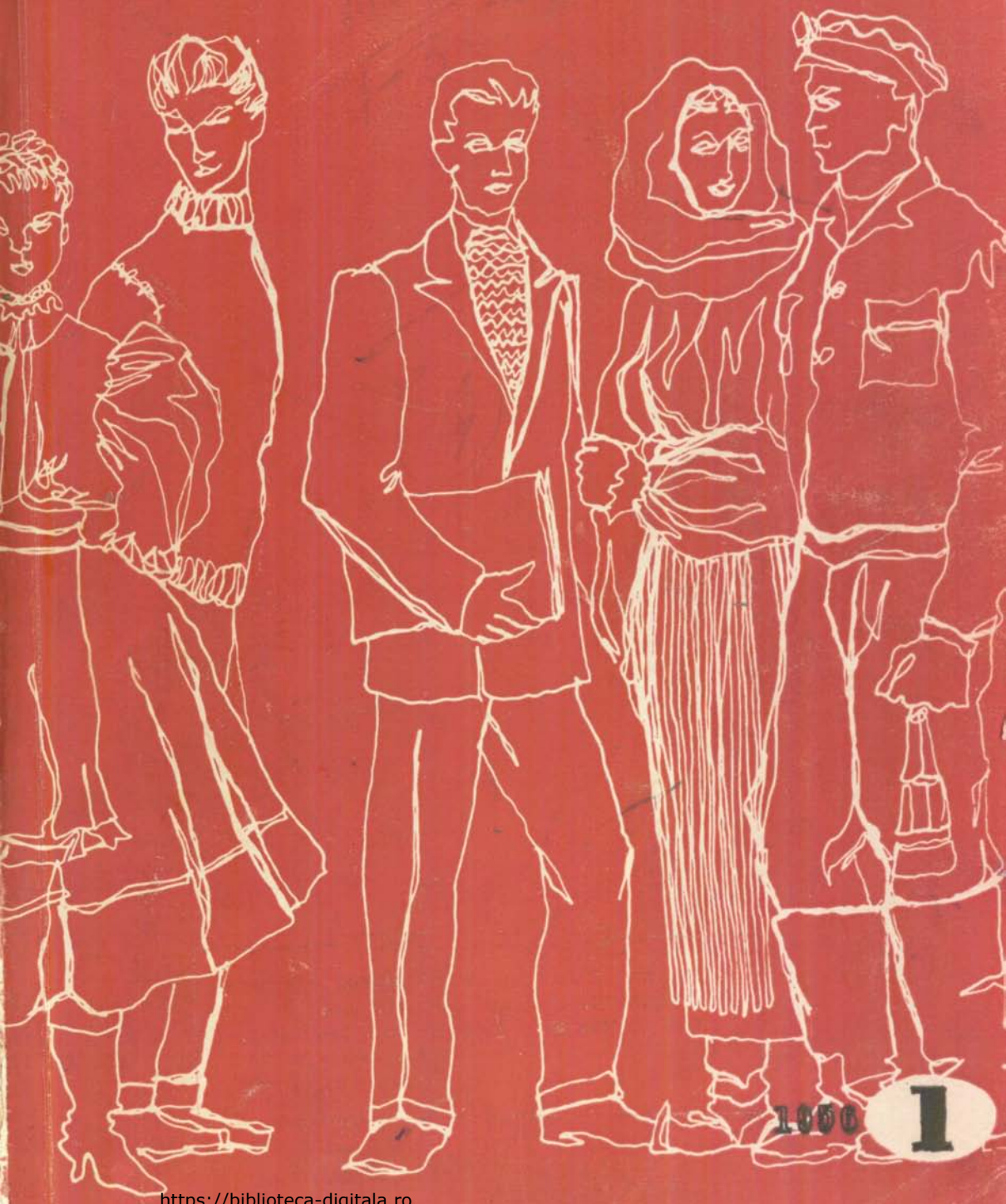


PI
584

teatrul



COLEGIUL DE REDACȚIE

Camil PETRESCU (președinte), Simion ALTERESCU,
Aurel BARANGA, Margareta BĂRBUȚĂ, Radu BELIGAN,
Mihail DAVIDOGLU, Lucia DEMETRIUS, Dan NASTA,
Irina RĂCHITEANU, Florin TORNEA, George VRACA.

Redactor-șef: Horia DELEANU

teatrul

ORGAN AL MINISTERULUI CULTURII ȘI UNIUNII SCRITORILOR DIN R.P.R.



aprilie

1

1956

		Pag.
	Cuvînt de început	3
Camil PETRESCU	Despre unele probleme: Obiectivitate-obiectivism	6
Tudor VIANU	Shakespeare și Antropologia Renașterii	12
*		
Andrei BĂLEANU	Figurile învingătorilor	19
Sorana COROAMĂ	Trei răspunsuri la o întrebare	23
Florin TORNEA	Drumul spre Hlebnikov	28
G. CIPRIAN	Un mare artist	33
*		
Lucia STURDZA-BULANDRA	Spicuiți din viața mea în teatru	35
—	Nottara în scrisori și documente	46

*

DISCUȚII

Horia LOVINESCU	Aripile cresc în văzduh	50
-----------------	-----------------------------------	----

PUNCTE DE VEDERE

Ion FINTEȘTEANU	Știință sau empirism?	52
Margareta BĂRBUȚĂ	Scrisoare către un director de teatru	57

*

Ion ȘAHIGHIAN	Viena 1955	61
Valentin SILVESTRU	Pagini de block-notes dintr-o călătorie în U.R.S.S.	67

*

CRONICA

Horia DELEANU	Confruntări pasionante	75
<p>Ion D. SÎRBU — Drama familiei Kovacs; Florian POTRA — Neajunsurile monocromiei; Ștefan Aug. DOINAȘ — O temă majoră, o realizare minoră; Maria VLAD — O sim- plă față sovietică; Mihail RAICU — Roluri remarcabil realizate; AL. POPOVICI — Altfel de eroi . . . ; H. DEL. — „Gîndirea științifică” ne-a fost descoperită. . .</p>		
Clar — obscur	93



MARGINALII

- A. P. — Întilnițe cu trecutul teatrului românesc ; M. I. — Actori studenți ; F. P. — Farsele excesului de popularitate ; Dinu MOROIANU — Un teatru permanent pentru copii ; Al. SÂNDULESCU — Despre eroii lui M. Sebastian. 95



MERIDIANE

- Mira IOSIF — Dramaturgia românească peste hotare ; Tamara GANE — Dostoievski în teatru ; Ștefan POPA — Piese „directe” sau „indirecte” ? ; — Jean Paul Sartre despre situația teatrului și dramaturgiei franceze 99

Știri din . . .

- U.R.S.S., Anglia, R.P. Chineză, Franța, R.P.F. Iugoslavia, Italia, R.P. Polonă, Japonia, Norvegia, R. P. Ungară, Brazilia, Chile, Indonezia. 105



- CALENDAR 111

Cuvînt de început

Grija partidului și guvernului nostru față de teatru și problemele sale s-a manifestat constant și constructiv de-a lungul anilor scurși de la eliberarea noastră de sub regimul antipopular fascist. Ea a fost materializată prin zecile de lăcașe teatrale, fondate pretutindeni în țară, prin condițiile, necunoscute în trecut, create slujitorilor scenei în vederea desăvîșirii măiestriei lor, prin orizontul larg deschis teatrului rominesc spre împlinirea celor mai avîntate idealuri artistice. Aceeași grijă își găsește astăzi, prin apariția revistei „Teatrul”, o nouă formă de concretizare.

Deși multe la număr, încercările de a înmănunchia în paginile unei singure publicații condeiele celor care și-au făcut din teatru o cauză scumpă n-au cunoscut totuși viață lungă. „Gazeta Teatrului Național”, apărută cu mai bine de un secol în urmă (1835), una din primele strădanii spre întemeierea unei publicații teatrale permanente, și-a suspendat după cîteva numere apariția, prevestind prin dispariția ei și destrămarea societății Filarmonica, inițiativa și organizatoarea primei școli de artă teatrală și dramatică în țara românească.

