66] a avut, anul acesta, următoarea structură:

Secția decor și costume de teatru — *pavilioane naționale. Au participat: Austria, Belgia, Brazilia, Bulgaria, Canada, Cehoslovacia, China, Cuba, Danemarca, Finlanda, Franța, Islanda, Japonia, Iugoslavia, Laos, R.D.G., Olanda, Noua Zeelandă, Polonia,* România, *S.U.A., R.F.G., U.R.S.S., Spania — Catalonia, Ungaria, Suedia, Elveția, Marea Britanie, Vietnam, Egipt, Italia, Campuchia.*

Secția tematică: *opera dramatică a lui Cehov; au expus scenografi din: Belgia, Bulgaria, Cehoslovacia, Finlanda, Franța, Japonia, Canada, Ungaria, U.R.S.S., Noua Zeelandă, Polonia,* România.

Secția arhitectură de teatru: *au fost prezentate machete, proiecte, fotografii documentare din: Belgia, Bulgaria, Cehoslovacia, Finlanda, Franța, Japonia, Iugoslavia, R.D.G., Polonia,* România, *R.F.G., U.R.S.S., Suedia.*

Secția școli scenografice *(participare facultativă, neinclusă în catalogul cvadrienalei).*

66 sursa: Interviu acordat lui P. C. Chitic de scenograful Romulus Feneș, la întoarcerea de la **Cvadrienala de scenografie și arhitectură teatrală de la Praga** (*Pražské Quadriennale*, PQ), cea mai importantă expoziție internațională de scenografie, organizată din 1967 la patru ani. Ediția din 1987 — a șasea a Cvadrienalei propriu-zise, deschisă după arhiva oficială a PQ între 8 și 28 iunie 1987 la Palatul Congreselor din Praga — a reunit 32 de țări; secția tematică a fost închinată dramaturgiei lui Cehov. Marele premiu, «Triga de aur», a revenit pavilionului Statelor Unite; România n-a primit niciun premiu. Numărul «a XIV-a» din șapou e al revistei (poate o numărătoare a expozițiilor de scenografie de la Praga anterioare Cvadrienalei); titlul dă «iulie 1987». Textul a apărut în rubrica «Prezențe românești în circuitul internațional», probabil în revista «Teatrul».

România a participat la toate secțiile. În pavilionul național[67] au fost prezenți cu lucrările lor: Paul Bortnovschi[68], Theodor Ciupe[69], Onisim Colta[70], Victor Crețulescu[71], Dan Jitianu[72], Emilia Jivanov[7374], Kemeny Arpad[75], Mihai Mădescu[76], Iuliana Manțoc[77], Traian Nițescu[78], Ion Popescu Udriște[79], Vasile Rotaru[80], Viorel Penișoară-Stegaru[81]. La secția tematică au fost prezente creații semnate de Paul Bortnovschi, Liviu Ciulei[82], Romulus Feneș. La secția

67 sursa: **Paul Bortnovschi** (17 iulie 1922, Sinaia – 12 octombrie 2007, București) — arhitect și scenograf, unul dintre principalii creatori ai scenografiei românești postbelice, colaborator statornic al lui Liviu Ciulei, Lucian Pintilie și Valeriu Moisescu, mai ales la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”; la Praga, în 1987, a expus și în secția tematică Cehov.

68 sursa: **Teodor (Theodor) Ciupe** (2 ianuarie 1933, Constanța – 6 noiembrie 2010, Cluj-Napoca) — scenograf al Teatrului Național din Cluj din 1958, timp de aproape șase decenii; Premiul UNITER pentru întreaga activitate (1998). La Cvadrienala din 1987 a expus scenografia la «Hamlet» (Teatrul Național Cluj, regia Tompa Gábor, 1987), după catalogul PQ.

69 sursa: **Onisim Colta** (10 iunie 1952, Baia Sprie – 8 octombrie 2022) — pictor și scenograf, absolvent al Institutului de Arte Plastice „Ion Andreescu” din Cluj (1976), scenograf al Teatrului de Stat din Arad din 1976 (peste 70 de spectacole), mai târziu profesor la Universitatea „Aurel Vlaicu” din Arad.

70 sursa: **Victor Crețulescu** — scenograf român, expozant în pavilionul național la Cvadrienala din 1987 (după acest text); datele biografice n-au putut fi verificate.

71 sursa: **Dan Jitianu** (7 martie 1940, Ploiești – 22 iulie 1994, București) — arhitect, scenograf și profesor (I.A.T.C. și Institutul de Arte Plastice din București), autor a peste o sută de scenografii, apropiat colaborator al lui Liviu Ciulei la Teatrul Bulandra; a lăsat și scrieri teoretice (postum: *Sinteza scenografică*, Iași, 2004).

72 sursa: **Emilia Jivanov** (n. 1938) — scenografă a Teatrului Național din Timișoara; la Cvadrienala din 1987 a expus, după catalogul PQ, scenografia la «Regele Lear» (Teatrul Național Timișoara, 1987, regia Ion Epemia). Despre decorul ei la «Amurgul burghez» vezi p. 53.

73 sursa: **Kemény Árpád** — scenograf al Teatrului Național din Târgu Mureș (secția maghiară); autorul decorului la «Fedra» de Racine (1988), despre care Chitic scrie în cronica «Fedra mai așteaptă». Datele biografice n-au putut fi verificate. Tiparul dă numele fără accente.

74 sursa: **Mihai (Mihail) Mădescu** (n. 1937) — scenograf, absolvent al secției de scenografie a Institutului de Arte Plastice „N. Grigorescu” din București; colaboratorul statornic al regizoarei Cătălina Buzoianu, mai ales la Teatrul Bulandra («Dimineață pierdută», 1986; «Uriașii munților»). A expus la Trienala de la Novi Sad (1972, 1975, 1978) și la Cvadrienala de la Praga (1971, 1975, 1987).

75 sursa: **Lia (Iuliana) Manțoc** (n. 14 noiembrie 1951, Caracal) — scenografă și creatoare de costume, după o perioadă la Televiziunea Română creatoare de costume la Teatrul Bulandra din 1986 («Hamlet», 1985; «Dimineață pierdută», 1986; «Uriașii munților»); Premiul UNITER pentru întreaga activitate (2005). Numele apare în surse sub formele Lia, Iulia, Iuliana, Liliana Manțoc.

76 sursa: **Traian Nițescu** (n. 1924, Băcești, lângă Roman) — scenograf și creator de costume, profesor la Institutul de Artă din București; a expus la Cvadrienala de la Praga în 1971, 1975, 1979, 1983 și 1987 (după catalogul PQ).

77 sursa: **Ion Popescu-Udrișteˮ** (n. 1929) — pictor și scenograf, format la Institutul „Nicolae Grigorescu” sub îndrumarea lui Toni Gheorghiu; scenograful de casă al Teatrului de Comedie din București și colaboratorul principal al lui David Esrig («Capul de rățoi», 1966; «Nepotul lui Rameau», 1968).

78 sursa: **Vasile Rotaru** — scenograf, născut la Cenade (Alba), profesor de scenografie la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din București; a expus la Cvadrienala de la Praga în 1971, 1975, 1979 și 1987 (după catalogul PQ). Anii de viață n-au putut fi verificați.

79 sursa: **Viorel Penișoară-Stegaru** (n. 1934, Duda, jud. Vaslui) — ilustrator, grafician, pictor și scenograf, scenograf al Teatrului Național din Craiova; a expus la Cvadrienala de la Praga în 1971, 1975, 1979 și 1987 (după catalogul PQ).

80 sursa: **Liviu Ciulei** (7 iulie 1923, București – 25 octombrie 2011, München) — arhitect, scenograf, regizor de teatru și film, actor; director al Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra” (1963–1972), director artistic al Guthrie Theater din Minneapolis (1980–1986). În 1987 a expus în secția tematică Cehov a Cvadrienalei.

81 sursa: **Dan Adrian Manoliu** — scenograf, pe atunci la începutul carierei; la Praga a expus studiul de decor pentru «Paracliserul» de Marin Sorescu (vezi p. 53). Probabil același «Dan Manoliu» care semnează, cu Sever Frențiu, scenografia la «Io, Mircea Voievod» (Teatrul Bulandra). Datele biografice n-au putut fi verificate.

82 pavilionul național — La Cvadrienala de la Praga, expoziția fiecărei țări, cu lucrările scenografilor ei din ultimii patru ani (în «Cu Romulus Feneș despre Cvadrienala de scenografie»). (vezi pagina 521)

arhitectură: scenograful Romulus Feneș (cu proiecte și machetă funcțională). La secția școli: tinerii Dan Adrian Manoliu[83], Nina Brumușilă, Doina Ripeanu, Lavinia Mârșu, Daniela Voicilă.

— Constat că la secția școli de scenografie a fost prezentă doar o singură studentă: Daniela Voicilă! Ceilalți participanți sunt deja scenografi profesioniști!

— E-adevărat. Parte din lucrările prezentate la această secțiune sunt studii din timpul studenției expozanților, deci, de acum trei sau patru ani; dar, în mod firesc, în acest cadru ar fi trebuit să prezentăm complexul proces de studiu și de formare a viitorilor scenografi și care să se refere la toți anii de învățământ din anul calendaristic în curs.

— Găsiți deci că e mult mai utilă și mai expresivă o prezentare „radiografică" a învățământului artistic în acest domeniu?

— Da. De altfel nici celelalte pavilioane naționale nu și-au prezentat evoluția școlarizării pe anii de studii și acele discipline care concură la înzestrarea viitorului scenograf cu instrumentarul său artistic. Pavilionul nostru a încercat, deci, mai mult decât au găsit de cuviință celelalte țări participante: și anume să sugereze că viitorii noștri scenografi sunt antrenați în multiple preocupări formative; și trebuie să spun că școala noastră de scenografie este, în această direcție, superioară unor școli aflate pe alte meridiane; desigur, vorbesc despre acelea pe care le-am cunoscut. Astfel că, în această intenție salutară, unică în felul ei, va trebui inclus ceea ce până acum a fost omis, adică tocmai ceea ce sugerează expresia: „prezentare radiografică" a procesului de învățământ. De altfel, trebuie să spun că, la Praga, aflându-mă în fața unui material de bună calitate artistică, pe care a trebuit să-l organizez și să-l pun pe simeze, am intenționat, cum era și firesc, să transfer, în cadrul pavilionului național, acele creații izbutite din punct de vedere artistic, teatral.[84]

[211 (52)]

— În calitate de al doilea comisar al prezenței românești la Cvadrienala de la Praga v-ați întors cu o mulțime de constatări făcute în spirit autocritic.

— Oare nu e firesc? Cunoscând principalele și importantele creații ale scenografilor noștri din ultimii patru ani, consider că am fi putut să ne prezentăm la un nivel și mai înalt. Și, oricum, obligația unei expoziții este să se ridice **măcar** la nivelul artistic al exponatelor, dacă nu cumva ar trebui să fie sugerate și direcțiile și aspirațiile acestei arte. Cu alte cuvinte, o astfel de expoziție prezentată peste hotare trebuie să fie nu **numai constatativă, enumerativă,** ci și **prospectivă.**

---

83 Emilia Jivanov — Scenografă; la Un tărâm al nevrozei, „realul obiect scenografic este suprafața scenei" (în «Cu Romulus Feneș despre Cvadrienala de scenografie» și «Un tărâm al nevrozei»). (vezi pagina 514)

84 sursa: **Romulus Feneș** (n. 1937, Oradea) — scenograf al Teatrului Național din Târgu Mureș din 1965, interlocutorul acestui interviu; a expus la Cvadrienala de la Praga în 1971, 1975, 1979, 1983 și 1987 — în 1987 în trei secțiuni: pavilionul național, secția tematică Cehov și secția de arhitectură teatrală, cu proiectul și macheta funcțională descrise la p. 53. A fost, după cum arată textul, al doilea comisar al pavilionului românesc.

— Dar, de fapt, cum ne-am prezentat?

— În raport cu ceilalți participanți sau în raport cu noi înșine?

— Cred că va trebui să-mi răspundeți la ambele întrebări pe care le-ați și formulat.

— Trebuie să vă spun de la bun început că eu, ca scenograf, nu pot fi de acord cu alura de competiție de tip sportiv avută de această cvadrienală, care este, fără îndoială, cea mai strălucită manifestare a scenografiei mondiale. Căci, practic, cine intră în competiție? Shakespeare cu Sofocle[85]? Tehnologia ultramodernă, a unui teatru recent construit, cu austeritatea, bunăoară, a teatrului tradițional Nô[86]? Și lista opozanților și, deci, a participărilor incompatibile cu competiția rămâne deschisă. Poate fi acceptată o competiție între Ciulei și Svoboda[87]? Sau între Mark Kitaev[88] și Kaoru Kanamori[89] (în cazul spectacolelor Cehov)? Care ar fi criteriul de selecție când în competiție sunt antrenate mii de spectacole, și participă sute de scenografi aparținând unor culturi, deci unor concepții și viziuni extrem de diverse?

— Și atunci, ce propuneți?

— Dacă organizatorii cvadrienalei se mențin pe poziția de competiție, poate ar fi de propus inițierea expoziției în jurul unui singur autor, al unei singure piese... Dar nici în această situație concursul nu e plauzibil, nu e validabil... Pentru că lipsește viața spațiului scenografic, adică spectacolul. Toate aceste observații nu sunt, în nici un caz, reproșuri adresate cvadrienalei și organizatorilor ei — de altfel, situați la înălțimea misiunii lor din optica în care au înțeles să privească scenografia — ci toate aceste constatări, însoțite de semne ale întrebării, pun în evidență un fapt: nicăieri în lume nu s-a descoperit, nu s-a „inventat”, până acum, o modalitate de a expune scenografia astfel încât ea să nu mai fie un exponat inert, grafic sau fotografic, spațial sau cromatic. Dar, și la acest nivel — impropriu, incomplet — de prezentare a scenografiei — mai pot fi făcute o mulțime de observații. Pentru că, oricum, formula competiției a funcționat, să începem prin a ne compara cu ceilalți expozanți. Foarte mulți au impresionat printr-un anume tip de etalare, de prezentare a exponatelor lor. Voi da câteva exemple: sovieticii au încercat să reconstituie, cât le-a fost cu putință, casa lui Cehov. Intenții și realizare, impecabile din punct de vedere sentimental; în incinta casei lui Cehov au expus nouă

85 *Nô* (jap. «talent, măiestrie») — teatru liric japonez din secolul al XIV-lea, cu actori mascați, cor și orchestră, jucat pe o scenă de lemn acoperită, fără decor, cu un singur pin pictat pe peretele din fund: tipul austerității scenice opuse aici tehnologiei teatrelor moderne.

86 sursa: **William Shakespeare** (1564–1616), dramaturgul elisabetan, și **Sofocle** (c. 496–406 î.Hr.), tragicul atenian — exemple de repertorii pe care scenografii lumii le-au adus la Praga în aceeași competiție.

87 sursa: **Josef Svoboda** (10 mai 1920, Čáslav – 8 aprilie 2002, Praga) — scenograf ceh, scenograf-șef al Teatrului Național din Praga (1948–1992), cocreator al «Laternei Magika», autor a peste 700 de scenografii; cel mai cunoscut scenograf al secolului, inovator al decorului cinetic și al proiecțiilor (vezi glosarul). Pentru Ciulei, vezi p. 51.

88 sursa: **Mark Kitaev** — scenograf sovietic, expozant în secția tematică Cehov a Cvadrienalei din 1987; datele biografice n-au putut fi verificate.

89 sursa: **Kaoru Kanamori** (3 septembrie 1933, Tokyo – 1 noiembrie 1980) — scenograf japonez, din 1954 scenograful companiei Gekidan Shiki; medaliat la Cvadrienala din 1971. În 1987 a fost expus postum, în secția Cehov.

scenografi sovietici. Statele Unite au încercat să reproducă, atât cât le-a permis spațiul, câteva ateliere ale unor scenografi, cu toată atmosfera și tensiunea de lucru care se desfășoară până dimineața... se vedea că, în timp ce alți oameni dorm, scenografii de pretutindeni muncesc... Pavilionul Franței, la secțiunea decor și costume, era... spectaculos ca prezentare și domina mai ales prin rafinament. Interesant că între pavilionul francez și cel românesc era o anume congruență. Ambele au prezentat machete așezate sub deviza „Le théâtre partout”[90], „Teatrul în tot locul”.

— E vorba despre macheta pe care ați prezentat-o dvs. la cvadrienală...

— Alte pavilioane au abuzat de o anume formulă vitrinieră de etalare a producțiilor scenografice, bunăoară un fel de copertine, ori suspendări deasupra vizitatorilor, procedee care, la drept vorbind, sunt destul de străine teatrului... Impresionante, cu adevărat impresionante au fost pavilioanele Marii Britanii, Spaniei,

[212 (53)]

Cehoslovaciei, Poloniei, Japoniei... Fascinant este, în cultura teatrală contemporană japoneză, modul de asimilare a teatrului european, o asimilare care nu ignoră, nu evită bogata tradiție națională. O asimilare prin care răzbate acea aură inconfundabilă a teatrului arhaic, autohton. Proiecțiile video, abundente la această ediție, reușesc întrucâtva să apropie marele obiect al spațiului scenic de rostul lui, acela de a fi un spectacol în spectacolul de teatru. Și totuși... și totuși... dedesubtul strălucirilor, al revirimentelor, al virtuozităților tehnologice am constatat un fapt neplăcut, semnificativ pentru teatrul contemporan. Fiecare epocă de cultură a născut un anume spațiu teatral: Grecia antică — amfiteatrul[91], Renașterea — scena elisabetană și cutia italiană[92], Orientul îndepărtat — puntea[93]; puntea peste spectatori, între exteriorul teatrului și miezul fierbinte al acțiunii... Epoca noastră contemporană nu și-a născut, nu și-a „inventat”, nu și-a descoperit încă un spațiu propriu, deși este epoca în care au apărut regia și scenografia ca arte distincte. Nu facem altceva decât să reluăm, în diferite variante, formele de spațiu al spectacolului mai sus enunțate. Probabil că, resimțind această criză de concepție, scenografii apelează la diferite perimetre din ambientul oferit de arhitectura diferitelor epoci; piațete, curți, și așa mai departe, în care căutăm să evadăm din

90 sursa: Deviza (fr. „Teatrul pretutindeni”, tradusă chiar de autor „Teatrul în tot locul”) e a proiectului de arhitectură teatrală al lui Romulus Feneș, expus la Praga și, înainte, la Trienala de la București (vezi p. 53).

91 sursa: **Scena elisabetană** — scena teatrelor londoneze din vremea Elisabetei I (The Globe, The Swan): o platformă înaintată în mijlocul publicului, care o înconjura din trei părți, fără decor pictat. **Cutia italiană** — scena închisă pe trei laturi, deschisă spre sală printr-un portal, cu decor în perspectivă, născută în Italia secolelor XVI–XVII (Teatro Olimpico din Vicenza, Teatro Farnese din Parma). Vezi glosarul.

92 sursa: Aluzie la *hanamichi* (jap. «drumul florilor»), pasarela teatrului kabuki japonez care străbate sala, de la scenă până în fundul ei, printre spectatori, pe care actorii intră și ies în momentele de vârf ale spectacolului.

93 sursa: **Dimineață pierdută** — dramatizare de Cătălina Buzoianu după romanul Gabrielei Adamești eanu (1983); Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, premiera la 3 decembrie 1986, regia Cătălina Buzoianu, decorul Mihai Mădescu, costumele Liliana (Lia) Manțoc, muzica Mircea Florian (după dmtr.ro).

ermetismul și manierismul proprii atât de răspânditei cutii italiene. Deci noi, la secțiunea națională, ne-am prezentat deasupra mediei. Dar nu prin concepția de organizare a spațiului ce ne-a fost repartizat, ci prin puterea de creație a câtorva scenografi și prin unele spectacole care au dominat: scenografia la spectacolul Dimineața pierdută[94] semnată de Mihai Mădescu (regia Cătălina Buzoianu[9596]), cea de la **Hamlet** de la „Bulandra”[97], semnată de Dan Jitianu și Iuliana Manțoc (regia Al. Tocilescu)[98], aceea de la Amurgul burghez[99] semnată de Emilia Jivanov (regia Dan Alecsandrescu)[100] și scenografia de la Paracliserul[101] (de fapt studiu de decor) semnată de Dan Adrian Manoliu.

— Deci, putea fi imaginat și realizat un spațiu care să avantajeze creațiile expuse...

— Da. Dar mai ales — și mi se pare mai important decât amenajarea — puteam să ducem o luptă, de afirmare a artei noastre, în echipă. Și, astfel, intrăm în teritoriul celei de-a doua întrebări: cum ne-am prezentat noi față de noi înșine? De fapt, aceasta cred că e problema fundamentală care trebuie să ne preocupe și la care trebuie să găsim fundamentale soluții. Trebuiau invitați toți scenografii să-și trimită lucrările realizate în exact cei patru ani, pentru **pavilionul național,** și bineînțeles trebuia insistat pe marile spectacole realizate. În cazul **secțiunii tematice Cehov**, unde nu eram condiționați de factorul timp, puteam să ne gândim și să reprezentăm acele extraordinare spectacole realizate în ultimii 15—20 de ani. În cazul secțiunii **arhitectura spațiului de spectacol,** practic nu a participat nici un arhitect. Și trebuie să

---

94 sursa: **Cătălina Buzoianu** (13 aprilie 1938, Brăila – 3 august 2019, București) — regizoare și profesoară, una dintre figurile majore ale teatrului românesc din a doua jumătate a secolului XX; a lucrat la Teatrul Mic («Maestrul și Margareta», 1980; «Niște țărani», 1981; «Dama cu camelii», 1985) și, din 1985, ca regizor permanent la Teatrul Bulandra, cu peste o sută de montări.

95 sursa: **Hamlet** de Shakespeare (c. 1600), în traducerea Ninei Cassian; Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, premiera la 30 noiembrie 1985, regia Alexandru Tocilescu, cu Ion Caramitru în rolul titular; scenografia Dan Jitianu, costumele Lia Manțoc (după dmtr.ro). Spectacolul a rămas emblematic pentru teatrul de aluzie politică din ultimii ani ai regimului Ceaușescu. [William Shakespeare — Hamlet (c. 1600–1601), ediția Project Gutenberg (eBook #1524, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

96 sursa: **Alexandru Tocilescu** (27 iulie 1946, București – 29 noiembrie 2011, București) — regizor de teatru, film și operă, mai ales la Teatrul Bulandra; Premiul UNITER pentru întreaga activitate (2002).

97 sursa: **Amurgul burghez** — ultima piesă a lui **Romulus Guga** (1939–1983), scriitor și dramaturg din Târgu Mureș; prima montare: Teatrul Național din Târgu Mureș, secția maghiară, regia Dan Alecsandrescu, cu Lohinszky Loránd. Anul premierei n-a putut fi verificat.

98 sursa: **Dan Alecsandrescu** — regizor al Teatrului Național din Târgu Mureș în anii ’80 («Amurgul burghez»; «Rața sălbatică», 1988, despre care Chitic scrie în «Profunzimea simplității»). Anii de viață n-au putut fi verificați.

99 sursa: **Marin Sorescu, *Paracliserul*** (1970) — prima piesă din trilogia «Setea muntelui de sare» (cu «Iona» și «Matca»), monolog al unui paracliser care încearcă să curețe de funingine o catedrală și, în cele din urmă, își dă foc spre a deveni el însuși lumânare. Aici e vorba de un studiu de decor, nu de un spectacol.

100 Cătălina Buzoianu — Cătălina Buzoianu (1938–2019) — regizoare, la Teatrul Mic și la Teatrul „Bulandra”, autoarea marilor dramatizări ale anilor ’80 (în «Cu Romulus Feneș despre Cvadrienala de scenografie», «Ocazia de a ieși din narcisism» și «Un... (vezi pagina 507)

101 amfiteatrul — Teatrul antic: gradene semicirculare în jurul orchestrei circulare unde evolua corul (în «Cu Romulus Feneș despre Cvadrienala de scenografie»). (vezi pagina 505)

spun, trebuie să recunoaștem, suntem țara în care, în ultimii douăzeci de ani, s-au construit două teatre naționale; și multe alte săli de spectacole. Nici nu mai enumăr, nici nu mai reamintesc reamenajările... Să nu fi existat oare nici un proiect, nici o preocupare față de o asemenea problemă? Greu de crezut!

— Aflu, din catalogul cvadrienalei, că la această secțiune am fost prezenți cu proiectul unui singur scenograf. Să-l numesc: Romulus Feneș; deviza proiectului: „Teatrul în tot locul”. Proiectul îl cunoaștem cu toții din Trienala de la București[102].

— Proiectul a fost complet refăcut, astfel că el prezenta un monument de arhitectură din secolul XVIII din Târgu Mureș; în această clădire, unde funcționează atelierele de creație ale artiștilor plastici, se va încerca o formulă de teatru determinată de dispoziția spațiului oferit de arhitectura clădirii. Este vorba de **Teatrul de sub cer** și de **Teatrul din pod.**

Dar nu despre mine e vorba acum ci despre necesitatea de a ne prezenta peste hotare nu doar mulțumitor, ci excelent...

Uniunea Artiștilor Plastici[103], trebuie să recunoaștem, este autorul moral și material în ceea ce privește realizarea concretă

[213 (54)]

a pavilionului românesc; e și firesc, pentru că Uniunea noastră s-a arătat a fi devotată ideii de afirmare prestigioasă a culturii noastre socialiste peste hotare. La acest efort trebuie să ne asociem noi, scenografii, prin a face ca secția noastră să funcționeze mai bine. Practic, pe noi trebuie să ne preocupe găsirea unui răspuns, poate mai degrabă a unor soluții concrete la toate frământările și preocupările noastre creatoare. În ceea ce privește prezența noastră peste hotare, trebuie să ne gândim de pe acum să ne organizăm munca mai bine. Viitoarea Trienală de scenografie de la București trebuie să fie substanța viitoarei noastre prezențe la Praga, în 1990, la Trienala de la Novi Sad[104]... și sunt multe alte manifestări internaționale la care am putea participa în mod curent și cu strălucire.

Convorbire realizată de Paul Cornel CHITIC

---

102 sursa: Expozițiile naționale de scenografie de la București, organizate de Uniunea Artiștilor Plastici; catalogul Cvadrienalei din 1987 consemnează expoziții la București în 1964, 1967, 1971 și 1976. Edițiile din anii ’80 ale «Trienalei» n-au putut fi verificate.

103 sursa: **Uniunea Artiștilor Plastici** (U.A.P.) din România — organizația de breaslă a artiștilor plastici, în care scenografii aveau o secție proprie; ea răspundea de participarea românească la Cvadrienală.

104 sursa: Corect: *Novi Sad* (oraș în Voivodina, Iugoslavia, azi Serbia). **Trienala de scenografie de la Novi Sad** (*Trijenale scenografije*), expoziție internațională de scenografie, alternativă la Cvadrienala de la Praga; Mihai Mădescu a expus acolo în 1972, 1975 și 1978. Autorul o așază în 1990, după viitoarea Trienală de la București.

Piticul din grădina de vară de D. R. Popescu

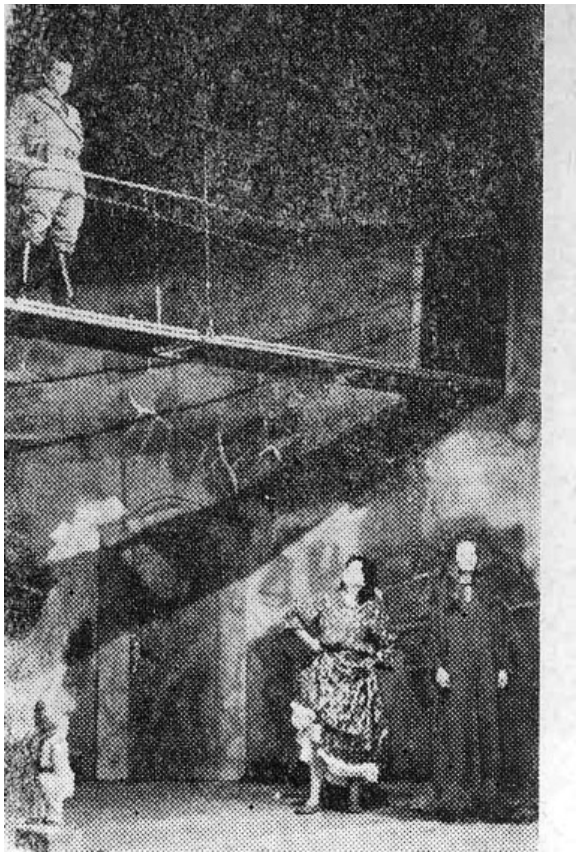
[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1987, p. 114–115]

Teatrul de Nord din Satu Mare

[revista nu se vede], 1987

Data premierei: 11 iunie 1987. Regia: CRISTIAN IOAN. Scenografia: MAGYAR F. ATTILA[105].

Distribuția: MARINA PROCOPIE (Maria); VIORICA SUCIU (Sevastița); RADU SAS (Berceanu); CAROL ERDÖS (Stambuliu); VASILE BLAGA (Mușat); CORNELIU JIPA (Oprițescu Mititelu); CONSTANTIN DUMITRA (Pasăre); ION TIFOR (Iros); MARCEL MIREA (David); GAVRIL PINTE (Izidor); ADRIANA VAIDA (Zambila); VALENTIN RADU (Un gardian); EMIL NEGREA (Al doilea gardian).



Scenă din spectacol

105 sursa: **Magyar F. Attila** — scenograf al Teatrului de Nord din Satu Mare; datele biografice n-au putut fi verificate.

Un marș hitlerist și un discurs lătrat[106], al Führerului[107], se aud în bezna sălii. Cortina se ridică în ritmul pasului de gâscă. Pasăre — nebunul închisorii —, cățărat în copac, lângă difuzor, întocmai ca o maimuță, imită prin gesturi paranoia „marelui conducător”. Apoi, coboară din copac și, luând poziția de drepți, în calitate de planton, sub luminile farurilor de automobile, indică notabilităților politice și militare sosite la direcția închisorii pe unde să o ia. E noapte. Așa începe spectacolul: cu noaptea istoriei. Comandatura închisorii și cei din detenție trăiesc același regim politic, aceeași nesiguranță: cei de la conducere — nesiguranța puterii, ceilalți, nesiguranța vieții. Maria este o comunistă care urmează să fie executată, dar, fiind gravidă, execuția se amână până după naștere. Aura ei naturală de puritate tulbură sufletele și mințile reprezentanților autorității: fiecare o dorește, insinuant sau cu sadism, pătimaș până la risc, ori în taină. Executarea Mariei îi va elibera de puseul de umanitate. În spectacol e un moment emblematic: se aud bubuituri apocaliptice, lumini de blitz năucesc ochii. Înspăimântați, mai-marii închisorii se refugiază în beciuri ca într-un adăpost împotriva bombardamentelor. Pușcăriașii rămân sub cerul liber. Nu e bombardament: pur și simplu plouă, și apa curge de sus; preludiu al curăției viitoare.

Spectacolul are o claritate și o tensiune uimitoare. Fiecare personaj are destinul descifrabil în felul cum merge, în tonul vorbirii, în reacții; îi privești și știi cum și ce vor fi după anul 1944! Fiorul premoniției îl stăpânește pe spectator. Epicitatea textului, volubilitatea lui proteică, în acest spectacol capătă „claritatea” liniilor din palmă, a simptomelor istorice și politice, trădând năravuri și tare morale, vicii și incapacități, cecitate spirituală și lăcomii agonice. În toată această viermuială de ambiții, poftă, brutalități, furii bestiale, deșănțări și aberații, Maria este o icoană la care toți râvnesc, gâfâindu-și ultimele clipe de aparentă autoritate. Pușcăriașii încearcă să o salveze, să o ferească, să o apere măcar, ca pe o sfântă prezență în a cărei temporară supraviețuire își pun cu toții speranța salvării propriei lor demnități. Maria e

[215 (115)]

stindardul umiliților, pe care „ceilalți” încearcă să-l spurce, să-l batjocorească.

Montarea regizorului Cristian Ioan[108] este o țesătură de tensiuni surde care răzbat și apoi se scufundă, în false supușenii, prin canavaua vieții obișnuite dintr-o închisoare; în acest spectacol nu întâlnim partituri solo, ci o permanentă

106 *Führer* — „conducătorul” (germ.): titlul lui Adolf Hitler ca șef al statului național-socialist (1934–1945); autorul îl redă îndată, ironic, prin „marele conducător”.

107 sursa: Cronică la spectacolul Teatrului de Nord din Satu Mare (secția română), premiera la 11 iunie 1987, publicată probabil în revista «Teatrul», 1987. Piesa: **D. R. Popescu, *Piticul din grădina de vară*** — dramă a cărei acțiune se petrece într-o închisoare de femei în 1944, în ultimele luni ale regimului Antonescu. **Dumitru Radu Popescu** (19 august 1935, Păușa, jud. Bihor – 2 ianuarie 2023, București) — prozator și dramaturg, președinte al Uniunii Scriitorilor (1980–1990). Doi ani mai târziu piesa a fost montată de Silviu Purcărete la Teatrul Național din Craiova (premiera la 17 martie 1989, scenografia Ștefania Cenean).

108 sursa: **Ioan Cristian** (în fișele de spectacol: «Cristian Ioan») — regizor, activ în anii ’80 la teatrele din Satu Mare și Baia Mare (vezi și cronica «Vizibilă este doar osatura», despre «Fluturi… fluturi», Baia Mare, 1988); mai târziu a montat, între altele, «Peer Gynt» la Teatrul Național din Iași (2005). Anii de viață n-au putut fi verificați.

orchestrație. Mare parte din reprezentație se desfășoară într-o lumină „de scenă”, fără străluciri teatrale, fără aduceri la rampă; un spectacol condus cu virtuozitate. Această verosimilitate este atât de convingătoare, încât oferă în permanență putința de a abstrage o înțelegere a istoriei.

Regia a citit textul cu atâta siguranță încât transmite senzația că personajele bâjbâie neliniștite, și de aceea cu izbucniri veninoase, către un viitor ce le va fi fatal. Inexorabilul nu e prezis patetic de către personaje, ci retrăit de public ca o alunecare firească pe albia timpului, nu e demonstrat, ci refăcut din datele sale perceptibile, din conduită și cuvinte, din pornirile și derutele fiecărui personaj. Puternicii zilei, mai-marii închisorii, simt nevoia să-și confirme reciproc faptul că sunt ceea ce sunt, strângându-se într-o mică turmă pentru a executa gestul „important și preocupat” de ducere a țigării la gură, de tragere și expirare a fumului în aceeași clipă; sau de a se fotografia în grup; sau de a se suspecta reciproc, ori de a da ordine absurde, ori de câte ori „ceva” le scapă. Acest „ceva” care le scapă personajelor este materialul epicului cinematografic: spectacolul lui Cristian Ioan se compune din lungi panoramări, deci din lungi scene în care spectatorul sesizează, din conduita personajelor, din nuanțe și inflexiuni vocale, din gesturi abia schițate, misterioase deplasări prin spațiul scenei: personajele se dezvăluie „accidental”, iar aceste risipite accente, pe moment inexplicabile, se însumează, se compun, de-a lungul reprezentației, în nuclee. După spectacol, personajele stăruie în memorie prin câteva eșantioane de comportament: Berceanu (Radu Sas) e un scapet elegant, ceremonios, pedant; Mușat (Vasile Blaga) este torționarul imoral până la abjecție, bolnav de sadism; Oprițescu Mititelu (Corneliu Jipa) — copoi al Siguranței[109], îmblânzit de dragostea față de Maria, redus la starea de câine hipnotizat, suferă agresând, cerșind, implorând și stârnind derută printre ceilalți; Izidor (Gavril Pinte), preotul închisorii — cioclu subțiratec și periculos; Pasăre (Constantin Dumitra) e nebun pentru că n-a găsit altă soluție de a scăpa din demența războiului decât aceea de a părea, cu orice preț, redus mintal; Sevastița (Viorica Suciu) și Zambila (Adriana Vaida) — două pușcăriașe prin care primitivitatea vieții de mahala aduce o boare de curățenie morală, de putere a jertfei în îngrozitorul spațiu al închisorii. Maria (Marina Procopie) își poartă cu simplitate dezarmantă destinul și charisma, puterea de a fascina oamenii; ea nu face nimic altceva decât să existe, să înfrunte indirect avalanșa de sentimente contrarii ce o asaltează.

Textul și excelentul spectacol ce s-a născut din el se mișcă lent prin albia duratei lor, formând vârtejuri și clocotind de forță. Trupa teatrului din Satu Mare face o calmă și clară demonstrație a puterii sale de creație.

Paul Cornel CHITIC

109 sursa: **Siguranța** — Direcția Poliției de Siguranță, poliția politică a României interbelice și din anii războiului, care urmărea mișcarea comunistă ilegală.

Zilele dramaturgiei românești

[revistă neidentificată pe scan, 1987, p. 6–7]

ediția a XVII-a

***Buzău** • 11 — 15 martie 1987*

[revista nu se vede], 1987

Comitetul municipal pentru cultură și educație socialistă Buzău[110], Casa de cultură a municipiului și Teatrul popular au organizat, între 11 și 15 martie, „Zilele dramaturgiei românești” — ediția a XVII-a, importantă manifestare artistică zonală, înscrisă în bogata paletă a Festivalului național „Cântarea României”[111], la care au participat ca invitați:

• Teatrul popular din Caracal, cu O noapte furtunoasă[112] de I. L. Caragiale, în regia lui Tudor Mărăscu[113].

• Teatrul popular din Călărași, cu **Un tânăr printre alții** de Mihai Constantinescu, în regia și scenografia semnate de Nicu Simion.

• Teatrul popular din Slobozia, cu Mobilă și durere[114] de Teodor Mazilu, în regia și scenografia lui Valeriu Grama.

Teatrul popular din Buzău — gazda acestei întruniri teatrale — a prezentat spectacolul secției sale de păpuși **Șoricelul și păpușa** de Alecu Popovici[115], în regia și scenografia lui Nicolae Draghia, și **Regina balului** de Nicolae Mateescu[116], în regia și scenografia lui Gelu Colceag[117].

---

110 sursa: Cronică la a XVII-a ediție a «Zilelor dramaturgiei românești» de la Buzău (11–15 martie 1987), întâlnire a teatrelor populare (trupe de amatori), înscrisă în Festivalul național «Cântarea României». Revista în care a apărut nu se vede pe pagină.

111 sursa: **Festivalul național „Cântarea României”** — festival al creației și interpretării artistice de amatori și profesioniste, organizat bienal de regimul comunist din 1976 până în 1989; cadrul oficial în care se desfășura toată activitatea artistică de masă, cu faze locale, județene și republicane.

112 sursa: **I. L. Caragiale, *O noapte furtunoasă*** (premiera la Teatrul Național din București, 18 ianuarie 1879) — prima comedie a lui Caragiale. [I. L. Caragiale — O noapte furtunoasă (1879), ro.wikisource, ro]

113 sursa: **Tudor Mărăscu** (10 noiembrie 1940, București – ianuarie 2012) — regizor de teatru, televiziune și film, absolvent al I.A.T.C. (1970).

114 sursa: **Teodor Mazilu, *Mobilă și durere*** — ultima piesă a lui **Teodor Mazilu** (11 august 1930, București – 18 octombrie 1980, București), satiric al parvenitismului; premiera absolută la Teatrul de Stat din Oradea, la sfârșitul anului 1979, regia Mircea Cornișteanu; textul a apărut postum, în 1981.

115 sursa: **Alecu Popovici** — dramaturg, autor de piese pentru copii și pentru teatrul de păpuși; datele biografice n-au putut fi verificate.

116 sursa: **Nicolae Mateescu** — autorul comediei «Regina balului»; datele biografice n-au putut fi verificate.

Oaspete de seamă a fost studioul de teatru al I.A.T.C.[118] din București, cu **Asta-i ciudat!**, musical[119] de Laurențiu Profeta[120] și Eugen Rotaru după Miron Radu Paraschivescu, în regia lui Gelu Colceag și scenografia semnată de Diana Cupșa[121].

Dezbaterea „Locul și rolul teatrului popular în mișcarea teatrală actuală — responsabilitatea civică și artistică a actului teatral” a încheiat cele cinci zile de amicală competiție artistică a teatrelor populare participante.

Afișul manifestării este elocvent în ceea ce privește tendința teatrelor populare de a ucenici într-ale exprimării artistice: toate colectivele participante au venit cu spectacole montate sub bagheta unor oameni de teatru profesioniști. Ceea ce demonstrează că acestea

[217 (7)]

— formate, indiscutabil, din împătimiți, din îndrăgostiți de arta actoricească — simt imperioasa necesitate de a învăța cât mai mult în acest domeniu.

