

cut-o și altora. Ni se amintește în carte că, după o neînțelegere cu unul din meșeriașii teatrului, acesta a venit într-o seară în care actrița juca în *Țarina de Lengyel*, să-și ceară scuze: „Mai sinteți supărată pe mine, doamnă Bulandra? — Îi răspund: — Lasă-mă-n pace, Angelo. Pleacă de aici! El, mucalit, adaugă: Jucăți foarte bine, doamnă, foarte natural: sinteți ca o Țarină pe scenă, fiindcă și în viață vă purtați cu noi... tot ca o Țarină”.

Acest fel de a fi nu are desigur nimic formal în el. Este expresia unei anumite conformații psihice. Este omul care, găsind forța să fugă dintr-un mediu social ca să se fixeze în altul, a știut să conducă, dovadă o energie și un spirit realist pe care le-au apreciat probabil îndeajuns de-a lungul anilor colegii de direcție. Evoluția Luciei Bulandra și cotiturile sale cruciale — cea din 1898, la intrarea ei în teatru, și cea din 1947 — mă fac să mă gândesc la piesa Luciei Demetrius, *Trei generații*, în care s-ar fi sărit etapa actului II. Lucia Bulandra a știut să arunce o punte între două epoci. Energia, dorința de a lupta, de a se afirma au ajutat-o din plin. Este ceea ce a contribuit la înscăunarea sa ca „spiritus rector” pe oriunde a trecut. O activitate bogată în tovărășia lui Tony Bulandra, dublată însă adeseori de mari dificultăți, nu putea fi decât rezultatul unui efort pe care bilanțul de până acum al autoarei ne obligă să-l recunoaștem ca izvorit dintr-o energie deosebită.

Dar în mijlocul întregii activități, îi recunoaștem pe oameni. Sint zecile, sutele de actori și oameni de teatru cu care actrița și directoarea a colaborat în cei 58 de ani de teatru: directorii Teatrului Național, de la Davila la Diamandy; actori de prima linie, ca: Iancu Petrescu, Agatha Birsescu, Demetriad, Aristizza Romanescu etc. Și, ca un amănunt emoționant: prima întâlnire cu studentul George Georgescu, care își câștiga piinea ca acompaniator în culise. Această trecere în revistă dezvăluie, în afara unor aspecte pozitive ale scenei românești — pasiune, spirit de sacrificiu, solidaritate — și acea răclă, adeseori socotită inerentă teatrului: „birfa, invidia, intriga”, acele „pertractări” de culise, cum spune cu umor Lucia Bulandra. E, cred, o lecție pentru contemporani — atît pentru actori, cît și pentru conducătorii de teatru.

În toată această mulțime evocată adesea în cuvinte emoționante, descoperim mari actori, vîrstnici, care mai trăiesc și azi, ca: Storin, Iancovescu, Marioara Voiculescu, Sorana Topa, sau alții care au fost elevi ai Luciei Bulandra: Aura Buzescu, Mihai Popescu, Fintescu, Giugaru, Chr. Etterle, Nelly Sterian etc. Aceste ultime nume ne amintesc faptul că activitatea ca profesoară a

constituit ani de-a rîndul una din pasiunile Luciei Sturdza Bulandra.

În afara scurtului istoric al teatrului românesc din prima jumătate a secolului nostru, în cartea Luciei Sturdza Bulandra mai aflăm o seamă de lucruri interesante. Este vorba de considerațiile pe marginea acelei perioade în care regizorul nu avea încă autoritatea de azi, cînd regizorul era și actor, cînd funcția de regizor profesionist abia își dobîndea justificare. Tot atît de interesante sînt și aprecierile autoarei pe marginea muncii pe care trebuia s-o ducă teatrul cu autorii. Am dori să notăm, în acest sens, sprijinul pe care compania Bulandra l-a dat dramaturgiei autohtone, prezentînd în același timp numeroase opere ale dramaturgiei clasice universale, ca și o serie de piese străine mai ușoare.

Volumul de amintiri al Luciei Sturdza Bulandra mai cuprinde un capitol interesant, intitulat: „Actorul și arta dramatică”, care nu este în fond decît teza de „definitivat” a autoarei, datînd din 1912. Această lucrare, care cuprinde numeroase îndrumări, valabile și astăzi pentru actori, poate constitui obiectul unui studiu aparte.

Volumul, frumos prezentat, s-ar putea desigur bucura de mai multă apreciere în ceea ce privește condițiile tehnice, dacă, în afara eratei, n-ar mai fi cuprins și un număr egal de greșeli nesemnificate, dintre care iată cîteva: Monnet-Sully în loc de Mounet-Sully (pag. 64), Ranetti Roman în loc de Ronetti Roman (pag. 28—29), How în loc de Gow (pag. 113), Etna Weber în loc de Edna Ferber (pag. 108).

Marius MĂGUREANU

## O interpretare modernă a „Orestiei”

În caietele companiei sale de teatru de pe lunile noiembrie, decembrie 1955 și ianuarie 1956, Jean-Louis Barrault<sup>1</sup> publică un foarte interesant studiu, intitulat *Problemele „Orestiei”*, o amănunțită cercetare tehnică și teoretică a trilogiei lui Eschil, reprezentată în octombrie 1955 pe scena teatrului Marigny din Paris.

