



t e a t r u l

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI CULTURII
ȘI DE UNIUNEA SCRITORILOR DIN R. P. R.

Redactor-șef: Horia D E L E A N U Colegiul de redacție: Simion
ALTERESCU, Aurel BARANGA, Margareta BĂRBUȚĂ, Radu BELIGAN,
Mihail DAVIDOGLU, Dan NASTA, Irina RĂCHÎȚEANU, Florin TORNEA,
George VRACA

teatrul

august

8

1957

anul II

		<u>pag</u>
Florin TORNEA	Eliberarea, marea eliberare	3
	Marginalii la un concurs	5
—	Dezbateri asupra dramaturgiei originale	13
Horia DELEANU	Tragedia revoluționară	21
N. BARBU	Tradiții și perspective	29
Ion MANOLESCU	Amintiri din teatru	39

CITIND CLASICI

	Goldoni: Teatrul comic	52
S. MARCZAK-OBORSKI	Viața teatrului polonez	55

CRONICA

H. DEL.	Grădina poezilor	59
Florian POTRA	— Trăinicia culturii noastre teatrale ;	
Constantin ȚOIU	— O tentativă dificilă ; Al. POPOVICI	
	— Satirizarea birocratismului ; Mihai CRIȘAN — Supra-	
	licitarea actorilor ; Mircea ALEXANDRESCU — Circum-	
	stanțele turneului ; Ion D. SÎRBU — Incet dar sigur ;	
Marcel BRESLAȘU	— În stil molieresc	61
Petru COMARNESCU	— Scenografia	77

INSEMNĂRI

Victor D. BUMBEȘTI — Ana Luca ; Al. P. — Nu un sim-	
plu program... ; I. D. S. — Funcția psihologică	
a geimei	81



MERIDIANE

pag.

Ovidiu DRIMBA — Teatrele populare ; In cinstea marii
sărbători 84

Știri din...

U. R. S. S., Finlanda, R. Cehoslovacă, Portugalia,
R. P. Chineză, Brazilia, Norvegia, R. P. F. Iugoslavia,
R. P. Polonă, Anglia, Italia, R. F. Germană, S. U. A.,
Argentina 87

CĂRȚI—REVISTE

Pericle MARTINESCU — Maiakovski-dramaturg ; Paul
B. MARIAN — Un mare animator 91

C A L E N D A R 95

A N C H E T A N O A S T R Ă 96

Coperta : Toni Gheorghiu

Eliberarea, marea eliberare

Se împlinesc 13 ani de la eliberarea țării noastre...

Încercăm cu acest prilej un sentiment parcă deosebit de anii trecuți. A trecut vreme, ziua de 23 August nu ne mai este atât de aproape, 13 ani sînt la urma urmei o parte însemnată din viața unui om. Tineri de tot atunci în 1944, astăzi avem, în realitate sau ba, argint la tîmple, noi, generația eliberării. 13 ani de viață, altfel decît odinioară, înseamnă aproape o istorie. După 13 ani, atîta cît îi trebuie ființei omenești să devină din prunc adolescent, privim altfel vremea ce s-a scurs, o privim cu un plus de maturitate, de luciditate, de perspectivă în spațiu și timp. Bilanțul se întocmește mai puțin sentimental, în schimb cu un spor de viziune științifică în viață, ca și în teatru.

23 August a eliberat dramaturgia romînească de cosmopolita desconsiderare, de conservatorismul stupid, de comanda estetică a unor clase sociale degenerate în opulență și animalitate. S-a terminat cu vremurile cînd un Hașdeu, în plină maturitate, se plîngea (vezi documentul din „Teatrul“ nr. 6) comitetului de conducere al Teatrului Național de nepăsarea cu care subtilul director Demetriade îi înmormîntase piesa; cînd un Caragiale era fluierat la premieră, otrăvit cu infame acuzații de plagiat, împins să emigreze la bătrînețe și să moară printre străini, departe de țară; cînd un Camil Petrescu devenise în plină înflorire scriitoricească ținta tuturor apașilor de presă, de la Pamfil Șeicaru la ultimul ascar, plătit cu doi poli înjurătura gramaticală. S-a terminat și cu transformarea autorilor de talent în traducători, localizatori, adaptatori ș.a.m.d. pe bandă rulantă, de piese bulevardiere pe gustul protipendadei, și cu transformarea, decisă de același public, a dramei în afrodiziac pentru domni și domnițe.

Dirijată ideologic de partidul revoluționar al clasei muncitoare, de partidul eliberării sociale și spirituale, dramaturgia a trăit și ea o adevărată revoluție. Revoluție în subiectul ei, deoarece, ca în viață, pe scenă locul claselor de sus l-au luat muncitorii, țaranii, intelectualii. Revoluție în sensurile ei, deoarece locul afrodiziacului sau al calman-tului pentru plictis, sau al morfinei oferite maselor, l-au luat cunoașterea reală a societății și a sufletului, înfățișarea precisă a prietenului și a dușmanului, educarea spectatorului în spiritul ideilor superioare ale umanității. Aceasta este la urma urmei realismul socialist, care a dat unor maeștri precum Camil Petrescu îndemn să creeze, în continuare, peste ani la *Jocul ielelor*, pe Bălcescu; care a născut două sau trei generații de creatori postbelici; care l-a determinat pe Davidoglu să scrie *Cetatea de foc*, pe Lucia Demetrius *Oameni de azi*, pe Horia Lovinescu *Citadela sfărîmată*, pe Aurel Baranga *Mielul turbat*, pe Laurențiu Fulga *Ultimul mesaj*, pe Ana Novac *Preludiu*, pe Al. Mirodan *Ziaristii*.

23 August a eliberat nu numai dramaturgia, dar teatrul în totalitatea lui de sclavia

aurită a afacerismului, a balzacienezelor combinații de culise, a concurenței darwiniene sau de prejudecata boierească la adresa actorului, de șovinism, de mizerie provincială. Înființarea unui teatru era deseori aranjată la bursă între doi samsari; astăzi, scena este a statului, îndrumată și îngrijită de acesta. Teatrele naționale se numărau pe degete; astăzi se joacă teatru (acum 15 ani părea utopic) la Birlad și Baia-Mare, la Reșița lângă furnal și la Petroșani lângă mină. Naționalitățile conlocuitoare rîvneau să-l asculte pe Shakespeare în limba maternă: astăzi, Romeo și Julieta vorbesc ungurește la Satu-Mare, Molière e ascultat în idiș, iar la Sibiu, Brecht se simte ca la el acasă. Lucia Sturdza Bulandra, cînd a cutezat acum cîteva decenii să urce treptele scenei, a trebuit să rupă cu aristocratica-i familie, indignată că urmașa îmbrățișează profesia disprețuită; în 1957, Costache Antoniu vorbește ca deputat, la tribuna Marii Adunări Naționale. Actorul de provincie era privit de colegi cu compătimire și socotit cadavru artistic. Luna mai, anul trecut la „Decadă” sau anul acesta la „Concursul tinerilor actori” au făcut ca timp de cîteva zile, publicul, oficialitățile, presa, radioul, cinematografia să vibreze, să discute pasionat și să aplaude evoluția talentelor „provinciale” care, în aceste episoade, au stăpînit Bucureștiul artistic.

23 August a eliberat publicul, publicul mare, „publicul de dincolo de Chitila” care nu putea, sau nu îndrăznea, sau nu știa să meargă la teatru. 75 sau 100 de spectacole cu o piesă originală nu mai înseamnă subiect de încremînire generală, ci un fapt aproape banal, fericit de banal. Coadă la casa de bilete pentru o piesă romînească, de la 6 dimineața, intervenții la amici pentru „un loc”, chiar teribila, nebanuită bursă neagră a biletelor pentru o piesă de astăzi unde nu apar nici ciudătenii patologice, nici hipersexualitate, ci niște oameni ca mine, ca tine, ca dumnealui, nu înseamnă aceasta revoluție teatrală?

23 August a eliberat în fine teatrul romînesc de tirania nasurilor cosmopolite care nu-și puteau imagina — pentru nimic în lume — că un autor romîn s-ar putea ridica la nivelul neguțătorului Bataille, necum — doamne ferește — depăși aceste... înălțimi. (Asemenea gesturi foarte subțiri mai pot fi întîlnite și astăzi cînd fosta „lume bună” se istericalizează călcîndu-se pe pantofi de-nghesuială la orice producție confecționată la mai mult de 2000 km departe de țară și fără tendință).

Eliberarea a însemnat eliberare și de blestemul acesta. Caragiale călătorește nestîngerit pe glob, cu pașaport emis de regimul democrat-popular. Miroiu privește „Ursa mare” la M.H.A.T. și în nopțile albe ale Finlandei, *Titanic-Ūals* face pe moscoviți să ridă cu hohote, *Citadela sfărîmată* și *Mielul turbat* înving în Germania și în multe alte locuri, *Preludiu* se tipărește la o editură sovietică, *Ziaristii* se repetă în Iugoslavia. Vă amintiți Festivalul de la Paris din 1956? Ansamblul Teatrului Național, regizori ca Sică Alexandrescu și Moni Ghelerter, actori ca Birlic, Costache Antoniu, Marcel Anghelescu, Beligan, Finteșteanu, Giugaru și atîția alții au strălucit o clipă, mai orbitor decît atîtea stele apusene... A venit Nazim Hikmet în țară, a văzut teatrul romînesc, a declarat reporterilor că interpreții noștri sînt printre cei mai buni din lume și că Beligan este un actor de talie mondială.

Se răscumpără astăzi parcă tot ceea ce a fost apăsător, îngropat, împiedicat să iasă la lumina zilei, să se afirme dincolo de zăgazuri, să aducă civilizației universale cuvîntul poporului romîn.

Se răscumpără totul, dar se răscumpără cu lupte necurmăte. Recenta Rezoluție a C.C. al P.M.R., dezvăluind primejdia reprezentată de abaterile fracționiste ale tov. Iosif Chișinevski și Miron Constantinescu, ne cere o sporită combativitate pe frontul ideologic, demascarea tendințelor de negare a înfăptuirilor revoluționare, atenție deopotrivă de trează la răbufnirile dogmatismului ca și ale revizionismului, intransigență marxist-leninistă în eforturile noastre de creație. Hotărîrile plenarei ne înlesnesc drumul spre viitor. În lumina lor sărbătorim, așadar, încă o dată, 23 August. Sărbătorim eliberarea...

„”

Marginalii la un concurs

S-a risipit atmosfera fierbinte care a învăluit teatrul nostru vreme de aproape două săptămîni, cît a durat competiția artistică a tinerelor lui talente. Ceea ce nu s-a putut prielnic realiza sub presiunea tracului, a ambițiilor și nădejdlor, a îndoielilor și certitudinilor, a altor felurite și contradictorii sentimente, firesc legate de caracterul de bătălie, de ceea ce am numi psihologia concursului, se poate și se cere acum înfăptuit: după întoarcerea la vatră a combatanților și dincolo de trofee, de glorii sau gloriole cîte bucură pe unii ori amărăsc pe alții. Acum, la rece, se poate și se cere să cugetăm la ceea ce se cuvenea să rodească acest concurs și la ceea ce a rodit.

E neîndoios că am fost, în săptămînile concursului, martorii unei covîrșitoare demonstrații de forțe artistice. Cîteva mai familiari cu fenomenul artistic al țării noastre, mai grijulii față de problemele și frămîntările intime din teatre, au bănuat numărul și poate chiar calitatea acestor forțe. Aceștia au încercat cînd și cînd, într-un fel sau altul, mai prin viu grai, mai pe calea dezbatărilor publicistice, să atragă luarea aminte asupra prezenței în teatru a tinerei generații de actori, regizori și scenografi, mult prea inactivi, mult prea pe nedrept vitregiți cu ignorarea, cu subestimarea, dacă nu, de-a dreptul și cu disprețuirea. Unele direcții de teatre au întîmpinat, pare-se, cu clătinare sceptică din cap campaniile cu care tinerii artiști au socotit că-și pot impune dreptul nu doar la o prezență pe statele de plată ale teatrelor, ci și la promovarea lor pe scenă. Justețea principială a acestor revendicări, ridicate cu sfiala și cu ostentația — ambele specifice vârstei fragede — necesita însă o confirmare concretă.

Altă dată, îndreptățirea unui tînăr actor de a fi luat în seamă și de a fi pus să joace venea întîmplător și în proporția precară pe care voia întîmplării o îngăduia. Grigore Manolescu, la care profesorul său Vellescu nu găsisese nimic vrednic de remarcat în afara unei dicții peltice și a unui trup antiscenic, a trebuit să fie din *întîmplare* observat și prețuit, pentru vocația și darurile sale, de către Matei Millo. Altfel, „bun de nimic“, cum îl încondeiasă inițial Vellescu, marele partener al Aristizzei Romanescu ar fi văduvit unele din paginile cele mai luminoase ale istoriei teatrului nostru de uriașa lui contribuție. C. Nottara, elev mult apreciat al lui Pascaly și al lui Vellescu, a stat îndelung în corul Teatrului Național și a compus la nesfîrșit „roluri cu bărbi“, pînă cînd *întîmplarea* — dublarea precipitată a actorului Petreanu — l-a învrednicit să interpreteze în fața entuziastă a unor loji simandicoase, pe Don Salluste și astfel să iasă din anonim.

Consacrarea prin mijlocirea capricioasă a întîmplării nu este — nu mai este — de ordinul actualității. Chiar dacă împrejurări izolate o mai aduc în cale, atunci cînd

o elementară etică a drepturilor egale în fața valorilor egale se arată ici și colo deficitară, necesitățile materiale ale vieții noastre teatrale, atât de bogate și de întinse, dictează înlocuirea șansei oarbe cu un proces lucid, sistematic și organizat de verificare, cunoaștere, cumpănire, selectare și reliefare a forțelor care, ani de ani, îmbogățesc patrimoniul nostru artistic. Asemenea proces de selectare e menit să domolească graba unor veleități cu aripi încă anemice și să grăbească în schimb afirmarea valorilor pe care starea de prea îndelungată latență ar putea să le altereze. Recentul concurs această menire a avut în primul rând.

Ni se pare însă că organizatorii concursului au sugerat unele complicații derutante tinerilor participanți și juriului. Notăm două din ele, oprindu-ne mai îndelung asupra lor. Mai întâi: ce a însemnat „tineret artistic” în ochii celor care au organizat și condiționat participarea la concurs? Criteriul vârstei e foarte labil, dacă nu e integrat în criteriul experienței. Același Grigore Manolescu, al cărui centenar l-am sărbătorit de curând, a murit la 35 de ani, după ce cucerise, cu câțiva ani înainte, chiar dincolo de hotarele țării, laurii unei unanime și totale prețurii. La vârsta de 32 de ani, Grigore Manolescu era pus alături de figurile cele mai impunătoare ale teatrului european — Rossi, Lewitzki, Mounet-Sully. *Tineretea* lui, la vârsta aceasta, depășise așadar de mult virtualitățile și perspectivele. Maturitatea consumată a artei sale, raportată la stângăciile inerente celor mai promițătoare dintre talentele efectiv tinere — tinere și ca vîrstă și ca experiență —, ar fi fost, în cel mai fericit caz, stînjenitoare pentru ele, de natură să închidă în ele clanurile creatoare, să sugrume în ele autenticitatea, să împiedice o justă verificare și prețuire a vocației, a înzestrării și pregătirii lor artistice.

Firește, exemplul lui Grigore Manolescu e, poate, strivitor, prin unicitatea lui. Dar, exceptînd geniul lui, mai toți slujitorii teatrului s-au găsit și se găsesc pe planul artei, la vîrsta limită a tineretii propusă de regulamentul concursului, „nel mezzo del camin”, în plină maturitate. Compasul de vîrstă a fost de aceea, pare-ni-se, prea larg deschis și a prilejuit, în cadrul competiției, favorizarea celor mai de mult încercați și nedreptățirea concurenților abia ieșiți de la studiile Institutului. Pe de altă parte, i s-a umbrit, în acest chip, juriului posibilitatea unor concluzii relevante în privința darurilor și perspectivelor ucenicilor din teatrele noastre.

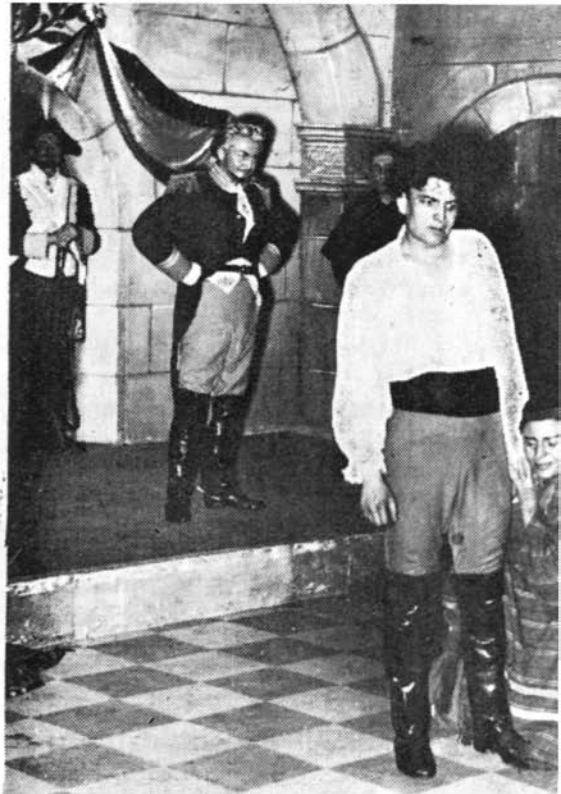
Să adăugăm, la criteriul de stabilire a tineretii, încă un principiu-normă înscris, de astă dată procustian, în regulament și menit a îngredi și el în bună măsură zborul artistic al concurenților: tinerii chemați sau dornici a-și demonstra virtuțile artistice au fost nevoiți potrivit acestui principiu regulamentar, să caute în repertoriul universal nu rolurile care le-ar fi permis să-și demonstreze capacitățile de interpretare — în varietatea și adîncimea lor reală — ci doar rolurile vârstei lor. Presupunem că, în intenție, o atare îngîrdire pornea de la gîndul mărinimos de a nu „sili natura”. Numai că natura actului artistic și a valorii lui mai cu seamă este, după formula Cidului, în afară de vîrstă. Ba, dacă socotim după pildele istoriei și după datele psihologiei actoricești, vîrsta interpretului e adesea opusul vârstei personajului. Tînărul, pentru care viața e încă în bună măsură o necunoscută, descifrează în jurul lui mai degrabă aparențele și se complace de aceea în compoziții — în „rolurile cu bărbî”, în care și-a făcut atît de îndelung ucenicia Nottara. Înaintînd în vîrstă, actorul își vede dimpotrivă disponibilitatea pentru descoperirea profunzimilor și sensurilor intime ale realității manifestîndu-se în interpretări mai lesnicioase de caractere. Sarah Bernhardt a interpretat pe frageda Ofelia la vîrsta de 45 de ani. Stanislavski notează undeva că rolul tînărului Astrov din *Unchiul Vania* a fost, în 1925, interpretat de un actor în vîrstă de 63 de ani. Julieta s-a dovedit în schimb un act temerar și un eșec, chiar înainte de finala concursului, pentru interpreta teatrului din Sătu-Mare, care, ascultînd indicațiile regulamentului, crezuse că nu ar fi putut găsi

o mai bună potrivire cu vârsta ei, decât rolul liliilei și nefericitei iubite a lui Romeo.

Din respectul indicației regulamentului privitor la vârsta rolului, a trebuit astfel nu numai să cunoaștem la concurs un repertoriu monocord (chiar dacă alcătuit în mare parte din lucrări de înaltă inspirație umanistă, de felul lucrărilor sovietice închinat luptelor eroice ale comsomoliștilor), dar și să asistăm la nesfârșite variații pe aceeași expresie interpretativă din partea protagoniștilor. Tinerii actori și-au jucat vârsta descoperind, cu unele excepții doar, cel mult gestul semnificațiilor; arar însă și clocotul lăuntric, viața vârstei și, cu atât mai rar, viața personajului pe care-l interpretau. De aceea, desigur, revelațiile concursului — dacă se poate vorbi de revelații la actori față de posibilitățile cărora nu existau nici înainte dubii, ci poate, unele atitudini nepăsătoare — s-au recoltat cu osebire din câmpul, ca să spunem așa, al indisciplinărilor. Aceștia au avut inspirația să calce litera regulamentului; au ocolit, adică, obligativitatea tematică a juneții, așadar expresia epică a tinereții — prin excelență zgomotoasă, mobilă și exterioară — și s-au lăsat pradă ispitei lirice ori pur și simplu dramatice a motivelor general umane. Fără vîrstă, *umanul* obligă la gesturi nerepetabile, la scoaterea în relief a caracterului eroului — tînăr, dacă e cazul — și apoi, a caracterului generației acestuia.

Tinerețea domnișoarei Nastasia bunăoară, pe care a îmbrăcat-o Olga Tudorache, zîcnește și se definește în sfere mai variat și mai adînc tulburătoare, în pasiuni și accente mai cuprinzătoare decât ar putea să le îmbrățișeze prospețimea — chiar chinută și istovită — a vârstei sale. Interpretul unui personaj de atari dimensiuni și profunzimi e ținut să-și caute mijloacele de expresie nu în straturile imediate, aparente, oferite de-a gata dar nediferențiat ale unui episod de viață cum este tinerețea, ci în cele care conțin, ca într-un sîmbure de foc, arșița devenirilor și problemelor cîte pot configura și pecetlui definitiv, în același timp, caracterul interpretat și tipul artistic al interpretului.

Anna Frank este și ea, din acest punct de vedere, o simplă mască. Să fi rămas la mască, Lia König-Stolper s-ar fi văduvit de marea satisfacție a descoperirilor prețioase cu care a izbutit să reveleze în tinerețea pură a eroinei sale zăcămintele unei psihologii care-și depășește limitele, prin funcția activă ce i se conferă în întrebările, în relațiile, în drama de loc tinerească ce trăiește. Anna Frank își poartă ingenuitatea anilor ei, abia deschisi vieții, ca pe un vestmînt strîmt, silnic, poate chiar grotesc și anacronic în raport cu încercările, cu aflările și cu uimitele concluzii pe care, dincoace de conștiința ei nemîplinită, e ținută să le tragă. Lia König nu putea să poarte acest vestmînt al tinereții, să desemneze gestul ingenuității și să se oprească la atât. Printr-o vibrație gravă, specifică altor resorturi decât cele mustoase ale tinereții, ea trebuia să denunțe convenția disimulatorie — dar cu atât mai sfîșietoare — pe care omul-dincolo-de-vîrstă din eroina sa, cu tot ce e în el aspirație și prăbușire și iarăși nădejde și aspirație, a fost nevoit s-o respecte. Altfel, am fi asistat la un joc steril al aparențelor, în ceea ce privește mesajul eroinei



Scenă din „Montserrat“ (Teatrul de Stat Timișoara — secția maghiară)

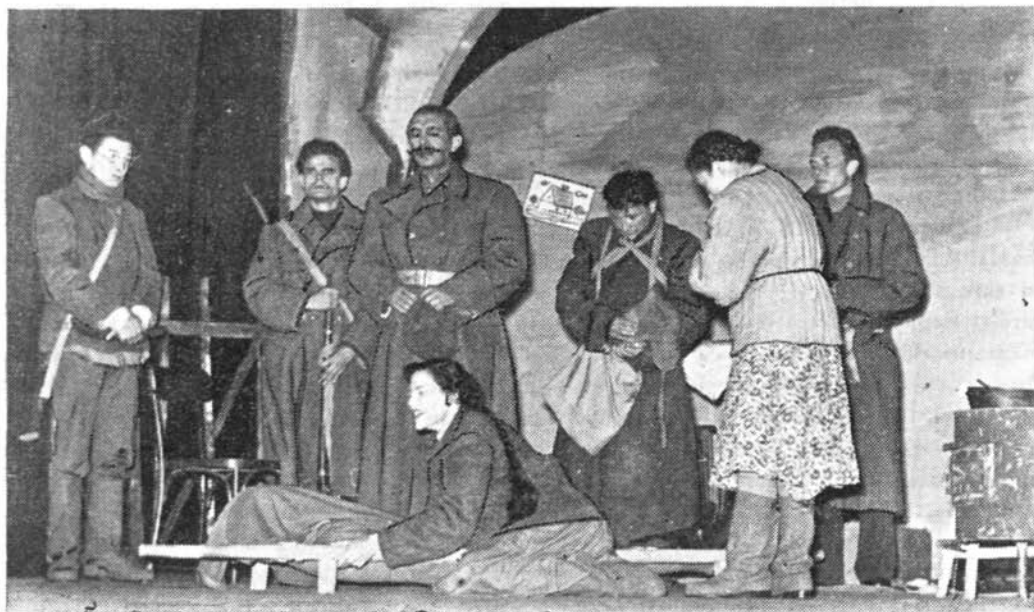
și la un joc conformist al expresivității, în ceea ce privește darurile artistice ale interpretei.

Straiele tinereții devin pretexte dramatice și scenice și pentru hamletianul erou al lui Maxwell Anderson (intruchipat de G. Vrinceanu) și — în cumplita și decisiva oră a vieții sale — pentru răzvrătitul ofițer Montserratt, văzut și mișcat cu o surprinzătoare adresă emoțională de timișoreanul Károly Sinka.

Am trecut, după cum se vede, peste binevenitele prilejuri care au îngăduit unor actori să-și ignoreze etatea și să se adune, eliberați parcă de obsesia propriei lor poveri, în jurul actului artistic necondiționat. Desigur, nu pentru a micșora ecoul pe care l-au stîrnit în noi apariții de soiul inspectorului de poliție Goole (Ștefan Mihăilescu-Brăila), compoziții de soiul Croitorului fermecat (Lincke Schmary), interiorizări de soiul Olarului din Montserratt (Lajos Szabó). Amplificat de faptul de artă al celor mulți, nepomeniți aici, ecoul acesta continuă să stăruie încă, plin de toate făgăduințele pe care le-am putut recunoaște în el.

Am socotit însă că toate aceste valoroase realizări constituie un argument mai mult — dar de prisos a-l mai dezvolta — în sprijinul observației că norma calchierii vîrstei actorului pe vîrsta rolului a fost, pentru o seamă de concurenți, stînjenitoare; a fost un handicap nemeritat, care a oprit posibilitatea unei edificări precise cu privire la valențele lor artistice. Ceea ce am putut aplauda la un Matei Alexandru, C. Rautzki, Gerda Roth, Alexandru Lungu, Mariana Oprescu și atîția alții are de aceea pentru noi un temei mai curînd stimulator decît unul definitor. Am recunoscut cu alte cuvinte la ei străduința de a se mărturisi și de a se realiza mai degrabă în chemarea lor artistică decît în calitatea lor, atrăgătoare, dar, la urma urmelor trecătoare, de tineri. Măsura virtuților lor și personalitatea lor artistică ne sînt însă, din păcate, doar intuite, ca o excepție, nu ca o culoare de sinteză a artei tinerețului nostru de astăzi.

Scenă din „Tinerețea părinților“ (Teatrul de Stat Pitești)





Scenă din „Tinerețea părinților” (Teatrul de Stat Oradea — secția română)

Pentru a determina această culoare de sinteză, nu excepțiile se cer însă considerate. Un comentariu foarte judicios al unora din aspectele concludente ce s-au putut surprinde, în această privință, la concurs¹, descoperă câteva metode de exprimare a tinereții (comentatorul le socotește, credem, grăbit, „concepții”), care frizează clișeul și recursul, de minimă rezistență, la rutină. Le repetăm aici, căci aceste metode ni se par elocvente în determinarea punctelor nevralgice ale artei tineretului nostru teatral. Dinamismul și febrilitatea juvenilă s-au tradus după observațiile comentatorului, dar și după ale noastre, prin forfotecală, agitație gratuită. (Formula sintetică a metodei, după comentariul citat, este: „mișcă-te că ești tânăr.”) Elanul și aspirația spre lumină, spre libertate, spre piscurile pure ale vieții — specifice și ele tinereții — au sugerat interpretelor — actori și regizori deopotrivă — „metafora” escaladării, a salturilor mai mult sau mai puțin acrobaticе, „cu ghetеle pe mobilă, scaune, bănci, mese etc.” (Uneori, popasul pe asemenea culmi era însă deconcertant, ca o metaforă obscură: de ce, de pildă, cutare personaj, mare admirator al „mușchetarilor”, se pierde în lectura romanului lui Dumas, cocoțat pe un garderob, n-am înțeles, oricât am căutat să dilatăm pînă la absurd, circumstanța ușurătoare a expansivității tinerești.) Seninătatea deschisă, optimismul nerezistent al tinărului s-au soluționat, idilic, după formula fotografică „zîmbiți, vă rog” a comentariului pe care-l avem în seamă, alteleori însă — și aci comentariul tace iertător — după formula mai dizgrațioasă „rîzi, că te tai”. Exuberanța și sănătatea, disponibilitatea spre patos și entuziasm au dobîndit pe scenă valori vocale, corespunzătoare gesturilor și mișcărilor mai sus-amintite — gratuit agitate, supărător zgomotoase și tot atît de supărător mieroase. Ele au preschimbât calitățile generozității sufletești în ostentația și dezlanțuirea „bojocilor” sau, dimpotrivă, s-au anulat, cu aceeași ostentație, într-o căutată, deci falsă, distincție a dicției și atitudinii. Cele câteva metode înșirate nu epuizează firește dovezile unui manierism aproape generalizat în receptarea și exprimarea artistică a tinereții, la recentul concurs. Enumerările pînă la capăt sînt dificile și, îndeobște,

¹ George Rafael, „Tinerețea în teatru”, „Contemporanul”, nr. 23 (557).

inoperante. Căci ele sînt produsul unor operații analitice, de extragere și de reliefare demonstrativă a unor date care nu se găsesc neapărat în stare pură ci coexistente într-un corp de date ce se întrepătrund, se influențează și se împlinesc reciproc. Imaginea lor, luată în ansamblu însă, este imaginea unei tinereți contrafăcute. „Contrafacerea tinereții”, pe care comentariul avut de noi în seamă o trece în ultimul — dar ce-i drept nu și cel mai neînsemnat — rînd al mijloacelor de expresie artificiale descoperite frecvent la jocul tinerilor actori de la concurs, nu se reduce la o simplă „falsă ingenuitate”. Ea se realizează ca o metodă globală, în sfera căreia intră și cele cîteva marcate anterior, prin „mijloace exterioare”, prin preluarea tinereții ca un „rol de compoziție”.

Este poate aci rodul nedorit al unor condiții regulamentare derutante. Ni se pare însă că, în același timp, atingem aci un centru nodal, în problema artei actoricești la tineri. Principiul tematic care a condiționat, printre altele, participarea la competiție, a favorizat poate în lumea tinerilor interpreți, dar aceasta nu poate fi luat drept scuză, dezgroparea unor relicve ale practicii actoricești, de veche și vădită obîrșie mecanicistă, în care paralelismul psiho-fizic era atotstăpînitor. Expresia artistică se configura, potrivit acestui paralelism, în acțiunea interpretului, independent de cerințele concrete, individuale ale caracterelor interpretate. Domnia despotică și îndelungă a faimoaselor „emplois” castrase pe artist de orice justă inițiativă spre investigație personală în psihologia eroului său, silindu-l să se conformeze unui tipar expresiv, dat, o dată pentru totdeauna, unei categorii caracterologice. Adevărul că nu există boală, ci bolnavi; că generalul se exprimă prin particular; că tinerețea nu se poate constitui rol dramatic, ci poate, cel mult să fie relevată în roluri de tineri, este, e drept, un adevăr de oră mai recentă. Dar, prea în dese cazuri, el a fost trecut cu vederea, la concurs. Așa s-a putut întîmpla, urmărind diverși protagoniști din diverse teatre, din diverse piese și în diverse roluri să ne surprindă un ciudat sentiment de „dépjà vu”, fiind în același timp convinși că, bunăoară, Stepan Reabinin, eroul piesei *Tinerețea părinților*, interpretat de Ion Vilcu de la teatrul orădean, este altcineva decît Semeon, eroul piesei *După 20 de ani*, interpretat de Dimitrie Ivan de la Teatrul din Pitești, ori decît Stiopa Barabas, eroul piesei *Ulița fericirii*, întrupat de Aurel Cioranu de la Teatrul „Nottara”, ori decît Valenko din *Steaguri pe turnuri*, interpretat de Stamate Popescu de la Teatrul Național din București...

Tematica tinereții, propusă în sine de către organizatorii concursului, a fost preluată și promovată în sine — și aceasta este grav — de către competitori. A luat astfel naștere un nou, foarte actual, dar de loc recomandabil „emploi”: entuziastul. (Desigur, cu firești variații — ca pe vremuri pentru amorezi sau pentru bătrîni: prim entuziast, entuziast secund, entuziast dramatic, entuziast comic etc.)

Este poate constatarea care ne însoțește cu cel mai insistent semn de întrebare, acum, în această oră de reculegere, de după încheierea concursului. Acest semn de întrebare privește exclusiv pe actorii în cauză și e destinat să determine, cu osebire în conștiința lor, cît mai grabnic un răspuns care să răstoarne umbra oricăror perspective sumbre.

Subliniem primejdia irosirii în desuet, în rutină și în facil a unora dintre tinerele talente de la concurs, avînd în față, desigur, nu numai pe actori. Din aproape 40 de spectacole — întregi sau fragmentare — cîte s-au prezentat, opt au izbutit să se remarce pentru calități mai mult de cumînțenie decît de îndrăzneală inovatoare. Personalitatea cîtorva directori de scenă, cinci la număr, a fost remarcată și marcată, mai ales pentru perspectivele făgăduite decît pentru efective dovezi de originalitate în creație. În domeniul scenografiei, aceeași observație. Departe de noi gîndul de a desconsidera eforturile și realizările și însușirile evidente. Departe de noi și gîndul de a pretinde primăvară unui stol de rîndunici. L-am mai întîlnit pe Horea Popescu și în alte remarcabile și pe drept elogiata construcții scenice. Nu precupețim promisiunile lui Taub János, Radu Pen-

ciulescu, Ariana Kunner-Moisesescu sau Lucian Pintilie ; ale lui Dan Nemțeanu, Adina Reich, Mihai Tofan, Sergiu Singer. A discuta însă direcția de scenă și scenografia de la concurs ca pe niște valori autonome, fără raport cu valorile de ansamblu ale teatrului nostru, ni se pare nedrept, neconcludent și inoportun.

Ne preocupă totuși, aci, o fațetă a problemei : una care atinge funcția armonizatoare a regiei și funcția integratoare a scenografiei în spectacol. Așadar, elementarul, punctul de pornire în acest domeniu și care se leagă nemijlocit de grava întrebare ce ne-a copleșit, urmărind arta interpretării la o seamă de tineri actori la concurs.

Apreciind jocul lui Rossi, Eminescu își mărturisea toate aprehensiunile față de ansamblul teatral al marelui tragedian italian, ansamblu care se păstra șters, ca un fundal de basorelief, în spatele și pentru a lăsa să se evidențieze geniul dramatic al tragedianului.

Concursul tinerilor din teatru a scos în relief o seamă de puternice individualități artistice, dar și o seamă de umbre de fundal. Sudarea ansamblurilor artistice venite în competiție, armonizarea felurilor linii și temperamente artistice profesate de către interpreți, integrarea acestora într-o viziune unitară, armonioasă și armonizatoare, a lipsit în general din atenția celor chemați să strunească aceste ansambluri, din atenția regizorilor. Actul regizoral s-a concentrat îndeobște în jurul elementelor și efectelor tehnic-vizuale, în jurul atît de căutatele, în ultima vreme, metafore scenografice. Dar valorile vizuale devin valori diversioniste în teatru, dacă sînt tratate în chip exclusiv, dacă se așează pe seama lor și în sarcina lor tot mesajul artistic al spectacolului.

Atent doar la suprafețe — la ceea ce izbește simțurile și la mijloacele de satisfacere a acestor simțuri —, regizorul își eludează chemarea și-și teșeste personalitatea, în credința, dimpotrivă, că și-o evidențiază. Căci această personalitate se cere topită în angrenajul și în compoziția operei de artă, precum personalitatea scriitorului în textul său dramatic. Cînd regizorul surprinde numai prin stridente plastice, ritmice, metaforice etc., opera lui îți scoate în evidență, dar îl și definește ca pe un artist deficient.

Marii regizori — să zicem Paul Gusty — au fost, multă vreme, niște eminențe cenușii în teatru, niște anonimi esențiali și atotcuprinzători ai artei spectacolului. Doar împasul pe care l-a trăit teatrul în răstimpul celor două războaie și care a iscat marea concurență între „priorități” l-a adus pe regizor la rampă, l-a scos din anonim, dar l-a evacuat în același timp din multe sectoare artistice de care trebuie să răspundă.

Nu putem vorbi de vedetism în cazul regizorilor de la concurs. Dar neglijența multora față de rosturile intime ale spectacolelor girate de ei, față de problemele umane mai ales, ale acestor spectacole, față de necesitatea de a suda într-o unitate organică textul și mesajul dramatic cu interpretarea acestui text și a acestui mesaj și cu ambianța scenică în care trebuia să se desfășoare spectacolul, a fost adesea flagrantă și a păgubit adesea nu numai spectacolul, dar și pe interpreți luați în parte. Chiar la Horea Popescu gustul pentru ingenios în realizarea unui simbol scenic — cum sînt decorul circular, sau

Scenă din „Jurnalul Annei Frank” (Teatrul Evreiesc de Stat București)



mișcarea în cerc închis a personajelor, sau tavanul mobil care apasă sau eliberează conștiințele — a fost satisfăcut în dauna elementelor direct interpretative ale actorilor. Regizorul s-a voit parcă detașat de actorii propriei sale echipe, cărora le-a lăsat nestrunită evoluția în spectacol sau pe care i-a strunit cînd și cînd numai pentru a susține, în grupuri sau plantări plastice, efectele de suprafață dorite. De aci, pînă a prelua tinerețea ca pe un rol de compoziție și a juca acest rol nu în substanța lui de viață ci în ticurile lui aparente, nu e departe.

Nu generalizăm. Dar, ca și în cazul actorilor, semnalăm o stare de lucruri.

Nu ne-am așteptat la revelații; nu ne-am așteptat să vedem rezolvîndu-se, la acest concurs, marea problemă atît de agitată a stilurilor, deși strădania spre promovarea unor formule proprii nu a fost absentă nici la interpreți, nici la regizori. Pare-ni-sc, la Craiova se desemnează oarecum ceva apropiat de un stil caracteristic; dar credem că e prea timpuriu să formulăm concluzii. Am dorit mai degrabă să vedem o comuniune de virtuți și de aspirații artistice la acest concurs — și am văzut-o; să întrezărim prin eforturile tinerilor artiști din teatre, zările unei înnoiri îndrăznețe a teatrului nostru, pe linia realismului socialist; le-am întrezărit limpezi, în ciuda celor cîtorva aspecte mai întunecate, asupra cărora ne-am oprit, cu gînd totuși senin, în aceste rînduri. Căci, oricum, acele aspecte sînt zonele cenușii, de graniță, care dau consistență și strălucire luminilor. De altfel, doar în raport cu existența netăgăduită și masivă a acestor lumini, ne-am putut îngădui să le înfățișăm și să le discutăm ca pe niște probleme ce se pun acolo unde limitele însele se vor frînte și depășite.

Dezbateri asupra dramaturgiei originale

Orice efort, orice formă de stimulare, orice dezbateri trebuie salutată cu entuziasm atunci când e vorba de dramaturgia originală, fiindcă nu vom osteni niciodată să afirmăm că dezvoltarea teatrului nostru e strict condiționată și congenital legată de soarta literaturii dramatice contemporane. Epocile de înflorire ale teatrului au fost tocmai cele de înflorire a dramaturgiei; fără aceasta din urmă, arta actorului sau a regizorului se vestejește, involuează repede spre forme artificiale și sterile. Ceea ce susține și menține prestigiul teatrului — ca și al artei, în general — e viața; or, viața înseamnă contemporaneitate, înseamnă imersiune pasionată în realitatea fierbinte, care oferă, generoasă, multiple prilejuri și motive de reflectare artistică.

E un loc comun, și totuși de prea multe ori trecut cu vederea, faptul că toți marii creatori de artă — în speșă, marii dramaturgi — au fost contemporanii timpului lor. Că au devenit și „contemporanii” noștri e o altă chestiune, de trăinicie, de valoare. Dar, în esență, ei s-au simțit profund atașați de actualitatea epocii în care au trăit și au scris. Și mai e un adevăr pe care ni-l semnifică istoria culturii: marile talente n-au apărut prin generație spontanee, ci întotdeauna pe un sol dinainte fecundat de activitatea modestă și tenace a multor vârste de condeieri și literatori. E vorba, deci, de un climat, de o civilizație condiționată totdeauna pe plan istoric, economic și social.

Conștienți asimilatori ai acestor învățăminte ale istoriei, ce altceva am putea face — mai bun, mai util — decât să facilităm, să organizăm acest climat, această largă platformă de înflorire artistică? Și ce altceva a însemnat seminarul de la Sinaia, dacă nu un efort și o formă nouă de a stimula creația dramaturgică originală?

Inițiat ca un experiment, seminarul a dat multe roade promițătoare, dovedindu-se un mijloc eficient și permanentizabil. Pentru ca discuțiile să nu se piardă în vag, în căutarea unui teren cert, lucrările seminarului s-au divizat în două etape: s-au ales șase piese originale — care primiseră deja botezul rampei și al criticii de presă — și s-au dezbătut problemele legate de realizarea lor dramaturgică, în șase grupe, aceasta în prima etapă; cea de a doua a reunit grupele într-un plen menit să pună în circulație probleme și idei generale în privința dezvoltării noii noastre literaturi dramatice. Prima etapă s-a concludut cu rezultate excelente. Cele șase piese: *Rețeta fericirii* de Aurel Baranga, *Hanul de la răscruce* de Horia Lovinescu, *Cetatea de foc* de Mihail Davidoglu, *Ziariștii* de Al. Mirodan, *Împărătița lui Machidon* de Tiberiu Uornic și *Ioana Postelnicu* și *Mă acuz* de Balla Károly — au fost amplu dezbătute, cu mult folos, atât pentru participanți (regizori, actori, critici), cât și pentru autori înșiși.

Concluziile la dezbaterele pe grupe au fost expuse în plen, printr-un referat final al fiecărui responsabil. Întrucât ele aruncă o lumină mai mult sau mai puțin definitivă — sub raportul analizei ideologice și estetice — asupra pieselor discutate, am socotit utilă reproducerea — prin largi pasaje — a acestor referate.

*

*Extrăgând cele mai semnificative opinii și polemici ce au avut ca obiect *Rețeta fericii*, Horia Deleanu a prezentat concluzia următoare :*

Dezbaterile ample care s-au dus în jurul piesei *Rețeta fericii*, în presă și la conșfătuirea noastră, au demonstrat, între altele, existența unei serii de valori interesante ale acestei lucrări. Așa, s-a remarcat că ea reabilitează, dintr-un anumit punct de vedere, tema dragostei pe scenele noastre ; că abandonează tiparele desuete ale pieselor de „producție“, care făceau abstracție de viața intimă a personajelor ; că nu păstrează, totuși, dimensiunile unei „piese de cameră“, avînd implicații sociale destul de întinse. S-a apreciat, de asemenea, favorabil, construcția lucrării, subliniindu-se gradația ei gîndită, armonică, tensiunea crescîndă și portretizarea izbutită a unor eroi (Aurora, de exemplu).

Discuțiile au devenit divergente atunci cînd unii au mers prea mult spre generalitate, abandonînd particularitatea piesei, în vreme ce alții au părăsit cu desăvîrșire planul general, justificînd, cu orice preț, modul particular în care ea a fost realizată. Primii au început să propună soluții care duceau la alte piese decît cea intenționată de autor, în vreme ce ceilalți au contestat, în fond, eficacitatea discuției, considerînd că „autorul a vrut să scrie așa“. Majoritatea celor care au participat la discuții n-au adoptat însă nici una din aceste poziții extreme, fiind preocupați să observe interferența necesară a particularității piesei cu cadrul general, care trebuie să o justifice. În această perspectivă, s-a considerat că soluțiile propuse în *Rețeta fericii* sînt posibile, cu condiția ca ele să fie pe deplin motivate în acțiunea piesei. De asemenea, toate personajele piesei pot exista foarte bine, cu condiția de a se supune logicii inițiale a autorului, logică căreia trebuie să-i rămînă și el tributار pînă la capăt.

Pornind de la aceste puncte de vedere, disputa s-a oprit mai cu seamă la două aspecte ale *Rețetei fericii* : întoarcerea lui Marin Vuia și sinuciderea lui Andrei.