De atunci s-au scurs ani mulți în care alternau după bătaia vinturilor politicianiste avînturile și poticnirile strădaniilor pentru dezvoltarea teatrului nostru. În acești ani, pe lângă clasicii dramaturgiei noastre, pe lângă marii dascăli ai artei scenice, au apărut și marii inițiatori și îndrumători ai criticii noastre teatrale (N. Filimon, C. A. Rosetti, M. Eminescu, I. L. Caragiale etc.). Dar scrisul și îndrumările lor au fost curînd date uitării și, cu rare dar valoroase excepții, în locul lor au apărut în acești ani puzderie de fițiuci intitulate fățarnic de editorii lor, reviste de teatru. Slova acestora era mai curînd menită să însoțească explicativ fotografiile „vedetelor” publicate, sau să relateze unei lumi care căuta în teatru plăceri ieftine, cancanurile și anecdotele de culise. Chiar și acele publicații în fruntea cărora se așezau slujbași cinstiți și devotați artelor nu au putut rezista presiunii publicului salonard al epocii și au fost nevoite a-i face concesii peste concesii, sfîrșind în cele din urmă prin a nu se putea deosebi de vremelnicele foi colportoare de cancanuri.

Reflectînd încă de la începuturile sale realitatea și moravurile sociale în imagini artistice, teatrul aduce o contribuție însemnată în dezvoltarea conștiinței sociale. Între scenă și public nu se află decît rampa. Contactul acesta nemijlocit între omul viu, în mișcare și acțiune, de pe scenă, și masele din sala de spectacol, conferă teatrului o răspundere deosebită.

În același timp, arta teatrală, complexă prin însăși alcătuirea ei, oferă o vastă arie de probleme și idei care pretind o tribună în care să fie dezbătute.

Fenomenul teatral e complex, împletind într-un tot sudat și armonios discipline și genuri artistice deosebite, temperamente și caractere felurite, sfere de activitate deosebite. Oricât de multe ar fi la număr, oricât de variate, spectacolul teatral nu se poate naște decît prin înmănunchierea lor, prin sinteza lor.

Iată de ce unei reviste de teatru îi incumbă preocuparea consecventă și adincită pentru fiecare din etapele hotărîtoare ale întrupării fenomenului teatral, ținînd seama de însușirea celor mai bune tradiții ale mișcării artei autohtone și universale, precum și de necesitatea valorificării și îmbogățirii acestora în lumina învățaturii marxist-leniniste.

În răstimpul anilor care au trecut de la eliberarea țării noastre, scriitorii-dramaturgi și artiștii scenei, îmbogății cu concepția materialismului dialectic și istoric, au prilejuit mișcării noastre teatrale realizări și succese deosebite. Dramaturgia noastră contemporană, dramaturgia construirii socialismului, este slujită deopotrivă de scriitori care s-au manifestat și înainte de al doilea război mondial, dar a căror creație s-a înnoit în contact cu această concepție, ca și de dramaturgi al căror debut și a căror dezvoltare s-au petrecut sub semnul marilor transformări pe care le trăim.

Același lucru și cu artiștii scenei: moștenirea lăsată de un Davila, Nottara, Gusty a fost preluată de actorii și regizorii noștri și dezvoltată sub înfrîurirea binefăcătoare a exemplului și îndrumărilor marelui Stanislavski.

Este știut că elementul de bază al teatrului îl formează textul literar, piesa. La înflorirea teatrului românesc de azi nu se poate ajunge decît, în primul rînd, printr-o îmbogățire a repertoriului original, a literaturii dramatice originale, care să aducă pe scenă oamenii și problemele timpului nostru.

„Multe dintre temele mari și dintre aspectele fundamentale ale luptei eroice a poporului muncitor pentru construirea socialismului, ca și din istoria ultimelor decenii”, așa cum arată Raportul celui de al II-lea Congres al partidului nostru, „nu și-au găsit oglindirea în literatură și artă decît în slabă măsură.”

Scriitorii de teatru trebuie să se simtă în mod deosebit vizați de aceste cuvînte.

De la text la spectacol, drumul realizării artistice este lung și greu. Între aceste momente ale creației, se desfășoară o muncă nespus de interesantă, hotărîtoare pentru arta teatrală. Actorul, regizorul și scenograful sînt chemați să dea viață pe scenă plămuirilor autorului. Concepția care stă la baza realizării lor, metodele cu ajutorul cărora se efectuează această muncă de creație, elementele materiale constitutive sau auxiliare — de la decor pînă la ilustrația muzicală —, toate aceste etape creatoare — de la lectura piesei la spectacol — sînt probleme de seamă, care se impun de asemenea atenției noastre. Iar alături de ele, firește, în cel mai înalt grad, ne interesează omul de teatru: actorul, regizorul, tehnicianul, etica lui profesională, nivelul lui cultural și ideologic, condițiile lui de viață și de muncă.

Ne dăm seama că aportul criticii teatrale de pînă azi, care ar fi trebuit să se ocupe cu spirit de răspundere și serioasă pregătire teoretică de spectacolele din Capitală, ca și de cele din restul țării, a fost insuficient. El s-a caracterizat în oarecare măsură printr-o plată sau superficială luare în considerare a creației dramatice și scenice.

Documentele Congresului al II-lea au subliniat sarcina luptei împotriva tendinței de a simplifica realitatea, împotriva schematismului și a nivelării în materie de creație, a încadrării ei mecanice în tipare scolastice.

A crescut mult exigența artistică a publicului nostru. Odată cu creșterea nivelului

ideologic al oamenilor noștri de teatru, se resimte și creșterea străduinței lor pentru realizări de înaltă valoare artistică.

Înțelegerea fenomenului teatral de azi nu se poate lipsi de o cercetare critică a trecutului. De la originile sale și pînă astăzi, teatrul a fost expresia concepției de viață a oamenilor în diferite epoci. Lărgindu-și treptat mijloacele, profitînd din plin de noile cuceriri ale civilizației umane, el a ținut pasul cu spiritul și tehnica omului. Îmbogățindu-și galeria de tipuri umane și înfățișînd din plin marea gamă a sentimentelor umane, drama — în sensul larg al cuvîntului — a oglindit aspectele vieții sociale, a adus pe scenă oameni vii și a pus în dezbateri problemele zilei. Iată de ce, revista noastră va urmări această evoluție, publicînd studii de istorie și de valorificare critică a feluritelor aspecte cunoscute de-a lungul vremii de arta teatrală.

Tradițiile teatrului nostru trebuie, în primul rînd, înțelese, valorificate. În acest scop, „Teatrul” își ia sarcina să publice statornic memorii, scrisori, documente arhivistice, studii și articole cu caracter istoric, toate destinate să aducă o contribuție modestă la însușirea moștenirii noastre teatrale, ca și la cunoașterea și adîncirea celei universale, pînă azi prea puțin puse la îndeplinirea marelui public.

„Teatrul” va manifesta tot interesul și față de fenomenul teatral de peste hotare. Realizările scenei sovietice, succesele teatrelor din țările de democrație populară, manifestările artistice progresiste de pe întregul glob vor găsi în aceste pagini o oglindire cît mai cuprinzătoare.

Problemele teatrului nu sînt ale unui grup restrîns, de elită, ci probleme ale oamenilor muncii, ale poporului, ale statului.

În lumina învățăturilor partidului, noi punem revista noastră în slujba artei care militează pentru fericirea oamenilor, pentru pace, pentru socialism.

Despre unele probleme

Obiectivitate — obiectivism

Arta realistă pune prin definiție teza despre existența obiectivă a realității exterioare în fața conștiinței, adică pune ca o premisă a cunoașterii opoziția dintre subiect și obiect. În actul cunoașterii, conștiința spontan orientată oglindește astfel o lume care există în afara ei, eterogenă în acest act al cunoașterii. Este condamnarea categorică a tezei idealiste care, în cele din urmă, identifică subiectul cu obiectul, făcând din obiect, din lumea exterioară, o creație a subiectului absolut, procedeu comod și genial simplist, compensat cu explicații uluitoare subtile și ingenioase, numai și numai ca să salveze un pretins absolut al cunoașterii... E oul lui Columb în zona eterată a metafizicii, prin care se încearcă să se fundamenteze cunoașterea. Separarea subiectului de obiect ni se pare însă un dat constitutiv al cunoașterii chiar atunci când subiectul se întoarce asupra lui însuși, asupra unei realități interioare care altfel depășește conștiința, dedublându-se în actul cunoașterii, deci și în așa-zisa introspecție. Nici atunci nu poate fi vorba de un obiect lăsat la toanele subiectului. Structurat în conștiință, obiectul nu constituie o realizare arbitrară a ei, creată prin simplul act al cunoașterii, ci e totdeauna condiționat și de realitatea exterioară.