Faptul este semnificativ și în ceea ce privește rolul pe care și-l asumă teatrele populare în mișcarea noastră culturală — aceste instituții născute din febrila dragoste față de scenă și care și-au propus să fie competente propagatoare ale culturii în localitățile unde ființează.

Atacând repertorii ambițioase, prospectând dramaturgia contemporană și clasică românească, atrăgând în colaborare actori ori regizori profesioniști, fiecare trupă își montează spectacolul propus spre a învăța să joace; și învață ceva din tainele scenei pentru a realiza acel spectacol.

Așadar, activitatea oricărui teatru popular este aceea a unei perpetue școlarizări: actorii amatori își însușesc meșteșugul, publicul învață să urmărească un spectacol, să respecte munca artistică, să prețuiască bunele rezultate. În acest sens, putem spune că Studioul de teatru al I.A.T.C. — școală a viitorilor actori profesioniști — a ținut o „lecție deschisă”, la care invitații au fost, deopotrivă, și actorii amatori și publicul din Buzău.

Spectacolele cel mai bine susținute din punct de vedere interpretativ au fost cele ale Teatrului popular din Slobozia și Teatrului popular din Buzău. **Mobilă și durere** de Teodor Mazilu a depășit, de altfel, 50 de reprezentații, semn că Premiul II obținut în ediția din 1981 a Festivalului național „Cântarea României” a fost pe deplin meritat.

Interesant în această montare este efectul obținut prin absența mobilierului și a acelor semne de opulență care marchează interioarele parvenitului, astfel că zbaterea lacomă pentru acumulare de bunuri, aranjamentele în vederea

---

117 sursa: **Gelu Colceag** (n. 17 mai 1949, București) — actor (absolvent al I.A.T.C., 1971), regizor și profesor; director artistic al Teatrului Național din București (1997–2001).

118 *musical* (engl., prescurtare de la *musical comedy*) — spectacol de teatru cu muzică, cântece și dans, în care numerele muzicale duc acțiunea. (vezi pagina 518)

119 sursa: **I.A.T.C.** — Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” din București (azi U.N.A.T.C.); studioul lui era scena pe care jucau studenții la actorie.

120 sursa: **Laurențiu Profeta** (n. 12 ianuarie 1925, București) — compozitor, autor de muzică de teatru, de film și de cântece pentru copii. **Eugen Rotaru** — poet și textier, autor de librete de revistă și de musical. **Miron Radu Paraschivescu** (2 octombrie 1911, Zimnicea – 17 februarie 1971, București) — poet, eseist și traducător; musicalul pornește de la versurile lui.

121 sursa: **Diana Cupșa** — scenografă; datele biografice n-au putut fi verificate.

obținerii acestora au apărut a fi fără **obiect**, deci fără sens. Un accent în plus: **„goliciunea”** scenei, sărăcia bunurilor la care tânjeau personajele devin semnul vidului de aspirație.

Din distribuție fac parte Stan Dumitrache, Dumitru Berghea, Nicolae Grigorescu, Aurel Bută, Viorica Vlase și Călin Veronica. Alertă, presărată cu momente de haz, montarea pune în evidență virtuțile actoricești ale trupei.

Memorabil este personajul Sile în interpretarea lui Stan Dumitrache, actor cu vădite predispoziții pentru comicul spontan.

Disponibilități actoricești vădesc și actorii de la Teatrul popular din Călărași, însă necunoașterea textului — suflerul se auzea mai clar decât interpreții — a anulat tensiunea și ritmul spectacolului lor.

Montarea Teatrului popular din Buzău, **Regina balului,** se situează la un nivel artistic mai rar întâlnit în teatrul de amatori. Sunt momente când s-ar putea vorbi despre profesionalism: tăceri tensionate, ușoare suprapuneri ale vocilor și reluări de replică în nota acelui atât de căutat „firesc”, secvențe solistice — un actor își pune în evidență stările sau gândurile, astfel secondat încât partenerii nu-și diminuează prezența în conflict —, un bine dozat ecleraj[122][123], finalul simplu, dar emoționant, caracterele marcate fără ostentație, modificări de ritm, un dram de pitoresc mucalit sunt câteva dintre calitățile acestei montări. Iată și distribuția: Niță Ciochină, Viorel Pietrăneanu, Adriana Vrapciu, Mihai Adamescu, Aurelian Mihai, Lucica Voinoiu, Ion Vlad, Mioara Olteanu, Augustin Bălan, Elena Busuioc și Costică Vartolomei. Regia a știut să ofere fiecăruia momentul său de strălucire și a izbutit să metamorfozeze cele câteva inerente stângăcii în prilejuri de a individualiza personajele.

Mihai Adamescu, Viorel Pietrăneanu, Adriana Vrapciu, Mioara Olteanu și Augustin Bălan s-au detașat prin siguranță și degajare în abordarea partiturilor, prin capacitatea de a crea o stare — fie de iritată plictiseală a suficienței, fie de nemulțumire față de propriile țeluri în viață. Spectacolul se bucură de succes, fapt pe deplin elocvent în ceea ce privește calitatea.

Manifestarea, devenită de acum tradițională, are deosebitul merit de a cultiva conștiința responsabilității și de a stimula preocuparea pentru calitate în activitatea teatrelor populare.

Paul Cornel CHITIC

122 *ecleraj* (din fr. *éclairage*, „iluminare”) — lumina scenei, ansamblul efectelor de lumină ale unui spectacol.

123 ecleraj — Lumina scenei (fr. (vezi pagina 513)

Cearta mimului cu spațiul

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1988, p. 65–67]

Actorul poate imita, poate reprezenta[124], vizualiza, trăi, simula, orice — dar nu și spațiul în care se află, în care pretinde a se găsi, spre care presupunem că se îndreaptă.

Întotdeauna între ACTOR și LOCUL în care el apare pentru a-și arăta eu-ul de împrumut, se înfiripă relația afectuoasă dintre favorizat și protector; primul se desfășoară, se răsfață folosindu-se de orice pentru a copleși; celălalt — mereu îndatorat, mereu robit — se complace în a se ști încununat doar cu virtuțile modeste ale unui vasal credincios care e acceptat numai pentru că e capabil să dilate meritele stăpânului său în ecouri persistente.

Ce actor ar suporta un spațiu periculos de indiferent față de el? Ce actor ar rezista într-un perimetru, într-o scenă unde, deodată, scări, uși, pereți ar începe, tăcute, ca într-un coșmar, să-și schimbe locul, să dispară, să i se opună, să-l conteste sfidându-i strălucirea boreală atât de fascinantă pentru noi? Aceste uluitoare mișcări se întâmplă în fiecare spectacol, dar nu **contra** actorului, **ci pentru** el. Numai închipuind răzvrătirea atâtor elemente aflate în scenă devine — în sfârșit! — vizibilă cea mai orgolioasă însușire a marilor scenografii: cinetismul.

Scenografia mulează spațiul — divizându-l, secționându-l, stratificându-l, etajându-l — în jurul actorilor. Astfel prelucrat, spațiul îl refractă pe actor, îi conservă, îi marchează și, în final, îi absoarbe prezența.

Scenografia este cea care face să vină „muntele la Mahomed”[125]; ea concentrează imensitatea întinderilor, suprimă distanțele, preschimbă destinația, modifică identitatea — căci este exterioritatea neexprimabilă a actorului — și populează bietul perimetru al scenei (oricât ar fi aceasta de mare este întotdeauna mai mică decât ceea ce pretinde că ar conține) astfel încât actorul, exprimându-se pe scenă, este asaltat numai de împrejurări favorabile.

---

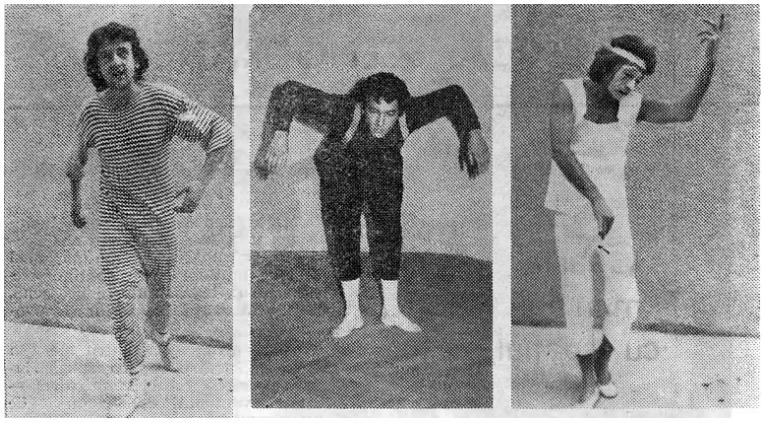
124 sursa: Cronică scenografică pornită de la pantomimă: autorul o datorează (vezi nota lui de la p. 66) Taberei Naționale de Pantomimă de la Sibiu și primei ediții a Galei Recitalurilor de Pantomimă de la Pârâul Rece (24–27 noiembrie 1987); probabil în revista «Teatrul», 1988.

125 sursa: Răsturnare a proverbului «Dacă muntele nu vine la Mahomed, Mahomed se duce la munte», popularizat de **Francis Bacon**, *Essays*, «Of Boldness» (ed. 1625): „If the hill will not come to Mahomet, Mahomet will go to the hill” („Dacă dealul nu vrea să vină la Mahomed, Mahomed se va duce la deal”). Scenografia, spune autorul, face ca muntele să vină la Mahomed. [Francis Bacon — The Essays or Counsels, Civil and Moral (ed. 1625; «Of Boldness»), Project Gutenberg (eBook #575, domeniu public), en]

Și totuși, pentru că la teatru mergem pentru actori, pentru replica spusă, jucată, trăită de ei, rolul scenografiei — dincolo de eventualul deliciu oferit de prezența ei ornamentală — rămâne obscur și în ultimă instanță chiar plicticos de urmărit; ieșiți din amorțeala atenției încordate, de sub mirajul spunerii prin actor, abia dacă mai acordăm vreun merit RESTULUI; restului care tace. Dar pentru că poate prevesti ceea ce abia începe, pentru că poate contrazice în mod imprevizibil așteptările, pentru că uneori are elocința celei mai subtile pledoarii, în timp ce, alteori, este de o severitate agravantă, MUȚENIA scenei, a scenografiei, nu e vid sonor, ci murmur de semne; un murmur care se poate articula limpede, oricând, în răspicate concluzii, în nerostite înfruntări, în premise inițiatoare, în reversul celor afirmate și petrecute în lăuntrul ei.

Numai dacă actorul ar fi părăsit de cuvinte, de replici, am putea simți în jurul lui foind, invizibil, îngerul păzitor — dar, totodată, și recipient — al actelor sale: spațiul. Doar actorul care renunță la sunetul glasului său, care adoptă tăcerea ca inviolabilă condiție a prezenței sale pe scenă, poate **accepta** lupta cu ceea ce el nu poate fi — cu spațiul. Acest actor este mimul[126]. Unică prezență pe o scenă goală, rareori instrumentat de vreun alt obiect. El apare pentru a se arăta pe sine prin peripețiile ce i-au fost lui, și numai lui, hărăzite. De cele mai multe ori aceste peripeții se iscă din impactul cu **concretul**; un concret suferind de labilitate, bântuit de duhul provizoratului, apt să-și improvizeze de la o clipă la alta o altă alcătuire, un concret entuziasmat de faptul că rămâne, pentru noi, ceilalți, nevăzut câtă vreme mimul nu îl atinge, până când atingerea nu se confundă cu forma, până când gestul nu i-o stabilește, trădându-i prezența. Și acele concreteți se perindă, par a mișuna, asal-

[219 (66)]



Exerciții prezentate la Gala Recitalurilor de Pantomimă de la Pârâul Rece

tându-l pe mim câtă vreme el se mișcă în scenă, dându-ne pentru prima oară certitudinea că spațiul e dinamic, că rulează sub picioarele sale venindu-i în întâmpinare, glisând în sus și în jos, prăbușindu-se asupră-i, încolțindu-l ori prelingându-i-se pe de lături ca un tunel care-și zvârcolește traseul. Și fiecare modificare numai de el, de mim, simțită, fiecare dintre schimbările capricioase

126 mimul — Actorul pantomimei, care se exprimă numai prin gest și mișcare; „personaj însingurat”, el „nu se ceartă cu alte personaje, ci cu lumea spațiului ca sursă de obstacole” (în «Cearta mimului cu spațiul»). (vezi pagina 517)

ale spațiului îl afectează. Acele perceperi tactile ale spațiului concret sunt concomitent traduse în reacții afective față de ceva existent, dar neprecizat. Fiecare detaliu pus în evidență de gesturile mimului este prilej pentru spațiu de a-și modifica indiciile și constituția.

Iată practic cum este definită o incintă: mimul pășește într-un ÎNĂUNTRU, deschizând și închizând cu infinite precauții o ușă. A pătruns. Mimul își plimbă mâinile pe pereți. Deci incinta e goală. Întinde palmele în sus până dă de netezimea fermă și impenetrabilă a tavanului. Precipitat, revine la zidul în care se afla deschizătura ușii — aceasta nu mai e. Mirare, derută; faptul e de necrezut, de neconceput, și totuși ușa nu mai e de găsit. Nu mai e. Febril, panicat, își reia căutările sale tactile. Într-adevăr e închis, e zăvorât, e ferecat. Zbaterea lui disperată îi înghite volumul încăperii; pereții se apropie între ei astfel că mimul se simte ca între fălcile unui clește care se strâng implacabil, gata să strivească. Aceasta este una din temele harnicului începător într-ale pantomimei *. Dar nu tema, nu povestea ne interesează, ci spațiul: în urma palmelor și tălpilor sale se închegă suprafețe transparente — invizibile și totuși evidente. Aceste suprafețe se distorsionează după volume și forme presupuse, sugerând obiecte vag precizate. Suprafața sugerată de gestul mimului este un acoperământ, o husă peste identități fugare — obiectele concrete — concrete în măsura în care gestul le definește — sunt prilejul și suportul unei mereu prezente epiderme de aer. Numai în contact și raportându-se la ea mimul și peripeția lui există: în golul real al scenei e ceață până la gest. Bâjbâiala uimită, curioasă, îngrijorată, stupidă, mijlocește surpriza: acea ruptură a coerenței de tegument a suprafeței. Spațiul — ca derulant și derulat al suprafeței — este însă una din însușirile mimului — aceea de explorator al propriei sale invenții — și nu o particularitate fizică la care s-ar referi actorul. Poate că acum este evident că scenografia — instalând pe scenă în mod real ceea ce mimul a fabulat prin gesturile sale — este un spațiu recesiv.

*) Datorez observațiile de mai sus Taberei Naționale de Pantomimă desfășurate la Sibiu, precum și primei ediții a Galei Recitalurilor de Pantomimă, desfășurată între 24—27 noiembrie 1987, la Pârâul Rece, în organizarea B.T.T.[127]

[220 (67)]

Mecanismul esențial al pantomimei — iată-l: apariția imprevizibilă a unei alte suprafețe care aparține unui obiect instabil, confundabil și capricios metamorfozabil în altul din pricina similitudinii de formă. Miraculoasa schimbare de identitate a obiectului cu aceeași suprafață este o surpriză enormă, o descoperire echivalentă cu schimbarea de sens a mișcării și prin aceasta cu o mutație în destinul personajului. Ceea ce este evident în cazul pantomimei, pentru că este unicul fapt petrecut pe scenă, pe scena spectacolului cu replici se petrece în planul II față de atenția noastră; acolo, „în

127 sursa: **Pârâul Rece** — stațiune montană lângă Predeal (jud. Brașov), cu un complex al turismului pentru tineret. **B.T.T.** — Biroul de Turism pentru Tineret, organizația de turism a U.T.C. Tiparul dă «Pâriul».

spate”, se petrece apriga dispută pe tăcute între configurația spațiului și ceea ce se spune înăuntrul lui.

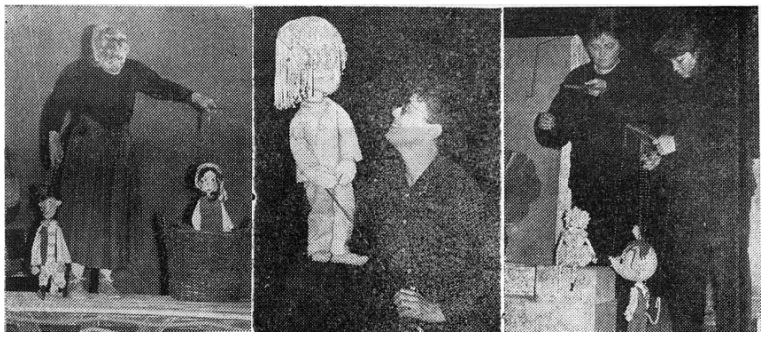
Pantomima presupune spațiul ca fiind o realitate trainică, doar consistența fiindu-i aleatorie; cu excepția podelei, întreg universul neștiut, dar dibuit pas cu pas, este o plasmă febrilă mereu dispusă a alcătui alte prezențe și de a ridica în calea mimului obstacole pseudomorfe. În spectacolul celălalt, pentru că scenografia instalează la vedere repere fizice, substanțialitatea, volumul, dimensiunea lor nu mai e nesigură; doar atitudinea actorului îi atribuie alte destinații; același obiect fizic, foarte precis, în scenă, din pricina actorului, este polimorf; concretețea sa intră în disjuncție cu propria-i realitate, și, inevitabil, același obiect devine multiplu al realului.

Mimul este personaj însingurat; el nu se ceartă cu alte personaje, ci cu lumea spațiului ca sursă de obstacole. Umanitate travestită în obiecte existente doar pentru și numai prin mim. Deznodământul unei pantomime este mai întotdeauna o împăcare cu un spațiu alergic la încremenire: fie că, înfrânt, mimul îi acceptă povara și condamnarea; fie că, învingător fiind, spațiul cedează în fața sa renunțând de a-l mai agresa și așternându-se cuminți în alcătuiri neechivoce. Dincolo, în spectacolul cu vorbe — dimpotrivă — spațiul conceput de scenograf ascultă de cuvinte, chiar contrazicându-le, pentru că este astfel modelat, imaginat și constituit, încât deznodământul, indiferent care e, să fie însuși sensul existenței sale: el trebuie să fie de o unicitate atât de incontestabilă, încât fie și cea mai mică abatere de la alchimia conceperii sale să-i anuleze prezența și sensul.

Paul Cornel CHITIC
Fotografii de Codruța DRĂGOESCU

Conștiința profesională în prim-plan

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1988, p. 15–17]



Brânduța Zaița-Silvestru (Teatrul „Țăndărică”), Aneta Forna (Teatrul de Păpuși din Constanța), Aurica Spirk și Adela Moldovan (Teatrul de Marionete din Arad)

Meritoriu și admirabil în această Gală[128] e faptul că mânuitorii, colectivele teatrelor participante și-au vădit, în prelungile discuții purtate seara până târziu, după fiecare din cele trei runde de recital, dorința de a-și instrumenta teoretic cât mai complet posibil conștiința profesională. Fiecare participant, indiferent de nivelul artistic al reprezentației prezentate și supuse inerentelor dezbateri colegiale, s-a străduit să-și exprime convingerea că tentativa sa de a străluci în această competiție nu este expresia unui orgoliu steril, ci o necesitate izvorâtă din respectul și atenția acordate spectatorilor — fie ei mici sau mari. Aproape toate recitalurile s-au desfășurat în fața unor săli pline de copii preșcolari și școlari; astfel că, grație excelentei organizări a Galei, participanților le-a fost îngăduit să verifice practic efectul real asupra publicului avut de aceste spectacole „speciale”. S-a putut astfel constata încă o dată substanțiala diferență dintre ropotele de aplauze ritmice care, de obicei, însoțesc fiecare melodie mai sincopată din orice spectacol și reala emoție stârnită de mesajul și de virtuozitățile artistice ale reprezentației. Copiii sunt generoși și expansivi, predispuși către imediate încântări și inocente exuberanțe; nici un mânuitor, nici un artist al teatrului de animație nu mai confundă, acum, participarea, exersată didactic în grădinițe și școli și practicată la silabisirea cântecelor, cu implicarea emoțională și intelectivă a copilului la cele ce se întâmplă pe mica scenă: iată o schimbare de mentalitate al cărei corolar este un important salt pe tărâmul exigențelor pe care și le pot

128 sursa: Cronică la a doua ediție a **Galei Recitalurilor Păpușărești** de la Botoșani (11–13 noiembrie 1988), organizată de Teatrul de Păpuși „Vasilache” din Botoșani, gazda manifestării; probabil în revista «Teatrul», 1988–1989, la rubrica «Teatrul românesc de azi: tendințe, fenomene, personalități». Teatrul „Vasilache” a fost înființat în 1953 sub numele «Cravata Roșie» și poartă numele actual — al eroului teatrului popular de păpuși — din 1973.

stabili ei înșiși, artiștii mânuitori. Palmaresul galei reflectă cu cea mai posibilă fidelitate ierarhia valorică a recitalurilor prezentate. Consensul spontan al participanților cu aprecierile exprimate de juriu a fost posibil întrucât manifestarea a avut o strălucire aparte: cele două recitaluri extraordinare care au încheiat prima și cea de-a doua zi a Galei au constituit indiscutabile și entuziasmante culmi de măiestrie, astfel că toate comentariile și toate comparațiile au avut drept model practic și reper teoretic recitalurile realizate de Aneta Forna[129] și Brândușa Zaița Silvestru[130]. Chiar și naivitățile teoretice ivite în dis-

** Gala Recitalurilor Păpușărești — Botoșani, ediția a II-a, 11—13 noiembrie 1988.*

[222 (16)]

PALMARES

TROFEUL GALEI: ADELA MOLDOVAN și AURICA SPIRK (Teatrul de Marionete din Arad), pentru recitalul O rază de soare **de Al. T. Popescu**

PREMIUL SPECIAL AL CONSILIULUI JUDEȚEAN BOTOȘANI AL ORGANIZAȚIEI PIONIERILOR[131]: DOINA IARCUCIEVICI și VIOREL VÂRLAN (Teatrul „Luceafărul” din Iași), pentru recitalul Punguța cu doi bani[132] **după Ion Creangă**

PREMIUL I: GABRIELA NISTORICĂ (Teatrul de Păpuși „Vasilache” din Botoșani), pentru recitalul Să rămânem copii **de Sanda Diaconescu**

PREMIUL II: CSAK ZSOLD și VARGA IBOLYA (Teatrul de Păpuși din Cluj-Napoca), pentru recitalul Jocuri de copii **(pantomimă)**

PREMIUL III: IONUȚ BRANCU (Teatrul de Păpuși din Timișoara), pentru recitalul Povestea cucului din ceas de Șerban Foarță[133]

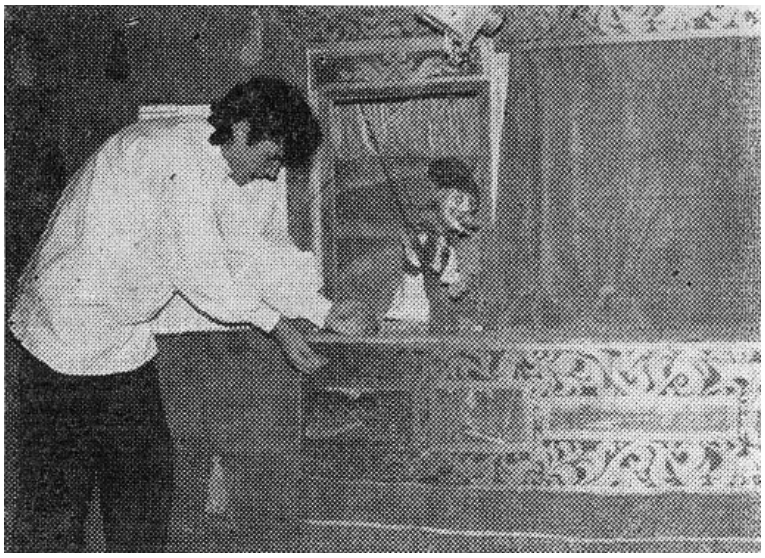
129 sursa: **Aneta Forna** (Forna-Christu) — păpușăriță a Teatrului de Păpuși din Constanța (azi «Călușul de Mare») din 1956, cu peste cincizeci de ani de scenă; invitată de onoare a Galei. Anii de viață n-au putut fi verificați.

130 sursa: **Brândușa Zaița-Silvestru** (8 iulie 1933, Botoșani – decembrie 2019) — păpușăriță, una dintre întemeietoarele Teatrului „Țăndărică” din București, unde a jucat din 1950 până în 1997; a doua invitată de onoare a Galei.

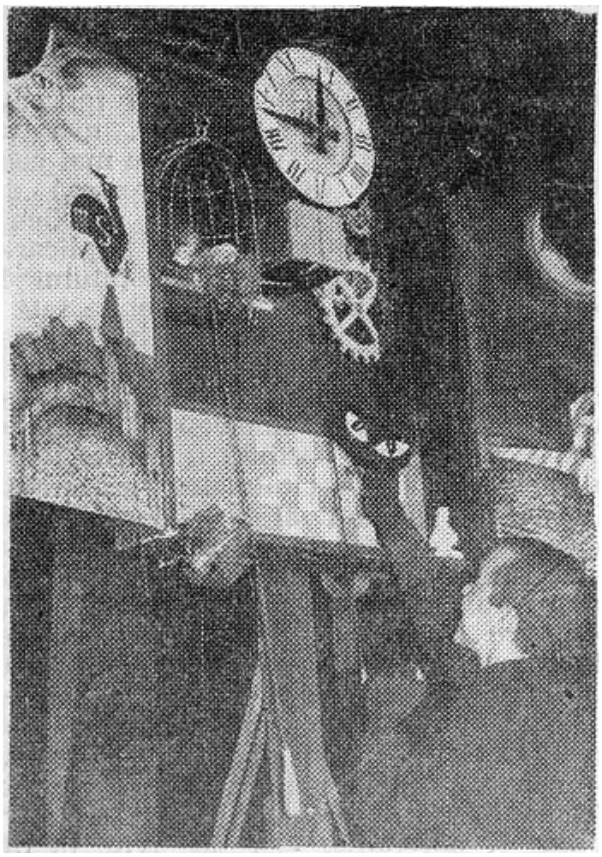
131 sursa: **Organizația Pionierilor** — organizația de masă a copiilor de 9–14 ani din România comunistă (1949–1989), patroana oficială a teatrelor pentru copii.

132 sursa: **Ion Creangă, *Punguța cu doi bani*** (1876) — poveste publicată în «Convorbiri literare». [Ion Creangă — Punguța cu doi bani (1876), ro.wikisource, ro]

133 sursa: **Șerban Foarță** (n. 8 iulie 1942, Turnu Severin) — poet, eseist și traducător timișorean, autor de versuri pentru copii și de texte pentru teatrul de păpuși.



Viorel Vârlan (Teatrul „Luceafărul” din Iași)



Ionuț Brancu (Teatrul de Păpuși din Timișoara)

cuții porneau tot de la cele două performanțe interpretative; întrebarea „cum s-ar putea defini recitalul?” revenea cu obstinație în dialogurile iscate între participanți. Opiniile potrivit cărora recitalul ar fi o reprezentație „pură” — realizată de mânuitor fără ajutorul scenografului, regizorului și scenaristului —, opinii stârnite de bijuteria interpretativă a Anetei Forna, ar fi exclus de la dreptul de competiție șapte din cele nouă participări. Faptul că Aneta Forna are atâta virtuozitate încât textul, coloana sonoră și chiar păpușa pălesc în comparație cu forța ei de a însufleți, de a vitaliza orice obiect ce începe pe

mâinile sale, este o fericită excepție. Refuzând dreptul și accesul mânuitorului la amintitele componente ale unui spectacol de animație, într-o asemenea Gală ar trebui invitați, fatalmente, numai performerii care multiplică acea specială factură interpretativă întrupată de Aneta Forna. Pot fi oare defalcate dintr-un spectacol procentele de valoare care aparțin textului, scenografiei, sonorizării, luminilor? O atare definiție restrictivă se înnămolește

în complicații de procedură și în imposibilități de cuantificare. Trofeul Galei acordat spectacolului **O rază de soare** a făcut inutil excesul de rigori coercitive; spectacolul teatrului arădean, din câte au fost prilejuite de textul lui Al. T. Popescu, este cel mai strălucitor, cel mai emoționant. Și a fost evident că actorii Adela Moldovan și Aurica Spirk și-au dat măsura profesionalității lor în mânuirea micilor obiecte neînsuflețite. Recitalul **Jocuri de copii (Doi ori doi)** interpretat de Csak Zsold și Varga Ibolya — de altminteri validat cu premiul II pentru excelenta impresie artistică — a iscat alte discuții între cei prezenți la Botoșani: poate fi socotită recital de păpușărie o reprezentație în care personajele sunt două perechi de mâini înmănușate la fel, și diferențiate doar prin culoare? (spectacolul celor doi actori de la Teatrul de Păpuși din Cluj-Napoca amintea de cel al teatrului londonez de pantomimă, intitulat „Handlet”[134]). Juriul i-a validat prezența și valoarea sugerându-ne prin justețea aprecierii sale că teatrul de păpuși este, de fapt, una din subspeciile teatrului de... animație. Teatrul pentru Copii și Tineret din Iași a prezentat spectacolul **Punguța cu doi bani**, un inspirat recital de actorie, scenografie și mânuire, atracțios și prin aura stilistică „retro” cultivată cu măsură și ingeniozitate. Brândușa Zaița Silvestru avea să ofere în spectacolul său cu Arvinte și Pepelea[135] o mostră de energie, de vitalitate, de măiestrie și inventivitate artistică uimitoare, reînviind în fața publicului fascinantele momente de teatru popular care vor fi fost cândva în veac și grație cărora, astăzi, putem spune că arta scenică este fără de moarte... Nu e exagerată afirmația că această artistă de primă mărime marchează una dintre direcțiile teatrului contemporan de animație, și anume aceea de redescoperire și de reevaluare a vechilor tradiții, care, iată, încăpute pe mâini de virtuoz ingenios, își redescoperă modernitatea. Dacă excelenta trupă din Iași izbutește prin Doina Iarcucievici și Viorel Vârlan să ofere o reprezentație amintind de cea admirabil realizată de teatrul din Sibiu, cu **Tică picățel**, recitalul **Păpuși de altădată**, al teatrului „Vasilache” din Botoșani, rămâne doar la nivelul bunei intenții.

O posibilă altă direcție ar fi cea marcată, pe de o parte, de Diana Cosma (Teatrul de Păpuși din Cluj-Napoca, recitalul **Havuzul**), pe de altă parte, de Ionuț Brancu (Teatrul de Păpuși din Timișoara, recitalul **Povestea cucului din ceas**). Diana Cosma pare a fi intuit că relația dintre mânuitor — ca mască în

134 sursa: Pare a fi *The Tragedy of Handlet*, spectacol de pantomimă a mâinilor (parodie a lui «Hamlet», titlul jucând pe engl. *hand*, „mână”) al trupei London Mime Theatre, întemeiată în 1974 de Nola Rae și Matthew Ridout. Identificarea n-a putut fi confirmată.

135 sursa: **Vasile Alecsandri, *Arvinte și Pepelea*** — farsă după un subiect popular; Pepelea, isteț și șiret, e un personaj al folclorului românesc (vezi și «cuiul lui Pepelea»).

spectacol — și măști — ca personaje manevrate în scenă — poate revigora metaforicul, alegoricul și speculația livrescă în spectacolul de animație. Tentativa e însă, deocamdată, confuză și inconsecventă. Ionuț Brancu tinde să introducă mișcarea filigranată, pauza elocventă și surpriza eventualei dedublări ventriloce[136][137], impedimentul, deloc neglijabil, este alura de teatru familial, prea cameral, pe care l-a luat reprezentația sa.

*

Inteligenta organizare a Galei s-a vădit nu numai prin inițiativa de a invita două autentice valori ale acestei arte — căci, într-un fel, cele două invitate de onoare asigurau fără nici un efort prestigiul manifestării —, ci și prin ideea de a găzdui spectacole „obișnuite”, „normale”, cu puzderie de personaje și mai mulți mânuitori. Prin aceasta, manifestarea a îngăduit scurte priviri prospective asupra posibilei traiectorii artistice a colectivelor care s-au încumetat a veni la Botoșani. Dintre oaspeți, Teatrul de Păpuși din Cluj-Napoca (secția română) a prezentat un astfel de spectacol. Dar, **Trei pisicuțe drăguțe** s-a dovedit a fi o montare dezlânată, pretențioasă și sterilă, în ciuda abuzului de artificii spectaculoase și a efortului depus de excelenții mânuitori. Teatrul-gazdă a oferit în deschidere spectacolul **Păcălici și Tândăleț**, iar în finalul galei, cel intitulat **Aventurile unui cocoș,** ambele în regia lui Liviu Steciuc[138]. Dacă primul dintre ele păcătuia printr-o molcomeală prea puțin colorată, printr-o lentoare ușor didactică, cel de al doilea — vesel, strălucind de umor și ironie, de o sensibilitate încântătoare — se arată a fi un spectacol pentru toate vârstele, înțelept și mucalit, amuzant și alert, care a demonstrat că trupa acestui teatru, de o indiscutabilă profesionalitate, este devotată cu trup și suflet artei păpușărești. Un spectacol care a însuflețit mulțimea de invitați și participanți, încredințându-ne că acest teatru își iubește pretențiosul privilegiu de a fi gazdă a uneia dintre cele mai importante și mai utile întâlniri între truditorii acestei arte dedicate copilăriei și dragostei de frumos.

Paul Cornel CHITIC

136 *ventriloc* (din lat. *venter*, „pântec”, și *loqui*, „a vorbi”) — care vorbește fără a mișca buzele, încât vocea pare a veni din altă parte (aici: din păpușă).

137 ventriloce — Care vorbesc fără a mișca buzele, încât vocea pare a veni din altă parte (din păpușă) (în «Conștiința profesională în prim-plan»). (vezi pagina 531)

138 sursa: **Liviu Steciuc** — regizor de teatru de păpuși, care a lucrat la Craiova, Sibiu, Chișinău, Baia Mare, Arad și la Teatrul „Vasilache” din Botoșani; Premiul UNITER pentru întreaga activitate (2012). Anii de viață n-au putut fi verificați.

Decorul teatrului istoric: imaginară înfățișare a unui alt viitor

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1988, p. [64]–65]

Cronica scenografică

Acesta este rostul, deja clasicizat[139], al piesei de teatru istoric: TRECUTUL SĂ CONDAMNE ȘI SĂ CORIJEZE PREZENTUL. Trecutul, eufemizat, transcende până la anistorica, nedatabila „epocă de aur" a omenirii[140]. Acel „cândva", neprecizat temporal și nelocalizat spațial (raiul), care a circulat în toate mitologiile lumii — poate expresia subconștientei frici colective în fața noului, a oricărei noutăți care-i depășea și îi acuza obișnuințele, variantă pesimistă a utopismului — nu a putut fi reprimat nici de scientismul veacului nostru: piesa de teatru istoric scrisă azi și care se străduie să demonstreze cum că ideile și năzuințele de azi sunt, de fapt, bătrâne cât veacurile, deci permanente și vii, flăcări nestinse, nu izbutește decât să îndulcească pesimismul romanticilor: nu — zicem noi — nu-i adevărat că Trecutul e mai Bun și mai Curat, că e mai Nobil, mai Curajos, mai Drept decât Prezentul, pentru că, iată, Ideile și Năzuințele de azi le avem de când Lumea, au fost și ale lor, ale Moșilor-Strămoșilor. Cu alte cuvinte, e vorba de o constantă prin veacuri care, implicit, dar și incontestabil, demonstrează că din moment ce s-a păstrat de-a lungul timpului până azi, trecerea prin Istorie nu a însemnat nici un câștig pentru umanitate: Ideile și Năzuințele — ca efect al raporturilor de forțe — au rămas la fel: nerealizate. Orice piesă de teatru istoric este fracție dintr-o nesfârșită epopee a ÎNFRÂNGERII dublate de speranța realizării deziderateloor, de acum încolo, într-un viitor privit cu patetism. Așadar, până azi, teatrul istoric oscilează între romantismul paseist și milenarism[141]. Cealaltă variantă a acestui gen literar, pare-se instaurată definitiv de Shakespeare[142], e teatrul istoric

139 sursa: Eseu din rubrica «Cronica scenografică», probabil în revista «Teatrul», 1988, ilustrat cu o fotografie din «Io, Mircea Voievod» de la Teatrul Bulandra.

140 sursa: Mitul vârstei de aur — prima dintre vârstele omenirii, în care oamenii trăiau fără griji, aproape de zei — la **Hesiod**, *Munci și zile*, v. 109–126, și la **Ovidiu**, *Metamorfoze* I, 89–112. În anii '80, «Epoca de Aur» era și numele oficial dat de propaganda regimului «epocii Ceaușescu», ceea ce dă rândurilor un subînțeles. [Hesiod — Ἔργα καὶ ἡμέραι (Munci și zile), textul grec, Perseus, grc]

141 sursa: Dramele istorice ale lui **William Shakespeare** (1564–1616) — «Richard al II-lea», «Henric al IV-lea», «Richard al III-lea» ș.a. —, în care trecutul englez vorbește despre puterea din vremea autorului.

142 milenarism — Credința în venirea unei împărății a fericirii de o mie de ani (după Apocalipsa 20); prin extensie, așteptarea unei lumi desăvârșite în viitor. (vezi pagina 517)

aluziv. Atitudine „post-romantică”. Dintotdeauna prilej de a spune adevăruri **printre** ori **cu ocazia** frazelor și ideilor despre trecut. Mințile spectatoare ajung la un asemenea grad de antrenament în a le descoperi, încât, la rândul lor, prin autosugestie, ajung să inventeze mesaje cifrate și acolo unde nu există pic de intenție în acest sens. Cine știe, poate or fi piese de teatru istoric care-și propun dezvăluirea unor aberații întâmplate cândva cu intenția de a încerca să deslușească monstruosul mister care le-a făcut cândva posibile,



„Io, Mircea Voievod” de Dan Tărchilă[143]. Teatrul „Bulandra”. În rolul titular, Victor Rebengiuc. Scenografia, Sever Frențiu și Dan Manoliu

[225 (65)]

scrise deci, cu speranța că, dezvăluindu-i procesul, se mai poate afla câte ceva despre starea de derivă a umanității.

Să rezumăm: în piesele de teatru istoric, Trecutul poate fi Acuzatorul și Judecătorul Prezentului; ori poate fi Argumentul pentru menținerea nealterată a unei atitudini necesare la nesfârșit în virtutea obligatoriei speranțe întru realizarea irealizabilului; Trecutul mai poate fi și substituit Prezentului și, luându-i locul într-o expresie străvezie, să primească bobârnacele pe care substituitul nu le-ar admite sub nici un chip; Trecutul poate fi cercetat, ca depozitar ce este al atâtor fenomene cumplite și inexplicabile, pentru a se găsi jaloanele răului și izvoarele, inconștiente și necunoscute, ale acestuia.

Constatăm că în nici una din variantele enumerate mai sus trecutul nu este obiect de interes în sine. Trecutul n-are încotro și trebuie să vorbească pe limba de azi, a noastră. Totdeauna Istoria este luată de martor în bine sau în rău, ori este anchetată pentru simpla vină că seamănă mai mult sau mai puțin cu adevăratul vinovat, ori este disecată în căutarea unor malignități recurente. Așadar, ÎN ORICE SPECTACOL DE TEATRU ISTORIC PE CARE L-AM VEDEA E INUTIL SĂ CREDEM CĂ PE SCENĂ APAR ALTCEVA DECÂT SEMNE,

143 sursa: **Dan Tărchilă, *Io, Mircea Voievod*** — dramă istorică despre Mircea cel Bătrân, jucată în premieră absolută la Oradea, la 24 septembrie 1966. Montarea de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” din București, cu **Victor Rebengiuc** (n. 10 februarie 1933) în rolul titular, datează din 1986 (după cronicile de presă). Regizorul n-a putut fi verificat. Despre **Dan Manoliu**, vezi «Cu Romulus Feneș...», p. 51.

SIMBOLURI, CARE sunt ALE NOASTRE, DAR AU FOST DISCRET ÎMPRUMUTATE EPOCII ȘI PERSONAJELOR SALE. Cu atât mai mult cu cât într-o piesă de teatru istoric nu urmărim cu sufletul la gură, pe scenă, Istoria, ci Personajele, oameni fictivi, ale căror cuvinte, emoții, sentimente, speranțe și mentalități sunt numai și numai ale noastre, ale celor de azi. Omenescul, fragil și tainic cum este, dizolvă istoricitatea, ignoră distanțele în timp și spațiu. Motiv pentru care Istoria nici nu mai contează.