Dacă întoarcerea lui Marin rămîne în general posibilă, ea nu e pe deplin justificată în piesa lui Baranga, datorită mai cu seamă realizării imperfecte a două personaje, Eliza și Ina, care condiționează comportarea eroului principal. Necorespondența temperamentală dintre Marin și Eliza, mediocritatea acesteia din urmă și insuficiența ei participare, de la egal la egal, la frămîntările soțului nu par să determine în mod logic revenirea lui. Tot așa cum poziția de victimă, pe care o dobîndește, de fapt, în piesă, Ina, nu motivează în suficientă măsură atitudinea celui ce părea că o iubește și e, totuși, atît de lesne dispus s-o părăsească. Tocmai de aceea, soluția în cazul lui Marin nu satisface deplin pe plan moral și pare unora silită, dacă nu chiar iezeită.

În legătură cu sinuciderea lui Andrei, ea nu pare cu desăvîrșire exclusă, într-o situație pe deplin motivată. Piesa nu oferă însă această motivare, absolut necesară, a unui act extrem de grav. De asemenea, e stranie complicitatea tuturor — clica de la școală care propune mutarea în provincie, cei de la forul superior (sfat popular sau minister) care au ajuns la înlăturarea din învățămînt, și chiar amicii acuzatului (Alexandru, de pildă) care nu știu să se bată la timp ca să-și salveze prietenul — complicitate de natură să arunce o lumină cel puțin echivocă asupra unor date ale societății noastre contemporane.

Iată dar că în ambele situații, referitoare la Marin și Andrei, imputările aduse nu s-au ridicat împotriva soluțiilor propuse de autor, ci împotriva nefundării temeinice a acestor soluții.

În ansamblu, apreciînd favorabil piesa, participanții la discuție și-au manifestat aceste nemulțumiri în raport cu ea, considerînd că Aurel Baranga a realizat o „rețetă“ a

fericirii, în care există toate elementele chimice necesare, dozate însă imperfect și dizolvate astfel încât s-a ajuns la un leac fără proprietăți toxice, dar cu însușiri nu pe deplin tămăduitoare.

*

Expresie a dezbatelor purtate în jurul Hanului de la răscruce, referatul lui Mihnea Gheorghiu a oglindit probleme multiple și interesante :

Discuția asupra piesei lui Horia Lovinescu a prilejuit un schimb interesant de idei, din a căror diversitate totuși s-ar putea extrage câteva idei-reper, fără ca să fie vorba de păreri formulate identic. Lovinescu a fost și rămîne un autor discutat, în sensul bun, care stîrnește dezbateri la un nivel superior. Are calități incontestabile și indiscutabile. *Hanu de la răscruce* este o piesă cu temă actuală : combaterea psihozei războiului și a isteriei atomice. Este o piesă care își propune și realizează construcția dramatică clasică (cele trei unități), este prima din dramaturgia noastră contemporană care le respectă deplin. Este o piesă de idei. Apoi s-au remarcat diferențierea personajelor, noutatea trătării, lucruri care o fac aptă de o montare seducătoare pentru regizori, interpreți și public, ceea ce explică și succesul avut. În sfîrșit s-au remarcat calitățile stilului : proprietate, finețe intelectuală. Piesă a unui dramaturg avertizat și înzestrat, un talent matur și curajos, căruia i se pot imputa orice cusururi în afară de banalitate, unul din cei mai moderni autori ai dramaturgiei noastre, mereu deschis ideilor noi și îndrăznețe ale teatrului. De aceea și exigențele majorității vorbitorilor au fost mai mari, foarte mari, de ordinul rafinamentului și erudiției. A fost grupa în care s-a făcut exegeză : critică, estetică, istorică, teologică și filozofică, cu trimiteri la istoria literaturii, de la Sofocle la realismul socialist, la istoria filozofiei, de la Platon la Kirkegaard și Sartre, la istoria literaturii liturgice, de la Toma d'Aquino la ultima enciclică papală.

În centrul atenției critice a vorbitorilor au stat două probleme de bază, legate de specificul teatrului de idei : valoarea conținutului de idei al piesei și modalitatea transpunerii artistice a acestui conținut în personajele piesei investite de autor cu valori de simbol.

În prima problemă, cei mai mulți dintre opinenți au remarcat că piesa e opera unui scriitor cerebral, lucid, deci autentic, potrivit pentru dificultățile teatrului care vehiculează idei, care comportă preocupări plurale și comerțul cu frămîntările cugetului contemporan, de la noi și de aiurea.

În *Hanu de la răscruce*, primejdia schematismului a fost evitată. Majoritatea vorbitorilor au regretat însă prezența dăunătoare a unei alte primejdii : concepția filozofică a autorului eșuează oarecum în vag ! Ideea principală a piesei este absentă : floarea cea mai frumoasă din grădina *Hanului de la răscruce* se sufocă deci sub bălăriile care ocupă, *libere*, toate marile suprafețe de la lumina soarelui (și a rampei), într-un hățiș prin a cărui frumusețe sălbatică mîna grădinarului n-a reușit să facă ordine, să distrugă, să aleagă, cu superioritate.

În sfîrșit, examinîndu-se circulația artistică a acestor idei în piesa discutată, a fost subliniată observația că majoritatea acestora (a ideilor) comportă (în cazul studiat) expresii nude de efect, expresii cvasipure, de o notație albă, aproape didactică, ceea ce a dus la concluzia, de altminteri foarte pertinentă, că : „o dramă exclusiv de idei nu este cu putință” și, mai departe, că : „idei fără sentimente și filozofie fără psihologie nu pot da în literatură (și cu osebire în teatru) opere mari, durabile”. Seducția laboratorului cerebral dăunează deci teatrului de idei, așa cum acesta a fost reînviat, în dramaturgia noastră nouă, de Horia Lovinescu.

Trecînd la noțiunea de dramatism cerebral, la ceea ce numeam modalitatea transpunerii artistice a conținutului de idei, în carnea și sîngele piesei de teatru, în eroii pe

care autorul i-a investit cu valori de simbol, a reieșit din discuții că lucrurile nu sînt atît de simple.

Cineva s-a întrebat — de exemplu — dacă în realizarea spectacolului n-ar fi fost mai bine să se interpreteze eroii ca *oameni vii* (ca individualități particulare), decît ca *simboluri* ale unor tipuri ideologice. Părerile regizorilor piesei au fost împărțite. Într-o lungă intervenție asupra acestui aspect al piesei (despre simbol, simbolistică, simbolism și alegorie), unul dintre vorbitori a demonstrat că autorul „în drumul lui, pornește de la niște simboluri pe care însă nu le respectă pînă la capăt și care ajungînd la o realizare ce-și pierde caracterul de simbol, nu ajunge totuși pînă la capacitatea de a obține caracterul unui personaj viu”. În procesul său de creație artistică, autorul se pare că a păcătuțit prin aceeași șovăială care l-a proiectat în vagul de conținut. El nu și-a *intenționat* eroii, cu consecvență, el a amestecat simbolul cu elementul concret-individual, rămînînd la jumătatea drumului, din ambele direcții. A dat naștere astfel unei contradicții de structură a piesei. Drama intelectualului, a credinciosului devot, a iubirii, a maternității frustate, a profesiei ratate, a puterii *superman*-ului, a omului liber, exprimate în simboluri cu majusculă (ca în „moralitatea” medievală), nu s-au adaptat perfect aplicației la tipul dramatic — individualizării și tipizării, ca să recurgem la niște termeni uzuali — și apare semnificativ faptul că tocmai simbolul forțelor prielnice vieții — *Muncitorul* — este eroul cel mai puțin realizat din piesa lui Lovinescu. Sub acest aspect, *Hanul de la răscruce* oglindește, prin urmare, contradicția dintre substanța incertă a simbolului și mijloacelor folosite în intenția de a-l integra cu claritate.

Intenția, scopul fiind clar, s-a ajuns prin urmare la părerea că „piesei lui Lovinescu îi lipsește nu schema dramatică, ci profunzimea dramei, motivarea ei psihologică, de unde impresia de artificiu, sentimentul de produs ieșit din laborator”, că autorul piesei — riguros și virtuos ca dramaturg — e deficitar ca filozof, iar experiența lui inovatoare e numai parțial valabilă.

*

Cetatea de foc, scrisă și reprezentată cu ani în urmă, a oferit un material bogat pentru reveniri și precizări folositoare, așa cum reiese din cele comunicate de Andrei Băleanu :

Discuțiile s-au referit deseori chiar la întregul drum de dezvoltare al dramaturgului. S-a remarcat un merit însemnat al său în dezvoltarea dramaturgiei noastre, meritul de pionierat în tratarea pieselor de actualitate, iar vorbitorii și-au exprimat, fără excepție, convingerea în autenticitatea talentului lui Davidoglu.

S-au remarcat calitățile piesei *Cetatea de foc*, prin caracterizarea personajelor, prin limbajul exigent al autorului, prin capacitatea de a construi o piesă, de a crea momente dramatice.

Deși s-au făcut obiecții însemnate cu privire la slăbiciunile piesei, mai mulți vorbitori au susținut că scheletul piesei rezistă exigențelor, chiar după o perioadă îndelungată, și s-a insistat asupra reluării piesei în repertoriul teatrelor noastre.

În această lumină a părerii că scheletul piesei rezistă, s-a vorbit despre slăbiciunile ei. S-au remarcat lipsa de putere de convingere a unora dintre tezele morale ale piesei, lipsa de capacitate demonstrativă a unora dintre atitudinile și gesturile cam prea de multe ori sublime și nu întotdeauna pregătite suficient din punct de vedere psihologic, datorită cărora eroii apar uneori într-un anumit mod, într-o anumită măsură dezumanizați, în episoade neveridice.

A fost de asemenea criticat abuzul de tehnicitate în dialogul piesei. S-au observat anumite elemente de neclaritate, în special în ultima parte a piesei, care obosesc și nu dau voie să se urmărească piesa în liniște.

S-a insistat asupra stufozității, care copleșește, obosește pe spectatori. O bogăție de personaje, de idei insuficient reținute, care devin dificile și îngreuiază perceperea piesei de către spectatori.

În legătură cu aceasta, unii vorbitori au făcut o observație cu caracter interesant, și anume de a se înlătura această primejdie a stufozității, în general, în toate spectacolele noastre, chiar și în cele clasice, unde s-a remarcat ambiția unor teatre de a prezenta piese lungi, stufoase, de a le prezenta integral fără nici un fel de intervenție. Este o chestiune care trebuie reluată și poate da prilej unor discuții.

Remarcându-se slăbiciunile piesei *Cetatea de foc*, s-a arătat că materialul dramatic, materialul de viață pe care autorul l-a tratat documentându-se bogat la fața locului, trăind în mijlocul oamenilor, nu a fost pe deplin asimilat, cristalizat, că — după o expresie — autorul a dat drumul ideilor prea crud, căutând să cuprindă uneori imperativul actual în momentul respectiv și de aceea lucrurile apar uneori neconvingătoare.

S-a desprins — în concluzie — opinia că autorul *Cetății de foc* e un dramaturg matur, capabil să construiască acțiuni pe planuri mari și să aducă în scenă figuri umane cu pasiuni autentice și viguros caracterizate.

*

Autor tânăr, Al. Mirodan a putut asculta păreri interesante despre piesa lui de debut, Ziariștii, păreri sintetizate în referatul lui Laurențiu Fulga :

Caracterul stringent al actualității problemelor puse de această lucrare dramatică, fără să devină ca altă dată punct de plecare pentru aprecierea ei, a stîrnit totuși comentarii multiple și variate, datorite îndeosebi capacității autorului de a reflecta realitatea într-un mod inedit și curajos, susținut cu mijloace artistice substanțiale.

Conflictul generat de forțele retrograde aflate într-o redacție sau primind influențe dinafară, a putut releva, pentru prima dată în literatura noastră dramatică, un erou pozitiv complex și dominînd scena cu o puternică personalitate, înlăuntrul căreia apar evidente cele mai specifice trăsături ale omului comunist al zilelor noastre.

În felul acesta, redactorul-șef Cercez izbuteste să acumuleze asemenea forță și autoritate morală, încît din forța și etica sa își primesc seva aproape toate celelalte personaje subordonate acestuia.

Este adevărat că s-a afirmat și opinia contrarie, potrivit căreia personajele secundare, oricît ar circula pe orbita Cercez, își dezvăluie, în primul rînd, propriile caractere.

Dar, întrucît autorul s-a dovedit mai avar cu prezența lor în acțiune, personaje ca Brînduș, Romeo Ionescu, Pietrosu etc. rămîn încă afectate de orbitoarea lumină ce-l aureolează pe redactorul-șef.

În această privință, trebuie adăugată precizarea făcută de autor însuși, care a pornit preconcepțat la elaborarea piesei sale, cu dorința fermă de a demonstra că e cu putință realizarea în literatură a unui personaj pozitiv complet.

Această dorință a impus, în chipul cel mai conștient, și acumularea tuturor calităților într-un singur erou, în dauna celor secundare.

Se vede, așadar, că demonstrația a reușit, dar cu riscuri evidente.

Stăpîn pe un dialog alert și inteligent, în ciuda abuzului de metafore și căutări ale simbolului cu orice preț, pătruns de spirit partinic, scutit de lozinci și declarații sterpe, într-o compoziție ingenioasă, cu toate obiecțiile aduse introducerii forțate în conflict a personajului Pamfil, reflectînd cu patos susținut fiorul romantic al lucrătorilor dintr-o presă în care principiul grijii față de om nu rămîne doar pe hîrtie, Al. Mirodan se dovedește, cu debutul său, unul dintre dramaturgii noștri înzestrați.

Alături de aceste virtuți, discuția asupra piesei *Ziariștii* a scos în evidență și o sumă de slăbiciuni, în bună măsură inerente debutului, dar peste care nu se poate trece cu ușurință, fiindcă o repetare a lor n-ar folosi autorului.

Printre cele mai grave, a fost afirmată slăbiciunea referitoare la spiritul negativ din piesă — încarnat în personajele Pamfil și Tomovici — care se descoperă mult prea de vreme, într-atît de ostentativ și parcă nu pe măsura pe care o meritau intransigența și sclipirea părții adverse, încît, de la un anume timp, conflictul nu mai prezintă nimic nou, iar deznodămîntul pare a fi ușor previzibil.

Scena din locuința lui Pamfil nu numai că nu ajută cu nimic la dezvoltarea acțiunii, dar realizează o atît de stridentă apariție, încît distonanța dintre acest tablou și restul compoziției afectează deopotrivă logica faptelor, ca și interesul pentru ceea ce e firesc să urmeze sau nu mai urmează de loc.

Pe această linie de idei, autorul apreciază că piesa sa comportă două conflicte: unul aparent, între Cerchez și Tomovici, altul în subtext, între atașamentul adevărat pentru cauza socialismului și demagogie.

Dar se pierde din vedere că al doilea conflict, dintre ideile mai sus amintite, nu poate exista fără oameni, și atîta timp cît oamenii manifestă în scenă sentimente de auto-liniștire în felul cum acționează și felul cum își afirmă ideile despre socialism sau demagogie, piesa nu poate fi scutită de tot atîtea limite.

Opinii că personajului nevăzut Ion Gheorghe nu era necesar să i se descopere numaidecît corespundențe de biografie cu Cerchez sau altul — Cerchez și ceilalți fiind gata să aperse pe oricare necunoscut, năpăstuit pentru curajul de a fi dezvăluit în presă mîrșăviile nu știu cui — i s-a dat replica, anume că autorul avea nevoie de o asemenea coincidență pentru a contura într-un fel oarecare personalitatea celui ce nu apare nicio dată în scenă.

De asemenea, observației despre lipsa unui tablou care să oglindească aspecte din munca propriu-zisă a ziariștilor pe teren, ca un corolar ultim al reflectării vieții ziariștilor în esența profesiei lor, s-a răspuns cu exemplul lui Romeo Ionescu și al celorlalți membri ai redacției, în a căror neconținută mișcare dinspre viață în redacție și invers, se transmite îndeajuns din specificul acestei munci, pentru ca să nu mai fie nevoie de un adaos special.

N-a rămas nedezbătută nici modalitatea cu care autorul rezolvă micile conflicte sentimentale, reducînd viața sufletească a personajelor angajate în aceste partituri sărace, la cîteva vagi declarații, care nu trezesc însă nici un ecou în sensibilitatea spectatorilor, pentru care datele, prezentate inițial, zadarnic așteaptă o confirmare în acte autentice de viață.

În ceea ce privește riscurile care primejduiesc un ritm atît de cursiv și trepidant, în aparență supranecesar pentru susținerea unui ritm îndrăcit de spectacol, s-a opinat că el nu ajută în destulă măsură personajelor să se dezvăluie total, complexitățile lor sufletești firești fiind adesea în contradicție cu chipul fulgerător în care aceste personaje apar în scenă și-și debitează rolul.

Dacă unele personaje, ca Vișoru și Pietrosu, apreciate ca argumente vii în dîzerata pe care Cerchez i-o face lui Tomovici, indirect, despre etica ziaristului comunist; dacă pe acestea, autorul îl pune pe Cerchez să le solicite anume, el jucînd rolul de declanșator al unor biografii bogate și în ultimă instanță extraordinare, pentru altele — a căror sarcină în scenă este independentă de Cerchez, ca, de pildă, Brînduș, Romeo Ionescu, Marcela etc. — autorul se lasă furat de spuma strălucitoare a replicilor respective, afișîndu-i numai exterior și pierzînd în vedere ceea ce acești oameni duc fără doar și poate în sensibilitățile și conștiințele lor.

Cu aceste considerații, discuția desfășurată în jurul piesei lui Al. Mirodan, fermentată de un cald atașament pentru autor și lucrul său, mărturisită în termenii cei mai

stăpîniți cu puțință — a avut marele dar de a nu se fi limitat cu strictețe la obiectul propus, încercînd generalizări apte să ajute în primul rînd activitatea creatoare de viitor a dramaturgului.



Penultima grupă s-a ocupat de Împărătița lui Machidon, iar comunicarea asupra lucrărilor ei i-a revenit lui Teofil Bușecan :

În grupa care a discutat *Împărătița lui Machidon* de Tiberiu Vornic și Ioana Postelnicu, s-a ajuns, prin discuții destul de interesante, la o unanimitate de păreri în ce privește piesa discutată. S-a ajuns la concluzia că piesa a adus, la timpul său, o contribuție destul de importantă la problematica și la prezentarea pe scenă a țăranilor care caută un drum nou în viață.

S-a subliniat limba frumoasă a piesei și s-a remarcat de asemenea realizarea deosebită pe care autorii au obținut-o în actul I, considerat de toți participanții la discuții ca cel mai bun act din piesă.

S-a mai remarcat, cu anumite obiecții, realizarea a două personaje — a lui Machidon Olteanu și a Mariei — ca personaje izbutite.

În acord complet cu autorii, s-au arătat o serie de deficiențe destul de serioase în construcția piesei, care au dus la o scădere a valorii ei. Este vorba, în primul rînd, de actul II, dar și de actul III, părăsirea conflictului inițial în actul II și pornirea unui nou conflict în actul II față de actul I, conflict care nu are legătură directă cu actul I, introducerea de personaje noi care nu apar în actul I și care nu sînt motivate în măsură suficientă ; părăsirea celor din actul II sau introducerea altora fără importanță și necesitate etc.

S-a remarcat, de asemenea, că o serie de întîmplări, o serie de momente importante din viața eroilor nu se desfășoară în fața spectatorilor și, în acest fel, tabloul final și actul III au un caracter idilic și puțin convingător.

S-a vorbit de schematismul unor eroi și, mai ales, de al celor pozitivi, și în legătură cu aceasta s-a ridicat problema temei învinsului, în sensul explicării psihologice a acțiunilor eroilor negativi. În piesă există asemenea eroi, care nu au însă o motivare psihologică destul de puternică a acțiunilor lor.

Nu există o unitate de gen în piesă, în sensul că actul III și finalul contrastează, prin caracterul lor idilic, cu actul I, care este realizat pe plan dramatic.

Autorii au participat la discuții și au subliniat că sînt conștienți de anumite deficiențe ale lucrării în ce privește construcția și sînt hotărîți să treacă la îmbunătățirea ei, luînd din nou piesa în studiu.



În sfîrșit, Szabo Lajos a tras concluziile la discuțiile asupra piesei în limba maghiară : Mă acuz de Balla Károly :

Punctele de vedere critice, din care a fost abordată lucrarea lui Balla, au fost foarte temeinice și variate. În unanimitate, seminarul a conchis că ne găsim în fața unei lucrări slabe, a unei lucrări ce prezintă extrem de serioase lipsuri. S-au contestat valabilitatea tematicii, veridicitatea ei. S-au adus serioase obiecții în legătură cu compoziția dramatică, dar mai ales s-a arătat că aproape nici unul din eroi nu trăiește, nu e convingător. Dialogul e primitiv, nedramatic. Actorii nu-și pot îmbrăca rolul, iar efectul la public e confuz, paradoxal. Există în piesă multe locuri comune și eroi inutili, care țin în loc acțiunea și fac ca spectatorul să piardă firul. Întregul act III e pe muchie de cuțit : pe de o parte e prea idilic, pe de altă parte e construit după schema arhicunoscută a „secretarului” care rezolvă totul. Dar cea mai gravă chestiune o constituie echivocul moralei : „cum, se

poate întreba spectatorul, de asemenea oameni avem nevoie (fosti pungași, actualmente pocăiți) ?“.



Pe lângă cele șase piese de mai sus, grupele au luat în discuție — după o primă și singură lectură în colectiv — alte șase piese inedite și încă nereprezentate. E vorba de : Pe un pat de scînduri de Ana Novac, Doamna Chiajna de I. Luca, Ecaterina Teodoroiu de N. Tăutu, Mîine începem de I. D. Sirbu, Omul sfințește locul de L. Sebastian și S. Georgescu și O casă liniștită de I. D. Șerban. Discuțiile asupra acestor piese au fost — prin forța lucrurilor — limitate și reduse la prima impresie.

Dacă dezbaterile concrete ale pieselor în discuție au fost roditoare, ședința grupelor reunite, plenul, n-a fost la înălțimea scontată. Aceasta, atît pentru că intervențiile s-au fixat cu insistență pe probleme adiacente (ținuta criticii dramatice, raportul regizor-actor etc.), cît și pentru că nu s-a asigurat o bază comună de discuție, un limbaj comun. Aici și-ar fi avut loc generalizările teoretice, dezbaterile liniilor directoare ale dramaturgiei, contribuții noi în metodologia și estetica teatrală. Prea puțin, însă, din toate acestea și-a găsit expresie în plen. Ceea ce nu înseamnă cîtuși de puțin că seminarul de la Sinaia n-a fost o inițiativă constructivă. Din contra, s-au tras o sumedenie de învățăminte.

Enumerăm cîteva din cele mai importante. În primul rînd, s-a desprins varietatea de teme, de preocupări și de procedee manifeste în lucrările autorilor noștri. S-au subliniat progresele hotărîte în problemele de construcție și știință dramaturgică. S-au adus contribuții de ordin metodologic, din care a avut de cîștigat și critica dramatică. Apoi, seminarul de la Sinaia a contribuit sensibil la cunoașterea reciprocă și la apropierea între oamenii de teatru care activează în diverse sectoare ale acestei arte. S-a configurat, cel puțin în liniile esențiale, acel climat, acea ambianță de înțelegere și de simpatie, de solidaritate artistică, pe care a caracterizat-o ideea centrală a propășirii permanente a dramaturgiei originale.

Mai mult decît un experiment, seminarul de la Sinaia a însemnat începutul unei serii de manifestări analoage, care, sperăm, nu vor întîrzia să se concretizeze în forme din ce în ce mai cuprinzătoare și fertile.

Tragedia revoluționară

Respectul absolut firesc față de marile, impunătoarele valori din câmpul istoriei literare este uneori însoțit de o supremă timiditate, care ajunge la concluzia tristă, pesimistă a imposibilității de a le egala vreodată. Necesara, recomandabila modestie a scriitorului autentic din zilele noastre este meritorie atîta vreme cît complexele de inferioritate, constituite într-un cortegiu al obsesiilor, nu se încăpățînează să-l însoțească, neostenite, de-a lungul întregii sale existențe zămisitoare de frumos și adevăr artistic.

E enorm de greu, fără îndoială, amintindu-ți de Eschil, Shakespeare sau Racine, să privești cu o liniște indiferentă încercările rudimentare, pretențiile stupide, zgomotoase ale unor bravi impostori, care azvîrlă, de la înălțimea inconștienței lor insolente, mînușa genialilor predecesori, declarînd că s-au pornit să edifice, într-un moment de reculegere, tragedia modernă. Dar parcă e cel puțin nedrept față de înălțimea evului contemporan să-l învrednicești cu o privire sceptică atotcuprinzătoare, dispusă să-i atribuie numai dreptul inalienabil de a se prosterna cuvios în fața grandorii capodoperelor de altădată.

În această perspectivă, trezește sentimente contradictorii (admirație pentru înaltul simț de răspundere al dramaturgului, nedumerire în raport cu neîncrederea față de posibilitățile scrisului contemporan) o întrebare pusă de O'Neill prin 1930: „E cu putință să găsești o interpretare psihologică modernă sensului grec al destinului și să aplici această interpretare unei piese pe care spectatorii inteligenți de astăzi, ce nu mai sînt pradă unei credințe religioase, s-o poată accepta? Și ar putea ei oare să fie mișcați de o asemenea operă?”

N-au trecut decît vreo trei ani de zile după ce această întrebare cu rezonanță dramatică fusese formulată și un scriitor a îndrăznit să-i dea un răspuns concret, palpabil, într-o lucrare intitulată, provocator pentru spiritele conservatoare și sceptice, *Tragedia optimistă*.

Împletirea paradoxală, la prima vedere, a doi termeni opuși violent de-a lungul veacurilor de teoria și practica dramaturgiei n-a fost făcută de dragul senzaționalului; ea a apărut solicitată de niște sensuri noi, *contemporane*, care au determinat întinerirea unei specii literare bătrîne cît teatrul. Fascinanta legendă a lui Faust s-a lăsat parcă reeditată și în cazul tragediei, care și-a redobîndit vigoarea, altoită pe splendida ei tradiție.

În ce constă — ca să păstrăm terminologia lui O'Neill — această „interpretare psihologică modernă” dată „sensului grec al destinului”?

Unul dintre personajele lui Vsevolod Vișnevski rostește, la un moment dat, niște cuvinte menite parcă să deschidă discuția asupra accepției noi a tragediei, să pornească în căutarea definiției tragicului optimist: «Viața nu moare. Oamenii știu să rîdă și să

mănince pe mormintele celor dragi. Și e minunat! Murind, ostașii v-au cerut: „Mai multă voie bună!“ „Mai sus, steagul revoluției!“» E menționată aici o caracteristică umană, care cere dreptul recunoașterii universale: inconsistența, în timp, a sentimentului morții, caducitatea durerii de nesfârșită intensitate, provocată de pierderea unor oameni apropiați. Această particularitate a naturii umane nu coincide deloc cu ușurința inconsecvență, cu superficialitatea, cu lipsa de sensibilitate și incapacitatea de a ajunge la simțăminte puternice. Este, în fond, vorba despre marea forță a vieții, care se insinuează cu perseverență în trupul desperării răvășitoare și izbuteste să spulbere amintirea morții; este, în ultimă analiză, vorba despre echilibrul, sănătatea psihică a omului, care e făcut să-și învingă crizele depresive. Tocmai din această pricină, conștienți de resursele noastre interioare și de modul lor de acțiune, ne trezim uneori intrigati, astăzi, în contactul cu soluțiile sumbre ireversibile pe care le propune tragedia antică sau cea clasică.

Pornind de aici, autorul *Tragediei optimiste* a încercat să rezolve această incompatibilitate dintre o formă consacrată a dramei și mentalitatea omului modern. Și a reușit într-un mod admirabil, sintetizat de Tairov în „Teatrul sovietic și actualitatea“: „Opera aceasta (*Tragedia optimistă* — n.n.) ne-a dovedit că tragedia poate fi înțeleasă altfel decât pînă acum... Pînă acum, vedeam în tragedie deznodămîntul tragic, conflictul tragic, catastrofa tragică, o încheiere a acțiunii; dar datorită *Tragediei optimiste* am început să înțelegem catastrofa tragică nu ca o încheiere, ci ca o limită precisă, ca un punct culminant al acțiunii, care trebuie învins în numele vieții“. Catastrofa tragică ca limită precisă a acțiunii și nu ca încheierea ei definitivă deschide o amplă perspectivă, susceptibilă să valorifice înclinațiile optimiste ale omului, să-l scoată de sub imperiul concluziilor covârșitoare, întunecate, paralizante.

Dintotdeauna, tragedia considera necesar sfîrșitul iremediabil al eroului ca o demonstrație a victoriei inevitabile a soartei asupra omului. Eliberată de această concepție fatalistă (și e limpede că aici intervine, în cea mai mare măsură, „interpretarea psihologică modernă“ cerută de O'Neill pentru „sensul grec al destinului“), tragedia își descoperă alte coordonate, care-i lărgesc considerabil dimensiunile și semnificațiile. Eroul piere și în piesa lui Vișnevski, fără să fi fost însă în prealabil însemnat de soartă. Sfîrșitul său nu e, de fapt, decât un început: jertfa e adusă pe altarul viitorului. Faptul tragic constituie un pas, o treaptă în desfășurarea acțiunii, pe drumul dobîndirii victoriei generale. Spectatorul, care simte alături de erou, se identifică cu el, suferă enorm la pieirea acestuia: rănile sale morale încep însă să se tămăduiască imediat, în măsura în care s-a identificat și cu cauza eroului și a constatat că ea a căpătat și mai mulți sorti de izbîndă prin sacrificiul personajului preferat. În acest chip, ajungem la convingerea că moartea a deschis drum vieții. Și, tragedia devine astfel... optimistă, zguduind conștiințele oamenilor, fără a-i cufunda în tenebrele desperării.

În însemnările sale, Vișnevski vorbea despre necesitatea creării unei „tragedii revoluționare“: or, tocmai ideea revoluției, asociată cu datele fundamentale ale tragediei, a izbutit să-i modifice structura tradițională, întinerind-o, îmbogățind-o cu perspectiva stenică a viitorului. De aici, optimismul tragediei moderne, născută înăuntrul realismului socialist, se justifică prin rădăcinile sale înfipte în solul unei vieți cu desăvîrșire noi, generatoare de nenumărate gînduri și forme neîntîlnite încă în istoria civilizației.

Tematica revoluției socialiste n-a fost abordată prima dată în dramaturgia sovietică de Vsevolod Vișnevski. Maiakovski a fost și în acest domeniu un inițiator, scriind, contemporan cu marile evenimente, în 1918, *Misterul buf*: genialul poet folosește aici grandiosul și grotescul, întreprinzînd cu eroii săi călătorii în rai și iad, prin univers, în intenția definirii proporțiilor cosmice, pe care le visează pentru revoluție. Bill Belotșerkovski în *Uraganul*, Treniov în *Liubov Iarovaia*, Vsevolod Ivanov în *Trenul blindat*, Lavreniov în *Ruptura*, îmbrățișînd aceeași temă generoasă, consideră că o slujesc cel mai bine în

cadrul dramei eroice, restrângînd sfera acțiunii, localizînd-o într-un oraș, într-un sat, pe un vas de război și sugerînd, prin intermediul particularului, trăsăturile caracteristice, peisajul de ansamblu al lumii revoluționare. Autorul *Tragediei optimiste* consideră că „viața ne oferă posibilitatea unor uriașe amplitudini artistice, istorice” și că de aceea trebuie realizată o „tragedie monumentală”. În această lumină, el nu adoptă nici soluția maiakovskiană, nici pe aceea întrebuintată de înaintași și contemporani în drama eroică. Vișnevski își concentrează atenția, ca Lavreniov sau Treniov, de pildă, asupra unui grup de oameni dintr-un loc bine definit, care își deapănă înfrigorat existențele în fața ochilor noștri; introducînd însă în economia dramei niște comentatori — Primul și Al doilea plutonier — care fac legătura vie cu trecutul și cu perspectiva iminentă a viitorului, el amplifică considerabil dimensiunile operei, apropiînd-o de proporțiile maiakovskiene. În acest chip, el păstrează imaginea concretă a unor oameni ca toți oamenii, foarte aproape ca univers psihic și comportare de spectatori, îngăduindu-le, însă, fără intervenția miraculosului, să obțină înălțimi gigantice, valori de sugestie universală.

Ce se întîmplă în piesă? Undeva, în Flota Baltică, există pe un vas de luptă un așa-numit Detașament liber anarho-revoluționar, condus de elemente dubioase, profund deficitare pe plan moral. Partidul trimite aici o comunistă dirză, Comisarul, care se apucă să transforme cu răbdare oamenii, să-i scoată de sub influențe nefaste, să înlăture pe dușmanii evidenți sau camuflați. Detașamentul liber anarho-revoluționar e transformat în Primul regiment naval, alcătuit din trei batalioane. Această schimbare nu e numai una de nume; ea reflectă munca neobosită, plină de abnegație a Comisarului, care a reușit să strîngă în slujba revoluției, într-un mănunchi solidar, oameni înnoiți, gata de luptă neînfricată cu adversarul. Regimentul pornește pe uscat, se angajează într-o bătălie crîncenă cu oștile contrarevoluționare și le înfrînge. Comisarul moare în această luptă, dar cauza revoluției trăiește victorioasă, făgăduind omenirii viitorul unei vieți demne.

Această fabulă destul de simplă își descoperă, pe parcurs, o serie de sensuri extrem de interesante, care dezleagă, în mod artistic, unele dintre problemele majore ale revoluției.

Vorbînd la primul Congres unional al scriitorilor sovietici, în 1934, Vișnevski spunea, între altele: «Cultului „supraomului” care se dezvoltă în Germania, cultului „fiului ceresc” care se dezvoltă în Japonia, noi îi opunem figura autenticului conducător proletar, figura unui conducător omenesc, simplu și calm. Aceasta se poate face bine, aceasta trebuie să se facă. Masei din țările fasciste, care se supune orbește, noi îi opunem o masă care merge conștient înainte. Noi găsim o corelație: conducătorul și masa». Idei acesteia însemnate — conducătorul și masa —, una dintre cele esențiale în revoluție, pare că i se subordonează, în mare măsură, *Tragedia optimistă*. În fond, întreaga acțiune a piesei tinde să stabilească corelația despre care vorbește Vișnevski, se străduiește să apropie, în focul încordării dramatice, pe Comisar de oamenii de pe vas. Și numai fuziunea lor ideologică, afectivă, desăvîrșită, îi aduce în situația de a apăra cu cea mai mare eficacitate baricadele revoluției. Această fuziune nu presupune însă niște termeni abstracti; ea stabilește un lanț



Vs. Vișnevski

de condiții, cu ajutorul cărora se poate ajunge la identificarea conștiințelor, la solidarizarea lor în luptă.

Conducătorul — în cazul concret, Comisarul — trebuie să fie „omenesc, simplu și calm“. Dar nu numai atât. Mi se pare că cea mai potrivită caracterizare a Comisarului poate fi găsită într-o replică a celui de Al doilea plutonier, referitoare la comuniști în general: „Ascultați. Pînă la ultima suflare, pînă la ultima putință de a-și mai mișca brațul, fie chiar și stîngul, ostașul comunist va acționa. Și cînd nu mai poți acționa, îți rămîne gura. Convinge, îmbărbătează, fă pe ceilalți să lupte!... Nu poți vorbi — fă semne! Ești prins, ești bătut... nu te lăsa frînt. Nu te mai poți mișca, ești legat, culcat, cu gura astupată — scuipă călușul în obrazul călăului. Și dacă trebuie să mori, de ești lovit cu securea peste grumaz — dăruiește-ți ultimul gînd revoluției. Nu uita că și moartea poate fi muncă de partid.“

Simplității, căldurii interioare, eroismului i se adaugă și o mare dragoste în raport cu masa. „Noi credem în oameni“ — spune Comisarul, adăugînd: „Lucrezi cu oamenii pe care îi ai, nu cu aceia pe care i-ai vrea. Dar, în general, aici, la noi, în regiment, oamenii sînt buni...“ Acestei poziții a comunistului i se opune scepticismul anarhiștilor, concretizat de Marinarul răgușit („Toată existența noastră e schilodită. Ne-au otrăvit cazarma și închisoarea, am fost torturați și alcoolizați pe vase, iar dumneata — se adresează Comisarului; *n. n.* — vrei să ne faci acum să înghițim hapuri de conștiință“) și de Căpetenie: („Toți sîntem niște dobitoace mincinoase. Toți sîntem otrăviți. Toți trebuie să fim smulși cu rădăcina cu tot... Nu există Dumnezeu, nu există oameni... Nu există nimic.“) Încrederea pe care o acordă Comisarul masei i se răspunde, nu de la început, ci după consumarea unui proces complex, cu dragoste, cu devotament. Acest circuit al încrederii reciproce, al afecțiunii sincere manifestate de ambele părți, constituie o condiție fundamentală a fuziunii despre care vorbeam mai sus, a unității absolut indispensabile dintre conducător și masă în revoluție. Ideile abstracte ale sacrificiului, ale morții pentru o cauză înaltă, ale solidarității în luptă capătă un teren concret, solid, în relațiile *omenești* dintre oameni, în obținerea complicității dintre rațiune și sentimentele simple, adevărate, care înnobilează existența noastră. În acest sens am impresia că înțelege Vișnevski corelația dintre conducător și masă, în acest sens este ea demonstrată, cu instrumentele artei, în *Tragedia optimistă*, unind indisolubil, în crîncena bătălie, pe Comisar de marinarii din Primul regiment naval.

Și poate că, pe această linie, se poate bănui o intenție a autorului, care și-a ales o femeie în rolul Comisarului. E limpede că, pe de o parte, această alegere tinde să sugereze universalitatea revoluției, care cuprinde în miezul ei nu numai pe ostașii de sex masculin, consacrați faptelor de arme de o istorie de mii de ani. Pe de altă parte, însă, femeia, înzestrată aici cu o serie de date caracterologice convenite pînă acum mai cu seamă bărbatului — vitejie, duritate uneori, dîrzenie —, păstrează mari resurse afective, hărăzite ei de-a lungul veacurilor de maternitate, resurse care o îndică nemijlocit pentru vehicularea bogăției și profunzimii sentimentelor necesare în apropierea de mase. E o simplă impresie, dar, parcă, bravura fără de seamă capătă mai mult relief pe fondul firav, gingaș, al femeii, tot așa cum, pe temeiul unor prejudecăți vetuste, dragostea caldă, învăluitoare, apare implantată mai firesc în lumea afectivă a tovarășelor noastre de viață. Alegerea făcută de Vișnevski, în cazul Comisarului, nu poate fi, în nici un caz, redusă la limitele unui artificiu dramatic; ea dovedește, mai degrabă, o ascuțită sensibilitate și o admirabilă cunoaștere a sufletului omenesc.

Vorbînd însă despre tăria de caracter a Comisarului, despre claritatea cristalină a idealului ei și a căilor care duc spre realizarea lui, despre ferma ei credință în viață și în

izbînda acesteia, despre nemărginita-i ardoare revoluționară, e firesc să ne întrebăm de unde provin și cine nutrește aceste înclinații admirabile. Întrebarea devine cu atât mai legitimă cu cît, la sosirea pe vas, ea e aproape cu desăvîrșire singură în fața unei mulțimi ostile, care nu pregetă să devină autoarea celor mai mari ticăloșii, să ucidă fără nici o reticență. Răspunsul, care cuprinde o explicație supremă a miracolului care pare să anime existența Comisarului, începe să apară formulat într-o convorbire dintre femeia-erou și un viteaz marinar finlandez :

„Vainonen : Ce ? Tu ești singură, comisar ?

Comisarul : Dar partidul ?”

Completarea acestei idei pline de o considerabilă semnificație o face tot Vainonen, răspunzînd nedumeririi manifestate de un ostaș de pe vas :

„Marinarul ciupit de vărsat : Dar cîți sîntem : unul, doi și-atîta tot.

Vainonen : Cîți ? O jumătate de lume înainte, întreaga lume în spate și tovarășul Lenin la mijloc. Nu-ți ajunge ?”

Cei doi plutonieri continuă această temă, ajung s-o desăvîrșească, printr-o apoteoză a partidului, a făuritorului revoluției și a celor mai buni oameni ai ei :

„Primul plutonier : Întreb pe fiecare dintre voi : vă amintiți cîți comuniști erau pe atunci în rîndurile Armatei Roșii și ale Flotei ?... Hai încercați să vă amintiți, voi care ați trăit acele timpuri !... Două sute optzeci de mii. Jumătate din partid. Din doi comuniști, unul era pe front, în foc. Cel care rămînea se afla și el sub un alt foc, în orașe, în stepă și în păduri, pentru că în lupta de clasă nu există spatele frontului. Pe lista comuniștilor răniți se afla și Vladimir Lenin, iar printre cei uciși — Volodarski, Urițki, cei douăzeci și șase de comisari, comitete întregi guberniale și întregi organizații trecute prin sabie. Dar a avut măcar o clipă de ezitare partidul ?

Al doilea plutonier : E cu puțință oare să ții în loc sau să te pui de-a curmezișul unui astfel de partid ? Un partid înarmat, curajos, mlădios, care a ridicat întreaga clasă. Un partid care a creat o țară — o tabără gigantică a celor mai bune elemente ale omenirii ? Partidul care a creat unitatea de voință proletară în lupta sîngeroasă și nesîngeroasă, violentă și pașnică — împotriva tuturor forțelor lumii vechi... Cel care va încerca să se ridice împotriva unui astfel de partid, împotriva țării noastre, va fi frînt și strivit !”

În asociație cu această forță și vitalitate covîrșitoare de care dau dovadă partidul și oamenii care îl reprezintă, existența Comisarului și sfîrșitul ei își găsesc deplina justificare. În finalul piesei, Comisarul se stinge, dovedind, la lumina rampei, că „și moartea poate fi muncă de partid”. Adusă în scenă în agonie, ea mai apucă să spună cîteva cuvinte. Și nu se gîndește în ultimele clipe la un părinte drag, la un om iubit, la satul în care a văzut pentru prima dată lumina zilei. E mulțumită că și-a îndeplinit datoria, că a apărut cu demnitate adevărul revoluției. Pronunțînd cu mare greutate fiecare vorbă, ea șoptește : „Comunicați Consiliului Militar Revoluționar că Primul... regiment naval a fost format... și a nimicit pe dușman”. Cu o ultimă suflare, ea adaugă, înainte de tragerea cortinei finale:

„Păstrați onoarea marinei militare“... Acest îndemn curajos, plin de viață și încredere în victorie, acoperă suflul morții care plutește insistent deasupra eroinei. În același timp, arătându-ne că unii comuniști mor dar că viața cauzei lor e nemuritoare, finalul acesta pare să consfințească un sens fundamental al tragediei optimiste, s-o descopere în toată înălțimea-i impresionantă.

Grandoarea temei, caracterul monumental, coordonatele noi ale tragediei revoluționare impuneau un mod de expresie corespunzător, susceptibil să transmită sugestiv, artistic, convingător, universul sensibilității și gândirii febrile a autorului. Era cu neputință ca *Tragedia optimistă* să se mulțumească să facă apel la arsenalul diverselor forme dramatice uzuale, istovite de o îndelungată și egală întrebuintare. În aceleași însemnări, pomenite și altădată, scriitorul își explicitează, pe această linie, intențiile: „Ca să lupti pentru nou în teatru, trebuie să cauți... Și eu fac aceasta“. Vișnevski nu e un răzvrătit profesionist în artă, inovațiile sale nu constituie rodul unor străduințe, care se vor încununate de voluptatea gratuită. Remodelind edificiul de idei al tragediei, dramaturgul se vede constrâns să caute, să găsească liniile cele mai potrivite să înmănușeze armonice noutatea reflecțiilor și sentimentelor sale. Tocmai de aceea, discuția asupra formei în care e turnată *Tragedia optimistă* nu poate începe decât de la înțelegerea acestei necesități, căreia i se supune în mod creator autorul.

Foarte disputată a fost existența celor doi plutonieri, care, nefiind împlinți direct în miezul acțiunii, își îngăduie totuși o participare activă, comentând cele ce se întâmplă pe scenă, făcând asociație cu trecutul și viitorul, descoperind astfel o serie de sensuri filozofice ale piesei. Cei care consideră că aceste două personaje au o valoare formală dovedesc că nu s-au obosit din cale afară de mult să pătrundă în țesătura intimă a *Tragediei optimiste* și că sînt dispuși să accepte numai ceea ce obișnuința îndelungată le-a impus. În fond, acești eroi — care amintesc, într-o oarecare măsură, corul tragediei antice — au o legătură foarte strînsă, dacă nu cu aparența fabulei, în orice caz cu sensurile ei profunde. Ei nu fac oficiul de povestitori ai acțiunii, cum se întâmplă, de pildă, cu Cîntăreții din *Cercul de cretă caucazian* al lui Brecht, din „teatrul epic“; ei sînt un fel de conștiințe vii ale piesei, care îi prelungesc perspectiva, îi amplifică substanța, ajungînd la o serie de generalizări filozofice, izvorîte nesilit din desfășurarea acțiunii.