Deci, în actul cunoașterii, lumea numai se reflectă în conștiință, care este o oglindă inzestrată cu spontaneitate a lumii exterioare, eventual interioare... Nu numai atât. Această oglindă spontană e valabilă, numai dacă reflectă lumea cit mai limpede, cu cit mai bogate date, nu numai de suprafață, ci pe dimensiuni adinc structurale, cu perspective dincolo de prezent. Sint de preț numai acele conștiințe, al căror cristal perfect reflectă într-un act spontan lumea așa cum e, și nu deformată de defectele și insuficiențele proprii oglinzii înseși; căci, dacă oglinda conștiinței e strîmbă în structura ei, lumea apare în ea ca o realitate diformă, pocită, așa ca în oglinzile de proastă calitate, ori în cele construite strîmb anume, ca într-unele panorame. Sint și conștiințe care nu pot oglinzi și folosesc realitatea exterioară numai ca un pretext pentru a realiza strîmbăturile lor proprii...

În arta realistă, oglinda trebuie să fie nu numai spontană, dar și cit mai cuprinzătoare, nici cețoasă, nici orientată numai spre detalii nesemnificative, căci opera de artă este reflectarea desigur spontană, dar cit mai fidelă, a lumii în conștiința artistului și recrearea ei prin tehnica măiestriei artistice, într-un proces reconstitutiv foarte greu de explicat, care apare astfel triplu conjugat. Aci se vădesc ceea ce numim atitudinea și

spontaneitatea subiectului. Numai atunci cind opera de artă dă impresia evidentă că este o reflectare a realității adinci, că răsfringe lumea cit mai mult, pe toate dimensiunile ei, așa cum este ea, numai atunci noi o numim autentică. Acesta este sensul obiectivității în actul cunoașterii, act care apare dedublat în creația artistică.

Obiectivității i se opune în mod logic și firesc subiectivitatea în cunoaștere, ca și în ceea ce poate da o asemenea subiectivitate, drept produs, de altfel cu pretenții nejustificate de creație. E de la sine înțeles că acest subiectivism e tot atît de inacceptabil chiar cînd invocînd categorii apriorice se proclamă idealism, adică atunci cînd e o falsificare de care e conștient, și cînd își face o mindrie tocmai din aceasta, așa cum cite un falsificator pretinde să fie admirat tocmai pentru performanța sa, pentru ingeniozitatea falsurilor lui, ingeniozitate care e însă totdeauna mult mai facilă și mai frecventă decît o cunoaștere originară, adinc obiectivă. Arta formalistă, dacă putem spune așa (sub orice formă a ei, de la naturalism la academism și „idealizare”; de la expresionism la supra-realism) este o problemă de exercițiu obsesiv și de incitații subiectiviste, și apare ca opusă artei propriu-zis, adică artei realiste.

Trebuie să arătăm că arta realistă nu poate fi subiectivă nici în zonele de limită ale lirismului. Se poate afirma cu mult temei că există un realism al poeziei lirice, dacă aceasta lasă să se vadă alături de subiect și o cunoaștere a stărilor acestui subiect într-un act de autoobiectivare. Lirismul lui Eminescu cutremură prin caracterul lui realist și el a găsit un atît de imens răsunset în sufletul unui neam întreg, tocmai fiindcă stările sufletești, pe care le-a înfățișat cu o artă incomparabilă, aveau o anumită obiectivitate, din structuri interioare, căpătînd astfel o valabilitate extinsă, adică puteau fi identificate de mase enorme de cititori cu propriile lor stări sufletești, devenite prin opera poetului, iluminate de ea, stări actuale de conștiință. În acest sens numim noi această poezie lirică realistă, o poezie autentică.

Mai departe, se poate afirma că există o artă, adică o artă realistă, chiar acolo unde aparent această teză s-ar părea că nu e aplicabilă, adică acolo unde indiscutabil subiectul își creează obiectul, cu alte cuvinte în creațiile de pură ficțiune, ale fanteziei. Chiar acolo unde este evidentă unitatea subiect-obiect, adică acolo unde nu există pretenții de adevăr și de realitate, există totuși un obiect structural, care se cere să fie cunoscut ca atare... Și basmul sau povestirea fantastică trebuie să fie creații efective, nu îngămări intimplătoare. O dovedesc aceasta unele basme superior realizate, cum și, în alt sens, povestirile fantastice ale lui Edgar Poe, de pildă. Și aci există fără indoială autenticitate.

Obiectivitatea este necesară încă și acolo, unde mulți uită de ea și se impotmolesc fără soluție, în actul de judecată, de apreciere, în judecata de valoare pur și simplu. Înainte de a condamna sau de a lăuda, e necesar să cunoști cu adevărat obiectul judecării ca obiect. Este neapărat necesar ca, înainte de a osindi, să faci efortul de a cunoaște obiectiv, altfel osinda nu e întemeiată și la fel, nici lauda. De aici, greșeala unor scriitori care-și laudă ori își condamnă personajele înainte de a le fi înfățișat obiectiv (nu obiectivist, după cum se va vedea mai jos), întovărășindu-le tot timpul de osanale ori de insulte și amenințări. Aci, judecata care este concluzia firească și necesară, trebuie să vie numai după o cunoaștere și o expunere obiectivă... Ea trebuie să fie proporționată cu rezultatele cunoașterii și ale realizării, și le urmează ca un imperativ... Numai cînd cititorul sau ascultătorul s-a convins că acest demers al obiectivității a fost respectat, el acceptă osinda și lauda care de altfel se vădesc totdeauna din expunere cînd ea e cu ade-

vărat realizată. Oglinda nu trebuie să diformeze realitatea în mod subiectivist, nu numai fiindcă realismul nu mai e în cazul acesta realism, ci și fiindcă își pierde rostul, adică puterea de convingere... Cea mai ușoară ingerință subiectivă, în actul expunerii, tulbură adeziunea. Ce ar putea fi un realism lipsit de obiectivitate?

Înseamnă oare cele de mai sus că realismul poate fi altfel decît critic în ambele accepții ale cuvîntului, adică de refuz ori de adeziune? În nici un caz... Artistul are obligația de pătrundere a realului, comandamente morale și sociale, fără care opera lui rămîne simplu naturalism obiectivist. Orientarea lui însuși asupra unei anumite zone a realului, aceeași care adîncește omul și îmbogățește cunoștințele, cultura, care duce la suprimarea nedreptăților, la o viață mai bună pentru cei ce o merită, dă adevărata dimensiune a realismului și constituie într-un anume sens ceea ce în mod cîrent se numește „fond”, pe care noi îl vedem însă numai conjugat cu „măiestria artistică”, căci izolați, ambii termeni capătă un caracter abstract formal și de aceea pentru acest termen de „fond” folosim pe acela de dimensiune a realității dramatice, morale și sociale. De altfel, despre formalismul paradoxal al fondului, am mai vorbit cîndva.

Astfel, obiectivitatea apare ca o izbîndă, uneori după multă trudă, a oglinzii conștiință și sincer vorbind această izbîndă se întîlnește destul de rar, în genere numai la marii artiști, căci (impotriva credinței comune), de obicei conștiința chiar cînd se dorește obiectivă împrumută imaginilor reflectate propriile ei defecte de construcție, care astfel se traduc prin strimbături, atribuite indeobște, în mod nejustificat, unei realități, ce nu e cu nimic vinovată aci. Oglinda strimbă vede strimb, cînume după felul strimbătății ei, adică după felul subiectivității ei. (La fel, ca să schimbăm puțin comparația, aparatul de radio, cel rudimentar, împrumută limpezimii simfonice proprii săi paraziți.) Că sînt unii minuiitori ai penelului sau ai condeiului care cred sincer (dar ei nu bănuiesc și cît de pueril) că e mai greu, mai „personal”, să vezi strimb decît adevărat, cum pretind ei cu dispreț că vede toată lumea, de asta nu-i nimeni vinovat. „Așa văd eu” nu e nici un motiv de mîndrie, nici o scuză. Ceea ce el socotește că e un mare merit al lui, nu e decît o infirmitate... Ce ați spune de un ins care s-ar socoti un inventator, ori un savant de talia lui Einstein, fiindcă el a născocit un ghidon de bicicletă „original”? În realitate, biruința asupra subiectivității cere o excepțională spontaneitate, o conștiință a propriilor deficiențe și insuficiențe, o dorință sinceră de depășire, ca și puterea de a le învinge, pentru ca astfel să se realizeze o mai adecvată reflectare în conștiință a lumii exterioare, prin această eroică înfrîngere a subiectivității...