În scenografia oricărei montări putem oricând separa elementele (superficiale, de fațadă) aparținând epocii, de elementele cu semnificație curentă. Nici n-ar fi cu putință altfel. Distanța în timp (sentimentul că cele văzute aparțin altor epoci) apare atunci când textul care a fost montat ne lasă indiferenți, deci când nu intră în reverberație cu prezentul spectatorului. Atunci este plicticos ca un basm ascultat prea târziu. Oricum, un spectacol de teatru istoric nu poate fi judecat și apreciat cu albumele de arheologie, cu hagiografiile în mână. Fiecare spectacol de teatru este, de fapt, un chip al posibilului, un posibil cu grad de probabilitate zero, un posibil-efemeridă a cărui realitate are durata strictă a spectacolului. Așadar, el trebuie gândit, judecat și validat în perimetrul unic al organicității sale. Dincolo de aspectele judecabile cantitativ, spectacolul de teatru istoric are un aspect mai puțin sesizat — aspectul funcțional. Se știe că sunt montări care atrag mai mult, cu mult mai intens decât altele, publicul. Demn de interes ar fi de aflat dacă nu cumva captivante sunt acele spectacole care conțin în scenografie (decor și costume), concepție regizorală și celelalte, nuclee mitogene[144], deci, cele care **au capacitatea de a proiecta bănuita imagine a trecutului undeva, în imaginara înfățișare a unui alt viitor decât cel previzibil prin datele coerente oferite de prezent.** La urma urmei, Trecutul nu este decât Dublul nostru, inert, placid, aburos și neînstare de altceva decât de a ne însoți pasiv în străbaterea Marii Durate[145]. În ciuda deselor apeluri la EL și a eforturilor noastre de a-l face să ne confirme fiecare pas făcut, de fapt Trecutul pare să ne urmărească insistent, călcându-ne pe urme, ca un orb care vrea să iasă la lumină. Repetarea a ceea ce-i aparține e semnul rătăcirilor noastre din drum. Iar spectacolul de teatru cu piesa istorică este semnul involuntar al unor atare întâmplări.

Paul Cornel CHITIC

144 sursa: Expresia amintește de «lunga durată» (fr. *longue durée*) a istoricului francez **Fernand Braudel** (1902–1985), timpul lent, aproape imobil, al structurilor istorice, opus timpului scurt al evenimentelor («Histoire et sciences sociales. La longue durée», 1958).

145 nuclee mitogene — Termenul autorului: elementele unui spectacol de teatru istoric (decor, costume, concepție regizorală) capabile să proiecteze imaginea trecutului „în imaginara înfățișare a unui alt viitor” (în «Decorul teatrului istoric:… (vezi pagina 518)

Ocazia de a ieși din narcisism[77011]

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1988, p. 72–74]

Cronica scenografică

De data aceasta, orice gen de cronică[146] despre spectacol va sfârși prin a se așeza în prelungirea caietului-program de sală: admiratorii fără rezerve ai regizoarei vor adăuga labirintului de subtilități — edificat pe scenă și sugerat în textele amintitului caiet — alte tuneluri de penumbră lunară în căutarea unei înțelegeri dacă nu atotcuprinzătoare măcar sățioase; cei surprinși de arborescența sufocantă a atâtor simboluri — comprimate până la lichefiere în durata celor câteva ore de spectacol — ar putea masacra montarea, sub semnul disecției aprig lucide și în numele unei obiectivități incisive în căutarea răspunsului la astfel de întrebări: care e sensul? cui prodest?[147] la ce e necesar să demonstrezi că demonstrația e necesară?

Cei dintâi, îmbibați de volatile speculații teoretice, se vor desprinde de spectacol, părăsindu-l pentru altitudini învecinate cu tainele apocrifelor. Ceilalți vor fora prin el cu înverșunare, străpungându-l până dincolo de el, pentru a-i căuta obligatoriile legături cu solul și concretul, cu realismul binomului cauză-efect. Aflați în opozanța adversității, și unii și alții vor sateliza echidistant în jurul creației Cătălinei Buzoianu[148]. Unii admirând sfericitatea translucidă, suficientă sieși, a spectacolului și fosforescența sa de luciolă[149]; ceilalți, deplângând gratuitatea, și deci zădărnicia atâtor perfecțiuni incontestabile, vor încerca să descopere, cu trasoarele observațiilor critice, întunecata vanitate de demiurg indiferent față de cerințele practice din afara sa. Cele două emoții culturale, oricum existente, presupunându-le stârnite, vor marca, de fapt, hotarele acestui teritoriu de artă teatrală: excelenta — o posibilă culme de — profesionalitate și eventuala inoportunitate a tentativei artistice.

Rămâne să ne hotărâm de care parte suntem.

---

146 „cui folosește?” (lat.) — întrebarea juridică romană (după Cicero, care o pune pe seama lui L. Cassius: *cui bono?*) prin care se caută vinovatul în cel care trage folos dintr-o faptă.

147 sursa: Cronică scenografică la **Luigi Pirandello, *Uriașii munților*** (*I giganti della montagna*), mit teatral rămas neterminat la moartea autorului (1936), jucat prima dată la Florența, în Grădinile Boboli, în 1937. Spectacolul: Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, regia Cătălina Buzoianu, decorul Mihai Mădescu, costumele Liana (Lia) Manțoc; după sursele online, premiera a fost la sfârșitul lui 1987 sau începutul lui 1988 (cronica lui Victor Parhon a apărut în «Teatrul» nr. 2/1988). **Luigi Pirandello** (1867–1936) — dramaturg și prozator italian, Premiul Nobel (1934).

148 Corect: *luciolă* (din fr. *luciole*, it. *lucciola*) — licurici; spectacolul strălucește, ca licuriciul, cu propria lumină.

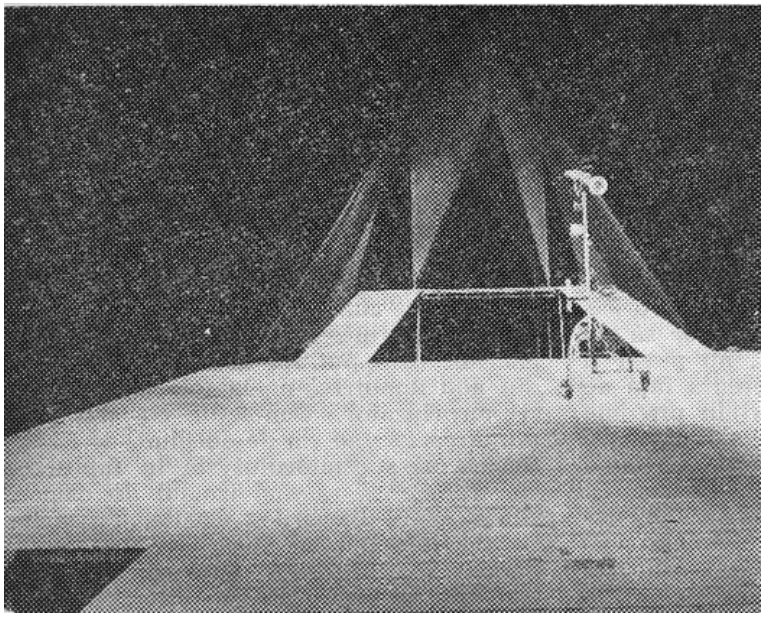
149 sursa: **Cătălina Buzoianu** (13 aprilie 1938, Brăila – 3 august 2019, București) — regizoare, din 1985 regizor permanent al Teatrului Bulandra; vezi «Cu Romulus Feneș…», p. 53.

Pentru aceia dintre noi care disprețuiesc teatrul aluziv (al ciupiturii obraznice ori al mușcăturii știrbe), orice spectacol trebuie, totuși, să extragă, din osatura completă și redutabilă a realității, un oarecare schelet pe care să-l înzestreze cu o rețea de fibre motrice, apte să poarte gândirea spectatoare pe traseul dinspre reproș către speranță, indiferent dacă textul montat e clasic sau nu. Prudenta pretenție, care până la urmă admite incizia în realitate, ar fi ca spectacolul Cătălinei Buzoianu să aibă mesaj, nu didactic, nici atât de firoscos încât poți zice că nu e, ci unul limpede, ori măcar unul „ceva mai limpede", sau, în cel mai rău caz, unul atașabil și care să vizeze cumva și realitatea. Or, spectacolul e atât de înfășurat în jurul său, încât desfășurarea din simboluri, dacă am încerca-o, ar duce la epuizarea substanței lui și nicidecum la dezgolirea unei intenții anume ori a vreunui snop de idei formulabil în propoziții și apt oricând să se înfoaie într-o altă viziune regizorală. Admirându-l ori refuzându-l, vom admite însă că spectacolul are alura unei perle, desigur, unii aclamându-i apariția, ceilalți reproșându-i faptul că s-a născut într-o rană, tot așa cum o vom recunoaște, cu exuberanță ori dezamăgiți — motivația primordială a spectacolului nu mai trebuia argumentată încă o dată, ci separat! — că montarea **Uriașilor...** s-a născut **din credința și pentru credința în teatru**.

Așadar, acest spectacol — care, în mod programatic, spune doar atât: că el **este** pentru că, orice ar fi, nu e cu putință ca teatrul să nu mai fie — a fost construit ca o orbită **pentru sine**, o orbită de rotație în jurul propriei sale existențe. Elipsa mișcării sale de revoluție are două focare: unul este cel al atenției sale asupra lui însuși; în celălalt, la rândul său rotitor în jurul primului, ne aflăm noi, publicul. Traiectoria sa închisă nu poate fi întreruptă și transformată în lance care să se îndrepte înspre „altceva". În mod frecvent, la teatru ne dumirim despre „ceva" care se află în afara scenei; spectacolul ilumineză „ceva" din exteriorul său. De data aceasta se îndreaptă numai spre el însuși. Mai întotdeauna teatrul atrage pentru că în jocurile de pe scenă descoperim **omologii** ale experienței, ale vieții noastre. Ludicul din **Uriașii munților** este agonal: spectacolul concurează cu însuși scopul și sensul său.

Tocmai acest narcisism dezbină publicul în cele două tabere.

Teatru în teatru. Teatru despre teatru. Întâlnirea acestei arte cu ea însăși nu se putea petrece decât pe o scenă ale cărei



Mihai Mădescu și Liana Manțoc[150]: decor și costume la „Uriașii munților”



(legenda comună de mai sus)

150 sursa: **Mihai Mădescu** (n. 1937) și **Lia (Liana) Manțoc** (n. 1951) — scenografii Teatrului Bulandra; vezi «Cu Romulus Feneș...», p. 51.



(legenda comună de mai sus)



(legenda comună de mai sus)



(legenda comună de mai sus)

Mihai Mădescu și Liana Manțoc: decor și costume la „Uriașii munților”

[228 (74)]

culise sunt scoase la vedere ca mânecile întoarse pe dos ale unei haine. Și cu cât locul este mai precis, cu atât este mai nedefinit. Așa fiind, nimeni nu mai are pe cine iluziona; totul este dat pe față. Nimic din ce se petrece pe scenă nu va intenționa să convingă pe cineva despre altceva decât ceea ce se vede. Singura realitate de pe scenă este și unica: cea a trucurilor. „Obiectul principal” aflat la îndemâna lui Cotrone[151] este indecis ca formă, dar predispus să figureze orice. Un astfel de spațiu de joc, dator să nu aibă nici o intenție precisă, nu putea fi decât prudent până la indiferență față de ceea ce se întâmplă cu el și în preajma lui; nu seamănă cu nimic și sugerează orice: de la un modul aterizat în taină lângă un oraș — la o himenopteră cu aripile deschise, de la petalele unei corole până la velele unui iaht. Palele rotitoare, în jurul celor două tije, sunt reprezentări: ale închiderii și deschiderii, ale ascunderii și ivirii, ale misterului și provocării. Ale previziunii și ale necunoscutului. Ale zilei și nopții. Utilaj al inconștientei fericiri, sumbru lăcaș al subconștientului zgândărit.

Ce altceva să-și prezinte Teatrul la întâlnirea sa cu sine pentru a se convinge de propria-i eternitate, decât blânda confruntare dintre **ce știe că poate** și **ceea ce ar dori să poată**?

---

151 sursa: **Cotrone** — magicianul din «Uriașii munților», stăpânul vilei «La Scalogna» („Ghinionul”), unde trăiește, cu ciudații lui tovarăși, într-o lume a nălucilor și a trucurilor; el primește trupa contesei Ilse.

Trupul teatrului se despică în două trupe: cele două jumătăți, stând față în față, se oglindesc una în cealaltă, refuzându-și alternativa ca pe o virtualitate înșelătoare.

Jumătatea care aparține Putinței este trupa de actori ce refuză să-și mai dezbrace personajele: costumele lor sunt inconfundabile, costume definitive, costume-identitate; personajele renunță a mai fi oameni, renunță a se referi ori a se raporta la ei. Cealaltă jumătate, a Dorinței — trupa de actori rătăciți la capătul unui drum, în nevrozanta înfundătură a insuccesului. Albul îmbrăcămințiilor e al omogenizării până la uniformitate: însăși credința Ilsei în text[152] pare a fi numai rodul chinuitoarelor ei mustrări de conștiință, ceilalți de mult nu mai cred în personajele jucate; doar se supun unei voințe; dar este și culoarea conformării, până la identificare, cu o prejudecată: textul acelui poet era mult mai palid decât drama provocată, printre interpreți după montarea sa.

Trucurile scenei, o dată ce au fost date la iveală, nu ne mai uimesc prin efectul produs asupra noastră, ci doar prin meșteșugul producerii lor. Efectele redeșteaptă în noi — și împotriva voinței noastre — frici, spaime, temeri, neliniști. Știută fiind, producerea lor ne provoacă o înveselire cumva liniștitoare, dar trucul, fie și dezvăluit, rămâne fascinant și stingheritor prin putința sa de a se întoarce din nou împotrivă-ne la fel de enigmatic și surprinzător. Contactul cu trucurile, mânuirea lor nu țin de obișnuit, de firesc. Beneficiul spectatorului stă în faptul că ele trebuie să rămână izolate de oameni și de restul lucrurilor uzuale. Trucurile, chiar știute, țin de miracolul revelărilor, de misterul intuirilor. **Orice ar face teatrul contra sa îi este favorabil.** Iată de ce regia a pretins scenografiei să inventeze măști demascatoare, costumație dezvelitoare a tuturor timorărilor, naivităților, limitelor, suferințelor, ambițiilor și să impună drept supremă — convenția trădării convențiilor. În acest punct în care spolierea teatrului de artificii și iluzii se preschimbă în împodobirea sa cu toate virtuțile și virtuozitățile, scenografia produce un declic răsturnător și prilejuiește regizoarei ieșirea triumfătoare din tautologic, din narcisism, oricât ar fi acesta de izbăvitor: „uriașii munților”, cei ce nu cred în puterea de fascinație a teatrului, cei ce ucid psihic și fizic un spectacol cu râsetele lor, sunt un truc, un truc scenografic. Butaforie. Teatrul are nevoie de înfricoșările copilăriei pentru a renaște. Și dacă, totuși, uriașii munților există? În cazul acesta, spectacolul ar dori să fie o tresărire de spaimă avută înainte de coșmarul din timpul somnului. Teatrul își află răgazul, și liniștea, și pacea, și siguranța de sine doar pe durata cât ne știe pe noi, spectatorii, fascinați, hipnotizați: dacă vrem, dacă ne putem lăsa. Dar dacă nici pe noi, ca nici pe uriașii munților, acest spectacol de la „Bulandra” nu ne hipnotizează?

Paul Cornel CHITIC

152 sursa: **Ilse** — contesa-actriță care conduce trupa rătăcitoare din «Uriașii munților»; ea se încăpățânează să joace «Fabula fiului schimbat», piesa unui tânăr poet care, îndrăgostit de ea, s-a sinucis — «textul acelui poet» de mai jos. În final, trupa e sfâșiată de servitorii uriașilor, care nu înțeleg poezia.

Fedra mai așteaptă

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1988, p. 78]

Nearmată cu imperioase implicații[153] de ordin moral, social ș.a.m.d., **Fedra** lui Racine în spectacolul de la Naționalul din Târgu Mureș este galeria unor personaje de eprubetă, născute doar pentru a-și dovedi că sunt și evoluând doar pentru a-și certifica apariția în scenă. Incerte în timp și spațiu istoric, nu slujesc nici nostalgiei după o vârstă de aur a purității sentimentelor și nici nu iradiază profetic un cod, un model, demn de invidiat întru modificarea gândului despre noi înșine. Desprinse fiind de grija supraviețuirii, acestor personaje le era de trebuință — în spectacol — o punte spre noi, care putea fi aceea a obsesiei demnității. Poate că atunci excelenții actori din distribuție nu ar mai fi aruncat în **Fedra** atâtea mijloace de expresie shakespeariene: Lohinszky Lorand (Tezeu)[154] aducând în scenă remușcările lui Lear, întunecările mâniei lui Macbeth[155], Farkas Ibolya (Fedra) aburindu-și personajul cu umbra mamei lui Hamlet, ori înveninându-l cu neputința Ducesei de York față de Richard al III-lea; Mozes Erzsebet (Oenona) nu și-ar fi încărcat personajul cu volubilitatea Doicăi și cu fatala abilitate a lui Pater Lorenzo din **Romeo și Julieta** — text din care coboară și Buzogány Márta Gábriella (Aricia) și Gáspárik Attila (Hipolit). Așadar, interpreții strălucesc și realizează momente de mare tensiune și de emoție atotstăpânitoare prin ce știu ei ca actori și nu prin personajele din **Fedra**. La fel de autonomă față de regie este și scenografia lui Kemeny Árpád[156]: realizând pe scenă un câmp în care înșelătoare dâmburi de moliciune alternează cu suprafețe plane și dure, populând înaltul scenei cu un rămuriș crescut din coloane de templu, a pus la dispoziție o altă posibilă viziune regizorală care, și ea, a fost lăsată în stare letargică. Montarea **Fedrei** la Târgu Mureș este o intenție culturală meritorie, dar **Fedra** își așteaptă spectacolul.

---

153 sursa: Cronică scurtă la «Fedra» de Racine, Teatrul Național din Târgu Mureș, secția maghiară, premiera la 6 ianuarie 1988; probabil în revista «Teatrul», 1988. **Jean Racine, *Phèdre*** (1677) — tragedie după Euripide și Seneca: Fedra, soția lui Tezeu, își iubește fiul vitreg, Hipolit.

154 sursa: **Lohinszky Loránd** (25 iulie 1924, Cluj – iunie 2013, Târgu Mureș) — actor de prim rang al trupei maghiare de la Târgu Mureș (din 1950) și profesor la Institutul de Teatru de acolo; Premiul UNITER pentru întreaga activitate (2000). Sursele diferă asupra zilelor (24/25 iulie; 13/22 iunie).

155 sursa: Personaje shakespeariene: **Regele Lear** (c. 1606), **Macbeth** (c. 1606); mai departe, **Gertrude**, mama lui Hamlet («Hamlet», c. 1600), **Ducesa de York**, mama lui Richard («Richard al III-lea», c. 1593), și **Doica** și **Fratele (Pater) Lorenzo** din «Romeo și Julieta» (c. 1595). Autorul arată că actorii au jucat Racine cu mijloace shakespeariene. [William Shakespeare — King Lear (c. 1605–1606), ediția Project Gutenberg (eBook #1532, PG Shakespeare Team, domeniu public), en]

156 sursa: **Kemény Árpád** — scenograf al Teatrului Național din Târgu Mureș; vezi «Cu Romulus Feneș…», p. 51.

Paul Cornel CHITIC

FEDRA de **JEAN RACINE • TEATRUL NAȚIONAL** din **TÂRGU MUREȘ**, secția maghiară • Regia: KINCSES ELEMÉR[157] • Scenografia: **KEMENY ÁRPÁD** • Data premierei: 6 ianuarie 1988 • Distribuția: **LOHINSZKY LORÁND** (Tezeu); **FARKASY IBOYA** (Fedra); **GÁSPÁRIK ATTILA**, student la I.A.T. (Hipolit); **BUZOGÁNY MÁRTA GÁBRIELLA** (Aricia); **MOZES ERZSEBET** (Oenona); **MAGYARI GERGELY** (Teramene); **ZONGOR ISTVÁN** (Servitorul).

157 sursa: **Kincses Elemér** — regizor al trupei maghiare a Teatrului Național din Târgu Mureș; anii de viață n-au putut fi verificați.

Tensiune bine temperată

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1988, p. 83–84]

Biografia unei femei[158] confirmă și întărește credința celor ce l-au apreciat pe Radu Iftimovici în urma celorlalte două prezențe pe scenă. Această piesă pare că scoate la vedere unul dintre cazurile pe care se întemeiază maxima generalizare, care confirmă regula, legile firii. În adolescență, Agata Cristea a iubit pe cineva care, din diverse motive, foarte întemeiate altminteri, a părăsit-o. Și Agata Cristea l-a ucis; desigur, în imaginație. Mai apoi se căsătorește, de fapt părinții și rudele o mărită cu cineva pe care nu-l dorea, Vasile Cristea; acesta se îmbolnăvește și moare. Agata își imaginează că ea i-a provocat moartea și, inconștient, se bucură de triumful unei mârșăvii săvârșite. Rămâne singură cu fiica sa, care, mai târziu, din pricina vieții ei personale, o va ignora, uitând să-i telefoneze lungi perioade. La câțiva ani după văduvie, cineva îi face curte cu insistență. Dar ea pregetă și, după o vreme, din pricina fiicei, renunță la domesticele intenții maritale, săvârșind încă o crimă. Iar șeful ei de la serviciu o necăjește, o sufocă și o eclipsează; devine și el, la rându-i, iluzoria victimă a unui alt asasinat imaginar. Momentul definitivei singurătăți o face să se sperie de propriile ei crime, cândva imaginate. Și, aceeași conștiință care le-a presupus săvârșite își naște și judecătorii ei intransigenți și inflexibili. Unul dintre cei doi este imaginea fiicei… Piesa începe tocmai cu apariția acestor plăsmuiri ale personajului.

Regizorul Paraszka Miklos[159] pornește tocmai de la aparențe: și realizează parcursul speculațiilor în sens invers. În scenă, doi anchetatori dau buzna în casa Agatei Cristea, pentru a o interoga în legătură cu niște crime asupra cărora nu mai există nici un dubiu în privința făptașului. Ceea ce rămâne de stabilit sunt doar detaliile, motivațiile. De aici o tensiune de „polițier”[160] bine temperată și mânuită în toate registrele: precipitări, panici, suspiciuni, derută, strategii de învăluire menite s-o epuizeze pe anchetată, coloană sonoră (excelent realizată de Gavril Pinte), ecleraj, intrări și ieșiri derutante — într-un cuvânt, o montare în care virtuțile textului sunt speculate spectaculos, iar în

158 sursa: Cronică scurtă la «Biografia unei femei» de Radu Iftimovici, Teatrul de Nord din Satu Mare, premiera la 29 aprilie 1988; probabil în revista «Teatrul», 1988. **Radu Iftimovici** (28 aprilie 1931 – 8 februarie 2020, București) — medic virusolog, istoric al medicinei și dramaturg; «celelalte două prezențe pe scenă» sunt, după surse, piesele «Nu ucideți caii verzi» (1983) și «Joc ciudat după scăpătat» (1987).

159 *policier* (fr.) — „polițist” (roman, film polițist): tensiunea specifică genului polițist, al anchetei.

160 „Lovitură de teatru” — calc după fr. *coup de théâtre*: întorsătură neașteptată a acțiunii, care schimbă brusc situația.

absența loviturii de teatru[161][162], care face deliciul pieselor polițiste, se instalează penumbra grea a enormului eșafodaj de prompte pedepse meritate, ridicat cu atâta energie de Agata și dovedit atât de dureros inutil… Așadar, în finalul spectacolului, crimei, faptei reprobabile i se substituie nevoia imperioasă de a făptui acea ideală (deci imposibilă) eradicare morală, socială, la care

BIOGRAFIA UNEI FEMEI de **RADU IFTIMOVICI • TEATRUL DE NORD** din **SATU MARE** • Data premierei: 29 aprilie 1988 • Regia: **PARASZKA MIKLOS** • Scenografia: **GÖRGÉNYI GABRIELLA** • Distribuția: **VIORICA SUCIU** (Agata), **OLIMPIA ION NICULESCU** (Nora), **ION TIFOR** (Chelaru).

[231 (84)]

visează fiecare om. Dar aceasta numai pentru o clipă, căci Agata, la primul apel telefonic care-i solicită competența, redevine femeia îndatoritoare, devotată, amabilă, harnică, supusă. Acestui rol, Viorica Suciu îi adaugă nuanțe de disperare blândă, de revoltă înduioșătoare, o fremătare naivă de femeie gata oricând să devină uitucă dacă-și recapătă dreptul de a se simți folositoare cuiva.

Grav agresivă, sumbru intransigentă, sinceră cu amărăciune, nervoasă, acidă, involuntar tiranică, Olimpia Ion Niculescu întruchipează în personajul Nora — fiica Agatei — o justițiară care descoperă că vinovată de atâtea suferințe este blânda alcătuire a victimei, precum și ea însăși, fiica aceea de la vârsta egoismelor infantile.

Ion Tifor, cu dramul de mister provocat de derutante intrări și ieșiri din scenă, este alter ego-ul Norei[163], ipostaza aducătorului de probe ale unor crime nicicând făptuite…

Spectacolul are alura unei zile întunecate de nori grei de ploaie, căreia crepusculul îi luminează cu promisiuni chipul întors spre noapte…

Paul Cornel CHITIC

161 sursa: **Paraszka Miklós** — regizor al Teatrului de Nord din Satu Mare; anii de viață n-au putut fi verificați.

162 loviturii de teatru — Lovitura de teatru (fr. (vezi pagina 516)

163 *alter ego* — „alt eu” (lat.): dublul, cealaltă față a unei persoane.

Spațiul și timpul dramaturgiei de actualitate

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1988, p. 67–69]

Cronica scenografică

Cu toate că în jurul spectacolelor cu piesa de actualitate[164][165] se iscă roiuri de comentarii și răsar lanuri de pretenții și cerințe, în rețeaua exigențelor, decorul și costumele continuă a fi considerate singurele certitudini. Ceea ce într-un fel e explicabil: ce nu deranjează nici nu e băgat în seamă. Iar unor astfel de scenografii nimeni nu le pretinde nimic, pentru că nici nu ar ști ce le-ar putea cere în plus!

În aparență, nimic nu e mai simplu pentru scenograf decât să combine, pe oricare perimetru de scenă, câteva piese de mobilier și câteva anexe vag metaforizante, căci, la prima vedere, în acest fel de texte pare să fie vorba de **omul imediat,** intrat în vârtejul unor **probleme stringente,** deci de peisajul uman curent, în care tot ceea ce întâlnim aparține, fără echivoc, oricui vrea să vadă spectacolul.

Se mai întâmplă că, în secret, atât textul cât și spectacolul jinduiesc să realizeze o anume **intimitate locativă** între public și personaje, senzația că pe scenă s-au urcat acei vecini ai noștri care și-au asigurat din vreme privilegiul de a vorbi îndelung în numele celorlalți și în chestiuni care-i privesc pe toți.

Într-o prezumtivă idealitate, între unii și alții oricând poate avea loc un schimb: câțiva spectatori să urce pe scenă, iar spectatorii-personaje să coboare în stal. În consecință, tactic, scenograful presupune și spectatorul acceptă că spațiul „personal” al personajelor ar fi ceea ce este comun celor două mulțimi diferențiate numai prin postură (publicul și personajele), munca scenografului reducându-se la a extrage din totalul bunurilor de consum pe cele ce reprezintă cel mai mare divizor comun ori cel mai mic multiplu comun — desigur, în funcție de semnul matematic aflat în dreptul personajului. Foarte des bătută, această cale e cea a diferențierilor dintre cât posedă un personaj sau altul, raportul dintre gradul de accesibilitate și apetitul proprietății fiind, de regulă, invers proporțional cu statura morală și puterea exemplului întrupate în acel personaj. Tâlcul raportului dintre cantitatea de bunuri pe cap de personaj și calitatea morală a acestuia, încet-încet, a început să fie dezavuat.

---

164 sursa: Eseu din rubrica «Cronica scenografică», probabil în revista «Teatrul», 1988, despre scenografia «piesei de actualitate» — dramaturgia originală cu subiect contemporan, cerută insistent repertoriilor de politica culturală a anilor ’70–’80.

165 piesa de actualitate — Dramaturgia originală cu subiect contemporan, cerută insistent repertoriilor în anii ’70–’80. (vezi pagina 521)

Dar se naște în mentalitatea spectatorului o confuzie: de vreme ce personajul este **omul oarecare** (ceea ce suntem noi), preocupat de **probleme stringente** (care sunt și ale noastre), văzându-l și îmbrăcat, și vorbind, și locuind ca noi, **vom crede** că ceea ce se întâmplă în spectacole — cu personajele și între ele — se desfășoară în aceeași durată cu a noastră, **că timpul lor este și timpul nostru.** Or, cele câteva caracteristici ale dramaturgiei de actualitate existente, și pe care voi încerca să le semnalez în următoarele rânduri, par a demonstra că impresia noastră e pripită, pentru că, de fapt, timpul de pe scenă, timpurile personajelor nu sunt integral și ale noastre; e adevărat, timpul de pe scenă derivă din timpul nostru dar, foarte curând după ridicarea cortinei, primul timp se desprinde de al doilea, chiar putem spune că decolează aproape vertical, dacă luăm în considerare ritmul, rapiditatea cu care se dezice, se schimbă, până la a nu mai semăna deloc cu timpul-matrice (timpurile noastre, ale spectatorilor). **Falsă va**

[233 (68)]

apărea și convingerea scenografului că nu are câmp pentru imaginația sa. Timpul îmi pare a fi obiectul speculativ al creației scenografice dedicate acestei dramaturgii. Caracteristicile de care vom vorbi sunt și sursa pretențiilor pe care le poate avea arta teatrală de la componenta ei destinată să fie pârghia de vizualizare a semnificațiilor.

Prima dintre aceste caracteristici ar fi că, îndeobște, o astfel de piesă e aptă să stârnească interes ca o știre de ultimă oră — derutantă și promițătoare — sau cu un fapt deja arhicunoscut de noi, dar privit dintr-un unghi care-i constrânge să se desfășoare întocmai ca o mărturisire nefavorabilă zilei. Dar și știrea și faptul sunt contrariante fără ca, în final, să contrazică într-un fel desfășurarea conflictului (acțiunii), dovedindu-se astfel a fi **chipuri surprinzătoare ale previzibilului.** Așadar, previzibilul își ia diferite măști pentru ca, atunci când se reinstalează în drepturile sale, sentimentul dezamăgirii să facă loc convingerii inevitabilului. Previzibilul se impune, așadar, spectatorului ca unica certitudine a propriei sale vieți.

Subiectul piesei de actualitate bine scrise, prin savant pregătite peripeții ale răsturnătorilor de situație, se dă peste cap în jurul propriei sale axe, întocmai ca volantul unui agregat de forță, pentru ca, revenind repede în punctul inițial, să te convingă de imperturbabila stabilitate **a concluziei.**

Subtila meta-temă a dramaturgiei de actualitate — aceasta ar fi a doua caracteristică — este **neclintirea concluziei**: întocmai ca un far aflat la capătul drumului, aceasta aruncă un spot de lumină, călăuzind desfășurarea subiectului. Așadar, piesa de actualitate este o excursie pe un teritoriu dinainte știut, făcută însă pe un itinerar conceput ca fiind plin de capcane, întocmai ca un drum ce tocmai se croiește printr-un ținut încă neexplorat.

Iată deci că scenografului îi stau în față dificultăți surprinzătoare: el trebuie să creeze prin imaginea scenică un vertij datorită căruia coridorul cel mai drept cu putință să pară întortocheat precum cel mai complicat labirint. El trebuie să inventeze **neștiutul știutului.**

Dramaturgia de actualitate nu ar fi eficientă dacă n-ar izbuti să atingă temerara performanță a dizolvării conflictului, a anulării lui.

Probabil aceasta e pricina pentru care, deocamdată, ea se apropie de un număr limitat de situații, și anume de acelea care sunt pe măsura soluțiilor deja concepute, verificate și adoptate teoretic drept valide și permanente. Desigur, la început, situației acut particulare îi este conferită o aburoasă **aură de verosimilitate**, pentru a-i da, vremelnic, prestanța semnificativului. Curând, însă, pălește și se epuizează în efortul ei de a se împotrivi, dealtfel placid și sporadic, soluției. Astfel, soluția ia locul situației, semnificativul e detronat de imperativul momentului; esențialul acțiunii din piesă este triumful soluției.

Altitudinea aspirației este dată de complexitatea situațiilor, a „cazurilor” pe care piesa de actualitate le poate macera și descompune în elementele ei derizorii. Datoria dramaturgiei este să caute ceea ce s-ar putea numi **soluții generice active,** instanțe ultime în fața cărora orice conflicte, oricât de grave s-ar arăta, sunt condamnate să decadă la rangul gratuitelor discuții în contradictoriu, acestea, la rându-le, până la treapta neînțelegerilor ori a înțelegerii întârziate, din pricina unor efemere fluctuații emoționale care, în fond, sunt efectul schimbărilor de climă, peisaj, anotimp. Prin anularea, prin stingerea conflictului, Natura reintră astfel în dreptul de a participa ca sursă și agent ale stărilor sufletești. De observat un fapt de-a dreptul esențial: dramaturgia de actualitate, dizolvând conflictul, sfidează și necesitatea catharsisului[166][167]; soluția generică este instituită cu atât de multă energie încât năvălește de pe scenă în sală, **transgresează din fictiv în imediatul realității,** dovedindu-se aptă de o „agresiune” modelatoare asupra spectatorului. Soluția coboară din ideal în concretul social. Amintita transgresare are un efect uluitor: după spectacol, ai senzația că tu, spectator, și realitatea ta, sunteți fictivi, neadevărați, în timp ce ficțiunea de pe scenă este o **realitate impecabilă și încă nemeritată**. Pentru personajele de pe scenă, timpurile și realitățile spectatorilor aparțin unui trecut depășit, iar noi, publicul, abia ni le mai întrezărim, din când în când, ca într-o oglindă retrovizoare. Din punct de vedere scenografic, problema se pune în termeni mai puțin complicați: spațiul inițial al acțiunii, realizabil printr-un imitatio[168][169], se preschimbă, abia perceptibil, dar în ritm susținut, într-un **spațiu al promisiunii, al speranței**; drumul nu poate fi decât unic: de la contrastant și zgomotos către armonic și tăcut. Cred însă că e mai cuviincios să renunț la a întrerupe, din când în când, șirul observațiilor despre dramaturgie. Scenograful

166 *imitatio* — „imitație” (lat.): reproducerea realității (vezi *mimesis* la Aristotel); aici, decorul realist, care copiază locul acțiunii. (vezi pagina 515)

167 *katharsis* — „purificare” (gr.): după Aristotel (*Poetica*, 1449b), efectul tragediei, care «prin milă și frică săvârșește purificarea acestor patimi».

168 catharsisului — Catharsisul („purificarea”, gr.) prin milă și frică, pe care, după Aristotel, o săvârșește tragedia; dramaturgia de actualitate, „dizolvând conflictul, sfidează și necesitatea catharsisului” (în «Spațiul și timpul dramaturgiei de… (vezi pagina 507)

169 imitatio — Lat., „imitația”, după mimesis-ul lui Aristotel: reproducerea realității pe scenă; în piesa de actualitate, spațiul inițial „realizabil printr-un imitatio” (în «Spațiul și timpul dramaturgiei de actualitate»). (vezi pagina 515)

va ști și singur, fără aceste interstiții parazitare, care sunt aspectele care îl interesează pe el, care sunt nodurile din care pot porni firele viitoarei sale construcții imaginare.

Dramaturgia de actualitate se apropie cu pași înceți, dar siguri de performanța găsirii unor astfel de soluții-scop (și nu alternativă la conflict), **soluții ultime** care propun și impun spectatorului **desăvârșirea individuală;** acțiunea piesei îl convinge pe spectator că individul, astfel desăvârșit fiind, este răspunsul stingător al oricărui conflict latent ori virtual. Dificilă în geneza unei piese nu este suita de

[234 (—)]

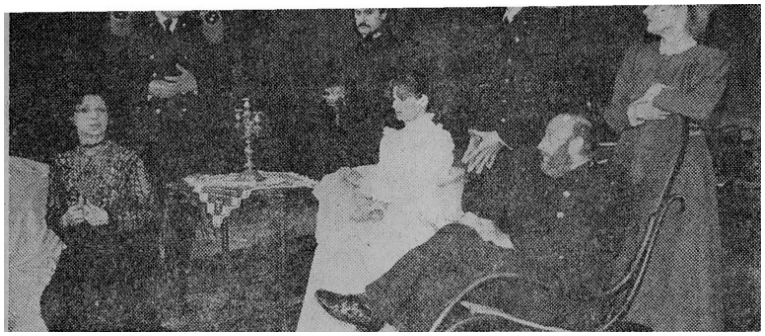
replici și relații, nici construcția personajelor, dificil este proiectul unei astfel de soluții generice.

Iată deci că prin piesa de actualitate nu omul imediat, nu cazul, e urcat pe scenă, ci o **ființă care mediază între cum va trebui să fie omul și ce este el, cel din stal.** Deosebirea fundamentală dintre ei este că în timp ce al doilea constituie un punct de start din care cu greu poate fi urnită ființa umană, primul, **cel de pe scenă, este destinația la care trebuie să ajungă publicul.** Încercați să apropiați discret orice conflict, cât ar fi el de strident și de agresiv, de unele personaje întâlnite pe micul ecran ori pe scândura scenei, și veți constata că el devine superfluu. Vacarmul derutant al cotidianului în care conflictul se află înfășat într-o magmă plină de vârtejuri, va fi respins de imperturbabilul calm, de seninătatea înțeleaptă, indiferentă și surâzătoare a acelui personaj; căci lui îi este caracteristic nu râsul involuntar satiric și caustic, ci zâmbetul înțelept, nu rictusul încrâncenării, hohotul disperat al neputinței ori revoltei, ci ușoara și trecătoarea încruntare, proprii efortului necesar **înțelegerii pentru a ajunge autoconvingere**. Într-o lume compusă din astfel de indivizi, totul se desfășoară într-o pace spornică, într-o armonie ici, colo colorată de rare schimburi de vorbe, vag amintitoare de ceea ce se numește între spectatori polemică ori discordie. Acest traseu trebuie să fie și al scenografiei: de la agitat și viu, de la verosimil și contradictoriu, de la agresiv și derutant, de la agitația disperată și epuizantă, de la nemulțumire, refuz și revoltă, spre armonie și împăcare cu sine, spre unanimă și totală înțelegere, spre liniște și devoțiune, spre **ordine dinamică absolută.** Personajul (ca prezență **mediatoare** între omul concret și **proiecția sa ideală cerută de prezentul nemediat**), epurat cum este de reacții incomode, constituie o altă temă dificilă pentru scenograf. Căci el pare că seamănă cu omul imediat, dar este într-atât de deosebit de el încât aparențele trebuie întărâtate, stârnite spre a se autodemasca. Așadar, premisa oricărei scenografii dedicate dramaturgiei de actualitate este că realitatea spectatorului, maculată de contradicții, fie și aparente, de întâmplare și discordie, este o eroare ce poate fi îndepărtată ori îndreptată prin adoptarea realității fictive, a ficțiunii generate de textul dramatic, de soluția generică întrupată de el.

Paul Cornel CHITIC

Un tărâm al nevrozei

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1988, p. 40]



Prezențe spectrale, într-un spațiu dezagregat...

Alexa Visarion este, în această montare[170], dublul lui Cehov[171]. Textului — un proiect impecabil săvârșit — parcă abia acum i-a fost hărăzită desăvârșirea. Iar desăvârșirea este o **implozie** orbitoare și rece. După ultima fulgerare dintre actori, înconjurul rămâne vid, purificat prin iradiere, și intangibil. După spectacol pare de-a dreptul incredibil că aceeași scenă ar mai suporta să fie populată cu hățișul încâlcitelor nimicuri disperate și omenești.