Un schimb de replici dintre aceste personaje descoperă o parte însemnată din justificarea existenței lor:

„Primul plutonier (privind pe spectatorii din sală): Cine-s oamenii aceștia?

Al doilea plutonier: Publicul. Urmașii noștri. Viitorul nostru, după care, ți-aduci aminte, tînjeam cîndva, pe vase...

Primul plutonier: Ce interesant este să vezi viitorul înfăptuit.“

Sînt cuprinse aici două idei esențiale: pe de o parte, „tînjirea după viitor“, *optimismul* legitim al clasei muncitoare, credința în victorie și lupta implicită pentru obținerea ei, iar pe de altă parte „viitorul înfăptuit“, realizarea visului romantic revoluționar, a visului perfect verosimil al comunismului, vis îndreptățit, fiindcă se îndreaptă în direcția mersului firesc al lucrurilor (cum spune, într-un loc, Pisarev).

Confruntarea aceasta cu viitorul, asociația cu trecutul și organica lor legătură cu prezentul constituie, de fapt, un sistem al anacronismelor, destul de folosit în practica dramei contemporane. Îl folosește de predilecție Bertolt Brecht în *Mama Courage*, în *Cercul de cretă caucazian* (unde două colhozuri gruzine de azi se întîlnesc cu o stră-

veche legendă chinezească, care sună familiar pentru urechile contemporanilor); îl folosește Maiakovski în *Baia* (unde descinde între semenii noștri o delegată a viitorului), în *Ploșnița* (unde un personaj e transferat peste o jumătate de veac). Îl folosește și Vișnevski într-o manieră foarte personală, confruntând trecutul (eroica luptă pentru marea dreptate) cu prezentul (înfăptuirea supremelor năzuințe) și reliefând astfel pregnant, în procesul de desfășurare, ideea revoluției victorioase.

Privind astfel lucrurile, prezența celor doi plutonieri nu rămâne parazitară, gratuit convențională; ea nu constituie nici un balast discursiv, în măsura în care replica acestor personaje, aproape scandată, este căptușită de o autentică poezie, generatoare de mare, vibrantă emoție.

E interesant de remarcat că, introducând acești eroi destul de neobișnuiți, și prin ei câteva situații mai rar întâlnite în economia unei piese, autorul nu renunță, în același timp, la o serie de date fundamentale ale tehnicii dramatice, menite să susțină eșafodajul *Tragediei optimiste*. Există mai multe scene de înaltă tensiune, dintre care relevante par: aceea a sosirii Comisarului pe vas, sumara dar cruda judecată anarhistă a bătrânei cu punga de bani sau lichidarea cinică a celor doi ofițeri veniți din prizonierat. Aceste fragmente spectaculoase nu sînt confecționate cu meșteșug pentru captarea bunăvoinței unui public mai puțin exigent; ele ating însemnate valori dramatice, slujindu-se de o pastă groasă, foarte proprie zugrăvirii lumii „spirituale”, instinctuale, a unora dintre anarhiști. Nu se poate trece cu vederea mai cu seamă momentul apariției Comisarului, sortit să declanșeze resoartele puternice ale dramei. Falsul puritanism, iezuitismul au încercat să refuze această scenă importantă, simțindu-se stinjenite de dorința erotică brutal manifestată de marinari. Dar, intrarea „nămilei de bărbat pe jumătate gol, tatuată” și a cearșafului purtat simbolic, ca și glonțul slobozit de Comisar în burta Marinarului pe jumătate gol sînt zguduitoare, profund dramatice, sunînd ca un grav preludiu al tragediei. Această scenă, ca și aceea de mai tîrziu a uciderii Căpeteniei anarhiste au o importanță considerabilă în gradarea conflictului: ele sînt un fel de momente-cheie care rup, sfîșie, asemenea unui cataclism, atmosfera creată, schimbînd albia acțiunii, definindu-i alte coordonate, cu ajutorul cărora începe să se profileze deznodămîntul piesei.

Structura complexă a lucrării, cu alternanța pasajelor de atîtea ori lirice ale plutonierilor și a secvențelor de dramatism concentrat citate puțin înainte, determină și o mare varietate a limbajului folosit de personaje: metafora încărcată de valori sensibile a comentatorilor se întîlnește cu violența primitivă, crudă, a cuvîntului rostit de Marinarul răgușit sau Căpetenie; replica mai intelectualizată, mai contorsionată a lui Alexei („Eu reprezint partidul propriei mele judecăți critice”) se întîlnește cu aceea de o simplitate, de o candoare impresionantă a lui Vainonen („Bine — e cînd le va fi bine tuturor. Socialism”, sau „Cine o muri, o muri, dracu’ să-l ia... Dar va muri prima dată ca un om”).

Lectura foarte atentă, aplicată, a textului *Tragediei optimiste* îngăduie — datorită deosebitei minuțiozități a autorului în compoziția dramatică, în evoluția măiastră a conflictului, în diferențierea caracterologică a personajelor, în maniera lor de exprimare, în cîntărirea extrem de mișaloasă a fiecărui cuvînt și a greutății lui specifice în ansamblu — descifrarea, fără echivoc, a semnificațiilor cuprinse în piesă. Cu toate acestea, autorul și-a mai luat măsura de precauție a alcătuirii unui foarte amplu, veritabil caiet de regie, care însoțește, în lungi paranteze, lucrarea dramatică propriu-zisă. Vișnevski merge, pe această linie, pînă la limita deslușirii subtextului. Așa, de pildă, Comisarul spune, într-un loc: „Stați liniștiți, tovarăși. Poate că această convorbire e necesară”, pentru ca în paran-

teza indicației de regie să găsim adăugat : «rostește această frază, dându-i înțelesul de: „așa o să câștigăm timp“.» Explicațiile autorului sînt foarte plastice, fiind înzestrate cu o mare putere de sugestie, ca în acest caz : «Din grupul oamenilor care s-au oprit și ascultă, cineva strigă întunecat : „Deci nu mai au încredere în noi?“ Și oamenii încep parcă să-i și vadă pe vinovați, iar trupurile se îndoaie să primească lovitura». Uneori este solicitată, tot în intenția sugerării atmosferei, asociația olfactivă : „Din nou spații nocturne, pline de miros de sare, de iod, de pește și pelin“.

Ceea ce apare însă cel mai frecvent este asociația muzicală, care tinde să împlinească cuvîntul, să contureze aproape fizic cadrul diverselor secțiuni ale acțiunii. Tot în însemnările sale, dramaturgul, vorbind despre noua tragedie, arăta că ea trebuie să realizeze „o imagine uriașă, clasică, emoțională, *muzicală*“ (sublinierea noastră : *H. D.*) Consecvent cu sine, Vișnevski are indicații ca acestea : „Muzica redă vuietul luptei care se îndepărtează și apropierea zorilor pe malul mării. Sunetele se succed armonios și pur, pătrunzînd în sînge“ ; sau „În liniștea aceasta vibrează nemărginita tristețe omenească. Ea nu poate fi exprimată decît prin muzică“ ; sau „Gornistul începe să sune. Sunetele vibrează, ca o poruncă. Sînt o reprezentare a datoriei, promptitudinii și ordinei“ ; sau, în sfîrșit, în finalul piesei „Ca apele marilor rîuri, inundate de lumină, ca mărețele și copleșitoarele forțe ale naturii, cumplite în dezlănțuirea lor, desprinzîndu-se din melodie, curg sunete încă crude, brutale și puternice — vuietele cataclismelor și șuvoaielor vieții“.

Fior revoluționar. Adevăr zguduitor. Poezie în acțiune. Filon emoțional vibrant. Proportii monumentale. Modalitate originală de tratare. O nouă tragedie... Iată, poate, unele elemente esențiale, care, în mod convențional, ar apărea separate din închegata formulă de compoziție a poemului dramatic ce și-a ales ca titlu : *Tragedia optimistă*.

Tradiții și perspective

Teatrul Național din Iași și-a serbat de curînd venerabila vîrstă de 14 decenii. Atîtea s-au împlinit, în decembrie trecut, de la primele lui începuturi, în timp ce de la întemeierea *instituției* teatrale naționale, avînd caracter de continuitate, se numără douăzeci de ani peste sută.

Este, deci, prilejul nimerit de a cerceta contribuția adusă de scena Iașului mișcării teatrale și dezvoltării culturii din țara noastră. Realizarea acestei intenții presupune, fără îndoială, și reliefarea ideilor călăuzitoare ale activității desfășurate aici, precum și a specificului artistic afirmat și îmbogățit în decursul vremii.

Primul spectacol în limba romînă are loc la Iași, la 27 decembrie 1816, din inițiativa lui Gheorghe Asachi, cu pastorală *Mirtil și Hloe* de Florian și Gesner, prelucrare de Asachi. După *Mirtil și Hloe* se reprezintă încă o piesă: *Alzira* — tragedie în cinci acte de Voltaire — „dar intrigile celor ce vedeau cu ochi răi începutul unei mișcări culturale prin teatru, paralizază această pornire“, scrie istoricul teatral Emanoil Manoliu. „Pornirea“ lui Asachi nu se oprește însă aici, ceea ce dovedește că ea nu avea un caracter întîmplător. Marele animator al culturii moderne din Moldova a stăruit pe acest drum, vrednică de reținut fiind preocuparea lui pentru crearea unui repertoriu național, paralel cu promovarea spectacolelor în limba patriei.

Începutul din 1816 poate fi considerat, prin urmare, actul de naștere al Teatrului Național din Iași. Menționăm că în Muntenia, Eliade Rădulescu reușește să facă același lucru abia în 1819, după ce, cu un an mai înainte, domnița Ralu Caragea înființase la București teatrul grecesc de la Cișmeaua Roșie.

Deși pe baza documentelor cunoscute nu se poate stabili o legătură directă între activitatea eteriștilor, al căror centru se afla la Odessa, și acțiunea de pionierat cultural desfășurată de Asachi, este totuși în afară de îndoială faptul că războaiele ruso-turce au contribuit în mare măsură la propagarea ideilor de emancipare națională, susținute și de eteriști, și au avut o înrîurire binefăcătoare asupra dezvoltării culturii din țările dunărene.

După slăbirea influenței turcești, adică după pacea de la Adrianopole (1829), se face simțit și în principatele romîne un curent innoitor. Însăși înființarea teatrului francez și realizările culturale ale lui Asachi, din epoca imediat următoare, se datoresc unor situații politice și economice noi, determinate de același important act internațional prin care Muntenia și Moldova, deși sub suzeranitatea imperiului otoman, sînt puse sub protecția Rusiei.

În aceste împrejurări, la 15 noiembrie 1836, se inaugurează „Conservatorul filarmonic-dramatic“, condus de un comitet de trei: Ștefan Catargiu, V. Alecsandri și Gh.

Asachi. Elevii acestui conservator joacă la 23 februarie 1837 piesa *La persouse* și *Uăduva vicleană* (prelucrări după Kotzebue).

Începînd din 1837, în toate contractele încheiate între guvern și „antreprenorii” (concesionarii) teatrului din Iași se cuprinde clauza ca o zi pe săptămînă (mai tîrziu două) să fie destinată „teatrului moldovenesc”. Reprezentația dată la 23 februarie 1837 „drept cercare” de elevii conservatorului se repetă după trei zile. La 8 aprilie același an, se înfățișează *Petru Rareș-Uodă* și *Contrabandul* sau *Întunecimea de lună*. Prin urmare acum se poate vorbi de *prima stagiune* a teatrului național. Conservatorul încheie și contracte cu elevii pentru reprezentațiile moldovenești¹. În iunie 1837 începe să se publice și *Repertoriul teatrului românesc în Moldova*.

În 1840, guvernul a hotărît unirea administrației trupei moldovenești cu aceea a trupei franceze, sub o unică direcție, prezidată de N. Șuțu, și avînd ca membri (concesionari) pe Costache Negruzzi, M. Kogălniceanu, V. Alecsandri.

Acum începe seria spectacolelor cu piesele originale ale lui Alecsandri — mai apoi și ale lui Millo. La 18 noiembrie 1840 se joacă *Farmazonul din Hirău*, apoi urmează *Iași în carnaval*, *Iorgu de la Sadagura*, *Piatra din casă*, *Baba Hîrca* de Matei Millo, *Chirițele* lui Alecsandri ș.a.m.d.

În 1846, N. Șuțu ia din nou conducerea teatrului, asociindu-și-l pe Matei Millo, recent întors în țară după studiile pe care le făcuse la Paris. În același an (la 27 decembrie, deci exact după 30 de ani de la primul spectacol organizat de Asachi) se inaugurează clădirea „Teatrului Mare” de la Copou.

Din sumarele date, prezentate aici, rezultă că întemeierea teatrului românesc din Moldova se datorește unor anumite curente de idei, determinate, la rîndul lor, de împrejurări sociale și politice cunoscute: războaiele ruso-turce și Eteria, noua așezare a țărilor

¹ Burada, *Istoria teatrului în Moldova*.

Scenă din „Horia” de M. Davidoglu



române după pacea de la Adrianopole, programul cultural al „Daciei literare“. Născut ca urmare a unor frământări istorice, teatrul ieșan a păstrat, de-a lungul activității sale îndelungate, amprenta unei instituții înaintate, menită să promoveze înnoirile. Fără îndoială, afirmarea în timp a acestei tendințe a pretins nenumărate sacrificii. Niciodată, însă, tradiția militantă a teatrului ieșan nu s-a risipit. Bunăoară, dacă în anii premergători revoluției de la 1848 s-au găsit actori care să lupte împotriva regimului absolutist, prezentând cuplete și scenete cu un conținut adecvat scopului în diferite localități mai mici (fapt pentru care au și fost surghiuniți la mănăstirea Soveja — e vorba de Luchian, Teodorini și Teodoru), trebuie să recunoaștem că ei au avut urmași tot atât de hotărâți; Millo și-a părăsit rangul boieresc și a urcat pe scenă. Considerînd teatrul o tribună de luptă, marele actor trece de la criticarea moravurilor feudale la demascarea „monstruoasei coaliții“ (în *Apele de la Uicărești*, *Haine vechi*, *zdrențe politice* ș. a.)

Generații după generații de actori l-au urmat pe Matei Millo, servind teatrul cu același devotament, cu aceeași abnegație, pînă astăzi.

După perioada începuturilor și după constituirea ca instituție de sine stătătoare, militînd (mai ales prin repertoriul lui Alecsandri) pentru programul cultural al „Daciei literare“, după revoluția de la 1848 și după actul de unificare politică din 1859, un alt moment de seamă în viața Teatrului Național din Iași este acela al îndrumării lui de către Eminescu.

Millo își continua activitatea la București. Trădarea idealurilor pașoptiste de către burghezie, formarea și consolidarea regimului „monstruoasei coaliții“ duc, în domeniul artei, la manifestări de cosmopolitism și derută ideologică. Repertoriul teatrului din Iași este invadat de lucrările în serie ale autorilor din Apus. Împotriva acestui repertoriu și, în genere, împotriva abaterii teatrului de la îndeplinirea misiunii sale educative, Eminescu ia atitudine vehementă,

Între 1876—1877, poetul devine redactorul părții neoficiale a foi „Curierul de Iași“.

Scenă din „Veste bună“ de M. Ștefănescu



Aici el desfășoară, între altele, și o stăruitoare activitate de critic dramatic. Cu prilejul fiecărui spectacol, face considerații asupra repertoriului, militează pentru interpretarea adecvată caracterelor și arată rosturile teatrului. Piese de senzație, „lipsite de caractere dramatice“, farsele obscene, romanele dramatizate, dramele de bulevard care „tratează în genere încălcarea codului penal și boalele trupesti“ sînt, deopotrivă, ținta atacurilor lui Eminescu. În locul acestora el recomandă „un mic repertoriu ales, care să formeze miezul vieții adevărat artistice și începutul unui teatru național, vrednic de-un asemenea nume“. Aceste piese trebuie „să intereseze prin caracterele lor, nu prin romanticitatea întâmplărilor“. În acest sens sînt indicați autori ca Molière, Goldoni, Shakespeare, V. Hugo, Gogol, „în bunele traduceri vechi, editate de societatea filarmică din București“. Reprezentînd asemenea piese, ca și repertoriul mai vechi (original și traduceri) jucat de Millo, teatrul își va putea îndeplini rolul său educativ.

Dar critica lui Eminescu nu se limitează la repertoriu. Dovedind o deplină cunoaștere a mijloacelor teatrale de expresie, el îi îndrumază și pe actori, cerîndu-le să caracterizeze rolurile, să vorbească natural, să se identifice cu personajul, evitînd exagerările retorice sau naturaliste. În acest sens poetul îl dă mereu de exemplu pe Millo, singurul care avea — spune el — „l'art de causer“.

În adevăr, Millo a fost și un reformator în spirit realist al interpretării teatrale. De altfel și repertoriul său, avînd un pronunțat caracter satiric și profund național, implica mijloace adecvate de expresie: vorbire firească, gesturi măsurate etc.

Este cert că activitatea desfășurată de Eminescu în calitate de critic teatral a influențat pozitiv munca actorilor.

Poziția adoptată de Eminescu față de spectacolele teatrului din Iași a avut darul să înfrîneze în bună măsură tendințele cosmopolite și să mențină trează conștiința artistică și cetățenească a actorilor.

Sub ochii și îndrumarea lui Eminescu se perfecționează sau debutează actori de mare talent și prestigiu, continuatori ai școlii lui Millo, ca: Mihai Galino, Frosa Sarandi (despre care poetul afirmă că s-a format în „școala adevărului“ — școala interpretării realiste a lui Millo, astfel că „își stăpînește cu deplină siguranță glasul, fizionomia, mișcările“ și, mai ales, „vorbește natural și dezghețat“), apoi C. Bălănescu, Elena Lascu, Ana Dănescu — aceasta apreciată în mod deosebit pentru „tonul cu totul firesc, niciodată afectat“ —, Ralu Stavrescu, C. Ionescu, M. Arceleanu, Gr. Manolescu — tînărul care avea să devină excepționalul artist de mai târziu, activînd la București, dar — unele stațiuni — jucînd și la Iași, împreună cu Aristizza Romanescu.



O perioadă de înflorire adevărată începe, însă, în viața Teatrului Național din Iași, odată cu venirea la direcție a lui Mihail Sadoveanu (1910). Scriitorul a căutat să refacă mai întîi prestigiul instituției și al actorilor prin alcătuirea unui repertoriu de înaltă ținută artistică și de o mare eficiență educativă.

Dezvoltîndu-se în atmosfera „Vieții românești“, scriitorul a adus și în orientarea teatrului concepțiile artistice promovate de cea mai însemnată revistă de cultură a țării. Fără îndoială, nu poate fi vorba aici de ideologia poporanistă. Revista ieșană a depășit cu mult limitele ideologice ale curentului politic cu același nume. De altfel, într-un interviu acordat în 1926,² Mihail Sadoveanu afirma: „Nici nu s-a făcut niciodată poporanism literar“. Era vorba, însă, de un program cultural larg, exprimat încă de la apariția revistei, în 1906: „Mulți nu-și dau seama că noțiunea de cultură națională nu e în contradicție cu cea de cultură universală omenească...“ Cultura națională nu se poate ivi decît atunci cînd masele participă „și la formarea și la aprecierea valorilor culturale“.

² „Adevărul literar și artistic“ nr. 268/1926

Prin teatru, Sadoveanu înțelege să răspîndească valorile culturii universale și naționale, făcîndu-le cît mai larg cunoscute și respectate. De unde pînă atunci se urmărea succesul facil, reprezentîndu-se piese ca: *La băi*, *O căsnicie*, *Balamuc*, *Enigma*, în stagiunea 1910—1911 se joacă, între altele: *Ovidiu* de Alecsandri, *Dama cu camelii* de Al. Dumas (cu Aglae Pruteanu), *Hoții* de Schiller, *Revizorul* de Gogol, *Anna Karenina* de Tolstoi (tot cu Aglae Pruteanu). La sfîrșitul stagiunii, un istoric al teatrului din Iași — fostul artist-societar Em. Manoliu — concludă: „întîiași dată s-a putut obșerva în stagiunea aceasta că s-a făcut un pas real spre cultivarea gustului publicului” — ceea ce indică limpede rezultatele aplicării unui program artistic bine chibzuit. În stagiunile următoare au urmat: *Despot-Vodă* și *Fintina Blanduziei* de Alecsandri, *Violeniile lui Scapin* de Molière, *Cadavrul viu* de Tolstoi, *Înșir-te mîrgărite* de V. Eftimiu, apoi piesele lui Caragiale (jucate, toate, la începutul stagiunii 1912 în semn de omagiere a memoriei dramaturgului de curînd dispărut), *Crimă și pedeapsă* de Dostoievski, *Hamlet*, *Faust*, *Shylock*, *Oedip-rege* de Sofocle, *Apus de soare*, *Sînziana* și *Pepelea* de Alecsandri, *Înviearea* de Tolstoi.

Se remarcă prezența în repertoriu a marilor clasici ruși, neîntrecuți creatori de tipuri umane, apreciați în mod deosebit și în cercul „Vieții romînești” pentru desăvîrșita intuiție realistă și pentru umanismul lor democratic. Alături de aceștia se situează autorii romîni ale căror opere evocă tradițiile istorice și subliniază specificul caracterului și al vieții poporului nostru. Alecsandri, Delavrancea, Eftimiu (în *Înșir-te mîrgărite*), iar dintre autorii mai vechi Matei Millo întregesc cunoașterea peisajului istoric, sufletesc și a perspectivelor colectivității noastre naționale.

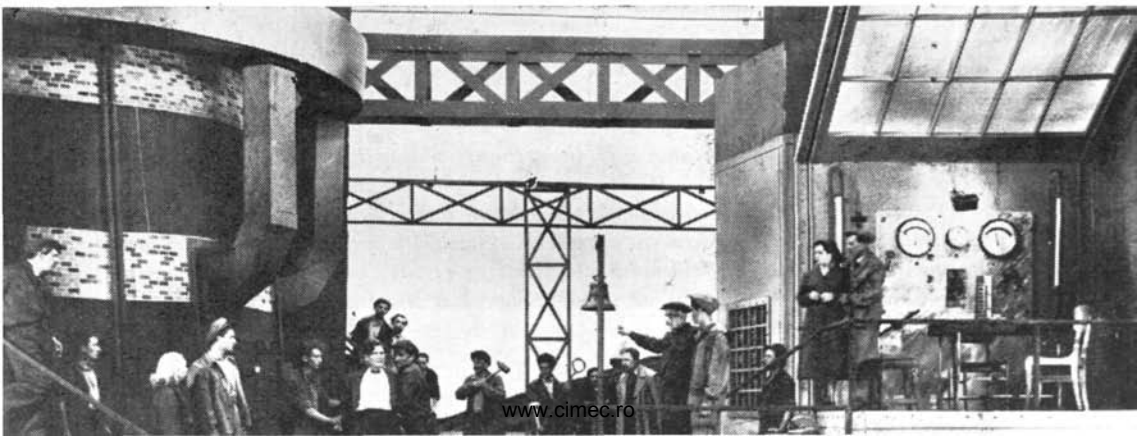
Prin urmărirea consecventă a unei asemenea directive artistice, vreme de opt ani³, instituția teatrală din Iași a reușit neegalate succese, întărindu-și și lărgindu-și bazele tradiționale și democratice și formînd o nouă pleiadă de actori cu preocupări de întrupare realistă a personajelor. Concepția lui Millo, susținută și teoretizată de Eminescu, își găsește în timpul direcției lui Mihail Sadoveanu o largă valorificare, datorită repertoriului variat în care predomină rolurile de caracter.

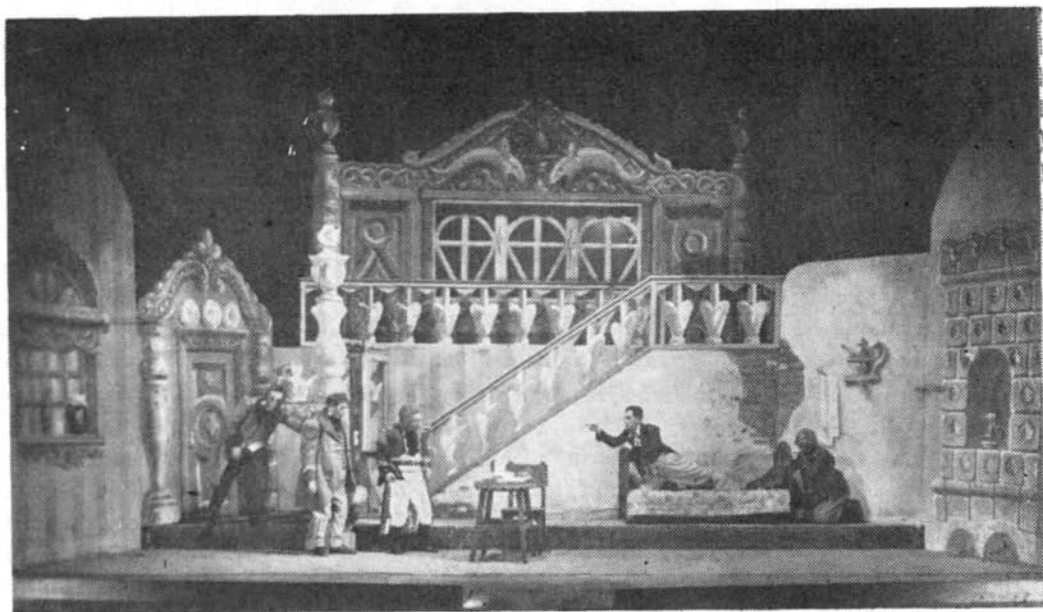
După activitatea de mare răsunet desfășurată pe scena din Iași, în timpul primului război mondial, cînd trupele reunite ale teatrelor naționale din țară au prezentat spectacole de neuitat, contribuind la menținerea moralului maselor largi de soldați și al răniților, Teatrul Național ieșan intră într-o nouă etapă de dezvoltare.

Lăsăm la o parte feluritele aspecte ale marasmului ideologic mai ales din anii următori războiului — în expunerea de față ne interesează în primul rînd faptele pozitive,

M. Sadoveanu a fost director al Teatrului pînă în 1918. Amănunte asupra acestei perioade v. „Mihail Sadoveanu la Teatrul din Iași”, în „Omagiu lui Mihail Sadoveanu”, E. S. P. L. A., 1956, p. 94.

Scenă din „Cetatea de foc” de M. Davidoglu





Scenă din „Revizorul“

care adîncesc profilului instituției trăsături vrednice a fi păstrate — și ne oprim la elementele într-adevăr semnificative.

Fiecare epocă istorică pretinde rezolvarea unor probleme specifice și evidențiază preocupări și atitudini bine determinate. Perioada dintre cele două războaie mondiale, caracterizată în general prin ascuțirea contradicțiilor economice și sociale, prin crize și mișcări muncitorești de amploare, prin diversiuni șovine și represii sîngeroase, a adus și în planul literaturii dramatice conflicte și teme noi. Evident, ele nu puteau fi totdeauna aduse pe scenă, fătîș, din cauza cenzurii regimului. Repertoriile teatrelor sînt din nou aglomerate de tot felul de producții bulevardiere care reiau, sub zeci de fațete, intrigă desuetă a „triunghiului” conjugal. S-au jucat și la Iași destule piese de acest soi. Totuși, s-a simțit aici și o rezistență.

Spiritul „Vieții romînești”, pe de o parte, prezent la Național în continuare prin directori ca poetul Mihai Codreanu, sau ca Ionel Teodoreanu și G. Topîrceanu (acesta din urmă pentru o perioadă scurtă), prin membri din comitetul de lectură, aleși mai cu seamă dintre profesorii Facultății de litere și filozofie, majoritatea colaboratori apropiați la „Viața romînească” — între care cităm pe Ibrăileanu, I. Botez, Octav Botez ș.a. — nu a îngăduit ca scena Teatrului Național să devină o tribună a vulgarității și a diversiunii.

Pe de altă parte, colectivul actoricesc — antrenat în reprezentarea atîtor opere de valoare din dramaturgia clasică națională și universală, educat în cultul marilor autori și al marilor interpretări datorite înaintașilor — nu putea renunța la un repertoriu menit să-i măsoare și să-i sporească forțele. Astfel, pe scena Teatrului din Iași s-au reprezentat în continuare *Romeo și Julieta*, *Othello*, *Azul de noapte* de Gorki (jucat pentru prima oară în 1905), *Puterea întunericului* de Tolstoi, *Hoții* de Schiller, *Cyrano de Bergerac* de Ed. Rostand, *Ulaicu Uodă* de Al. Davila, *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale.

Treptat își fac, însă, apariția și lucrări mai noi, care critică destul de viguros viața contemporană, îndeosebi caracterul odios al capitalismului, mizeria morală a lumii periferice din marile metropole occidentale, discriminarea rasială, aspectele cele mai recente ale parvenitismului etc. Se joacă, de pildă, *Domnișoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu,

care aduce pe scenă periferia bucureșteană cu lumea ei pestriță, cu oameni decăzuți din cauza mizeriei, cu idealuri naive care totuși nu se pot realiza, cu tragediile și cu speranțele ei mișcător de modeste. Se mai joacă *Ciuta* lui V. I. Popa, *Titanic vals* și *Visul unei nopți de iarnă* de Tudor Mușatescu, *Punctul negru* de Kadelburg, *Topaze* de M. Pagnol, *Mansarda* de Alfred Gehry și multe altele.

Animatorii mișcării teatrale, acei care largesc tematica repertoriului, continuând și îmbogățind tradiția reflectării moravurilor contemporane, sînt mai ales mari, deși tineri, regizori ai țării: Aurel I. Maican, Ion Sava, George Mihail Zamfirescu, care au activat la Iași ani de-a rîndul, realizînd spectacole de mare artă. Nu-i locul să menționăm aici meritele fiecăruia. Este destul să arătăm că, după momentul Sadoveanu, perioada cea mai fecundă din viața Teatrului Național ieșan se remarcă prin contribuția acestor trei personalități de frunte ale mișcării noastre artistice. Aceștia au dus vechile tradiții artistice la o nouă strălucire, dezvoltînd arta spectacolului și îmbogățind totodată gama trăirii și întrupării veridice a rolurilor. A. I. Maican a pus accentul pe largirea expresivității actorului, prin analiza comportamentului obișnuit, natural și prin dozajul accentelor necesare în concepția personajului, în așa fel încît fiecare rol să nu fie un decalc naturalist, ci o condensare a realității, o sinteză a comportării, potrivit cu specificul artei teatrale. Fără a teoretiza, A. I. Maican a făcut, totuși, școală, el fiind îndrumătorul generației de actori care a dat vîrfurile artistice de care dispune azi teatrul din Iași (fără a-i mai socoti pe cei mutați la București). Ion Sava a valorificat cu îndrăzneală mijloacele tehnice și întreaga aparatură scenică, punînd-o în slujba expresivității actricești: lumina, decorul — conceput ca artă a utilizării spațiului nu în scopul etalării unor construcții frumoase sau interesante în sine, ci cu intenția veșnic prezentă de a sublinia ideile textului — costumația, masca, toate erau puse în mișcare pentru a-l servi pe interpret. G. M. Zamfirescu accentua semnificațiile, avînd predilecție pentru *atmosfera* fiecărei scene și a fiecărui tablou. De reținut este și faptul că autorul *Domnișoarei Nastasia* a montat la Iași, în perioada de care ne ocupăm, și o piesă sovietică: *Cvadratura cercului* de Valentin Kataev.

Scenă din „Regele Lear”



Epoca dintre cele două războaie mondiale a fost ilustrată, la Teatrul din Iași, de o echipă actricească deosebit înzestrată și bine sudată. În formarea actorilor ce au debutat atunci au merite deosebite Mihai Codreanu, Radu Demetrescu, Agatha Bîrșescu, profesori ai claselor de declamație de la Conservator. Existența neîntreruptă a conservatorului, de-a lungul deceniilor, a constituit, de altfel, un factor de mare însemnătate pentru dezvoltarea scenei ieșene pe care a alimentat-o cu precădere, creîndu-i totdeauna rezervele artistice necesare perpetuării bunelor tradiții. Din clasele acestor maeștri, mai târziu din clasa Ginei Sandri, s-au ridicat și alte elemente de valoare, care au susținut sau încă susțin activitatea numeroaselor teatre din țară. Vom pomeni numai de Victor Ion Popa, elevul lui M. Codreanu, de Costache Antoniu, C. Ramadan, Șt. Ciobotărașu ș. a.

Cadrele artistice de azi, afirmate în cea mai mare parte sub îndrumarea generațiilor de actori care au strălucit în trecut, în vremea direcției lui Mihail Sadoveanu, și mai târziu, crescute sub impulsul unui mare regizor și pedagog al colectivului teatral — A. I. Maican — sînt pregătite să ducă mai departe moștenirea înaintașilor, s-o dezvolte, s-o îmbogățească.

Sarcinile ce stau în fața teatrelor noastre după 23 August 1944 sînt însă mult mai complexe și mai numeroase. Îndeplinirea lor presupune o activitate competentă și entuziastă, menită a situa scena în mijlocul frământărilor actualității.

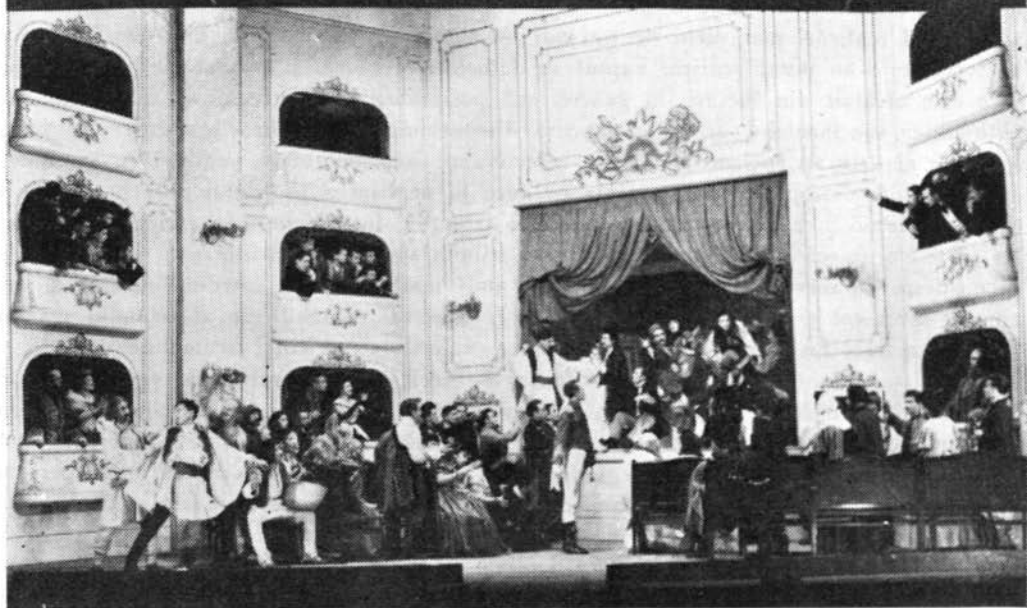
Teatrul Național din Iași a înțeles în toată profunzimea ei chemarea de a promova o artă militantă, capabilă a orienta și a spori imboldul constructiv al maselor eliberate. Atitudinea combativă a scenei a fost definită încă de pe timpul lui Alecsandri și Millo. Problema care se punea în primii ani de după cel de al doilea război era însă trecerea de la critica socială la contribuții pozitive, la sprijinirea construcției socialiste și la zugrăvirea eroului pozitiv al epocii noastre. Este vorba, adică, de problemele pe care le ridică orientarea către realismul socialist.

Lăsăm la o parte aspectele generale ale chestiunii, căci ele sînt comune întregului front al mișcării teatrale de la noi. Ne vom referi numai la realizările și la problemele care se pun teatrului ieșean în noua situație.

Dacă la început s-a simțit o oarecare dezorientare, provenită din confruntarea cu un repertoriu și cu probleme de interpretare cu desăvîrșire noi, în scurt timp s-a putut constata că actorii dispun de posibilități încă nevalorificate, de o înțelegere adîncă a situațiilor sufletești și a climatului moral iscat de revoluția socială. Spectacole ca *Chestiunea rusă* de C. Simonov (1947), *Mama* de Gorki, *Omul din Ceatal* de M. Davidoglu i-au pus pe interpreți în situația de a căuta un fâgaș mai cuprinzător, care să îmbine realismul trăirii scenice cu un conținut de idei funciarmamente nou, preamărind virtualitățile crea-tore ale omului.

Contactul îndelungat cu marele repertoriu clasic, cu realiștii ruși, îndeosebi cu *Azilul de noapte* al lui Gorki, familiarizarea cu stilul de joc sobru, interiorizat, al înaintașilor, seriozitatea studiului personal și disciplina în creație — introdusă încă de Mihail Sadoveanu — i-au ajutat pe actori să facă față cu cinste noului repertoriu și, în genere, cerințelor artei înaintate. Spectacole ca *Guvernatorul provinciei* de frații Tur și L. Șeinin — unde N. Șubă a creat rolul colonelului Kuzmin, dînd personajului caldă umanitate a unui adevărat comandant sovietic —, *Cetatea de foc* de M. Davidoglu, cu strălucita realizare a lui George Popovici și acelea ale Marioarei Davidoglu și N. Veniaș, *Ziua cea mare* de Maria Banuș, *Pentru fericirea poporului* de A. Baranga și N. Moraru au adus colectivului ieșean o nouă și variată experiență artistică.

Linia de continuitate a militantismului artei, indicată mai întîi de Alecsandri și Millo și teoretizată de Eminescu, tradiția realismului în interpretare, îmbogățită prin străduințele regizorale ale lui A. Maican, I. Sava și G. M. Zamfirescu, care nu au lăsat teren vedetismului și superficialității, toate aceste elemente — susținute și de repertoriul din



Scenă din „Căruța cu paiafe” de M. Ștefănescu

care piesele de valoare nu au lipsit niciodată — au concurat la plămuierea profilului actual al colectivului, apt să abordeze un larg portativ de teme și stiluri.

Fără îndoială, apropierea colectivului de curentul viu al actualității, de înțelegerea mai aprofundată a sensurilor ei istorice și morale, aderarea vădită la țelurile artei realist-socialiste, constituie elementul valabil, câștigul cel mai important al activității desfășurate după 23 August 1944.

Totuși, după război, s-au ivit în activitatea Teatrului Național din Iași și o serie de greutăți, multe așteptându-și și astăzi rezolvarea competentă. Mai întâi, s-a împuținat colectivul — și chiar dacă, numericeste, el s-a completat, cei plecați au lăsat goluri care nu s-au putut umple ușor și care au dăunat unității organice a ansamblului. Era firesc ca angajarea la București a unor actori ca : C. Ramadan, Aurel Ghițescu, Tudor Călin, Angela Luncescu, Șt. Ciobotărașu, N. Meicu, Eliza Petrărescu, Elena Chiosa, P. Ionescu-Gion, D. Hagiac, Aurel Munteanu, Atena Maropol (fără să socotim și strămutările izolate de cadre artistice, anterioare și posterioare anilor războiului), desprinși din același trunchi, să-i slăbească forțele.

În ultimii ani s-a ajuns însă din nou la o echilibrare satisfăcătoare a cadrelor. Un număr destul de mare de absolvenți valoroși ai institutelor de teatru s-au alăturat nucleului format din păstrătorii tradiției, actori frunțași ca : George Popovici, Any Braeschi, N. Șubă, Marioara Davidoglu, Margareta Baci, Miluță Gheorghiu, Eliza Nicolau, N. Veniaș, C. Sava, Șt. Dăncinescu, I. Schimbinschi ș.a. Se pune însă problema folosirii judicioase a actorilor, aceea a îndrumării tineretului, a dezvoltării latențelor lor creatoare. În scopul acesta, însă, Teatrul Național din Iași are nevoie de un repertoriu corespunzător și de asigurarea unei munci artistice de coordonare, cu caracter de continuitate. Repertoriul din ultimii ani lasă mult de dorit atât în ceea ce privește conținutul ideologic-educativ, cât și în ceea ce privește posibilitățile de creștere pe care le oferă actorilor din toate generațiile. În afară de *Ulaicu Vodă* (regia Nic. Moldovanu) cu memorabilele creații ale lui George Popovici și Any Braeschi, în afară de *Chirița în provincie* de Alecsandri (re-

gia Victor Bumbesti), de *Slugă la doi stăpîni* de Goldoni și *Matei Millo* de M. Ștefănescu (regia N. Al. Toscani) și de *O scrisoare pierdută* de Caragiale (regia Nic. Moldovanu) — toate fiind realizări mai vechi de trei ani — alte spectacole care să depășească un nivel mijlociu nu s-au putut realiza. Faptul se datorește, credem, în primul rînd repertoriului care este alcătuit din lucrări, în genere, sub posibilitățile colectivului. În al doilea rînd, puținătatea spectacolelor de valoare acuză discontinuitatea îndrumării artistice, caracterul sporadic al acțiunii regizorilor asupra colectivului. Împrumutul de regizori cu spectacolul are între alte dezavantaje și pe acela că duce la neglijarea profilului propriu al instituției și la nesocotirea elementelor pozitive ale tradiției. Întotdeauna, în asemenea ocazii, în lor să se pornească de la ideea valorificării stilului specific al instituției și al colectivului, se pornește — inevitabil — de la scopuri mult mai limitate: succesul imediat al unui anumit spectacol și regizor, ba chiar și de la criteriul contabilicesc al rețetelor maxime. În felul acesta, însă, sînt neglijate, în parte, valorile experienței acumulate de-a lungul anilor și — în fapt — se ajunge la situarea pe același plan a celui mai vechi teatru din țară cu unități artistice mai noi, cum sînt colectivele destul de lipsite de coeziune și omogenitate ale unor teatre de stat care nu au mai mult de cinci sau șase ani de activitate.

Competența și continuitatea îndrumării artistice venită din partea unor persoane decise să privească lucrurile în perspectivă, ținînd în același timp seama de tradiție, — iată cea mai importantă condiție menită să asigure Teatrului din Iași o linie ascendentă de dezvoltare. Trebuie realizată sudura deplină a actorilor din generații diferite, în munca dusă cu nobil elan pentru aducerea pe scenă a unui mare repertoriu, începînd cu clasicii și sfîrșind cu autorii epocii noastre.

Dramaturgia originală și comandamentele civice ale prezentului se cer slujite cu toate forțele de care dispunem. Este de neiertat, atunci, să privim cu indiferență risipirea unui tezaur de învățăminte și de experiență artistică, mulțumindu-ne cu spectacole fade, mediocre, lipsite de patos creator.

Din cercetarea cît de fugară a trecutului scenei de la Iași se poate vedea că epocile cele mai fecunde din istoria sa corespund cu perioade de intense frămîntări sociale, cînd lupta pentru un ideal politic și social superior cuprinsese cercuri largi.

Teatrul Național din Iași s-a născut atunci, odată cu dramaturgia originală și cu școala de declamație (conservatorul de mai tîrziu) care i-a furnizat neconținut talentele ce i-au dat strălucire. Între aceste elemente există, așadar, mai mult decît o legătură, o corespondență reciprocă. Pentru a răspunde cerințelor artei adevărate se impune mai întîi contactul cu viața, cu actualitatea, dar și prelucrarea artistică a problemelor pe care le ridică viața. Aceasta este menirea scriitorilor și apoi a actorilor și regizorilor.

Prestigiul unui teatru atîrnă, în ultimă analiză, în afară de repertoriu, și de felul specific în care realizează colectivul său prelucrarea artistică de care vorbim. În măsura în care există o experiență comună, un drum propriu, verificat în timp, care determină o anumită rezolvare a sarcinilor artistice, în măsura aceasta se poate vorbi de *profilul* propriu unui teatru. El trebuie mereu gîndit, îmbogățit. Or, aceasta este sarcina regizorului de mare cultură, a conducătorilor artistici, și — mai ales atunci cînd avem de-a face cu o instituție de veche tradiție — a școlii care să mențină această tradiție, predînd-o generațiilor tinere spre a o dezvolta creator.

Teatrul Național din Iași, care dispune de o bogată tradiție realistă și militant-democratică, trebuie adus la o nouă strălucire. Experiența acumulată de-a lungul deceniilor se cere valorificată pe deplin. În acest scop, de mare importanță este, fără îndoială, repertoriul, dar și folosirea judicioasă a forțelor artistice și — credem — reînființarea școlii de teatru, menite a perpetua stilul și ținuta scenei moldovene.