După cum s-a înțeles din cele de mai sus, obiectivitatea nu exclude luarea unei poziții față de obiect, ci dimpotrivă, mai întîi implică aceasta, obligă apoi, căci aci se vădesc originalitatea și personalitatea în artă. Este inerent conștiinței ca să fie orientată (și asta e o luare de poziție) și să se simtă îndatorată să lărgească pe toate dimensiunile cadrul obiectului, căutînd cît mai multe semnificații, nerămîinînd în mod nejustificat la jumătatea drumului, căci aceasta duce la falsificarea obiectului însuși. Este inerent raportului subiect-obiect (ca realitate obiectivă) să se completeze printr-o judecată de valoare. Lacul, care reflectă inert și indiferent orice cade în raza lui, nu este o conștiință și nu cunoaște nimic. Acceptare sau refuz, laudă sau osîndă sînt attribute ale personalității. Se impune ca o condiție prealabilă, ca ele să fie, la scară mai mare, precedate de o cunoaștere obiectivă. Spațiul restrîns nu ne îngăduie să arătăm în legătură cu acest alineat, cînd poate fi socotită fotografie opera de artă.

În cazul creației artistice, unde se înfățișează personaje care trebuie să fie vii, se

adaugă și problema unei înfățișări obiective, tocmai pentru a face astfel dovada obiectivității în actul cunoașterii, adică tocmai pentru a se autentifica obiectivitatea în procesul prealabil de cunoaștere, cu alte cuvinte obiectivitatea oglinzii. Este o cerință a creației în artă, care atunci când își merită numele nu se urea pledoarie retorică sau acuzație subiectivă, tocmai ca să nu se vicieze în esența ei însăși. Chiar osanalele se cer întemeiate de o cunoaștere concretă, și cele mai valoroase sînt cele care deși se mărturisesc ca atare, adică deși osanale, apar întemeiate pe o structură obiectivă, iar, în teatru de pildă, regizorul Stanislavski cerea pe drept cuvînt actorilor lui, care interpretau personaje blamabile, să nu arate aceasta de la început, deci să nu trădeze printr-o anticipație deplasată — prin grimă și grimasă — rolul incredințat. În general lauda sau osinda se justifică prin înseși faptele înfățișate și supuse judecății, care trebuie să vorbească direct, ele însele, mai bine decît orice calificare subiectivă; de altfel, dacă aceste fapte au fost înfățișate just și cu toată complexitatea dimensiunilor, o concluzie anume, finală, devine de prisos. În asemenea cazuri, atitudinea autorului apare evidentă, nemediată și lipsită de echivoc.

Neconținut deci trebuie respectată în artă condiția obiectivității, care, repetăm, exclude o atitudine indiferentistă, ori așa-zisa gratuitate. Asasinatul nu poate fi aprobat, nici privit cu ușurință ori indiferență, iar condamnarea lui trebuie să fie implicită în însuși actul nud al prezenței faptelor...

De altfel chiar în actul judecății în sens larg, condamnare nu poate fi, decît după ce s-a arătat și urmat firul însuși al devenirii faptice, real sub toațe aparențele înșelătoare întîlnite pe parcursul procesului istoric. În artă, creatorul nu trebuie să-și arate inutil, pe acest parcurs, nici simpatia și nici repulsia. Firește că în practica vieții de toate zilele se întîlnesc cazuri cînd modelul personajului se demască singur („ca un erou de melodramă”), dar în cazul acesta, e vorba de personaje care nu prezintă dificultăți de categorie, sînt evidente pentru toată lumea, deci demascarea e aproape inutilă, căci se demască singure și e de prisos să li se mai dedice o operă de artă, unde, în orice caz, nu se cere geniu autorului, și chiar dacă el pretinde că are, nu i se poate recunoaște acest lucru. Acolo unde însă meandrele faptelor sînt cu deosebire întortochiate, unde primejdiile sînt ascunse, unde aparențele sînt înșelătoare, oglinda conștiinței trebuie să fie de cel mai pur cristal, înzestrată astfel ca să înregistreze asemenea radarului chiar în întuneric și să fie în același timp aptă să se orienteze spontan.

*

Obiectivismul, împotriva aparențelor, nu este o formă aferentă obiectivității și nu are deci nimic din însușirile ei, ci e o formă derivată din subiectivitate. Este chiar un efect al carenței obiectului real, prin ignorare, adică din inaptitudinea conștiinței, în genere oarbă în aceste cazuri, și apare ca un sistem de camuflare, prin rețete și trucuri de ordin subiectiv, tocmai din pricina incapacității de a cunoaște obiectiv. În procedeele obiectiviste aptitudinea de a oglindi a conștiinței este aproape nulă, și deci este nul și procesul de creație artistică. Sîntem cu obiectivismul la depărtări de specie de obiectivitate. La fel de nul este aci chiar actul judecății însuși în cele două faze ale sale conjugate, cunoașterea și judecata de valoare. Această cunoaștere este înlocuită prin surrogate subiective, după mijloacele, cîte le are, ale pretinsului creator ori judecător.

În cazul judecății de valoare însăși, socotim că putem da o pildă tipică despre obiectivism în următoarea anecdotă. Se zice că un sultan, cîndva, a vrut să judece un proces el însuși, asistat de cadiul suprem. A vorbit întîi reclamantul. După ce l-a ascultat încruntat pînă la sfîrșit, sultanul, pricepînd cît a putut pricepe, s-a întors spre cadiu,

spunându-i: „...Asta are dreptate”. Cadiul a confirmat firește judecata sultanului. A vorbit apoi cel pirit. Sultanul l-a ascultat încruntat și apoi s-a întors către cadiu: „Și asta are dreptate... Să știi că are dreptate și el”. La acestea, cadiul i-a obiectat în șoaptă, la ureche, că nu pot să aibă amindoi dreptate. Sultanul a rămas o clipă îngindurat, apoi i-a spus cu admirație: „Și tu ai dreptate”.

Pentru obiectivist toată lumea are dreptate... Cînd se vrea mai șiret, el folosește nuanța: „fiecare are dreptate în felul său” și se crede dispensat să mai tragă altă concluzie. El speculează aci o însușire dialectică a concretului, proclamată prin abuz filozofic în teza hegeliană că orice afirmație în logica absolută este egală cu opusul ei, și deci el se mai crede și mare meșter pe deasupra, socotindu-se scutit de a cunoaște obiectiv pentru a putea judeca. Se justifică astfel orice incapacitate de a opta... Iar această putere de a opta între semnificații, știință nu poate fi.

Altă dată spiritul indiferent, împăciitor, obiectivist, se manifestă nu prin „a da dreptate tuturor”, ci tocmai pe dos, prin a declara că „în fond nimeni nu are dreptate”, întemeind judecățile sale concrete pe un scepticism năclăit, comod și simplist, dar nu rareori agresiv și fudul.

O a treia modalitate de manifestare obiectivistă a subiectului lipsit de spontaneitate, adică incapabil să ia contact cu concretul și să cunoască efectiv realitatea, este aceea de a emite judecăți, întemeiate pe formule statistice. În mod automat, au dreptate, după el, atît și atît la sută dintre indivizi... Dacă se ia procentul de cincizeci, adică de jumătate, atunci „justețea” se recunoaște fie sub forma: unul „da”, iar altul „nu”; fie alternînd trei „da” și alți trei „nu”, fie în sfîrșit orice altă formulă cu dozaj de rețetă.

