

Ce va prefera posteritatea

De obicei, cînd e vorba de un autor care astăzi are între 60 și 70 de ani și care este, cum se zice, reconsiderat și, deci, retipărit, se scrie cam așa: În perioada grea dintre cele două războaie mondiale, scriitorul X a dat, alături de Y, Z, H, o operă ale cărei orientări, chiar dacă n-au fost pe de-a-ntregul juste... etc., etc. În cazul de față se spune: alături de Camil Petrescu, Mihail Sorbul, Victor Eftimiu, Mircea Ștefănescu, Victor Ion Popa, George Mihail Zamfirescu, Al. Kirițescu¹ a urmat în perioada de criză a capitalismului drumul specific artiștilor care... etc., etc.

Generalizarea, gruparea scriitorilor pe școli, curențe sau perioade istorice e bună, și fără îndoială, necesară uneori, dar, operată stereotip, ajunge să dea naștere la impresii monocrome și uniformizante în mintea celor care citesc ori studiază operele scriitorilor din respectiva grupare, școală sau perioadă.

Camil Petrescu se războiește cu problemele intelectualului, G. M. Zamfirescu e atras de subiectele oferite de modesta lume a periferiei, Sorbul și Eftimiu sînt polivalenți, în ce privește inspirația și tematica; deci, precum se vede, fiecare din acești scriitori dramatici, grupați din punct de vedere al perioadei istorice, sorbind același aer și trăind în aceeași lume, se despart atunci cînd e vorba să reacționeze în fața vieții.

Al. Kirițescu a scris undeva, într-o piesă a sa, nu un lucru nou, ci într-un fel nou, și anume că: „Artistul care nu e cetățean, e ca un clopot spart, în care nu sună chemarea oamenilor”. Acest lucru nu l-a spus nici Victor Ion Popa, nici Mircea Ștefănescu, nici Sorbul, l-a spus Al. Kirițescu. Ii aparține lui. E el. Pe asemenea urme, trebuie căutate personalitatea lui artistică

și originalitatea lui. Comedia lui Al. Kirițescu e frumoasă și incisivă (absolut deloc caragialescă, însă). Dar pentru perioada de la primul război mondial și pînă la 1948, Al. Kirițescu rămîne un poet al Renașterii, un cîntăreț al lui Michel Angelo și Rafael, și așa ar trebui să fie impus și publicului, nu numai prin *Gaițele*.

Majoritatea scriitorilor contemporani lui Al. Kirițescu afirmă, ca și el, ideea artistului-cetățean, dar nu aceasta interesează la el, ci felul în care o face, marca talentului său. Alexandru Kirițescu e un scriitor cu „carte de vizită” pe care o recunoaștem în mod evident în trilogia lui istorică, nu în comedie, unde au bătut monedă asemănătoare și Sorbul, și Mircea Ștefănescu, și Tudor Mușatescu.

Pentru a afirma ideea artistului-cetățean, Al. Kirițescu se adresează acelei perioade a istoriei care smulge invidia tuturor secolelor, cu excepția poate a celui al lui Pericle. El unește făptura artistului cu cea a cetățeanului și o pune să se lupte cu daltă pentru cioplirea frumosului în piatră, cu spiritul tăios pentru frîngerea cerbicii și bigotismului papei, cu halebarda pentru independența cetății sale, Florența — și astfel se intrupează ideea artistului-cetățean în Michel Angelo, fericită realizare și încoronare a trilogiei Renașterii.

Rod al unei concepții materialiste asupra istoriei, concepție ce se maturizează de la piesă la piesă, trilogia are meritul de a conține nu numai trei caractere excepționale (Borgia, Griffone și Michel Angelo), ci și multe idei nobile: lupta pentru unitatea Italiei, condamnarea papalității, a nobilimii desfrîinate și dezbinată, proslăvirea momentelor de revoltă ale meseriașilor și oamenilor de rînd împotriva Vaticanului, elogiul umanismului și culturii rinascimentiste.

O notă specifică: cele 142 de personaje ale trilogiei, amintind din dramaturgia rominească pe Danton al lui Camil Petrescu, poartă o acțiune vastă, introduc numeroase figuri istorice, majoritatea reale, și dau naștere unor tablouri largi, imense,

¹ Alexandru Kirițescu, Teatru (cu un studiu introductiv de S. Alterescu). E.S.P.L.A., Buc., 1956.

care sparg limitele obișnuite ale unei piese. În acest sens, teatrul lui Al. Kirițescu nu e numai teatru ci și o frescă, o încercare de cuprindere a ceea ce e de necuprins, adică a vieții și istoriei, cu grandioarea ce le caracterizează pe amândouă.