Sărbătorirea din primăvara aceasta, a celor 120 de ani de la înființarea prestigioasei scene a Iașului, poate și trebuie să marcheze începutul unei lungi perioade de înflorire a activității sale.

Amintiri din teatru

Examenul de admitere în Conservator



...Tatăl meu cu greu a putut fi hotărît să-mi dea voie să mă înscriu și la Conservator. Mă înscriisem la Facultatea de drept, iar la Conservator — mai mult din îndemnul fostului meu profesor de muzică — dăsem examen și pentru admiterea la clasa de canto: aveam din partea profesorului o recomandare destul de elogioasă către maestrul Ștefănescu, care era de fapt și dirijorul corului Mitropoliei. Maestrul avea, ce e drept, multă atenție, m-a angajat în cor chiar de la început, pînă într-o zi cînd mi-a făcut la repetiție observație, pentru nu știu ce mof, pe un ton foarte aspru; m-am lăsat repede și de canto și de cor. Examenul de admitere la „declamație” — așa se numea atunci — l-am dat tot în septembrie. Între candidați era și Constantin Tănase, el cărui chip ciudat m-a izbit din primul moment. Vorbea mai tare decît mai toți ceilalți, era îmbrăcat militărește — sergent în Regimentul de geniu. Conservatorul era atunci pe str. Brezoianu, ală-

turi de „Turnverein”, asociație germană corală și sportivă, în spatele fostului Teatru Liric din Piațeta Valter Măărăcineanu, unde azi e Ministerul Forțelor Armate. În curtea Conservatorului, forfoteală mare: fete și băieți, unii mai zgomotoși, alții îngrijorați și îmbujorați de emoție. Mă amestecam și eu, cînd într-un grup, cînd în altul, atent asupra celor ce vorbeau alții, despre ceea ce interesa pe fiecare. Așteptam toți să ne vină rîndul la „autopsie”, cum l-am auzit spunînd pe sergentul care nu știam în clipele acelea cum îl cheamă. Examenul se ținea într-o hală cam în fundul curții, care avea și scenă. Era sala de cursuri pentru teatru, care servea și ca sală de repetiții pentru orchestră și cor. Unii intrau veseli și, după cîteva minute, ieșeau plouați. Pînă la litera M, cînd îmi venea rîndul, aveam timp și să fiu îngrijorat, dar să mă și reculeg. Judecînd după fețele celor care ieșeau nu prea voioși, părea că era severă comisia de examinare. În vreme ce căutam să-mi reîmprospătez tăcut, în gînd, cele patru bucăți pe care le pregătisem, fără să fi fost îndrumat de nimeni, sînt chemat și eu. Niciodată numele Manolescu Ion nu mi-a sunat în ureche

mai ciudat, mai răstit, mai... nu știu nici eu cum... decît atunci. M-am urcat pe scenă — cred că în clipa aceea am făcut impresia unui om abia ieșit dintr-o baie de aburi. În fața scenei era o masă lungă la care erau vreo 5—6 persoane, toate grave. Se uitau la mine, parcă ar fi vrut să-mi alcătuiască fișa antropometrică. Probabil că emoția mea era prea vizibilă, nu știu, dar înghițeam mereu în sec, privind pe deasupra capetelor celor din comisie. Cineva m-a întrebat: „Ce? Ești emoționat? — Nu, de loc“, am răspuns deși abia-mi puteam stăpîni tremurul picioarelor. Un domn bătrîn, care pe urmă am aflat că era Eduard Wachman, directorul Conservatorului, m-a întrebat ce poezii știu. Am spus răs-picat titlurile și autorii. Mi-a lăsat libera alegere. Am spus „Rugămintea din urmă“ de Coșbuc. Cînd am sîrșit, o doamnă plinuță la trup, cu ochelari și părul alb, pe care de emoție nu am mai recunoscut-o că era Aristizza Romanescu, pe care o văzusem cu vrea-6 ani înainte la o cofetărie în Ploești, mi-a spus: „— Bine, foarte bine, dar ce facem cu graseirea? — O am din naștere“, am răspuns eu, ca și cum aș fi fost sub efectul clorofomului, ceea ce a provocat zîmbete și rîsul comisiei. Abia atunci am avut curajul să mă uit la masă, mai bine. „Ce studii ai și cu cine te-ai pregătit pentru examenul ăsta?“ — Am terminat liceul în iunie; nu m-am pregătit cu nimeni! — Mai știi ceva? — Da, doamnă, „Nebunul“ de Petofi, versuri din Eminescu, Vlahuță, anecdote de Speranță.“ „Nu mai e nevoie“, a spus altcineva.

Abia după o oră-două, am aflat cine era în comisie: Eduard Wachman, maestrul Nottara, I. Malla, Aristizza Romanescu și o altă doamnă, al cărei nume nu l-am reținut.

Venisem din Sinaia special pentru examen; în după amiaza aceleiași zile m-am reîntors. Rezultatul examenului s-a afișat peste vreo opt zile: din vreo 50 de candidați — băieți și fete — au fost admiși cam 15—20. Între ei, eram și eu.

Elev la Conservator și student la drept. Stagiul militar

Cursurile Conservatorului începeau în a doua jumătate a lunii septembrie.

Abia începusem cursurile și la Facultate și la Conservator că la 1 noiembrie am fost încorporat în Batalionul 8 de Vinători, al cărui comandant era maiorul Boureanu, admirabil ostaș și minunat om.

Am lipsit, firește, de la cursurile maestrului Nottara între 1—18 noiembrie, deoarece batalionul fiind de gardă la Peleş, nu pleca din Sinaia decît după 15 noiembrie. Lipsa mea de la curs, deși temeinic motivată, l-a indispus împotriva-mi, chiar de la început, pe maestru. Cînd am revenit, mi-a spus: „Ori te ții de armată, ori de școală“. Colegul Tănase, fiind „actorul regimentului“, comandantul îi dase voie să frecventeze regulat cursurile și la canto și la declamație, și apoi era sergent reangajat. Eu eram recrut și nu puteam cu nici un preț să lipsesc de la cazarmă decît miercuri dimineața, zi sortită pentru... baia generală a ostașilor din batalionul nostru. Asta m-a și determinat să renunț la frecventarea cursului în acel an.

În septembrie, m-am prezentat din nou la examenul de admitere în Conservator. Era aceeași comisie. Am fost reînscriș, fără un nou examen, în anul I. Am luat-o d'acapo cu „Soldatul lui Țepeș, cu „Uciagașul fără voie“, „Scrisoarea III-a“ etc. Trebuie să spun că repertoriul clasic în cei trei ani de studiu era oarecum standardizat; derogări de la acest principiu erau extrem de rare. Era, firește, o greșeală, deoarece fatal, cei din anul I erau influențați, orice s-ar spune, de interpretările colegilor din anii II și III, pe care unii dintre noi căutau să-i imite cînd le venea rîndul să lucreze aceleași scene. Const. Tănase, Radu Popea — între alții — trecuseră în anul II. În acea vreme, nu erau decît două clase pentru învățămîntul teatral: clasa fetelor, profesoară fiind Aristizza Romanescu, și cea a băieților, a prof. C. I. Nottara. Cum în anul I nu se lucrau la clasă

decît versuri, numai elevii din anul II și III erau replicanți la clasa Aristizzei Romanescu și, firește, elevele din aceeași ani replicante la clasa noastră. Sistemă uzuală în acea vreme, însă cu desăvîrșire nepractică. Separarea aceasta pe sexe, nu am înțeles-o niciodată. Din fericire anomalia aceasta a încetat cîțiva ani după ce seria noastră sfîrșisem cursul de inițiere pentru teatru.

Mă reîntorc azi cu gîndul și cu destulă emoție, la ceea ce a însemnat trecerea mea prin Conservator. Ce avînt, cît entuziasm aveam cu toții! Dacă de la maestrul Nottara am învățat „bucnea teatrului“, cum spunea el, adică respirația, articularea corectă, pronunția etc., am mai avut prilejul să învățăm de la el și prin el, cît de necesar este ca actorul să aibă „ținută“ în raporturile cu oamenii, și în teatru și în afară. În privința asta, Maestrul însuși ne era cel mai bun model... Fără îndoială că, între colegi, nu e cu putință să nu intervină uneori fricțiuni izvorîte din te miri ce îndemnuri, dar și în direcția asta a avut grijă să ne prevină, spunîndu-ne: „Nu vă lăsați niciodată călăuziți de prima pornire a furiei, ori a nemulțumirilor pricinuite de alții din jurul vostru. Furia, ura, invidia în teatru, ca în orice altă profesiune, nu e cel mai bun sfetnic. Să vă călăuzească înțelepciunea și bunul simț, altfel vă creați voi înșivă neplăceri și amărăciuni.“ Mereu mi-am dat seama, în decursul carierei mele, cîtă dreptate avea!

Frecventam cu riguroasă regularitate cursul la Conservator, dar în schimb dam tot mai rar pe la Facultate. În vacanța paștelui, totuși, am citit mai cu temei decît în cursul anului, și pentru Facultate. După vacanță, mă duceam aproape zilnic și la Fundația universitară. Voiam să dau examen în iunie măcar la două materii și restul în toamnă. Într-una din zile, pe masă era, cred, „Noua Revistă Romînă“. Răsfoind, am dat de versurile lui Haralamb Lecca „Neam rău“. Le-am copiat, în vreo două zile le memorizasem perfect, și cînd la clasă Maestrul m-a întrebat cu ce dau examen, i-am spus. Nici n-avrut să audă. Mi-a destinat „Satira III-a“ a lui Eminescu. Am refuzat, spunînd că prefer să nu dau examen, dacă nu mi se dă voie să spun poezia aleasă de mine. Mai erau cinci zile pînă la examen și pe mine nu voia de loc să mă asculte. Abia cu două zile înainte, mi-a îngăduit să spun „Neam rău“. Nu m-a întrerupt și nu mi-a dat decît foarte puține indicații, la urmă, adăugînd să nu fac nimic în plus peste ceea ce mi-a indicat. Nu prea îmi dam bine seama ce trebuie să cred. Repetam la Teatrul Național, pe scenă, unde se țineau de altfel și examenele, care erau publice. La repetiție, în fundul sălii, între alții, era și răposatul actor Nae Ciucurette, care după repetiție a venit la mine, spunîndu-mi cuvinte foarte măgulitoare, care mi-au dat mult curaj. Se pare că la examen — primul meu examen de teatru — am fost destul de favorabil remarcat, în special de Emil Fagure, cronicarul teatral al „Adevărului“.

Am avut colegi de clasă, între alții, pe Cazimir Belcot și Cristescu, colegi cu foarte frumoase însușiri pentru teatru. Au murit amîndoi de timpuriu: Cristescu prin 1910—1911, iar Belcot în 1917, răpus de tifos exantematic. Amîndoi, deși începători, au făcut cîteva minunate creații la Teatrul Național. Mihail Virgolici, destul de dăruit și el, dar se risipea fără rost. Începuse frumos activitatea tot la Teatrul Național, dar nu și-a putut păstra locul multă vreme, tocmai pentru că avea mult prea multă încredere în el, ceea ce l-a împins la și mai puțină disciplină în viața de toate zilele. A murit și el după ce a rătăcit vreo 10—15 ani din loc în loc. În teatru, mai ales, exagerata încredere în tine însuți te pierde sigur și repede dacă numai de asta te lași sfătuit și nu muncești serios și disciplinat chiar de la început. Dezamăgirile nu întîrzie și încet apare delăsarea, pe care, adeseori, o punem în seama „nenorocului“ care ne urmărește. Nu e de loc așa; nenorocul ni-l făurim adeseori înconștient noi înșine. C. Dimitrescu „Phadael“, cum îi spuneam în școală, fiindcă era bucata lui predilectă și în adevăr izbutită, dar numai atît, a terminat Conservatorul, dar nu a profesat în teatru. L-am regăsit, mulți ani după aceea, profesor de desen, mi se pare, la liceul din Tîrgu-Jiu. Radu Demetrescu, fratele poetului Traian De-

metrescu a fost societar al Teatrului Național din Iași, ca și Arsene Popovici, la Cluj. Și ei au murit. Mișu Fotino a făcut destul de frumoasă carieră în teatru. Azi e la Teatrul de Stat din Orașul Stalin.

În anul al doilea, maestrul era oarecum mult mai atent cu mine. Veneam foarte regulat la curs, daseam un examen bun, și el prețuia pe cei ce-și vedeau de treabă. Spre sfârșitul anului, iar l-am nemulțumit fără să vreau, și numai prin faptul că voiam să fug de repertoriul care, cum am mai spus, era standardizat. Citisem în traducere românească piesa lui Roberto Bracco: *Necinstiții* și mi-a plăcut. Este în piesă o „scenă tare”,



În tinerețe

cum se spune în teatru, o scenă de mare efect, care oferă actorului puțința să impresioneze mult. Mă hotărâsem să dau examen cu actul al doilea, în întregime, pregătisem destul de bine actul, avînd replicantă pe Florica Cocea, un mare talent. Florica da examen cu o scenă destul de grea, în care năvalnicul ei temperament și expresivitatea chipului ei erau în adevăr deosebit de impresionante. Îi dam replica, la rîndul meu, interpretînd rolul antipaticului judecător de instrucție Mouzon. E vorba de *Magistrații* (La robe rouge) a lui Brieux. Cam în trei săptămîni pregătisem destul de bine amîndouă scenele. La clasa colegelor noastre repetam *Magistrații* pentru Florica Cocea, dar obținusem învoirea Aristizzei Romanescu să fac și *Necinstiții* numai o singură dată, mai mult ca un control pentru mine însumi. Favoarea aceasta o aveam nu fără greutate, întrucît Aristizza Romanescu, prevenită de mine că nu făcusem scena la noi la clasă, nu voia să-l supere pe maestrul Nottara; de aceea am și făcut scena fiind numai noi trei, după orele de curs. Cele cîteva cuvinte încurajatoare ale marii artiste mi-au sporit curajul, dar cînd i-am spus Maestrului cu ce vreau să dau examen, iar s-a supărat pe mine; totuși, în cele din urmă, cînd ascultîndu-mă și-a dat seama că mă preparasem cu temei, a admis scena aleasă de mine. În anul acela, examenele erau la Teatrul Liric, amîndouă clasele, în două zile consecutive, deci în patru zile. Maestrul hotărîse ca eu să dau examen a doua zi, care era sortită numai pentru colegii care-și dau absolvirea anului III. Către sfîrșit, mă cheamă în loja comisiei și-mi spune că dau examen chiar atunci. Am obiectat că nu sînt îmbrăcat cum trebuie, ceea ce era adevărat... „— așa cum ești, dai examenul azi. Teatrul se face cu talent, un numai cu haine și recuzită”. M-am dus în loja în care Florica era cu părinții ei, cu Nicu Cocea și cu Alice Cocea. La început nu voia cu nici un preț, dar au convins-o părinții ei și mai ales Nicu, dar nu fără greutate. Abia am avut răgaz să pregătesc în grabă ceea ce ne era necesar în scenă, și ne-a venit rîndul. Eram ultimii care dam în ziua aceea examen. Am început scena cu emoție, tremurînd amîndoi, dar poate că tocmai asta ne-a prins bine. Temperamentul colegei mele m-a cucerit încă mai mult și pe mine. A fost un succes real, subliniat cu prelungite aplauze de toată sala, și chiar de Comisie, care ne-a invitat pe amîndoi în lojă, felicitîndu-ne. Același succes a fost a doua zi pentru Maria Filotti, Florica Cocea și Marioara Fărcășanu, o minunată ingenuă, căsătorită

curînd după aceea cu Alexandru Mihalescu. Maestrul era foarte mulțumit ; mă iertase și de data asta pentru necazul pe care i-l pricinuisem la început. De bucurie, am cam neglijat Facultatea, dar cînd m-am dus acasă în vacanță, i-am spus tatălui meu că am amînat două examene numai pentru la toamnă. De fapt, nu dasem nici unul, și nici în toamnă nu le-am dat.

În anul al treilea, am avut prilejul să-mi dau lămurit seama că Maestrul mă privea cu tot mai sporită atenție și faptul acesta mă făcea să uit foarte multe dificultăți, căroră cu greu le făceam față, uneori nefiind în stare să le înving. În vară, am încercat prin alții să sondez terenul dacă m-aș putea duce în vacanță acasă, la Sinaia. Tatăl meu mi-a scris însă o scrisoare furioasă, prin care-mi reteza net nu numai dorința mea, dar îmi interzicea categoric să mă duc oriunde în Sinaia. Mi-am trecut vara chinuit, cît nu se poate spune în cuvinte. Am avut marele noroc că, din toamnă, Aristizza Romanescu mă lua ori de cîte ori avea cîte un spectacol, în provincie, cu o piesă *Între cinci*, alături de Haralamb Lecca, Storin și Petre Locusteanu ; cu Aristide Demetriad, soția sa și Soreanu ; de asemenea Petre Liciu. Alexandru Buzescu era elevul lui, mă împrietenisem cu el și tot el m-a recomandat lui Liciu. Am figurat în stagiunea aceea și la Operă, de vreo 4—5 ori pentru 3 lei pe seară. Am figurat împreună cu colegul de clasă Petrescu-Muscă în piesa *Patru săbii*, care s-a reprezentat în cadrul spectacolelor Teatrului Național de vreo 25 de ori. Luam fiecare cîte cinci lei pe seară. Jucam amîndoi doi arabi. Pepi Machauer, peruchierul teatrului, ne vopsea cu negru pe obraz, pe gît, pe mîini... ne frecam la urmă un ceas întreg ca să scoatem negreala, dar încasam cinci lei. Cîntam amîndoi în melodrama aceea neroadă, în unison, un cuplet destul de idiot, acompaniați de orchestră, cuplet din care-mi mai aduc aminte doar primul vers :

„*Brahma-hun... avea un... purice*“.

Cîntam de zor amîndoi și făceam gimbușlucuri, dar eram mulțumiți. Vorba lui Muscă : „Ce vrei, frati-meu, umflăm cinci lei. Iese cartela cu 30 de feluri !“

La sfîrșitul anului, i-am făcut Maestrului o altă surpriză. Văzusem în stagiunea aceea la Teatrul Național *Instinctul*, admirabil interpretată de Petre Sturdza, Petre Liciu, V. Maximilian, Ciucurette și Lucia Sturdza. Minunat distribuite rolurile în acea „piesă tare“, mai ales pentru vremea aceea, dovadă și marele succes pe care l-a avut. M-a impresionat piesa foarte mult și m-am decis să dau examenul de absolvire cu actul al treilea în întregime. Încercarea era destul de temerară, mi-am dat seama de la început. Cînd i-am spus Maestrului, iar s-a paraponisit, dar nu s-a opus. Aveam parteneră tot pe Florica Cocea, iar în alt rol (André) pe Cristescu. Cînd am făcut pentru prima oară scena la clasă, Maestrul mi-a dat și el curaj, manifestîndu-și vizibil mulțumirea. I-am spus că asta e cea din urmă surpriză ce-i fac și că drept recunoștință pentru tot ce mi-a fost dat să învăț de la el, începînd cu abecedarul teatrului, mă voi trudi mereu să nu-i mai fac decît surprize plăcute ca actor, socotind o fericire pentru mine că i-am fost elev.

După examen, Maestrul a venit pe scenă și mi-a spus textual : „Bravo, Manolescu, ai salvat steagul clasei“. Îl necăjise cumplit în acea zi un coleg care, dînd examen înaintea mea cu o scenă din *Romeo și Julietta*, schimbase aproape în întregime tot ceea ce i se indicase la repetiții ; în dorința de a-și dovedi temperamentul, exagerase totul pînă la supărătoare distonării. După examen, mai rămînea producția ambelor clase de absolvenți, băieți și fete, cu *Fintîna Blanduziei* tot la Teatrul Național.

Trecusem cu destulă emoție primul greu : examenul de absolvire. La Facultate, în anul I, luasem la examen „două roșii“ ; la Conservator, voiam să iau „albă“, fiindcă la teatru, ori e albă, ori e neagră. Bilă roșie înseamnă să fi destinat să rămîi, mai mult ori mai puțin, funcționar dramatic. Alexandru Davila, în calitate de director general

al teatrelor, era și președintele comisiei la absolență. În ce mă privea, aprecierea sa nu mi-a fost prea favorabilă : „E urît, și pe deasupra mai și graseiază“. Îi plăcuse mai mult Mihail Virgolici, în care vedea pentru viitor un foarte bun prim amoretz, dovadă că l-a și angajat îndată după examen la Teatrul Național, odată cu Cristescu și Maria Filotti; se vorbea și de Cazimir Belcot. Aprecierea sa nu a împiedicat totuși să fiu clasificat după medie întâiul la dramă, iar Cazimir Belcot, întâiul la comedie, deși Belcot avea media generală cu câteva puncte mai mare decât mine, deci clasificat întâiul pe clasă. Nu m-a putut mîhni, deoarece Cazimir Belcot era în adevăr un foarte bun actor.

La Teatrul Național. Stagiunile 1907-1909

Eram angajat la Teatrul Național, eu și Cazimir Belcot, cu cîte 150 de lei lunar, salarii bune, pentru că pe atunci începătorii, în mod normal, aveau 100 de lei lunar. Un societar de clasa I avea 600 de lei.

Uzul era ca oricărui începător, care sfîrșea cursurile Conservatorului și era angajat la Teatrul Național, să i se acorde „debut“ ; așa apărea și pe afișe : „debutul d-lui sau d-rei X“, cu un rol mai răsărit. Rolul meu de debut (!) a fost pianistul Lormontzov în piesa *Sherlock Holmes*, o melodramă polițistă, tradusă, mi se pare, de Faust Mohr, în regia lui Paul Gusty. Spuneam doar atît : „Voi da aci două concerte“. Singura consolare, care mi s-a subliniat de către regizor, a fost că „rolul cere prestanță“. Pentru asta, îmbrăcam frac, puneam o barbă mare... Ah, cîte bărbi mi s-au pus în teatru, mai ales la începutul carierei mele ! Mă învîrteam un act întreg în scenă, fiindcă interpretam (!) un rol cu prestanță. Am suportat cu o resemnare de care și azi mă mir, multe alte roluri asemuitoare în stagiunea aceea.

La 13 martie 1906 are loc în București o serioasă mișcare de stradă. Un grup de amatori „din societate“ (?) voiau să joace pe scena Teatrului Național, în limba franceză, piesa *Madame Flirt*. Spectacolul trebuia să fie onorat și cu prezența Curții Regale. Studentimea, și din propriu îndemn, dar susținută și de anumite cercuri politice, luase hotărîrea să împiedice cu orice preț această manifestare „artistică“ a boierilor, pe temeiul desigur foarte îndreptățit, ca, în afară de trupele străine care veneau la noi în țară, pe scena Teatrului nostru Național, să se joace în românește. Hotărîrea studenților fusese din vreme cunoscută de poliție. Toate străzile din jurul Teatrului, pînă în Piața Palatului, erau încercuite cu puternice cordoane de jandarmi pedestri și călări. Studentimii i s-a alăturat o mare mulțime de oameni. Toți aceștia au fost și mai mult îndîrjiți de atitudinea brutală a poliției, inevitabile ciocniri s-au produs, nu au lipsit nici vărsări de sînge, dar reprezentația nu a avut loc. De la ora 7,30 pînă spre ora 11 noaptea, străzile din împrejurimi și mai ales Piața Teatrului, a fost un adevărat cîmp de bătălie. Alexandru Davila este silit să-și dea demisia de la Direcția teatrelor și în locul său este numit profesorul Pompiliu Eliad, cumnat cu Spiru Haret, ministrul Instrucțiunii publice, de care depindea și Teatrul Național. Pompiliu Eliad era un cărturar de seamă, făcuse studii strălucite și în Franța.

La 1 aprilie, stagiunea teatrului lua sfîrșit. Încă de prin februarie se repetase *Raphles*, tot o piesă polițistă, tradusă și regizată de Paul Gusty, care nu numai că nu avea nici o încredere în mine, dar mai ales era supărat că intervenisem să iau apărarea unui coleg căruia îi făcuse o observație nedreaptă. Așa fiind, firește că nu fusesem distribuit în piesă. Ceva mai mult, fusesem informat că la Direcție se și alcătuisese o listă cu vreo 7—9 actori, care pe ziua de 1 aprilie trebuiau să fie scoși din teatru ca nefolositori, lipsiți de talent. Obişnuit cu figurațiile, în lista aceea figurasem și

eu; nici nu se putea altfel. Mă decid să fac, totuși, o ultimă încercare, când de-abia intrase *Raphles* în repetiție. Am îndrăznit să-l rog să mă distribuie și pe mine într-un rol, deoarece altfel, după toate probabilitățile, voi fi exclus din teatru. S-a uitat lung la mine și mi-a spus textual: „Pe d-ta? N-am ce să-ți dau, și chiar de aş avea, nu te distribuie în nimic, întâi fiindcă ești botos și al doilea n-ai pic de talent“. Mi s-a urcat un nod în gât. Abia atunci mi-am dat seama de ce eram ostracizat. În acea vreme, și cu mentalitatea de atunci, actorii tineri nu aveau voie să-și exprime păreri proprii, trebuiau „să-și ție ritul“, cum auzisem spunându-se colegului căruia îi luasem apărarea. Și totuși, e ciudat. Paul Gusty a fost, categoric, un mare regizor, era foarte bine pregătit, citea mult, avea o formidabilă putere de muncă, lucra mult și cu folos, era un minunat profesor de teatru, mai ales pentru cei care izbuteau să-i intre în voie, însă nu îngăduia să se discute cu el în contradictoriu, nu îngăduia să fie contrazis. Munca și necontestata lui pricepere îi creaseră o îndreptățită autoritate, ceva mai mult, o autocrație, de care se folosea uneori greșit. Poate că aceasta se datora și faptului că avea în adevăr o cultură generală deosebit de frumoasă, și în teatru, în acea vreme, foarte puțini erau cei care să se compare cu el. Când după mulți ani — prin 1930 — am reintrat în Teatrul Național, prilej cu care l-am cunoscut mai bine, își schimbase firea aproape cu totul, în bine, se înțelege: era mai calm, mai tolerant. Vremea și împrejurările n-au trecut peste el fără să lase urme bune, poate fiindcă altul era mediul în care el își putea desfășura prodigios tot ce adunase și din experiență și din cele citite sau văzute. Își da seama desigur că, în teatru, în afară de valorile reale, nu se mai cuibăreau refugiați ori semidocti. El a mers cu vremea, adaptându-se ei.

Cu puține zile înainte de închiderea stagiunii, într-o duminică după amiază, îmi debitam la matineu marea tiradă a lui Lormontzov: „Voi da aci două concerte“. Colegul Aurel Athanasescu avea seara, în piesa *Sanda* a lui Alexandru Florescu, un rol mic, iar a doua zi, (17 martie 1908) premiera *Raphles*. Anunțase că e serios bolnav. Medicul îl sfătuisese să nu părăsească patul duminică, urmînd ca pînă seara să se știe dacă poate să joace a doua zi. Prin omul de serviciu de la regizorat, nici măcar unul din regizorii de culise, mi se transmite că, seara, trebuie să-l înlocuiesc eu. Rolul era mic; a înlocui deci pe Aurel Athanasescu în acel rol era simplu. Seara însă la spectacol vine chiar Gusty la mine și-mi dă rolul din *Raphles*, pe care trebuia să-l joace a doua zi colegul Athanasescu. Fixase o repetiție generală, special pentru mine, a doua zi la nouă dimineața. Rolul era destul de mare, cu replici scurte, care trebuiau date prompt cu nenumărate intrări și ieșiri din scenă; se repetase destul de stăruiitor timp de o lună. Pe atunci, o piesă chiar grea, cu complicații, se repeta cel mult 6—7 săptămîni, nu 6—7 luni ca acum. Locuiam cu chirie într-o cameră spațioasă și bine mobilată în Intrarea Dr. Marcovici, în spatele Ministerului Forțelor Armate de azi. Aristide Demetriad, N. Soreanu, Cristian Duțulescu și nu mai știu care „al patrulea“ hotărîseră să joace un poker. În timpul matineului, mă rugaseră să le pun camera la dispoziție cam de la ora șapte. Eu nu jucam cărți și nu s-a lipit de mine niciodată „distracția“ asta, deși cunoșteam jocul din chibițială. Nu era de altfel întîia oară că jucau la mine, fiindcă era o cameră destul de comodă, agreabilă și aproape de teatru. Am revenit acasă după spectacol, dar nu am avut curajul să le spun, de la început chiar, că am nevoie de liniște, ca să încep să învăț rolul. Pe la ora 12 noaptea s-a terminat petrolul din lampa care era suspendată în plafon. Au plecat. Am căutat să memorez ceva pînă pe la două, la lumina unei luminări pe care o aveam. Am încercat să dorm; a fost mai mult o zvîrcoleală, eram neliniștit, îngrijorat, și cu toate astea, vroiam să-mi izbutească sarcina pe care mi-o luasem, trebuia să izbutească. Pe la ora cinci am reluat memorarea rolului, pînă la opt. Aveam încă o grijă: cu ce să mă îmbrac? Aveam fracul teatrului, cu care jucam în *Sherlock Holmes*, dar îmi mai trebuiau un sacou bun, un costum de tenis, pantofi. Pînă la ora nouă, cînd m-am dus la repetiție,

aveam un costum foarte frumos, al prietenului și colegului meu de clasă, Cristescu. Între noi, Cristescu era cel mai pricopsit și mai elegant, avea o garderobă destul de bogată pentru un actor tânăr; tot la el, am descoperit și un pantalon alb pentru tenis.

Piesa avea patru acte. Învățasem, pot spune, bine primele două acte, oarecum actul III, dar habar nu aveam de actul IV. Toți ceilalți își cunoșteau rolurile perfect, ceea ce sporea și mai mult îngrijorarea mea, temându-mă să nu întârzii nici o replică, să nu-i încurc. E drept că toți căutau să mă încurajeze. Suflerul Viki Davidescu, în special, mă încuraja, urmărindu-mă cum bodogăneam rolul în pauze. A simțit nevoia chiar,

după actul I și II, care au mers destul de bine, să vină spre mine și să-mi spună: „Merge, merge bine, să nu-ți fie frică; nu-mai să fii cu urechea la mine, să nu o iei înaintea”, ori „mai lasă, măi băiatule, citania, că acum în fugă, mai rău te zăpăcești, și ce-ți spusei eu, fii atent la mine că intrările ți le dă Mitu”. Mitu Dumitru era regizorul de culise. Eu: „Nene Viki, ce să fiu atent că mie-mi vijiie urechile și pe urmă nu știu actul IV...” „Ași! Așa ți se pare ție acum, dar tu ești băiat bun, mă, mai ai vreme destulă până diseară; tu cu curajul, eu cu suflatul, lasă că o scoatem noi bine la capăt, nu mi-e mie frică de tine”.

Emoția din seara spectacolului nu o mai descriu, fiindcă nu se poate descrie: respiram scurt ca un muribund, îmi tremura glasul, mi se usca gîtul... Mi se spunea: merge, merge, dar mie îmi se tăiau parcă picioarele. Gusty a stat toată vremea pe lîngă mine, mă urmărea trecînd dintr-o parte într-alta a scenei, încurajîndu-mă. Într-un moment am avut senzația că de grijă mă pierd cu totul; am cerut apă, era pe la jumătatea



In rolul lui Hamlet

actului al IV-lea. Cînd s-a lăsat cortina, nici n-am mai stat la aplauze, m-am urcat în cabină, scăpasem cu față curată, îmi era deajuns. M-a apucat un tremur nervos, pe care mi l-am stăpînit cu greu, abia după ce Gusty și Viki Davidescu au urcat la mine: să-mi spună frumoase cuvinte de încurajare. Se obișnuia ca în anumite împrejurări excepționale să se acorde o gratificație; nu m-am bucurat de favoarea asta.

Trecuseră cîteva zile; știam că chestiunea listei cu suprimați nu se rezolvase încă și eu eram între aceștia, deși firesc ar fi fost ca după examenul greu pe care-l trecusem să mă aștept ca cineva să intervină pentru schimbarea situației mele. După închiderea stagiunii, în cele trei zile de paște, se mai jucau trei spectacole, între care și *Stingerea* (Zapfenstreich), piesă care în stagiunea aceea avusese mare succes. Fusese pusă în scenă de Paul Gusty, dar la repetiție intervenise și Alexandru Davila, care a indicat interpreților detalii deosebit de prețioase în conturarea și adîncirea realistă a rolurilor. O piesă foarte bună, cu puternic conflict dramatic. Un singur rol feminin pe care Marioara Voiculescu, cu temperamentul său, l-a interpretat în chip admirabil. Mulțumită lui Gusty, dar mai ales lui Alexandru Davila, care a completat pe regizor cu minunate indicații date actorilor, Aristide Demetriad, Nicolae Soreanu, Nicolae Ciucurette, Vasile Cernat, Iancu

Constantiniu și toți ceilalți interpreți au realizat creații, care de care mai frumoase. Înspre primăvară, murise însă Vasile Cernat și din pricina aceasta piesa nu se mai jucase de câteva săptămîni. Paul Gusty îmi dăduse să învăț cu cinci zile înainte rolul sergentului Cwais, deși rolul nu era deloc pentru mine. Sergentul trebuia să fie un om voinic, spătos, înăcrit: un misogin. Asistasem la repetiții de multe ori și prinsesem mult, mai ales din amănunțitele indicații ale lui Davila, care adeseori urca pe scenă și arăta actorilor practic gesturi, mișcări și atitudini. Învătasem repede rolul, făcînd și trei repetiții. Cum am spus, rolul nu-mi convenea deloc. La spectacol, m-am achitat acceptabil, fără a izbuti să fac mare lucru. Noul director, Pompiliu Eliad, nu văzuse nici *Raphles*, nici *Stingereea*. În seara aceea era în lojă. După actul II, eram pe scenă; Paul Gusty supraveghea schimbarea decorului. Directorul vine la mine și-mi spune: „Bravo, domnule Popea, d-ta ești un element bun; mă mir de ce ești trecut pe lista celor care urmează să fie înlăturați din teatru. Trebuie să avem grijă de băiatul ăsta, domnule Gusty, e un tînăr bun cu talent, nu e așa? — Cine?” — răspunse Gusty distrat un moment, și, uitîndu-se la mine, adaugă: „Da, e foarte bun”. Înclinam parcă să spun ceva, dar m-am temut să nu-i schimb impresia pe care o avea atunci; nu trebuia contrazis. În clipa aceea am fost cu prisosință răsplătit pentru toate lacrimile ce-mi pricinuiseră, cînd îmi spusese abia cu două luni înainte că sînt botos și fără talent. I-am mulțumit directorului, spunîndu-i însă că eu sînt Manolescu, nu Popea, dar că și eu sînt trecut pe lista proscrisilor.



In Ivan Kolomițev
(„Cel din urmă” de M. Gorki)

Prin vrerea unei întîmplări pot spune că în seara aceea s-au hotărît rostul și rămînerea mea în teatru, deoarece altfel cine știe pe unde aș fi fost magistrat ori avocat. În acea seară, eram în tot dreptul să nădăjduiesc că cel puțin înlăturarea mea din teatru nu se mai punea în discuție. Nu m-a supărat nici faptul că nu mi s-a oferit nici cea mai mică recompensă materială pentru cele două eforturi destul de mari și nici faptul că în vreme ce unii colegi au avut salariul sporit de la 100 la 150—175 de lei, eu rămîneam „bun în grad”, cum se spune în armată celor ce nu-și pot dobîndi o nouă calificare mai bună.

Înceiam întîia mea stagiune la Teatrul Național, avînd la activ un an de amărăciuni și mai ales umilințe, dar și o satisfacție. Începeam să cunosc procedeele cu care înțelegeau unii să-și facă drum în teatru. Am tras o linie groasă sub bilanțul acelei stagiuni — în ceea ce mă privea — fără să pot uita nici azi cît am îndurat. Încrezător, nu însă încrezut, priveam înainte spre ce va fi.

Stagiunea sfîrșindu-se, firește că se luau măsuri pentru cea viitoare. Pompiliu Eliad avea înscris în programul lui, în prim rînd revizuirea și selectarea repertoriului, cum și a traducerilor mai ales. Printre alte piese care urmau să fie prezentate în stagiunea următoare era prevăzut și *Falimentul* lui Björnsone Björnson, în traducerea profesorului

Boniface Hétrat. Directorul inițiasse un principiu: în unele piese, întreaga distribuție a rolurilor să fie alcătuită cu dubluri. Principiul s-a aplicat pentru început în *Falimentul*. Fiecare interpret repeta, pe rînd, alternativ, hotărîndu-se ca, două zile înainte de premieră, prin tragere la sorți, să se fixeze care din cele două echipe va intra în premieră. Lăsînd la o parte orice modestie, întrucît rolul convenea posibilităților mele, la premieră am avut un succes unanim recunoscut. Nu același lucru s-a întîmplat la cel de al doilea spectacol, ceea ce l-a și determinat pe Liciu să renunțe definitiv la rol. Cert este că pentru mine rolul Ganoes a fost prima piatră de încercare. A trebuit însă ca un coleg să cadă bolnav, un altul să moară, ca să pot înfrînge neîncrederea unora. Neîndoios este că în general în viață, chiar dacă avem încredere în noi, în puterea de muncă, în mult, puțina dăruire cu care sîntem înzestrați, avem totuși trebuință de atenția și încurajarea celor de care depindem, mai cu osebire în teatru, în timidele încercări ale începutului. În teatru, începătorii să fie utilizați cu răbdare, să li se dea puțința să se verifice ei înșiși, să fie verificați de către cei ce au această îndatorire: directori și mai ales regizori. Altcum, ori lăsăm să lîncezească pe unii tineri cu calități reale, descurajîndu-i, ori năclăm zadarnic cadrele artistice cu funcționari dramatici.

Către sfîrșitul stagiunii 1908—1909, în luna aprilie, dacă-mi aduc aminte bine, într-o seară se juca *Falimentul*. Alexandru Davila, după o ședere de cîteva luni la Paris, revenise în țară. Era în loja Direcției, singur, invitat de Pompiliu Eliad. Prezența lui în sală s-a resimțit la toți actorii; eu eram mai în neastîmpăr decît toți; era și explicabil, întrucît știam părerea nu prea favorabilă pe care o avea despre mine, încă de cînd terminasem Conservatorul, cu trei ani înainte. După scena din actul al III-lea dintre „Valburg“ (Marioara Voiculescu) și „Ganoes“ (eu), scena cea mai tare din piesă, era în picioare în lojă și a aplaudat cu toată convingerea pînă la ultima lăsare a cortinei, apoi a și plecat. Am avut încă de atunci impresia că izbutisem să-l fac să-și schimbe părerea.

Aflasem — ce nu se află și nu se șoptește în teatru? — că are de gînd să-și alcătuiască o trupă de teatru permanent. Între colegi, numai de asta se vorbea, dîndu-se ca sigură plecarea din teatru a lui Tony Bulandra, Lucia Sturdza-Bulandra, Marioara Voiculescu, Maria Giurgea și Gh. Storin. Cîțva timp în urmă, svonul s-a confirmat, deoarece toți aceștia își înaintaseră demisiile, cam în același timp. Pompiliu Eliad era foarte afectat. A făcut toate încercările să-i convingă să revină asupra demisiilor, dar fără rezultat. După cîteva zile sînt și eu chemat de Davila. Locuia la Hotelul Princiar, la întretăierea Bulevardului cu str. Brezoianu. În cîteva cuvinte îmi împărtășește proiectul său și după o apreciere destul de măgulitoare asupra felului cum am interpretat rolul din *Falimentul*, mi-a propus un angajament; am acceptat în principiu, cu rezerva să vorbesc mai întîi cu directorul teatrului. Eram în grea cumpănă. Pe de o parte un angajament în condiții materiale destul de ispititoare și care-mi oferea, artistic, perspective noi, pe de altă parte, gîndul că nemulțumesc tocmai pe Pompiliu Eliad căruia îi datoram atît de mult. Să-l supăr, era să răspund cu ingratitudine la încrederea și sprijinul ce-mi acordase. M-am frămîntat cîteva zile în șir, fără să am curajul să iau o hotărîre care nu era deloc ușoară. Noua înjghebare era deosebit de interesantă, ni se părea tuturora, un semn de primenire a întregii mișcări teatrale din țară, cum a și fost. Davila era „om de teatru“, priceput, dinamic și pe deasupra, omul care știa să cucerească. Îmi trimisese vorbă prin Vasile Enescu să-i dau răspuns categoric în 2—3 zile. Asta m-a hotărît să vorbesc cu directorul, rugîndu-l să-mi dea aprobarea să plec. Cînd i-am spus ce vreau, întîi s-a uitat lung timp la mine, apoi a căutat să mă convingă că tocmai în asemenea împrejurare să rămîn la Teatrul Național, instituție durabilă, în vreme ce noua întreprindere e ceva nesigur, vremelnic. La rîndul meu, am căutat să-l încredințez că orice s-ar întîmpla, îi voi fi mereu recunoscător pentru întreg sprijinul pe care mi l-a dat. Mi-a recomandat o zi-două de gîndire; la despărțire, nu mi-a dat mîna. A fost

pentru mine, o jumătate de oră penibilă. Cu destulă strângere de inimă, a doua zi mi-am dat demisia. Ne-am întâlnit în urmă adeseori. Se uita la mine cu aceeași privire aproape prietenească, dar muștrătoare, însoțită de un cuvânt bun. El nu vroia să creadă cu nici un preț în trăinicia unui teatru particular permanent. Timpul a dovedit contrariul. Dacă Compania Davila n-a putut să dăinuiască decât doi ani din motive care nu e locul să le analizez aci, nu e mai puțin adevărat că teatrul particular permanent, creat de Davila, a rămas în istoria teatrului românesc.

Compania Davila (1909-1911)

...În ziua de 5 mai 1909, în casa soților Bulandra, iscăleam contractul cu Compania Davila. Vestea înființării acestei companii de teatru a stîrnit la unii mare entuziasm, la alții și oarecare neîncredere.

Prima piesă cu care am început repetițiile, și cu care începeam stagiunea era *Stane de piatră* (Stein unter Steinen) de Sudermann, în traducerea lui Emil Fagure, regia lui Davila, cu o distribuție din cele mai bune. Mi se încredințase rolul Iacob Biegler, care era oarecum rolul principal. Prin aceasta, Davila îmi dovedea încrederea pe care de data aceea, în sfîrșit, o avea în mine. Primele repetiții mergeau destul de bine, dar cu cît ne apropiam de premieră, în special eu eram din ce în ce mai neliniștit. Davila însuși devenea mai nervos: era și regizor și actor. Era mereu nemulțumit de chipul cum repetam eu, mai ales. Avea dreptate, nici eu nu eram mulțumit; nu-mi dam drumul cît ar fi trebuit, repetam cu timiditate, cu jenă, înfrînat, ceea ce era o greșeală. În scena de revoltă din actul al III-lea trebuia să las frîu liber revoltei și eu eram oarecum reținut, fără elan; a fi dat ceva mai mult, mi se părea că exagerez. Greșeam. Drept este că nu numai la începutul carierei, dar foarte mulți ani în urmă, la repetiții eram reținut de o exagerată timiditate. Desperarea lui Davila a culminat cu vreo săptămînă înainte de premieră, cînd se gîndea chiar să mă scoată din rol și să i-l dea lui Tony. Singurul care mă susținea față de Davila era Fagure — care se găsea în sală — și avea multă încredere în ceea ce „aș putea” realiza, ceilalți erau de părerea regizorului și asta numai din pricina stîngăciei mele. Știți cînd m-am lecut de această stîngăcie aproape total? Abia cînd ani mai tîrziu, am observat același cusur la majoritatea elevilor mei. De aceea, nu știu cum, aș sfătui, mai ales pe cei tineri, să nu cadă în greșeala mea și a altora; să dea în repetiții cu tot curajul ceea ce au lucrat acasă, dacă se poate, chiar sporit, fără jenă, să nu se simtă stînjeniți de nimeni și de nimic. Studiul de-acasă uneori poate fi făcut în ton minor; în comparație cu repetiția pe scenă este ca și jocul de război operat pe hartă la birou cu chibrituri ori cu boabe de fasole imaginînd batalioane și regimente, pe lîngă războiul pe teren.

Biciuit și de îndemnul colegilor, dar mai ales de deznădejdea lui Davila, la prima repetiție generală, mi-am dat drumul din plin, izbutind să împrăști neliniștea tuturor, mai ales a celor care pronosticau că, din pricina mea, spectacolul se duce de ripă.