În artă, regiune care ne interesează indeosebi aci, și în judecata de valoare artistică, în critică deci, obiectivismul ia forme deduse la nesfîrșit din modalitățile tipice de mai sus.

Neavînd un contact original cu concretul, incapabil să cunoască pentru ca să poată judeca, obiectivismul emite cu emfază judecăți stereotipe care reprezintă contacte vagi și aproximative cu realul. Astfel, după ce a ignorat de pildă cu totul regia lui Stanislavski, el se va declara într-o zi adeptul ei inflăcărat și intratabil... Va fi destul însă să găsească într-o sursă pe care el o socoate „casație” că totuși sistemul lui Stanislavski are unele lip-uri, și neputînd înțelege semnificația acestor lip-uri, el va sări dincolo de cal și va afirma cu seriozitatea și greutatea locului de la înălțimea căruia vorbește — căci din păcate de obicei e bine situat — că Stanislavski e în definitiv „perimat” etc. etc. Cu timpul, obiectivistul se va domoli și atunci va formula cu o plictisită superioritate că Stanislavski e desigur interesant, „orice s-ar spune”, dar are incontestabil lip-uri... (și alte fraze stereotipe și găunoase în practica de rînd a criticii în artă). De obicei, după această afirmație statistică va urma o înșiruire de nume, într-o comparație absurdă prin pretențiile și automatismul ei: Stanislavski, Gusty, Tairov, Müller, Meyerhold, Antoine, Ion Sava, Appia, Dămătescu, Reinhardt etc. etc. menită să dea lustru unei pretinse erudiții.

Pentru obiectivistul lipsit de viziunea directă a realității concrete, totul este în același plan, fiecare nume „este mare în felul său”, cu condiția să se fi vorbit cîndva de el... Admirînd o natură moartă, el va afirma sentențios că „un măr poate fi tot atît de perfect ca Moissi de Michel Angelo”; că „o fluierătură la ocarină poate sta prin desăvîrșirea execuției ei pe același plan cu simfonia a IX-a de Beethoven”; că flăcăul care ride cu toți dinții într-un rol simpatice de cinci cuvinte, îi dă obiectivistului aceleași emoții estetice, pretinde el, ca și jocul lui Mordvinov în „Othello”. Fiindcă pentru obiectivist perfecția unifică... Ba, uneori va proclama, în numele unei estetici mofturoase și confuze, că un

cerc poate fi „mai perfect” decît un continent întreg și e deci preferabil în contemplație. Dacă e un științific el pretinde că în ochii lui studiul unei broaște și examenul creierului lui Pasteur sînt același lucru. Știința lui nu recunoaște ierarhia de valori, și pretinde că din studiul unei muște el va afla secretul gîndirii lui Pavlov, adică el edifică o ignoranță provizorie, anulînd progresul și ierarhia științifică inevitabilă de mîine, cînd știința va trage tot mai mult concluziile din opera celui care a arătat rolul creierului în funcțiunile organice.

În opera de creație întîlnim la obiectiviști același procedeu statistic al atributelor. E o înfățișare plană, fără viziune concretă, fără adîncimi și fără înălțimi, într-o învâlurare de motive, în care nuanțele sînt dozate automat (fără a fi realizate într-un act de cunoaștere). „Trăsăturile caracteristice” se pun de dinafară. Se potrivește deci, și se dă în circulație, puțin adevăr impletit cu puțină minciună; oarecare dreptate și nu prea multă împilare; două-trei suvițe de bun impletite cu vreo două de rău; frumosul alternat ca într-o schiopătare cu uritul, totul bine potrivit cu puțin sirop sceptic. (Firește că nu poate fi vorba aci de o îndoială provizorie creatoare, ca la Descartes). Este interesant și precar cum se realizează un personaj pretins „viu”, de către un autor obiectivist. Tot ceea ce ar fi trebuit să exprime o viziune și o cunoaștere reală, este înlocuit cu șabloane, cu poncife uscate care se înșiruie în frază ca minătărcile pe sfoară. Pornind de la afirmația dogmatică pentru el, fiindcă aci nu are mijloacele să meargă la sursă, despre amestecul de bine și de rău, ca semn al vieții adevărate, fabricantul obiectivist va atribui personajelor sale, dinafară, calculat statistic, un număr egal sau aproape egal de calități și defecte, pretinse trăsături caracteristice și lipite pe stîlpul de tablă al personajului, ca niște etichete pe un geamantan care a călătorit mult. La fel de iscusit și automat va fi construit cadrul și va fi arătată succesiunea evenimentelor... Găsești într-o asemenea operă toate aspectele vieții, dar de dedesubt sună dezolarea nimicului... Personajele chefuiesc sorbind cupe goale și declamă vorbe fără miez, rid uscat și plîng cu glicerină. Autorul indiferentist în fața vieții speră însă că va găsi destui cititori și spectatori plezirîști, indiferenți, și ei, la ceea ce consumă cu subțire poftă.

Spațiul restrîns de care dispunem nu ne îngăduie să dezvoltăm pe toate liniile ei interioare această problemă a obiectivității, dar și a surrogatelor ei parazitare... Desigur că mai sînt multe fațete încă nearătate. Ne oprim totuși, gîndindu-ne că vom mai putea reveni, dacă ni se va cere cumva acest lucru. Dar și mai bucuroși am fi să vedem iscîndu-se o discuție mai largă, și care cu toată ariditatea teoretică a temei, ariditate inevitabilă de altminteri — și pe care ne-am dat osteneala s-o atenuăm, fără a dăuna pe cît s-a putut analizei — sperăm că își va putea găsi adăpost în paginile revistei, unde sînt desigur mai atrăgătoare firește discuțiile în concret și analizele activității practice. Dar sînt, oricum, necesare și unele întoarceri mai austere, chiar într-o revistă care nu are specialitatea filozofiei.

Shakespeare și Antropologia Renașterii

S-ar putea face un interesant studiu cu privire la chipul în care Shakespeare a fost înțeles în cursul timpului. Pentru generațiile pre-romantice, pentru Herder, Diderot și Goethe, el a fost o colosală putere a naturii în luptă cu regulile și conveniențele, un geniu de inspirație nordică, vrednic a fi opus tradiției greco-romane. Shakespeare a devenit astfel aliatul tuturor încercărilor de smulgere de sub tirania clasicismului francez, adică a literaturii absolutismului regal. Nu numai în Germania, dar și în Franța burgheză, dori-tore să înlăture, împreună cu vechile instituții, și poetica lor, lupta se dă sub stindardul lui Shakespeare. Romanticii vor prețui în Shakespeare mai ales fantezia, lirismul, umo-rul lui. Se va impune apoi treptat imaginea unui Shakespeare mare cunoscător al naturii și omului; vor fi admirate întinsele lui cunoștințe, adinca lui intuiție psihologică. Tot acum începe să se înțeleagă ce anume este renașcentist în Shakespeare. În cartea de bătri-nețe consacrată poetului, Hugo observă că Shakespeare „marchează sfârșitul evului mediu”. Comparind pe Shakespeare cu Dante, Hugo rezumă rezultatul alăturării sale, scriind : „Dante încarnează supranaturalul; Shakespeare întreaga natură”. Înțelegerea lui Shakes-peare ca un poet al Renașterii a apărut în numeroase opere ale istoriografiei mai noi. Totuși, de la un timp, critica shakespeareiană manifestă tendința de a-l prezenta pe marele poet ca pe un scriitor baroc, adică al epocii contrareformei și al recrudescenței feudale și clericale produse în acest interval. Mai cu seamă în critica germană, la un Walzel, la un Schücking, tendința aceasta devine dintre cele mai manifeste. Sensul ideologic al atașării lui Shakespeare de stilul și inspirația barocă nu poate scăpa nimănui.