Personajele sunt **transe**: se slujesc de actori, istovindu-i ca pe niște hipnotizați. Asemeni unor astre, ele nu au umbră, diferența dintre ele fiind de luminiscență; strălucesc întunecos ori resemnat, jucăuș ori epuizant, pâlpâind agonic ori consolator, zadarnic fremătând ori gratuit patetic. Se autodevoră iradiind. Prezența lor pare lipsită de corporalitate; pur și simplu **ele fiind** — pe scenă se naște un ideal cosmos bântuit de tensiuni abstract siderale. Sunt **pustiitoare** cu cât se arată a fi mai dezarmate: înfășate într-o neputință universală, ele se consumă într-o calcinare nucleară din care au fost epurate reziduurile contingentului, ale lumescului. Dintre toate personajele, doar Natașa progresează, doar ea străbate traiectoria de la intenție la realizat; dar și voința ei, capacitatea ei de a făptui se dovedește a fi **nimicitoare**: printre altele, își propune să taie aleea de brazi[172] și să semene locul cu flori parfumate.

---

170 sursa: Cronică la un spectacol cu o piesă a lui Cehov, nenumită în text; după personaje și întâmplări — Natașa care își propune să taie aleea de brazi și să sădească flori (actul IV), cele patru acte — e vorba de **A. P. Cehov, *Trei surori*** (1901). Regia Alexa Visarion, scenografia Emilia Jivanov; teatrul și data premierei nu apar pe pagină și n-au putut fi verificate. Probabil în revista «Teatrul», 1988. **Alexa Visarion** (n. 11 septembrie 1947, Băluseni, jud. Botoșani) — regizor de teatru și de film, profesor la U.N.A.T.C.

171 sursa: **Anton Pavlovici Cehov** (1860–1904) — prozator și dramaturg rus («Pescărușul», «Unchiul Vania», «Trei surori», «Livada de vișini»).

172 sursa: În «Trei surori», actul IV, Natașa, cumnata surorilor Prozorov, anunță: «Mai întâi o să poruncesc să se taie aleea de brazi, apoi și arțarul acesta... iar aici o să pun să se sădească floricele, floricele, și o să fie un miros...».

Altminteri, celelalte prezențe — spectrale, inerte, suspendate, ca niște divinități definitiv sterile și preocupate doar de ele însele — sunt **devastatoare**. Ele se topesc, își epuizează energia până la dispariție, dezagregând spațiul, făcându-l deplorabil. Dar această **mutilare** a spațiului nu este săvârșită fizic, nu e efectul unei furii destructive, nici urma vreunei cotropiri — e o mutilare provocată de **umilirea prin sfidare și ignorare**, prin **terorizare psihică**. Semnul schilodirii fizice în scenă este mai întotdeauna frângerea verticalelor, doborârea lor la pământ. Excelenta scenografă Emilia Jivanov[173] găsește o soluție salutară pentru a îmbrăca scena pe măsura celor ce se petrec în ea și **asupra** ei; concepe un **perimetru nevrozat**. Realul obiect scenografic este suprafața scenei care trăiește o ciudată scufundare în mâlul frisoanelor, lăsându-se acoperită de ridurile unei maree albe. Așadar, scenografia este un **așternut suferind** (de aceea spectacolul trebuie văzut de sus, din lojă[174]; din această impusă plasare a spectatorului ideal, mai presus de orizontul personajelor, decurge privilegiul unei fastuoase detașări prin tristețe față de cele întâmplate acolo, departe, jos, pe scenă). Cele patru acte sunt treptele descompunerii anulante a perimetrului. Întâi, așternutul scenei pare o mirabilă insulă lucioasă, ca pardoseala sălilor de bal; doar pe marginile ei, cutele albe amenință cuviincios cu inundarea: mai apoi, dezastrul se petrece: epiderma sticloasă e acoperită de faldurile de alboare opacă, nesiguranța, dezordinea sălbatecă de pe laterale și din fundal invadează ireversibil, se cațără peste tot, pe mobilier, pe oameni, prin lumină; în final, perimetrul este aidoma unei grădini de mult părăsite: tronează rictusul, crisparea molatecă, abandonul în nesiguranță și provizorat. Tot ce este mobilier vertical cunoaște și el o mișcare fals haotică; la început ordonează primitor accesul spre avanscenă; în final sugerează un estuar deschis către fundal, spre o ieșire într-un larg care închide orice putință de salvare. Acest decor îndură masacrul teoretic săvârșit prin dezlănțuita logoree a personajelor; îmbătrânește zbârcindu-se ca o cicatrice; spațiul e cel care moare încet, chircindu-și înfățișarea, absorbind în el morbidețea atâtor speranțe și promisiuni aiuritoare, moare blând și izbăvitor în locul celorlalți și pentru toți, lăsând să plutească deasupra lui o lumină derutată și împăcată cu sine.

Paul Cornel CHITIC

173 sursa: **Emilia Jivanov** (n. 1938) — scenografă a Teatrului Național din Timișoara; vezi «Cu Romulus Feneș...», p. 51.

174 lojă — Compartiment de spectatori la balcon, de unde scena se vede de sus; la Un tărâm al nevrozei, autorul recomandă ca spectacolul să fie văzut „din lojă” (în «Un tărâm al nevrozei»). (vezi pagina 516)

Depășirea statului în poză

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1989, p. 49]

După decenii de actorie la înalte cote valorice[175], era inevitabilă tentația lui Ion Caramitru de a-și transforma **experiența dobândită** în **experiență transmisibilă** prin actul regizoral. Și în domeniul regiei pionieratul asigură, celui tentat să și-l asume, o anume liniște: eforturile sale nu vor fi bruiate de performanțele anterioare iar rezultatele obținute se văd de la mari distanțe și sunt de-a dreptul uimitoare. Spectacolele de musical din țara noastră au rămas să fie până acum, din punct de vedere regizoral, parcele de „terra incognita”[176]. Montând pe scena teatrului liric din Constanța My fair lady[177], regizorul Ion Caramitru și-a asigurat întâietatea dar și-a asumat și riscul de a se înfrunta cu o cunoscută peliculă cinematografică[178] a acestui musical. Punct cu punct, regia a contracarat virtuozitățile peliculei: spectacularei treceri din interioare în exterioare și eclatanței arhitectonice vizibile în film, montarea de la Constanța îi contrapune spectacolul scenografiei care, prin schimbarea la vedere a locurilor de joc într-o succesiune rapidă și ritmată, fără personaje, doar însoțită de ecleraj, transformă decorul în personaj ce se desfășoară pe durata uverturii. Ion Caramitru, meticulos, calm, sistematic, cu inventivitate și măsură, caută ceea ce nu s-a făcut și rezolvă ceea ce din punct de vedere teatral era la fel de important ca muzica. Apariția unui Gavroche londonez[179], bunăoară, personaj inventat de regie, străbate spectacolul ca o undă amintitoare a shakespearianului Puck. Balerina Delia Scorneschi, interpreta acestui băiețel, plin de umor și pus pe șotii, printr-o prezență vie, ca de năzdrăvan neliniștit și mereu aflat în umbra întâmplărilor, leagă toate peripețiile transformării

175 *terra incognita* — „pământ necunoscut” (lat.): formula vechilor hărți pentru ținuturile neexplorate.

176 *lady* (engl.) — „doamnă”, femeie din lumea bună (titlu nobiliar în Anglia).

177 sursa: Cronică la musicalul «My Fair Lady» în regia lui Ion Caramitru, Teatrul Liric din Constanța (azi Teatrul Național de Operă și Balet „Oleg Danovski”), premiera la 15 decembrie 1988; scenografia Doina Levința, coregrafia și mișcarea scenică Fănică Lupu (după dmtr.ro). Probabil în revista «Teatrul», 1989. **Ion Caramitru** (9 martie 1942, București – 5 septembrie 2021, București) — actor (Hamlet la Bulandra, 1985), regizor, mai târziu ministru al Culturii (1996–2000) și director al Teatrului Național din București (2005–2021).

178 sursa: **Alan Jay Lerner (libret și versuri) și Frederick Loewe (muzica), *My Fair Lady*** (Broadway, 1956) — musical după «Pygmalion» (1913) de George Bernard Shaw: profesorul de fonetică Henry Higgins face dintr-o florăreasă cockney, Eliza Doolittle, o «lady». Titlul (engl.) înseamnă „frumoasa mea doamnă”. [George Bernard Shaw — Pygmalion (1913), Project Gutenberg (eBook #3825; Shaw † 1950, domeniu public), en]

179 sursa: Filmul ***My Fair Lady*** (1964), regia George Cukor, cu Audrey Hepburn și Rex Harrison, laureat cu opt premii Oscar.

florăresei în lady[180], învăluindu-le cu aburul unei nostalgii fulgerate uneori de admirație și uimire ironice.

Un alt moment regizoral este cursa de cai la care asista protipendada metropolei engleze: pornirea cailor din padoc nu mai constituie o convenție și prilejul unei oarecare parade a modei, ci devine partitură coregrafică. Nu vom comenta interpretările cântăreților. Nu avem calitatea necesară. Vom spune doar că, grație — probabil — regiei, au depășit ticul de a sta în poză cu fața la public de câte ori partitura le-ar cere-o. Admirabilă, coregrafia acestui musical are firescul baletelor americane apte de a îngloba, de a specula cele mai banale gesturi și mișcări și de a le inventa grație și expresivitate. Spectacolul **My fair lady** este astfel conceput încât permite spectatorului să-și închipuie ca perfect posibilă și credibilă o lume în care oamenii nu își vorbesc ci își cântă sentimentele, în care pentru fiecare stare de spirit ori idee se pot isca linii melodice propice exprimării lor și altfel decât doar prin cuvinte. Ceea ce constituie, indiscutabil, o performanță. Regizorală.

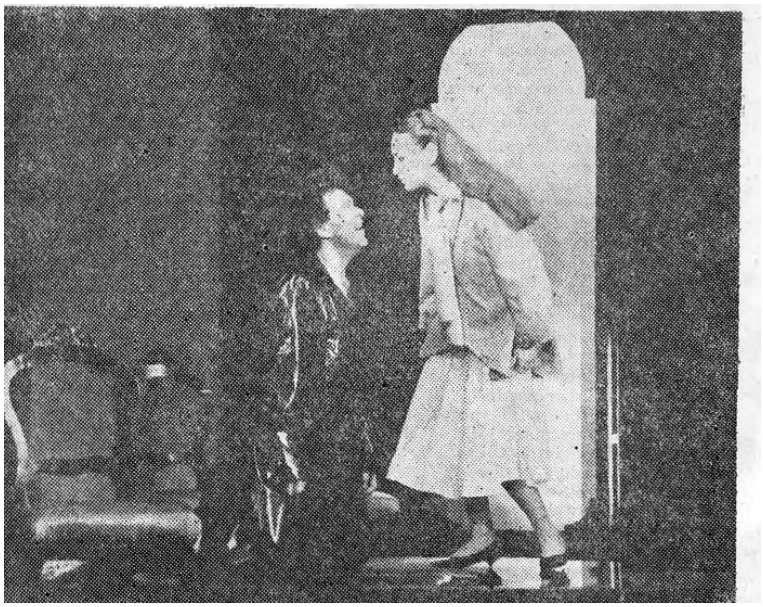
Paul Cornel CHITIC

180 sursa: **Gavroche** — ștrengarul parizian din romanul «Mizerabilii» (1862) de Victor Hugo, devenit tipul copilului străzii, isteț și curajos. **Puck** — spiridușul poznaș din «Visul unei nopți de vară» (c. 1595) de Shakespeare. [Victor Hugo — Les Misérables, tome I: Fantine (1862), textul francez, Project Gutenberg (eBook #17489, domeniu public), fr]

Un decor respectuos cu textul

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1989, p. 71–72]

Cronica scenografică



Decorul semnat de Mugur Pascu capătă viață în relație cu actorii

Spectacolul sibian[181] **Pavilionul cu umbre** are darul de a descuraja pe spectatori: prea puțini dintre ei vor dori să mai revadă piesa într-o altă montare. Și cum de obicei spectatorii vin la teatru pentru a vedea actorii și nu creația regizorală, montarea Cristinei Ioviță[182] a făcut un deserviciu textului. Harababura de gesturi și de mișcări abracadabrante săvârșite de interpreți pe scenă acoperă replicile, tensiunea, conflictul, miza, sensul cu un păienjeniș de semne teatrale vide ori, în cel mai bun caz, inadecvate. Ceea ce se spune e una, ce se întâmplă e cu totul altceva: actorii fac pe scenă un fel de silnică gimnastică de producție pe partitură psihedelică. Acest spectacol e util, însă, pentru că oferă ocazia de a vorbi despre un decor și despre autorul lui. Mugur Pascu este un scenograf[183] ce încă mai poate fi socotit tânăr doar pentru că până acum nu a avut șansa să întâlnească un regizor convenabil tipului de

181 *sine die* — „fără zi (fixată)” (lat.): pe termen nedefinit.

182 sursa: Cronică scenografică la «Pavilionul cu umbre», spectacol al teatrului din Sibiu (Teatrul de Stat), regia Cristina Ioviță, scenografia Mugur Pascu; probabil în revista «Teatrul», 1989. Data premierei n-a putut fi verificată. Piesa: **Gib Mihăescu, *Pavilionul cu umbre*** (manuscris datat 1928), dramă a unei familii boierești apăsate de amintirea unui adulter. **Gib Mihăescu** (1894–1935) — prozator și dramaturg («Rusoaica», «Donna Alba»).

183 sursa: **Cristina Ioviță** — regizoare a teatrului din Sibiu; datele biografice n-au putut fi verificate. Tiparul dă «Iovită».

decor pe care-l face cu destoinică ingeniozitate. Așadar, încă un scenograf cu tinerețea exagerat prelungită și cu maturitatea amânată sine die[184], așa cum ar fi fost să i se întâmple și lui Mihai Mădescu, bunăoară[185], dacă nu o întâlnea pe regizoarea Cătălina Buzoianu. Scenograful de la Sibiu încearcă să se sustragă din rândul celor obligați la pacientă, cultivându-și ideea în multe variante și propuneri (a dovedit-o în recenta expoziție de scenografie deschisă la București în sala Eforie). E și acesta un mod de a chema norocul; concepția lui scenografică, însă, trebuie pețită: ea nu provoacă febră regizorilor, nu le zgândăre instinctele artistice, nu stârnește pasiuni și nici înfrigurate

[238 (72)]

obsesii ale succesului; pur și simplu, scenografia lui Mugur Pascu se oferă murmurând câteva, și nu puține, exotice promisiuni de spectacol. Iată-le: compusă fiind din elemente verticale, fără actor, și până la apariția lui, se arată a fi inertă. O dată ce actorul o populează ea devine mobilă: tot ce e perpendicular poate fi manevrat, răsucit, ordonat pe aproape orice sens al mișcării din scenă; nu e nici o noutate în această soluție care, în plus, obligă la găsirea unor foarte întemeiate motive de mișcare atunci când actorii trebuie să schimbe, la vedere, imaginea spațiului de joc. Și totuși, un anume hieratism[186] pânditor al construcției tuturor celor aflate pe verticală, aerul încruntat ascetic degajat de spațiu, așa cum îl concepe el, puținătatea incomodă a eventualei recuzite pe care ar îngădui-o, severitatea canonică la care este supus actorul aflat în situația de a sta aproape tot timpul în picioare — orice schimbare a poziției interpretului: așezare sau tolănire, apare ca o impietate, ca o necuviință tolerabilă cumva, dar și aspru mustrată de muta indiferență din jurul său —, într-un cuvânt, severitatea monahală din scenografiile lui Mugur Pascu poate ațâța pofta unui spectacol plin de explozive plăceri iconoclaste, de burlesc și hilar; impactul ar fi tot atât de strident și de „scandalos” ca acela provocat de o reprezentație de commedia dell'arte[187] desfășurată, spre o pildă, într-un templu shintoist[188].

Exoticul acestei scenografii rezidă în faptul că orizontala, podeaua scenei, mai întotdeauna are în centrul ei un podium acoperit de plexiglas, iar sub el sunt reflectoare. **Actorul e luminat ca o zeitate la picioarele căreia au fost aprinse făclii.** O astfel de arhaică iluminație, azi întâlnită doar în stampele și picturile inspirate din viața teatrelor (să ne amintim măcar de Lautrec, Degas ori Daumier[189]), schimbă discursul pe scenă. Să ne imaginăm un text

184 sursa: **Mugur Pascu** — scenograf al teatrului din Sibiu; datele biografice n-au putut fi verificate.

185 sursa: **Mihai Mădescu** (n. 1937) — scenograful Teatrului Bulandra, colaboratorul statornic al **Cătălinei Buzoianu** (1938–2019); vezi «Cu Romulus Feneș…», p. 51 și 53.

186 „commedia dell’arte” (it., „comedia meșteșugului”, adică a actorilor profesioniști) — teatrul italian al secolelor XVI–XVIII, jucat de trupe ambulante pe un scenariu cu improvizație și măști fixe (Arlecchino, Pantalone, Il Dottore). (vezi pagina 509)

187 sursa: **Shinto** (jap. «calea zeilor») — religia tradițională a Japoniei; templele (sanctuarele) ei, de o austeritate ceremonioasă, sunt opuse aici bufoneriei de bâlci a commediei dell’arte.

188 hieratism — Caracterul solemn, nemișcat, al formelor, propriu artei sacre (în «Un decor respectuos cu textul»). (vezi pagina 515)

189 sursa: **Henri de Toulouse-Lautrec** (1864–1901), **Edgar Degas** (1834–1917) și **Honoré Daumier** (1808–1879) — pictori și graficieni francezi care au înfățișat lumea teatrelor, a cafenelelor-

shakespearean ori racinian jucat pe o scenă în marginea căreia se plantează, înaintea fiecărui act, o lizieră de luminări vârâte în căuse de tablă deschise către actori… Ce altceva din spectacol să rămână în memorie, dacă nu textul? Să ne amintim acum ceea ce, probabil, altfel, niciodată nu ne-ar fi trecut prin minte: locul sursei de lumină față de actor era un semn, să-i spunem, teatral. Azi, când scena poate fi savant scăldată în tot soiul de fosforescențe și străluciri, când eclerajul constituie, el singur, un spectacol uluitor, am pierdut cu totul tâlcul ce-l avea, cândva, așezarea unui modest pâlc de luminări în cutia italiană. Reflectorul de deasupra covârșește actorul sub lumina unei amieze transplantate în pieptul nopții; odinioară, aceasta „arăta" coborârea harului asupra cuiva. Spotul dirijat de la înălțimea omului pe orizontală spre fața interpretului îi împrumută acestuia strălucire de iluminat; în iconografia secolelor trecute astfel era figurată revelația unei taine; aceeași lumină, când e dogorâtă ca de jarul unei vetre, diabolizează înfățișarea personajului — și cel mai inocent suflet, pus astfel în lumină, pare coborât din bezna terestră și aplecat spre flăcările subpământene ale gheenei[190]; în ilustrarea „Divinei comedii"[191], despre cei astfel pârjoliți de lumină știm că erau damnați. Eclerajul de acest fel aruncă bănuieli asupra celor mai simple gesturi și vorbe, sădește neîncredere în asistență, ținând-o la o prudentă distanță de molima păcatului. Cuvântul însuși capătă o ambiguitate neliniștitoare. Cândva, înfricoșarea era o metodă de pedagogizare a publicului. Exotismul dintr-o astfel de concepție scenografică constă, poate, în aceea că textul literar este cumva repus în dreptul său de personaj-fără-chip, de duh care bântuie interpreții, folosindu-se de ei pentru a-și schimba înfățișarea. Așadar, scenograful Mugur Pascu redescoperă vechiul procedeu de semnificare prin manevrarea micilor surse de lumină care, în acest sens, este, poate, cel mai nimerit mod de figurare a unor trecute mentalități. Pierzându-și vechiul eșafodaj de înțelesuri punitive și mesaje izbăvitoare, procedeul folosit de acest scenograf „decade" din înălțimea abstractei moralizări ostentativ pilduitoare la rangul de instrument pentru obținerea atât de necesarelor contraste psihologice. Pe acest tărâm va să funcționeze cu deplin succes, oferind încă o posibilitate de creștere a spectaculozității. În piesa **Pavilionul cu umbre**, scenografia lui Mugur Pascu și-a întâlnit perechea în „exotismul" temei literare: incompatibilitatea dintre alura construcției extrem orientale a decorului și întârziatul morb feudal-levantin al familiei de boieri a funcționat excelent. Toată încâlcita procedură de stârpire a maleficului, a răului moral pusă la cale de bătrân spre a-și salva fiica de la blestemul repetării păcatului prin adulter, păcat de care se făcuse

concert și a baletului, cu scena luminată de jos, de la rampă.

190 sursa: **Dante Alighieri, *Divina comedie*** (c. 1307–1321), mai ales «Infernul», în ilustrațiile din secolele XV–XIX (Botticelli, Gustave Doré), unde damnații sunt luminați de flăcările de dedesubt. [Dante Alighieri — Divina Commedia (c. 1307–1321), it.wikisource (text Petrocchi), it]

191 sursa: **Gheena** (ebr. *Ge-Hinnom*, «valea lui Hinom», lângă Ierusalim) — în Noul Testament, numele iadului, al focului nestins (Matei 5, 22; Marcu 9, 43). [Matei (Biblia sinodală), ro.]

vinovată soția sa în tinerețe, devine, în incinta acestui pavilion (chinezesc? japonez?), bumerangul orb al unor prejudecăți stârnite, un bumerang mânios pe nedrept întors împotriva cui era inutil să mai fie condamnat; pavilionul tălmăcește altcumva fatalitatea. Însă, pentru a-și vădi funcționarea, un astfel de decor trebuia să fi fost folosit prin regie…

Paul Cornel CHITIC

Profunzimea simplității

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1989, p. 63–65]

Cronica viziunii regizorale

De la spectacolul cu[192] Amurgul burghez[193], Dan Alecsandrescu nu a mai realizat nici o montare de o asemenea uimitoare profunzime, atinsă prin simplitate și firesc. Cele mărturisite în Caietul de sală[194] („sunt 10 ani de când mă gândesc în modul cel mai serios la această piesă”) par să explice izbânda, dar, așa cum se întâmplă mai întotdeauna în astfel de fericite cazuri, realizarea depășește cu mult intențiile declarate.

Încă de la primele replici, din primul minut al spectacolului, se simte instaurându-se în scenă **o altă atitudine** față de lumea textului, **un alt sens** al conflictului oferit de capodopera ibseniană, **o altă tensiune** decât cea stârnită de piesă la lectură. Oricât de intimidați ne-am găsi în fața prestigiului câștigat în lume de Ibsen, este aproape imposibil să nu percepem înverșunarea dramaturgului împotriva contemporanilor săi; o înverșunare de care, dorind să nu fie incriminat, se dezice, „împroprietărindu-și” adversarul cu simț moral, cu superioritate intelectuală, cu metafizică. Înverșunarea **trebuie** să ne fie inoculată și nouă. Cu cât sunt, astfel, mai bogați cei de teapa lui Gregers Werle, cu atât eșuarea lor pe banca acuzării, căderea lor în fața opiniei publice sunt mai vădite, devenind urgente, obligatorii, iminente. Asta a și urmărit. Ibsen este un acuzator public care speră să se dizolve în anonimat, să ia invizibila înfățișare a Destinului, prin faptul că ordonează probele materiale ale vinovăției fără să le însoțească de vreo pledoarie, dar cu asemenea subtilitate încât **verdictul**,

192 sursa: Cronică la «Rața sălbatică» de Ibsen, Teatrul Național din Târgu Mureș (secția română), premiera la 8 decembrie 1988 (după fișa tipărită), regia Dan Alecsandrescu; probabil în revista «Teatrul», 1989, rubrica «Cronica viziunii regizorale». **Henrik Ibsen, *Vildanden*** (1884) — dramă a casei fotografului Hjalmar Ekdal, a cărui viață, clădită pe o minciună, e distrusă de Gregers Werle, apostolul «pretenției idealului». **Henrik Ibsen** (1828–1906) — dramaturg norvegian. [Henrik Ibsen — Vildanden (1884), Henrik Ibsens skrifter (Universitetet i Oslo), ediția comentată, no]

193 sursa: Piesa lui Romulus Guga, montată de Dan Alecsandrescu la Teatrul Național din Târgu Mureș; vezi «Cu Romulus Feneș…», p. 53.

194 sursa: Caietul-program al spectacolului, cu textele regizorului și ale secretariatului literar, vândut publicului la intrare.

RAȚA SĂLBATICĂ de **HENRIK IBSEN • TEATRUL NAȚIONAL** din **TÂRGU MUREȘ** • Data premierei: 8 decembrie 1988 • Regia: **DAN ALECSANDRESCU** • Scenografia: TRAIAN NIȚESCU[195] • Distribuția: **ION SĂSĂRAN** (Werle); **RADU DOBRE BASARAB** (Gregers Werle); **CONSTANTIN SĂSĂREANU** (Bătrânul Ekdal); **AUREL ȘTEFĂNESCU** (Hjalmar Ekdal); **MARINELA POPESCU** (Gina Ekdal); **FLORENTINA MOCANU** — studentă anul III — (Hedvig); **DOINA PREDA** (Doamna Sorby); ION FISCUTEANU[196] (Relling).



Florentina Mocanu, Aurel Ștefănescu și Marinela Popescu

195 sursa: **Traian Nițescu** (n. 1924) — scenograf, profesor la Institutul de Artă din București; vezi «Cu Romulus Feneș...», p. 51. Arhiva online a Teatrului Național din Târgu Mureș dă, pentru această montare, scenografia lui Viorel Penișoară-Stegaru.

196 sursa: **Ion Fiscuteanu** (19 noiembrie 1937, Sânmihaiu de Câmpie – 8 decembrie 2007, Târgu Mureș) — actor al Teatrului Național din Târgu Mureș, absolvent al I.A.T.C. (1962); rolul principal din filmul «Moartea domnului Lăzărescu» (2005).



Constantin Săsăreanu și Radu Dobre Basarab

dat chiar de noi, să treacă din regimul necesității în spectrul fatalității. Ardenta modernitate a spectacolului în aceasta rezidă: avertizează că pactizarea cu „instanța” Ibsen face din noi suspecții simpatizanți ai stării de tembelism gregar, gloată de sordide mulaje luate după chipul și firea lui Hjalmar Ekdal. Ibsen afișează față de noi un caustic complex de superioritate: resentimentele stârnite în noi trebuiau să sfârșească în presentimentul dispariției celor a căror crimă a fost demascată; iar presentimentul, o dată rostit, **să se preschimbe în și să funcționeze ca blestem.** Însă condamnarea lui Gregers, obținută de la noi de Ibsen, nu se sfârșește prin execuție. Clanul Werle rămâne în viață spre a îndura veșnica penitență a urii noastre. Comutarea pedepsei cu moartea e o tortură ce o vor avea de îndurat până când se va întâmpla — dacă se va întâmpla vreodată — ca toți spectatorii din sală să fie o mulțime de variante ale lui Gregers! Să mori de râs, nu alta! Așa e! **Rața sălbatică** e o comedie. Tragică — pentru noi. Ibsen râde în sinea sa de toți, numai el e deasupra personajelor și a lumii, deci și deasupra noastră. Ibsen ne condamnase, din premisă, la a fi niște Ekdali înduioșați de propria noastră soartă. Așadar, pentru toți Ekdalii e inevitabilă segregația maniheistă[197] a personajelor în „pozitive” și „negative”! Celor buni Ibsen pretinde să le fie trecut cu vederea faptul că nu sunt conștienți prin ce anume sunt ei astfel.

197 sursa: De la **maniheism**, religia dualistă a lui Mani (secolul al III-lea), care împarte lumea în Bine și Rău absolute.

(Această viclenie a autorului e dată în vileag în spectacol prin acea altă întrupare a personajelor decât o impune textul.) Cei răi sunt bogați — motiv pentru care-și pot îngădui luxul renunțării la tot ce au pentru a se travesti în sacerdoți ai absolutului. Frisonant în spectacolul lui Dan Alecsandrescu e că Gregers Werle nu pare să fie o excepție, un izolat, un caz patologic de ahtiat, de obsedat și fanatic al adevărului, al impecabilității ființei umane, ci mai degrabă unul din mulții membri ai unui secret ordin monahal ori ai unei obscure secte a absolutizanților ce s-au răspândit prin omenire pentru a-i supune pe oameni unei bestiale vivisecții morale. Radu Dobre Basarab creează în acest rol un sadic dedulcit la supreme justificări. E detașat de orice i se întâmplă lui; nu poate cădea în ridicol, pentru că el se coboară de bunăvoie până la a fi ridicol; acceptă orice promiscuitate, pentru că el își însoțește viitoarea victimă până unde vrea aceasta să ajungă. Comuniunea cu victima e totală, desăvârșită. Se lasă cotropit de același mucegai ca și gazdele asasinabile. Actorul a făcut din acest Gregers un personaj care niciodată nu contrazice, niciodată nu i se opune celuilalt decât atât cât să-l poată îmbrânci exact în direcția în care acela își repede replica pentru a-l lovi. Marele comerciant Werle, tatăl lui Gregers, este un preafericit: nu a fost atins de morbul fiului său și nu-i poate fi nici victimă. Dar va orbi. Cecitatea care-l va lovi peste puțin timp și care e prețul preafericirii lui nu e o biată maladie incurabilă, ci o supremă pedeapsă pentru faptul că el, bătrânul, s-a hotărât să nu mai chinuiască ființele umane istovindu-le și, alegându-și-o pe ultima menajeră drept soție, a ridicat-o pe una din victimele sale la rangul celor Aleși. Werle bătrânul este, față de fiul său, un primitiv: își distruge supușii fizic, apelând la chingile legilor de fier ale economicului. Gregers Werle le distruge, „fără să mintă, fără să înșele”, doar aplicându-le tratamentul dezvăluirii adevărului. E un rafinat, e un pur, e un asasin perfect. Bătrânul Werle, în interpretarea lui Ion Săsăran, stârnește o binemeritată compasiune. El se face vinovat doar de faptul că nu se lasă acuzat de fiul său, că i-a plăcut să fie îmbrobodit de menajera casei lui, însă fără riscul de a fi asemeni lui Hjalmar Ekdal. Dar dacă menajera — doamna Sorby — îl iubește cu adevărat? Și, din spectacol, s-ar părea că da! Iată de ce, în ochii lui Gregers, tatăl său este de două ori vinovat fiind un Ales, disprețuiește

[241 (65)]

cura de absolut și mai este și iubit! Așa prezentându-l pe bătrânul Werle, spectacolul lui Dan Alecsandrescu îl scoate din categoria „negativilor” și sugerează că ar putea fi așezat lângă… Ibsen. După spectacol pare că însuși autorul și-a dobândit ascendentul asupra lumii, trecând printr-un purgatoriu asemeni bătrânului. Excelentă stratagemă regizorală!

Aceștia ar fi „negativii”, condamnații lui Ibsen. Care să fie, atunci, pozitivii? Gina Ekdal, soția lui Hjalmar? Care i-a fost amantă bătrânului Werle și de la care o are pe Hedvig, cea amenințată, și ea, de orbire? Gina, care a trecut-o pe sărmana fată în contul lui Hjalmar, încornoratul neîncornorat, pentru că n-a avut norocul doamnei Sorby? Marinela Popescu ne convinge că Gina își

ocrotește soțul — muncește în locul lui, ține gospodăria, își crește fata — și se preface a crede în bâiguita pretenție a soțului ei cum că ar fi un inventator în devenire. Îl iubește? Nu. Îi este credincioasă doar, dar nu din devotament, ci din lipsa unei alte soluții. Marinela Popescu desăvârșește portretul-robot al înăcririi ființei umane închise în țarcul impersonalei modestii. Gina, în interpretarea acestei actrițe extrem de expresive, este personajul absolvit de incomoda datorie de a fi pozitiv: năprasnica ei dorință de a-și ispăși păcatele tinereții prin devoțiune o absolvă de orice vină, dar o și scutește de șansa oricărui merit deosebit. Ea nu dorește decât să-și ducă zilele în așa fel încât să poată uita trecutul. Pozitiv nu poate fi nici Hjalmar! Excelentul actor care e Aurel Ștefănescu (niciodată n-a fost surprins în vreun rol care să nu fi fost construit cu minuție până la cea mai subtilă nuanță) realizează un Hjalmar narcozat de propriile sale iluzii despre sine. Drapat în egoisme infantile, un aiurit setos de minciuna pe care o secretează cu voluptate, cu încântare, cu imaginație și permanent. Tocmai astfel înfofolită — în fluturările mâinilor sale, în simpatica și dezarmanta sa naivitate, în fragila sa siluetă filiformă — „vede” camilpetrescianul Gregers[198] odioasa idee de „necesară minciună a vieții”[199] bântuind umanitatea; idee împotriva căreia, teoretic, e de luptat. În ceea ce-l privește pe bătrânul Ekdal, acesta nu e senil, ci un fericit prin viclenie: e dublul bătrânului Werle — își degustă gloriola vieții sale când ochiul lumii nu îl vede. În acest rol Constantin Săsăreanu e un braconier al propriei sale iluzorii demnități: altă bucurie reală nu mai are în afara aceleia de a-și purta — pe furate — hainele corpului ofițeresc, din rândul căruia a fost cândva exclus. Bătrânul Ekdal e un „fost” negativ. O relicvă. Nu mai contează pentru ceilalți decât cantitativ. E o povară de casat. Micuța Hedvig (Florentina Mocanu, studentă în anul III la Institutul de Teatru din Târgu Mureș[200]) este un hibrid; altoiul dintre două regnuri adversare. Un compromis social condamnat biologic să orbească galopant, întocmai ca tatăl ei adevărat, să aspire tulbure către otrăvitorul absolut, ca fratele său vitreg, Gregers, și să stea ascuns printre oamenii care sucombă în rarefiata atmosferă a abstracțiilor etice. Ibsen a fost obligat astfel să ne prevină: mezalianța dintre real și ideal nu e posibilă. În spectacol ea nu-și găsește locul nici printre hăitași, nici printre hăituiți. Ea nu are ce căuta pe lume și în viață, pentru că e evident: Hedvig este soluția teoretică și rezolvarea practică găsită de orice căutare în această direcție — Moartea. Ce poate fi pozitiv într-o sinucigașă prin accident? N-a fost accidentală moartea ei? Atunci ce poate fi pozitiv într-o moarte care de fapt o scutește de suferințele orbirii și ale existenței fără rost?

198 sursa: Aluzie la eroii lui **Camil Petrescu** (1894–1957) — Gelu Ruscanu («Jocul ielelor»), Ștefan Gheorghidiu («Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război») —, intelectuali absolutiști, însetați de adevăr, înrudiți cu Gregers Werle.

199 sursa: „Minciuna vieții” (norv. *livsløgnen*) — conceptul doctorului Relling, în actul al V-lea al «Rației sălbatice»: „Tar De livsløgnen fra et gennemsnitsmenneske, så tar De lykken fra ham med det samme” — „Dacă iei unui om obișnuit minciuna vieții, îi iei în aceeași clipă și fericirea”.

200 sursa: Institutul de Teatru „Szentgyörgyi István” din Târgu Mureș (azi Universitatea de Arte), cu secții de actorie în limba maghiară și, din 1976, în limba română.

Și atunci, dragă domnule Ibsen, unde ești? Și ce-ai de zis? Iată marea idee a spectacolului: Ibsen nu putea fi decât medicul. Medicul Relling. Care le știe pe toate și nu poate face nimic, nu poate schimba nimic, în ciuda faptului că se împotrivește fatalității din răsputeri, dar, parcă și în glumă; presimțind că nu va izbuti nimic. În înfățișarea și în conduita acestui personaj s-a ascuns autorul în montarea lui Dan Alecsandrescu. S-a ascuns cu sau fără voia sa; medicul apare atunci când trebuie, intervine și apoi se retrage, mânios parcă pe neputința sa. Ion Fiscuteanu îl înzestrează pe acest Deus Otiosus[201] cu toate cabotinăriile menite să-l scuze în propriii săi ochi și să înjghebeze în fața noastră o explicație plauzibilă, ori măcar acceptabilă: vrea să treacă drept bețiv ordinar, dar nu pune în gură nici o picătură de alcool; drept desfrânatul multor nopți pierdute, iar nesomnul său e al vegherii și al pândei; drept un uituc lamentabil, când de fapt e măcinat de încordare și neliniște; drept un handicapat fizic, dar, când iese ori intră în scenă, uită care anume picior și-l prezentase până atunci ca fiind schilodit și țeapăn din genunchi. Spectacolul dezvăluie adânca tristețe a celui care întinsese degetul arătător spre un ins anume, spre o clasă socială anume, spre un timp istoric anume și parcă îl convinge pe acel Ibsen să-și plimbe în toate direcțiile, fără țintă, săgeata brațului acuzator până când o fixează simbolic spre rața sălbatică ascunsă și ucisă în pod pentru a zice: ea e de vină, ea, setea de absolut care, iată, se cufundă definitiv și se agață cu disperare de fundul lacului atunci când gândul o ajunge și o atinge… Absolutul este o iluzie sălbatică… Și prima sa victimă este Gregers. Abia după aceea restul, ceilalți…

Paul Cornel CHITIC

201 *deus otiosus* — „zeul inactiv, retras” (lat.): în istoria religiilor (Mircea Eliade, «Tratat de istorie a religiilor», 1949), zeul creator care, după facerea lumii, se retrage din ea și nu mai intervine.

[242 (76)]

Vizibilă este doar osatura

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1989, p. 76–77]

Fluturi... fluturi nu e o piesă care să stârnească alt interes[202] decât rubrica faptului divers dintr-o publicație occidentală; conține emoții de siestă și profunzimi de cafenea, prilejuite de o bârfă oarecare, scandaloasă doar pentru că pare a fi lansată chiar de un martor ocular. Tânărul care sună la ușă și pe care Doamna îl primește în casa ei — tentată de gândul reluării unor exerciții de seducție — se dovedește a fi tocmai copilul abandonat. Și, întrucât este „raisonneurul" cestiunii[203], cu el e simplu: nu poate fi decât ori violent, ori placid; ori un pornit să se răfuiască cu lumea, ori un justițiar minat de meschină autocompătimire. Dan Aștilean îl definește pe tânărul Elio prin placiditate cu vagi și plictisite porniri justițiare. Personajul principal — din punct de vedere cantitativ — este Edda, doamna.

Regizorul Ioan Cristian[204] nu o confundă pe Edda nici cu Ioana d'Arc, nici cu Angela Davis[205], motiv pentru care o lasă pe bătrâna Damă să alunece în propriul ei penibil. Olga Sârbul schițează vag, foarte vag, datele personajului, iar ceea ce fusese construit în jurul ei pentru a o pune în evidență pare mai degrabă că o incomodează

FLUTURI... FLUTURI de **ALDO NICOLAJ** • **TEATRUL DRAMATIC** din **BAIA MARE** • Regia: **CRISTIAN IOAN** • Scenografia: **FLORIN HARASIM** • Data premierei 16 octombrie 1988 • Distribuția: **OLGA SÂRBUL** (Edda), **DAN AȘTILEAN** (Elio), **CERASELA STAN** (Foca).

[243 (77)]

decât că îi prieste. Motiv pentru care șocul scontat, și pregătit cu minuție de regizor, nu se produce: confruntarea dintre moarte și viață răscolește publicul, și nu personajul. Posibilul eșec e evitat: spectacolul trece din registrul

---

202 *raisonneur* (fr., «cel care raționează») — personajul care comentează acțiunea și rostește morala autorului.

203 sursa: Cronică scurtă la «Fluturi... fluturi» de Aldo Nicolaj, Teatrul Dramatic din Baia Mare, premiera la 16 octombrie 1988; probabil în revista «Teatrul», 1989. **Aldo Nicolaj** (15 martie 1920, Fossano – 5 iulie 2004, Orbetello) — dramaturg italian; ***Farfalla... farfalla*** s-a jucat prima dată la Milano, la Teatro Sant'Erasmo, la 10 ianuarie 1967, cu Paola Borboni. Premiera românească: Teatrul Foarte Mic din București, 16 octombrie 1982, regia Cristian Hadji-Culea, cu Olga Tudorache în rolul Eddei.

204 sursa: **Ioan Cristian** — regizor; vezi cronica «Piticul din grădina de vară», p. 115.