În seara de 12 septembrie 1909 s-a deschis stagiunea. Sala era plină la refuz, deși prețul locurilor, pentru premieră, era sporit. În loji și parter, afară de 15—20 de spectatori care erau în sacouri negre, restul numai în frac și rochii de seară, ceea ce, în lumina suteilor de becuri, da sălii aspect de mare sărbătoare. Formidabil succes pentru directorul și regizorul Davila, foarte mult aplaudat și ca actor în rolul patronului de șantier, pe care l-a interpretat cu mult firesc, cu mult omenesc. Același mare succes pentru toți interpreții, fără excepție. Alături de ei, eu mai urcam încă o treaptă în teatru. Asta însă nu m-a făcut să-mi pierd capul; dimpotrivă, eram mai hotărît ca oricînd să sporesc ceea ce dobîndisem cu destulă greutate și neazuri. În legătură cu *Stane de piatră* am

avut o prețioasă amintire. Aristizza Romanescu, la trei zile după premieră, mi-a trimis o scrisoare, însoțită de un dar, care pentru mine era de mare preț, scrisoare pe care o reproduc :

„Înainte, Manolescule !

Urmează cum ai început. Spuneau niște domni în sală : se vede că numele Manolescu e predestinat în artă ! Ia seama deci !

Îți trimit o spadă a lui Grigore Manolescu, cu care a jucat el în *Ruy Blas*, primul lui succes, ca amintire, dimpreună cu felicitările și urările mele cele mai călduroase.

15 septembrie 1909

Romaneasca*

După ce în stagiunea precedentă jucasem *Falimentul*, *Stane de piatră* mi-a dat prilejul să am deopotrivă cu alții mai multă încredere în perspectiva că eram în stare să realizez ceva în teatru ; nu făceam un pas greșit în viață. Davila își schimbase cu desăvârșire părerea greșită pe care și-o făcuse la început despre mine — mi-a spus-o el însuși fără ocol. În stagiunea aceea am fost distribuit aproape în toate piesele ; diversitatea rolurilor ce mi s-au încredințat și în dramă și în comedie mi-a folosit enorm. Mă lua acasă împreună cu Vasile Enescu, „mîna și inima dreaptă“ a lui, cum i-a scris din greșeală pe o fotografie ce i-a dăruit.

În stagiunea de iarnă 1909—1910, Compania nu cunoscuse decît mari succese. Făcuseră excepție piesa *Doi cocoși* (Le Poulailier) a lui Tristan Bernard, care a fost o „cădere“ și asta cred numai din pricina distribuției pe care o făcuse greșită în parte — în teatru se întâmplă adeseori asemenea greșeli — și piesa originală *Urmările* a lui Emil Nicolau, gazetar și prieten mai mult politic al lui Davila.

Am deschis stagiunea în sala teatrului Modern cu piesa *Între culise* (La Rampe) de H. Rotschild, căreia i-a urmat *Rubiconul* (Le Rubicon), o comedie destul de mediocră, apoi *Maman Colibri* — i s-a păstrat titlul francez — în care Lucia Sturdza-Bulandra, îndeosebi, a avut una din cele mai izbutite creații. Pentru Marioara Voiculescu se prezenta *Salomeea*, care a însemnat și pentru teatru, dar mai ales pentru interpretă, un deosebit succes. Premierile se perindau destul de des, aproape în fiecare lună, deoarece se introdusese sistemul „abonamentelor lunare“ pentru premiere. Era un mijloc — probabil — de a se asigura venit sigur prin încasările anticipate. *Salomeea* se juca în aceeași seară cu *Gringoire*, poemul lui Banville, în care interpretam rolul principal, alături de Davila (Ludovic al XI-lea), Gh. Storin (Olivier le Daim).

Cum am spus, *Gringoire* se juca în aceeași seară cu *Salomeea*. Marioara Voiculescu avea un rol greu, obositor, dar care i-a prilejuit o creație deosebită, tot așa de impresionantă cum a fost *Cidul* pentru Tony Bulandra. De altfel, în stagiunea aceea, *Maman Colibri*, *Gringoire*, *Salomeea*, *Cidul* și *Fecioara răătăcită* (La Vierge folle) au constituit adevărate izbînzi. Davila, ca regizor, s-a întrecut pe el însuși în punerea la punct a pieselor. Nu exista amănunt cît de neînsemnat care să-i scape, lucra cu noi toți, fără preget, pînă la istovire uneori.

Profesor la Conservator

...În ianuarie 1927, sînt numit profesor la Conservator, la catedra maestrului Nottara, care pe temeiul legii era scos la pensie pentru limită de vîrstă. Pensionarea Maestrului a fost o greșeală din cele mai mari, deoarece putea să fie de mare folos pentru încă vreo cîteva serii de viitori actori. Cît era de neexplicabilă legea care înlătura din învățămînt unele valori, prin pensionare, pentru limită de vîrstă, ar fi inutil

să mai vorbim. Învechita „lege generală a pensiilor“ nu admitea și nici nu prevedea excepțiile. Când a apărut decretul „de numire“ i-am scris Maestrului o scrisoare pe care o reproduc, cum și răspunsul pe care l-am primit, din care apărea cum nu se poate mai clar, mîhnirea sa.

11 ianuarie 1927

„Stimate și iubite Maestre,

Mi s-a făcut cîntea ca dintre alți doritori pentru catedra la Conservator, să fiu ales eu. Socotesc aceasta o sarcină — plăcută desigur — dar nespun de grea. Urmez la această catedră celui mai mare dintre artiștii contemporani pe care teatrul nostru l-a cunoscut în cei din urmă patruzeci de ani după Grigore Manolescu, fiindcă d-ta, scumpe Maestru, pentru toată țara, ești și rămii reprezentantul cel mai de seamă azi al teatrului românesc. Pentru mine personal, în afară de aceasta mai ești și rămii mereu Profesorul drag de la care am învățat abecedarul teatrului, grăirea frumoasă a limbei noastre romînești, ceea ce nu știuseră să mă învețe, în liceu, dascălii mei de gramatică și retorică.

Îți închipuiești ușor cred, iubitul meu Maestru, cu cîtă emoție pornesc pe drumul cel nou. Am trebuință de o miruire a d-tale, de o încurajare, de cuvîntul d-tale bun. Am trebuință nu numai de încurajarea celui mai mare artist, dar de încurajarea Profesorului meu cu care în fiecare clipă mă mîndresc, deoarece, tot ceea ce însemn azi în teatru, povețelor, sfaturilor și învățămintelor primite de la d-ta, o datorez.

Aș fi fericit, Maestre, ca în clipa cînd calc pragul clasei, eu unul din ucenicii d-tale, să știu că-mi ești alături.

Dacă această dorință a mea, nu o socotești cutezantă, te rog să-mi spui dacă Vineri 14 c. la ora pe care o vei fixa d-ta, pot să mă bizui pe deosebita cînte și bucurie ce mi-ai face, să fii și d-ta la Conservator.

Primește, te rog, Maestre, expresiunea întregului meu respect și devotament.

Ion Manolescu“

Mi-a răspuns :

„Iubite prietene,
Te felicit.

Mulțumesc pentru cuvintele măgulitoare. Să mă ierți că nu pot veni Vineri.

12 Ianuarie 1927

Cu salutări călduroase

Nottara“

Mi-a părut nespun de rău cînd am primit acest răspuns, scurt, rece. Aveam însă consolarea că nu eu am fost acela care-l mîhnise atît de mult. Mai tîrziu, în „Amintirile“ sale, Maestrul scria :

„Sînt mîndru și fericit că văd în jurul meu la Teatrul Național, precum și în celelalte teatre, artiști de seamă care mi-au fost elevi în Conservator și au știut atît de bine să profite de învățămintele ce le-am predat, încît azi au ajuns actori cu renume, și care, din cînd în cînd, la ocazii mari, își mai aduc aminte de vechiul lor profesor, care i-a învățat să pronunțe frumos, să simtă cu sufletul, și să gesticuleze omenește“...

Goldoni: Teatrul comic

Cunoscut și definitiv consacrat în istoria culturii italiene ca reformator al teatrului, Carlo Goldoni (1707—1793) are marele merit de a fi înlesnit — prin vasta lui operă — trecerea de la vechea modalitate a comediei dell'arte la spectacolul modern, bazat pe texte literare concepute de dramaturgi.

Reformator fiind, adică înnoitor de concepții, era firesc ca Goldoni să-și fi expus în mod sistematic punctul de vedere asupra artei teatrale. De fapt, Memoriile lui, ca și corespondența ocazională, abundă în referiri și considerații de ordin estetic. Mai limpede decât oriunde, însă, concepția novatoare a autorului venețian răzbate în *Il teatro comico* (Teatrul comic — 1750), comedie în trei acte, care, după propria mărturisire a lui Goldoni, „mai mult decît o piesă, poate fi considerată ca prefață a comediilor mele“.

Problemele abordate cu multă îndrăzneală și claritate în Teatrul comic sînt numeroase, cuprinzînd aproape toate aspectele legate de text sau de spectacol, și constituind un adevărat îndreptar, un efectiv tratat de artă teatrală. Dat fiind că multe din dialogurile acestei piese sînt destul de cunoscute — ele apărînd în mai toate studiile goldoniene —, am reținut pentru cititorii noștri cîteva pasaje care, fără să fie de minoră importanță, au un caracter mai puțin răspîndit, totuși încă actual, mai ales pentru actori și regizori.

Actul II

ANSELMO : ...în scurt timp, bunul gust a progresat în așa măsură în sufletul spectatorilor încît acum, chiar și oamenii de rînd sînt în stare să judece deschis caracterele și defectele comediilor.

LELIO : Asta e un lucru cît se poate de minunat.

ANSELMO : Vă voi spune și de ce. Comedia a fost născocită pentru a îndrepta viciile și a ridiculiza moravurile urîte ; și cînd comediile anticilor făceau lucrul acesta, întreg poporul era chemat să judece, pentru că văzînd pe scenă copia unui caracter, fiecare descoperea ori în sine însuși, ori în altul, originalul. Cînd comediile au devenit numai și numai bufonești, nimeni nu le mai lua în seamă, pentru că, sub pretextul de a stîrni risul, se îngăduiau cele mai grozave și mai sforăitoare bazaconii. Acum, cînd ne întoarcem să căutăm comediile în *mare magnum* a naturii, oamenii se simt mișcați din adîncul inimii și, preluînd pasiunea sau caracterul reprezentat, știu să discearnă dacă pasiunea e bine susținută, dacă personajul, caracterul, e bine condus și observat.

LELIO : Dumneavoastră vorbiți de parcă ați fi mai mult poet decît comedian.

ANSELMO : Să vă spun, stăpîne. Cu mască sînt Brighella, fără mască sînt un om care, dacă nu e poet prin inventivitate, are totuși discernămîntul necesar pentru a-și înțelege meseria. Un actor ignorant nu poate să reușească în nici un caracter.

LELIO (Mi-e tare teamă că acești comedieni știu mai multe decît mine) : Dragă prietene, faceți-mi plăcerea și spuneți șefului trupei dumneavoastră că am comedii de caracter.

Actul III

Scena 3

ELEONORA : Așadar, credeți că voi putea face față îndeajuns cerințelor de a fi actor ?

ORAZIO : Ca începătoare sînteți acceptabilă ; glasul nu vă este sigur, dar el se modelează odată cu deprinderea de a juca. Băgați de seamă să roștiți bine ultimele silabe, ca să se înțeleagă. Vorbiți mai degrabă rar, dar nici prea rar. Iar în rolurile de forță, încărcăți vocea și accelerați mai mult decît de obicei cuvintele. Feriți-vă mai ales de cantilenă și de declamație și roștiți firesc, ca și cum ați vorbi, căci comedia fiind o imitație a naturii, trebuie să facem tot ceea ce e verosimil. În ceea ce privește gestul, și acesta trebuie să fie firesc, mișcați mîna după sensul cuvintelor. Gesticulați mai mult cu mîna dreaptă și rareori cu stînga. Și fiți atentă să nu le mișcați pe amîndouă deodată, decît dintr-un impuls de minie sau cînd o cere surpriza sau exclamația ; să vă fie o regulă ca, începînd fraza cu o mîna, să n-o terminați niciodată cu cealaltă, ci cu mîna cu care o începeți, trebuie să o și terminați. Vreau să vă atrag atenția asupra unui alt lucru, foarte ușor de observat, dar de foarte puțini înțeles. Cînd un personaj are o scenă cu dumneavoastră, fiți atentă la el și nu vă distrați ochii și mintea ; și nu priviți încolo și înapoi spre decoruri sau spre loji, căci din aceasta se nasc trei urmări foarte neplăcute. Prima, publicul e nemulțumit și socotește personajul fie distrat, fie ignorant, fie inutil. A doua : se dovedește a fi o comportare urîtă față de personajul cu care aveți scena ; și, în sfîrșit, cînd nu se urmărește firul raționamentului, cuvîntul suflerului sosește pe neașteptate, iar actorul rostește replica fără eleganță și fără naturalețe : toate acestea compromis meseria și ratează comediile.

ELEONORA : Vă mulțumesc pentru bunele sfaturi pe care mi le dați. Voi căuta să le pun în practică.

ORAZIO : În orele libere, mergeți la alte teatre. Observați cum joacă bunii actori, pentru că aceasta e o meserie care se învață mai mult din practică decît din reguli.

ELEONORA : Nici asta nu-mi displace.

ORAZIO : Vreau să vă dau încă o învățătură și pe urmă să-i lăsăm pe actori să repete restul comediei care se montează. Doamnă Eleonora, fiți prietenă cu toți, dar să nu ajungeți la confidențe cu nimeni. Dacă auziți vorbindu-se rău despre colegi, încercați să puneți o vorbă bună. Dacă vă aduc la cunoștință ceva împotriva dumneavoastră, nu dați crezare și nu luați în seamă. Cît despre rol, primiți-l pe cel care vi se dă ; să nu credeți că rolul lung e acela care face onoarea actorului, ci rolul bun. Fiți silitoare. Veniți devreme la teatru, încercați să fiți pe placul tuturor și dacă cineva vă privește cu ochi răi, prefaceți-vă că nu observați ; căci dacă lingușirea e viciu, o înțeleaptă disimulare a fost întotdeauna virtute.

ORAZIO : Ce e ? Nu s-a terminat repetiția ?

PLACIDA : Sînt aproape gata, dar domnul Lelio țipă și spune că scena aceasta merge prost.

ORAZIO : Dar de ce spune asta domnul Lelio ?

LELIO : Pentru că i-am auzit pe unii spunînd că Horațiu în *Poetica* lui dă următorul precept : nu se va aduce în scenă mai mult de două personaje deodată. Or, aici sînt cinci.

ORAZIO : Iertați-mă, spuneți celor pe care i-ați auzit că Horațiu nu trebuie înțeles așa. El spune *nec quarta loqui persona laboret*, pe care unii îl înțeleg așa : *să nu lucreze mai mult de trei*. Dar el a înțeles să spună că, dacă sînt patru, cel de al patrulea să nu se obosească, adică cei patru actori să nu se incomodeze reciproc, așa cum se întîmplă pe scenele improvizate unde, cînd sînt patru sau cinci personaje, se creează o situație confuză. De altfel, scenele se pot face și cu opt sau zece persoane, cînd sînt bine așezate iar toate personajele vorbesc la timpul lor, fără ca unul să-l stingherească pe celălalt, așa cum cad de acord toți actorii cei mai buni care au interpretat pasajul din Horațiu, amintit de dumneavoastră.

Scena 10

EUGENIO : Mai lipsește un lucru pe care nu îndrăznesc să-l spun.

ORAZIO : Sîntem între noi, poți vorbi în voie.

EUGENIO : Să nu se facă atîta zgomot în loji.

ORAZIO : Cam greu.

PLACIDA : La drept vorbind, e greu pentru noi actorii să jucăm atunci cînd publicul face gălăgie. Trebuie să ne umplem tot plămînul ca să fim auziți, dar tot nu ajunge.

VITTORIA : Cu publicul trebuie să ai răbdare. Dar cînd uneori se aud anumite fluierături și anumite glasuri de cocoș ? Tineret vesel ; trebuie să ai răbdare.

ORAZIO : Imi pare rău că-i stingheresc și pe ceilalți.

PETRONIO : Dar cînd îi auzi căscînd ?

ORAZIO : Semn că nu le place piesa.

PETRONIO : Ei ! Cîteodată o fac din răutate ; și mai ades în primele seri cu piesele noi, pentru a le compromite, dacă pot.

LELIO : Știți ce cîntă cei care vin la cîte o piesă ? Canțoneta unui *intermezzo* :

Domnul meu, nu ai ce-i face :

Eu am dat aici pîtace,

D-aia vreau să fac ce-mi place !

SUFLERUL : Mă duc sau nu mă duc ?

TONINO : Haida-de, că acum te trimit...

SUFLERUL : Cum vorbiți, domnule Pantalone ?

TONINO : Cu gura, cumetre.

SUFLERUL : Băgați de seamă : fiți cuviincios cu mine, altfel vă veți căi. O să vă fac să spuneți prostii pe scenă, dacă nu vă purtați frumos. Iar dacă actorii își cîștigă stimă, se datorește măiestriei mele de a sufla.

ORAZIO : Desigur, totul contribuie la buna reușită a lucrurilor.

Viața teatrului polonez*

Actualmente, ființează în Polonia 120 de teatre profesioniste. Dintre acestea, 75 sînt teatre dramatice, 8 de operă, 7 de operetă, 6 satirice și 24 de păpuși. Toate aceste teatre dispun de săli proprii în care desfășoară o activitate permanentă. Totodată, majoritatea colectivelor artistice întreprind lungi turnee, cu prilejul cărora poposesc în toate centrele importante ale țării. Singura formație permanentă care nu dispune de sală și, ca atare, nici de sediu stabil, este echipa de teatru sătesc, aceasta fiind totdeauna în deplasare și jucînd pe scene mai mult sau mai puțin rudimentare, în localurile școlilor sătęști sau ale căminelor culturale. În afara teatrelor profesioniste permanente, în orașele mai importante ale țării funcționează și cîteva teatre experimentale, ca Teatrul „Cricot II” din Cracovia, Teatrul satiric studentesc din Varșovia și Teatrul studentesc „Bim-Bom” din Gdansk.

Deși repertoriul celor 120 de teatre profesioniste se caracterizează îndeosebi prin varietatea titlurilor ce le cuprinde, pe planul genurilor abordate el vădește o anume ten-

* Articol scris pentru revista „Teatrul”

Scenă din „Ruy Blas” de Victor Hugo (Teatrul Armatei din Varșovia)





Scenă din „Omul cel bun din Sezuan“ de Bertolt Brecht (Teatrul Armatei din Varșovia)

dintă — generală la teatrele poloneze — de a prezenta cu precădere marile opere ale dramaturgiei naționale.

Se impune o explicație: cu câțiva ani în urmă, se manifesta la oamenii de teatru polonezi o vădită preferință pentru piesele scrise în stilul realismului tradițional, adică al celui realism promovat de dramaturgia din cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În ultima vreme, se face observată o altă tendință, și anume aceea de a îmbogăți repertoriul cu opere ale teatrului așa-zis poetic. Pe planul dramaturgiei clasice, această tendință s-a concretizat într-un interes deosebit atât pentru drama romantică poloneză, reprezentată mai ales prin Mickiewicz, Slowacki și Krasinski, cât și pentru drama neoromantică de la începutul secolului al XX-lea, reprezentată mai ales prin Wyspianski.

Astfel, în cursul stagiunii, Teatrul Național din Varșovia, cât și Teatrul „Slowacki“ din Cracovia au montat *Cordian* de Juliusz Slowacki. Primul, în regia lui Erwin Axer și Jerzy Krezmar; al doilea, în direcția de scenă a lui Bronislaw Dabrowski. Teatrul Nou din Lodz a reprezentat *Noaptea de noiembrie* (pus în scenă de Kazimierz Dejmka), în timp ce Teatrul Polonez din Wrocław a montat *Nunta* de Stanislaw Wyspianski.

Dacă reprezentarea dramaturgiei clasice a constituit o preocupare permanentă pentru teatrele poloneze, efortul principal s-a îndreptat totuși spre dramaturgia originală contemporană, care în ultima vreme a reușit câteva importante victorii. De un deosebit interes s-au bucurat mai ales piesele psihologice, pe teme morale.

Dintre acestea se cer menționate: *Cheia prăpastiei*, de Krzysztof Gruszczyński, în care se operează o minuțioasă analiză psihologică asupra aviatorului american care a aruncat prima bombă atomică asupra Hiroshimei (Teatrul de Cameră din Varșovia); *Peretele înalt*, de Jerzy Zawieyski, o dramă a oamenilor asupra cărora războiul a lăsat răni fizice și morale adânci (Teatrul de Poezie din Cracovia), sau *Solitudinea*, de Maciej Slomoczyński, în centrul căreia se situează peripețiile marinarilor polonezi arestați de către armata lui Cian Kai-și și deținuți în Taiwan (Teatrul Armatei Poloneze din Varșovia).

Dintre piesele clasice ruse și cele sovietice reprezentate pe scenele poloneze trebuie

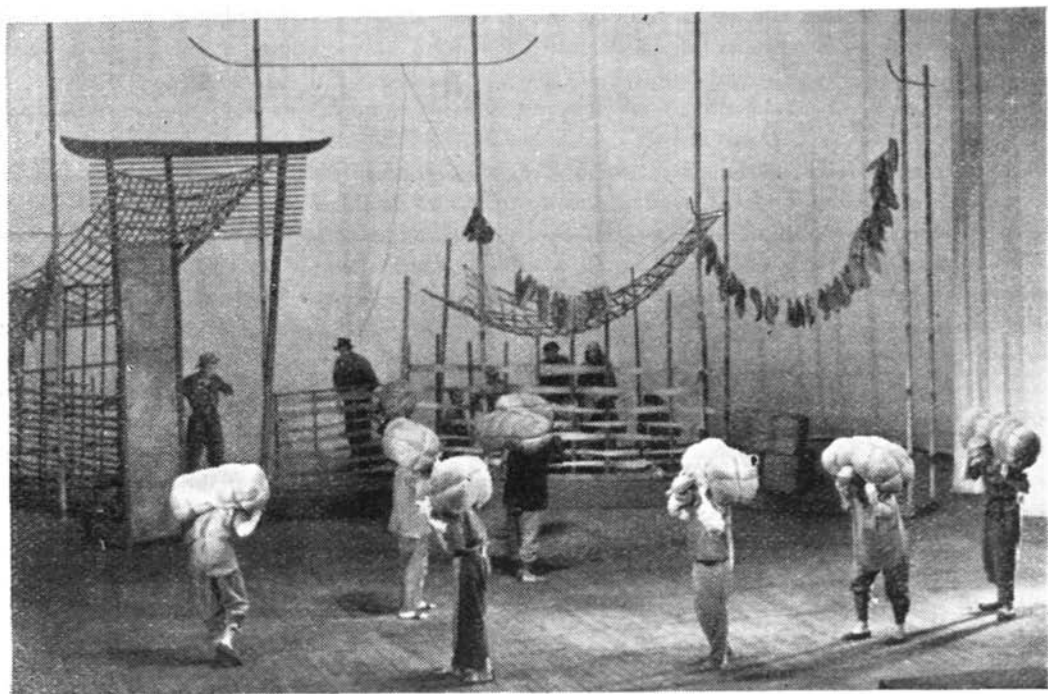
să menționăm, în primul rând, piesa lui Leonid Leonov : *Caleașca de aur*, a cărei premieră mondială a avut loc pe scena Teatrului Comun din Varșovia. Piesa a fost reprezentată concomitent de teatrele din Cracovia, Katowice și Gdansk. Spectatorii din Olsztyn au avut prilejul să cunoască piesa lui Lermontov : *Spaniolii*, pe care teatrul local a reprezentat-o într-o foarte izbutită montare scenică. Ca și în ceilalți ani, dramaturgia lui Gorki a trezit același interes viu, păstrând un loc de seamă în repertoriul teatral. Printre cele mai interesante spectacole gorkiene, se înscriu : *Uasa Jeleznova*, la teatrul din Białystok, *Micii burghezi*, la Teatrul din Czechochowa, și *Bătrînul*, la Teatrul din Toruń. Nu putem încheia capitolul dramaturgiei sovietice reprezentate, fără să amintim de numeroasele piese pentru copii și tineret, incluse în repertoriul mării majorități a teatrelor noastre.

În general, putem vorbi de un echilibru stabil între repertoriul național și cel străin, ca și între repertoriul clasic și cel contemporan. Voi ilustra cele afirmate prin câteva date statistice. Astfel, anul acesta, teatrele dramatice din întreaga țară au inclus în repertoriul lor 150 de piese, dintre care 75 clasice și 75 contemporane. Dintre cele contemporane, 30 aparțin dramaturgiei autohtone, iar 45 fac parte din dramaturgia sovietică, cehă, iugoslavă, franceză, spaniolă, italiană, germană, engleză și americană.

Dintre piesele românești, teatrele noastre prezintă *Scrisoarea pierdută* de Caragiale (la Teatrul din Lodz, în regia lui Sică Alexandrescu) și *Citadela sfărîmată*, de H. Lovinescu (la Teatrul Polonez din Wrocław, în regia lui Jakob Rotbaum). Totodată, piesa lui M. Sebastian : *Steaua fără nume* se află în studiu la câteva teatre și probabil că în scurtă vreme va fi reprezentată.

În ultima vreme, în presa de specialitate se dezbate mult problema diversității stilurilor în teatru. Consider că exemplul oferit în această privință de Teatrul cel Nou din Lodz este edificator.

Scenă din „Omul cel bun din Sezuan” de Bertolt Brecht (Teatrul Armatei din Varșovia)



În peisajul teatral polonez, Teatrului din Lodz îi revine un loc de seamă, în primul rând, fiindcă deservește populația unui oraș muncitoresc, în al doilea rând, fiindcă el vădește o preocupare meritorie pentru forma plastică a spectacolelor sale, mă refer la ultimele în special. Teatrul și-a început activitatea acum câțiva ani, reprezentând așa-numitele „piese de producție“, confecționate în spiritul unui „realism“ simplist și amintind prin conținutul lor reportajele din presă. Această practică a dus la un schematism al mijloacelor de expresie, creînd dramaturgiei originale contemporane o situație de inferioritate față de repertoriul clasic. Teatrul și-a regăsit în ultima vreme combativitatea ideologică și stilul adecvat, montînd într-o formă monumentală — în care metaforei teatrale îi revenea un loc primordial. — piesa *Povestire despre Turcia*, de Nazim Hikmet, *Casa din cărți de joc*, de Zegadłowicz, *Baia* de Maiakovski, ca și *Don Juan*, de Molière, și *Noaptea de noiembrie* de Wyspianski.

*

Nu putem încheia această succintă trecere în revistă a vieții teatrale din Polonia, fără a pomeni de acele măsuri organizatorice care, în ultimul timp, au vizat toate domeniile artei noastre teatrale. Astfel, Institutul de Stat pentru Artă a organizat o consfătuire pe marginea documentării sistematice a oamenilor de teatru cu ajutorul filmului. Pe baza indicațiilor consfăturii s-a trecut de îndată la turnarea unor asemenea filme care vor consemna creațiile actricești și regizorale valoroase. Din inițiativa Asociației artiștilor polonezi de teatru și film a fost pregătită prima Consfătuire națională consacrată problemelor baletului. Pe de altă parte, oamenii noștri de teatru așteaptă cu un legitim interes Consfătuirea națională consacrată situației teatrelor de operă, ca și Congresul oamenilor de teatru, cu prilejul căruia va fi luată în discuție modificarea structurii organizatorice și financiare a teatrelor noastre.

De asemenea se cere consemnată inițiativa Asociației artiștilor polonezi de teatru și film de a crea un premiu pentru marcarea celor mai valoroase realizări în domeniul artei scenice, cît și în domeniul de cercetare teoretică a problemelor de teatru. Premiul „Leon Schiller“ (după numele cunoscutului regizor, teatrolog și pedagog polonez, mort în 1954) va fi decernat din doi în doi ani.

*

Schimbările culturale, pe care R. P. Polonă le inițiază în ultima vreme cu un număr din ce în ce mai mare de țări, au prilejuit, pe planul mișcării teatrale, cîteva manifestări importante. Dintre ansamblurile străine care ne-au vizitat țara, vom aminti de Everyman Opera, de Burgtheater din Viena, care a prezentat un ciclu de spectacole cu *Intrigă și iubire*, de Schiller, și *Concertul*, de Bahr. La rîndul lor, Teatrul Vechi din Cracovia, Teatrul Național din Varșovia, cît și soliștii Operei din Vrașovia au jucat pe scenele din Viena, Paris, respectiv Helsinki.

Spațiul restrîns pe care paginile unei reviste ce îmbrățișează o varietate de probleme îl pot acorda de obicei uneia singure este, desigur, neîndestulător pentru a putea cuprinde aspectele variate pe care le prezintă mișcarea teatrală dintr-o țară. De aceea, n-am încercat decît să sugerez cîteva din preocupările oamenilor noștri de teatru și realizările pe care le-a cunoscut mișcarea noastră teatrală, datorită strădaniei lor.

Grădina poezilor

Primăvara întârziată ne-a găsit la Sinaia, pe aproape de jumătatea lui iunie, în miresme de liliac, sub tirul perseverent al unor ploii cu bătaia scurtă și îndârjită. Eram adunați, între zidurile fastuoase ale castelului plantat pe Furnica, scriitori, critici, regizori, actori de la miazănoapte și miazăzi, de la soare-răsare și soare-apune, din toate colțurile țării. Interesul nostru, constituit în numitor comun, se îndrepta spre descifrarea, spre tâlmăcirea unor sensuri ale literaturii dramatice originale.

...Intr-o seară, am zărit, prin vitraliile delicat desenate din fosta capelă regală de la Pelișor, un brad mărunț cu o siluetă foarte spirituală. Și mi-am amintit, neștiind la început de ce, despre un capriciu... horticol sau silvicol al celebrului Lugné-Poë. Îndrăgostit de dramaturgie — ce pasiune nobilă și, din păcate, nu etern cultivată de unanimitatea regizorilor! —, marele om de teatru francez cerea scriitorilor cărora le jucase câte o piesă un suvenir modest și destul de bizar. Nedumeriți, probabil intrigăți, autorii lucrărilor cu pricina acceptau lesne să-i dăruiască rădăcina sau butașul solicitat, fără să le bănuiască prea limpede destinația. Și așa au apărut în grădina lui Lugné-Poë doi brazi botezați Pelléas și Mélisande, datorați lui Maeterlinck, un arbust delicat care era recomandat Henri de Régnier, un stejar viguros supranumit Bernard Shaw ș.a.m.d....

Lucrările noastre au continuat sirguitor și dincolo de seara în care am făcut cunoștința revelatoare cu puilul de brad din parcul castelului. Intr-o formă bine gândită, pe grupe de seminar, s-a discutat în jurul a șase piese care au înfruntat luminile rampei (Rețeta fericirii, Cetatea de foc, Hanul de la răscruce, Împărăția lui Machidon, Ziariștii, Mă acuz) și pe marginea altor șase, nefinisate încă, dar sembrate în bună parte de debutanți în ale scrisului dramatic. Nu știu cine a fost marele vinovat. Aerul puternic ozonificat de la poalele Carpaților? Cadrul de poezie învăluitoare, alimentat de statura și culorile fantastice ale tulburătoarelor noastre piscuri? Zelul entuziast, proaspăt, juvenil de primăvăratice al „școlarilor” care n-au tras chiulul de la nici o oră? Înțelepciunea matură, trezită și fâgăduind să rămână vie, a acelor care nu au dreptul să uite că orice epocă se recomandă prin dramaturgiile ei, că marile constante ale unei vremi se lasă identificate, mai târziu, tocmai în opera acestora? Chiar dacă nu sînt în stare să definesc fără greș pe principalul acuzat, mă văd totuși îndreptățit să constat că a fost o discuție extrem de temeinică, care își va putea măsura cu succes fertilitatea în vremea ce va să vină.

Un om de spirit remarcă, la capătul dezbatărilor — asimilind cele petrecute cu... marile evenimente politice — că s-a creat un „spirit al Sinaiei”. E adevărat că de data aceasta s-au putut mai bine, poate, decît altădată, scoate în evidență coordonatele unei

critici principale. Din păcate, uneori, în trecut, criticii de teatru au mers în exercițiul profesiei lor pe o linie sinuoasă, căutînd, prin paradox, un echilibru al liniștii mărunte. S-a creat prejudecata dispenselor de critică; și — ce e mai curios! — nu pentru cei infirmi, ca în armată, ci pentru cei considerați etern valizi. Au apărut, prin consensul pasivității criticilor, niște valori „consacrate“, care cu fiecare op, indiferent de dimensiunile lui reale, aduceau.... „o contribuție valoroasă la dezvoltarea literaturii noastre, marcînd un însemnat salt calitativ în ansamblul creației proprii“ etc., etc... Orice imputare, cît de neînsemnată, trezea ciclonuri, uragane, taifunuri în Olimpul „consacrațiilor“, dispuși să extermină, cel puțin pe plan moral, pe temerarii judecători — desigur improvizati, inculti, incapabili să-i aprecieze și să-i înțeleagă, insuficient de orientați ș.a.m.d. — ai unor lucrări epocale. În schimb, semaforul rămînea permanent deschis pentru trecerea vehemențelor la adresa celor ce se încumetau să-și încerce prima sau a doua oară norocul pe tărîmul literelor. Fără îndoială că această situație n-a fost de loc generală în anii din urmă, dar consacrați prea ușor iritabili și critici prea dispuși să nu strice palmaresul consacraților, s-au găsit, din păcate, destui.

Și la Sinaia, în primăvara lui '57, s-a teoretizat, pe ici pe colo, un raport bizar între critic și creator: cîcă un critic are dreptul să scrie și creatorul să nu-l citească, tot așa cum un creator poate să-și ferească semenii fără ca un critic să aibă obligația de a se lăsa sezisat de producția literară a colegului său. Cu alte cuvinte, zică vecinii ce or vrea, eu tot îmi vîd de treaba mea! Marea, zdrobitoarea majoritate a participanților la discuții a judecat însă cu totul altfel, dovedind un admirabil simț de răspundere colectivă, deosebit de grijulie pentru soarta literaturii noastre dramatice realist-socialiste. Și tocmai în această perspectivă, pe această linie, s-a dezvoltat cît se poate de rodnic consfătuirea de pe valea Prahovei. Principialitatea criticii, dragostea care a animat-o, atenția minuțioasă acordată fiecărui fapt pozitiv dintr-o lucrare sau alta au determinat pe scriitori să-și aplece urechea la observații, să le ia în seamă pentru binele operei lor, pentru progresul scrisului nostru în ansamblu. În acest climat admirabil, s-au auzit pronunțate niște nume noi — Ion D. Sîrbu, I. Șerban ș.a. —, care păreau să promită că vor obosi — în înțelesul bun al cuvîntului — cu prezența în dramaturgie, de acum încolo, și pe directorii de teatre și pe criticii care obișnuiesc să învețe să pronunțe, numai după o îndelungată repetare.

Am fi nedrepti cu scriitorii, chiar dacă „consacrați“, în situația în care nu am aminti și cîteva tendințe de critici prea... creatoare. Sînt unii binevoitori, care pornesc să analizeze piesa X și, încetul cu încetul, apreciînd defavorabil o situație sau alta, propun... mici modificări, care duc la piesa Y, Z etc., etc. Această modalitate critică confundă scriitorul cu o plastilină ținută la mare căldură, care e în stare să îmbrace orice formă, dobîndind rînd pe rînd personalitatea degetelor care o modelează mai avizat, mai distrat, sau pur și simplu incompetent. Dar tocmai fiindcă n-a fost inutil menajat Olimpul consacraților și fiindcă nu s-a folosit critica de tip plastilină înfierbîntată, s-a ajuns la rezultate foarte bune la Sinaia.

Analizînd pe obiect, în mod profund și serios, s-au relevat date foarte avantajoase ale lucrărilor în cauză și deficiențe instructive. Măsura de unitate au constituit-o orientarea socialistă a piesei și talentul, capacitatea de transfigurare artistică a autorului. Cu o asemenea optică, impresionant de sănătoasă, nu s-au putut trage decît concluzii valabile. Degeaba se vaită cu lacrimi iezuite pesimiștii care nu găsesc grăunțe de aur în dramaturgia noastră. Talentul plurivalent al poporului român are și intonații dramatice, care trebuiesc remarcate, cultivate și încurajate.

Și aici, ajungem la grădina lui Lugué-Poë. La Sinaia s-au plantat arbuști noi, robuști, în pădurea dramaturgiei originale. E indispensabil, însă, ca directorii noștri de teatre să-și descopere înclinații... horticoale, silvicoale. Nu le propunem să semene în grădina lor spanacul. Dar să caute sămînța bună, s-o îngrijească, s-o stropească și să se

„îndrească cu rodul ei bogat. E drept că există și soluri mai aride. Nu-mi vine a crede însă că Teatrul Armatei, care n-a avut stagiunea aceasta nici o premieră cu o piesă originală contemporană, a fost năpăstuit cu cea mai ingrată parcelă. Cu atât mai virtos cu cât tot în București, prin alte teatre, a plouat și sămînța a încolțit. Tot așa cum nu pare de crezut că tocmai la Baia Mare s-a nimerit cel mai grozav cernoziom, care a dat o recoltă senzațională de două premiere originale pe țară. E limpede că intră în joc și predispozițiile horticole ale directorilor de teatre. Să se învețe să-și facă grădina — grădina poezilor dramatice —, să selecționeze sămînța, să îngrășe pămîntul la nevoie, dar să scoată numaidecît rod. Consfătuirea de la Sinaia a dovedit — slavă domnului! — că avem resurse admirabile, cu ajutorul cărora se pot înălța pe lingă fiecare teatru adevărate grădini ale Semiramidei.

Atenție, mare atenție, tovarăși directori! Nu vă mai crede nimeni cînd spuneți că ați beneficiat de condiții climaterice și obiective defavorabile.

H. DEL.

Trăinicia culturii noastre teatrale

Teatrul Național Iași : Zorii teatrului național, spectacol festiv

„În o epocă de streinomanie, la 1816, am fost înființat un teatru de societate în casele răposatului Hatman Constantin Ghica... Actorii erau fii și fiice a celor întăi familii, care reprezentau piese franceze. Acestora am încredințat întreprinderea pe atunci sumeată a face o bușă în acea streinomanie, adresînd limba patriei către inimi patriotice... Inimile s-au încîntat și auzul a început a se domestici cu limba ce pe atunci se numea dialect.”

(Gh. Asachi, în prefața la Mirtil și Hloe)

Primul spectacol de teatru jucat în limba națională are în viața unui popor aceeași sau aproape aceeași însemnătate ca a celor dintii monumente ale literaturii și istoriografiei. Cu atît mai mult la noi, la romîni, care am fost nevoiți nu numai să ne făurim o cultură izvorită din ființa și firea poporului, ci mai cu seamă s-o impunem și s-o apărăm la răscrucea nenumeratelor încălcări și influențe străine. Am avut nevoie de o mare generație patriotică, în stare să înfrunte și să biruiască prejudecățile, impotrivirile și trădarea claselor stăpînitoare, străine de interesele poporului, ca și de limba și de sufletul lui.

Din fericire, această generație a apărut și s-a pronunțat cu fermitate: Asachi, Kogălniceanu, Alecsandri sînt numele marilor personalități înscrise cu litere de aur pe frontispiciul Pantheonului nostru.

Bunăstarea și înflorirea de astăzi a mișcării teatrale ne îngreunează, poate, înțelegerea deplină a semnificației celui dintii spectacol în limba romină, ivit eroic la lumina sfeșnicelor, în seara de 27 decembrie 1816. Astăzi, cînd orice exigență sau dezbateră teatrală începe de pe platforma rafinamentului și a gustului, cînd au dispărut grijile și precarietatea materială, și ne putem răsăța în voie, nu fără efort de imaginație izbutim a reconstitui primii pași ai teatrului și dramaturgiei noastre, deși lor le datorăm în cel mai înalt grad avîntul și reușitele actuale. Pe Asachi însuși, oare nu l-am uitat peste măsură, nesocotindu-i activitatea și aportul hotărîtor? Nu ne complacem oare prea mult să-l considerăm, în cîmpul artei, doar un versificator naiv și stingaci? În ciuda ușurinței cu care trecem de ob'cei peste numele lui, Asachi a fost un ilustru animator și om de cultură, ctitorul artei noastre teatrale. Datorită efortului său generos, limba romină — desconsiderată, umilită — a răsunit pentru prima oară pe scenă. Dacă n-ar fi decît faptul acesta, și mindria noastră ar fi justificată, după cum legitimă i-a fost mulțumirea cu care



Afișul spectacolului festiv de la Iași

își incheia spectacolul *Mirtil și Hloe* din 1816, adresîndu-se „actorilor”:

*În un timp de oulire, pe cînd limba
cea romînă
Din palaturi întărită, se vorbea numai
la stîină,
Nobili voi de neam și cuget, sfărîmînd
a sale fere,
Vorbit-ați întăi c-acia ce ne dau pine
și miere,
Și-ați vădit în astă piesă, c-a lor inimi
nu sunt mute.*

Grație lui Asachi și prelucrării pastoralei *Mirtil și Hloe* (după Gessner și Florian)—grațios elogiu adus iubirii și puterii ei de jertfă —, limba romînă s-a dovedit matură pentru exprimarea de idei și sentimente pe scena teatrului. Primul pas fusese făcut. A urmat, însă, un drum anevoios, presărat de primejdii și obstacole, drumul definitivei afirmări. Trebuia depășită perioada diletantismului, trebuia creată o școală națională de artă dramatică. Primele avinturi au fost însoțite și de primele înfringeri. Arta actorului bătea pasul pe loc, dacă nu chiar regresa. Pe scenă se vorbea romînește, dar începea să

se vorbească urit, fără decență și fără har. Îngrijorat, Alecsandri scria că „teatrul nostru nu e decît o păpușărie pretențioasă”. Se impunea un nou efort, o nouă impulsționare. Și iată că acestea vin, și chiar din partea unui actor, Costache Caragialy, care în 1844 scrie și joacă *O repetiție moldovenească sau Noi și iar noi*. Mai mult decît o farsă, aceasta e o piesă-program. În ea se desvăluie condițiile trupelor romînești, raporturile lor cu impresarii străini interesați doar de ciștigul bănesc, nivelul artistic al actorilor, rudimentarele mijloace de expresie ale acestora. Pentru cultura noastră dramaturgică, *O repetiție moldovenească* rămîne din multe puncte de vedere ceea ce pentru italieni e *Il Teatro Comico* al lui Goldoni: un manifest și o lecție de artă, a căror importanță a fost clar subliniată în prefața lui Mihail Kogălniceanu: „...repetiția d-sale Caragiali ne poate sluji pentru trii considerații destul de însemnate. Întăi ea ne arată cu culoare atît de vie cît și adevărată starea teatrului național sub direcții străine. Al doile ea ne dovedește că nu vom pute avea actori Romîni pînă cînd nu vom avea un conservatoriu național, o dorință pe care o vedem rostită și de către frații noștri de dincolo de Milcov; și al treile această piesă poate sluji de un document foarte important pentru viitorii cercetători a începutului teatrului național”.

Dar o artă scenică națională nu avea sorți de propășire fără o dramaturgie națională, după cum nu se putea sluji numai de piese programatice și de traduceri. Resimțitul gol de repertoriu original a fost umplut în primul rînd de Vasile Alecsandri, cu prisosință. A spune că Alecsandri e părintele literaturii noastre dramatice e insuficient, pentru că ne gîndim mai ales la prioritatea cronologică. Adevărul e că Alecsandri a fost un dramaturg autentic, un mare creator de personaje ale scenei. El a izbit cu toiagul talentului său în stîncă și a făcut să țîșnească șuvoiul de apă vie al dramaturgiei noastre, din care au băut apoi toți urmașii. Fără Alecsandri, marele nostru autor comic Caragiale n-ar fi de conceput. Păstrînd proporțiile, poetul de la Mircești stă față de Caragiale cel puțin ca Mozart față de Beethoven. Alecsandri a populat scena cu tipuri vii, cu

un univers ce acoperea, pe măsurile cele mai exacte, societatea contemporană lui. Și dacă se poate vorbi de o actualitate a lui Caragiale — în sensul satirei la adresa unui mediu nu de mult apus — putem afirma cu bună știință că și Alecsandri e la fel de interesant și de valabil, deși ne referim doar la comedii și „cintilele“.