Caracterul renașcentist al operei lui Shakespeare se poate stabili totuși în legătură cu o mulțime dintre aspectele ei. Poet petrarchist în „sonetele” sale, el face să profite și dramele lui de abundența imagistică, de antitezele și *concetti*-ile pe care Petrarca le-a im-pus stilului liric timp de mai multe sute de ani. Intocmai ca la toți poeții Renașterii, alu-ziile mitologice sînt foarte numeroase în operele lui Shakespeare. Poetul își culege adeseori temele din legende și istoria antichității, dînd rînd pe rînd *Comedia erorilor*, *Iuliu Cezar*, *Antoni* și *Cleopatra*, *Troilus* și *Cressida*, *Coriolan*, *Timon din Athena*. Aducerea antichității pe scenă era o tendință mai generală a umanismului Renașterii, care încă de la înce-putul secolului al XVI-lea dăduse *Sofonisba* lui Trissino, urmată de tragediile antice ale umanismului francez, începînd cu *Cleopatra captivă* (1552) și *Didona* (1558) ale lui Etienne Jodelle și continuînd cu operele de același gen ale lui Jacques Grévin, Jacques de la Taille, Robert Garnier și Antoine de Montchrétien. Teme antice, filtrate prin uma-nism, apar și în poemele epico-lirice ale lui Shakespeare, în *Venus* și *Adonis* și în *Raptul Lucreției*. O mare parte din izvoarele shakespeareiene sînt de căutat apoi în poeții drama-tici ai antichității, în Plaut cu *Menechmii* lui pentru *Comedia erorilor*, în Plutarh pentru tragediile romane, în *Dialogurile* lui Lukian pentru *Timon din Athena*, în povestitorii ita-lieni ai Renașterii pentru atitea din celelalte drame și comedii ale sale.

Legăturile lui Shakespeare cu umanismul și cu Renașterea italiană sînt atît de

numeroase și au fost de atâtea ori puse în lumină, încît este inutil să mai insistăm. Ceea ce s-a arătat poate mai puțin și are o însemnătate cu mult mai mare este înțelegerea shakespeareiană a omului, datorată în cea mai largă măsură antichității și umanismului. În această înțelegere au pătruns numeroase elemente moștenite din materialismul antic și trecute prin Renaștere, asupra cărora se pot face citeva precizări.

Pentru Shakespeare, omul este o ființă naturală. Spiritualismul medieval vedea în om o „imagine a divinității”, dar pentru gânditorii Renașterii omul este un produs al naturii, alcătuit din materialele și formele care compun și celelalte lucruri și ființe ale naturii. Este ceea ce afirmă și Shakespeare, prin gura Cleopatrei, atunci cînd aceasta face elogiul lui Antoniu, în *Antoniu și Cleopatra*, V, 2 :

... Natura n-are

*In atelierul ei nici materiale
Și nici alîtea forme stranii, astfel
Incît să poată cu închipuirea
Să se întrecă ; însă un Antoniu
Putîndu-se să se ivească, este
Dovadă bună că închipuirea
A fost invinsă și că prin lucrarea-i
Natura a înfrînt, în artă, visul.*

O consecință a viziunii naturaliste a omului a fost, încă din antichitate, analogia dintre macrocosmos și microcosmos, adică dintre elementele și structura întregului univers și acele ale ființei umane, în care se regăsesc grupate toate aspectele și forțele întregului univers. Doctrina analogiei între macrocosmos și microcosmos, adică între univers și om, a apărut încă din antichitate, la Platon, la Aristotel, la stoici. Ea a fost reluată de gânditorii Renașterii, de pildă, de un Nicolaus Cusanus, Giordano Bruno, Paracelsus ș.a. Pentru toți aceștia, omul este însumarea, „*quintessentia*” energiilor cosmice. O astfel de analogie între macrocosmos și microcosmos apare și în frumosul portret pe care i-l face Cleopatra lui Antoniu, portret în care pentru fiecare din faptele, atitudinile și înfățișările lui Antoniu este găsită cite o analogie în macrocosmos :

Oceanul

*C-un singur pas îl străbătea. Cînd brașul
Își ridică, punea cunună lumii.
Și vocea-i răsuna mai armonioasă
Ca muzica de sfere, cînd cu vorba
Se adresa prietenilor ; însă
Dacă voia să clatine-n străfunduri
Sfiosul univers, atuncia glasul-i
Surd răsuna ca tunetul în zare.
În dărnicia lui nici cînd ca iarna
Cea stearpă nu a fost, ci ca o toamnă
Al cărei rod creștea bogat pe-atîta
Pe cit îl culegeai ! În voluptate
Se-asemăna delfinului, cu trupul
Săltînd din elementul ce-l cuprinde.
Mari domni și regi vestiți îi îmbrăcase
Livrea lui, și insule, regate
Din buzunare îi curgeau, întocmai
Ca banii cei mărunți.*

Fiind un rezumat al naturii, un univers în miniatură, un microcosmos, omul reintegrează natura îndată ce alcătuirea lui se desface. Shakespeare s-a oprit de mai multe ori

în fața ideii că înființa omenească reîntră în circuitul naturii materiale îndată ce individualitatea lui dispare. Așa se întâmplă de pildă în *Hamlet*, IV, 3, cînd după ce îl ucide pe curteanul șiret Polonius, prințul Danemarcei este interogată de către regele Claudius :

Regele : *Hamlet, unde e Polonius ?*

Hamlet : *La masă.*

Regele : *La masă ? Unde ?*

Hamlet : *Undeva unde nu mîncîncă, ci unde este mincat : o adunare de viermi politici s-au pus la masă în jurul lui. Maiestatea sa Viermele este prințul mîncărilor gustoase. Ingrășăm toate celelalte creaturi pentru a ne ingrășa ; iar noi ne ingrășăm pentru viermi. Regele obez și cerșetorul infometat nu slujesc decît pentru a schimba felurile : două mîncări dar o singură masă. Asta-i totul.*

Regele : *Vai ! Vai !*

Hamlet : *Un om poate pescui cu un vierme care a mincat dintr-un rege și să mîncească pește care s-a hrănit cu acest vierme.*

Regele : *Unde este Polonius ?*

Hamlet : *În cer. Trimite pe cineva să-l vadă : dacă mesagerul nu-l găsește acolo, căutați-l voi înșivă în direcția opusă. Dar, pe legea mea, dacă n-o să-l găsiți de-aici într-o lună, o să-l mirosiți urcînd scara către galerie.*

Interesul acestui dialog stă în faptul că ideea circuitului naturii materiale este folosită aici ca un mijloc satiric față de trufia și cruzimea regală, pe care Hamlet avea cu atît mai puternice motive s-o urască cu cît regele Claudius era asasinul tatălui său. Înăfîșînd soarta regilor care pot deveni hrana viermilor, Hamlet insinuează ceea ce poate deveni soarta lui Claudius și umilește astfel trufia și cruzimea sigură de sine. Ideea de a combate trufia omenească prin rînduirea omului în circuitul naturii s-a prezentat și altor umaniști. Ea i-a apărut de pildă lui Montaigne, care în *Apologia lui Raimond Sebond* (*Essais*, L. II, ch. XII) observă că „nimeni nu este nici deasupra nici dedesubtul restului lumii”, o reflecție generală susținută prin mai multe argumente, printre care și acesta destul de asemănător cu apologul lui Hamlet : „... Nu este nevoie de o balenă, de un elefant sau de un crocodil, nici de alte animale, dintre care unul singur ar fi capabil să distrugă un mare număr de oameni ; păduchii sînt îndestulători pentru a desființa dictatura lui Sylla ; inima și viața unui mare și triumfal împărat pot deveni dejunul unui mic vierme”.

Într-o scenă următoare (V, 1), Hamlet ducîndu-se să asiste la funeraliile Ofeliei, se oprește să privească și să asculte pe groparii care pregătesc mormîntul. Unul dintre ei azvîrle cu lopata craniul unui mort care odihnisse în același loc. E al lui Yorick, bufonul regelui. Hamlet evocă cu melancolie făptura spirituală a lui Yorick. Încă o dată ideea morții se întoarce ca o armă împotriva trufiei celor mari : „Du-te și spune doamnei în iatacul ei că, oricît s-ar fărda, va avea și ea odată chipul ăsta”. Accentul pare mai mult biblic și medieval. El amintește vorbele pe care Domnul i le spune lui Adam, în *Facerea* 3.19 : „pămînt ești și în pămînt te vei întoarce”, parafrazate în liturgia catolică a Miercurii Cenușelor : „*Memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris*”¹ sau în deviza sumbră a călugărilor certosani : „*memento mori*”². Asocierea acestor maxime cu un accent satiric-grotesc este și ea în gustul medieval al dansurilor macabre, readuse în actualitatea Renașterii de pictorul german al veacului al XVI-lea, care a trăit mulți ani în Anglia, Hans Holbein (1497—1543), autorul renumitelor desene pe tema dansului macabru, gravate la Basel în 1538, desene menite și ele să umilească trufia celor mari, arătînd cum papii, împărații, principii, împreună cu simplii burghezi, cu țărani și cerșetorii, sînt la fel secerăți de moarte. Iconografia dansurilor macabre a fost una din formele cele mai expresive ale protestului popular, și revenirea ei în actualitatea Renașterii nu ne poate surprinde dacă ținem seama de caracterul în atîtea privințe revoluționar al

¹ Amintește-ți, omule, că ești pulbere și că în pulbere te vei întoarce.