205 sursa: **Ioana d'Arc** (c. 1412–1431) — eroina franceză a Războiului de o sută de ani, arsă pe rug. **Angela Davis** (n. 1944) — militantă americană de stânga, pentru drepturile civile, celebrată în presa țărilor comuniste în anii '70. Amândouă — tipuri de justițiare.

psihologic în cel al distanțării brechtiene[206]. Neavând-o în rol pe Olga Tudorache[207], fatalmente regizorul a trebuit s-o aducă în prim-plan pe fata în casă, pe Foca. Câte replici are Cerasela Stan în acest rol? Pot fi numărate pe degete. Ei bine, actrița face dintr-un personaj marginal o prezență atât de vie încât devine axul spectacolului. Ea este aspra și neînduplecata instanță în fața căreia ambițiile cârlionțate și volutele de iluzii — podoabele becisnicei metrese — se chircesc în gerul sentinței mute, ancestrale, veșnice. Foca — Cerasela se dedublează: o condamnă pe Edda tăcut și fără drept de apel; dar îi și este recunoscătoare pentru că, totuși, nu mai e sărăcana de la țară. Își înfruntă stăpâna, dar slujind-o corect, prompt, zi și noapte; o desfide lăsându-se, însă, și ademenită de ideea că îi va purta cândva podoabele; căci Foca e gata să ducă la bun sfârșit execuția sentinței: și stăpâna sa va trebui să moară, ca și fostul ei amant, — părăsită, dușmănită, ignorată. Cerasela Stan este astfel întruparea celei mai blajine vendete: fiecare-și primește pedeapsa meritată pur și simplu trăind și sfârșind așa cum i-a fost dat. Cu excepția rolului acestei excelente actrițe, spectacolul se înfățișează ca într-un clișeu radiografic: vizibilă este doar osatura viziunii regizorale.

Paul Cornel CHITIC

206 sursa: **Distanțarea** (germ. *Verfremdungseffekt*, „efectul de înstrăinare”) — principiul teatrului epic al lui **Bertolt Brecht** (1898–1956): spectatorul e împiedicat să se identifice cu personajele, spre a judeca lucid ce vede.

207 sursa: **Olga Tudorache** (11 octombrie 1929, Oituz – 18 octombrie 2017, București) — mare actriță a Teatrului Mic și a Teatrului Național din București; a jucat-o pe Edda în «Fluturi... fluturi» la Teatrul Foarte Mic (1982).

O tradiție care obligă

[revistă neidentificată pe scan (probabil «Teatrul»), 1989, p. 37–39]

Această a doua ediție[208] a **Săptămânii teatrului de păpuși și marionete** a avut aerul de confruntare senină, destinsă, lipsită de grijile și obsesia turneelor: s-a desfășurat în tihnă, fără emoțiile concurenței valorice; deci — o confruntare scutită de suspiciuni și ambiții. Dominanta celor 7 zile, încărcate și dimineața și după-amiaza de spectacole, a fost calma curiozitate: pur și simplu mânuitorii, bucuroși de a se fi putut întâlni și de a rămâne împreună pe toată durata, au dorit să afle ce reacție va stârni nivelul lor de profesionalitate: explicabil — aproape la fiecare spectacol publicul l-au constituit, în afara spectatorilor, înșiși mânuitorii... Virtuozitățile regizorale au fost, la rândul lor, și ele, judecate cu aceeași părtinire. Au primit aplauze și acele montări al căror principal merit era faptul că îngăduiau ingeniozități de mânuire. Cele două spectacole care conțineau mai mult decât atât — Scufița roșie[209] de la Constanța și **Luceafărul** de la Botoșani — au trezit o admirație cumva distantă. Nici cele două colocvii, organizate cu cele mai bune intenții, în jurul a două teme extrem de importante: „Psihologia copilului și receptarea imaginii teatrale. Teatrul de păpuși, o concepție plastică specifică. Scenografia ca personaj." și „Stadiul actual și direcțiile de dezvoltare ale teatrului de păpuși în România." — nu au prilejuit comentarii la obiect; cele câteva luări de cuvânt care au pus în evidență incontestabilul fapt că regizorul este cel ce prilejuiește spectacole de substanță și prestigiu au rămas fără ecou (de observat că titulatura celor două colocvii a avut darul de a propune teme de cercetare care nu pot fi acoperite nici măcar în câteva consistente sute de pagini. Plictiseala și „lirismul" desfășurării celor două colocvii sunt un semnal de alarmă. E de dorit ca la ediția următoare, la aceste colocvii să fie invitați psihologi, pedagogi, critici și istorici de artă, care să prezinte în fața artiștilor mânuitori rodul cercetărilor și observațiilor lor, pentru care, desigur, vor fi fost invitați din timp. Minimalizarea acestor colocvii până la a fi un cadru pentru indigeste, inutile ori convenționale aprecieri asupra spectacolelor vizionate până atunci este o atitudine care deturnează în același timp și importanța acestui teatru și meritele organizatorice ale teatrului „Țăndărică").

---

208 sursa: Cronică la a doua ediție a **Săptămânii teatrului de păpuși și marionete**, organizată de Teatrul „Țăndărică" din București (cum spune textul), cu 16 teatre de profil participante și două colocvii; revista și numărul nu se văd. **Teatrul „Țăndărică"** — teatrul de păpuși și marionete al Bucureștiului, înființat în 1945, care a dat școala românească de păpușărie (Margareta Niculescu, Brândușa Zaița-Silvestru).

209 sursa: Basmul «Scufița Roșie», după **Charles Perrault** (*Le Petit Chaperon rouge*, 1697) și frații **Grimm** (*Rotkäppchen*, 1812), încheiat la Grimm cu vânătorul care spintecă lupul.

Dintre participanții care au fost invitați ceremonios să ia cuvântul nici unul nu a comentat, bunăoară, tentativa de persiflare a germenului de expresionism sumbru, teriomorf, ce se ascunde în aparent senina poveste a Scufiței roșii; căci meritul regizoarei Mona Chirilă[210] și al scenografei Eugenia Tărășescu[211] în spectacolul constănțean constă tocmai în faptul de a fi divulgat și discreditat prin umor eșafodajul teratologic camuflat al acestui basm care,

[245 (38)]

practic, debutează cu o sumă de interdicții, ia amploare printr-un jaf asupra casei bunicuței și se încheie, în mod fericit, printr-un asasinat săvârșit de un alt personaj apărut, în mod nesperat de salvator, la sfârșitul basmului. Acest spectacol dă de gândit asupra unei teme de acută importanță: dramaturgia pentru copii pare să se apropie de un posibil reviriment; în orice caz **Scufița** de la Constanța ne-a dezvăluit că tradiționalele basme ascund mai mult decât știam, decât puteam crede.

Marea performanță de a face dintr-o capodoperă a poeziei universale un spectacol de excepție — e vorba de **Luceafărul** realizat de Dan Frățiciu[212] — prin forța împrejurărilor, întrucât a fost „programat” după colocviul despre scenografia ca personaj, nu a constituit obiect de comentariu. Tot astfel nu s-a bucurat de atenția ce o merita nici spectacolul Teatrului din Bacău care s-a arătat a fi cel mai nefericit din întreaga săptămână. Așadar, zecile de reprezentații prezentate în cadrul săptămânii nu au făcut „altceva” decât să etaleze nivelele estetice ale producțiilor realizate în 16 teatre de profil. Să le etaleze pentru a fi judecate și comentate „din afară” de către specialiști. Meritul acestei săptămâni este indiscutabil: în fața „observatorilor”, a comentatorilor s-a aflat cel mai complet posibilă panoramă a acestei arte. Rămâne de văzut dacă șansa oferită specialiștilor va avea sau nu ecoul scontat. Teatrele așteaptă... ecourile. Oricât de târziu s-ar face ele auzite și citite.

E foarte probabil însă ca nici să nu fi fost nimerite comentariile savante în atare împrejurări: această a doua ediție a „Săptămânii” și-a conturat imediat și cu personalitate propria-i evoluție; interesul participanților nu s-a îndreptat către arhitectura stilistică a spectacolelor, ci spre minuția de bijutier a rezolvărilor individuale. Pe drept cuvânt putem spune că intimitatea procesului de creație nu poate fi destăinuită atunci când artistul se află în pragul lui: „ce-ar fi dacă?” sau „nu cumva e mai bine altfel?”, când întreaga sa atenție e îndreptată asupra unor nuanțe și detalii care, pentru noi, spectatorii, au o importanță obscură, dacă nu cumva sunt de-a dreptul insesizabile. Sporul de experiență personală a fiecărui participant aflat în postura de spectator îl

210 sursa: **Mona Chirilă** (17 august 1961, Cugir – 16 septembrie 2013, Cluj-Napoca) — regizoare de teatru și de teatru de păpuși; «Scufița Roșie» de Radu Vaida după Perrault, Teatrul de Păpuși din Constanța, decembrie 1988, a fost una dintre primele ei montări.

211 sursa: **Eugenia Tărășescu-Jianu** — scenografă, absolventă a secției de scenografie a Institutului „N. Grigorescu”; anii de viață n-au putut fi verificați. Tiparul dă «Tărăsescu».

212 sursa: **Dan Frățiciu** (în sursele UNIMA: Frăticiu) — absolvent de sculptură la Institutul de Arte Plastice din Cluj, din 1980 la Teatrul „Gong” din Sibiu, scenograf (1981–1987), apoi regizor-scenograf; «Luceafărul» de la Teatrul „Vasilache” din Botoșani e datat acolo 1988. Vezi cronica «Răsturnând înțelegerea curentă».

bănuim a fi impresionant; și se datorează în exclusivitate unei performanțe organizatorice izbutite de Teatrul „Țăndărică” — teatrul gazdă, și anume aceea de a fi asigurat prezența în sala de spectacole a majorității trupelor de-a lungul celor șapte zile pline de reprezentații.

Rămâne de gândit dacă nu cumva, în acest caz, ar fi fost utilă instituirea ad-hoc[213], în cadrul „Săptămânii”, a unei instanțe care să comenteze, să analizeze virtuozitățile de mânuire și să schițeze o ierarhie valorică a recitalurilor de înalt profesionalism. Desigur, artiștii și mânuitorii care s-au distins, care au atras atenția generală, au fost, în mod inevitabil și firesc, obiectul admirației și subiectul discuțiilor purtate în pauzele dintre spectacole. Nu despre aceste fericite excepții e vorba, ci despre celelalte — despre excepțiile întristătoare... când, prezentându-se într-o întâlnire de rang național a păpușarilor, acei realizatori de spectacole mediocre se pot sustrage discret discuțiilor, pierderea nu e numai a lor, ci a întregii mișcări păpușărești... E doar știut că starea „energetică” a unei arte nu e constatabilă numai prin spectacole extraordinare, uimitoare, de referință, ci și prin nivelul la care se situează cele mai slabe... Cu cât diferența dintre ultimul și primul nivel atins e mai mică, cu atât acea exprimare artistică se dovedește a fi performativă... Dar deja aceste propoziții țin de ceea ce am numit comentarii savante; despre care am presupus că nu ar fi putut fi posibile...

Așadar, „săptămâna” și-a impus în mod spontan și cu dezinvoltură predilecția și interesul pentru o anume latură a acestei activități, și anume arta mânuirii; rămâne de aflat dacă această restrângere a interesului și atenției profesionale este expresia unei direcții către care se îndreaptă arta păpușărească în activitatea multelor teatre care au participat la manifestare, ori este reflexul narcisist al unei stagnări artistice. Mai degrabă această ultimă și nedorită variantă a explicației pare să stea în picioare: suficient de multe teatre au participat cu montări care au mai fost... prezente și în multe alte astfel de întâlniri de lucru. Cât ar fi de sensibilă, de emoționantă Raza de soare[214] de la Arad, să o aduci pe scenă pentru a nu știu câta oară este, în cel mai bun caz, cel puțin o impolitețe față de ceilalți participanți. Sunt spectacole de referință, cum e, bunăoară, **Cazul Pinocchio**, a căror prezență este aproape necesară. Sunt și cazuri când, din varii cauze obiective, spectacolul pregătit pentru o atare confruntare nu poate fi încă arătat; motiv pentru care îl înlocuiești cu unul deja cunoscut... de observat că au fost epuizate aproape toate situațiile scuzabile; la care se mai poate atașa încă una: teatrul dorește să-și prezinte un anume spectacol și în Capitală! Speculate cu abilitate, toate aceste situații de excepție par să justifice, într-un fel, faptul că lista reprezentațiilor programate și înscrise în această „Săptămână” seamănă foarte mult cu lista reprezentațiilor de la Botoșani, bunăoară...

---

213 *ad hoc* — „pentru aceasta” (lat.): anume pentru împrejurarea dată.

214 sursa: «O rază de soare» de Al. T. Popescu, recitalul Teatrului de Marionete din Arad (Adela Moldovan, Aurica Spirk), trofeul Galei de la Botoșani din 1988; vezi «Conștiința profesională în prim-plan».

Efectul unei atare repetări nu e greu de întrevăzut: teatrele privesc cu prea multă candoare apariția unei reciproce toleranțe față de condițiile de participare, iar actorii mânuitori recurg la contemplarea propriilor lor mijloace de expresie...

Dar această „săptămână” inițiată de Teatrul „Țăndărică”, putem afirma că, de acum, are tradiție. E foarte posibil ca pentru cea de a III-a ediție toate teatrele participante să se pregătească astfel încât să evite neplăcutele și nesemnificativele repetări.

Severitatea celor câteva dintre observațiile de mai sus se datorează, însă, tocmai ridicatului nivel de profesionalitate ce s-a vădit și cu acest prilej. (Recitalul păpușarului Ion Borțea[215], înduioșător de simplu și de naiv, a adus o mostră de primitivitate a acestei arte față de care oricine poate constata incomensurabila altitudine atinsă chiar și de cel mai slab spectacol prezentat în cadrul „Săptămânii”. Emoționantă și copleșitoare în acel recital rămâne forța de fascinație pe care o conservă acest tip de spectacol fără nici o altă ambiție decât aceea de a fi ceea ce a fost dintotdeauna... Recitalul lui Ion Borțea a pus în evidență, mai mult decât cel mai complex comentariu, mutațiile ce au avut loc de-a lungul timpului în spațiul acestei arte. Și reprezentația lui Ion Borțea înveselește, animă, încântă; așadar și acel nivel ar fi suficient pentru ca păpușăria să dăinuie... și totuși... rămâne să constatăm, încă o dată, că nivelul spectacolelor nu e dat de satisfacerea publicului, ci de calitatea și mesajul hotărâte, dorite, ambiționate de către artiști...).

În atare împrejurări este extrem de firesc, și chiar obligatoriu ca pretențiile să fie extrem de mari, iar cele câteva spectacole de bună calitate artistică văzute în această săptămână confirmă pe deplin așteptările noastre... Într-un fel sau în altul, în astfel de confruntări, cărora li se atașează comentatorii și comentariile lor... se plămădește una dintre cele mai strălucite înfățișări ale teatrului de animație european de mâine.

Paul Cornel CHITIC

215 sursa: **Ion Borțea** — păpușar popular, unul dintre ultimii mânuitori ai lui Vasilache, eroul teatrului popular românesc de păpuși, prezent cu el și la festivaluri internaționale. Anii de viață n-au putut fi verificați.

Răsturnând înțelegerea curentă

[revistă neidentificată pe scan, 1989, p. 50–51]

Deasupra oricărei capodopere[216] se pot ridica piramide, munți de volume care-și dau duhul în încercarea de a-i acoperi, prin speculații, sensurile. Ispita e prea mare pentru a nu cădea și noi în același viciu! Fatalitatea oricărei capodopere rezidă în aceea că naște o puzderie de zumzete locțiitoare. Cât și cum poți înțelege azi „Luceafărul”[217]? Roiul de răspunsuri căpătate se agață de grinda superlativelor generalizatoare. Era posibil, însă, ca unul dintre aceste zumzete să transforme capodopera într-o constantă operațională a modului nostru de a gândi. Ceea ce nu s-a întâmplat cu „Luceafărul”. Gândirea noastră curentă a absorbit existența literară a acestei capodopere prin empatie și neintermediat, căpătând un „ascendent” asupra ei, în timp ce ea, capodopera, a „coborât” la nivelul inimitabilei perfecțiuni a exprimării. Ascendentul nostru asupra poetului constă în faptul că azi vorbim limba sa. De la această „egalitate” a noastră cu Eminescu pornind, să recunoaștem că orice egalabilă perfecțiune a vreunei exprimări poetice, literare, i se datorează și îi aparține tot lui. Dar a explica, a afirma că El este făuritorul limbii noastre moderne contemporane nu sporește cu nimic înțelegerea capodoperei. Nărăvașa răfuială a poetului cu mai toți contemporanii săi, fie chiar în virtutea unor magnifice idealuri, adâncește și mai mult făgașul înțelegerii autobiografice a „Luceafărului”, înțelegere care, inevitabil, se pierde în volutele unor explicații ocolitoare ale complexului de superioritate. Acceptând drept premisă conștiința superiorității, deci acreditând caracterul autobiografic, capodopera rămâne, și pe mai departe, suspect de dezamăgitoare... Doar despre atât să fie, oare, vorba în „Luceafărul”?

★

Cu Eminescu se întâmplă că, pentru noi, este o necesitate pentru viitor: din opera sa poetică ne întâmpină alura lirică a unei gândiri filozofice la care încă

---

216 sursa: Cronică la «Luceafărul», spectacolul Teatrului de păpuși „Vasilache” din Botoșani, regia și scenografia Dan Frățiciu (vezi «O tradiție care obligă»); revista nu se vede, 1989. Spectacolul a fost prezentat și la Săptămâna teatrului de păpuși și marionete de la București. [Mihai Eminescu — Luceafărul (1883), ro.wikisource, ro]

217 sursa: **Mihai Eminescu, *Luceafărul*** (publicat în «Almanahul Societății Academice Social-Literare România Jună», Viena, aprilie 1883) — poemul iubirii dintre astrul nemuritor (Hyperion) și fata de împărat (Cătălina), care îl alege pe pajul Cătălin. **Mihai Eminescu** (15 ianuarie 1850 – 15 iunie 1889). [Mihai Eminescu — Luceafărul (1883), ro.wikisource, ro]

multă vreme nu vom avea acces cu dezinvoltură. Un noian de versuri sunt azi pentru noi derutante; este incredibil că un poet al veacului trecut a putut să aibă intuiții care nici azi nu se găsesc exprimate decât în formulări timide sau excesiv de științifice despre misterioasa și încă nepătrunsa unitate în multiplicitate a universului, despre plămada unică a ființei umane și a astrelor...

Să trecem megalomania, pe care orice rânjet sarcastic o pune în seama poetului, printre panașele pe care i le-a oferit ca zestre prezentul său romantic; și vom constata că, sub această înhăimurare complicată și derutantă se ascunde prima ființă care nu mai trăiește sub tiranica religiozitate față de infinitul spațial și temporal și care, astfel, nelăsându-se covârșită de complexul efemeridei, are acces la revelația faptului că alcătuirea omului este fără egal în univers, este nerepetată, de neîntâlnit, nesimilară nici unui fenomen galactic, intergalactic ș.a.m.d.

A se închipui astru ceresc, în stare să străbată necuprinsul, până la Sămânța Întregului Tot[218], spre a-i cere lepădarea de veșnicie și a accepta neputința Atotputernicului de a-i îndeplini rugăciunea; acesta este labirinticul traseu eminescian către recunoașterea omului ca ultimă enigmă, ca supremă minune a universului. Dincolo de exaltarea romantică a iubirii se află miezul unui scepticism întemeiat; seminția umană, viețuiește imploziv, prea-ades neinstare a se ridica la rangul supremei alcătuiri care se arată a fi.

Dar această altă imagine deslușibilă în capodoperă e posibilă numai dacă ea este citită cu o fecundă ignorare a precedențelor, cu ochiul celui aflat în pragul altui mileniu. Din căușul unor noi așteptări „Luceafărul” mi se arată a fi o capodoperă care-și neagă probabila apartenență și știuta genealogie spre a ieși în întâmpinarea unui mod de a gândi ce încearcă să-și însușească prin deslușire și taina imensității conținătoare.

Paradoxal, o astfel de înțelegere antiromantică a „Luceafărului” a fost realizată — după câte știu, pentru prima oară — într-un spectacol de marionete! Dan Frățiciu a citit capodopera reîntorcându-se la stânjenitoarea, la incomoda ei simplitate. **Calea pe care a deschis-o regizorul-scenograf** pentru a demola stucaturile romantice care se află, după cum se va vedea, cu osebire în prejudecățile noastre, **a fost recunoașterea și acceptarea inaccesibilei identități a omului cu Hyperion.** Așadar, Hyperion este chiar astrul dimineții. Tot ce se întâmplă în „Luceafărul” are loc în răstimpul trebuitor fiicei de împărat pentru a descoperi taina împreunării. Cătălina nu mai poate fi nici măcar bănuită că-l minte ori că îl înșală pe Hyperion: ea, pur și simplu, nu știe ce să dorească. Fiica de împărat zgândăre universul și stârnește miracolul sideral din dorința de a se întâmpla cu ea o minune pământească. Spectacolul debutează cu un ecran pe care umbra fetei de împărat rămâne

218 sursa: Aluzie la zborul lui Hyperion spre Demiurg, în «Luceafărul»: «Porni luceafărul. Creșteau / În cer a lui aripe, / Și căi de mii de ani treceau / În tot atâtea clipe» — până la locul de unde «Vedea, ca-n ziua cea dentâi, / Cum izvorau lumine». [Mihai Eminescu — Luceafărul (1883), ro.wikisource, ro]

singură pentru că umbrele însoțitoarelor sale și-au găsit umbra-pereche; și se încheie în același fel: pe același ecran, silueta Cătălinei își

[248 (51)]

întâlnește omeneasca jumătate. Întâlnirea cu Hyperion vindecă floarea de asceza mugurelui.

Așadar această montare a refuzat spectacolul deplorabilei mărginiri a pământencei, al frivolei sale neputințe de a se ridica până la condiția nemuririi. (După reprezentație s-a dovedit cât de dezolantă era schema conform căreia „știam” că poetul s-a deghizat în astru pentru a dezvălui cât de meschin-terestră s-a dovedit iubita sa, inaptă de a-i înțelege măreția etc. etc. Nostalgia după atât de frecventul patetism „subînțeles” și, ca atare, considerat ca fiind mai mult decât necesar, a făcut să pară și mai șocantă punerea în scenă de la Botoșani). **Spectacolul lui Frățiciu este cel al naivității astrale frisonate de seducția de a fi om.** Lectura aceasta răstoarnă complet și definitiv înțelegerea curentă a „Luceafărului”. Hyperion nu mai este pentru noi, spectatorii, o apariție gigantică, așa cum ar fi, bunăoară, vălătucii de nori de pe cer, care, întâmplător, au căpătat conturul unui trup de om; Hyperion are statura noastră și chipul nostru — căci este interpretat de un actor; pe când Cătălin și Cătălina, care sunt semenii noștri, care suntem — de fapt — noi, sunt două marionete: însă, ca spectatori, suntem înzestrați cu aceeași putere discreționară ca și Hyperion: și pentru noi, omenirea este un furnicar de liliputane marionete fragile-debile-labile care sunt monoton alcătuite din aceleași incredibile incoerențe și din aceleași imprevizibile chipuri de a nu se deosebi unele de altele. Numai față de aceste marionete obrazul lui Hyperion apare enorm, cât fereastra palatului.

Spectacolul este construit cu rigoarea și detașarea formaliștilor ruși, Propp et Comp.[219][220] Capodopera este, astfel, întoarsă împotriva înțelegerii romanțioase.

Jocul de-a dragostea, posibil de jucat împreună cu Cătălina, delicata marionetă din cutiuța poleită imaginând un imens palat, e fascinant, e de invidiat; e atât de dorit încât înfrânge cerul. Marele naiv, Hyperion, cere să i se schimbe nemurirea pentru o oră de iubire[221]. Tulburătoarea sa ultimă dezamăgire nu tulbură, însă, cu nimic minusculele evenimente de pe pământ. Marele Tot privește cu atenție ce se petrece în fărâma infinitezimală de altfel de viețuire; nu judecă, ci doar constată.

Ce altceva ar fi putut îndrăzni să-i ceară Hyperion Creatorului? Întrebarea pare să fie stupid de temerară dar nu e și nesăbuită. Nu i-a cerut nici nașterea

---

219 *et Comp.* — „și compania” (lat. *et* + abrevierea lui *compania*): formulă a firmelor comerciale, folosită ironic pentru «și ceilalți».

220 sursa: **Vladimir Propp** (1895–1970) — folclorist rus, autorul «Morfologiei basmului» (1928), care descompune basmul în 31 de «funcții» ale personajelor; asociat de obicei cu **formaliștii ruși** (Viktor Șklovski, Boris Eichenbaum, Iuri Tînianov), teoreticieni ai «procedeului» și ai construcției operei literare.

221 vers. **Mihai Eminescu, *Luceafărul*** — rugămintea lui Hyperion către Demiurg: «Reia-mi al nemuririi nimb / Și focul din privire, / Și pentru toate dă-mi în schimb / O oră de iubire...» [Mihai Eminescu — Luceafărul (1883), ro.wikisource, ro]

unei alte Cătăline care să-l iubească, nici apariția în spațiu a unui alt bulgăre de humă pe care să-l aștepte până la împlinirea speranței sale de iubire. **Hyperion nu condamnă, nu reneagă seminția umană, ci doar o disprețuiește pentru marginea putinței ei de înțelegere.**

Grație spectacolului, inaccesibila noastră identitate cu Luceafărul este consolatoare, stenică: drumul astrului către Atoatefăcător, străbaterea nesfârșitelor bezne — pe care licărul puzderiei de stele le adâncește năprasnic — domesticește în noi exaltatul jind al nemuririi, disperata noastră nostalgie a eternității și pune la îndoială sacrul privilegiu de a sălășlui în afara omenescului. Palatul-jucărie în care-și visează Cătălina iubirea fără iubit se află sub blândul azur al cerului; dincolo de atmosferă — acest tavan al pământului care se apleacă încet înmormântând scena în întuneric, semn că astrul se înalță către Omniprezent pentru a-i face rugămintea — orbul neant se prelinge pe lângă Luceafăr fulguindu-l din creștet spre tălpi cu semne tainice. (Și totuși, poate, cândva deslușibile)...

După amarnica dezamăgire, dramatica înghețare a lui Hyperion în veșnicia pe care nu o poate părăsi ne este, astfel, dată să o privim de la înălțimea superbei noastre efemerități, convinși pentru o clipă de spornica deplinătate a precarității noastre biologice.

Iată o lectură regizorală care așază capodopera în punctul de fugă[222] al cărărilor pe care mintea noastră începe a păși.

Paul Cornel CHITIC

222 punctul de fugă — În perspectiva liniară, punctul de pe linia orizontului în care converg toate paralelele care se adâncesc în spațiu (în «Răsturnând înțelegerea curentă»). (vezi pagina 522)

Un text neînțeles

[revistă neidentificată pe scan, 1989, p. 75]

JOCUL DRAGOSTEI ȘI AL ÎNTÂMPLĂRII de MARIVAUX ● TEATRUL NAȚIONAL „VASILE ALECSANDRI” din IAȘI ● Data premierei: 14 februarie 1989 ● Regia: OVIDIU LAZĂR ● Scenografia: ANDREEA IOVĂNESCU ● Distribuția: FLORIN MIRCEA (Domnul Orgon); RADU DUDA (Mario); MIHAELA ARSENESCU-WERNER (Silvie); EMIL COȘERU (Dorante); DOINA DELEANU (Lizette); PETRU CIUBOTARU (Arlechin). În alte roluri: CATINCA TUDOSE, PUȘA DARIE.

„Jocul dragostei și-al întâmplării”? Nimic mai fals![223] **Nu-i un joc al întâmplării** de vreme ce ambele familii nobiliare, care aveau în intenție încuscrirea, cad de acord că, pentru a feri mariajul celor doi tineri de vicisitudinile contractului matrimonial încheiat numai pe criteriul interesului de clasă, e necesar să se adopte tactica inversării locurilor sociale ocupate: cele două odrasle se vor travesti în servitori, iar servitorii lor personali vor juca rolul de stăpâni. **Nu-i nici un joc al dragostei,** întrucât cei doi servitori pot face „coup de foudre”[224] unul pentru celălalt în vreme ce stăpânii lor, în posturile de servitori, vor face, în timpul hârjoanei sentimentale, tot soiul de fițe, mutre și fasoane, iar tânăra nobilă nu va recunoaște că-l iubește pe falsul servitor, decât numai după ce află că nu e ce pare. Dar al cui joc este atunci? Marivaux e un dibaci; textul acesta ascunde un rânjet de satisfacție: mezalianța, metisarea socială e imposibilă din moment ce nici oarba dragoste nu o înlesnește. „Jocul dragostei și-al întâmplării” este trucul retoric al reducerii la absurd pentru a demonstra imposibilitatea unui fapt cândva jinduit de clasele de jos. Numai Dumnezeu știe ce mai poate fi considerat comic azi într-un text al cărui sens de mult nu mai stârnește hohote de râs victorioase și nici nu mai există cetățeni-spectatori iritabili dintr-o atare pricină. Și cum Dumnezeul spectacolului e regizorul, e clar că nici el nu a știut de ce a ales acest text pentru a-l monta! Și nici nu l-a înțeles! Degeaba montarea de la Naționalul ieșean se bucură de o scenografie generoasă, aerată și ostentativ seducătoare (semnată de Andreea Iovărescu), degeaba Florin Mircea (în Orgon) joacă rolul unui „deus ex machina”[225] la vedere, Mihaela Arsenescu-

223 *coup de foudre* — „lovitură de trăsnet” (fr.): dragoste la prima vedere.

224 *deus ex machina* — „zeul (coborât) din mașinărie” (lat., după gr. *apò mēchanês theós*): în teatrul antic, zeul adus pe scenă de o macara, care dezleagă din afară intriga; prin extensie, intervenția providențială care rezolvă totul. Aici, tatăl, Orgon, care știe tot și conduce jocul. (vezi pagina 513)

225 sursa: Cronică scurtă la «Jocul dragostei și al întâmplării» de Marivaux, Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași, premiera la 14 februarie 1989, regia Ovidiu Lazăr; revista nu se vede, 1989. **Pierre de Marivaux, *Le Jeu de l’amour et du hasard*** — comedie în trei acte, jucată prima dată de

Werner (Silvie)[226] se răsfață cu arțag, Doina Deleanu (Lisette) pune patimă naivă, în timp ce Emil Coșeru (Dorante) și Petru Ciubotaru (Arlechin)[227] se străduie să înnobileze cu ridicol măștile sociale schimbate între ei; bufonadele serbede, poantele grosiere, haotica alergătură prin scenă gen cursa de 100 metri cu obstacole nu spun nimic și au darul să smulgă răzlețe hohote doar de la spectatorii obișnuiți să se amuze de orice li se pare caraghios. S-ar părea că numai graficiana caietului de sală (Doina Condurache) a înțeles piesa: răsturnând imaginea de pe coperta I a programului pe coperta a IV-a, într-o simetrie de oglindă și titlul piesei e tipărit și se poate citi de-a-ndoaselea. Iată ideea regizorală de spectacol!

Paul Cornel CHITIC

Comédiens-Italiens la Paris, la 23 ianuarie 1730: Silvia și Dorante, logodiți de familii, se travestesc fiecare în servitor, ca să-și cunoască viitorul soț, iar servitorii lor, Lisette și Arlequin, le iau locul. **Marivaux** (1688–1763) — dramaturg și prozator francez.

226 sursa: **Mihaela Arsenescu-Werner** (n. 24 septembrie 1949, Brașov) — actriță, absolventă a I.A.T.C. (1971), la Teatrul Național din Craiova (1971–1981) și, din 1981, la Teatrul Național din Iași; Premiul UNITER pentru întreaga activitate (2015).

227 sursa: **Petru Ciubotaru** (11 iunie 1939, Ciurea, jud. Iași – 14 noiembrie 2019) — actor al Teatrului Național din Iași din 1964, cu peste 250 de roluri, director artistic (1993–1997); Premiul UNITER pentru întreaga activitate (2014). Tiparul dă aici «Petre».

Tragedia unei colectivități

[revistă neidentificată pe scan, 1989, p. 53–56]

De ce a fost realizat spectacolul[228] **Maidanul cu dragoste**? Desigur, nu lipsește justificarea ceremonios-omagială a acestei opțiuni: restituire literară, simbolică reabilitare a unui scriitor eclipsat în timpul vieții sale de Mihail Sebastian[229], prilej aniversar ș.a.m.d., dar toate acestea țin mai degrabă de o anume somptuozitate a strategiei repertoriale a acestui teatru decât de temeiul, mai adânc, ce se lasă deslușit din spectacol. (De remarcat că toate dramatizările de până acum puse la cale și realizate de Teatrul Mic au avut o entuziasmantă priză la public și au jucat un rol greu de contestat în teatrul contemporan: Maestrul și Margareta, Doamna cu camelii, Niște țărani...[230]). La prima vedere, titlul și montarea nu par a fi cerute de vreo urgență socială, etică, civică etc. și nici impuse de vreun ireproșabil imperativ estetic; ba mai mult, ținând seama că, de obicei, premierele acestui teatru au fost iritante provocări la adresa clipei, că au fost montări ideatoare, de astă dată **Maidanul cu dragoste** pare că se mulțumește a fi doar o restituire literară făcută într-o croazieră de agrement cultural.

O OPTICĂ ASUPRA CULTURII

În general, teatrul, în lume, trăiește o perioadă de expectativă. Simptomele acalmiei au fost denunțate de mai mulți ani. Teatrul Mic și-a vădit sensibilitatea la această „maladie a liniștii” prin două montări: **Doamna cu camelii** și Mielul turbat.[231] Cel puțin din anul 1985, Teatrul Mic **propune un alt mod de a înțelege rostul literaturii dramatice,** al literaturii în general, și, implicit, încearcă să impună și alte exigențe decât cele exclusiv **filologice, în judecata axiologică a operei literare**; aceasta este cărarea pe care, croindu-și-o, teatrul încearcă să iasă din stagnanța generală a artei teatrale.

---

228 sursa: Studiu din rubrica «de la text la regie» despre «Maidanul cu dragoste» al Teatrului Mic din București, regia Grigore Gonța, premiera la 24 aprilie 1989 (după dmtr.ro); revista nu se vede. Spectacolul contopea romanul **G. M. Zamfirescu, *Maidanul cu dragoste*** (1933) cu drama ***Domnișoara Nastasia*** (scrisă în 1926, jucată prima dată la Teatrul Național din București în 1927). **George Mihail Zamfirescu** (13 octombrie 1898 – 8 august 1939, București) — prozator și dramaturg al mahalalei bucureștene.

229 sursa: **Mihail Sebastian** (1907–1945) — prozator, dramaturg și eseist, contemporan cu G. M. Zamfirescu.

230 sursa: Dramatizări montate de **Cătălina Buzoianu** la Teatrul Mic: **«Maestrul și Margareta»** după romanul lui Mihail Bulgakov (premiera la 27 noiembrie 1980), **«Niște țărani»** după romanul lui Dinu Săraru (1981) și **«Dama (Doamna) cu camelii»** după Alexandre Dumas-fiul (1985).

231 sursa: **Aurel Baranga, *Mielul turbat*** — comedie satirică; la Teatrul Mic, regia Silviu Purcărete, scenografia Virgil Luscov, premiera la 12 noiembrie 1985 (după dmtr.ro). **Aurel Baranga** (1913–1979) — dramaturg.

Să ne aducem aminte: nu destinul unei femei ușoare interesa în **Doamna cu camelii,** ci alchimia nașterii unui contra-mit; nu literalitatea melodramei ci spectrul conjunctural care a impus melodrama drept aplaudată și, cândva, îndelung gustată soluție de estetizare a unei mentalități sociale. **Doamna cu camelii** era **spectacolul recursului la metoda melodramatizării. Aceasta a fost prima experiență prin care T.M. a schițat ieșirea — prin exegeză spectacologică — dintr-un ipotetic prizonierat stilistic.** Dacă **Mielul turbat** a fost o prea vagă tentativă de exegeză politologică a textului lui Baranga, spectacolul cu O scrisoare pierdută[232] este **prima tentativă de distanțare exegetică față de un clasic român**; prin viziunea lui Purcărete[233], Caragiale ni se înfățișează nouă ca un dramaturg văzut sau venit de pe alt continent. De la o foarte mare distanță. Un Caragiale „descaragializat", prin aceasta înțelegându-se un Caragiale desfășat din bandajele preferințelor și așteptărilor noastre. În montarea de la Teatrul Mic, Caragiale divulgă monstruosul care pândește, gata să invadeze, dindărătul unor manevre electorale de operetă. Surdinizând obișnuitul subtext al piesei, s-a vădit că acest veritabil clasic nu stă priponit de un unic idiom psihic și aperceptiv. Valeriu Moisescu l-a desconspirat[234] pe Caragiale ca fiind o europeană sursă a teatrului absurdului. Montarea lui Purcărete ni-l descoperă pe Caragiale ca fiind înzestrat cu harul intuirii tragicului, de care personajele sunt despărțite doar prin distanța dintre vorbă și credință. Era suficient — ne spune montarea — ca un singur personaj, fie acesta și Cetățeanul turmentat, să se îmbolnăvească de fanatism pentru ca mascarada să ia turnura unei atrocități terorizante. O asemenea revelație te face să respiri ușurat — și nu să râzi — de faptul că posibilul nu a fost realizabil. Capodopera în fața căreia — grație montărilor clasice — fiecare dintre noi hohotește caustic gândindu-se la ceilalți din jurul său și nu la el, pentru ca, apoi, toți la unison, să ne simțim culpabilizați până la greață de levantinism, **aceeași capodoperă,** deci, în montarea de la T.M., **devine** — prin amintita distanțare — **context și premisă de psihanaliză a colectivității.** Am amintit procedura căreia i-a fost supusă piesa, procedură nesesizată până acum, pentru că și cu **Maidanul...** se petrece aceeași trecere din literar și literalitate în instrumentalitate. Abia întrevăzând această strategie pe

232 sursa: **I. L. Caragiale,** ***O scrisoare pierdută*** (1884); montarea Teatrului Mic, regia Silviu Purcărete, scenografia Maria Miu, premiera la 26 aprilie 1988, cu Rodica Negrea (Zoe), Nicolae Dinică (Trahanache), Ion Chelaru (Pristanda), Dan Condurache (Cațavencu), Mihai Dinvale (Tipătescu), Gheorghe Visu (Cetățeanul turmentat) — după dmtr.ro. [I. L. Caragiale — O scrisoare pierdută (1884), ro.wikisource, ro]

233 sursa: **Silviu Purcărete** (n. 5 aprilie 1950, București) — regizor, din anii '90 cu o carieră europeană (Teatrul Național din Craiova, Limoges, Sibiu).

234 sursa: **Valeriu Moisescu** (1 aprilie 1932, Câmpina – 20 octombrie 2016, București) — regizor, scenograf și profesor. Aluzie la spectacolul-cupaj Caragiale–Ionescu de la Teatrul Mic (premiera la 18 martie 1965): «Cinci schițe» de Caragiale, dramatizate de Moisescu, alături de «Cântăreața cheală» de Eugen Ionescu — punerea lui Caragiale la originea teatrului absurdului.

termen lung — în care obiectivele se arată a fi: ieșirea din stagnanță stilistică a artei teatrale și depistarea acelor dimensiuni și potențialități (invizibile în epocă) aflate în operele patrimoniului nostru literar — poate fi înțeleasă motivația aducerii pe scenă a **Maidanului cu dragoste**[89021]).

PUBLICUL, CA TEMĂ

Așadar, de ce o versiune scenică după romanul **Maidanul cu dragoste** și după comedia tragică **Domnișoara Nastasia? De ce** nu doar **piesa? Care este subiectul? Cine este personajul** principal? Dar tema? Spectacolul, așa cum a fost conceput, conține toate ingredientele unui divertisment atracțios: taraf de lăutari, cântece de dragoste și de pahar, scene pitorești de dănțuială în familie, de amor furat, aduce în scenă picante fete de consumație, încornorați, triunghiuri conjugale și câte altele.

Și totuși, spectacolul nu este ceea ce vrea cu tot dinadinsul să pară: după căderea cortinei, deasupra noastră rămâne un nour de îngândurări.

Nu e greu de înțeles că pe realizatorii spectacolului nu i-a interesat prea mult destinul Nastasiei și al lui Vulpașin ori al vreunui alt personaj din cele aduse, cu dibăcie, din roman pe scenă. Montarea de la T.M. nu este o restituire literară de tip „digest”[235] și nici o reconstituire „arheologică”.

Scenariul **Maidanului...** este un mozaic în care toate personajele care-l compun sunt cât mai egale cu putință: nici una dintre componente nu se desprinde, nu se individualizează. Programatica omogenizare a prezenței destinelor definește **Maidanul...** ca fiind spectacolul inconștientei tragedii a unei colectivități. Se vădește că și prin acest spectacol este **cultivată o salutară atitudine teoretică** de avangardă, relevându-ne că opera lui George Mihail Zamfirescu se constituie sui-generis[236], într-un patetic document de antropologie culturală.