Am evocat, în rândurile de mai sus, trei momente din evoluția teatrului românesc. Alegerea lor n-a fost, însă, la libera inspirație: ele constituie tocmai cele trei puncte ale spectacolului coupé: *Zorii teatrului național*, prin care teatrul din Iași a sărbătorit 140 de ani de la prima reprezentație în limba română. Un spectacol admirabil, atît prin forța evocatoare, cît și prin ținuta artistică. Primul cuvînt de laudă i se cuvine regizorului Dan Nasta, care s-a orientat cu multă sensibilitate și gust în cîmpul valorilor dramatice. El a ținut un dublu scop: pe de o parte să aducă un omagiu iluștrilor înaintași, pe de altă parte să marcheze trei etape diferite în evoluția artei actorești, de la amatorism la măiestrie, trecînd prin disciplinarea profesională. A izbutit pe deplin. *Mirtil* și *Hloe* a avut, în viziunea lui Nasta — întregită de delicata sensibilitate coloristică a scenografului Dan Nemțeanu — o nespūsă grație și, am putea spune, prospețime. Actorii l-au înțeles și i-au secondat credincios intențiile, în ciuda greutății de a fi *voit* diletanți. Prin indicații chibzuite cu gust și judiciozitate, regizorul și interpreții au adus pe scenă tot parfumul unei epoci, fiorul primei serii de spectacol românesc. Întreaga distribuție (*Mirtil* — Valentin Ionescu; *Hloe* — Virginia Bălănescu; *Lizis* — George Macovei) s-a integrat cu suplețe în atmosfera și tonul



Miluța Gheorghiu în *Coana Chirița*

pastoralei, dar Virginicăi Bălănescu i se cuvine un elogiu particular pentru gingășia și spontaneitatea naivă, pe care i le-ar fi invidiat desigur și d-na Șubin, născuță Ghica, interpreta de la 1816.

Unora din spectatorii de la Iași li s-a părut că în *O repetiție moldovenească*, Nasta n-a pus destul accent pe comedie, pe farsă. Socotim că regizorul a procedat,

totuși, bine. Ținînd seama de coordonatele largi ale spectacolului festiv, el a subliniat în special latura programatică a piesei, semnificația ei morală și estetică. Cît despre latura comică, ajunge să amintim că distribuția îl conține pe Miluța Gheorghiu (Macé), pentru a ne da seama că ea a fost departe de a fi sacrificată. După cum am acceptat și soluția de a nu diviza tranșant scenele de „teatru în teatru“ în raport cu celelalte, intrucît această soluție corespundea atît lecției de realism a piesei, cît și intenției regizorale de a fixa

un anumit stadiu al meșteșugului scenic. În afară de citatul Miluța Gheorghiu, cu îndrăcita sa vervă comică, se cer menționați Ion Schimbinschi, care a înțeles marea dăruire și puterea de muncă și animare a lui Caragialy, cum și Al. Blehan (*Idieru*), Valea Marinescu (*M-me Macé*) și Remus Ionașcu (*Greceano*).

În sfîrșit, *dulcis in fundo*, cântonețele comice ale lui Alecsandri, uluitoare cascadă de măști și de melodii, și tot atitea modele de bravură actorească. Seria a început cu Ștefan Dănculescu în *Clevetici Ultra-demagogul*:

Unii îmi zic că sunt tribun,
Alți pretind că sunt nebun,
Dar eu n-aud, eu sufăr tot
Căci sunt un mare patriot!

Proaspătul artist emerit a ținut să-și îndreptățească titlul și a fost desăvârșit: suflu impresionant (verificat mai ales după falsul final), dicțiune impecabilă și frazare aidoma, mobilitate în mimică și în gesturi, vervă, capacitate de satirizare. Naționalul ieșean are în Dăncinescu un comediant deosebit de valoros!

A venit apoi rindul Margaretei Baciu, grimată cu multă abilitate și îmbrăcată în abundentul șir de fuste ale Mamei Anghelușa Doftoroaie:

*Iată, iată și mătușa!
Eu sunt mama Anghelușa,
Care știu descinteci mii,
Și-orice soi de doftorii.*

Dialogul dintre interpretă și spectatori s-a stabilit imediat și firește, actrița câștigând întreaga încredere a acestora din urmă, ceea ce constituie un elogiu integral adus Margaretei Baciu.

...Auzi dumneata? Mergă focul pe apă ca în vremea halimalei, în sfârșit am ajuns la Beligrad...

Ați recunoscut-o pe cucoana Chirița, soșită din voiaj? L-ați recunoscut pe inegalabilul ei interpret? Ce-am mai putea spune despre neprețuitul nostru Miluță, unul din cei mai buni comedienți români în viață? Nimic altceva decât că a fost magistral și irezistibil: aferim, bre, Birzoaie?!

Fără-ndoială că toți cei zece „cântonești” care s-au perindat în final la rivalită au fost interpreți mai mult decât fideli și diverselor tipuri, ai diverselor „machete” satirice. Ne limităm, însă, la remarcarea câtorva: Sandu Morcovescu-Teleajen a cin-

tat cu nostalgie și potrivite modulații bătrânești, celebrul motiv:

*Eu sunt Barbul Lăutariul,
Starostele și cobzarul,
Ce-am cîntat pe la Domnii
Și la mindre cununii...*

în timp ce Neculai Șubă a fost o savuroasă Haimana:

*Sînt impieगत
În veci mutat
Și permutat
Și prea mutat!...*

Seara s-a încheiat cu apariția proaspătă a lui Ion Păpușariu, ale cărui versuri au fost cîntate cu mult farmec de tînărul Gh. Vrinceanu:

*Lumea-i plină de păpuși
De tot soiul, mari și mici
Cu surtuce, cu mînuși
Cu-anteriu și cu ișlici...*

Zorii teatrului național: spectacol festiv, spectacol de popas și de meditație, în primul rînd spectacol de înaltă ținută artistică. Am înțeles mai bine, prin el, că avem o splendidă tradiție teatrală, ne-am redescoperit înaintașii, ne-am întors mai încrezători în puterile și în perspectivele noastre: am scrutat zborurile viitoare și le-am văzut pe măsura unui trecut glorios și trainic.

Pentru acestea, rămînem recunoscători și îndatorați Naționalului ieșean, valorosului său colectiv, lui Dan Nemțeanu, lui Dan Nasta, care au pregătit totul cu atîta pasiune și eleganță, cu atîta devotament față de cultura teatrală a patriei.

Florian POTRA

○ tentativă dificilă

Teatrul C. F. R. Giulești: Soldatul fanfaron de Plaut

Spectacolul prezentat de Teatrul Muncitoresc C.F.R. Giulești cu *Miles gloriosus* (Soldatul fanfaron) al lui Plaut a surprins și, în același timp, a nedumerit oarecum publicul nostru larg, nedeprins cu acest gen de comedie. Fiindcă sînt vreo cinci decenii și mai bine de cînd direc-

torii de teatru tot ocolesc să pună pe afiș numele genialului comic latin. Ceea ce, trebuie să recunoaștem, nu e deloc un capriciu. Reprezentarea comediei lui Plaut întîmpină o serie de dificultăți, dintre care cea mai însemnată ar fi de ordin psihologic, dificultate redusă în fond la o di-

ferență de comportament, de structură socială. Pentru că, deși comedia modernă pornește de la Menandru și Plaut, cei vechi aveau un cu totul alt stil de viață și, implicit, o altă înțelegere dramatică a spectacolului. Tragedia antică, desigur, și-a păstrat pînă astăzi neștirbit întreg patosul și ea va zguduî mereu conștiințele cu aceeași putere ca pe vremea lui Eschil. Faptul însă este explicabil, tragedia atîngînd constante psihologice durabile, constitutive firii omenești. Pe cînd comedia, înscînsă în perimetrul moravurilor zilei, al relațiilor sociale imediate, este osîndită, dacă nu să se perimeze cu timpul, în orice caz să pară la un moment dat desuetă, să nu mai stîrnească risul cu spontaneitatea de la început. În afară de aceasta, regizorul modern mai are de rezolvat și unele probleme tehnice: decor, costume, machiaj, regia în sine — în cazul de față, extrem de complicate. Căci, ceea ce înainte se făcea direct, intuitiv, acum cere o muncă atentă, laborioasă. Să luăm, de pildă, problema raportului dintre scenă și public, unul dintre factorii-cheie ai teatrului plautin. Actorii lui Plaut comunicau direct cu spectatorii, intențiile, planurile eroilor erau dinainte dezvăluite printr-un colocviu deschis cu publicul, încît scena devenea un fel de piață în care se dezbăteau în comun întîmplări, evenimente politice, cunoscute de toți, comentate cu ironia mușcătoare, deseori grosolană, trivială, a cetățenilor Romei. Astfel conceput, teatrul se transforma într-o anexă a forului, într-o întîmpinare de stat, condusă de edili, ceea ce și era de fapt. În condițiile acestea, reprezentarea dramatică, ignorînd granița dintre scenă — foarte rudimentară — și public, tinzînd spre o contopire a teatrului cu viața, căpăta, în mod paradoxal, un caracter convențional *pe plan artistic*. Situație contrară comediei de mai târziu, care, adîncînd spațiul despărțitor dintre public și sală, avea să complice reprezentarea, izolînd acțiunea piesei, fixînd-o pe scenă, încercînd să creeze o *iluzie veridică*, să reconstituie în cadrul ei viața. Farmecul comediilor antice, și mai cu seamă al comediilor lui Plaut, constă tocmai în concepția aceasta primitivă a spectacolului, în improvizarea jocului, în abundența trucurilor, în convenționalitatea eroilor, tipizați, și a întregii recuzite teatrale.



Cornel Vulpă (Palestrion) și Moscu Alcalay (Pirgopolinice)

Așa stînd lucrurile, regizorul de astăzi ar avea de ales între trei soluții: ori să evoce o copie după formula celor vechi, recurgînd, cu rafinament, la rudimentele de regie ale vremii, căutînd deci să restituie cu scrupulozitate o ambianță istorică; ori să încerce o interpretare originală, îndrăzneată, traducînd piesa într-un limbaj dramatic modern; ori să meargă pe linia comediei dell'arte, moștenitoarea tradițiilor comediei greco-latine. Prima soluție este utopică, incompatibilă cu cerințele actuale ale teatrului și cu înțelegerea noastră de acum; a doua, foarte dificilă, presupune o forță de creație neobișnuită, astfel încît singura posibilă ar fi cea de a treia, desfolosită și ilustrată perfect de teatrul lui Goldoni. Tocmai soluția aceasta, sau mai bine spus, spre soluția aceasta, s-a îndreptat cu tact și Lucian Giurghescu, regizorul spectacolului de la Giulești.

Comedie de caracter, *palliata*, de imitație grecească, *Miles gloriosus* (Alazôn) este modelul comediilor cu eroi grotești, căpitani fanfaroni, copii ai zeului Marte și ai zeiței Venus, de soiul lui Matamore sau al lui Falstaff. Pirgopolinice (învîngă-

torul, dărimătorul de redate și cetăți), soldat lăudăros, îngimfat, leneș, nătărău, „spaîma oștirilor și a femeilor“, răpește o fată, pe Philocomasia, iubita lui Pleusides, un tânăr atenian; sclavul atenianului, Palestriion, viclean, întreprinzător, izbutește însă prin fel de fel de șiretlicuri să i-o smulgă lui Pîrgopolinice pe iubita stăpînului său, momindu-l cu altă curtezană. Dus de nas de toată lumea, victimă a propriei sale neghiobii, soldatul fanfaron este învinuit de adulter, bătut și vindecat de nărav. Acțiunea se desfășoară într-un ritm alert, într-o cascadă de hiperbole burlești, care se adună unele peste altele, pînă cînd, în scena finală, ridicolul, construit aproape geometric, capătă proporții monumentale. În mijlocul acelei adunături pitorești de sclavi zdrențăroși, abrutizați, sau șireți ca Palestriion, de paraziți lingușitori, de curtezane abile, de bătrîni libertini — oglinda fidelă a vieții romane —, Pîrgopolinice, fălos, zevzec, înzorzonat, tro-nează ca un simbol al prostiei.

Lucrul cel mai greu de realizat și ce susținut într-o comedie clasică este ritmul, orchestica, ansamblul mișcărilor, ce trebuie strîns împletite cu textul, rostite aici în deca și endecasilabici. Regia (sau poate actorii) n-a ținut seamă de elementul acesta principal, și impresia spectatorului, la început, e că asistă la o piesă scrisă în proză. De altminteri, nici dinamica jocului, nici tonul vocal nu au fost prea fericiți gradate. De unde, o oarecare uniformitate, încărcată cu mișcări inutile, neadaptate gestului, replicii, executate în contratimp și care frînează acțiunea, prefăcînd-o într-o agitație obositoare. Pe scurt, ceea ce i se poate reproșa regizorului (care va fi gîndit lucrul acesta, însă actorii nu l-au realizat), e că nu a urmărit cu strictețe esențialul: adică ordinea, măsura, claritatea în dirijarea intrigii. Ideea monologului lui Palestriion, mimat de piraiți, ni s-a părut în schimb interesantă. La fel, trecerile de la un decor la altul, de pildă panoul tras, care creează interiorul casei lui Periplectomen, apoi decorul turnant, închipuind pe o față o coloană, pe cealaltă, o frîdă, drapelul cu însemne, plantat caraghios în fundul scenei și care stă mereu să cadă, coiful împodobit nu cu pene, ci cu fire de mătură, postamentul din mijlocul scenei, care dă relief jocului, procedeu utilizat frecvent în *commedia dell'arte*, aici însă

exploatat altfel, conceput cu o dublă funcțiune: de podium pe care Pîrgopolinice pozează măreț, căscînd, și de fîntînă, totodată, în care curtezanele își contemplă chipul, convenție hazlie prin absurdul ei. Panourile roșii însă, din prima scenă, de care stau lipite cîteva personaje îmbrăcate în negru, expunînd argumentul piesei, au o manieră expresionistă pretențioasă, în total dezacord, credem, cu restul decorurilor. Aici trebuie făcută o remarcă. Decoratorul a evitat vizibil reconstituirea istorică a piesei, linia greacă în forme, alegînd o soluție convențională. Dar neexagerînd consecvent convenționalul, nedînd suprafețelor, volumelor, îndrăzneala cuvenită, rezultatul nu a putut fi decît hibrid.

În ce privește interpretarea, trebuie să observăm din capul locului că actorii au avut de îndeplinit o misiune grea, cu atît mai mult cu cît teatrul nostru nu posedă o tradiție de acest gen. Moscu Alcalay a creat cu finețe un Pîrgopolinice hilar, punînd îndeosebi accentul pe mimică (exce-lentă) și pe o anumită dezarticulare a gesturilor care îl face să semene cu o păpușă trasă de sfori — detaliu sugestiv. Poate că ar fi trebuit să dea mai multă emfază bufonă personajului, să nu-l facă prea nătîng. Astfel, prin contrast, comicul ar fi fost și mai izbitor. Palestriion, Sganarelul roman, motorul acțiunii, n-a găsit în Corneliu Vulpe interpretul potrivit. Rolul necesită o plastică extraordinară, un ritm de joc debordant, calități pe care numai un actor cu o mare experiență le poate avea. Philocomasia (Mary Pătrașcu) a fost o curtezană frumoasă, cu o eleganță elenică în umblet, deși uneori face impresia că își studiază gesturile. Pleusides (Gh. Dumbrăveanu), un amoretz simpatic, dar fără temperament. Sceledrius (Ernest Maftei), sclavul năuc, bilbiit (prea bilbiit, totuși), a avut scene pline de haz. Restul distribuției — Traian Dăncănu (Artotrogus), Luiza Marconi (Milphidippa), Petre Laurențiu (Carion) — s-a străduit să se achite, după posibilități, de rolurile încredințate. Baletul aranjat de Vera Proca, bine pus la punct ca tehnică, a fost — mai ales în scena banchetului — prea caligrafic și, în consecință, neintegrat în atmosfera comediei, orientată mai mult spre grotesc. Costumele (ale femeilor, îndeosebi), interesante, dar și ele păcătînd prin aceeași stilizare excesivă, nepotrivită cu so-

brietatea clasică pe care Lucian Giurhescu, un regizor plin de intenții subtile, a încercat să o imprime acestui spectacol dificil, prea dificil pentru un colectiv atât de tânăr și atât de puțin sudat.

Oricum ar fi însă, teatrul din Giulești a dat dovadă de multă cutezanță. Și chiar dacă nu ne-a oferit o reprezentare de mîna întîi, merită totuși să fie felicitat.

Constantin ȚOIU

Satirizarea birocratismului

Teatrul Armatei : *Suflete de hîrtie* de Vl. Dihovicinii și Slobodskoi

Prejudecata cu privire la așa-zisele „genuri minore” se poate topi numai prin contraargumente practice, prin realizări înscrise în cadrul specific dar vizînd polul de sus.

Farsa și-a cîștigat galoane mult prea vechi pentru a mai avea nevoie de justificări și de la înălțimea coturnilor antici pînă la voltijele comediei dell'arte au înobilat-o nume ilustre chiar dacă un Boileau a repudiat-o. Întrunind mai ales sufragile marelui public, groasă, suculentă și uneori pipărată, rizînd de toți cei ocrotiți sub redingota convenției stupide, farsa a rămas mereu tină, la fel de serioasă. Vulgarizată de comercianții de teatru, trasă la șapirograf în clișee tip, farsa a decăzut apoi agonizînd în spațiul aproape unic al lui proquo-ului steril.

Poate de aici am rămas cu prejudecata cu privire la farsă, poate pornind de aici concepția aprioric severă a criticilor... Și totuși cît este de greu să faci spectatorii să ridă, iar atunci cînd risul nu e un simplu act gratuit, realizarea e un adevărat tur de forță. Și publicul nostru așteaptă încă acele farse originale care să reabiliteze genul. Și nu e mai puțin adevărat că așteaptă de mult...

Teatrul Armatei și-a asumat rolul de a prezenta în premieră farsa *Suflete de hîrtie* căreia autorii — Vl. Dihovicinii și Slobodskoi — i-au spus „întimplare comică absolut imaginară”. De altfel acești autori ne erau cunoscuți dinainte, fiind prezenți pe scenele noastre cu piesele *Cu dragostea nu-i de glumit* și *Schimb de locuință*.

Suflete de hîrtie, așa cum sugerează și titlul, e o satiră la adresa stupidei mentalități birocratice și a celor care cred exclusiv în „forme” de... hîrtie. Rezolvarea dramatică a conflictului a luat calea „clasică” a unei farse suculente în întîmplări hazlii. Este drept că avem la îndemînă o adevă-

rată antologie umoristică antibirocratică și că a fost consumat aproape întreg arsenalul săgeților pe această temă, așa că spectatorul e oarecum „avizat”; autorii au găsit însă o idee originală. Un birocrat „modern”, Petuhov proclamă sus și tare suptăria hîrtilor care au dreptate chiar și atunci cînd conțin... erori. Plecat în concediu, lui Petuhov (înlocuit de adjunctul său Fikusov) i se întîmplă un furt, este jefuit de acte și bani, iar hoțul e călcat de tren. Se fac forme din care reiese că Petuhov a murit, astfel încît birocratul va cădea în plasa propriului său birocratism. I se va cere să dovedească prin hîrtii că nu a murit...

Piesa are un ritm vioi, replici concise, deși nu e scutită de „lipituri”, efecte gratuite și mai ales de prezența sîcitoare a unui „personaj pozitiv”, o ziaristă care vine, constată, ia note și dă sugestii...

Dar avem de-a face cu o farsă, în înțelesul dramatic al cuvîntului, o farsă în care se mișcă și se ciocnesc caractere autentice, cu situații hazlii și care degajă un ris ce implică totodată și o luare de poziție.

Farsa trebuie să fie privită ca atare, exclusiv de cei din bănci; în momentul în care interpreții au sentimentul că fac farse, un joc neros, scade implicit valoarea umană a mesajului ce trebuia transmis. Regizorul Gh. Jora a căutat soluții noi în rezolvarea farsei, o optică personală de caricatură (ne-o mărturisește și cortina exterioară ce amintește de coperta unui „Crocodil”). Unele lucruri au reușit și finalul e fericit inspirat, sugerînd un convoi funerar ce duce sufletele de hîrtie la groapă. În schimb prezența în scenă a unui telefon uriaș ce cocoșează pe cel care-l folosește, a unui condei cît un mic tun antiaerian dărîmă ficțiunea scenică (atît cît o avea farsa), ne mută în cadrul unei reviste și asta e altceva... Eroii căpătau aerul că se



Scenă din actul II

joacă și nu cred în ce fac cu toate strădaniile actricești. Cu aceste rezerve și cu obiecții asupra decorului din tabloul I (conceput revuistic) spectacolul e unitar și partea satirică e urmărită metodic, cu grijă. Regizorul nu s-a temut de... ris și a lăsat slobozi actorii care au jucat, folosind copios elemente de șarjă închegate în osatura farsei. Pivotalul principal al spectacolului a fost admirabilul creator de tipuri, posesorul unei game uimitoare de coarde intime sufletești — C. Ramadan. Actorul, o prezență aparte în teatrul românesc, are un fel personal de înțelegere a comicului pe care-l distilează, îl umanizează, aparent fără efort. Crezi în ce spune și cum se mișcă, chiar dacă ține în mână un receptor gigant, după cum fără ostentație Ramadan reușește să-și plaseze eroul în locul

exact al poziției sale sociale. Mai puțin realizată și mai lipsită de un ritm susținut a fost prezența scenică a lui Florin Scărlătescu, ale cărui strădani de a găsi umorul nu au fost mereu încununate de succes. Într-o simplă apariție, Lili Popovici a creionat admirabil tipul unei doctoarițe care trăiește sub obsesia formelor birocratice. Într-un rol ingrat, inconsistent, Sandina Stan a fost o apariție scenică ce a salvat adesea personajul. Am mai remarcat încercările de a face parte din cadrul specific piesei, ale Pușei Scărlătescu, ale lui Niculescu-Cadet și Elena Chiosa.

Interesante ca stil și echilibru artistic decorurile semnate de Marga Ene Bogdan. Pentru două ore de bună dispoziție, cu un ris ce zgâlție „sufletele de hirtie”, spectacolul merită subliniat.

AI, POPOVICI

Supralicitarea actorilor

Teatrul de Stat din Sibiu : *Intr-un ceas bun* de V. Rozov

În caietul-program al spectacolului *Intr-un ceas bun*, regizorul sibian Mihai Dimiu vorbește despre intenția de-a evita teatralismul și șarja : „Am căutat să adu-

cem pe scenă o interpretare simplă și firească, fără teatralism, fără afectarea sentimentelor, fiecare dintre actori apărând cauzele personajului respectiv ca pe niște

cauze ale lui proprii. Asta, cu atât mai mult cu cât toți au fost nu de mult frământați de problemele lui Andrei și Alioșa — și pentru că toți, și acum, ne căutăm un adevărat drum în viață și în teatru, un drum al cinstei și al frumosului. Mișcarea a căutat să evite plastica de dragul plasticii, complicația și poza. A căutat să sublinieze clar ideile și să fie în același timp vioaie, avîntată, tinerească.

Fără îndoială că intențiile regizorului sînt cît se poate de bune, și din spectacolul prezentat de Teatrul de Stat din Sibiu rezultă că preocuparea de a le realiza a fost, de multe ori, evidentă. Dacă spectacolul nu a avut totuși putere de convingere, dacă a alunecat adeseori spre șarjă, dacă în locul *interpretării simple și firești* anunțate de regizor, unii interpreți au scontat succesul de public prin mijloace destul de ieftine, poate că acest fapt se datorește mai puțin regiei și mai mult interpretilor înșiși. Dirijorul are posibilitatea să conducă orchestra chiar în timpul concertului; din păcate însă, rolul regizorului se termină în clipa cînd se înalță cortina.

Despre piesă, care s-a jucat la mai multe teatre din țară, s-a scris mult, și autorul însuși, Viktor Rozov, vizitîndu-ne țara acum un an, a deslușit gîndurile ce l-au frământat atunci cînd s-a hotărît să o elaboreze. Problema găsirii adevăratului drum în viață, pe care-l alegi liber și curajos; a te realiza în primul rînd ca om adevărat și apoi în profesiunea pe care o vei îmbrățișa, nu dintr-o ambiție deșartă, ci potrivit talentului și capacității, sînt învățăminte deosebit de prețioase pentru tinerii ajunși în pragul vieții. Adolescența presupune frământări, visuri și mii de întrebări la care viața răspunde numai în parte. Cu atât mai valoroasă se poate socoti piesa lui Viktor Rozov, care se străduiește să contribuie cu mult curaj la elucidarea unor asemenea probleme.

Autorul și-a numit lucrarea *comedie*, deși situațiile sînt uneori de o înaltă tensiune dramatică. A neglija acest lucru ar însemna să lipsești piesa de caracterul adînc omenesc cu care a înzestrat-o autorul.

Dar tot atât de importantă este realizarea complexului de caractere prezente în scenă.

De multe ori, regizorul a știut să treacă cu finețe și discernămint de la scenele de comedie la cele dramatice, cu toate că unele scene „cheie” n-au trezit întotdeauna emoția cerută de situație. Momentul în care sclivisitul și îngîmfatul Vadim este dat afară de către Andrei și prietenii săi a fost rezolvat destul de superficial. În loc să clădească emoția împlinirii unui act de dreptate, la proporțiile evenimentului, montarea a fost bufonerească. Înhățat de mîini și de picioare, Vadim este scos pe ușă în brînci, ca în vechile filme comice, unde gagul era punctat de un exagerat grotesc al situației; de asemenea, momentul în care același Andrei se hotărăște să distrugă biletul de recomandatie pentru intrarea în facultate, precum și contribuția lui Alexei la această hotărîre au fost ratate din pricina ușurinței cu care le-au tratat interpreții. Scena marchează prima mare cotitură în viața lui Andrei. Va accepta drumul necinstit, dar care îl va așeza sigur în situația mult visată? Cîstitul Alexei se scandalizează. El nu poate concepe un asemenea procedeu. Andrei se dovedește și el destul de matur pentru a renunța la laurii umilitorii. Teodor Buzea (Andrei) a trecut cu ușurință de la satisfacția pe care o manifestă în momentul cînd mama sa îi oferă biletul, la renunțare și, o clipă mai tîrziu, la izbucnirea exuberantă, amenințînd că va preda scrisoarea unui ziar. Nimic gîndit, nimic măsurat. Succesiunea situațiilor a fost în felul acesta nemotivată, neconvîngătoare. Exemplele se pot înmulți.

În și mai mică măsură a fost rezolvată cealaltă problemă: aceea a realizării caracterelor. Din acest punct de vedere, spectacolul n-a fost servit de cea mai justă distribuție posibilă, deși aceasta nu poate fi respinsă în întegime. Chipul luminos și hotărît al lui Alexei, care, fără îndoială, exercită o mare influență în formarea personalității lui Andrei, a fost destul de șters în interpretarea lui Liviu Mărtinuș. Asemănătoare, în privința voinței cu care știe să treacă peste loviturile primite și să descopere adevărata bucurie de a trăi, este Mașa Poliakova, fata care insuflă și lui

Arcadie dragoste de viață. Interpreta Mașei, Julieta Mărculescu, nu a izbutit să scoată la iveală bogăția sufletească a personajului și cu atât mai puțin să creeze iluzia că ar fi capabilă să-l transforme pe Arcadie.

Personaj central, Andrei Averin este caracterizat printr-o minunată structură umană, în care cinstea și sinceritatea sînt trăsăturile de bază. Stingăciile adolescenței, teribilismul, umorul sănătos, vioiciunea îi dau lui Andriușa un farmec deosebit. Teodor Buzea a fost aproape de personaj, deși liniar în realizare. În loc să pătrundă complexitatea de caracter a eroului, T. Buzea a fost preocupat în primul rînd să se „adolescentizeze” printr-o voce de cap, deseori supărătoare. El a dovedit totuși unele calități actricești, mai ales în scena finală, realizată cu multă sensibilitate. Atunci, de ce a fost nevoie să îngroașe rolul, dîndu-i accente burlești?

Între realizările izbutite se poate socoti aceea a lui Cornel Girbea în Arcadie. Cu o remarcabilă economie de mijloace, interpretul a redat zbuciumul interior al actorului chinuit de îndoieli, dar pasionat de meserie. Dacă Andrei sau Alexei n-au reușit din primul moment să ajungă acolo unde sperau, faptul e mai puțin grav. Sînt tineri și au timp să hotărască sau să-și schimbe planurile. Dar Arcadie e la o răscruce a vieții. Va renunța sau nu la profesunea pe care o iubește și căreia i-a dăruit cei mai frumoși ani? Asemenea gînduri presupun zbucium și frămîntări. Iar dragostea, care îi redă echilibrul și-i rezolvă viața, trebuie să fie caldă, puternică. Trecînd prin această complexitate de nuanțe, destul de dificilă, interpretul le-a colorat discret, în pastel.

Colectivul de tineri a fost ajutat de doi actori cu experiență: Maud Mary (Mama) și Costel Rădulescu (Averin). Ambii au adus o contribuție prețioasă la realizarea spectacolului. Decorul lui Erwin Kuttler, realizat în culori calde, construit ingenios, întrește în mod fericit atmosfera piesei.

Spectacolul, pornit de la premise interesante, se promitea avîntat și tineresc. Dar în dorința de a dobîndi cu orice preț succesul, unii interpreți au pierdut autocontrolul. Rezonanța replicii de comedie se controlează mai ușor, pentru că ecoul sălii e permanent. Dar, în același timp, și primejdia accentelor deplasate este constantă. Actorul care știe pînă unde poate întinde coarda pentru a face să răsune hohotul sau unda suavă a risului reținut, acela știe să interpreteze o comedie. Cazurile sînt rare, dar cei care se întitulează „actori de comedie” sînt mulți. De aceea există, poate, numeroase spectacole de comedie în care prostul gust este flagrant. Și același lucru s-a întîmplat cu spectacolul Teatrului din Sibiu. Replica a sunat fals, pierzîndu-și rotunjimea și naturalitatea. Risul, aplauzele trebuiau cucerite prin indiferent ce mijloace. Actorii au început să se supraliciteze. Așa s-a făcut că un spectacol început bine s-a terminat prost.

Pentru Teatrul din Sibiu spectacolul a fost o experiență folositoare, nu prea agreabilă, dar plină de învățăminte. Pentru că arta spectacolului care înfățișează adevărul vieții presupune sinceritate. Iar falsul succes și aplauzele nu pot ascunde lipsa de calitate.

Mihai CRIȘAN

Circumstanțele turneului

Teatrul de Stat Birlad: O întîmplare cu haz de Carlo Goldoni

Un lung turneu impune ansamblului respectiv o dublă încercare: fizică și artistică, dintre care prima o condiționează pe cea de a doua (sau este o foarte plauzibil pretext pentru acordarea de circumstanțe atenuante).

După zile întregi de călătorie, jucînd în fiecare seară pe o altă scenă și în fața

altui public, improvizînd de multe ori o relativă montare scenică — decoruri, care nu se potrivesc proporțiilor scenei, lumini, care nu pot fi aranjate conform dorinței regizorului etc. — un spectacol suferă adesea în ce privește nivelul la care se desfășoară și lasă impresia unei improvi-

zații cel puțin în ce privește latura tehnică.

Din preliminarile spectacolului *O intimplare cu haz* al teatrului din Birlad (văzut de noi pe scena Teatrului Național din Cluj) am înțeles că o seamă din neajunsurile unui lung turneu se fac simțite și aci (decorurile abia au putut fi potrivite acestei scene cu o deschidere și o adincime mult mai mari decât cele pentru care fuseseră prevăzute).

O largă marjă de îngăduințe era deci necesară și am acordat-o în speranța că vom fi răsplătiți de interpretare.

Un curioso accidente, această comedie în proză, scrisă în 1755, este una din piesele în care Goldoni aduce în scenă un fapt în aparență banal — o dublă poveste de dragoste: între fiica unui negustor bogat și un ofițer francez sărac și pe deasupra prizonier și, în același timp, între subreta casei și servitorul acestui ofițer. Pe această temă simplă Goldoni ne înlesnește cunoașterea unei întregi lumi, adusă în fața noastră prin chipurile ei cele mai reprezentative, al căror contur este puternic și expresiv modelat.

Dar faptul pus la temelia acestei piese este adevărat. Ne-o spune însuși Goldoni în memoriile sale: „Această intimplare cu haz s-a petrecut aieva unui grăsan de negustor olandez”.

Așadar, Goldoni și-a extras observația din exemplul viu ce i se oferea și, dînd personajelor forța pilduitoare a unei caracterizări meșteșugite, le-a făcut să devină tipice să ilustreze lumea, obiceiurile și moravurile acelei societăți și acelei vremi. Acțiunea propriu-zisă e simplă, restrînsă și dacă nu s-ar fi petrecut aieva, am considera-o chiar neverosimilă, pînă intr-atît de naivă este intimplarea. Dar faptele, ideile și felul acestor oameni de a înfățișa lucrurile contribuie de minune la conturarea epocii. Astfel prin cîteva replici, uneori prin cîteva cuvinte, Goldoni ne desenează cu precizie și plasticitate personajul. Îl vedem pe dată, îl recunoaștem, știm ce gîndește și cum gîndește.

Iată, de pildă, cit de simplu și de plastic ni-i prezintă Goldoni pe acești oameni, prin felul lor de a aborda problemele și

prin concepția lor: în primul rînd pe Filibert, tatăl Gianninei, negustorul gras despre care pomenește Goldoni. Propria lui fiică îi destăinuie vederile, vorbindu-i iubitului ei, locotenentul francez: „Un ofițer, care mai este pe deasupra și cel mai mic dintre frați, are la noi o soartă foarte nefericită. Chiar dacă tatăl meu ar înclina să îngăduie căsătoria noastră, și-ar atrage ocări îngrozitoare din partea rudelor, a prietenilor și chiar a țării”.

Dar, iată-l vorbind el însuși, dezvăluindu-și propriile-i concepții, atunci cînd pomenește cu dispreț și fals patriotism de proaspătul parvenit, Ricardo: „Și mă rog, cine este acest domn Ricardo, care scornește legi atît de aspre? La urma urmei, nu e altceva decît un speculant, ridicat din mocirlă și îmbogățit pe spinarea poporului, și-mi place să cred că nu cutează să se compare cu onorabili negustori ai Olandei. Pentru el este o cinste să-și mărite fata cu un ofițer, iar acesta ar fi cel mai bun plasament pentru banii lui murdari.”

Pentru Filibert căsătoria este o dublă afacere, de rang și de bani: „Zestrea pe care ți-o dau (i se adresează el Gianninei) te face demnă de cele mai de seamă partide din Olanda”.

Ricardo e mult mai direct în exprimarea concepției lui strîmte, interesate, rapace: „Mă supără că trebuie să mă gîndesc la zestre... Dacă n-o să am încotro, o fac. Dar cu o condiție: fără zestre dacă se mărită după voia ei, cu o zestre frumoasă dacă se mărită după voia mea”. Și-apoi, mai departe ne arată care este tipul de om ce-l interesează pe el: „Dacă nu e bogat, prea puțin îi stimez noblețea și încă mai puțin meseria”.

Și acestor oameni atît de siguri pe ei, pe acțiunile lor, care cred întotdeauna că știu totul și întrevăd viitorul prin pinza de păianjen a prejudecății lor, pe care o consideră drept morală implacabilă, Goldoni le dezvăluie toată goliciunea lăuntrică, prostia, ridicolul.

El a observat îndeaproape, pînă în cele mai tainice cute ale sufletului lor, dar nu i-a uniformizat, nu i-a redus la o manifestare stereotipă care i-ar sărăci tocmai de capacitatea lor de a cuprinde, de



Scenă din actul III

a reprezenta o lume mai largă, o clasă socială în care aceste tare trăiesc sub diferite măști. De aceea, cred că regizorul A. Cerbu nu a insistat îndeajuns asupra diferențierii acestor două personaje care folosesc astfel aproape aceeași gamă de joc, cu deosebirea poate că Ștefan Tivodaru (în Ricardo) șarjează mai mult și caricaturizează mai brutal, folosind mijloace exterioare, schematice, decît Bebe Banu (în Filibert).

În fața lor și ca o contrapondere se află, după părerea noastră, subreta care este (respectînd bineînțeles proporțiile) din aceeași plămadă cu Figaro al lui Beaumarchais. Ea aduce în piesă înțelepciunea și bunul simț al omului simplu, neîntinat și, în același timp, dirz, sigur pe el și pe acțiunile lui, conștient de urîtenia morală a stăpînilor. Acest rol nu și-a găsit însă în Mimi Crețulescu o interpretă pe măsura valorii lui. Actrița a încercat să fie subreta vicioasă, plină de duh, dar nu a izbutit să aibă acea spontaneitate și prezență scenică atît de categoric dominantă, încît cei doi burghezi să ne apară pe un plan moral inferior ei. Și, mai ales, neaprofundînd semnificațiile rolului și rămînînd la suprafață, interpreta s-a mulțumit cu efecte facile, crezînd, probabil, că dacă înțimplarea e cu haz, subreta este aceea

care-l stîrnește și nimic mai mult — toate sensurile mai adînci ale rolului ei urmînd să fie subînțelese de către spectator.

Îi aducem prin aceasta o vină și ei și regizorului A. Cerbu, care altfel, a urmărit să dea spectacolului pe care l-a pus în scenă omogenitatea strict necesară, să creeze atmosfera și să dea linia mare, stilul piesei, ceea ce i-a reușit în bună măsură; dar care a neglijat o seamă de amănunte și mai ales probleme de mișcare în scenă.

În rolul lui Filibert, Bebe Banu nu a fost ceea ce trebuia să fie acest personaj. În primul rînd, a folosit mijloace simpliste de expresie, urmărind cu orice preț să dea contur comic personajului său, în orice situație s-a aflat; nu și-a dat însă seama că sacrifică profunzimea, că neglijează caracterul rolului interpretat. Tentat prea mult de aplauze la scenă deschisă, și-a jucat rolul numai pe gama bufă și aproape tot timpul la rampă, obligîndu-și partenerii la o mișcare stingheră și stingace pe scenă.

Tînărul George Tomescu a conceput corect și grațios rolul locotenentului francez, dar ceea ce-i lipsește acestui actor este forța interpretativă, capacitatea de a adînci structura personajului pînă în cele mai ascunse trăsături. Actorul trebuie să-și biruiască timiditatea care se face simțită, iar

pe alocuri se transformă în bravadă. Maria Tivodaru a creat o Constanță care ar fi meritat o mai complexă întruchipare decât acea mască amară, care se păstrează ca atare, permanent, chiar și în momentele de destindere.

Tamara Buciuceanu, de la Teatrul Giulești, a adus în acest spectacol o contribuție însemnată prin vivacitatea, grația și vioiciunea ei, dând rolului o strălucire pe

care, trebuie s-o recunoaștem, ceilalți protagoniști, cu roluri nu mai puțin inezstrate de autor, nu au izbutit s-o dobîndească.

Spectacolul *O întâmplare cu haz* se desfășoară în decorul subtil stilizat al pictorului Briss, care a știut, cu valoroase mijloace de sugestie plastică, să adopte o linie și o concepție în măsură să creeze relevant atmosfera specifică, fără să devină. În același timp, o prezență în sine.

Mircea ALEXANDRESCU

Incet dar sigur

Teatrul de Stat Turda : Oaspeți nepoștiți de Miloslav Stehlik

Publicul nostru cunoaște numele dramaturgului ceh contemporan, Miloslav Stehlik. Dramatizările sale după opera marelui Makarenko (*Viață nouă* și *Steaguri pe turnuri*) s-au bucurat în anii din urmă de o generoasă ospitalitate în repertoriile teatrelor noastre. În cadrul concursului tinerilor actori, Teatrul de Stat din Turda ne completează cunoștințele pe care le avem despre activitatea prodigioasă a acestui dramaturg, prin prezentarea în premieră pe țară a unei... comedii, de astă dată originală. Am spus cu oarecare ezitare „comedii” pentru că de fapt piesa *Oaspeți nepoștiți* (în original *Selske Lasky*, adică „dragoste la țară”) conține elemente teatrale foarte eterogene. Începe cu o dramă socială (o familie de chiaburi coclește o nebuloasă sete de răzbunare), continuă ca una polițistă (doi escroci evadați dintr-o închisoare oarecare se introduc în casă dându-se drept teroriști parașutați), se transformă pe parcurs într-o delicioasă și plină de haz farsă sentimentală, pentru ca în clipa cînd forțele se limpezesc, cînd totul pare a fi pe calea cea mai bună spre a se realiza sfîrșitul fericit, eroina pozitivă, Anicika, servitoarea chiaburului, cade în mod stupid răpusă de glonțul vrăjmaș al unui adevărat terorist. În ultima clipă a spectacolului, această — după a noastră părere — absolut inutilă crimă șterge brutal atmosfera voioasă, plină de umor și bun simț ce s-a închegat pe parcursul celor patru acte. Recunoaștem că pentru un autor care s-a ocupat atît de îndelungat cu pedagogia, tentația de a-și termina piesa așa cum se termină o lecție (iată,

așadar, morala : „dușmanul pindește, să fim vigilenți”) poate să fie puternică și hotărîtoare. Pentru noi însă acest deznodămînt ne apare forțat. Forțat și din punct de vedere teatral și din cel psihologic și — mai mult decît atît — ni se pare inutil. Fiorul moral s-a cristalizat pe parcurs : publicul a ris, a optat, a înțeles. Brutala transpunere a unei farse rurale în patosul tragic al morții rupe unitatea atmosferei, provoacă derută afectivă, anihilează în mod paradoxal tocmai acea concluzie morală pe care autorul ar vrea s-o întărească prin jertfirea biete fete. Insist asupra acestui amănunt, pentru a explica o parte din greutățile cu care au trebuit să lupte tinerii regizori ai acestui spectacol (Rodica G. Radu și Avram Besoiu). Planurile fiind multiple, au fost siliți să procedeze destul de eclectic. Textul îi obliga spre comedie, fundalul social spre dramă, deznodămîntul spre tragedie. Primele două planuri au fost fericit sudate : *Oaspeți nepoștiți* e o comedie „poporană” (gen literar foarte răspîndit în Europa de mijloc, la noi, din păcate, necultivat îndeajuns), în care o veche formulă de farsă țărănească primește o nouă fundamentare și un nou conținut. Regizorii au păstrat și tonul și cadența de comedie, au subliniat fără ostentație elementele grave, și s-au strecurat destul de abil printre asperitățile didactice ale textului. Sfîrșitul însă nu l-au putut salva deși interpreta rolului Anicikăi (Rodica Radu) a făcut tot ce i-a stat în putință spre a justifica — și logic și artistic — crima finală.

Mărturisim că avem o apriorică rezervă



Scenă din actul III

față de orice operă sau muncă artistică pe care o semnează doi autori. Ne îndoiim că diviziunea muncii se poate extinde pînă în sferele subtile ale gândirii creatoare. În conceptul de artă (și regia are tot dreptul să se considere o operă de artă) elementul de unitate — în viziune, ritm, semnificație — este indivizibil. Cînd semnează doi, s-ar părea întotdeauna că unul gîndește, că „celălalt” execută. Cu toate acestea în cazul special al spectacolului turdenilor, ni s-a părut fericită colaborarea unui actor comic (Avram Besoiu) cu o actriță plină de valențe dramatice (Rodica Radu), tocmai pentru că în cadrul distribuției acești doi interpreți dirijau, fiecare în specialitatea lui, cele două planuri ale piesei. Din păcate, regia a pus prea mult accent pe jocul și mișcarea individuală a eroilor (această greșeală de început a tuturor actorilor care debutează în regie) neglijînd pe alocuri ansamblul scenic, compoziția unitară a tablourilor (grupări pripite, greșeli în echilibrarea părților, dizarmonii în mimică și patos). Pentru acest motiv, între scenografie (Mihai Nemeș) și mișcarea scenică, între mișcarea scenică și textul literar apar pe

alocuri inadvertențe pe care jocul foarte nuanțat și susținut al actorilor nu reușește să-l acopere întotdeauna. Am fost bucuroși să înregistrăm compoziția complexă, savuroasă a celor doi „teroriști” (Avram Besoiu și Ionel Banu). Bine asortați, ca fizic și psihologie, cuplul lor a alimentat cu haz întreaga acțiune. Antonin Dondera (T. Cazimir) a fost masiv, timp; n-ar fi strîcat dacă și-ar fi stîlat prestația în sensul unui grotesc mai evident, mai direct. Nella Comloșan (în rolul soției) a trebuit să-și împartă energia între tonul grav (e deșteaptă, zgîrcită, prevăzătoare) și cel „frivol” (îi plac bărbații). Trebuie să mărturisim că ne-au plăcut în parte fiecare din aceste extreme: dar, considerate împreună, pe linia unității personajului, rolul ne-a apărut frînt și inegal. Liana Vilceanu (în rolul fiicei lui Antonin Dondera) corectă; Nicu Toma (Hybes) a avut două scene tari, bine compuse — iar Ovidiu Stăchită, în rolul unui milițian îndrăgosit, a demonstrat că știe să se achite cu discreție și ingenuitate de un rol care e destul de confuz conceput de autor.