² Amintește-ți de moarte.

acestei epoci istorice. Un ecou al acestor sfere de idei răsună și în cuvintele lui Hamlet privind craniul lui Yorick. Dar deodată i se prezintă lui Hamlet o amintire și un raționament umanistic: Alexandru Macedon, marele general, a putut intra și el în circuitul material al naturii și a putut fi folosit într-o împrejurare trivială. Ideea se conturează în dialogul lui Hamlet cu prietenul său Horațio:

Hamlet: Crezi că Alexandru a putut arăta și el la fel în mormint?

Horațio: Da, fără îndoială.

Hamlet: A putut mirosi la fel? (Aruncă craniul.)

Horațio: Desigur, monseniore.

Hamlet: Ce jos putem cădea, Horațio? Ce poate împiedica închipuirea de a urmări nobila pulbere a lui Alexandru, pentru a o găsi astupind gaura unui butoi.

Horațio: Ar fi să împingem cercetarea noastră cam departe.

Hamlet: Ba de loc... Ascultă: Alexandru a murit, Alexandru a fost îngropat, Alexandru s-a risipit în pulbere; pulberea este pământ; cu pământ facem clisă și cu clisa în care Alexandru s-a transformat în cele din urmă, cine ne împiedică să astupăm o balercă de bere.

Istoriografia literară a pus uneori în legătură acest pasaj cu doctrina atomistică a lui Epicur, reluată și dezvoltată în Renaștere. Dacă tot ce există în lume este făcut din atomi materiali, atunci lucrurile și ființele se pot transforma unele în altele, parcurgând ciclul material al naturii. Consecința aceasta o trage nu numai Shakespeare, dar și cugețătorul italian Giordano Bruno, a cărui doctrină panteistă, pătrunsă de numeroase elemente materialiste, se răspindește în Anglia, în momentul în care filozoful devine oaspetele contelui Sidney, la Londra, în anii 1586—1587. În *Della causa, principio et uno* Giordano Bruno scrie: „Nu vedeți că ceea ce a fost sămînță devine iarbă, ceea ce a fost iarbă devine spic, ceea ce a fost spic devine piine, ceea ce a fost piine devine lapte, ceea ce a fost lapte devine singe? Și nu vedeți mai departe că din singe iese sămînța, din aceasta embrionul, din embrion omul, din care se face pământ și din pământ piatră și atâtea alte lucruri, și că pe această cale putem ajunge la toate consecințele naturale?” Aceeași idee apare și la Shakespeare, care se deschide și de data aceasta influențelor provenite din partea materialismului antichității și al Renașterii, pentru a-și preciza concepția sa cu privire la locul omului în univers.

Un alt aspect al materialismului antropologic al lui Shakespeare este concepția lui despre felul în care caracterul omului este determinat de constituția lui corporală, de temperamentul lui. Ideea provenea din medicina antică, de la Galenus, adeseori citit, editat și comentat în Renaștere. După Galenus, medic al sec. II, continuator al lui Aristotel și al lui Hippocrat, corpurile organizate, ca și cele neorganizate, erau compuse din cele patru elemente, de care vorbea fizica ioniană: din foc, apă, pământ și aer, cu cele patru calități ale lor, căldura, umiditatea, uscăciunea și frigul. În organismul animal, aceste patru elemente devin singele, limfa, fierea neagră și fierea galbenă. Aceste patru elemente ale corpului mai sînt numite și *umori*. Singele este o umoare caldă și umedă, fierea galbenă este caldă și uscată, limfa este rece și umedă, fierea neagră este rece și uscată. Din singe se ridică un abur subtil, *spiritele naturale*, care combinîndu-se cu aerul în inimă, produc *spiritele vitale*, care, la rîndul lor, se transformă în creier în *spirite animale*. Majoritatea bolilor provin, după Galenus, din excesul, lipsa sau insuficiența uneia sau alteia din aceste patru umori fundamentale; în timp ce preponderanța uneia anumite dintre ele produce temperamentele omului: temperamentul sanguin (în care predomină singele), flegmatic (limfa), biliosul (fierea galbenă) și melancolicul (fierea neagră). Am spus că doctrinele lui Galenus au preocupat mult pe oamenii Renașterii. În Anglia, un medic, John Keys (1510—1573), profesor la Cambridge, publică și adnotează textele lui Galenus. Fără a putea spune dacă Shakespeare a cunoscut din surse directe operele lui Galenus sau pe ale lui Keys sau dacă a intrat numai pe o cale indirectă în legătură cu sfera lor de idei, — ceea ce este cu mult mai probabil —, doctrina umorilor și a temperamentelor joacă un anumit rol în operele lui. În *Romeo și Julieta*, IV, 1, cînd învățatul călugăr Lorenzo îi

încredințează Julietei băutura adormitoare care trebuia să producă tragică confuzie și moartea celor doi tineri îndrăgostiți, el îi spune Julietei :

*Ia sticla asta cind te vei culca
Și sucul ierbilor închis într-însa
Il bea. Indată vei simți fiorii
Prin vine, înghețați, cum te pătrund
Și-ți răscolesc umorile vitale.*

Don Adriano de Armado în *Osteneala zadarnică a dragostei*, I, 2, îndrăgostit, se simte chinuit de „umoarea pasiunii” lui. Titus Andronicus, IV, 3 în setea lui de răzbunare este cuprins de „umoarea nebuniei”. Expresia *humour*, în legătură cu felurite reacții ale eroilor, revine și în *Henric VI*, V, 1, ca și în *Richard III*, I, 2. Nu numai doctrina umorilor joacă un anumit rol la Shakespeare, dar și teoria temperamentelor. În scena amintită din „*Love's Labour's Lost*”, Armado stă de vorbă cu pajul lui, Moth :

Armado : *Ce înseamnă, copile, cind un om cu spiritul înalt își simte inima grea ?*

Moth : *Un mare semn, Sire, că o să arate melancolic.*

Armado : *Nu, melancolia este unul și același lucru cu inima grea.*

Moth : *Nu, nu, Sire, nu.*

Armado : *Cum deosebești tu inima grea de melancolie, gingașe juvenil ?*

Moth : *Prin arătarea ușor de înțeles a efectelor lor, neclintitule senior !*

Convorbirea dintre Armado și Moth rățește un moment dusă de valul glumelor cu care Armado ar vrea parcă să-și uite de umoarea pasiunii lui. Ea revine însă la tema inițială. Se cuvine ca un soldat, un războinic, să fie îndrăgostit ? Moth îi citează exemple din trecut, pe Hercule, pe Samson.

Armado : *Cine era iubita lui Samson, scumpul meu Moth ?*

Moth : *O femeie, stăpine.*

Armado : *Din ce complexiune (= temperament) ?*

Moth : *Din toate patru sau din trei sau din două ; sau de una din cele patru.*

Armado : *Spune-mi lămurit, din ce complexiune ?*

Moth : *Din aceea verde ca marea, sir.*

Armado : *Este aceasta una din cele patru complexiuni ?*

Moth : *Da, după cite am citit, sir, și încă cea mai bună dintre ele.*

Nu încapă îndoială că Shakespeare cunoștea doctrina materialistă a umorilor și a temperamentelor. Ceea ce este însă mai important decît mărturia acestor cunoștințe, este faptul că nici unul dintre poezii anteriori lui Shakespeare n-a surprins cu mai multă adîncime legăturile caracterului uman cu baza lui fiziologică și nici unul din aceștia n-a dat portretelor lor morale o temelie fizică atît de puternică. Cunoștința caracterelor omenеști și a condiționării lor fizice, temperamentale a produs în *Iuliu Cezar* I, 2, vestitul portret pe care dictatorul roman îl face lui Cassius, acela care se va pune în fruntea conjurației și-l va uide. Iată ce-i spune Cezar lui Antoniu :

*În preajma mea doresc doar oameni grași,
Cu fețe lucitoare, care noaptea
Dorm bine. Cassius arată, uite-l,
Sfrijit. Gîndește mult. Aști oameni nu-mi plac.*

N-ai grijă. Nu-i primejdios. E doară
Din nobilime și bogat e-n daruri.