Unicul personaj principal al montării îl constituie CÂNTECELE — adevărate gheizere prin care ies la suprafață și se pierd eliberator în neant febrile speranțe, obsedante iluzii, clocotitoare patimi, dezastruoase implozii sentimentale etc., nesfârșit de multe și de anonime. Numai cântecele — vietăți psihofage și longevive — se pot desprinde, ca o miasmă, din sumbra lor lume natală, spre a porni, prin timp și în toate direcțiile, întocmai unor ambasadori pauperi și slăbăticiți, pentru a repeta la nesfârșit enigmaticele ecouri ale unui „exotism” sufletesc și social care se poate ascunde în fiecare dintre noi.

Lumea de pe scenă este lumea de sub aceste cântece: periferia — spune G.M.Z.[237] — pe care azi o putem înțelege ca expresia unei tribalități freatice, persistente până în zilele noastre și în toate colțurile mapamondului; tribalitate

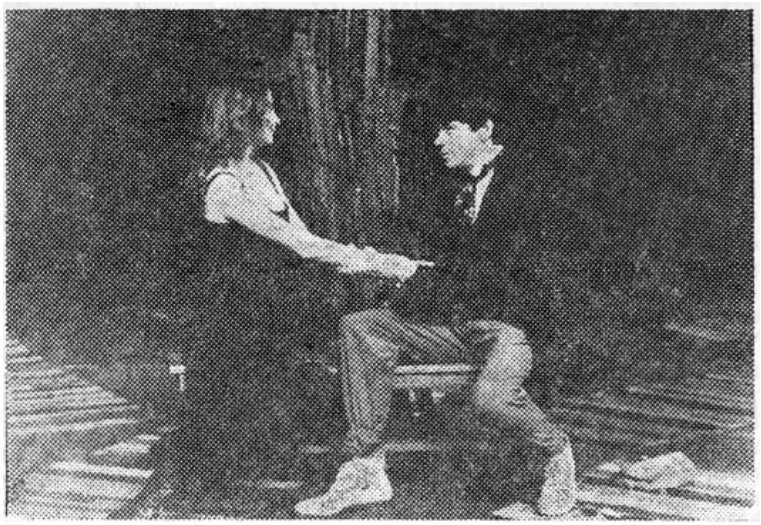
235 *digest* (engl., „rezumat”) — prescurtare, versiune condensată a unei opere, pentru consum rapid.

236 *sui generis* — „de felul său propriu” (lat.): unic, care nu se poate încadra într-o categorie.

237 sursa: **Grigore Gonța** (n. 23 ianuarie 1938, București) — actor și regizor (peste cincizeci de montări), director adjunct al Teatrului Național din București, decan al Facultății de Teatru (1997), doctor honoris causa al U.N.A.T.C. (2017).

înțeleasă ca organizarea infrasocială spontanee la care aderă indivizii excluși din societatea stratificată, în virtutea deplinei egalități a lipsei lor de șanse. Forma de relief a Periferiei este deșertul, imbatabila lui planeitate orizontală, lipsită de orizont social. Iată și ucigașa însușire a Periferiei: pe teritoriul ei autoritatea unui individ nu poate emana nici o doctrină, ori măcar vreun crez comunizant. **Vulpașin este** suportat, îngăduit, ascultat și respectat din frică: din frica **personală** a fiecăruia dintre cei aflați imediat în preajma sa, și nu pentru că el ar constitui o amenințare la adresa comunității. Spectacolul lui Grigore Gonța[238] perindă prin fața noastră destine răzlețite sau tainic înlănțuite în pâlcuri de câte trei, care se petrec simultan și independent și care mai degrabă își trăiesc starea de învecinare cu ceilalți decât propria traiectorie. Periferia trăiește în afara Timpului Istoric, într-o izolare desăvârșită: în ce an are loc tragedia **Nastasiei? N-are nici o importanță!** Nimic din ce se petrece dincolo de ei nu răzbate, nu are ecou, nu influențează: rămân definitiv absorbiți numai de ceea ce se întâmplă cu ei și între ei. Actorii au avut de ce fi descumpăniți: personajele întruchipate de ei nu cunosc contradicția, nici îndoiala de sine; ele se complac în a fi așa cum se știu, nu au ascensiune: eventual se justifică, se căinează, iar când tulburele, îndoiala, insuportabilul, nelămuritul, inexprimabilul le bântuie — cântă. Cântecul nu este spovedanie, nici căință, ci dovada că fiecare a urcat până la punctul maxim al intensității sentimentale, emoționale, până la cea mai posibilă exprimare abstractă, de dincolo de cuvinte.

[252 (55)]



Nastasia (Rodica Negrea) și Vulpașin (Gheorghe Visu) — ființe blestemate să nu-și vadă realizate modestele lor năzuințe

Cântarea acelei melodii este expresia solemnei mândrii de a se fi putut cufunda în anonimatul aceluiași pârâiaș de sunete și cuvinte în care se dizolvă toată lumea lor. Cântecele sunt totemuri profane: în ele își găsește strămoșii orice stare sufletească ar apela la „serviciile” lor.

238 sursa: **G.M.Z.** — George Mihail Zamfirescu (vezi p. 53).

Ce înseamnă cântecul pentru oamenii de la Periferie: acesta este subiectul spectacolului. Întrucât nu fidelitatea față de cele două opere literare conjugate a stat în intenția urcării pe scenă a **Maidanului...**, veritabilul obiect al interesului nu-l constituie personajele literare, ci interpretarea lor. Am afirmat mai sus că s-a făcut simțită o descumpănire, abia perceptibilă, a actorilor. Dificultatea pe care ei au avut-o de înfrânt a fost necesitatea de a face roluri de compoziție din personaje a căror esență este însuși chipul care le înfățișează. De aici decurge, poate, dificultatea interpreților de a trece **— cu acel jenant simplism psiho-afectiv,** greu de înțeles și de mimat, al omului de periferie — de la vorbire la cântec. Drama cea mai puternică și axul spectacolului le duce pe umeri Gore: Papil Panduru își înzestrează personajul cu o naivitate pătimașă, cu o credulitate stupefiantă, însoțite de blândețe și smerenie. Masiv, puternic și disperat, Gore reprezintă, împreună cu Ion Sorcovă al lui Sorin Medeleni, **fundătura resemnării celor de la periferie.** Deasupra și dedesubtul axei Gore-Sorcovă se află Fane și Salomia și, respectiv, Luca-Nastasia. Prin Nicolae Dinică, personajul Fane este un fericit, un extaziat, un hedonist ditirambic, înfiorat de norocul de a fi întâlnit-o pe Salomie — Doina Tamaș —, ființă care acceptă cu plăcere și răsfăț narcoza omului ei, rămânând, totuși, mai cu picioarele pe pământ; Fane este un propovăduitor, înzestrat cu harul metaforei, al rețetei sale de viețuire. E un Stârcu strâns de pe drumuri. (Prin Ioan Chelaru, Stârcu e întruchiparea acelui Don Juan din Popa Nan[239], fante ocolit de necazuri, ferchеș, șmecher și parșiv). Luca ar fi ajuns, împreună cu Nastasia, vecinul lui Fane, (sigur, fără acareturile și averea acestuia), dacă fatalitatea nu ar fi întrerupt tentativa. Reprezintă Nastasia un ideal luminos de viață? Pentru el și față de-alde taică-său, Sorcovă, față de Vulpașin, Ionel, Paraschiva, Niculina et Co.[240], probabil, da! Dar numai în acest context! Altfel nu și-ar fi subintitulat G.M.Z. piesa **comedie tragică**. Comică este convingerea fanatică a Nastasiei că, trecând dincolo de barieră cu domiciliul, ea va fi alta, va duce o altă viață! (În West Side Story,[241] portoricanii au trecut o graniță statală! Ei și?) Idealul **Nastasiei este respectabilitatea. Tragic e faptul** că îi este ucisă și șansa realizării acestui minimal deziderat. În spectacol, o anume răceală și lipsă a gesturilor inocente dar patetic senzuale, din interpretarea Rodicăi Negrea, ne spun despre Nastasia că ea îl iubea pe Luca pentru că dragostea lui Luca față de ea era singurul vehicul pe care biata fată de Periferie îl putea lua pentru a ajunge dincolo de barieră... Astfel că, de fapt, Nastasia este ea însăși și se

239 Corect: *et Co.* — „și compania” (lat. *et* + abrevierea fr./engl. *Compagnie*, *Company*): formula firmelor comerciale, aici ironic, «și ceilalți».

240 sursa: **Popa Nan** — stradă și mahala din estul Bucureștiului, în lumea periferiei din romanele lui G. M. Zamfirescu; **Don Juan** — seducătorul legendar (Tirso de Molina, Molière, Mozart), aici crai de mahala.

241 sursa: **West Side Story** (Broadway, 1957) — musical de Leonard Bernstein (muzica), Stephen Sondheim (versurile) și Arthur Laurents (libretul), în regia și coreografia lui Jerome Robbins: «Romeo și Julieta» mutați între bandele de tineri din New York, americani și portoricani; film în 1961. Tiparul dă «In» fără Î.

> arată a fi **în întregime a Periferiei, abia din scena** priveghiului. Până atunci trăiește ca în transă hipnotică, drogându-se cu unul și același gând. Faptul că Nastasia nu apare în spectacol ca fiind o „extraterestră", împrizonierată într-o lume improprie ei, este meritoriu. Pedepsirea lui Vulpașin prin sinuciderea din noaptea nunții este un monument de voință și disperare, dar un monument ce va rămâne culcat între buruieni, nu va cunoaște niciodată verticala unui înțeles care să depășească Periferia. Remarcabil e faptul că nici Gheorghe Visu, nici Rodica Negrea nu-și investesc personajele cu dimensiuni mitologizabile: Vulpașin și Nastasia rămân
>
> [253 (56)]

să fie niște amărâte ființe blestemate să nu-și vadă realizate nici modestele lor năzuințe. Ființa cu adevărat misterioasă este Maro — cea bolnavă de un erotism masochist, cea care, atunci când ceilalți încearcă să intervină pentru a o salva, hotărăște să migreze în locuri unde nimeni nu-i știe taina. Simona Măicănescu emană întunecate nostalgii abisale. Este **singura ființă condamnată la dedublare.** Grigore Gonța a intuit de minune faptul că mai pe măsura Periferiei este ca Vulpașin să-și piardă mințile. Periferia **nu are acces la tragicul absolut. Cel mult poate ajunge la balamuc.** În finalul spectacolului se face însă resimțită inoperanța obișnuinței de a impune destinul unui personaj ca o emblemă în fața căreia toate încremenesc și, împreună cu cele din scenă, și noi, pentru o mai bună **dacă nu definitivă îmbibare a minților** noastre cu înțelesul ei. După ce în corul răcnetelor celorlalți nuntași, Vulpașin o descoperă pe Nastasia spânzurată, în clipa când începe să țopăie cu mințile rătăcite, îngânând **versul unei strigături**: Uite una! Uite una!, **se făcea simțită în scenă nevoia** ca Periferia — în afara cercului de nuntași uluiți — să trăiască și să petreacă indiferentă, ori surdă, ori isterizată de propria ei dorință de a trece peste orice, călcând în picioare întâmplarea, cu deplina și adevărata ei inconștiență. Spuneam că după spectacol peste public planează îngândurarea; **tema acestei montări** nu se află închisă în spectacol; ea **se formulează în afara sa,** ca expresie a conștientului colectiv. **Tema** Maidanului cu dragoste **este publicul său.** Aceasta este cauza pentru care spectacolul riscă să-și afle atribuite înseși păcatele lumii pe care o developează pe scenă: rudimentarismul vieții exterioare și univocul vieții interioare. (rudimentarism în sens de primitivism intelectual, de precaritate a vieții cotidiene acceptată cu voluptatea resemnării și ranchiunei și nu aleasă ca eventual mijloc al desăvârșirii destinului; univocitatea vieții afectiv-spirituale este cea care i-a obligat pe actori să facă roluri de compoziție, ale simplismului cu nesfârșitele lui nuanțe monocrome).

RISCURILE PRUDENȚEI

Apăsata învinuire ce i se poate aduce spectacolului este molipsirea sa de maladiile acelei lumi. Diagnosticul transparenței e dedus din caracterul prea enunțiativ al viziunii regizorale. Prudența este, astfel, răstălmăcită ca fiind puținătate ideatică. Să se fi temut Grigore Gonța de supradimensiunile ce stau

să izbucnească din scenariu? Căci în personajele Nastasia și Maro zac răsadurile unor tragedii dintre care primul se veștejește în derizoriul unei răfuieli mulțumite de ea însăși, iar celălalt — în loc să crească spre afundul întunecărilor unui matriarhat genuin — se îneacă în estuarul scandaloaselor rubrici ale faptului divers. Dacă s-ar fi lăsat ademenită de speculații livrești, punerea în scenă ar fi păcătuit prin mania mitologizării cu orice preț, dacă ar fi persiflat eșuările în neant ale unor ipotetice mari teme (pe care orice om care a citit mai mult de două cărți le întrevede în conflict), risca să se acopere de ridicolul pretențiilor fără substanță: periferia nu generează mituri. Punerea în scenă a acestui text dezvăluie dificultăți greu de crezut. Să se fi lăsat, atunci, regizorul fascinat de apocrifa lume a periferiei neputându-se dezbăra de deliciile narației? Spectacolul are neutralitatea estetică a unui act documentar: „iată ce s-a întâmplat cândva! Ce ziceți de asta?” El nu incriminează, nu exacerbează, nu condamnă, nu aureolează, pur **și simplu etalează eșantioane, etalarea** fiind ea însăși un comentariu sec și neprezumțios. Doar detașarea de acea lume, detașare obturată abil de patima detalierii minuțioase dar totodată și simplificatoare, conține într-însa un sâmbure de atitudine „programatică”, „teoretică”, artistică. Așadar, importantă în acest spectacol rămâne **tema**: reacția spectatorilor. În pretențiile avute de la acest spectacol, în iritările, dezamăgirile, reproșurile, entuziasmele, bucuriile și ideile stârnite de „Maidan”..., fie acestea formulate aluziv, abrupt, protocolar-metaforic ori speculativ, se vor desluși nu numai rolul de test socio-psihologic al acestei reprezentații, ci și rostul și virtuțile unei atare atitudini față de o operă clasică.

Paul Cornel CHITIC

GLOSAR DE TERMENI

Glosarul ediției de față la «Articole (1966–1989)» adună noțiunile de teorie a scenografiei pe care Paul Cornel Chitic le folosește sau le creează în articolele, cronicile, studiile și interviurile sale din periodice — scenografie și decor, obiect scenografic, cele trei spații, cutia italiană și scena centrală, simultaneitatea, convenția, cinetismul, teatrul de animație, pantomima, concepția regizorală, teatrul politic, teatrul folcloric, onirismul, teatrul istoric —, termenii de meserie ai teatrului, expresiile străine și numele importante și recurente (scenografi, regizori, dramaturgi, teoreticieni, teatre, manifestări); noțiunile centrale au articole dezvoltate, iar glosele spun sensul pe care autorul îl dă cuvântului, cu trimitere la titlul articolului în care apare.

Autori și izvoare de referință: DMTR — Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc · dexonline — Dicționare ale limbii române.

a posteriori — Lat., „din ce vine după”: retrospectiv, pe baza experienței (în «Cele trei spații ale scenei (II)», «Obiectele — multiplu al realului (I). Dan Nemțeanu: două decoruri» și «În jurul unor „interferențe”»).

abstracție plastică — vezi *identitate a lumii*.

accesorii — Obiectele mărunte de scenă. La *Danton*, „accesoriile emblematice” — tricolorul, fascia, boneta frigiană, cocarda, ghilotina — dau doar „schema de reperare cronologică” a epocii (în «Decorul la „Danton”»); la *Un om = un om*, „accesoriile unei civilizații” alcătuiesc decorul (în «Obiectele — multiplu al realului (I). Dan Nemțeanu: două decoruri»).

Actualizarea — La autor, mai mult decât retrăirea trecutului: „reinstituirea sau instituționalizarea unui fapt”, împrejmuirea conflictului cu conotații care definesc o atitudine față de el, prin schimbarea sistemului de referință extraestetic; exemplul e prăbușirea decorului lui Bortnovschi în *Regele moare* (în «Cele trei spații ale scenei (II)»).

aculturație — Preluarea și asimilarea elementelor unei culturi de către alta, prin contact (în «Michel de Ghelderode la Teatrul Foarte Mic»).

afeliul — Punctul de pe orbita unei planete cel mai depărtat de Soare; autorul îl folosește pentru momentul în care scenografia, materializată în „roiul de obiecte”, e cel mai departe de sursa ei (intenția regizorului, viața dată de mânuitor); în Salonul păpușii, păpușile „au încremenit «la afeliu»” (în «… Scenografiei»).

Alexa Visarion — Alexa Visarion (n. 1947) — regizor de teatru și de film (în «Cluj-Napoca, simpozionul: Valorificarea scenică a dramaturgiei românești», «Zilele Caragiale (ediția a VII-a)» și «Un tărâm al nevrozei»).

alienarea — Înstrăinarea (termen hegelian și marxist): la *Regele moare*, „efectul ultim” al decorului — personajul „se consideră iluzoriu posesor al tuturor obiectelor văzute, dat fiind că le-a conservat imaginea” (în «Cele trei spații ale scenei (II)»). În «Teatrul folcloric», reducerea particularului „la numitor comun prin alienare” face mitul (în «Teatrul folcloric»).

amfiteatrul — Teatrul antic: gradene semicirculare în jurul orchestrei circulare unde evolua corul (în «Cu Romulus Feneș despre Cvadrienala de scenografie»).

anamorfoză — Imagine deformată după reguli optice, care își recapătă forma adevărată privită dintr-un anumit unghi sau într-o oglindă curbă (în «Realism și virtuozitate»).

Andrzej Wajda — Andrzej Wajda (1926–2016) — regizor polonez de film și teatru; «Crimă și pedeapsă» la Teatrul Vechi din Cracovia (în «Kalisz — zece zile, capitală a teatrului polonez» și «Teatrul polonez contemporan»).

antract — Pauza dintre actele unui spectacol (în «Uite-l, nu e!»).

aparté — Replică rostită de actor ca pentru sine sau către public, pe care, prin convenție, celelalte personaje nu o aud (în «Bărbierul din Sevilla de Beaumarchais»).

Appia — Adolphe Appia (1862–1928) — scenograf și teoretician elvețian, care a înlocuit decorul pictat cu spațiul tridimensional, modelat de lumină (în «Convorbiri despre statutul scenografiei»).

atitudine scenografică — Termenul lui Traian Nițescu: felul propriu în care scenograful convertește semnele plastice în semne scenografice, „în relație cu actul dramatic oferit de către autor” (în «Convorbiri despre statutul scenografiei»).

Aureliu Manea — Aureliu Manea (1945–2014) — regizor (în «A doua conștiință» și «Cartea cu Apolodor»).

autonomia scenografiei — Întrebarea dacă scenografia e o artă de sine stătătoare sau doar o componentă a spectacolului e veche (Craig și Appia, la începutul secolului XX, voiau un creator unic al scenei). Ea e tema mesei rotunde «Convorbiri despre statutul scenografiei», organizată de revista «Teatrul» după Trienala de scenografie din 1985 și moderată de autor, cu Romulus Feneș, Traian Nițescu și Ion Truică: „Este scenografia o artă independentă? În ce constă autonomia scenografiei? Este posibil un spectacol realizat numai din semne scenografice?” (în «Convorbiri despre statutul scenografiei»).

Traian Nițescu pornește de la „atitudinea scenografică” și de la idealul „creatorului unic”, regizorul-scenograf; Ion Truică descrie scenografia filmului de animație, în care imaginea întreagă e mișcare. Autorul își construiește argumentul tocmai pe animație: scenografia are „o dublă natură, [...] ca identitate a lumii și ca abstracție plastică”; ea poate deveni „«personaj n + 1» față de distribuție”; „Teatrul, filmul sunt arte care, grație scenografiei, vorbesc despre un timp și despre un spațiu pe care ele îl propun, ele îl definesc și ele îl încheie” (în «Convorbiri despre statutul scenografiei»).

De aici întrebarea: „oare nu se poate vorbi despre o relativă, dar autentică autonomie a scenografiei ca artă?” Exemplele: Romulus Feneș la *Ciocârlia* și *Livada cu vișini*, Bortnovschi la *Regele moare* și *Poveste de iarnă*, Ciulei la *Mihai Viteazul* și *Macbeth*; un spectacol de trei ore văzut accelerat în câteva minute ar arăta scenografia trăindu-și „lumina și mișcarea sa proprie” (în «Convorbiri despre statutul scenografiei»).

Autorul precizează însă: „Conceptul de autonomie nu trebuie să se confunde cu conceptul de independență”; scenografia e „de multe ori ofertanta unei virtuale viziuni regizorale” și s-ar putea desprinde, „ipotetic, ca un tip de spectacol la fel de stabil cum este cel de pantomimă”. Nițescu îi răspunde că „arta spectacolului este aceea care conține scenografia [...] și nu invers” (în «Convorbiri despre statutul scenografiei»). Dezbaterea continuă teza din anii ’70, că decorul e „unicul element material conservabil” al spectacolului (în «În jurul unor „interferențe”»), și pregătește eseul despre teatrul de animație, unde autorul vorbește de „întâietatea, [...] primatul scenografiei” (în «... Scenografiei»).

avanscenă — Partea din față a scenei, dintre cortină și rampă (proscenium); la *Bărbierul din Sevilla*, „surprizele de avanscenă” sunt intermezzo-urile prin care regizorul își mărturisește atitudinea față de piesă (în «Bărbierul din Sevilla de Beaumarchais»).

Bauhaus — Școala germană de arhitectură, arte și design (1919–1933), al cărei atelier de teatru (Oskar Schlemmer) a cercetat scena ca joc de forme, culori și mișcare; influența ei asupra teatrului polonez e discutată în (în «Teatrul polonez contemporan»).

Ben Jonson — Ben Jonson (1572–1637) — dramaturg englez, contemporanul lui Shakespeare, autorul comediei *Volpone* (1606) (în «O scenografie fabulatorie: „Volpone” la Teatrul de Comedie»).

biotop — În biologie, spațiul cu condiții de viață omogene în care trăiește o comunitate de organisme; autorul numește astfel lumea „perfect limitată și suficientă sieși” a scenografiei unui spectacol de animație (și propune și „psihotop”) (în «... Scenografiei»).

Brecht — Bertolt Brecht (1898–1956) — dramaturg, poet și teoretician german al teatrului epic; decorul lui Dan Nemțeanu la *Un om = un om* (*Dispariția lui Galy Gay*) (în «Obiectele — multiplu al realului (I). Dan Nemțeanu: două decoruri»); autorul îl socotește unul dintre precursorii teatrului său politic (în «De până la mine și odată cu mine»).

butaforia — Obiectele de scenă fabricate din materiale ieftine (carton, lemn, ipsos) care imită lucruri reale (cuvântul vine prin rusă din it. *buttafuori*); autorul o numără printre părțile decorului (în «În jurul unor „interferențe”»); la «Uriașii munților», „Butaforie” e, la figurat, ce e fals, de decor (în «Ocazia de a ieși din narcisism»).

Caietul de sală — vezi *caietul-program*.

caietul-program — Broșura editată de teatru la o premieră: distribuția, texte despre piesă și spectacol, declarații ale autorului și ale regizorului; autorul citează adesea din ea (în «Deșteptarea primăverii de Frank Wedekind», «Îndrăgostiții de la 9 seara», «Joc ciudat după scăpătat» și «Profunzimea simplității»).

Călușul — Dans ritual de Rusalii al călușarilor, cu funcție magică; pentru autor, exemplul magicului păstrat „azi doar ca rit gestic și sonor” (în «Teatrul folcloric»).

Camil Petrescu — Camil Petrescu (1894–1957) — romancier și dramaturg; drama lui *Danton*, montată la Teatrul Național din București cu decorul lui Paul Bortnovschi, e analizată în (în «Decorul la „Danton”»).

Caragiale — Ion Luca Caragiale (1852–1912) — dramaturgul clasic al teatrului românesc; pentru Florin Tornea, modelul dramaturgiei „histrionice” (în «Cluj-Napoca, simpozionul: Valorificarea scenică a dramaturgiei românești»); decorurile la *O scrisoare pierdută* (Ciulei) și *O noapte furtunoasă* (Nemțeanu) sunt comparate în (în «Obiectele — multiplu al realului (I). Dan Nemțeanu: două decoruri»); cronici la «Conu’ Leonida față cu reacțiunea» și la «O scrisoare pierdută» a lui Purcărete (în «Conu’ Leonida față cu reacțiunea de I. L. Caragiale» și «Tragedia unei colectivități»).

Cătălina Buzoianu — Cătălina Buzoianu (1938–2019) — regizoare, la Teatrul Mic și la Teatrul „Bulandra”, autoarea marilor dramatizări ale anilor ’80 (în «Cu Romulus Feneș despre Cvadrienala de scenografie», «Ocazia de a ieși din narcisism» și «Un decor respectuos cu textul»).

catharsisului — Catharsisul („purificarea”, gr.) prin milă și frică, pe care, după Aristotel, o săvârșește tragedia; dramaturgia de actualitate, „dizolvând conflictul, sfidează și necesitatea catharsisului” (în «Spațiul și timpul dramaturgiei de actualitate»).

Cehov — Anton Pavlovici Cehov (1860–1904) — dramaturg și prozator rus; tema secției tematice a Cvadrienalei din 1987 (în «Cu Romulus Feneș despre Cvadrienala de scenografie»); la «Un tărâm al nevrozei», Alexa Visarion e „dublul lui Cehov” (în «Un tărâm al nevrozei»).

cele trei spații — Instrumentul analitic propriu al autorului, expus în studiul «Cele trei spații ale scenei» (1974–1975): „existența a trei spații care coexistă, în perimetrul aceluiași podium, aceleiași scene: SPAȚIUL FIZIC, SPAȚIUL INTENȚIONAT [corect: intențional], SPAȚIUL CONSTITUIT” (în «Cele trei spații ale scenei (I)»). Distincția „nu este un act arbitrar ci întotdeauna un demers metodologic”; ordinea în care spectatorul percepe cele trei spații poate fi alta decât cea a definiției (în «Cele trei spații ale scenei (I)»). În polemica cu Florian Potra autorul îndreaptă greșeala de tipar („intențional” și nu „intenționat”) și adaugă că cele trei „se definesc, generic, drept spațiu de semnificare” (în «În jurul unor „interferențe”»).

Spațiul fizic e „cel real, lungimea-lățimea-înălțimea scenei”; el le conține pe celelalte două „prin mijlocirea scenografiei sau — în absența decorului — datorită convențiilor teatrului”; cea mai simplă descriere a lui e „perimetrul de scenă străbătut de actori” (în «Cele trei spații ale scenei (I)»). Tipul de scenă, italiană sau centrală, „este în primul rând tip de spațiu fizic”; abia decorul, convențiile, jocul și textul „fac să existe celelalte două spații” (în «În jurul unor „interferențe”»).

Spațiul intenționat e „spațiul imaginarului realizat, obiectizat în pereți, mobilier etc.”: scenograful imaginează și realizează material reprezentări ale semnificațiilor și asocierilor de idei despre o epocă; „totodată, același spațiu intenționat este spațiul perceput vizual de spectator”, în care publicul își regăsește propriile imaginări (în «Cele trei spații ale scenei (I)»). Abstras din spectacol, decorul „nu mai poate fi reconstituit mintal decât povestind și intenționalitatea” (în «Cele trei spații ale scenei (II)»).

Spațiul constituit e „rezultanta finală a tandemului spectacol-decor”: decorul, la sfârșitul spectacolului, „se încarcă de prezențele personajelor, se modifică odată cu derularea și culminarea conflictului”; „Spațiul constituit este certificarea decorului ca spațiu ideologic al reprezentației” (în «Cele trei spații ale scenei (I)»). Exemple: la *Poveste de iarnă*, decorul în ansamblu e de la început spațiu constituit (în «Cele trei spații ale scenei (I)»); la *Regele moare*, spațiul constituit — după prăbușirea colajului — „este spațiul fizic al scenei” (în «Cele trei spații ale scenei (II)»); la *Un om = un om*, decorul e un spațiu constituit care „nu se modifică pe durata spectacolului, ci devine el însuși [...] element modificator, alienant” (în «Obiectele — multiplu al realului (I). Dan Nemțeanu: două decoruri»).

Excepția notată de autor e masca, „un decor condensat, redus la suprafața feței interpretului”: în spectacolul cu măști e vorba de „coexistența numai a două spații: spațiul intenționat și cel constituit” (în «Cele trei spații ale scenei (I)»).

cinetism — Din gr. *kinēsis*, „mișcare”; în artele plastice ale anilor ’50–’60, „arta cinetică” e arta obiectelor care se mișcă sau par să se miște. În scenografie, cinetismul decorului e transformarea lui la vedere: panouri care glisează, podiumuri care urcă și coboară, scena turnantă, schimbările de lumină. Autorul îl definește larg: intenționalitatea scenografului dictează „schimbarea decorului, menținerea aceluiași ansamblu pe toată durata spectacolului, schimbarea locului obiectelor pe podium, a luminilor etc. — deci cinetismul decorului” (în «Cele trei spații ale scenei (II)»).

Exemplele studiilor din 1974–1975: „subtilul cinetism al relației decor-Béranger” în *Regele moare* (în «Cele trei spații ale scenei (II)»); decorul pentru *Danton*, „un mecanism de cinetizare a stărilor” (în «Decorul la „Danton”»); la *Volpone*, „suita de momente scenografice [...] în care obiectele au fost mișcate ori s-au aflat în mișcare”, numită de autor *scenogramă* (în «O scenografie fabulatorie: „Volpone” la Teatrul de Comedie»). La televiziune, cinetismul se definește „prin numărul și diversitatea de

detalii prin care imaginea de pe micul ecran poate sugera alte arii geografice și topografice și alți timpi ai acțiunii” (în «Prima expoziție de scenografie de teatru T.V.»).

Pentru că acest cinetism dispare odată cu spectacolul, autorul a propus „înființarea unei filmoteci” de mini-filme de câțiva metri de peliculă, singura înregistrare pe „cele trei dimensiuni” ale decorului: „spațiu, mișcare (cinetismul decorului) și durată” (în «Trienala de scenografie»). La Cvadrienala din 1983, decorurile expuse îi par a vorbi „despre cinetismul lor în durata spectacolului” (în «Cvadrienala de scenografie și arhitectură teatrală»); la scenografii sovietici, „agresiunea cinetismului” (în «Trei scenografi sovietici»).

În anii ’80 cinetismul devine criteriul autonomiei scenografiei: „cinetismul spațiului scenografic” îi conferă „acel grad de autonomie până la a deveni personajul n+1 al spectacolului” (în «Convorbiri despre statutul scenografiei»); iar în «Cearta mimului cu spațiul», scenografia care se mișcă „nu contra actorului, ci pentru el” arată „cea mai orgolioasă însușire a marilor scenografii: cinetismul” (în «Cearta mimului cu spațiul»).

commedia dell’arte — Teatrul profesionist italian al secolelor XVI–XVIII: trupe ambulante, măști fixe (Arlecchino, Pantalone, Scapino), improvizație pe un scenariu; amintită pentru „virtuozitățile scenei ambulante” (în «Cele trei spații ale scenei (I)») și ca model al jocului de la *Scapino* (în «Scapino»).

concepție regizorală — Ansamblul ipotezelor de lectură a textului și al soluțiilor scenice prin care regizorul dă spectacolului un sens unitar; termen curent în critica românească a anilor ’70–’80, înrudit cu „viziunea regizorală”. Autorul îl definește în cronica la «După pauză începe războiul» de Oldřich Daněk, în regia Magdalenei Klein (Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara, premieră pe țară), pe care o alege tocmai pentru că, fără o altă montare românească a piesei, comentariul nu e „bruiat” de comparații (în «După pauză începe războiul»).

Spectacolul tratează viața actorului Vladimir Benda, care îi servește pe ocupanți ca să poată juca, prin două procedee: un „obiect scenografic vivant” — trei dansatoare cu „ponchos” roșii sau negre, care fac ca orice loc unde se află Benda „să-și piardă identitatea topografică” — și marcarea prosceniumului cu șirul vechilor lămpi de rampă, pentru momentele când actorul își retrăiește „ieșirile la rampă”; oglinda aburită de deasupra patului de muribund arată că „ideea scenografică a fost la înălțimea concepției regizorale” (în «După pauză începe războiul»).

Prin acestea, regizoarea pune „problema triplului raport dintre sens, existență și temei, în ceea ce privește teatrul ca artă”. „Ghemul de ipoteze și premise, sugerate de spectacol și de aceea formulate mai sus, constituie ceea ce numesc concepție regizorală. Fără ea, cred că spectacolul ar fi fost plicticoasa poveste a unui ins care n-a găsit nimic mai bun de făcut decât să se încăpățâneze a fi actor”; și totuși concepția singură ar fi dat doar un succes parțial, ca un schelet văzut în spatele „ecranului de radioscopie”, fără actorul Sinka Károly (în «După pauză începe războiul»).

Criteriul revine în celelalte cronici: lipsa de concepție regizorală asupra dramei și personajelor (în «Joc ciudat după scăpătat»), „cotitura de concepție regizorală” a Teatrului „Ion Creangă” (în «Și dacă se învârtește?»), replicile care devin „sursa concepției regizorale” (în «Arma secretă a lui Arhimede»); la Trienala din 1985, din machetele absolvenților „puteau fi deslușite și propunerile de concepție regizorală” (în «Trienala de scenografie ’85»); în teatrul istoric, concepția regizorală poate conține, alături de decor și costume, „nuclee mitogene” (în «Decorul teatrului istoric: imaginară înfățișare a unui alt viitor»). Vezi și *viziunea regizorală*.

contre-emploi — Fr., „contra-rol”: distribuirea unui actor într-un rol potrivnic datelor lui fizice, vârstei sau temperamentului (în «Îndrăgostiții de la 9 seara»).

convenția teatrală — Ansamblul regulilor nescrise, acceptate deopotrivă de sală și de scenă, prin care spectatorul primește ca lume ceea ce știe că e joc: un panou pentru un oraș, câțiva pași pentru o călătorie, timpul comprimat, aparteurile neauzite de celelalte personaje. Dicționarele de teatru o definesc drept contractul care face posibilă reprezentația (Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, art. «Convention»).

În studiile din 1974–1975, convenția e unul dintre cele două mijloace prin care spațiul fizic le conține pe celelalte: „prin mijlocirea scenografiei sau — în absența decorului — datorită convențiilor teatrului” (în «Cele trei spații ale scenei (I)»). La *Volpone*, decorul preia „convenții care astăzi nu mai au suport social” și „provoacă o mutație a convenției teatrale”: convenția că acțiunea se petrece în casele lui Volpone și Corvino e transformată „într-un montaj de imagini ale statutului social-politic” (în «O scenografie fabulatorie: „Volpone” la Teatrul de Comedie»). Prăbușirea colajului în *Regele moare* e „triumful necesității unei noi convenții teatrale”, iar reculul spectatorului se datorează „neașteptatei destrămări a iluziei și convenției teatrale” (în «Cele trei spații ale scenei (II)»); la *Danton*, practicabilul înaintat spre public „distruge convenția spațiului cubic” (în «Decorul la „Danton”» și «În jurul unor „interferențe”»).

Teatrul de televiziune își are convenția lui: cadrul ecranului, „o nouă convenție aparent mai puțin declarată”, și credința spectatorului că fotografia reproduce exact concretul, de unde „noul tip de convenție a teleteatrului” (în «Prima expoziție de scenografie de teatru T.V.»). Teatrul popular și-a păstrat convențiile simple, la care se întorc Vilar, Barrault și Brook (în «Cele trei spații ale scenei (II)»); la *Nică fără frică*, regia reînvie „vechile convenții ale teatrului de păpuși” (în «Nică fără frică»).

Pentru dramaturgul Chitic, convenția are și o latură politică: spectatorul care ar interveni pe scenă ar încălca „grosolan cea mai libertară convenție teatrală”, dar tocmai posibilitatea aceasta arată că prezența lui „contează” (în «De până la mine și odată cu mine»). La «Uriașii munților» de Pirandello, autorul vorbește de „convenția trădării convențiilor” (în «Ocazia de a ieși din narcisism»).

Cortina de fundal — vezi *fundalul*.

cortinei — Cortina — perdeaua care desparte scena de sală; „ridicarea cortinei” marchează începutul reprezentației (în «Cele trei spații ale scenei (I)» și «Spațiul și timpul dramaturgiei de actualitate»).

costum — Pentru autor, componentă a decorului cu „vădită valoare emblematică”: la *Volpone*, „posesia dreptului la un asemenea costum echivala cu o instituție”, iar Mosca, îmbrăcând costumul lui Volpone, îi preia apanajele (în «O scenografie fabulatorie: „Volpone” la Teatrul de Comedie»).

Craig — Edward Gordon Craig (1872–1966) — scenograf și teoretician englez, profetul teatrului regizoral și al „supra-marionetei” (în «Teatrul polonez contemporan» și «Convorbiri despre statutul scenografiei»).

cronică scenografică — Cronica unui spectacol centrată pe decor și pe obiectele scenei, nu pe text și pe interpretare. Autorul își apără genul în polemica cu Florian Potra: critica obișnuită ocolește „unicul element material conservabil” al spectacolului (în «În jurul unor „interferențe”»); în 1988 «Cronica scenografică» e rubrica sub care își publică eseurile (în «Cearta mimului cu spațiul», «Decorul teatrului istoric: imaginară înfățișare a unui alt viitor» și «Spațiul și timpul dramaturgiei de actualitate»).

cubul — La Étienne Souriau, unul dintre cele două modele ale spațiului teatral: cubul — „cutia teatrului italian” — și sfera, în care toate componentele tind spre un centru vital (după Traian Nițescu) (în «Convorbiri despre statutul scenografiei»).

culise — Spațiile din lateralele scenei, ascunse publicului, de unde intră și ies actorii (în «Bărbierul din Sevilla de Beaumarchais» și «Ocazia de a ieși din narcisism»).

cutia italiană — „Scena italiană” (fr. *scène à l’italienne*) e scena cu ramă (portal), închisă pe trei laturi și deschisă spre sală pe a patra, separată de public prin rampă și cortină, făcută pentru decorul iluzionist în perspectivă centrală. S-a format în Italia secolelor XVI–XVII (decorurile în perspectivă ale lui Serlio, Teatro Olimpico din Vicenza, 1585, Teatro Farnese din Parma, cu arcul de scenă, 1618–1628), a cucerit Europa odată cu opera și a rămas până în secolul XX modelul clădirii de teatru. „Cutia italiană” e numele critic al acestui volum cubic; Étienne Souriau îl numea „cubul, căruia îi lipsea o latură” (în «Convorbiri despre statutul scenografiei»); autorul îi spune și „cutia cu iluzii” (în «Cele trei spații ale scenei (II)»).

Pentru autor, scena italiană nu e neutră: decorul ei „este, cu sau fără voia lui, un nivel de conotații apriorice conflictului”, o „«predestinare» a oricăror atitudini, gesturi și comportamente ale interpretului”; „Scena italiană și-a jucat marea carte a reificării actorului” (în «Cele trei spații ale scenei (II)»). Pe ea, „mișcările actorului se grupează în jurul unor obiecte diferențiate (masă, scaun etc.). În absența obiectelor, mișcările sunt neinteligibile” (în «În jurul unor „interferențe”»).

„Fuga din cutia italiană” e titlul unui subcapitol din primul studiu despre cele trei spații (în «Cele trei spații ale scenei (I)»): dulapul-palat al lui Bortnovschi la *Poveste de iarnă*, care poate fi montat „în orice loc disponibil”, clatină „încrederea scenografului în nesecatele posibilități ale cutiei italiene” (în «Cele trei spații ale scenei (I)»); față de prăbușirea colajului în *Regele moare*, autorul nu crede că „se putea găsi o mai fericită soluție de «conceptualizare» a crizei scenei de tip italian” (în «Cele trei spații ale scenei (II)»); la *Danton*, un practicabil care iese spre public „distruge convenția spațiului cubic atât de caracteristic scenei italiene” (în «Decorul la „Danton”» și «În jurul unor „interferențe”»).

Autorul nu condamnă însă tipul de scenă în sine: decorul la *Danton* nu e „tributar scenei de tip italian”, pentru că mișcarea, nu decorul, definește spațiul de joc (în «Decorul la „Danton”»); iar decorul lui Dan Nemțeanu la *Un om = un om*, „decor într-o scenă italiană”, ridică întrebarea „în ce măsură scena centrală poate fi socotită mai aptă de reprezentare teatrală față de scena italiană” (în «Obiectele — multiplu al realului (I). Dan Nemțeanu: două decoruri»). Expresia revine în anii ’80 (în «Cu Romulus Feneș despre Cvadrienala de scenografie» și «Un decor respectuos cu textul»). Vezi și *scena centrală*.