Ion D. SÎRBU

Am mai avut prilejul să vorbesc nu de mult în paginile revistei „Teatrul” despre reprezentațiile date de studenții Institutului de Artă Teatrală „I. L. Caragiale”, subliniind însemnătatea pedagogică a contactului lor cu publicul, ca și aceea — de un ordin mai general — de a defini un stil propriu de regie și de joc actoricesc al „studioului experimental”, prin însumarea experiențelor făcute de fiecare promoție, la fiecare sesiune.

În anul acesta, printre cele opt lucrări înfățișate de către colectivele studențești (sub îndrumarea profesorilor de actorie și regie) figurează piese românești de dinainte și după 23 August, clasici și moderni ai literaturii universale. Dintre aceste spectacole, două m-au determinat să-mi spun părerea, studiul autorilor lor făcând parte din acea ramură a istoriei teatrului pe care eu insumi o predau la catedra Institutului: *Peer Gynt*, a lui Ibsen, și *Violențele lui Scapin*, a lui Molière. Am scris despre cea dintâi și mă cred îndatorat să scriu despre cea de a doua. Spre bucuria mea, dacă am avut de formulat unele rezerve destul de serioase asupra „interpretării și interpretărilor” date lui Ibsen, pot așeza spectacolul cu piesa molierescă, realizat în anul acesta, printre cele mai izbutite pe care le-am văzut în decursul anilor pe scena studioului nostru (un *Amfitrion*, o *A 12-a noapte*, o *Livadă cu vișini* sau o *Noapte furtunoasă* — enumerarea aceasta neavînd numai un caracter subiectiv ci corespunzînd aprecierii generale date de către oamenii de specialitate ca și de către public. În aceeași paranteză fie spus, și publicul este „o specialitate” de care trebuie ținut seama, firește cu măsură, fără a jertfi principiile, dorinței de succes).

Succesul pe care l-au reputat studenții noștri se datorește, desigur, multor elemente ale înscenării și jocului, de la concepția regizorală pînă la micile detalii abia perceptibile. Cred însă că el se întemeiază, în prim rînd, pe stilul împrîmat ansamblului, pe această mîchie de cuțit între fantezie și ținută, între caricatural și realist-uman, pe dozarea efectelor — fără a apăsa și fără a aluneca pe ele.

Clasicii — Molière inclusiv — își plătesc destul de scump nemurirea prin închistarea reprezentării lor la un mod „tradiționalist” plin de respect dar fără... reconsiderație! Chiar bufonadelor li se conferă un soi de solemnitate și calambururile se rostesc ca niște aforisme. Meritul major al lui Esrig, regizorul spectacolului, constă în aceea că a restituit piesei lui Molière sprinteneala, caracterul de improvizare (de altfel ca orice bună improvizare, perfect pusă la punct), elasticitatea posibilă numai pe un eșafodaj construit cu robustețe. Pentru a vorbi în terminologia comediei dell'arte, a rămas la cele citeva practicabile, dar ele sînt încheiate în așa fel încît nu scîrție, la cele citeva trepte dar care nu sînt urcate sau scoborite arbitrar, ci înălăuntrul coordonatelor genului, strict respectate.

Însăși exagerarea voită — dar controlată — a caracterului de comedie a măștiilor, întoarcerea operei lui Molière la izvoarele ei italienești, la farsa populară de iarmaroc, marele număr de lazzi, azi le-am spune gaguri, de găselnițe aparent spontane dau un farmec tineresc întregului,

Scenă din actul I



o mare putere de convingere (în teatru asta se numește: a trece rampa) a amănuntului. Ar fi oare prea mult să adaug că intuind veritabilul salt calitativ făcut de Molière de la materialele înaintașilor săi — nu în privința științelor text, ci în a construcției farsei — regizorul a descoperit și a evidențiat oamenii ascunși în acele fanteze, o fizionomie dedesubtul schimelilor, pirghiile intime în spatele gesticulației? Personajele se desemnează ca personalități, temperamentele lasă să se întrevadă caractere... Vreau să spun că fără a forța (și regia a fost în permanență ajutată de excelenta echipă de actori) contururile intenționat îngroșate ale eroilor, schemele comediei ne-au apărut ca acele desene pentru copii, în chenarele cărora talentul micilor ilustratori poate diferenția volume și reliefuri, cu câteva creioane colorate, sau — ceea ce e mai greu și mai rar! — cu câteva pastile de acuarelă.

Lucrind pe contraste — slăbănogul Argante și rotofeul Geronte, mărunțul și freneticul Scapin și mătahălosul, greoiul Sylvestre — dind consistență și valorificând puținul pe care textul îl oferă celor două perechi de îndrăgostiți, dar lăsându-i în planul lor de „utilități”, intriga la Molière fiind doar un pretext — Esrig a dezvoltat, prin aceste opoziții fizice, prin latura vizuală a spectacolului, grotescul, buful care sint de esența farsei. Dar și aici, prin jocul la rampă sau în fund, prin folosirea practicabilelor pentru a echilibra — sau dimpotrivă a sublinia disproporția dintre cei mărunți și cei înalți (fizicește sau „socialmente”) — s-a creat o gamă de valori în mișcare și grupare în care nimic nu pare lăsat la voia întâmplării.

Radu Voicescu în copleșitorul rol titular — e aproape permanent în scenă — e un actor plin de vervă comunicativă, agil, plastic, variat în mijloacele de expresie — ne-a încântat în special mimetismul glasului în scenele când joacă „pe haidamacii” — și face ca personajul său să „umple” scena, ca prezență și eficiență, în ciuda aspectului firav al interpretului.

Sylvestre al lui Florin Piersic mi-a părut cea mai îndrăzneată (aproape paradoxală) distribuție, dar de la primele lui replici și de la primele tăceri atât de amuzant mobilate s-a dovedit a fi fost pe deplin întemeiată. Îl văzusem în rolul lui

Peer Gynt, la antipodul personajului pe care îl joacă în Molière. Dar el a izbutit să facă din zvelțețea și vinjoșenia sa o namilă flască și dezarticulată, din glasul lui voalat un glas spart, chiar din chipul frumos cu trăsături regulate, o mască hilară, neexpresivă (chipurile, căci Sylvestre trăiește, participă cu intensitate, dar e le-neș, sceptic, dezabuzat!). Apariția sub formă de spadassin răzbunător al surorii seduse, scenă în care parcă ar vrea să cheltuiască rezervele de energie acumulate în toată placida lui existență de valet, amestecul de furie și de indiferență ne-au dovedit că tinărul actor își va cuceri un loc la fel de meritat, în dramă ca și în comedie — de la junele prim la roluri de compoziție foarte diferite.

Un alt tinăr actor pe care îl găsesc deosebit de înzestrat e interpretul lui Geronte, Cosma Brașoveanu. Și pe el l-am apreciat în rolul Topitorului, din poemul lui Ibsen. Dar cit de firesc trece la truculenta Geronte, cit de bine îl prinde silueta fizică și morală a noii creații — pe cit de umflat pe atit de găunos, pe cit de lăudăros pe atit de poltron. Fiecare cuvânt atinge în plex sala întreagă.

(De altfel, sala în bună parte plină cu colegii de la actorie și regie reacționează puțin ca... în iarmarocul comediei italiene, prin strigăte, încurajări și chiar replici, ca spre pildă, la cele trei lovituri ale regizorului anunțând începerea actului, din sală se răspunde: intră!)

Restul distribuției — vorbesc de cei de pe scenă! — cu mult discernămint ales și contribuind fiecare în parte și toți împreună la calitatea și omogenitatea spectacolului. Am văzut în două distribuții rolurile lui Octave, al lui Hyacinthe și al Doicăi. Comportarea noii distribuții (văzută în „premieră”) mi-a confirmat impresia că ne aflăm în fața unui lucru făcut cu temeinicie, cu rigoare, că stilul dobândit se reflectă și asupra aparițiilor episodice.

Decor, costume, mișcare, machiaj se contopesc prin acțiunea și prin discreția lor la impresia de ansamblu.

Nu vreau să închei fără a face o precizare: toate cele de mai sus trebuie citite așa cum au fost scrise: ele constituie aprecierea unui spectacol al unor foarte talentați școlari, detectind mai ales

perspectivele de dezvoltare a unor însușiri evidente, a unor virtualități valorificate la nivelul vârstei și experienței respective.

Două observații trebuie făcute : de dragul „ritmului”, care trebuie să fie și izbuteste să fie foarte viu, mulți actori (și Voicescu) precipită textul până în a-l face pe alocuri neinteligibil. Unele glume, mai subtile, nici nu sint sesizate în sală, reacțiile fiind provocate mai mult de mimică și gest decât de umorul textului. O a doua remarcă. În scena în care Zerbinetta îi povestește lui Geronte propriile lui necazuri familiale, felul cum joacă Adela Mărculescu lasă o

bună bucată de vreme impresia că ea știe cine este interlocutorul și că se amuză pe contul lui, simulind că nu-l cunoaște. Or, în realitate, lucrurile stau altminteri. Geronte debarcă în oraș după o lungă călătorie, pretinsa țigancușă nu-l putuse întâlni până atunci etc.

Dar acestea — și poate încă unele mici amănunte — nu schimbă aprecierea întregii realizări, a lui Esrig și a celorlalți. E un succes al școlii noastre, de care se bucură în mod deosebit și

Marcel BRESLAȘU

Scenografia

Cele trei spectacole asupra cărora ne oprim în această cronică, spre a analiza scenografia lor, se petrec, unul, în preajma Harkovului, altul la New-York și ultimul la Paris. Toate au tablouri dintre care unele se petrec în exterior și altele în interior, precum și personaje numeroase, astfel că toate ridică, în primul rând, problema : în ce măsură a izbutit scenografia să sugereze prin decor și costum, atmosfera specifică respectivelor locuri și acțiuni ? E vorba de spectacolele următoare : spectacolul Teatrului Național din București (sala Comedia) cu *Steaguri pe turnuri* de Miroslav Stehlik, spectacolul Teatrului Național din Iași cu *Winterset* (Pogoară iarna) de Maxwell Anderson și acela al Teatrului Municipal (sala „Matei Millo”) cu *Nebuna din Chaillot* de Jean Giraudoux.

Piesa *Steaguri pe turnuri* — regia Ion Cojar, scenografia M. Tofan — ne descrie un important episod din activitatea pedagogică a lui Makarenko ; în afara lui și altor citorva personaje, ceilalți eroi ai piesei sint tineri în epoca de formație, care, după grele începuturi, își făuresc o viață nouă, folositoare și lor, și statului sovietic. Un singur tinăr se dovedește până la urmă nereceptiv față de marea reabilitare ce i se oferă de spiritul nou și constructiv al educației sovietice.

Regia și scenografia, datorite unor tineri oameni de teatru, au subliniat contrastul dintre începuturile înjositoare a trei delinvenți (tabloul 1) și condițiile în care aceștia își făuresc o viață nouă, la școala

lui Makarenko. Remarcabil, și în privința decorului și a costumelor, a fost tabloul 1, care se petrece în preajma unei mici gări a Moscovei. Decorul și luminația sugerau atmosfera întunecată a începutului de acțiune, traiul mizer și decăzut al celor trei eroi tineri. Imbibarea de negru și verde închis, în care era ținută din punct de vedere pictural atmosfera primului tablou, ajuta cu acest colorit rece și apăsător la sugerarea stării sufletești a eroilor, la conturarea condițiilor în care trăiau ei pe atunci. Hainele mizere, ca și machiajul defineau de asemenea individualitatea celor trei tineri, dedați la vicii, hoșii, iar unul ajuns în pragul crimei. Ce luminos este în schimb decorul următor, interiorul coloniei de copii, unde apar Makarenko și o seamă de tinere și tineri reeducați în spirit revoluționar. Tabloul în care tinerii dau o reprezentatie de teatru, în fața lui Kirov, și în care se văd culisele și fața posterioară a scenei pe care joacă, ni s-a părut mai puțin izbit, datorită aglomerării de personaje, care, vroid să sugereze forfota și șovăirile unor actori diletanți, se mențineau la un aspect naturalist și la expresii destul de banale, aici lipsind și viziunea, și ritmul care potențează atmosfera scenică și îi dă valori artistice. Tabloul în care se înfățișează șantierul noii construcții, avind un cort în primul plan și cițiva mesteceni, putea fi mai pictural. Așa cum sint, decorul și atmosfera lui rămîn la o corectitudine obișnuită. Aceasta se poate spune și despre plasticitatea jocului și despre gruparea nu-

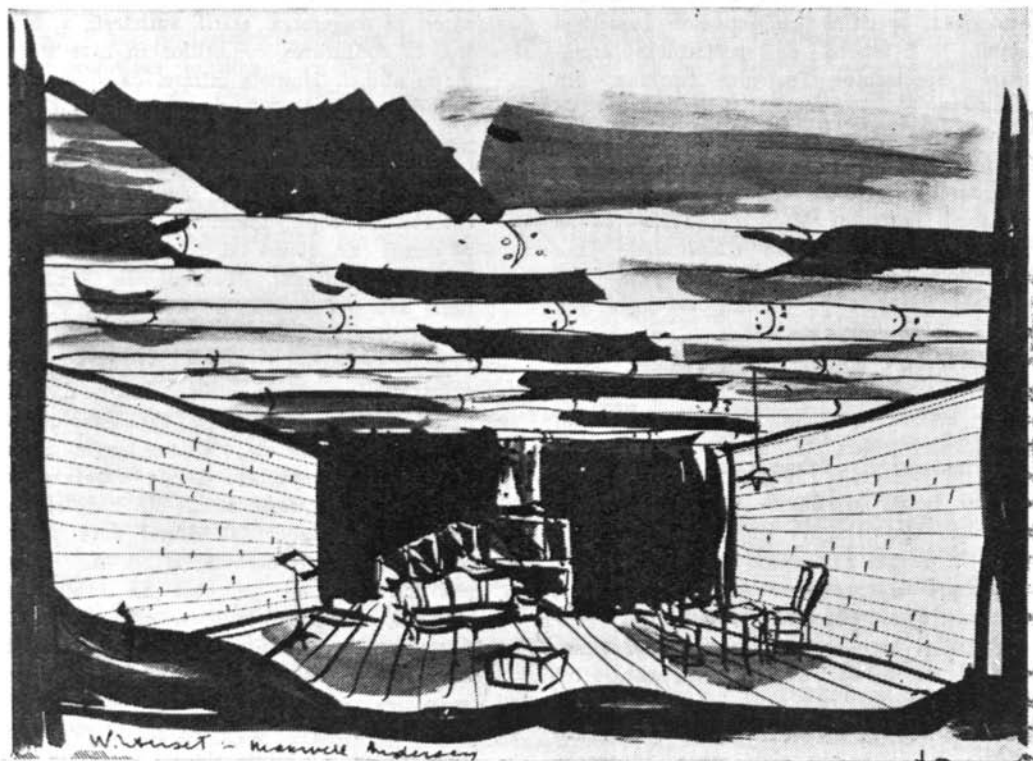
meroaselor personaje, vioale, dar fără o adîncită expresivitate.

Spectacolul de la Iași, cu piesa lui Maxwell Anderson: *Winterset* — regia Sorana Coroamă, scenografia Toni Gheorghiu — se petrece într-o altă lume, unde suferințele și dramele unor tineri nu au fericitul prilej al unei soluționări constructive, în sensul reeducării la o nouă viață, ci ajung pe culmile tragicului. Scrisă în versuri și reactualizînd în New-Yorkul deceniului 1930—1940 situații de tragedie shakespeariană (eroii sînt un tînăr Hamlet, aflat între gangsteri, căutînd să răzbune nedreapta condamnare pe scaunul electric a tatălui său, care a avut o atitudine în sensul lui Sacco și Vanzetti, și o Ofelie sau Julietă, fiică de rabin înțelept dar și soră a unui om slab, terorizat de gangsteri), piesa lui Maxwell Anderson pune interesante probleme de regie și scenografie. Și aici o pluralitate de personaje, dintre care mulți sînt tineri și duc un trai asemănător aceluia din primul tablou al piesei *Steaguri pe turnuri*. Acțiunea tragediei lui Maxwell Anderson

se petrece la New-York, în preajma podului Brooklyn, în cartierul acela pestriț și mizer, unde locuiesc americani de obirșie irlandeză, semită, italiană. Vedem oameni muncitori, însuflețiți de idealuri, alături de alții, desperați de sărăcie și greutăți, precum și o serie de tipuri ademenite de mirajul luxului, gata de orice. Decorurile ne arată, unul, uriașa arcadă a podului Brooklyn, cu clădirile ce ajung pînă în zidurile malului, lingă care s-au ridicat și niște șoproane, în care se adăpostesc cei fără căpătii, iar al doilea decor, subsolul unei clădiri de sub pod, încăperea avîndu-și plafonul format din țevi enorme.

Fără a împieta asupra părerii acelor care vor aprecia spectacolul din punctul de vedere al regiei și al jocului actoricesc, trebuie să spunem că la acest spectacol, unde regia și actorii, mai vîrstnici și mai tineri, au ajuns la o valoroasă expresivitate artistică, tocmai scenografia nu a fost la fel de izbutită ca celelalte elemente ale spectacolului. În special, decorul cu arcada podului Brooklyn a fost vag, lipsit de forma arhitectonică, de co-

Schiță de decor de Toni Gheorghiu pentru „Winterset“



loritul și atmosfera atât de caracteristice locului și care, în altă viziune plastică, ar fi contribuit mai mult la reliefarea fundalului în care se desfășoară tragicile vieți ale eroilor.

Scena era străbătută, în partea de sus, de o fișie negricioasă, care sugera ceva ce putea fi un pod suspendat, pe care circula unele trenuri, dar nu arcadă de pod. Fără a cere cu tot dinadinsul reproducea fidelă a podului Brooklyn, una din marile construcții, celebră în lume, mai ales la data când a fost ridicată, ca și podul de la Cernavodă, decorul ar fi câștigat dacă pictorul scenograf ar fi arătat forma arcuită și metalică a podului, precum și fragmentul de piatră al postamentului, despre care pomeneste autorul. Nici șoproanele din fund nu au fost suficient de sugestive. Mai izbutit interiorul cu țevărie, deși și aici s-ar fi putut sugera mai pictural sordiditatea încăperii în care trăiesc rabinul sărman și copiii săi.

Atmosfera tipică locului a fost realizată mai curînd prin costume și, mai ales, prin întreaga înfățișare și mișcare a numeroaselor personaje, aici regia și actorii avînd o hotărîtoare contribuție. Gestică, ținută, chiar vorbirea personajelor încheagau atmosfera cartierului new-yorkez. Luminăția, de asemenea, a valorificat plastic desfășurarea acțiunii, accentuînd momentele de mare tragism. La acest spectacol a existat și „decorul auditiv”, adică fundalul de zgomote atât de caracteristic New-Yorkului.

Regia și actorii au mers pînă la amănunte deosebit de sugestive, la nuanțe de adevăr și finețe, la un dinamism care a asigurat o expresivă viziune plastică spectacolului. Multe dintre tipurile care se perindă în preajma podului (Flașnetarul, Vagabondul, Vinzătoarea de mere, Gangsterii etc.) au creat momente deopotrivă dramatice ca și picturale, pe care le păstrăm în memorie tocmai pentru că au fost tratate și prin plastică și culoare, prin grupări sau proiectări de apariții individuale într-adevăr semnificativ valorate și puse în mișcare expresivă.

Colțul din Paris, arătat în partea întâi a spectacolului cu piesa *Nebuna din Chailot* — regia și decoruri W. Siegfried, costume Cella Voinescu — este unul dintre cele mai caracteristice: Place d'Alma,

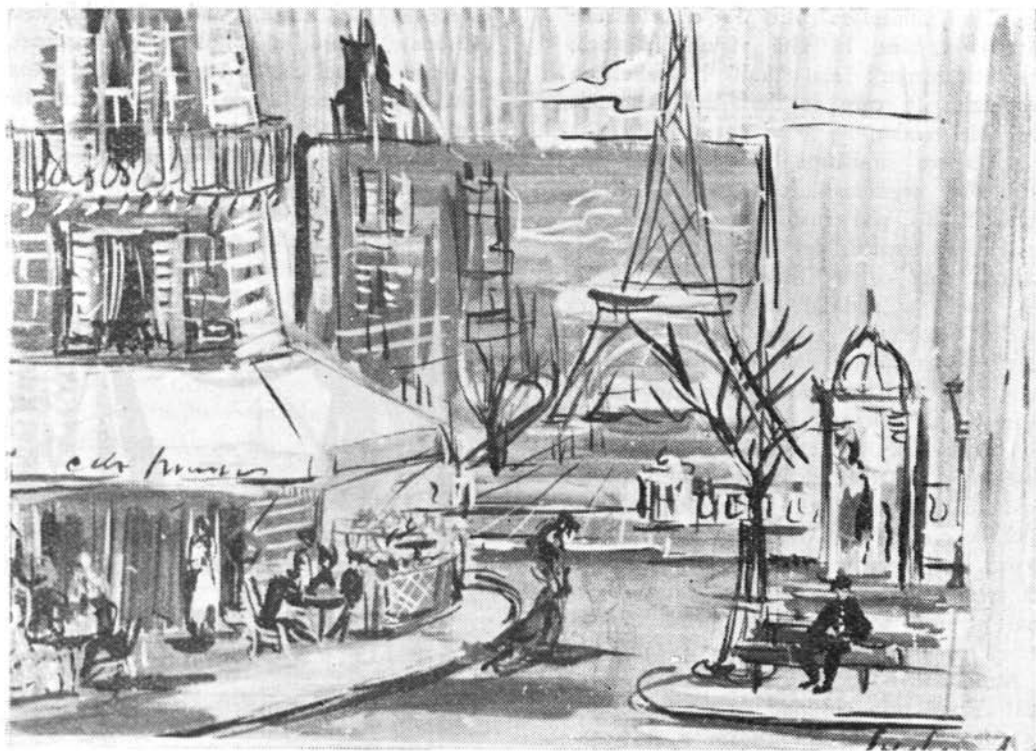
cafeneaua cu terasa, unde vin diferitele personaje, apare în colțul sting al scenei, la parterul unei clădiri cu două etaje, avînd aceea fațadă cenușie de asemenea caracteristică. În fund, pe un panou pictat în linii care ne amintesc de Dufy, silueta turnului Eiffel și alte elemente decorative, iar în alte părți ale scenei un arbore golaș, un chioșc cu afișe lipite pe el și o bancă. Pitorescul personajelor episodice,



Schiță de decor de M. Tofan pentru „Steaguri pe turnuri”

care au legătură cu acțiunea, dar și rostul de a caracteriza atmosfera pariziană, contrast de lux și mizerie, de muncă vrednică și viață necinstită, a fost folosit pînă la un punct de către regia și scenografie. Gunoierul, Canalagiul, Surdomutul, Jonglerul, Cîntărețul, Florăreasa etc. sînt tipuri des întîlnite în asemenea cartiere și dacă machiajul și costumele le-au caracterizat destul de sugestiv, nu putem spune că la toate aceste personaje episodice mimica și, în genere, expresivitatea psihologică, a fost îndeajuns de reliefată. Este vădit că regia putea adînci și mai mult expresivitatea lor.

Dacă Gunoierul (Fory Etterle) și Surdomutul (N. Tomazoglu) aveau autenticitatea necesară, aerul parizian, nu la fel putem spune despre multe din celelalte personaje episodice, insuficient conturate de regia și de mijloacele proprii ale actorilor. Personajele principale, mai ales Aurelie, nebuna din Chailot (Lucia Sturdza Bulandra), Josephine (Nelly Sterian), Președintele (Mircea Șeptilici) și Prospectorul (G. Mărutză), aveau nu numai îmbrăcă-



Schiță de decor de W. Siegfried pentru „Nebuna din Chaillot”

mintea foarte caracteristică, dar întreaga lor înfățișare și mișcare plastică arătau locul și mediul cărora aparțin.

Varietatea de costume — de la nebunele împopoțonate cu gândul la tinerețea lor, sau la pretențiile ce le mai au, în clipăle de semiluciditate, la afaceriști îmbrăcați fie cu redingote și jobene, fie cu costume mai moderne, unii cu pălării tari (meloane), iar alții cu pălării cu boruri largi etc. — a fost admirabil studiată și realizată cu aer de autenticitate. De aceea, regretul nostru este cu atât mai mare, că nu totdeauna costumația a corespuns jocului, mimicii și în genere plasticității necesare. Au lipsit de asemenea zgomotele circulației pariziene, spectacolul folosind prea puțin decorul auditiv.

Interiorul din partea a doua a piesei, mai puțin sugestiv, deși nici aici nu au lipsit fantezia relevantă și gustul pentru amănuntele sugestive, ce caracterizează pe scenograful și regizorul W. Siegfried.

Dacă la celelalte două spectacole aici analizate, scenografia a ajutat regia și pe actori, în mai puțină măsură decît putea, la spectacolul cu piesa lui Giraudoux, regia nu a folosit deplin elementele puse la dispoziție cu atîta pricepere de către scenografie, chiar dacă în parte regia și scenografia se datorau aceleiași persoane. De aici, impresia noastră că plasticitatea generală a spectacolului de la Teatrul Municipal a fost inferioară posibilităților indicate de autorii decorurilor și costumelor.

Petru COMARNESCU

Ana Luca

Încă un semn al veșniciei despărțiri își lasă aripa lui neagră pe frontispiciul teatrului rominesc. Acum, cind amiaza zilelor de vară îmbracă în lumină caldă dealurile tihnite ale Iașilor, pleacă dintre noi cu acea resemnată discreție care a fost mireasma aleasă a sufletului ei, buna și înțeleapta noastră Ana Luca. Se întoarce în neîființă o viață curată, închinată în întregime artei oneste și gândului frumos rostit.

Ana Luca a fost o artistă de o ireproșabilă probitate, închinînd scenei nu numai talentul ei cu atîtea posibilități de realizare, nu numai inteligența ei subțire familiarizată cu cele mai subtile îndeletniciri literare, ci mai ales acea sensibilitate generoasă și adinc omenească, fără de care și cea mai rafinată măiestrie nu-i decît un joc aparent, de reci și strălucitoare amăgiri.

Elevă silitoare și isteată a minunatei Aristizza Romanescu, de la care a știut să învețe stilul jocului simplu și cultul vorbirii frumoase, Ana Luca, moldoveancă din naștere, a debutat de timpuriu pe scena Teatrului Național din Iași, fără să stirnească în jurul ei prea multă vilvă. Era o sfioasă începătoare, cind Alexandru Davila a văzut-o jucînd și a chemat-o la București, așezînd-o dintr-o dată printre actorii de mîna întii ai companiei dramatice cu care, cutezător, pornise la drum. Primul ei rol din *Stane de piatră*, drama lui H. Sudermann, cu care Alexandru Davila și-a deschis noul teatru, a însemnat pentru Ana Luca întiia ei biruință, cîștigînd într-o singură seară prețuirea pu-

blicului și laudele unanime ale criticii. Mai tirziu, după ce compania Alexandru Davila s-a destrămat, Ana Luca a trecut la Teatrul Național din București, unde punînd în valoare aceleași însușiri de finețe și de emotivitate, a interpretat un șir lung de roluri ale marelui repertoriu, dăruindu-se cu aceeași firească sinceritate, fie că suridea cu duioasă îngăduință crîncenului voievod din *Apus de soare*, fie că întimpina cu superba trufie a Doamnei Clara smerenia lui Vlaicu Vodă, fie că se stîngea ca o pilpiire ușoară de viață ne-trăită, în *Azilul de noapte* al lui Maxim Gorki. Jucînd totdeauna cu măsura bunului-gust și cu vibrația unei simțiri comunicative, Ana Luca și-a cîștigat un loc de frunte printre societarii Teatrului Național, slujind ani de-a rîndul prima noastră scenă, cu o desăvîrșită corectitudine artistică și cu o abnegație vrednică de cea mai înaltă cinstire. Scriitoare, poetă și autoare dramatică — piesa ei *Pe drumul soarelui* s-a reprezentat cu succes între cele două războaie — Ana Luca a adăugat carierei sale de artistă, podoaba unui scris plin de pătrundere și de tulburătoare simțire.

În anul 1947, împlinînd vîrsta potrivită unei bine-meritate odihne, Ana Luca, acum pensionară, n-a pregetat să răspundă apelului ce i s-a făcut și a plecat să joace teatru pentru muncitorii de la Reșița, unde a rămas vreme de doi ani, dovedind aceeași neostenită rîvnă, același elan sufletesc și aceeași patimă pentru artă, ca în zilele primei ei tinereți. Ascultînd apoi chemarea colinelor natale, Ana Luca s-a întors încă o dată la Teatrul Național din Iași, unde nu s-a mulțumit cu rolurile sale de pe scenă, ci a luat

asupra ei, cu nespusă plăcere, o sarcină de purtătoare a culturii în mijlocul oamenilor muncii, contribuind ca scriitoare și conferențiară la buna reușită a misiunii echipelor sindicale. În liniștea patriarhală a Iașilor, preocupările ei de artă găsiseră un răgaz de pașnică mulțumire, și mi-a rămas în minte acel amurg de toamnă târzie cind am văzut-o ultima oară pe Ana Luca pe pragul ros de vreme al bojdeucii lui Ion Creangă, îmbrățișînd cu privirea ei limpede umbrele care coborau pe coasta Țicăului, odată cu alaiul nevăzut al aducerilor-aminte.

După ce a mai realizat cîteva frumoase roluri, ca cel din *Furtuna* lui Ostrovski, Ana Luca a avut o ultimă apariție, care n-a pierit încă, în filmul *Citadela sfărîmată*, unde a înlocuit pe o altă mare artistă răpusă în plină activitate, Maria Filotti. Aceste crîmpele de lumină vorbesc mai departe despre darurile cu care a fost înzestrată Ana Luca. Cei care i-au prețuit inima și talentul vor păstra neștersă amintirea chipului ei blind și a glasului încărcat de atîtea sincere emoții.

Victor D. BUMBEȘTI

Nu un simplu program...

Cercul și-a justificat prin veacuri faima de a fi cel mai popular, cel mai iubit gen, „gustat în egală măsură și de un cioban și de un academician”, așa cum spunea cu umor un scriitor sovietic. Jonglînd cu virtuți fizice uluitoare, apelînd la cele mai subtile însușiri corporale, subordonate unor calități morale deosebite (stăpînire de sine, voință, curaj), artiștii de circ au cules totdeauna din belșug aplauzele publicului. Locuțiunea „panem et circenses” trădează, dincolo de alte semnificații, o realitate psihologică — o prețuire pe care publicul dintotdeauna a avut-o pentru arenele lui Vitruvius, ca și pentru circurile moderne.

Spectacol de vechi tradiții, cercul își are și în țara noastră entuziaștii și credincioșii săi spectatori de toate vîrstele. Acestor spectatori, cercul sovietic care ne-a părăsit de curînd le-a prezentat un program de mult așteptat.

Pentru „neinițiați” e bine să reamintim că cercul sovietic a înregistrat, în cei 40

de ani de activitate, succese uriașe, folosînd cele mai bune tradiții ale cercului rus. Sînt cunoscute în întreaga lume „numere” ca: dresura de urși a lui Filatov; acrobațiile pe cai ale cazacilor de la Don; evoluțiile pline de umor ale renumiților clovni Popov, Rumianțev, Berman; dresorii de animale sălbatice, Irina Bugrianova, Tamara și Alexandru Buslaev. Programul Cercului de Stat al Uniunii Sovietice, prezentat în fața spectatorilor bucureșteni, se remarcă printr-o finețe rar întîlnită în programele de circ văzute de publicul nostru, printr-o precizie de mecanism de ceasornic a execuției programului, printr-un bun gust care dă aer de spectacol de artă exhibițiilor din arenă.

Astfel, apariția artistei emerite Nazi Sirai ține mai mult de coregrafie decît de jonglerie. Uluitoarele desene aeriene descrise de obiectele cu care jongla Sirai, cadrul oriental al „acțiunii” au dat farmec deosebit momentului. Același lucru se poate spune și despre Konstantin Abdulaev, înzestrat cu un umor de bună calitate, despre studiile plastice executate de Minasov și Konstantinova.

Clovniî Sereda și Bogdanov au adus în arenă un suculent umor clovnesc, situat pe linia clasică a dezvoltării acestui gen — cu rădăcini în „commedia dell'arte” —, cu poante aparent absurde dar nu lipsite de sens. (Odată mai mult am regretat amar lipsa unor asemenea artiști în programul cercului romînesc, unde asistăm adesea la penibile demonstrații nesărate sau vulgare.)

Sereda, cu un „cap” tăiat după Charlot, pescuiește umorul parcă din văzduh: e acrobat, jongler, dresor al unui ciine care vorbește (!!) și iluzionist. Subliniînd latura groasă a genului, fără a jigni însă nici un moment bunul simț, Sereda ne-a lăsat o plăcută și greu de uitat amintire.

În Kio am întîlnit nu numai un fabulos iluzionist, ci și un mare regizor și interpret. Kio nu e un „număr”, ci un spectacol, cu o concepție, cu o personalitate aparte. „Disparațiile” și „aparițiile” sale ar părea de ordinul magiei, dacă nu s-ar filtra prin ele un izvor nesecat de umor, dacă simpaticii lui asistenți și recuzita bogată cu care lucrează n-ar înlătura ipoteza fantasticului. Rămii, de aceea, la încheierea „arătărilor” acestora, cu con-

vingerea că Kio este unul din cei mai prodigioși și neîntrecuți artiști în genul său, ai timpului nostru...

Cercul sovietic și artiștii lui au făcut, prin arta lor, din arena cu nisip, o scenă și din evoluțiile lor, un *spectacol* de calitate.

Al. P.

Funcția psihologică a grimei

Trebuie să ne dea de gândit faptul că la origine cuvântul „persoană” însemna „mască”. Evoluția semantică a noțiunii a cunoscut undeva, sub cerul limpede al Eladei, o criză: momentul cînd a apărut pe deoparte masca în teatru și individul-persoană în arena politică sau culturală. Masca, la origine, avea destinația de a șterge prin imobilitatea ei simbolică, diferențierile individuale ale actorilor. Cu vremea, din cele două cartoane, al plînsului tragic și al risului comic, nu a mai rămas în teatru decît simbolul veșnic al acestor două categorii dramatice. Din masca grecească, teatrul european nu a păstrat decît ideea de mască. Grima. Funcția ei este exact contrară originii, pentru că în timp ce masca clasică reducea actorul la un numitor dramatic, complet depersonalizat, masca modernă, grima, are, îngrată și totodată sublima misiune de a aprofunda, de a sublinia, de a scoate în evidență esența și funcția psihologică a eroului în desfășurare. Pentru acest motiv actul grimei trebuie să fie un act de trăire, de introspecție psihologică. Actorul trebuie să fie conștient de finalitatea expresivă a măștii sale.

Cu ocazia concursului tinerilor actori a trebuit să constatăm foarte multe măști imobile, paste aplicate peste fizionomie, care în loc să sublinieze un caracter ucidau mobilitatea feței. Greșelile în această direcție sînt foarte variate. Unele provin din exagerare cromatică, altele din hiperzel caracterologic (eroi pozitivi — luminoși, eroi negativi — negri brăzdați); de multe ori distanță față de lumină sau față de public ratează o mască executată corect în cabină. În spectacolul teatrului maghiar din Timișoara, Izquierdo (Fábián Ferencz) avea o față atît de subliniată prin dungi negre, încît caracterul negativ al fizionomiei în

loc să convingă, izbea. Const. Săsăran (Teatrul din Iași, spectacolul *Winterset*) apare în scenă grimat ca un om rănit (Shadow — Umbra) sugerînd o luptă, un accident recent, în loc să ne dea iluzia unui spectru, a unei „umbre”. Cele mai grave și mai supărătoare artificii se fac prin aplicarea primitiv amatorescă, a tichiei de chelie. Efortul de a face să dispară prin aplicări masive de „ten”, diferența între frunte și pinză face de multe ori ca fruntea să-și piardă întreaga expresie, capul devenind aproape păpușăresc. (Vezi de exemplu pe Ion Pășanu de la Teatrul din Petroșani.) Exemplele negative nu ne lipsesc și mulțimea lor trebuie să ne dea de gândit. Erorile provin pe de o parte dintr-o lipsă de concepție artistică în materie de grima, pe de altă parte, din faptul că regizorii lasă prea multă libertate actorilor în această direcție. Și din păcate, nu toți actorii știu să se grimeze.

Grima nu e materie plastică auxiliară; e o materie artistică expresivă. Actorul trebuie să știe că „masca” lui este oglinda rolului său și că publicul a venit la teatru nu ca să vadă fețe vopsite ci ca să urmărească fizionomii înclinate sincer, total, într-o luptă interioară. Artificiile de desen și formă ale grimei nu au voie să depășească limitele bunului simț realist. Aceasta cu atît mai mult, cu cît, prin dispariția luminilor de la rampă (care aveau o extraordinară importanță în reliefa plastică a grimei) actorul e nevoit să parcurgă o gamă foarte variată de lumini. Sculptorii sînt extrem de atenți atunci cînd își aranjează bustul în lumină. Nu e tot una dacă lumina vine de sus, sau de jos, dacă e o lumină simplă sau compusă. Machiajul trebuie făcut în înțelegere cu orga de lumină a piesei și în perfect acord cu costumele, cu statura și, mai ales, cu specificul moral și psihologic al eroului interpretat. În caz contrar, grima devine independentă, devine mască imobilă și publicul simte sufletul actorului ascuns după un paravan care, oricît de pictural ar fi, e inutil și ridicol.

I. D. S.

Rectificare

În nr. 7 al revistei noastre la pag. 43 în rîndul 3 de jos s-a strecurat o eroare.

Se va citi: „S-a spus că geniul lui Caragiale prizează...”

Teatrele populare

Problema care preocupă cel mai mult, azi, pe oamenii de teatru din țările apusene este problema atragerii unui public cât mai larg în jurul teatrului. Dacă în perioada ce a urmat după primul război mondial teatrul era într-o febrilă căutare de forme noi (stiluri de mizanscene, stiluri de decor, chiar stiluri de interpretare), astăzi se dezbate cu mai multă înfrigurare decât oricând chestiunea raporturilor dintre spectacol și public, chestiunea pătrunderii teatrului în cercurile largi ale tuturor categoriilor sociale. Marea majoritate a acestor oameni de teatru recunosc că impasul este generat, în primul rînd, de structura repertoriului, care este axat pe gustul unei minorități. Alții consideră că impasul este determinat de motive de ordin pecuniar, rezolvarea lui văzînd-o posibilă prin reducerea prețului biletelor. De fapt, teatrul apusean este prins într-un cerc vicios: atragerea unui public larg este condiționată de modificarea structurii repertoriului, însă, o asemenea modificare ar contraveni gustului acelei minorități de care teatrul depinde materialmente.

Gravitatea și caracterul de generalitate al acestui fenomen a alarmat și U.N.E.S.C.O., în timp ce Institutul Internațional de Teatru a întreprins o anchetă, spre a afla și difuza soluțiile practicate în diferite țări. Rezultatele anchetei au relevat o dată mai mult că impasul teatrului occidental este generat, în primul rînd, de repertoriul său. Actualul repertoriu nu atrage publicul larg și, după cum a declarat un dramaturg francez, atîta vreme cît repertoriul nu va cuprinde piese care să vorbească maselor de

spectatori „despre propriile lor suferințe și năzuințe”, el le va îndepărta de teatru. De altfel, referindu-se la aceeași problemă a repertoriului neadecvat, Guy Parigot scrie în „Théâtre dans le Monde”, vol. V, 3: „De fapt, producția burgheză, oricît ar fi de ridicată valoarea sa estetică, fie că e vorba de Montherlant sau de Anouilh, de Giraudoux sau de Claudel, îi pare (publicului larg—*n.n.*) fie ermetică în formă, fie neinteresantă în fondul său. Acesta, fie că n-o înțelege, fie că găsește că tratează anecdote derizorii, fără nici o legătură cu realitățile... Ajungem într-un impas pe care nu putem decât să-l constatăm, să-l descriem... Sau jucăm ceea ce constituie repertoriul burghez, în fața unui public restrîns, sau visăm să avem un public mai larg, dar nu știm ce să jucăm în fața lui”. Iată așadar că, în lumina anchetei întreprinse, se impune concluzia că, atîta vreme cît cauza principală a impasului este văzută doar sub aspectul pecuniar, iar nu în structura repertoriului, soluțiile, mai mult sau mai puțin operante, rămîn simple paliative.

Astfel, într-o serie de țări, remediarea crizei de spectatori se caută în practicarea sistemului asociațiilor teatrale. În Republica Federală Germană, de pildă, au luat ființă 85 de asociații pentru popularizarea teatrului (Volksbühnen), ideea primei asociații de acest fel fiind pornită, încă în 1890, din cercurile muncitorești. Aceste asociații populare, care încearcă să influențeze intructiv și structura repertoriului, se ocupă și de ridicarea nivelului artistic al spectacolelor, precum și de promovarea „acelor creații dramatice ce revelează respectarea demnității umane, dorința de drep-

tate socială și aspirațiile la libertate". Același sistem al asociațiilor teatrale locale ce organizează spectacolele și încearcă să recruteze spectatori pe bază de abonamente este practicat și în Belgia, unde asociațiile sînt nevoite să recurgă la „sprijinitori”, care își iau în mod benevol sarcina să difuzeze un număr cit mai mare de abonamente. Sau, în Suedia, unde în ultimul an au fost organizate reprezentații teatrale într-o mulțime de localități, pe baza acestui sprijin pornit de jos. În Norvegia nu se practică sistemul abonentelor; popularizarea teatrului este lăsată pe seama unui „Teatru Național de Turnee” (Riksteatret), care, uneori, este ajutat de oficialități, și a Folksteatret-ului (Teatrul Popular), creat în urma unei ample mișcări populare, sprijinită de sindicate, pentru înființarea unui teatru al poporului. În Elveția, această acțiune culturală este și ea debilă: Zürich este singurul oraș unde municipalitatea subvenționează direct un număr de 36 de reprezentații anual pentru cetățenii săraci, cărora li se distribuie bilete cu o reducere de 80%.

Alte țări nu cunosc nici măcar această formă de politică culturală filantropică din Elveția. În Statele Unite, acțiunea de popularizare a teatrului pare a fi de asemenea foarte limitată. „The New York City Center Theatre” de pildă, deși dispune de o sală cu 3200 de locuri, nu poate pătrunde în masa unui public larg, cu toate prețurile reduse și cu toate că dă spectacole cu cei mai renumiți interpreți, întrucît repertoriul trebuie să fie alcătuit pe gustul minorității care întreține teatrul prin contribuții benevole. Singurul teatru din Statele Unite care primește un ajutor financiar oficial este „The Barter Theatre”. Teatrul acesta a luat ființă în perioada crizei economice din 1932, cînd directorul său a avut ideea să stabilească drept preț de intrare „suma de 32 cenți, sau echivalentul în natură” (de unde și denumirea de „Barter Theatre” — „Teatrul trocului”). În schimbul subvenției primite, teatrul este obligat să dea un număr de reprezentații în turneu, cu care ocazie se alcătuieste un repertoriu accesibil oricărui public: motiv pentru care teatrul se bucură de o largă popularitate.

Nu există un „teatru popular” propriu-zis nici în Anglia; doar cîteva companii teatrale provinciale (din Bristol, Liverpool

sau Birmingham) se apropie intrucitva de acest tip, fără ca, totuși, eforturile lor să fie susținute de oficialitate. În schimb, merită o mențiune specială în acest sens teatrul „Workshop”, care și-a propus, dintru-inceput, să fie un teatru al cuvințului viu, „un teatru ce va vorbi la fel de curajos despre societate, cum au făcut-o Ben Jonson și Aristofan”. Spre deosebire de teatrele din alte țări apusene, teatrul „Workshop” a înțeles că, pentru a pătrunde în masele largi ale populației, este necesară nu numai reducerea prețurilor билетelor, nu numai crearea unei atmosfere mai familiare în sălile de spectacol, lipsite de snobismul exhibării luxului ostentativ, dar, în primul rînd, este necesară alcătuirea unui repertoriu care să se adreseze direct păturilor muncitoare, înfățișîndu-le realități și probleme ce le interesează, prezentîndu-le piese ale căror subiecte să fie bazate nu pe abstracții filozofice lipsite de orice conținut, ci pe fapte din viață și pe atitudini constructive.

În țări unde lipsește o politică teatrală orientată spre satisfacerea exigențelor artistice ale unui public cit mai larg, unde teatrele rămîn financiarmente la discreția gustului unei minorități, firește că toate eforturile acestea de a crea cit mai multe și mai solide punți de legătură între scenă și masele largi de spectatori sînt eforturi apreciabile. Și cu atît mai apreciabile cu cit dificultățile cu care au de luptat asemenea asociații dramatice — adeseori de amatori — denotă din partea lor o impresionantă pasiune pentru teatru. Aceasta este situația, de exemplu, în Mexic. Aici, activitatea grupărilor de amatori, a trupeiilor experimentale și a celor profesioniste este coordonată și intrucitva sprijinită de departamentul teatral al Institutului Național de Artă.