O discuție asupra naturii conflictului în aceste piese ar trebui să se oprească și asupra acestui amănunt: la Al. Kirițescu, conflictul nu are loc doar între oameni, între caractere, ci și înăuntrul omului însuși, de pildă între chipul și sufletul său. Griffone spune despre neamul Baglionilor că sînt „frumoși ca niște zei, dar au suflute de Satan”.

Aș spune, în ciuda aparențelor, că există o trăsătură comună între comedia și drama istorică a lui Al. Kirițescu, o anumită continuitate de preocupări; mă refer la acel umanism pe care nu l-a găsit în societatea modernă burgheză dintre cele două războaie (*Gaițele*, 1932) și pe care l-a căutat în Renaștere (*Borgia*, 1937; *Nunta din Perugia*, 1947; *Michel Angelo*, 1948). De aici și specificul tratării: în trilogie, personaje care poartă direct ideile umanismului (Michel Angelo, Rafael); în comedie, umanismul susținut prin negativul său (Dudulenii, Primul, Soltana Tușubey). Țin atenția în mod deosebit, în comedie, antimoșierismul (*Gaițele*) și antifascismul (*Dictatorul*, 1943) și o simpatie binevoitoare pentru intelectualul onest dar înghițit de mediul corupt în care viețuiește. Comicul suculent și usturător din *Gaițele* și din *Dictatorul* transpare aproape la fiecare replică și este creat cu toate mijloacele clasice, folosite de la Plaut pînă astăzi: caractere, situații, verb.

Dictatorul și *Gaițele* sînt niște comedii-pamflet, cu adresă sigură, inspirate de împrejurări și persoane cu stare civilă precisă, și faptul acesta le împuținează capacitatea de a fi general cuprinzătoare, poate că le restrînge inteligibilitatea și eficacitatea la durata unei sau unor generații direct cunoscătoare ale evenimentelor și persoanelor evocate.

Măsura talentului și originalității lui Al. Kirițescu o aflăm în trilogia istorică. Se poate spune că teatrul lui va dăinui mai mult prin drama istorică, remarcabilă și matură operă de artist, decît prin comedia sa; aceasta, în ciuda faptului că *Gaițele* se joacă, de ani de zile, cu un succes de public pe care l-ar invidia, de-ar mai trăi, și Caragiale.

Mihai FLOREA

Spectacole cehoviene pe scena M. H. A. T.-ului*

„...Numele lui Cehov trebuie legat întotdeauna de numele M.H.A.T.-ului, teatrul pentru care a scris, primul teatru care l-a jucat și înțeles...”

Ați mai auzit axioma? Desigur. Poate ați și spus-o într-o împrejurare oarecare. Căci fraza asta se aude întotdeauna și pretutindeni. O spune toată lumea.

Dar formula mai sus amintită, care se bucură de o circulație atît de largă, nu este fidelă realității istorice, ci certifică tocmai limita informațiilor noastre asupra pieselor cehoviene, a dramaturgului și a legăturilor lui cu M.H.A.T.-ul.

Ivanov, *Pescărușul* și *Unchiul Vanea* existau înainte de 1898, înainte de acel 14 iunie cînd Stanislavski lua cuvîntul în fața unei trupe de actori în ziua înființării Teatrului de Artă.

Cele trei piese cehoviene își aveau o istorie. Teatrul de Artă, nici una.

Cîteva teatre din Moscova și Petersburg, ca și unele trupe de provincie alcătuite din comparși artistici de toate soiurile, își încercaseră pe rînd puterea asupra primelor trei piese ale lui Cehov. Doriseră să cucerească adevărul vieții învăluit într-un lirism de o factură unică și atît de emoționantă...

Dar îndrăzneții nu aveau încă armele necesare pentru a-l percepe. Piesele lui Cehov aduceau prea mult adevăr, o imensă poezie, o neliniștitoare vibrație de străfunduri, care nu puteau fi strînse atît de ușor într-un tot unitar, ca să fie aduse pe scenă și transmise de acolo.

O actriță talentată și minunat de frumoasă, Vera Komisarjevskaja, înscrie un mare eșec în scurta ei carieră artistică, interpretînd-o pe Nina Zarecinaia din *Pescărușul*. Nici Davidov, cunoscut actor de puternică personalitate artistică, nu reputează o victorie în rolul lui Ivanov, și nici Leonidov în Treplev.

Se pare că dramaturgia lui Cehov încă se mai apără.

Nu înțelesese nimeni că un dramaturg rus, puternic și original, avea dreptul să ceară un nou stil de interpretare. Nimeni nu știa încă să spună în ce constă singularitatea cehoviană și farmecul dramaturgiei sale. Detractorii vorbeau pripiti despre absența caracterului ei scenic, ca despre un stigmat.

* M. Stroevea, Cehov i Hudojestvennii Teatr — (Cehov și Teatrul de Artă), Editura Iskusstvo, 1955.