Cvadrienala — Cvadrienala de scenografie și arhitectură teatrală de la Praga (Pražské Quadriennale), expoziție internațională organizată din 1967 la patru ani, cu pavilioane naționale, secție tematică, secție de arhitectură și secție a școlilor; autorul o comentează în 1983 (în «Cvadrienala de scenografie și arhitectură teatrală») și o discută cu Romulus Feneș în 1987 (în «Cu Romulus Feneș despre Cvadrienala de scenografie»).

Dan Frățiciu — Scenograf și regizor al teatrului de păpuși de la Sibiu, autorul unui «Luceafăr» pentru marionete, citit „antiromantic” (în «5 minute de adevăr cu Dan Frățiciu», «O tradiție care obligă» și «Răsturnând înțelegerea curentă»).

Dan Jitianu — Dan Jitianu (1940–1994) — arhitect, scenograf și profesor; decorul lui „fabulator” la *Volpone* (Teatrul de Comedie) e analizat de autor (în «O scenografie fabulatorie: „Volpone” la Teatrul de Comedie»); prezent la Trienale și la Cvadrienala de la Praga (în «Trienala de scenografie» și «Cu Romulus Feneș despre Cvadrienala de scenografie»).

Dan Nemțeanu — Scenograf al Teatrului de Comedie; procedeul lui „abreviat, eliptic”, decorul alcătuit din obiecte-recuzită, e analizat la *O noapte furtunoasă* și *Un om = un om* (în «Obiectele — multiplu al realului (I). Dan Nemțeanu: două decoruri»).

de facto — Lat., „de fapt”, în realitate (în «O modalitate artistică», «Decorul la „Danton”» și «Convorbiri despre statutul scenografiei»).

decor — Din fr. *décor* (de la *décorer*, lat. *decorare*, „a împodobi”): ansamblul elementelor materiale care închipuie locul acțiunii — panouri, construcții, practicabile, mobilier, fundaluri, obiecte. Autorul îl enumeră în polemica cu Florian Potra: „decorul — cadrul, butaforia, costumul, accesoriile individuale, simulacrele, peisajul etc.” (în «În jurul unor „interferențe”»).

Pentru autor, decorul nu e suma obiectelor de pe scenă, ci un semn al stării de conștiință a publicului: obiectul aflat pe scenă e „jalon funciar al fondului său atitudinal”, iar ansamblul decorului „poate fi asimilat unui ecran pe care se proiectează modificările survenite în conștiința publică a realității”; de aceea „decorul este literalmente reflexie a momentului social; nu există un decor universal care să traverseze istoria”, fiecare epocă cere „alte decoruri ale aceluiași text” (în «Cele trei spații ale scenei (II)»). Decorul „primește, contestă sau emite o semnificație” și poate deveni „un personaj, o motivație, o continuare sau un rezultat al conflictului” (în «Cele trei spații ale scenei (I)»).

Studiile din 1974–1975 propun o tipologie: decorul-„cadru” de la *Hamlet*, în care sala-scenă devine închisoarea Danemarcei (în «Decorul pentru „Hamlet” în spectacolul lui Dinu Cernescu»); decorul „fabulator” de la *Volpone* (în «O scenografie fabulatorie: „Volpone” la Teatrul de Comedie»); decorul-obiect unic al lui Bortnovschi la *Poveste de iarnă*, care „nu inferă semnificația în spectacol ci o provoacă” (în «Cele trei spații ale scenei (I)»); decorul-„personaj global, semn iconic al unei societăți”, care se prăbușește odată cu Béranger în *Regele moare* (în «Cele trei spații ale scenei (II)»); „imensa cuvă generatoare de stări și senzații” de la *Danton* (în «Decorul la „Danton”»); decorul „al improvizației, tipice teatrului popular” și decorul din obiecte „civile” ale lui Dan Nemțeanu (în «Obiectele — multiplu al realului (I). Dan Nemțeanu: două decoruri»).

Decorul are o istorie legată de tipul de scenă: pe scena italiană el e „un nivel de conotații apriorice conflictului”, o „predestinare” a gesturilor actorului (în «Cele trei spații ale scenei (II)»); la televiziune, decorul „nu există decât în măsura în care el intră într-o imagine”, e „un obiect imposibil, inexistent în realitatea reală” (în «Prima expoziție de scenografie de teatru T.V.»); în pantomimă lipsește cu totul, iar scenografia devine „un spațiu recesiv” (în «Cearta mimului cu spațiul»). În teatrul istoric, decorul nu arată epoca: pe scenă nu apar „ALTCEVA DECÂT SEMNE, SIMBOLURI, CARE sunt ALE NOASTRE, DAR AU FOST DISCRET ÎMPRUMUTATE EPOCII” (în «Decorul teatrului istoric: imaginară înfățișare a unui alt viitor»).

Dintre obiectele unui decor, autorul deosebește *obiectul scenografic* — obiect și semn deodată — de simpla recuzită și de accesorii (în «Decorul pentru „Hamlet” în spectacolul lui Dinu Cernescu»); vezi și *cele trei spații*, *cinetism*, *sociologia configurării*.

decor fabulator — Numele dat de autor decorului lui Dan Jitianu la *Volpone* (Teatrul de Comedie): o compoziție „pur imaginară”, asamblată din detalii iconografice culese de pe o arie culturală de peste două sute de ani, care pare reconstituire arhivistică și e de fapt invenție (în «O scenografie fabulatorie: „Volpone” la Teatrul de Comedie»).

decor topologic — Decorul care lucrează prin forma și mișcarea suprafeței de joc și „comunică senzorial spectatorului” starea dramei: platforma lui Blumbergs la *Brand*, discul cu sfere al lui Freibergs la *Boris Godunov* (în «Trei scenografi sovietici»). La

Danton, „procedeul topologic” al lui Bortnovschi e doar premisa decorului, care nu e „o scenografie topologică” (în «Decorul la „Danton”»).

Denis Bablet — Denis Bablet (1930–1992) — istoric și teoretician francez al scenografiei, autorul cărților *Le Décor de théâtre de 1870 à 1914* și *Les Révolutions scéniques du XXe siècle* (în «Cvadrienala de scenografie și arhitectură teatrală» și «Convorbiri despre statutul scenografiei»).

dessous — Fr., „lenjerie de corp” (în «Obiectele — multiplu al realului (I). Dan Nemțeanu: două decoruri»).

deus ex machina — „Zeul din mașinărie” (lat.): în teatrul antic, zeul adus pe scenă de o macara, care dezleagă din afară intriga; prin extensie, rezolvarea providențială. La *Volpone*, salvarea întrezărită de Ben Jonson e „înrudită cu «Deus ex machina»” (în «O scenografie fabulatorie: „Volpone” la Teatrul de Comedie», «Prinț și cerșetor, dramatizare de Ștefan Oprea după Mark Twain», «Bărbierul din Sevilla de Beaumarchais» și «Un text neînțeles»).

dicteul automat — Procedeul de bază al suprarealismului: scrierea fără controlul rațiunii, sub „dictarea” inconștientului; „onirismul refuză dicteul automat, sclavia inconștientului și a incoerenței” (în «O modalitate artistică»).

Dimov — Leonid Dimov (1926–1987) — poet, unul dintre întemeietorii „onirismului estetic”, participant la masa rotundă moderată de autor (în «O modalitate artistică»).

Dinu Cernescu — Dinu Cernescu (1935–2024) — regizor; în *Hamlet* (Teatrul „Nottara”), cu decorul lui Helmut Stürmer, prințul e „unealta lui Fortinbras” (în «Decorul pentru „Hamlet” în spectacolul lui Dinu Cernescu»).

distanțare — „Efectul de distanțare” (germ. *Verfremdungseffekt*) al teatrului epic al lui Brecht: actorul își arată personajul fără să se contopească cu el, ca spectatorul să judece lucid ce vede (în «Deșteptarea primăverii de Frank Wedekind», «Negustor de sentimente (Paraziții) de Csiky Gergely», «Teatrul polonez contemporan» și «Tragedia unei colectivități»).

dramă cu teză — Piesă construită ca să demonstreze o idee morală sau socială (fr. *pièce à thèse*), cultivată de dramaturgii francezi ai secolului al XIX-lea (în «Negustor de sentimente (Paraziții) de Csiky Gergely»).

drame-dezbatere — Piese de idei construite ca o confruntare de argumente morale și sociale (în «Nu ucideți caii verzi»).

Dumitru Solomon — Dumitru Solomon (1932–2003) — dramaturg, autorul dialogurilor „socratice”; intervievat de autor în 1983 (în «Cu Dumitru Solomon»); piesa lui «Arma secretă a lui Arhimede» (în «Arma secretă a lui Arhimede»).

echivalențe — Procedeul scenografic în care un element de decor ține locul mai multor elemente din real; la *Danton*, scenografia trebuia să realizeze „suita de echivalențe, de analogii, de asocieri și învecinări între conflict și senzațiile [...] martorilor-spectatori” (în «Decorul la „Danton”»).

ecleraj — Lumina scenei (fr. *éclairage*): ansamblul efectelor de lumină ale unui spectacol (în «Zilele dramaturgiei românești», «Tensiune bine temperată» și «Depășirea statului în pază»).

Edward Bond — Edward Bond (1934–2024) — dramaturg englez; «Marea», la Teatrul Național din București (în «„Marea” de Edward Bond la Teatrul Național din București»).

Elena Pătrășcanu-Veakis — Elena Pătrășcanu-Veakis (1914–2000) — scenografă, cofondatoare a Teatrului „Țăndărică”, profesoară de scenografie la Institutul „Nicolae

Grigorescu”; la Trienala din 1985, o mică retrospectivă a schițelor ei (în «Trienala de scenografie» și «Trienala de scenografie ’85»).

emblemă — Figura convențională care leagă o imagine de un sens; la decorul lui Dan Nemțeanu pentru *O noapte furtunoasă*, alăturarea dintre personaj și obiect produce o „emblemare socială și nu de una «administrativă»”, „șarjată, brutală, defăimătoare”, ca la Bruegel (în «Obiectele — multiplu al realului (I). Dan Nemțeanu: două decoruri»); la *Danton*, „accesoriile emblematice” fixează epoca printr-o „notificare emblematică” (în «Decorul la „Danton”»).

Emilia Jivanov — Scenografă; la *Un tărâm al nevrozei*, „realul obiect scenografic este suprafața scenei” (în «Cu Romulus Feneș despre Cvadrienala de scenografie» și «Un tărâm al nevrozei»).

emploiul — Emploi (fr.): tipul de roluri pe care le poate juca un actor după datele fizice și temperament (june-prim, ingenuă, comic, tragedian) (în «Melodie varșoviană»).

euritmia — Euritmie (gr., „ritm frumos”): armonia mișcării și a proporțiilor; pentru autor, elementul care se interpune între scenografie și spectacol — funcționarea „impecabil de tensionat și fluent” a tot ce se vede pe scenă (în «… Scenografiei»).

fabulație topologică — Formula autorului pentru scenografia filmului de animație: o poveste spusă prin transformările spațiului însuși, în care nu urmărim obiecte, „ci un fapt animat” (în «Convorbiri despre statutul scenografiei»).

Fetișism — Venerarea unui obiect căruia i se atribuie puteri magice; prin extensie, atașamentul excesiv față de lucruri (în «… Scenografiei»).

Florian Potra — Critic de film și de teatru, care a criticat în revista «Teatrul» (nr. 5/1975) analiza autorului la *Danton*; răspunsul autorului, despre „spațiul teatral” și „matricea dramei”, e «În jurul unor „interferențe”» (în «În jurul unor „interferențe”»).

Florin Tornea — Critic și teoretician de teatru; la simpozionul de la Cluj-Napoca (1974) vorbește de „structura histrionică” a dramaturgiei (în «Cluj-Napoca, simpozionul: Valorificarea scenică a dramaturgiei românești»).

fosei de orchestră — Fosa de orchestră: groapa dintre scenă și primul rând de spectatori, unde stă orchestra; deosebirea dintre scena „în rotund” și cea italiană „nu e dată numai de lipsa fosei de orchestră” (în «În jurul unor „interferențe”»).

fundalul — Partea din spate a scenei, închisă de obicei cu o pânză pictată; în «Marea», cerul de furtună pictat pe o pânză uriașă (în «„Marea” de Edward Bond la Teatrul Național din București»); „cortina de fundal”, pânza neutră pe care se decupează siluetele actorilor, la *Scapino* (în «Scapino»).

Gagurile — Efecte comice vizuale sau verbale, adăugate textului de regie sau de actor (engl. *gag*) (în «Scapino» și «Urmărirea de Woody Allen»).

Gilbert Durand — Gilbert Durand (1921–2012) — antropolog francez al imaginarului, autorul cărții *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire* (1960), de la care vine „traseul antropologic” (în «Nică fără frică»).

Grotowski — Jerzy Grotowski (1933–1999) — regizorul „teatrului sărac”, centrat pe actor (Teatrul-Laborator din Wrocław) (în «Teatrul polonez contemporan»).

happy end — Engl., „sfârșit fericit”: deznodământul împăcat al comediei și al filmului comercial (în «Negustor de sentimente (Paraziții) de Csiky Gergely» și «Comedia unei tragedii (Iacobowsky și colonelul)»).

Helmut Stürmer — Helmut Stürmer (n. 1942, Timișoara) — scenograf, elev al lui Paul Bortnovschi, activ din 1977 în Germania. Decorul lui la *Hamlet* (Teatrul „Nottara”, regia Dinu Cernescu): sala-scenă ca închisoare și tronul care devine pe rând catafalc,

masă a nunții și alcov — primele „obiecte scenografice” definite de autor (în «Decorul pentru „Hamlet” în spectacolul lui Dinu Cernescu» și «Cele trei spații ale scenei (II)»).

hieratism — Caracterul solemn, nemișcat, al formelor, propriu artei sacre (în «Un decor respectuos cu textul»).

hiperrealism — Curent al picturii din anii ’60–’70 care reproduce realitatea cu o precizie fotografică (în «Realism și virtuozitate»).

histrionică — De la lat. *histrio*, „actor”: actoricesc. „Structura histrionică” a dramaturgiei (Florin Tornea) — calitatea textului de a fi gândit pentru scenă, care „de la marele Caragiale […] s-a subțiat până în zilele noastre” (în «Cluj-Napoca, simpozionul: Valorificarea scenică a dramaturgiei românești» și «Teatrul polonez contemporan»).

Horea Popescu — Horea Popescu (1926–2010) — regizor, autorul spectacolului *Danton* de la Teatrul Național din București (în «În jurul unor „interferențe”» și «„Marea” de Edward Bond la Teatrul Național din București»).

I.A.T.C. — Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” din București — școala superioară de teatru și film (azi U.N.A.T.C.) (în «Un teatru al prezentului continuu», «Michel de Ghelderode la Teatrul Foarte Mic», «Deșteptarea primăverii de Frank Wedekind», «Melodie varșoviană», «Uite-l, nu e!» și «Zilele dramaturgiei românești»).

identitate a lumii — Prima dintre cele două naturi ale decorului, după autor: lumea recognoscibilă a acțiunii (case, peisaje); a doua e **abstracția plastică** — datele lumii prinse în „viața” proprie a imaginii, care „se dilată, se estompează, se distorsionează, capătă culoarea tensiunii psihice și dramatice dintre personaje”. „Această dublă calitate aparține oricărei scenografii” (în «Convorbiri despre statutul scenografiei»).

ideozii — Ideozie — termen al autorului: „suma convingerilor, credințelor, erorilor acceptate, a deprinderilor de gândire și simțire […]; un fel de ideologie de rang individual” (în «De până la mine și odată cu mine»).

imagini-releu — Releul primește un semnal și îl transmite mai departe: obiectele „civile” aduse pe scenă „nu au în sine decât valoare de releu”; „actorul-personaj este cel care transformă obiectul în element al unei imagini-releu” — butoiul de murături și Titircă în izmene, Rică în dulap, devin embleme sociale (în «Obiectele — multiplu al realului (I). Dan Nemțeanu: două decoruri»).

imitatio — Lat., „imitația”, după *mimesis*-ul lui Aristotel: reproducerea realității pe scenă; în piesa de actualitate, spațiul inițial „realizabil printr-un imitatio” (în «Spațiul și timpul dramaturgiei de actualitate»).

în rotund — vezi *scena centrală*.

indice de folosință — Formula autorului pentru valoarea unei piese care îl „obligă” pe spectator „să renunțe la stereotipiile de gândire, frica, lașitatea, maniile sale” — opusă „valorii de întrebuințare” a teatrului-marfă (în «De până la mine și odată cu mine»).

insul social — Expresia autorului pentru omul ca membru al societății: creația e „singurul mod de a apropia libertatea de insul social” (în «Creativitatea»); cinematograful a anulat una dintre „obligațiile insului social”, imaginarea (în «Cele trei spații ale scenei (I)»); pe scena italiană, personajul-actor e „echivalent al insului social” supus ierarhiei (în «Cele trei spații ale scenei (II)»).

Ion Truică — Scenograf de film de animație; la masa rotundă din 1986 descrie direcțiile scenografiei de animație și trecerea de la perspectiva unioculară la cea plurioculară (în «Convorbiri despre statutul scenografiei»).

Irina Borovski — Scenografă a teatrului de păpuși, interlocutoare a autorului în grupajul din 1986 despre scenografia teatrului de animație (în «Trienala de scenografie ’85» și «Dialog cu… Irina Borovski, Mioara Buescu, Mircea Nicolau»). Autorul notează că a murit puțin după realizarea convorbirii.

Josef Svoboda — Josef Svoboda (1920–2002) — scenograful ceh al Teatrului Național din Praga, inovator al decorului cinetic și al proiecțiilor, „scenograf de talie internațională” (în «Cvadrienala de scenografie și arhitectură teatrală» și «Cu Romulus Feneș despre Cvadrienala de scenografie»).

Kantor — Tadeusz Kantor (1915–1990) — pictor, scenograf și regizor polonez, creatorul „teatrului morții” (Cricot 2, Cracovia) (în «Teatrul polonez contemporan»).

leit-motiv — Germ. *Leitmotiv*: temă muzicală care revine la fiecare apariție a unui personaj sau a unei idei (în «Cartea cu Apolodor»).

Liviu Ciulei — Liviu Ciulei (1923–2011) — arhitect, scenograf, regizor și actor, director al Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra” (1963–1972); pentru autor, scenograful-regizor prin excelență: decorul unic pentru Shakespeare (în «Cele trei spații ale scenei (I)»), chioșcul din *O scrisoare pierdută* (în «Obiectele — multiplu al realului (I). Dan Nemțeanu: două decoruri»); după Traian Nițescu, din momentul lui *Cum vă place* scenografia românească „deține datele” unei arte de sine stătătoare (în «Convorbiri despre statutul scenografiei»).

lojă — Compartiment de spectatori la balcon, de unde scena se vede de sus; la *Un tărâm al nevrozei*, autorul recomandă ca spectacolul să fie văzut „din lojă” (în «Un tărâm al nevrozei»).

Lotman — Iuri Lotman (1922–1993) — semiotician rus, întemeietorul școlii de la Tartu; autorul îi ia noțiunea de „contextualizare” a operei (în «Cele trei spații ale scenei (II)»).

loviturii de teatru — Lovitura de teatru (fr. *coup de théâtre*): întorsătură neașteptată a acțiunii, care schimbă brusc situația (în «Tensiune bine temperată»).

Lucian Giurchescu — Regizor al Teatrului de Comedie, autorul spectacolelor *O noapte furtunoasă* și *Un om = un om*, cu decorurile lui Dan Nemțeanu (în «Obiectele — multiplu al realului (I). Dan Nemțeanu: două decoruri»).

machetă — Modelul redus, în trei dimensiuni, al decorului, cu care scenograful își prezintă proiectul; „machetă funcțională” — cu elemente mobile. Autorul o socotește document de cercetare și o cere în expoziții, în locul simplelor schițe (în «Trienala de scenografie», «Trienala de scenografie ’85» și «Cu Romulus Feneș despre Cvadrienala de scenografie»).

Magdalena Klein — Regizoarea spectacolului «După pauză începe războiul» de Oldřich Daněk, pe care autorul îl alege ca să definească ce este o concepție regizorală (în «După pauză începe războiul»).

maieuticii — Maieutica — metoda socratică a întrebărilor care îl fac pe interlocutor să descopere singur adevărul; Dumitru Solomon vorbește de „școala dialogului socratic” (în «Cu Dumitru Solomon»).

maniheismul — De la Mani (sec. III), întemeietorul unei religii dualiste: opoziția absolută a binelui și a răului. În «Teatrul folcloric», trăsătură prin care teatrul popular „rămâne în domeniul magicului”: „bun și rău, frumos și urât, pozitiv și negativ” (în «Teatrul folcloric»).

Măniuțiu — Mihai Măniuțiu (n. 1954) — regizor, autorul spectacolului «Viața e vis» de la Naționalul clujean (în «Viața e vis»).

mânuitor — Actorul teatrului de animație, care dă viață păpușii sau marionetei, ascuns (sub paravan, în negru, în halat cu cagulă) sau la vedere; „secretul longevității” spectacolului îi aparține (în «… Scenografiei»). Când apare în scenă și intră în relație cu păpușa, devine el însuși actor-personaj — la *Nică fără frică*, „relația marionetă-mânuitor” e una dintre reușitele spectacolului (în «Nică fără frică»).

marionete — Marioneta — păpușă de teatru articulată, mișcată de sus prin fire prinse de o cruce de mânuire (spre deosebire de păpușa mânuită de jos, pe mână sau pe tijă); prin extensie, orice păpușă de teatru. La *Volpone*, marionetele sunt „simulacrele prezenței umane” (în «O scenografie fabulatorie: „Volpone” la Teatrul de Comedie»).

Mărturii de creație — Rubrica în care dramaturgii își expuneau crezul artistic; în ea apare programul autorului, «De până la mine și odată cu mine» (1984) (în «De până la mine și odată cu mine»).

mască — Pentru autor, „un decor condensat, redus la suprafața feței interpretului”; în spectacolul cu măști coexistă doar două dintre cele trei spații, cel intențional și cel constituit (în «Cele trei spații ale scenei (I)»). În «Teatrul folcloric», măștile cultului grecesc (în «Teatrul folcloric»); la *Scapino*, masca e „o caricatură care și-a pierdut semnificația directă”, păstrând doar „valoarea de emblemă” (în «Scapino»).

Matisse — Henri Matisse (1869–1954) — pictor francez; citat despre semnele „inventate în timpul execuției și pentru nevoile locului” (în «Cele trei spații ale scenei (II)»).

matricea dramei — Formula lui Florian Potra („pragul spațiului teatral, ca matrice a dramei”), pe care autorul o respinge: spectacolul e un „sistem de semnificare”, iar niciunul dintre elementele lui — actor, decor, text — „nu poate fi matrice a dramei, nici asamblate, nici fiecare în parte” (în «În jurul unor „interferențe”»).

Michel de Ghelderode — Michel de Ghelderode (1898–1962) — dramaturg belgian de limbă franceză, al grotescului și al macabrului flamand (în «Michel de Ghelderode la Teatrul Foarte Mic»).

Mihai Mădescu — Scenograf, colaboratorul Cătălinei Buzoianu (*Dimineața pierdută*, «Uriașii munților») (în «Cu Romulus Feneș despre Cvadrienala de scenografie», «Ocazia de a ieși din narcisism» și «Un decor respectuos cu textul»).

Mihail Sebastian — Mihail Sebastian (1907–1945) — prozator și dramaturg; «Steaua fără nume» (în «Steaua fără nume de Mihail Sebastian» și «Teatrul polonez contemporan»).

milenarism — Credința în venirea unei împărății a fericirii de o mie de ani (după Apocalipsa 20); prin extensie, așteptarea unei lumi desăvârșite în viitor. Pentru autor, teatrul istoric „oscilează între romantismul paseist și milenarism” (în «Decorul teatrului istoric: imaginară înfățișare a unui alt viitor»).

mimul — Actorul pantomimei, care se exprimă numai prin gest și mișcare; „personaj însingurat”, el „nu se ceartă cu alte personaje, ci cu lumea spațiului ca sursă de obstacole” (în «Cearta mimului cu spațiul»).

Mioara Buescu — Scenografă a teatrului de păpuși, interlocutoare a autorului în grupajul din 1986 despre scenografia teatrului de animație (în «Trienala de scenografie», «Trienala de scenografie ’85» și «Dialog cu… Irina Borovski, Mioara Buescu, Mircea Nicolau»).

Mircea Nicolau — Scenograf al teatrului de păpuși, interlocutor al autorului în grupajul din 1986 despre scenografia teatrului de animație: aici „limitele posibilităților sunt împinse mult mai departe decât în teatrul «de scândură»” (în «Dialog cu… Irina Borovski, Mioara Buescu, Mircea Nicolau»).

misterul medieval — Spectacolul religios al Evului Mediu târziu, jucat pe scene simultane. Autorul îl socotește „analogul material” al cinematografului: exprimare, răspândire și conservare a gândirii unei epoci, „teatrul viziunii simultane și al locurilor diferite” (în «Cele trei spații ale scenei (I)»).

mitul — Pentru autor, „definiția unei atitudini”: un caz particular „desprins absolut de cauzalitate și de legitate, avându-se pe sine drept lege, deci considerat etern” (Sisif, Miorița) (în «Teatrul folcloric»).

musical — Spectacol de teatru cu muzică, cântece și dans, în care numerele muzicale duc acțiunea (engl. *musical comedy*) (în «Cenușăreasa de Ion Lucian și Virgil Puicea după Perrault», «Uite-l, nu e!» și «Micuța Dorothy»).

nota bene — Lat., „ia aminte”, „notează bine” (în «Viața e vis» și «Bărbierul din Sevilla de Beaumarchais»).

nuclee mitogene — Termenul autorului: elementele unui spectacol de teatru istoric (decor, costume, concepție regizorală) capabile să proiecteze imaginea trecutului „în imaginara înfățișare a unui alt viitor” (în «Decorul teatrului istoric: imaginară înfățișare a unui alt viitor»).

nuvola — It. „nor”: mașinăria spectacolelor religioase florentine din secolul al XV-lea, un nor cu îngeri coborât din bolta bisericii, analizat de Pierre Francastel în *La Réalité figurative*. Autorul vede în dulapul-palat al lui Bortnovschi de la *Poveste de iarnă* „un corolar al nuvollei” (în «Cele trei spații ale scenei (I)»).

Nô — Teatrul liric japonez din secolul al XIV-lea, cu actori mascați, cor și orchestră, jucat pe o scenă de lemn acoperită, fără decor (în «Cu Romulus Feneș despre Cvadrienala de scenografie»).

obiect real — Pereche de termeni introdusă de autor în eseul «... Scenografiei» (1987), scris după un colocviu despre teatrul de animație și o expoziție de păpuși (Salonul păpușii); subcapitolul se numește chiar „Obiect real — obiect nominal” (în «... Scenografiei»).

Pornind de la o întrebare naivă — „cât la sută ocupă scenografia, într-un spectacol de păpuși și marionete?” — autorul observă că ceea ce se „mânuiește” cu adevărat într-un spectacol pentru copii nu sunt păpușile: „Obiectul real, mânuit în orice reprezentație de teatru al animației pentru copii, este dorința avidă a acestora de a «intra» în niște peripeții care să se termine cum le place lor mai mult”. Răspunzători de acest „cum le place lor” sunt maturii; de aceea „niciunde în altă parte nu e mai evidentă relația directă dintre valoarea artistică a unui spectacol și valoarea sa morală” (în «... Scenografiei»).

„Pragmatic vorbind”, spectacolul presupune însă și tehnicități, deci trebuie să ne interesăm „nu numai de obiectul real, ci și de obiectele nominale aflate în scenă” — păpușile, decorurile, accesoriile fiecărei montări, „cărora le sunt stabilite toate datele și presupuse toate disponibilitățile”; ansamblul lor, scenografia, constituie „treapta intențială sau intențională a actului teatral” (în «... Scenografiei»).

„Obiectul real al tuturor spectacolelor — obiectele nominale ale fiecărei montări”: binomul pune în relație funcția implicită a reprezentației și mijloacele ei concrete și „se «rezolvă» prin regizor și mânuire”; a descompune „biotopul” rezultat ca să vezi cum funcționează scenografia e o operație la fel de infructuoasă ca disecția unui trup fără viață „în căutarea «sufletului»” (în «... Scenografiei»). Vezi și *teatrul de animație*.

obiect scenografic — Noțiunea din care a crescut cartea autorului «Teatrul obiectelor» (1982), formulată pentru prima dată în studiul despre decorul lui Helmut Stürmer la *Hamlet* (Teatrul „Nottara”, regia Dinu Cernescu) (în «Decorul pentru „Hamlet” în

spectacolul lui Dinu Cernescu»). Sala-scenă transformată în închisoare și tronul care devine pe rând catafalc, masă a nunții și alcov „au fost inventate și există nu ca să consfințească ilustrația istorică, ci ca să formuleze statutul politic a ceea ce se întâmplă”. Definiția: „Aceste două obiecte sunt obiecte scenografice pentru că funcționează într-o dublă calitate: în aceea de obiecte (coridor, curte, sală a tronului, pat, masă, scaun) și în aceea de semne. Obiectele scenografice vădesc gradul de realitate al universului conceput.” Spada, mantia, coroana, punga de bani „sunt recuzită” (în «Decorul pentru „Hamlet” în spectacolul lui Dinu Cernescu»).

Obiectul scenografic nu e neapărat un lucru: trupa de actori ambulanți din *Hamlet* e „un al treilea «obiect» scenografic — numit, desigur, impropriu obiect”, „un obiect ideologic în aria dictaturii monarhice”; pentru curtea de la Elsinor măștile și costumele ei sunt obiecte scenografice, pentru publicul din sală simplă recuzită — „acest raport este cel semnificant pentru spectator” (în «Decorul pentru „Hamlet” în spectacolul lui Dinu Cernescu»). La *Volpone*, obiectele scenografice sunt costumul, paralelipipedul care se rotește și mulțimea de marionete, „obiecte de ideologie” (în «O scenografie fabulatorie: „Volpone” la Teatrul de Comedie»); la *Poveste de iarnă*, dulapul-palat-altar al lui Bortnovschi e „unic obiect scenografic”, cu „realitatea unui semn scenografic și nu acea a unei practici de cult” (în «Cele trei spații ale scenei (I)»).

La *Regele moare* autorul constată situația inversă: nu un obiect, ci decorul întreg e „un personaj global”, care îl reifică pe Béranger (în «Cele trei spații ale scenei (II)»). Noțiunea revine în cronicile anilor ’80: la «După pauză începe războiul», trei dansatoare care învăluie personajul cu „ponchos” roșii sau negre sunt un „obiect scenografic vivant” (în «După pauză începe războiul»); la «Un tărâm al nevrozei», „realul obiect scenografic este suprafața scenei” (în «Un tărâm al nevrozei»).

În teatrul de animație distincția dintre personaj și obiect se șterge: „oricât de virtuoz ar fi artistul mânuitor, personajul rămâne, totuși, un obiect scenografic — antropomorfizat prin replicile ce-i sunt puse în seamă și prin animare” (în «… Scenografiei»); de aici *obiectul-personaj* și perechea *obiect real* / obiecte nominale.

obiect-personaj — vezi *obiect scenografic*.

obiecte nominale — vezi *obiect real*.

obiectele nominale — vezi *obiect real*.

obiectul de civilizație — „Mijlocul prin care un fapt, un sens, o valoare, pot fi simplificate, multiplicate, difuzate și întipărite afectiv în conștiința colectivității”; în decorul de la *Volpone*, obiectele scenografice sunt „obiecte de ideologie” (în «O scenografie fabulatorie: „Volpone” la Teatrul de Comedie»). Expresia revine în pledoaria pentru filmarea spectacolelor (în «Trienala de scenografie»).

onirismul — În medicină, „onirismul” (delirul oniric) e o stare de confuzie cu halucinații asemănătoare visului; în literatura română, „onirismul estetic” e mișcarea teoretizată la sfârșitul anilor ’60 de Dumitru Țepeneag și Leonid Dimov (grupul oniric: Vintilă Ivănceanu, Virgil Mazilescu, Daniel Turcea, Iulian Neacșu, Sorin Titel ș.a.), care cerea folosirea lucidă a legilor visului în locul dicteului automat. Mișcarea a fost tolerată câțiva ani, apoi interzisă după 1971.

Masa rotundă «O modalitate artistică», realizată de Paul Cornel Chitic (1968), îi reunește pe Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, Daniel Turcea și Laurențiu Ulici. Redactorul pornește provocator de la o definiție medicală („delir de vis”); Ulici o respinge ca „omonimă” și deosebește trei onirisme în artă: al romanticilor, cel suprarealist și „onirismul literaturii onirice de azi”, pe care Țepeneag le leagă într-o „spirală dialectică” (în «O modalitate artistică»).

Deosebirea de suprarealism e miezul discuției: „Onirismul estetic [...] presupune permanența lucidității care să controleze starea. În acest punct, el e exact contrar teoriei suprarealiste” (Țepeneag); „poetul oniric nu descrie visul, el nu se lasă stăpânit de halucinații ci, folosind legile visului, creează o operă de artă lucidă” (Dimov). Literatura onirică e „analogă, dar nu omoloagă” realității; în ea „cauzalitatea e înlocuită cu simpla consecuție” (în «O modalitate artistică»).

Concluziile lui Țepeneag: „pentru onirismul estetic, visul nu e doar o sursă, ci un criteriu, «un model legiuitor»”; onirismul refuză „dicteul automat, sclavia inconștientului și a incoerenței, cultivând totuși ambiguitatea, dar lucid și riguros calculată”; e „o încercare de a crea o lume paralelă, nu omologă ci analogă lumii obișnuite”. Rădăcinile românești invocate: Ion Barbu „al vizualității”, postumele și proza lui Eminescu, Urmuz, Matei Caragiale (în «O modalitate artistică»).

operetă — Gen de teatru muzical ușor, cu dialog vorbit, arii și dansuri, pe subiecte comice sau sentimentale (în «Tata, fata și trei crai», «Steaua fără nume de Mihail Sebastian», «Micuța Dorothy» și «Tragedia unei colectivități»).

pantomimă — Arta jocului fără cuvinte, în care actorul (mimul) sugerează personaje, obiecte și spații numai prin gest, atitudine și mișcare; în secolul XX ea a devenit o artă de sine stătătoare (Étienne Decroux, Marcel Marceau, iar în Polonia Henryk Tomaszewski, ai cărui discipoli sunt amintiți în dialogul despre teatrul polonez (în «Teatrul polonez contemporan»)). În cronicile autorului, „momente de pantomimă” ale actorilor dramatici sau ale mânuitorilor sunt un mijloc între altele (în «Conu’ Leonida față cu reacțiunea de I. L. Caragiale», «Bărbierul din Sevilla de Beaumarchais», «Amnarul» și «Surâsul Hiroshimei după poemul lui Eugen Jebeleanu»).

Eseul «Cearta mimului cu spațiul» (1988), scris după Tabăra Națională de Pantomimă de la Sibiu și prima ediție a Galei Recitalurilor de Pantomimă de la Pârâul Rece (1987), face din pantomimă o probă-limită a scenografiei. Actorul „poate imita, poate reprezenta, vizualiza, trăi, simula, orice — dar nu și spațiul în care se află”; de obicei spațiul îi e „vasal credincios”. „Doar actorul care renunță la sunetul glasului său [...] poate accepta lupta cu ceea ce el nu poate fi — cu spațiul. Acest actor este mimul” (în «Cearta mimului cu spațiul»).

Mimul definește incinta prin gest: deschide o ușă, pipăie pereții, dă de tavan, nu mai găsește ușa; „în urma palmelor și tălpilor sale se închegă suprafețe transparente — invizibile și totuși evidente”, „în golul real al scenei e ceață până la gest”. „Mecanismul esențial al pantomimei” e „apariția imprevizibilă a unei alte suprafețe care aparține unui obiect instabil”, schimbarea de identitate a obiectului fiind „o mutație în destinul personajului”. De aceea scenografia, „instalând pe scenă în mod real ceea ce mimul a fabulat prin gesturile sale — este un spațiu recesiv” (în «Cearta mimului cu spațiul»).

Ce în pantomimă e evident se petrece și în spectacolul cu replici, dar „în planul II”: „apriga dispută pe tăcute între configurația spațiului și ceea ce se spune înăuntrul lui”; acolo același obiect fizic, din pricina actorului, „este polimorf” și devine „multiplu al realului” — formula din studiul autorului despre Dan Nemțeanu (în «Cearta mimului cu spațiul» și «Obiectele — multiplu al realului (I). Dan Nemțeanu: două decoruri»). La masa rotundă din 1986, autorul își imagina o scenografie care s-ar putea desprinde „ca un tip de spectacol la fel de stabil cum este cel de pantomimă” (în «Convorbiri despre statutul scenografiei»).

papier-mâché — Fr., „hârtie mestecată”: pastă de hârtie cu clei, modelată și uscată; material ușor pentru măști și recuzită (în «Trienala de scenografie ’85»).

Paul Bortnovschi — Paul Bortnovschi (1922–2007) — arhitect și scenograf, unul dintre creatorii scenografiei românești postbelice. Autorul îi analizează decorurile la *Poveste*

de iarnă (dulapul-palat-altar) (în «Cele trei spații ale scenei (I)»), *Regele moare* (colajul de clișee care se prăbușește) (în «Cele trei spații ale scenei (II)») și *Danton* (cuva metalică a Revoluției) (în «Decorul la „Danton”»); la masa rotundă din 1986 îl dă ca exemplu de autonomie a scenografiei (în «Convorbiri despre statutul scenografiei»). În text și „Bortnovski”.

pavilionul național — La Cvadrienala de la Praga, expoziția fiecărei țări, cu lucrările scenografilor ei din ultimii patru ani (în «Cu Romulus Feneș despre Cvadrienala de scenografie»).

personaj n + 1 — Scenografia care, prin mișcarea și transformările ei, devine încă un personaj al distribuției, alături de cele „cu animă” — formula autorului la masa rotundă despre statutul scenografiei (în «Convorbiri despre statutul scenografiei»).

personificare — Atribuirea de viață și caracter lucrurilor; la Peter Weiss, fantoșa lusitană e „simbol, personificare — prin extensie, personaj” (în «Cele trei spații ale scenei (II)»); în teatrul de animație, „personificarea” obiectului-personaj (Irina Borovski) (în «Dialog cu... Irina Borovski, Mioara Buescu, Mircea Nicolau»).

perspectiva artificialis — Lat., „perspectiva artificială”: perspectiva geometrică, cu un singur punct de fugă, a Renașterii (Brunelleschi, Alberti), deosebită de *perspectiva naturalis*, optica medievală; la *Danton*, traiectoriile personajelor o urmează „până în fața primului rând de spectatori” (în «Decorul la „Danton”»).

perspectiva plurioculară — vezi *perspectiva unioculară*.

perspectiva unioculară — Perspectiva clasică, renascentistă, cu un singur punct de vedere și un singur punct de fugă; Ion Truică îi opune, în filmul de animație, „perspectiva plurioculară”, în care fiecare obiect are perspectiva lui (în «Convorbiri despre statutul scenografiei»).

Peter Brook — Peter Brook (1925–2022) — regizor englez, autorul cărții *The Empty Space* (1968), din care autorul ia noțiunea de „teatru brut” (în «Obiectele — multiplu al realului (I). Dan Nemțeanu: două decoruri»); amintit printre cei care au întors teatrul spre convențiile teatrului popular (în «Cele trei spații ale scenei (II)»).

Peter Weiss — Peter Weiss (1916–1982) — dramaturg german; în *Cântecul fantoșei lusitane* uriașa fantoșă care se prăbușește e „simbol, personificare”, nu decor (în «Cele trei spații ale scenei (II)»).

Pierre Francastel — Pierre Francastel (1900–1970) — istoric și sociolog al artei francez, autorul cărții *La Réalité figurative* (1965), din care autorul ia analiza *nuvolei* florentine și o bună parte din concepte (în «Cele trei spații ale scenei (I)»).

piesa de actualitate — Dramaturgia originală cu subiect contemporan, cerută insistent repertoriilor în anii ’70–’80. Autorul îi analizează, din punctul de vedere al scenografului, timpul și spațiul: conflictul se dizolvă în „soluția generică”, iar spațiul trebuie să treacă „de la contrastant și zgomotos către armonic și tăcut” (în «Spațiul și timpul dramaturgiei de actualitate»).