Stabilind cadrul istoric al operei lui Eschil, definit prin „momentul Salamina” — înfrîngerea persilor —, cînd are loc trecerea de la perioada homerică, tulbură, mitică, la secolul luminos al lui Pericle, Jean-Louis Barrault analizează cu o remarcabilă finețe procesul care l-a dus la formarea unei concepții regizorale noi, mai apropiată de adevărul epocii, concepție bazată nu pe „fal-

1 J. L. Barrault, *Problemele „Orestiei”*, în caietele companiei teatrului Marigny, nov., dec. 1955, ian. 1956.

moasă armonie greacă, învățată în școli", ci pe ideea unei Elade „arhaice, mustoase, neliniștite și în permanent contact cu misterul vieții". Ideea aceasta îndrăzneată, atât de puțin tradițională față de canoanele spectacolului clasic, însă vagă, pornind de la o simplă intuiție, Barrault izbutește totuși să o concretizeze printr-o documentare directă, realizată — paradoxal — în urma unei călătorii făcută în... Brazilia. Între eposul popular brazilian, tribut ar celui african, și serbările dionisiace; între ceremoniile mai mult sau mai puțin oculte, la care vestale negre dansează frenetic samba, macumba, până ce cad istovite jos, în cercuri magice trase cu apă lustră vărsată din amfore, și misterele orifice, oricât de ciudat ni s-ar părea, subtilul actor și regizor francez ajunge să descopere treptat corespondențe firești, deloc arbitrare. Astfel, aflăm cu surprindere că dansul „fecioarelor sfinte" din mahalalele orașului Rio seamănă prin virtutea lui infernal cu dansul *Eriniilor*; că ceata de bărbați și femei în veșminte albe, care se zvîrcolesc cîntînd, în ritmul sălbatic al unei tobe, nu e altceva decît corul; bătrînul care le conduce pașii — corifeul; iar convulsiile, mimica tragică a *coreușilor* — strigătul grec de refuz în fața crudei *Moiră*.

Recurgînd la măști în care vede „o punere în valoare simultană a exteriorului și interiorului, a ceea ce este aparent și secret, a relativului și absolutului, a vieții și morții", Barrault, urmărind aceeași serie de corespondențe întemeiate pe o identitate de spirit, nu folosește forma convențională a măștii grecești, ci se inspiră după măștile triburilor din Africa, vopsite și confecționate din piele. Costumele, iarăși, deși copiate după vase vechi, anterioare epocii lui Eschil, poartă în ele influența unei alte călătorii, întreprinsă în Africa de Nord, la Dakar, unde straiele albe, sumare, ale locuitorilor, i-au dat „une impresii foarte teatrale". Decorurile, ținînd seamă de faptul că piața și marmora nu vor fi folosite decît mai tîrziu, în secolele decadente, sînt construite — potrivit celor mai vechi tradiții — din lemn. Muzica, fiind vorba de o epocă neajunsă la maturitatea ei elenică, are un ușor caracter oriental, inspirat îndeosebi după dodecafonismul japonez sau tibetan. Flautul lui Pan, deci, care precede intrarea corului, a fost exclus, ca un accesoriu, tot din aceeași tendință de a restitui „ambianța istorică exactă, de a evita o interpretare didactică. Orchestica — ansamblul mișcărilor, evoluțiilor corului și dansurilor — este concepută după modelul dansurilor populare, în special rusești și spaniole. Barrault combate teza după care orchestica

tragediei antice eline s-ar asemăna cu dansul clasic european.

După aceste considerații tehnice, de cizivune nouă, modernă, cam îndrăznețe la prima vedere, dar susținute printr-o argumentație elegantă și riguroasă în același timp, ne este prezentat montajul dramatic al trilogiei. Relevînd încă o dificultate de regie, de astăzi o dificultate majoră, o incompatibilitate existențială, de stadiu de cultură, Barrault face o paralelă între ritmul vieții noastre de astăzi și ritmul Eladei, pe care îl descoperă realizat prin excelență în cele trei piese: *Agamemnon*, *Coeforele* și *Eumenidele*, care alcătuiesc trilogia părintelui tragediei universale. *Orestia* i se pare o lecție magistrală, dată de un veritabil teatru al acțiunii, pe care „agitatia sterilă a teatrului nostru de intrigă" ne împiedică uneori s-o înțelegem.

În continuare, trecînd la volumul de idei al trilogiei, studiul subliniază semnificația plină de actualitate a operei lui Eschil. Pornind de la judecata că teatrul este în fond o problemă de justiție, o „răfuială vastă", în care viața restabilește totdeauna dezechilibrul temporare pricinuite de forțele răului, autorul găsește în *Orestia* un exemplu patetic al acestei idei.

Despotismul crunt al lui Agamemnon, adulterul, crima Clitemnestrei, uneltirile sumbre ale Electrei, matricidul lui Oreste, vaietele neputincioase ale coeforelor, prigoana nemiloasă a *Eriniilor*, însetate de sînge, de răzbunare, de sacrificii abominabile — în numele unei legi oarbe — toată această lume ce se zbate disperată în hăul întunecat al pasiunilor este izbăvită de chinuri de zeița Atena, printr-un act de justiție luminoasă.

Prezidînd procesul deschis de *Erini* împotriva lui Oreste, Atena rezolvă disputa dintre lumea veche, a divinităților subpămîntene, și lumea nouă, solară, a lui Jupiter și Apollo. Ea face apel la înțelepciunea omenească, adună pentru înțîia oară un complet de judecată, înființează areopagul, osîndînd instinctele obscure și aducînd laude inteligenței clarvăzătoare. Acțiunea ei nobilă se încheie printr-o înțelegere generală. Îmblînzite, *Eriniile* se vor numi de aci înainte *Eumenidele*, adică „binevoitoare", iar Oreste este achitat în numele unei clemențe largi, pe care zeii o reaprind în sfîrșit în inimile oamenilor.

Iruptă din tenebrele unui ev barbar, *Orestia* și întreaga operă a lui Eschil ni se înfățișează astfel ca un preludiu îndepărtat, dar titanice, al Renașterii, ca un elogiu al forței pe care, oricînd și oriunde, o cuprinde în ea Rațiunea.

C. T.