În Italia se recunoaște că „boala izolării” de care suferă teatrul este provocată nu numai de concurența cinematografului, de indolența statului față de teatru sau de multiple dificultăți de ordin financiar, ci, în primul rînd, de rigorile cenzurii și, mai ales, de faptul că repertoriul, care ar trebui „să aducă în scenă oameni și nu umbre, fapte și nu cuvinte” (vd. Arnaldo Frateili, în „Teatrul” nr. 1, 1957), nu izbutește să trezească interesul publicului. În Franța oamenii de teatru conștienți recunosc că problema pecuniară joacă un rol

accesoriu : principala chestiune este ca spectacolul să atragă. Teatrul Popular al lui Jean Vilar, sau „Centrele de artă dramatică”, înființate în 1947 în câteva orașe de provincie, reprezintă apreciable dar insuficiente eforturi de a rezolva criza de spectatori printr-un repertoriu adecvat.

Dacă în țările apusene criza de spectatori creează teatrului perspective alarmante, în schimb o țară ca Finlanda deține în privința teatrului popular o situație mult privilegiată. Finlanda are numeroase trupe de teatru născute în sinul uzinelor sau fabricilor. Unele s-au profesionalizat, și din 33 de trupe profesioniste cite există în țară, 24 sînt trupe teatrale muncitorești. Teatrul muncitoresc a devenit aici în același timp o instituție și o formă de educare populară, cu un profil foarte interesant. Încă de la începuturile sale (spre sfîrșitul secolului trecut), ca replică la politica țaristă, teatrul muncitoresc finlandez devine un vehicul al aspirațiilor naționale ale poporului. Succesul său se explică, în primul rînd, prin natura repertoriului, alcătuit cu osebire din piese ce oglîndesc realități și dezbat idei interesînd publicul larg. În afara celor 24 de trupe profesioniste Uniunea Teatrelor Muncitorești mai numără 84 de trupe de amatori, dar în afara Uniunii mai există alte 400 de grupări teatrale. Uniunea organizează (din anul 1920) cursuri populare de artă dramatică, redactează revista „Arta scenică muncitorească”, apoi lucrări teoretice, organizează concursuri, iar în 1948 a fondat și o școală superioară de artă dramatică. Această școală nu este oficială : în Finlanda, unde teatrul are o bază populară atît de largă, teatrul nu este o instituție privată, dar nici de stat. În anumite condiții, statul subvenționează unele teatre (care au un număr minim de actori, sau cel puțin 100 de reprezentații anual, cu 6—8 piese etc.) cu o sumă echivalentă cu 50% din cifra salariilor. Așadar, și în Finlanda, statul lasă teatrul, din punct de vedere material, în bună parte pe seama municipalităților, a firmelor comerciale și a generozității persoanelor particulare.

Sumara trecere în revistă a formelor ce îmbracă în diversele țări capitaliste acțiunea de atragere a publicului larg spre teatru ilustrează, în fapt, impasul — l-am numi în lanț închis — pe care-l cunoaște teatrul contemporan din Apus. Deși soluții-

le preconizate nu rezolvă decît în măsură incompletă problema esențială care este aceea a repertoriului, ele sînt meritorii și mai ales exemplifică devotamentul acelor animatori care, pentru a le înfăptui, au de învins numeroase greutăți, printre care diferența oficialității guvernante se situează pe prim plan.

Ovidiu DRIMBA

In cinstea mării sărbători

Majoritatea teatrelor din R.S.S. Ucraina și-au definitivat repertoriul în cinstea celei de a 40-a aniversări a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie. Peste 14 teatre au inclus în repertoriu piesa lui N. Pogodin : *Orologiul Kremlinului*, alături de care *O singură noapte* de B. Gorbатов, *Gînduri despre Britanka* de I. Ianovski, *Se clatină barca* de I. Galan, *Cercul de foc* de M. Dranov, ca și altele, completează afișul festiv al teatrelor ucrainene. Ministerul Culturii al R.S.S. Ucraina a inițiat un festival republican al teatrelor muzicale și de dramă. Concursul se va desfășura în trei faze : prima, în orașul de reședință al fiecărui teatru, a doua, în orașele Kiev, Lvov, Dnepropetrovsk, Stalino, Simferopol, iar ultima, finala, la Kiev. Spectacolele distinse în cadrul festivalului vor fi prezentate la Moscova. Festivalul teatral se va desfășura paralel cu un concurs de piese originale dedicate problemelor de actualitate. Desfășurînd festivitățile în cinstea Marelui Octombrie sub semnul întăririi legăturilor culturale cu republicile frățești, R.S.S. Ucraina va găzdui în zilele sărbătoririi câteva formații teatrale din R.S.S. Lituaniană și Bielorusă. Totodată, spectatorii din Kiev vor avea prilejul să vizioneze câteva spectacole oferite de un colectiv artistic din Leningrad. La rîndul lor, actorii ucraineni vor întreprinde turnee la Leningrad și Baku.

Zilnic, presa sovietică ne aduce noi ecouri despre acțiunile întreprinse de teatrele sovietice în cinstea acestei mărețe sărbători. La Leningrad și Erivan, la Chișinău și Frunze, activitatea oamenilor de teatru sovietici se desfășoară sub semnul aceleiași strădanii pentru transformarea celei de a 40-a aniversări a Revoluției din Octombrie într-o măreață demonstrație a virtuților creatoare ale artei teatrale sovietice.

U. R. S. S.

● Organizat pentru prima oară, anul trecut, la Riga, festivalul „Primăvara teatrală a țărilor baltice” a cunoscut un deosebit succes. Anul acesta, festivalul se desfășoară la Vilnius, cu participarea teatrelor din R.S.S. Letonă, Estonă, Lituaniană și Bielorusă. Etapa finală e precedată de o fază republicană, comisia de selecționare avînd a decide spectacolul și teatrul care vor susține culorile fiecărei republici în turul final. În felul acesta, „Primăvara teatrală a țărilor baltice” presupune în primul rînd, o confruntare între teatrele aceleiași republici. Pregătirile în vederea participării la faza finală au fost deosebit de active în toate republicile unionale participante. Spre exemplu, în R.S.S. Letonă, comisia de selecționare a avut de vizionat numeroase spectacole atît în limba letonă, cît și în limba rusă. Dintre spectacolele prezentate cu acest prilej, menționăm *Am jucat, am dansat*, de I. Rainis (Teatrul de Artă „Rainis”), *S-a dezlănțuit viscolul* de I. Griva (piesă dedicată eroului legendar I. Fabritius), *Un vechi cuib de marinari* (Teatrul din Liepask) și *Un cătun la mare* (Teatrul din Valmiers), două dramatizări după romanele lui V. Lațis, *Emil și detectivii* de E. Kăstner (Teatrul Comsomolului leninist), *Sonetul lui Petrarca* de N. Pogodin (Teatrul Rus de Dramă) și altele.

Dintre aceste spectacole, *Am jucat, am dansat* de I. Rainis a fost desemnat să reprezinte R.S.S. Letonă la faza finală a festivalului, în timp ce, *Un vechi cuib de marinari* și *Emil și detectivii* au fost desemnate drept cele mai bune spectacole ale stagiunii.

Succesul înregistrat de festivalul „Primăvara teatrală a țărilor baltice” a determinat și teatrele din capitala Uniunii Sovietice să organizeze la rîndul lor un concurs asemănător.

După cum se precizează în hotărîrea privitoare la organizarea festivalului, acesta se va desfășura în primăvara fiecărui an, servind cauza „ridicării nivelului artistic al colectivelor teatrale din capitala Uniunii Sovietice, asigurării unui schimb de experiență regulat între aceste colective și popu-

larizării cît mai largi a realizărilor teatrelor din Moscova”.

Fiecare teatru are dreptul să reprezinte în cadrul festivalului cel mai bun spectacol montat în timpul stagiunii (ales de consiliul artistic) și una din premierele prezentate în lunile aprilie și mai. Anul acesta, prima ediție a festivalului „Primăvara teatrală” a teatrelor din Moscova s-a desfășurat în cursul lunii mai, comisia festivalului avînd de vizionat 73 de spectacole. Notăm ca un fapt interesant că aprecierile membrilor comisiei, înscrise pe programe speciale, au fost depuse după fiecare spectacol în niște căsuțe de tipul celor poștale, instalate în foaietul teatralui.

● Pe teritoriul așezat în preajma Stadionului central „V. I. Lenin” s-a terminat de curînd construirea celui mai mare palat al sporturilor din Europa. Cele mai moderne instalații tehnice creează posibilitatea transformării imensei arene a palatului cînd într-un patinoar de proporții uriașe, cînd în teren de tenis sau în ring de box, cînd într-o uriașă sală de teatru cu o capacitate de 12.000 de locuri, socotindu-le și pe cele din tribună. Pentru a transforma sala sporturilor în sală de spectacol sînt necesare două operațiuni: așezarea fotoliilor în arenă și acționarea unui mecanism care ridică în fața uneia din tribune — în asemenea ocazii neutilizată și mascată printr-un sistem de perdele — o scenă cu o suprafață de 800 m², adîncimea fiind de 25 m.

Din declarațiile făcute de V. Ilcenko, directorul palatului, unui corespondent al revistei „Teatr”, rezultă că această sală de spectacol, de proporții puțin obișnuite, va fi folosită pentru spectacolele date de artiștii străini, sosiți în turneu la Moscova, cît și pentru reprezentațiile extraordinare prezentate de actorii sovietici. Astfel, în cursul anului 1957, se proiectează prezentarea unui ciclu de spectacole cu tragedia lui Sofocle, *Oedip-rege*, în regia lui N. Ohlopkov. Tot N. Ohlopkov intenționează să monteze o dramatizare după *Taras Bulba* de N. Gogol. În momentul de față se duc tratative cu Teatrul de Dramă „Pușkin” din Leningrad pentru un turneu cu *Tragedia optimistă* de Vs. Vișnevski, spectacol pus în scenă de G. Tovstonogov. Pentru sărbătorirea celei de a 40-a ani-

versări a Marelui Octombrie, conducerea palatului proiectează câteva reprezentații cu *Misterul buf* de V. Maiakovski în regia lui S. Iutkevici.

Totodată, Nazim Hikmet și regizorul I. Zavadski sînt pe cale să creeze scenariul unui spectacol epic de proporții, pe care I. Zavadski își propune să-l monteze pe scena noii săli de spectacol.

Finlanda

● Piesa *Kultejä Tyttöjä* (Fete drăguțe) a dramaturgului suedez Gustaf von Numers s-a bucurat de-a lungul anilor de atenția deosebită a teatrelor scandinave. Piesa s-a jucat cu succes în Norvegia, Suedia și Danemarca, fiind prezentă pe afișul teatral două și trei stagii la rînd. De curînd, piesa *Fete drăguțe* a văzut pentru prima oară luminile rampei și în Finlanda, datorită Teatrului Muncitoresc din Helsinki.

Fete drăguțe își situează acțiunea în cadrul unui mic orașel de provincie, colizia dramatică servind mai mult drept pretext pentru zugrăvirea unor tipuri aparținînd orașului capitalist. Eroii piesei sînt oameni cu morala și gîndirea strîmte, care practică profesiuni meschine ori dubioase, și pe care-i unește disprețul comun față de muncitori, singurele elemente sănătoase ale acestei societăți viciate. Gustaf von Numers se dovedește un fin observator al societății timpului său și evidentul dezgust cu care dramaturgul profilează pe acești reprezentanți ai claselor exploatare face ca piesa *Fete drăguțe* să fie un autentic document demascator al realităților capitaliste.

R. Cehoslovacă

● Recent s-a constituit la Praga Uniunea oamenilor de teatru din R. Cehoslovacă. În cadrul acestei uniuni vor funcționa trei secții permanente. Cea dintîi privind problemele teatrelor de dramă întrunește artiștii, regizorii și scenografii teatrelor dramatice precum și dramaturgi, teatrologi, critici și pedagogi. Aceeași secție numără printre membrii ei și cadrele artistice ale teatrelor de tîneret, regizorii și actorii de la stațiile de radio și televiziune. A doua secție a teatrelor muzicale reunește elementele artistice care activează în domeniul operei, baletului, operetei. În cadrul acestei

secții, urmează să participe în afara acturilor și regizorilor de la teatrele muzicale, dirijorii, maeștrii de balet, maeștrii de canto etc. A treia secție, cea a teatrului de păpuși, reunește pe lucrătorii din acest domeniu.

Potrivit prevederilor statutului Uniunii oamenilor de teatru, fiecare secție va putea — pentru a-și desfășura activitatea în cele mai rodnice condiții — să înjghebeze în sinul ei mici colective.

Primirea membrilor în Uniune se face pe bază de selecție.

● Trei teatre cehoslovace și anume cele din Budejovice, Olomouc și Opava au montat concomitent *Diavolul din Boston* de Lion Feuchtwanger. Faptul că presa cehoslovacă a acordat o deosebită atenție celor trei spectacole nu se datorește atît împrejurării că trei teatre diferite s-au adresat în același timp aceleași piese, ci, mai ales, deosebitelor viziuni regizorale pe care le-a prilejuit piesa pe cele trei scene. Analizînd aceste spectacole, Jan Cisar remarcă în articolul „De fiecare dată un alt Diavol din Boston” („Divadlo”) că exemplul oferit de cele trei teatre este ilustrativ pentru strădania oamenilor de teatru cehi de a promova o diversitate de stiluri cît mai marcată.

Portugalia

● În Portugalia ființează doar patru ansambluri dramatice, toate cu sediul la Lisabona. Avînd de înfruntat greutăți materiale de tot felul, aceste trupe îndrăznesc arareori să-și asume riscul unor turnee prin țară. Astfel se face că celelalte orașe portugheze sînt complet străine de orice mișcare teatrală.

Dar chiar și în Lisabona, activitatea formațiilor existente se desfășoară sub semnul unei permanente incertitudini.

Aceasta deoarece, în ultima vreme, municipalitatea din Lisabona, ghidîndu-se după interese strict comerciale, a lăsat ca parte din sălile de teatru să fie transformate în cinematografe. În atari condiții, chiar și puținele formații teatrale din capitala Portugaliei se văd amenințate ca în scurtă vreme să rămînă fără săli de spectacol.

Pe de altă parte, mișcarea teatrală portugheză, alături de celelalte domenii ale

activităţii artistice, are mult de suferit de pe urma rigorilor cenzurii. Situaţia a ajuns atât de gravă (cenzura opreşte spectacole întregi, operează tăieturi grosolane, strângulează orice intenţie de manifestare a gândirii libere) încît actualmente a luat o deosebită amploare mişcarea oamenilor de cultură portughezi pentru abolirea restricţiilor impuse de cenzură.

R. P. Chineză

● La Pekin a luat de curînd fiinţă primul teatru pentru copii din R. P. Chineză. Colectivul artistic al noului teatru a fost recrutat dintre cadrele Teatrului artistic pentru tineret. Primele reprezentaţii ale noii formaţii au fost întimpinate cu deosebit interes de către micii spectatori. Repertoriul teatrului e variat şi cuprinde pe lîngă lucrările dramaturgiei chineze, precum: *Lupul sur*, *Floarea lui Malanhua*, *Fiersicul a dat în pîrg* etc., şi numeroase piese ale dramaturgiei sovietice pentru copii, printre care *Maşenka*, *Regina de zăpadă*, *Prietenii tăi* etc.

Brazilia

● Din iniţiativa unui grup de oameni de teatru brazilieni, a fost întocmit proiectul unei expoziţii internaţionale de schiţe de decoruri, costume de teatru, arhitectură teatrală. Expoziţia ar urma să fie deschisă la Sao-Paulo în lunile septembrie—decembrie 1957.

Norvegia

● Tema relaţiilor dintre părinţi şi copii a stat de-a lungul vremurilor în centrul atenţiei multor dramaturgi. Mulţi au preferat s-o trateze în accente grave, prilejuind actorilor posibilitatea afirmării registrului lor tragic. Alţii au acordat preferinţă comediei şi de multe ori problema profund umană a raporturilor dintre generaţii s-a pierdut, înecată în spuma gratuită a unor gaguri desuete. Recent, dramaturgul norvegian Ernst Orvil a demonstrat posibilitatea abordării acestei probleme pe plan satiric, fără a altera din pregnanţa şi acuitatea temei.

Tre Kvinner (Trei femei) de Ernst Orvil este o virulentă satiră la adresa

acelor părinţi care caută cu orice preţ să aplice în procesul de educaţie a odraslelor lor, numai așa-zisele metode pedagogice ultramoderne.

Rezultatele obţinute de pe urma aplicării unor atari metode sînt departe de a fi cele scontate şi, adesea, părinţi se încurcă în păienjenişul complicat al propriilor lor sisteme de educaţie.

Întîmplările hazlii care se ivesc pe canavaua piesei nu sînt lipsite însă de o adîncă semnificaţie, mesajul autorului răsunînd clar şi răspicat: copiii nu trebuie supuşi experienţelor gratuite, ci au nevoie de o educaţie temeinică, sănătoasă.

Prezentată de Teatrul Naţional din Oslo, piesa *Trei femei* s-a bucurat de interesul spectatorilor.

R. P. F. Iugoslavia

● Înainte de a încheia turneul în R.P.F. Iugoslavia, teatrul Powszechny din Lodz a poposit la Zagreb.

Cu acest prilej el a oferit cîteva spectacole cu piesele *Antigona* de Anouilh şi *Moralitatea d-nei Dulska* de Zapolska.

● După *Violenţele lui Scapin*, de Molière, şi *Antigona*, de Anouilh, Teatrul de Dramă din Belgrad a prezentat în premieră *Fraţii Karamazov*, dramatizare după romanul lui Dostoievski, şi *Rivalii* de Sheridan.

R. P. Polonă

● Nu de mult, în R. P. Polonă, a luat fiinţă Agenţia Artistică Polonă care se va ocupa de organizarea schimburilor culturale cu celelalte ţări. Printre primele acţiuni iniţiate de noua agenţie se înscrie perfectarea unui turneu al ansamblului Mazowszoze (cunoscut şi spectatorilor din ţara noastră) în Anglia şi Franţa. Totodată se proiectează şi un turneu al Teatrului Polon din Varşovia la Paris. Cit priveşte turneele străine în Polonia sînt pe cale de a fi perfectate o serie de angajamente cu unele ansambluri din Belgia, Franţa şi Anglia.

Anglia

● Compania Theatre Workshop, paralel cu consolidarea prestigiului ei în Anglia,

a cucerit aprecierea cercurilor teatrale din Franța și țările scandinave prin ținuta artistică și viziunea îndrăznească, innoitoare, a spectacolelor prezentate în acele țări. Acum ea se află în pragul unei noi consacări internaționale: în vara aceasta a fost invitată să reprezinte *Macbeth* la Moscova. Cu prilejul acestei vizite în capitala U.R.S.S., Theatre Workshop va prezenta și un spectacol nou, cu o lucrare recentă a lui Ewan MacColl *Pe curind la bilci* (So long at the Fair).

● Grupul teatral al Universității din Leeds a pregătit pentru Festivalul Internațional al formațiilor teatrale studențești, care are loc la Veneția, comedia goldoniană *Le donne di buon umore*, în traducerea lui Frederick May. Spectacolul va reprezenta un omagiu adus marelui comedigraf italian, cu prilejul sărbătoririi a 250 de ani de la nașterea lui.

Italia

● Anuarul spectacolelor teatrale italiene a publicat o statistică a pieselor care au prilejuit cele mai mari succese de casă în stagiunea trecută. Lista cuprinde titlurile a 80 de lucrări, dintre care: 38 italiene (24 în limba literară și 14 în diferite dialecte), 29 străine și 13 din repertoriul clasic. În fruntea palmaresului se situează *Unchiul Vanea* de A. Cehov, în ediția scenică realizată de Luchino Visconti, cu concursul actorilor Paolo Stoppa, Mario Mastroianni, Rina Morelli. Urmează pe locul doi, *Bene mio core mio* de Eduardo de Filippo. Printre primele zece piese menționate în această statistică, figurează și *Omul, Bestia și Virtutea* de Luigi Pirandello.

R. F. Germană

● În luna iunie a avut loc Festivalul teatral din Ruhr, unde Volkstheater din Viena a prezentat *Trei surori* de Cehov.

● Cu prilejul Săptămânii Internaționale a Teatrelor de Păpuși, organizată la Brunswick, 11 companii — cele mai multe din diferite orașe germane — și-au confruntat realizările, mai exact, căutările, experimentele. Într-adevăr, tendința spre experimentare pare să fi fost trăsătura dominantă

a spectacolelor din cadrul festivalului. Pe această linie se înscriu reprezentațiile Teatrului Mecanic al lui Harry Kramer (un german care trăiește la Paris). Păpușile lui „abstracte” care, prin forma lor, seamănă izbitor cu cele mai moderniste exemplare de sculptură actuală, se deplasează pe scenă încadrate de fascicule luminoase, cu un acompaniament muzical care ține loc de text vorbit. Tot un caracter experimental au avut reprezentațiile ansamblului elvețian de păpuși suprarealiste îmbrăcate pe degete, „Kleines Spiel” și ale marionetelor lui Michael Meschke din Stockholm.

Printre spectacolele cele mai interesante au fost acelea date de compania pragheză condusă multă vreme de defunctul prof. Skupa, ale Teatrului Municipal de Marionete din Augsburg (cu o scenă turnantă și decor pe două planuri) și, în sfârșit, de Teatrul de Marionete din Brunswick, condus de Harro Siegel (directorul artistic al Festivalului). Acesta din urmă a prezentat un scurt spectacol de operă *David și Goliat*, care a făcut o puternică impresie asupra publicului.

S. U. A.

● Formația de amatori Arena Players din New-York a prezentat un ciclu de spectacole cu dramatizarea după *Crimă și Pedepsă* de Dostoievski.

Argentina

● Municipality orașului Buenos Aires și-a mărturisit recent intenția de a închide câteva teatre. Parte din aceste săli ar urma să fie dărmate, iar parte transformate în săli de cinema.

Proiectele sumbre ale municipalității din Buenos Aires au provocat o legitimă îngrijorare în rândurile actorilor brazilieni. În cadrul unei adunări generale, convocate de Asociația artiștilor brazilieni, a fost adoptată hotărârea de a se trimite municipalității o scrisoare de protest, în care se spune printre altele: „Artiștii roagă administrația orașului Buenos Aires să nu distrugă teatrele capitalei și să ia în considerație situația în care se vor găsi actorii, lipsiți de o scenă pe care să poată juca”.

Maiakovski=dramaturg

Apariția în limba romină a principalelor piese de teatru ale lui Maiakovski oferă cititorilor din țara noastră prilejul să cunoască o latură a geniului maiakovskian, la fel de importantă ca și poezia lui, al cărei vibrant mesaj artistic revoluționar a intrat de mult în conștiința admiratorilor acestui mare poet al epocii actuale. De fapt, o sferă largă a publicului nostru a luat mai dinainte contact cu opera dramatică a lui Maiakovski prin intermediul emisiunii „Teatru la microfon” în cadrul căreia au fost prezentate pînă acum două din piesele sale cele mai populare, *Ploșnița* și *Baia*. Lectura în pagină a teatrului lui Maiakovski cîștigă însă mult față de o simplă audiere radiofonică și, desigur, chiar față de o vizionare în scenă, deoarece reflecțiile, intervențiile și indicațiile autorului, făcute pe parcursul desfășurării acțiunii, cu privire la structura și mișcarea personajelor, precum și puternicul suflu poetic ce străbate toate aceste creații dramatice, contribuie la conturarea extraordinarei lor valori literare, pe de o parte, și la intensitatea acuității satirice a fiecărei piese, pe de altă parte. De altfel, teatrul lui Maiakovski ridică dificultăți aproape insurmontabile pentru punerea în scenă — lucru pentru care piesele sale au fost, credem, reprezentate atît de rar —, în schimb, prin eminențele lor calități literare, aceste piese rămîn niște opere care angajează interesul adinc al cititorului și dau aceleași satis-

facții la lectură, pe care le produce montarea unui spectacol propriu-zis.

Cu toate acestea, nu se poate vorbi despre valoarea literară a teatrului lui Maiakovski, fără a se stărui mai întîi asupra cutezătoarelor inovații aduse de el în domeniul compoziției dramatice și în felul cum sînt manevrate planurile pe care se desfășoară acțiunea. Poet prin vocație, dramaturg de profesie, dacă ne este îngăduit să spunem astfel, datorită preocupărilor sale teatrale continue și multilaterale (autor, regizor, actor, teoretician, scenograf, decorator etc.), Maiakovski a revoluționat tehnica teatrului obișnuit și s-a situat în fruntea celor mai înaintate experiențe înregistrate de literatura dramatică universală din prima jumătate a secolului XX. Dincolo de aceste experiențe — multe căzute azi în desuetudine — teatrul lui Maiakovski, prin conținutul, semnificația și îndrăzneala lui, își păstrează nealterate vigoarea lirică, prospețimea artistică și întreaga valabilitate a mesajului revoluționar adresat oamenilor epocii noastre. Fie spectator, fie cititor, cel ce participă, într-un fel sau în altul, la desfășurarea unei piese de Maiakovski este, rînd pe rînd, surprins, uluit și derutat de fantezia ce se revarsă în valuri, de inventivitatea cu totul neobișnuită a autorului, de spontaneitatea lui țișnitoare, sau de ingeniozitatea de-a dreptul scinteietoare a modului cum sînt rezolvate diferitele probleme, intrigi sau conflicte ale dramei. În primul rînd, Maiakovski nu numai că a răsturnat încă o dată faimoasele legi aristotelice ale teatrului clasic, dar el a răsturnat înseși legile fizice ale spațiului și

* Maiakovski, *Teatru*. Editura „Cartea Rusă”, 1957.

timpului, prin faptul că decalajul dintre prezent și viitor, dintre mit și realitate, dintre posibil și imposibil nu mai este la el decît o rezultantă a viziunii dramatice grefată pe fantezia sa creatoare, pe o idee dezvoltată cu o luciditate uimitoare și urmărind o țintă a cărei perspectivă nu scapă niciodată de sub controlul conținutului tematic propus. Iar în al doilea rînd, în ciuda multiplelor elemente simbolice, alegorice sau hiperbolice ce intervin în desfășurarea acțiunii, fiecare piesă se menține în cadrele stricte ale unei teze realiste, rămînind o satiră de o virulență necruțătoare la adresa unor tipuri sau moravuri învechite, a căror prezență nocivă devine și mai evidentă în contrast cu oamenii noi angajați la efortul de construire a societății viitorului, societatea comunistă, care formează leit-motivul teatrului maiakovskian. Dacă prima observație de mai sus se referă în special la concepția și viziunea arhitectonică a teatrului său, cea de a doua observație implică în mod nemijlocit marea forță satirică a genului maiakovskian, care constituie în această privință una dintre cale mai strălucite realizări ale realismului socialist.

Cele trei piese traduse și publicate în volumul de față reprezintă, de fapt, două etape din activitatea de dramaturg a lui Maiakovski. Prezentate în ordinea cronologică a elaborării lor, aceste piese, pe de o parte ilustrează evoluția scriitorului în ceea ce privește tehnica și viziunea dramatică, iar, pe de altă parte, ele cuprind răspunsul și atitudinea poetului față de problemele diferite puse în momente diferite de luptă a oamenilor sovietici, în perioada imediat următoare Marii Revoluții din Octombrie, pentru făurirea unei lumi noi.

Într-adevăr, între *Misterul buf*, prima comedie satirică a literaturii sovietice, a cărei a doua variantă scrisă de autor (tradusă acum și în limba romină) a fost reprezentată pe scenele teatrelor din U.R.S.S. în anul 1921, și între *Ploșnița și Baia* — cea dintîi jucată, a doua citită de poet în anul 1929 — se scursese un interval de aproape zece ani. În acest interval de timp nu numai problemele pe care tinăra societate sovietică le ridica în fața scriitorului s-au schimbat, dar înseși concepția și viziunea dramatică a lui Ma-

iakovski au evoluat, s-au clarificat, în sensul că a redus în mod simțitor procentul elementelor abstracte ce predominau în prima piesă, ajungînd la realismul de-o factură cu totul personală din celelalte două.

Ceea ce caracterizează aceste trei piese este absoluta lor originalitate în ceea ce privește conținutul, înțelegînd prin aceasta că scriitorul nu se repetă deloc, ci, dimpotrivă, aduce de fiecare dată în scenă probleme și oameni care, deși zămislîți de aceeași entitate creatoare, se diferențiază în mod foarte concret de la o piesă la alta. Asta denotă nu numai existența unui geniu creator deosebit de înzestrat, dar și o experiență în cîmpul artei dramatice foarte bogată, precum și o cunoaștere a vieții foarte profundă, calități pe care Maiakovski le-a avut deopotrivă și din plin.

În ciuda extrem de complicatei lor structuri arhitectonice, în care fantezia, inventivitatea, ingeniozitatea și libertatea poetului nu cunosc nici un fel de limite sau opreliști, piesele lui Maiakovski au un conținut epic cît se poate de concret, de realist, a cărui desfășurare nu atentează niciodată la logica faptelor și a ideilor expuse. Ele pot fi rezumate în termenii cei mai preciși, dovadă că scriitorul, deși preocupat să creeze în teatru o viziune și un mod de expresie absolut noi și originale, n-a pierdut nici o clipă din vedere însemnătatea conținutului legat totdeauna de evenimente istorice și sociale, de viață, de actualitatea cea mai stringentă.

Reducînd la cea mai lapidară formulă rezumativă conținutul primei sale piese, Maiakovski spunea: „*Misterul buf* este un drum. Drumul revoluției”. Și, explicînd apoi titlul acesta, compus din două noțiuni imbinat într-un chip atît de neobișnuit, tot el adăuga: „Misterul e mărșul în revoluție, buf — caraghiosul din ea”. Cu aceasta, piesa este pe de-a-ntregul rezumată în liniile ei generale. Folosînd pe o scară mare hiperbola, simbolurile și alegoria, poetul prezintă în *Misterul buf* o imagine a Marii Revoluții din Octombrie și a luptei oamenilor sovietici, împotriva intervenționiștilor dinafară, arătînd pe de o parte eroismul celor ce luptă pentru izbînda ideilor revoluționare, iar pe de altă parte, îngîmfarea, ridicolul celor ce încearcă să înfrunte potopul revoluționar. Piesa în

sine este un pamflet la adresa reacțiunii internaționale, așa cum se manifesta ea în primii ani de existență a puterii sovietice, prezentată sub forma parodiată a potopului biblic, în care o nouă arcă îi duce la pieire pe cei răi și la izbândă pe cei buni.

Celelalte două piese, *Ploșnița* și *Baia*, atacă probleme cu totul deosebite. De data aceasta, satira scriitorului se îndreaptă către acele elemente din sinul societății sovietice, care, fie că frinează mersul înainte al acestei societăți, fie că se mulțumesc să trăiască pe trupul ei ca niște paraziti, constituie factorii negativi pe care Maiakovski îi combate cu o aprigă înverșunare, punându-i la stîlpul infamiei, ridicat în fața vieții de cursul nestăvilit al istoriei. *Ploșnița*, personificată în Prisipkin, eroul principal din piesă, reprezintă tipul arivistului lacom, leneș și demagog, care caută să se îmbuibze din munca și străduințele contemporanilor săi, dar care, aruncat, printr-o ingenioasă deplasare a acțiunii, în viitor, peste cincizeci de ani, într-o societate omenească mult evoluată, apare pur și simplu ca un animal preistoric de cea mai reprobabilă speță.

Baia „spală pe birocrați”, spunea Maiakovski cu privire la titlul și conținutul celei de a treia piese. Ea este, după cum se poate ușor înțelege din această indicație, o satiră la adresa birocrațismului. Și aici, ca și în *Ploșnița*, Maiakovski recurge la interferarea prezentului cu viitorul, pentru a scoate mai bine în evidență contrastul dintre forțele retrograde și cele ale progresului. În *Baia*, un personaj din viitor coboară pentru o clipă în prezent spre a denunța și demasca plaga birocrațismului și a rutinei, văzută din perspectiva anului 2030, și pentru a arunca apoi peste bord, în călătoria de întoarcere în viitor, pe toți aceia care, neînțelegînd să se adapteze ritmului de dezvoltare al societății socialiste, stau în calea evoluției și progresului omenirii. Aceasta este însăși morala piesei.

În încheiere, se cuvine să subliniem eforturile încununate de succes ale traducătorilor — N. Argintescu-Amza, Tamara Gane, Tudor Mușatescu, Sanda Arbore și Pavel Antal — de a reda o versiune românească pe care cititorul o urmărește cu egală satisfacție artistică, emotivă și inte-

lectuală, savurînd toată gama lirismului și a forței satirice maiakovskiene. (Totuși, pentru o mai exactă redare a intenției satirice, ar fi fost, credem, bine ca numele personajelor din *Baia* să fi fost traduse prin echivalentele lor românești: Victorionănescu, Optimicescu, Riciclescu, Belvedereanu etc., mai ales că sensul în care sînt folosite în original aceste nume proprii admite o asemenea autohtonizare, iar limba noastră o suportă cu ușurință, dată fiind existența galeriei ilustrațiilor Cațavencu, Farfuride, Brinzovenescu et comp., văzuți la aceeași scară satirică, dar în altă epocă și în alte condiții istorice și sociale.) În fine, studiul lui Horia Deleanu, intitulat „Un maestru al comediei satirice”, publicat la sfîrșitul volumului, se impune prin amplitudine și subtilă analiză a dramaturgiei lui Maiakovski, el constituind o contribuție extrem de valoroasă a criticii noastre literare la explicarea conținutului și artei marelui promotor al realismului socialist.

Pericle MARTINESCU

Un mare animator

Istoria teatrului francez din ultimii treizeci de ani s-a centrat în jurul lui Copeau, Gémier, Lugné-Poë, Dullin, Batty, Jouvet, Pitoëff, adică, al directorilor de scenă. Această stare de lucruri nu constituie o originalitate — spun originalitate, pentru că în trecutul teatrului nu mai întîlnim o asemenea perioadă — proprie teatrului francez contemporan. Germania, cu Reinhardt, U.R.S.S. cu Stanislavski, Meyerhold etc., Anglia cu Gordon Craig, ilustrează poate cu și mai multă evidență însemnătatea pe care și-au dobîndit-o directorii de scenă, alături de autori și, adesea, chiar reclamîndu-și prioritatea și căutînd a se impune peste autor în viața teatrului. Temeiul pretenției la întîietate îl ofereau, în afara unei cunoscute prezumții artistice, și împrejurările în care directorii de scenă „descopereau” și promovau pentru teatru pe unii autori. Exemplul lui Claudel în Franța, al lui Pirandello în Italia, al lui Synge în Anglia, al lui Cehov în Rusia, al lui Lorca în Spania sînt în acest sens ilustrative. Fiecare din ei a adăugat o operă istoriei teatrului, ilustrată de asemenea și prin

opera diferiților directori de scenă. Acesta-i și cazul lui Louis Juvet, căci dacă Juvet — actorul și directorul de scenă — și-a mărit prestigiul, înscenind piesele lui Giraudoux, ne putem pune întrebarea dacă acesta ar fi existat fără Juvet.

Ca actor, director de scenă și animator de teatru, Louis Juvet a crezut în misiunea sa, pe care a iubit-o și a căutat s-o înțeleagă. De aceea, marele actor și regizor francez a reflectat îndelung asupra meșteșugului actoricesc, asupra prestigiului și problemelor de înnoire a teatrului. Reflecțiile acestea au format obiectul unor articole și studii — unele publicate, altele inedite — și ele au fost apoi strînse în volumul de mărturii asupra teatrului¹, de care ne ocupăm, fugar, mai jos.

Marele actor francez încearcă în acest volum să-și explice lui însuși și, implicit, cititorilor săi, de ce a montat unele din piesele pe care le-a jucat cu deosebit succes. (E vorba de *Don Juan* și *Tartuffe*.) Dar, încercînd să-și justifice acțiunile sale profesionale, Juvet ajunge să stabilească — o idee pe care, de altfel, o expune în capitolul intitulat „Pentru ce se montează o piesă?” — că alegerea unei piese de către un om de teatru se face în mod intuitiv. Căci, pe omul de teatru îl interesează să creeze „momente dramatice” — cum le numește actorul francez —, adică acele momente care produc, în mod *subit*, în sală, un „precipitat” de sentimente, în care spectatorii, adunați laolaltă, la voia întâmplării, se transformă deodată într-o *ființă unică*, sensibilă și plină de căldură, pe care o numim public.

Deci, după Juvet, a face teatru înseamnă a provoca o *efuziune unanimă*, printr-un sentiment exclusiv și comun. Astfel, scopul teatrului nu poate fi o cercetare de ordin intelectual, ci mai degrabă o *revelație de ordin sentimental*.

Unele date ale experienței îl fac să afirme că montarea unei piese de teatru n-ar fi decît o nevoie de satisfacție proprie, de comunicare gratuită a unor stări de spirit.

În ultimele pagini ale cărții însă, Juvet se dezmințe intrucitva pe el însuși, căci, în afara unui caracter pur intuitiv, și departe de a fi eliberat de tendință, el socotea că teatrul se afirmă ca o legătură spirituală incomparabilă, care redă oamenilor dragostea omenească, acea dragoste care leagă ca o imensă familie, de-a lungul generațiilor, publicul lui Eschil, al lui Sofocle, al lui Euripide, de cel al lui Lope de Vega, al lui Calderon, al lui Shakespeare, al clasicilor francezi și germani și al autorilor contemporani.

Într-o vreme cînd politica țărilor occidentale a dus la scindarea Europei în grupări opuse, Juvet socotea că arta dramatică trebuie propagată și dezvoltată, spre a deveni un schimb de prietenie și de dragoste între oameni.

Ideea aceasta, expusă de Juvet cu ani în urmă, a căpătat viață acum trei ani, la Paris, unde Festivalul internațional al artei dramatice a devenit un adevărat „Festival al coexistenței”.

Îndelungata experiență a acestui încercat și mare om de teatru, care a fost Juvet, l-a făcut să vadă just problema viitorului teatrului. Teatrul trăiește, înainte de toate, prin operele dramatice pe care le reprezintă. Or, de-a lungul întregii istorii a teatrului, n-au rămas valabile decît operele care au avut o adevărată semnificație socială. Tot teatrul lui Eschil nu-i altceva decît exaltarea, nu a individului, ci a unui popor, a miturilor lui sociale, morale, religioase, a regulilor lui sociale, a marilor lui zile naționale. Decadența teatrului grec începe în ziua cînd faptul divers s-a instalat, apoi s-a înmulțit în dramaturgia antică. Tot așa, teatrul lui Molière înscrie, cu satirele lui, înalta lui concepție socială. Pentru aceleași motive, dramele spaniole din secolul de aur și dramele engleze din timpul Elisabetei au cunoscut un atît de mare succes.

Fie că ești sau nu de acord cu toate ideile expuse de Juvet, lucrarea lui, „*Témoignages sur le théâtre*”, ne aduce reflecțiile ce nu pot fi desconsiderate, ale unui mare actor, ale unui mare regizor, ale unui mare om de teatru.

Paul B. MARIAN

¹ „*Témoignages sur le théâtre*”, Bibliothèque d'esthétique, ed. Flammarion, Paris, 1952.



La 26 februarie 1838 (după alții la 1834 sau 1836), în satul Cristinești, lângă Hotin, s-a născut *Tadeu Hijdeu* (care avea să semneze mai târziu *Bogdan Petriceicu Hașdeu*), una din cele mai proeminente personalități ale vieții culturale românești.

Polemist combativ, poet, dramaturg (vremelnic membru în comitetul Teatrului Național din București), folclorist, lingvist, filolog și istoric, B. P. Hașdeu este o personalitate multilaterală, formată în contactul cu ideile scriitorilor ruși, democrați revoluționari.

B. P. Hașdeu a dat teatrului nostru trei lucrări: dramele *Răzvan și Vidra*, *Domnița Ruxandra* și comedia *Trei crai de la răsărit*, toate intrate în repertoriul clasic. *Domnița Ruxandra* a avut premiera pe scena Teatrului Național în toamna lui 1866, iar *Răzvan și Vidra* (așa se numea la început drama *Răzvan și Vidra*) la 10 februarie 1867, la Teatrul Bossel de sub conducerea marelui actor Pascaly. *Trei crai de la răsărit* a avut premiera la 1879, după ce fusese publicată cu câțiva ani mai înainte sub titlul *Ortonerozia*.

Hașdeu se bucura de o mare prețuire în lumea intelectualilor contemporani. Când Caragiale — care trăia atunci la Berlin — a aflat de îmbolnăvirea lui Hașdeu, i-a scris alarmat lui Paul Zarifopol, la 21 august 1907: „Cc. Bogdan-Petriceicu e pe ducă”; iar la 17 septembrie 1907 îi scrie aceluiași: «Din cronică ilustrului nostru Herovanu vei vedea că Hașdeu a murit și l-au și îngropat. La înmormântarea lui au fost numărați 27 de asistenți, afară bineînțeles de babele și moșnegii ohavnici ai cimitirului. Acu am înțeles eu vorba lui V. Hugo: „Grands hommes, sachez mourir à temps” adică să nu moară în sezonul mort, când nu e nimeni în București.»

Hașdeu a murit în vîrstă de 69 de ani la 25 august 1907.



Ion Sîrbul s-a născut la Baia de Aramă (Mehedinți) la 28 martie 1887, ca al patrulea copil al lui Toma Sîrbul (urmașul lui Ioniță Sîrbul, copil de curte al lui Tudor Vladimirescu, romanizat de către acesta din numele de Constantinovici) și al Ecaterinei T. Sîrbul, născută Cornescu, originară din Comănești (Mehedinți).

În vara anului 1912, își dă examenul de absolvire cu drama lui I. L. Caragiale: *Năpasta* și obține un deosebit succes cu rolul lui Ion, alături de colegii lui: Mitzi Ignătescu (Anca) și Pompiliu Constantinescu (Dragomir).

De la 1917—1937, strălucește pe scena „Naționalului” bucureștean, în: Tulucă Peleş din *Un erou* de N. Kirițescu, Mitrici din *Puterea întunericului* de Lev Tolstoi,

Călugărul inchizitor din *Jeanne d'Arc* de B. Shaw, Varlaam din *Omul cu mărtoaga* de G. Ciprian, rolul principal din *Smochine de Sicilia* de Pirandello, Răzeșul din *Răzvan și Vidra* de B. P. Hașdeu, Jourdain din *Burghezul gentilom* de Molière, rolul titular din *Georges Dandin* de Molière, goparul din *Hamlet* de Shakespeare, Conu Grigore din *Mușcata din fereastră* de V. I. Popa.

Dotat cu un umor sănătos, Ion Sîrbul era socotit ca cel mai bun interpret de țărani romîni după marele Ion Petrescu.

Pînă în 1945 a fost titularul catedrei de declamație la Conservatorul din București.

A încetat din viață — acum zece ani — la 25 august 1947.

Ancheta noastră

Pentru a cunoaște mai îndeaproape opinia publicului în legătură cu dezvoltarea dramaturgiei și teatrului românesc în *ultimul deceniu*, revista noastră inițiază un sondaj, deocamdată în rîndurile cele mai largi ale spectatorilor din București, invitîndu-i să răspundă la următoarele întrebări :

- ◆ 1. Dintre autorii noștri dramatici contemporani, care sînt aceia ce răspund în cea mai mare măsură gustului și cerințelor dv. și prin ce ?
- ◆ 2. Ce spectacole cu piese romînești contemporane v-au plăcut îndeosebi și datorită căror factori (regie, interpreți, decor) ?
- ◆ 3. Care sînt elementele de viață din piesele romînești contemporane ce v-au interesat mai mult și ce alte elemente ați dori să le vedeți oglindite pe scenă ?
- ◆ 4. În șirul de personaje ale pieselor noastre contemporane, unul v-a fost desigur mai drag : care e acest personaj ?
- ◆ 5. În ce măsură cronicile dramatice vă invită să vedeți un spectacol și în ce măsură ele contribuie la lămurirea dv. ?

Răspunsurile — în scris — se primesc la redacția revistei „Teatrul” (str. C. Mille, 5—7—9), pînă la 1 septembrie 1957 (cu specificarea numelui, adresei și profesiei).

Concluziile ca și opiniile cele mai interesante se vor publica în numărul nostru pe decembrie a.c.

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA:
Str. Const. Mille nr. 5—7—9—București
Tel. 4.35.58

Abonamentele se fac prin factorii poștali
și oficiile poștale din întreaga țară

PREȚUL UNUI ABONAMENT

15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