Pirandello — Luigi Pirandello (1867–1936) — dramaturg italian; pentru autor, un precursor al teatrului său politic, care „ridiculizează ticul livresc al personajelor-caractere” (în «Zilele Caragiale (ediția a VII-a)» și «De până la mine și odată cu mine»).

play-back — Engl.: redarea înregistrată a vocilor sau a muzicii, peste care actorii mimează (în «Nică fără frică», «Tata, fata și trei crai» și «Amnarul»).

practicabil — Element de decor construit, pe care actorii pot călca (platformă, podest, scară). La *Danton*, spectacolul se desfășoară „pe un practicabil care iese din scenă spre

public” și care „distruge convenția spațiului cubic atât de caracteristic scenei italiene” (în «Decorul la „Danton”» și «În jurul unor „interferențe”»).

premieră absolută — vezi *premieră pe țară*.

premieră pe țară — Prima montare a unei piese într-un teatru din România; „premieră absolută” — prima reprezentare a piesei pe o scenă, oriunde în lume (în «Nu ucideți caii verzi», «După pauză începe războiul», «Viața e vis» și «A doua conștiință»).

prim-planul — Termen de film: încadrarea strânsă a unui chip sau obiect (în «Comedia unei tragedii (Iacobowsky și colonelul)»).

proiecte de plantație — Planul de plantație — desenul tehnic care arată așezarea pe scenă a elementelor de decor (în «Trienala de scenografie ’85»).

proscenium — Avanscena, partea scenei dinaintea cortinei; la *Danton*, personajele „se revarsă către proscenium, către impactul cu publicul” (în «Decorul la „Danton”»).

punctul de fugă — În perspectiva liniară, punctul de pe linia orizontului în care converg toate paralelele care se adâncesc în spațiu (în «Răsturnând înțelegerea curentă»).

Radu Beligan — Radu Beligan (1918–2016) — actor, întemeietorul Teatrului de Comedie; Robespierre în *Danton*, care „nu atinge și nu se simte legat de nici unul din obiectele” dantoniștilor (în «În jurul unor „interferențe”»).

raisonneur — Fr.: personajul care comentează acțiunea cu bun-simț și rostește morala piesei (în «David Copperfield», «Urmărirea de Woody Allen» și «Vizibilă este doar osatura»).

rampă — Șirul de lumini așezat pe marginea din față a scenei, care luminează actorii de jos; „la luminile rampei” — pe scenă, în fața publicului; „ieșire la rampă” — la aplauze.

recital — Spectacol susținut de un singur interpret sau de foarte puțini, care își pune în valoare virtuozitatea; în teatrul de păpuși, subiectul Galei de la Botoșani (în «Conștiința profesională în prim-plan»); „microrecitaluri ale mânuitorilor” (în «Surâsul Hiroshimei după poemul lui Eugen Jebeleanu»).

recuzită — Obiectele mânuite de actori. La *Hamlet*, „spada, mantia, coroana, punga de bani, sunt recuzită”, spre deosebire de obiectele scenografice (în «Decorul pentru „Hamlet” în spectacolul lui Dinu Cernescu»); la Dan Nemțeanu, recuzita „civilă” devine ea însăși decor, „jalon al imaginarului” (în «Obiectele — multiplu al realului (I). Dan Nemțeanu: două decoruri»).

regizorul-scenograf — Creatorul unic al spectacolului, care concepe și spațiul de joc (Craig, Appia, Ciulei), concept adus în discuție de Traian Nițescu (în «Convorbiri despre statutul scenografiei»); la autor, Dan Frățiciu, care montează «Luceafărul» pentru marionete (în «Răsturnând înțelegerea curentă»).

reificării — Reificarea (lat. *res*, „lucru”): transformarea omului în lucru, termen marxist dezvoltat de György Lukács. „Scena italiană și-a jucat marea carte a reificării actorului”; Béranger e reificat de imperiul lui de clișee (în «Cele trei spații ale scenei (II)»); Galy Gay e înscris „în lanțul de obiecte de utilitate politică” (în «Obiectele — multiplu al realului (I). Dan Nemțeanu: două decoruri»); în teatrul de animație, fetișismul și reificarea pot intra în teatru „pe scunda ușă a spectacolului de animație” (în «… Scenografiei»).

relația marionetă-mânuitor — vezi *mânuitor*.

retorică expozițională — Termen al autorului: felul în care o expoziție de scenografie „vorbește” vizitatorului; „criza de retorică expozițională” a Trienalei din 1985 — schițe, machete și păpuși expuse inert, fără lumină și mișcare (în «Trienala de scenografie ’85»).

rol de compoziție — Rol construit de actor departe de datele lui proprii (vârstă, fizic, temperament), prin transformare exterioară și interioară (în «Deșteptarea primăverii de Frank Wedekind», «Melodie varșoviană» și «Tragedia unei colectivități»).

Romulus Feneș — Scenografiile lui la *Ciocârlia* și *Livada cu vișini* îl îndeamnă pe autor să vorbească de autonomia scenografiei (în «Convorbiri despre statutul scenografiei»); al doilea comisar al pavilionului românesc la Cvadrienala de la Praga din 1987 (în «Cu Romulus Feneș despre Cvadrienala de scenografie»).

Sala Dalles — Sala de expoziții a Fundației Dalles din centrul Bucureștiului, gazda Trienalelor de scenografie (în «Trienala de scenografie» și «Trienala de scenografie ’85»).

scena centrală — Scena înconjurată de public din toate părțile — fr. *en rond*, engl. *theatre in the round*, „arenă”; autorul o numește și scena „în rotund” (în «În jurul unor „interferențe”»). Forma e foarte veche (cercul de joc popular, arena), iar în secolul XX a fost reluată programatic, ca reacție la cutia italiană. La București, în anii ’60–’70, existau asemenea scene la Teatrul „Bulandra” și în sala mică a noului Teatru Național; autorul o socotește, alături de scena italiană, unul dintre cele „două feluri de scenă folosite de teatrul românesc” (în «Cele trei spații ale scenei (I)»).

Teza autorului, formulată într-un „studiu mai vechi” și citată în polemica cu Florian Potra: „tipul de scenă centrală autonomizează și eliberează actorul”; „în scena italiană, mișcările actorului se grupează în jurul unor obiecte diferențiate (masă, scaun etc.) […]. În scena centrală situația se răstoarnă: acțiunile, mișcarea actorului se constituie ca o schemă diferențiată: gesturile, deplasarea pe scenă simulează existența unor «obiecte fără ca ele să existe fizic»” (în «În jurul unor „interferențe”»). Diferența dintre cele două tipuri „nu e dată numai de lipsa fosei de orchestră”, iar relația dintre public și scena centrală „ține de psihologia percepției” (în «În jurul unor „interferențe”»).

Pe scena centrală „actorul este desprins într-o covârșitoare măsură de obiecte. Gestul, mișcarea lui, însăși prezența lui devin «obiect de figurare»”, iar recuzita devine „modulul reprezentării vizuale” a acțiunilor (în «Obiectele — multiplu al realului (I). Dan Nemțeanu: două decoruri»). Prăbușirea decorului din *Regele moare* e, pentru autor, un „argument existențial al scenei centrale în fenomenul teatral românesc” (în «Cele trei spații ale scenei (II)»).

Cronica despre trei scenografi sovietici aplică noțiunea la decorurile lui Blumbergs și Freibergs, jucate „pe același tip de scenă, numit de noi «centrală»”, unde suprafața de joc modelată comunică senzorial starea dramei (*decor topologic*) (în «Trei scenografi sovietici»); scena centrală apare și în dialogul despre teatrul polonez (în «Teatrul polonez contemporan»). Vezi și *cutia italiană*, *spațiu scenic*.

scena elisabetană — vezi *scena centrală*.

scena turnantă — vezi *scena centrală*.

scenografia de animație — Decorul filmului de animație, în care imaginea întreagă e mișcare; Ion Truică îi deosebește patru direcții: neutră, de atmosferă, „dinamică a obiectelor” și „perpetuă metamorfozare a formelor” (în «Convorbiri despre statutul scenografiei»).

scenografie — Cuvântul vine din gr. *skēnographia*, „pictura scenei”: la Vitruviu (*De architectura*, I, 2) el desemna desenul în perspectivă al unei clădiri, iar în Renaștere a ajuns să numească pictura decorurilor în perspectivă. În sensul modern, curent în românește din secolul XX, scenografia e arta care alcătuiește spațiul vizual al spectacolului — decor, costume, obiecte, lumină — și meseria celui care o practică,

scenograful. Dicționarele de teatru (Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*) o definesc drept scriere a spațiului scenic, nu ca simplă împodobire a lui.

Seria de studii pe care autorul o publică între 1974 și 1975 în rubrica «Scenografie» a revistei «Teatrul» — despre *Hamlet*, *Volpone*, *Poveste de iarnă*, *Regele moare*, *Danton*, *O noapte furtunoasă* (în «Decorul pentru „Hamlet” în spectacolul lui Dinu Cernescu», «O scenografie fabulatorie: „Volpone” la Teatrul de Comedie», «Cele trei spații ale scenei (I)», «Cele trei spații ale scenei (II)», «Decorul la „Danton”» și «Obiectele — multiplu al realului (I). Dan Nemțeanu: două decoruri») — stă la originea cărții lui de teorie scenografică, «Teatrul obiectelor» (1982). Programul e formulat chiar în primul studiu despre cele trei spații: nu analiza unui decor sau a altuia, ci „constituirea unei imagini de ansamblu a dinamicii și evoluției spectacolului de teatru din punctul de vedere al scenografului”, „problema metamorfozelor spațiului în care are loc reprezentația” (în «Cele trei spații ale scenei (I)»).

Motivul pentru care autorul scrie „cronică scenografică și nu cronică teatrală” e expus în polemica cu Florian Potra: critica vorbește despre regie și interpretare și ocolește „unicul element material conservabil (fie și numai prin imagine fotografică)” al spectacolului, decorul, „în funcție de care se poate reconstitui, recunoaște, recompune, conduita actorului” (în «În jurul unor „interferențe”»). De aceea cere, la Trienala din 1976, o filmotecă de „mini-filme” care să înregistreze decorul în „spațiu, mișcare (cinetismul decorului) și durată” (în «Trienala de scenografie»), iar la Trienala din 1985 deplânge „criza de retorică expozițională” a expozițiilor, în care decorul apare inert (în «Trienala de scenografie ’85»).

Ce este scenografia, ca semn: „Scenografia a lucrat întotdeauna cu semnificațiile — materialul intelectual al realității înțelese”; scenograful „nu operează cu cuvinte ci cu obiecte”, după un cod „mai degrabă intuit decât învățat” (în «Cele trei spații ale scenei (II)»). În anii ’80 formula se rafinează: scenografia e „pârghia de vizualizare a semnificațiilor” (în «Spațiul și timpul dramaturgiei de actualitate»); „MUȚENIA scenei, a scenografiei, nu e vid sonor, ci murmur de semne” (în «Cearta mimului cu spațiul»); în teatrul de animație „mai mult de trei sferturi este scenografie”, iar personajul însuși rămâne „un obiect scenografic” (în «… Scenografiei»).

La masa rotundă din 1986, moderată de autor, scenografia își discută statutul de artă: Traian Nițescu o socotește „soră a celorlalte arte plastice”, autorul îi atribuie „o dublă natură” — „identitate a lumii” și „abstracție plastică” — și „o relativă, dar autentică autonomie” (în «Convorbiri despre statutul scenografiei»); vezi *autonomia scenografiei*. Cronicile din anii ’80 o judecă după același criteriu: un decor oricât de inventiv, ca să-și vădească funcționarea, „trebuia să fi fost folosit prin regie” (în «Un decor respectuos cu textul»).

scenografie de reconstituire — Decorul care reproduce obiectele și atmosfera unei epoci; la *O noapte furtunoasă*, decorul lui Dan Nemțeanu reconstituie nu epoca, ci „uzanței de vizualizare, proprie contemporanilor lui Titircă-Inimă-Rea” (în «Obiectele — multiplu al realului (I). Dan Nemțeanu: două decoruri»).

scenografii totale — Decorurile care „se edifică pe o fundamentală și universală reprezentare simbolică”, ale căror autori „gândesc reprezentările vizuale ca manifestare a spațiului” — cele trei scenografii sovietice prezentate de autor (în «Trei scenografi sovietici»).

scenogramă — vezi *scenografie*.

scenotehnica — vezi *scenografie*.

scheci — Scenetă scurtă, comică, cu puține personaje (engl. *sketch*) (în «Profesorul de franceză de Tudor Mușatescu»).

schițe de atmosferă — Desene sau acuarele prin care scenograful fixează climatul, culoarea și lumina unui decor; la Trienala din 1985, aproape toți expozanții „s-au mulțumit" cu ele, în locul machetelor (în «Trienala de scenografie '85»).

Shakespeare — William Shakespeare (1564–1616). Spectacolele discutate: *Hamlet* (Cernescu–Stürmer) (în «Decorul pentru „Hamlet" în spectacolul lui Dinu Cernescu»), *Poveste de iarnă* (Bortnovschi) (în «Cele trei spații ale scenei (I)»); pentru autor, Shakespeare „a făcut pământul rotund" (în «De până la mine și odată cu mine») și a instaurat teatrul istoric aluziv (în «Decorul teatrului istoric: imaginară înfățișare a unui alt viitor»).

Silviu Purcărete — Silviu Purcărete (n. 1950) — regizor (în «Il Campiello (Piațeta)» și «Tragedia unei colectivități»).

simulacru — „Imaginea standardizată și convingătoare prin care emblema «politică» era asociată cu obiecte-argument ale autorității": la *Danton*, peruca, tricolorul, cocarda, ghilotina sunt „simulacre scenografice ale epocii" (în «Decorul la „Danton"»); la *Volpone*, dimpotrivă, simulacrele sunt prezențele umane, marionetele care umplu scena (în «O scenografie fabulatorie: „Volpone" la Teatrul de Comedie»); trupa ambulantă din *Hamlet* e „un simulacru al realității consumate" (în «Decorul pentru „Hamlet" în spectacolul lui Dinu Cernescu»).

simultaneitatea — Prezența deodată, pe aceeași scenă, a mai multor locuri ale acțiunii. Teatrul medieval a cunoscut-o ca principiu: căsuțele-decor (*mansions*) alăturate pe o platformă, între care actorii se mutau după nevoile povestirii; scena italiană a înlocuit-o cu succesiunea tablourilor într-un singur loc închipuit; teatrul secolului XX a redescoperit-o.

Autorul o tratează în subcapitolul „Revirimentul simultaneității — dinamica limbajului" (în «Cele trei spații ale scenei (I)»), pornind de la concurența cinematografului, născut „dintr-o dimensiune a textului teatral: narația". Filmul e „analogul material" al misterului medieval, iar virtutea comună a limbajului lor e simultaneitatea, înțeleasă „nu în sensul strict al startului într-o cursă atletică, ci drept ubicuitate a spectatorului, omniprezența sa în toate momentele sau locurile coerente unei desfășurări narative sau unor semnificații" — „exact ceea ce dorea să realizeze spectacolul medieval prin teatrul viziunii simultane și al locurilor diferite" (în «Cele trei spații ale scenei (I)»).

Exemplul scenografic e dulapul-palat-altar al lui Bortnovschi la *Poveste de iarnă*: ușile lui triplu pliabile arată pe rând două-trei încăperi ale palatului sau chiar două țări diferite — „simultaneitatea «cinematografică» de spațiu și loc al acțiunii" — și apropie „ritmul de succedare a scenelor teatrale de cel al secvențelor cinematografice" (în «Cele trei spații ale scenei (I)»). La *Danton*, „coexistența în aceeași arie a mai multor spații mentale" — interiorul familiei Danton pe sub ferestrele căruia trec steaguri și cântece revoluționare — era intenția inițială a scenografului (în «Decorul la „Danton"»).

Aceeași concurență cu filmul explică, după autor, și soluția scenei turnante, „o provizorie — și cred eu — naivă soluție", (în «Prima expoziție de scenografie de teatru T.V.»); teatrul de televiziune, prin cadrul ecranului, obține concentrarea „de arii geografice și topografice diferite" (în «Prima expoziție de scenografie de teatru T.V.»). Vezi și *ubicuitate*, *misterul medieval*.

sociologia configurării — Termen propus de autor în subcapitolul „Pentru o sociologie a configurării” al studiului «Cele trei spații ale scenei (II)», după analiza decorului lui Bortnovschi la *Regele moare* (în «Cele trei spații ale scenei (II)»). Configurarea e felul în care obiectele de pe scenă sunt alese, așezate și puse în relație. Sociologia și psihologia artei, spune autorul, urmăresc „descifrarea în și din «obiectele» reprezentate a semnificațiilor; sau ierarhizarea valorilor semnificative ale obiectelor după frecvența și «postura» lor, adică ceea ce am numit din punctul nostru de vedere sociologia configurației” (în «Cele trei spații ale scenei (II)»).

Premisa ei: „Scenograful nu operează cu cuvinte ci cu obiecte”, după un cod „mai degrabă intuit decât învățat”, și își constituie decorul „din acele obiecte, stări și relații care fac parte dintr-un arsenal «anterior» de reprezentări ideologice ale publicului”. Eficacitatea decorului se vădește „prin capacitatea asociativă a publicului” și „prin rapiditatea cu care unui spectator îi este expusă și impusă schema asociativă” (în «Cele trei spații ale scenei (II)»).

Consecința istorică: „decorul este literalmente reflexie a momentului social; nu există un decor universal care să traverseze istoria”. Același obiect își schimbă sensul după „contextualizarea” sa (în sensul lui Lotman): în decorul de la *Regele moare* nu pereții palatului sunt semnificativi, „ci starea lor de decrepitudine”, pe care feudalul, romanticul paseist sau cel revoluționar ar fi citit-o fiecare altfel (în «Cele trei spații ale scenei (II)»).

Din aceeași analiză autorul scoate noțiunea de *Actualizarea* — „procedeul de extindere, de socializare a unei atitudini” prin conotații adăugate conflictului — și concluzia că „programul ideologic al unui timp social nu impune nominal elementele de limbaj scenografic”; meritul scenografului e să facă vizibil ideologicul „fără apel la principalul vehicul al ideologiei — cuvântul” (în «Cele trei spații ale scenei (II)»).

sociologismului vulgar — vezi *sociologia configurării*.

spațiu de joc — vezi *spațiu scenic*.

spațiu de semnificare — vezi *cele trei spații*.

spațiu recesiv — vezi *spațiu scenic*.

spațiu scenic — Autorul își fixează terminologia în polemica cu Florian Potra (1975): „conceptul de spațiu teatral ni se pare atât de echivoc încât l-am evitat, pe cât a fost cu putință, în articole, înlocuindu-l cu conceptul de spațiu scenic”, definit drept „locul comun al mișcării actorului” (în «În jurul unor „interferențe”»).

Potra îi reproșase că s-ar fi „împiedicat [...] de pragul spațiului teatral, ca matrice a dramei” și îi opusese fraza lui Arghezi despre actorul care poate juca „în fața unei perdele de catifea neagră”: „Luați-l de brat și urcați-l pe scaun într-o cameră goală. Nu trebuie mai mult”. Autorul răspunde că fraza e chiar „povestirea parțială a conceptului de spațiu scenic”, că scena centrală tocmai „autonomizează și eliberează actorul” și că niciunul dintre elementele spectacolului — actor, decor, text — nu poate fi „matrice a dramei” (în «În jurul unor „interferențe”»).

În jurul conceptului se ordonează celelalte expresii ale autorului: *spațiul de joc*, pe care la *Danton* nu decorul, ci mișcarea îl definește (în «Decorul la „Danton”»); „tipul prismatic de figurare și organizare a spațiului scenografic” al aceluiași spectacol, după o „perspectiva artificialis” (în «Decorul la „Danton”»); și *cele trei spații* (fizic, intențional, constituit), care împreună sunt „spațiu de semnificare” (în «În jurul unor „interferențe”»). La *Danton*, „spațiul scenic, placat cu folii de tablă cenușiu-argintie, devine un spațiu al senzorialului” (în «Decorul la „Danton”»).

În anii ’80 tema spațiului e reluată din alt unghi: în «Cearta mimului cu spațiul», actorul „poate imita [...] orice — dar nu și spațiul în care se află”, iar scenografia „mulează spațiul [...] în jurul actorilor” (în «Cearta mimului cu spațiul»); în «Spațiul și timpul dramaturgiei de actualitate», spațiul inițial al acțiunii, „realizabil printr-un imitatio”, se preschimbă într-„un spațiu al promisiunii, al speranței” (în «Spațiul și timpul dramaturgiei de actualitate»).

spațiul constituit — vezi *cele trei spații*.

spațiul fizic — vezi *cele trei spații*.

spațiul intenșional — vezi *cele trei spații*.

SPAȚIUL INTENȚIONAT — vezi *cele trei spații*.

spațiul teatral — vezi *spațiu scenic*.

spațiului psihic — vezi *spațiu scenic*.

spectacolele scenografice — Spectacolele imaginate numai din semne scenografice (spațiu, lumină, obiecte, mișcare), discutate la masa rotunda din 1986 ca gen posibil, „la fel de stabil cum este cel de pantomimă” (în «Convorbiri despre statutul scenografiei»). La *Volpone* autorul vorbește deja de „spectacolul scenografic”, alături de cel teatral (în «O scenografie fabulatorie: „Volpone” la Teatrul de Comedie»).

stal — Parterul sălii de teatru; „cel din stal” — spectatorul (în «De până la mine și odată cu mine» și «Spațiul și timpul dramaturgiei de actualitate»).

Stanislavski — Konstantin Stanislavski (1863–1938) — întemeietorul Teatrului de Artă din Moscova și al „sistemului” de lucru al actorului (în «Teatrul polonez contemporan»).

stării de agregare — Starea de agregare: în fizică, forma în care se află materia; autorul numește spectacolul o „stare de agregare” a cărei treaptă inițială e scenografia (în «... Scenografiei»).

stroboscop — Aparat care emite fulgere scurte de lumină la intervale regulate; pe scenă imită fulgerele sau sacadează mișcarea (în «„Marea” de Edward Bond la Teatrul Național din București»).

subtextualității — Subtextul — ce se înțelege dincolo de cuvintele replicilor: intențiile și tensiunile nerostite ale personajelor (noțiune legată de teatrul lui Cehov și de sistemul lui Stanislavski) (în «A doua conștiință»).

suprarealism — Mișcarea artistică întemeiată de André Breton (*Manifestul suprarealismului*, 1924): explorarea inconștientului și a visului prin dicteul automat; în România, grupul de la București (Gellu Naum, Gherasim Luca, Virgil Teodorescu ș.a.). Oniricii îl socotesc unul dintre „strămoșii” lor, dar îl resping ca metodă (în «O modalitate artistică»).

Szajna — Józef Szajna (1922–2008) — scenograf, regizor și pictor polonez, directorul Teatrului „Studio” din Varșovia (în «Teatrul polonez contemporan»).

teatru brut — vezi *teatru istoric*.

teatru de păpuși — vezi *teatrul de animație*.

Teatru în teatru — vezi *teatrul de animație*.

teatru istoric — Drama istorică — piesa cu subiect din trecutul unui popor — a fost, de la Shakespeare și de la romantici, un gen major; în România anilor ’70–’80 ea era încurajată oficial, în spiritul cultului trecutului național. Eseul «Decorul teatrului istoric: imaginară înfățișare a unui alt viitor» (1988, rubrica «Cronica scenografică») o privește cu scepticism (în «Decorul teatrului istoric: imaginară înfățișare a unui alt viitor»).

„Acesta este rostul, deja clasicizat, al piesei de teatru istoric: TRECUTUL SĂ CONDAMNE ȘI SĂ CORIJEZE PREZENTUL.” Piesa care vrea să arate că ideile de azi sunt „bătrâne cât veacurile” nu face decât să îndulcească pesimismul romanticilor: dacă năzuințele au rămas aceleași, „trecerea prin Istorie nu a însemnat nici un câștig”. De aceea teatrul istoric „oscilează între romantismul paseist și milenarism”; varianta lui „post-romantică”, „instaurată definitiv de Shakespeare”, e „teatrul istoric aluziv”, prilej „de a spune adevăruri printre ori cu ocazia frazelor și ideilor despre trecut” (în «Decorul teatrului istoric: imaginară înfățișare a unui alt viitor»).

În orice variantă, „trecutul nu este obiect de interes în sine”: „ÎN ORICE SPECTACOL DE TEATRU ISTORIC [...] E INUTIL SĂ CREDEM CĂ PE SCENĂ APAR ALTCEVA DECÂT SEMNE, SIMBOLURI, CARE sunt ALE NOASTRE, DAR AU FOST DISCRET ÎMPRUMUTATE EPOCII ȘI PERSONAJELOR SALE”; în scenografia oricărei montări se pot separa elementele „de fațadă” ale epocii de cele „cu semnificație curentă”, iar un spectacol istoric „nu poate fi judecat și apreciat cu albumele de arheologie, cu hagiografiile în mână” (în «Decorul teatrului istoric: imaginară înfățișare a unui alt viitor»).

Autorul se întreabă dacă nu cumva captivante sunt spectacolele care conțin în scenografie și în concepția regizorală „nuclee mitogene”, capabile să proiecteze imaginea trecutului „în imaginara înfățișare a unui alt viitor decât cel previzibil”; trecutul „nu este decât Dublul nostru”. Ideea prelungește analizele din anii ’70, unde decorul lui *Danton* „nu reînvie un eveniment istoric” (în «Decorul la „Danton”»), iar scenograful realizează material reprezentări „a asocierilor de idei despre o epocă (în cadrul teatrului «istoric»)” (în «Cele trei spații ale scenei (I)»).

teatru vorbit — vezi *Teatrul politic*.

teatrul aluziv — vezi *Teatrul politic*.

teatrul de animație — Denumirea generică, curentă din anii ’70–’80, pentru teatrul de păpuși, de marionete, de obiecte și de umbre, în care personajele sunt obiecte însuflețite („animate”) de mânuitori — ascunși sub paravan, îmbrăcați în negru sau în halat cu cagulă, ori la vedere. În București, scena lui principală e Teatrul „Țăndărică”; autorul îi consacră cronici (*Nică fără frică*, *Muzicanții din Bremen*, *Amnarul*, *Surâsul Hiroshimei*), interviuri (cu Dan Frățiciu) și relatări de la galele și festivalurile genului (în «Nică fără frică», «Muzicanții din Bremen», «Amnarul», «Surâsul Hiroshimei după poemul lui Eugen Jebeleanu», «5 minute de adevăr cu Dan Frățiciu», «Conștiința profesională în prim-plan» și «O tradiție care obligă»).

În grupajul din 1986 cu scenografii Irina Borovski, Mioara Buescu și Mircea Nicolau, autorul pune întrebările care îl preocupă: există „deosebiri, distincții drastice” între scenografia teatrului de animație și cea a „teatrului de scândură”? Răspunsurile — „în teatrul de animație, scenografia este personaj”, „personajele sunt materiale animate”, iar unui obiect-personaj „îi sunt prescrise, din însăși conceperea lui, un număr dat de mișcări, gesturi, stări” — pregătesc teoria lui din anul următor (în «Dialog cu... Irina Borovski, Mioara Buescu, Mircea Nicolau»).

Eseul «... Scenografiei» (1987) o formulează: personajele pot și trebuie să fie obiecte „numai dacă și atunci când ceea ce se realizează prin ele nu poate fi realizat pe scenă de actorul-personaj; așadar, teatrul de animație există pentru că tărâmul său se află dincolo de granița posibilului în teatrul cu actori”; dincolo de ea se află „imaginabilul, fantasticul, metamorfoza”, cele trei „privilegii” ale genului (în «... Scenografiei»). Copilul e fascinat de el pentru că în joaca lui obișnuiește să dea obiectelor „suflet” și împotrivire; teatrul de animație îi satisface dorința și îi oferă „un model de exercitare a autorității”, „dimpreună cu sensul moral al acesteia” (în «... Scenografiei»).

De aici rolul „copleșitor” al scenografiei: „oricât de virtuoz ar fi artistul mânuitor, personajul rămâne, totuși, un obiect scenografic”; în bunele spectacole, scenografia e „un personaj unic ce se dedublează”, un „biotop” suficient sieși; regia are față de ea „rol inițiatic”, mânuirii îi revine „meritul desăvârșitei destăinuiri” (în «... Scenografiei»). Și totuși „acest teatru nu e doar pentru copii”: relația dintre om și obiect, cuplul mânuitor–păpușă, „e capabil să frisoneze publicul”, iar întrebări ca „fetișism, reificare, mitul mașinii androgine” nu pot intra în teatru „decât pe scunda ușă a spectacolului de animație” (în «... Scenografiei»). Vezi și *obiect real*, *obiect-personaj*, *mânuitor*.

Teatrul de Comedie — vezi *teatrul de animație*.

Teatrul Evreiesc de Stat — Teatrul de limbă idiș din București, înființat în 1948 (în «Comedia unei tragedii (Iacobowsky și colonelul)» și «Urmărirea de Woody Allen»).

teatrul fizic — vezi *Teatrul politic*.

Teatrul Foarte Mic — vezi *teatrul de animație*.

Teatrul folcloric — Formele de teatru ale culturii populare — jocurile cu măști de iarnă, Capra, Ursul, Călușul, Irozii — studiate în România de folcloriști și etnografi. Eseul tânărului Paul Cornel Chitic «Teatrul folcloric» (1968) nu le descrie, ci încearcă o teorie a lor, pornind de la o observație de metodă: apartenența etnică și afectivă a cercetătorului îngreunează cercetarea propriului folclor (în «Teatrul folcloric»).

Punctul de plecare e „arta neagră”: un obiect ritual african, pe care europeanul îl socotește obiect de artă, e pentru posesorii lui un obiect cu „funcționalitate” extrautilitară, „prim act de generalizare”; europeanul reține obiectul și îl judecă estetic, africanul păstrează funcționalitatea și îl privește ca tabu (în «Teatrul folcloric»). Mitul — Sisif, Miorița, Meșterul Manole — e „un caz particular, augmentat și desprins absolut de cauzalitate și de legitate, avându-se pe sine drept lege, deci considerat etern”; el „reflectă în primul rând o atitudine” și nu poate fi creație individuală. „Folclorul românesc este și mitic (Miorița) și magic (Călușul)” (în «Teatrul folcloric»).

Teza: „Teatrul folcloric, în măsura în care nu este corespondent al misterelor religioase, este formă de dăinuire a magicului autohton”; el rămâne în domeniul magicului și „prin maniheismul său” — bun și rău, frumos și urât —, iar tradiția lui nu e repetarea formei ritului, ci „actul de repetare și perpetuare a funcționalității lui” (Călușul, păstrat „doar ca rit gestic și sonor”) (în «Teatrul folcloric»).

De aici concluzia, polemică față de modele epocii: „Orice încercare de a dialoga un mit sau un ritual magic nu este nici pe departe teatru folcloric”, ci cel mult cultivarea pasiunii unui autor pentru folclor; „teatrul «cult» folcloric nu există: e posibilă doar transferarea lui pe o scenă teatrală modernă”, iar orice artificiu anulează autenticul (în «Teatrul folcloric»). Tema măștii din ritualurile de iarnă revine în studiul despre cele trei spații (în «Cele trei spații ale scenei (I)»).

teatrul istoric aluziv — vezi *teatru istoric*.

Teatrul Mic — vezi *teatru istoric*.

Teatrul Național — vezi *teatrul de animație*.

Teatrul politic — „Teatrul politic” e numele dat în secolul XX teatrului care își asumă deschis o funcție de intervenție în viața cetății (Erwin Piscator, *Das politische Theater*, 1929; Brecht; teatrul documentar). Paul Cornel Chitic, dramaturg el însuși, îl revendică în sens propriu în textul-program «De până la mine și odată cu mine», publicat în 1984 în rubrica «Mărturii de creație» (în «De până la mine și odată cu mine»).

Născut „în preajma «punctului zero»” (1944), el are „convingerea pătimașă că teatrul de până la mine a fost politica celor fără putere, iar odată cu mine trebuie să fie politica puterii de judecată”. „Teatrul politic, în ceea ce mă privește, poate fi socotit o obsesie”. Teatrul „celor fără putere” e scris „despre elite, subelite și preelite” — Don Juan, Hamlet, Macbeth, Richard al III-lea — și fie dilată distanța dintre personaj și omul concret, fie produce prototipuri de conduită „penibile, ridicole ori periculoase” prin imitație (în «De până la mine și odată cu mine»).

Alternativa e „indicele de folosință” al piesei — datele și emoțiile care îl „obligă” pe spectator „să renunțe la stereotipiile de gândire, frica, lașitatea, maniile sale” —, opus „valorii de întrebuințare”, și „valoarea experiențială”: teatrul îl pune pe spectator „în postura unui judecător al unor situații extranee ariei tale de activitate”. De zece ani, spune autorul, scrie „un teatru în care tu sau eu, cei ce ocupăm un loc în stal, suntem personaje”; conflictul „coboară” de pe scenă și „înghite” publicul (în «De până la mine și odată cu mine»).

Noima lui e „democratizarea nevoii de sens”; teatrul poate da oamenilor „sentimentul comunității de întrebări”, iar arta e, cu vorba lui Constantin Noica, „nu numai comunicare, ci și cuminecare”. Precursorii pe care și-i recunoaște: Pirandello, Maiakovski, Brecht cel din „Arbeitsjournal”; programul e ilustrat de piesa lui *Râvna* (în «De până la mine și odată cu mine»). Aceeași perspectivă politică stă și la baza cronicilor scenografice din 1974–1975, care citesc decorul ca „spațiu ideologic al reprezentației” (în «Cele trei spații ale scenei (I)») (vezi *cele trei spații*).

Teatrul popular — vezi *teatrul de animație*.

teatrul T.V. — Spectacolul de teatru realizat în studio pentru televiziune. Decorul lui „nu există decât în măsura în care el intră într-o imagine”: un „obiect imposibil”, schelet care susține „carnea detaliilor credibile ale concretului”; spre deosebire de film, spațiul și obiectele nu rămân neutre față de personaje (în «Prima expoziție de scenografie de teatru T.V.»).

Teatrul „Bulandra” — vezi *teatrul de animație*.

Teatrul „Ion Creangă” — vezi *teatrul de animație*.

Teatrul „Nottara” — vezi *Teatrul politic*.

Teatrul „Țăndărică” — vezi *teatrul de animație*.

teatrului absurdului — vezi *teatrul de animație*.

teatrului epic — vezi *Teatrul politic*.

Țepeneag — Dumitru Țepeneag (n. 1937) — prozator, teoreticianul „onirismului estetic”, participant la masa rotundă moderată de autor (în «O modalitate artistică»).

Traian Nițescu — Scenograf și profesor la secția de scenografie a Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” (îndrumătorul promoțiilor expuse la Trienale); la masa rotundă din 1986 propune termenul de „atitudine scenografică” și conceptul de „creator unic” (în «Trienala de scenografie», «Cvadrienala de scenografie și arhitectură teatrală», «Trienala de scenografie ’85», «Convorbiri despre statutul scenografiei» și «Cu Romulus Feneș despre Cvadrienala de scenografie»).

trape — Deschizături în podeaua scenei, închise cu capace mobile, prin care pot apărea sau dispărea actori și obiecte (în «Decorul la „Danton”» și «Deșteptarea primăverii de Frank Wedekind»).

traseul antropologic — La Gilbert Durand, „schimbul neîncetat care se produce la nivelul imaginarului” între pulsiunile subiective și somațiile mediului cosmic și social (în «Nică fără frică»).

travesti — Rol jucat de un actor de sex opus personajului (în «Tata, fata și trei crai», «Conu' Leonida față cu reacțiunea de I. L. Caragiale», «Urmărirea de Woody Allen», «Profunzimea simplității» și «Un text neînțeles»).

Trienala de scenografie — Expoziția națională de scenografie organizată la București din trei în trei ani; ediția din 1976, la Sala Dalles (în «Trienala de scenografie»), ediția a VII-a, din 1985, dedicată și filmului de animație (în «Trienala de scenografie '85»), și masa rotundă a revistei «Teatrul» care a urmat-o (în «Convorbiri despre statutul scenografiei»).

TRUKA — Trucă (cin.): utilaj de filmare cadru cu cadru, folosit în filmul de animație și la filmările combinate; un asemenea aparat a fost adus în sala Dalles la Trienala din 1985 (în «Trienala de scenografie '85»).

truvaiuri — Fr. *trouvailles*, „găselnițe": invenții scenice ingenioase, adesea gratuite (în «Scapino» și «Uite-l, nu e!»).

Turcea — Daniel Turcea (1945–1979) — poet, participant la masa rotundă despre onirism (în «O modalitate artistică»).

ubicuitate — Însușirea de a fi pretutindeni deodată. La autor, simultaneitatea înțeleasă „drept ubicuitate a spectatorului, omniprezența sa în toate momentele sau locurile coerente unei desfășurări narative" (în «Cele trei spații ale scenei (I)»); Țepeneag vorbește de „senzația de ubicuitate" din vis (în «O modalitate artistică»).

Ulici — Laurențiu Ulici (1943–2000) — critic literar, participant la masa rotundă despre onirism (în «O modalitate artistică»).

umbre chinezești — Teatru de umbre: siluete proiectate pe un ecran luminat din spate; procedeu venit din Asia, adoptat în Europa în secolul al XVIII-lea (în «Bărbierul din Sevilla de Beaumarchais»).

valoare experiențială — Valoarea piesei care îl pune pe spectator „în postura unui judecător al unor situații extranee ariei tale de activitate"; pentru autor, „cea mai stenică relație dintre public și spectacol" (în «De până la mine și odată cu mine»).

valorare — În pictură, gradarea tonurilor unei culori de la luminos la întunecat, prin care se redau volumul și atmosfera (în «Melodie varșoviană»).

ventriloce — Care vorbesc fără a mișca buzele, încât vocea pare a veni din altă parte (din păpușă) (în «Conștiința profesională în prim-plan»).

viziune scenică — Transcrierea vizuală a textului în spectacol; critica ocolește decorul, „singura realitate înlăuntrul căreia s-au ordonat elementele spectacologice din care se compune o viziune scenică, regizorală, teatrală" (în «În jurul unor „interferențe"»).

viziunea regizorală — Pentru autor, interpretarea de ansamblu a textului pe care o dă regizorul; decorul o poate servi, o poate contrazice sau — rar — o poate genera: decorul lui Bortnovschi la *Poveste de iarnă* e „decor care poate încă determina viziuni regizorale" (în «Cele trei spații ale scenei (I)»); analiza scenografiei e „argumentul constatabil al unei viziuni regizorale" (în «În jurul unor „interferențe"»). Vezi și *concepție regizorală*.

vodevil — Comedie ușoară, cu intrigă încurcată și deznodământ fericit, la origine cu cuplete cântate; autorul îl definește ca piesa care „în loc să se termine cu bine se termină și mai bine" (în «Floarea de cactus»).

volens-nolens — Lat., „vrând-nevrând" (în «În jurul unor „interferențe"»).

Walter Benjamin — Walter Benjamin (1892–1940) — filosof și critic german, comentatorul teatrului epic al lui Brecht, invocat de Florian Potra împotriva autorului (în «În jurul unor „interferențe"»).

Witkacy — Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939) — pictor, dramaturg și teoretician al „Formei Pure”, precursor al teatrului absurdului (în «Kalisz — zece zile, capitală a teatrului polonez» și «Teatrul polonez contemporan»).

Wyspianski — Stanisław Wyspiański (1869–1907) — poet, pictor, dramaturg și om de teatru polonez (în «Kalisz — zece zile, capitală a teatrului polonez» și «Teatrul polonez contemporan»).

Zilele Caragiale — Manifestare culturală a Craiovei (spectacole, sesiuni științifice, expoziții); ediția a VII-a, 1983 (în «Zilele Caragiale (ediția a VII-a)»).

Étienne Souriau — Étienne Souriau (1892–1979) — estetician francez; de la el, opoziția cubului și sferei în arta spectacolului (în «Convorbiri despre statutul scenografiei»).

„muzică concretă” — Fr. *musique concrète*: muzica făcută din sunete și zgomote reale înregistrate și prelucrate (Pierre Schaeffer, 1948) (în «Cartea cu Apolodor»).

„Teatrul” — Revista lunară de specialitate a teatrului românesc (București, 1956–1989), în care autorul și-a publicat cele mai multe dintre cronicile și studiile adunate aici (în «Cluj-Napoca, simpozionul: Valorificarea scenică a dramaturgiei românești», «Cu Dumitru Solomon» și «Convorbiri despre statutul scenografiei»).