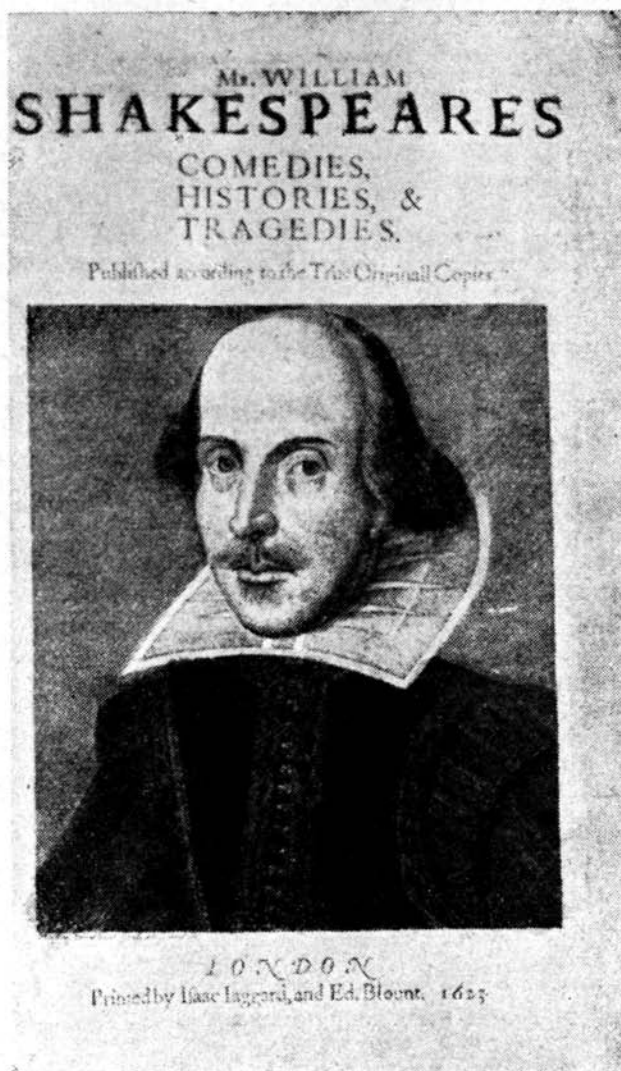
Cezar :

O, dac-ar fi mai gras! Nu-mi este frică!
Dar dacă frica nu mi ar fi străină,
De nimeni altul ca de uscățivul
De Cassius, nu m-aș feri în cale.
Citește mult, prea mult observă, ochiu-i
Pătrunde-adinc în fapta omenească.
De jocul îndrăgit de tine, nici o
Plăcere n-are. Muzică n-ascultă.
Suride rar și parc-ar vrea să spună
Că-și bate joc de el și de pornirea
Ce a putut să-l facă a suride.
Bărbați de soiul ăsta n-au odihnă
Cît timp îl văd pe altul că-i întrece.
Primejdia firii lor de asta ține.

Caracterul lui Cassius, felul lui ascuns, meditativ, concentrat și sagace, ascetic, invidios ne este înfățișat dezvoltându-se din alcătuirea lui corporală, care este a unui om uscățiv, sfrijit, rău nutrit și ros de tristețe. Acestui fel de oameni, pătrunzătorul Cezar îi preferă pe indivizii bine hrăniți, placizi sau joviali, cu care legăturile sociale i se par mai sigure. Renașterea a introdus, pentru întâia oară, trăsăturile fizice în portretul moral. Astfel, filozoful Luigi Cornaro în tratatul său *Despre mediocritate*, citat de J. Burckhard, își descrie fizicul și temperamentul, combătînd pe acei care îi reproșau vîrsta lui înaintată: „Să vie să mă vadă și să mă admire cît sînt de verde: încălec fără ajutorul nimănui, urc scările și dealurile alergînd, sînt mulțumit, veselia mea este comunicativă, n-am griji și gînduri triste; liniștea nu mă părăsește niciodată”. Totuși, nici Cornaro, nici altul dintre numeroșii biografi și autobiografi ai Renașterii nu știu să fi arătat cum însușirile intelectuale și morale ale persoanei sînt determinate de însușirile ei fizice. Acest lucru îl face însă Shakespeare, dezvoltînd doctrina materialistă a temperamentelor, provenită din antichitate și reluată în Renaștere. Mai mult decît atît, Shakespeare a pus uneori la originea însăși a conflictului tragic, alcătuirea fizică a omului, așa cum a făcut în Richard III, unde personajul principal își înfățișează încă din vestitul monolog de la începutul dramei, caracterul lui pervers, determinat de diformitatea lui fizică.

„Iarna tristeții noastre s-a prefăcut în vară glorioasă, prin soarele casei de York. Norii care ne amenințau casa s-au îngropat în sinul adînc al oceanului. Cununile victoriei ne împodobesc sprincenele și armele știrbite atîrnă ca trofee. Din aspra larmă a cîmpurilor de bătaie s-au făcut vesele serbări și din marșurile înspăimîntătoare grațioase muzici de dans. Inverșunatul război și-a descrețit fruntea și, în loc să călărească armăsarul strîns în chingi, în loc să înspăimînte înfricoșător sufletele dușmanilor, saltă sprinten în iatacul unei doamne, după sunetele unei lăute. Dar eu, care nu sînt făcut pentru jocuri și glume, nici ca să rivalizez cu îndrăgitele oglinzi; eu, rău întocmit, lipsit de maiestatea iubirii, neputîndu-mă fâli în fața ușoarelor nimfe jucăușe; eu, care n-am frumoasa măsură, înșelat cu falsitate de natură în alcătuirea mea, diform, neajutorat, trimis înainte de vreme în această lume a răsufării, abia adunat laolaltă, așa de paralizat și de nepotrivit, încît ciinii latră cînd schiopătez prin fața lor; eu, în această molcomă vreme de pace, nu știu cu ce plăceri să-mi trec timpul, altfel decît privindu-mi umbra în soare și lămurindu-mi diformitatea ei. De aceea, fiindcă nu pot ca un îndrăgostit să scurtez aceste zile de fină elocință, m-am hotărît să devin un răufăcător și un dușman al vanitoșilor prieteni ai acestor zile etc.”

Evident, materialismul antropologic al lui Shakespeare este încă naiv. Acest materialism n-are și nici nu putea avea formele dialectice pe care le-a luat în știința mai nouă. Dar totuși, dacă îl comparăm pe Shakespeare cu toți poeții epici și dramatici mai vechi, faptul că el a dispus de o imagine a omului ca o ființă naturală, oglindind și repetind în sine aspectele universului, înălțuită în ciclul material al naturii, determinată de condițiile ei fizice, faptul acesta explică realitatea, adevărul, adincimea creațiilor shakespeariene. Înțelegerea omului în cadrul naturii și al legăturilor dintre natură și om a fost factorul integrant al concepției lui Shakespeare. Prin această înțelegere, Shakespeare se leagă însă cu Renașterea și nu cu barocul, epocă de regres a înțelegerii științifice a lumii, epocă de misticism și de obscurantism. Reprezentantul barocului, într-o mare parte a operei sale, a fost Calderon, poet al Spaniei închizitoriale, cultivând misticismul superstițios care făcea ravagii în epocă. Prin Shakespeare, Renașterea se prelungește pînă la începutul secolului al XVII-lea.



Coperta
ediției in-folio
din 1623

Figurile învingătorilor

...Pe coverta vasului cuprins de anarhie își făcu apariția o femeie. O întâmpinară hohotele de ris ale marinarilor și lumina orbitoare a unui reflector, silind-o să se oprească și să-și acopere privirea. Cum rămăsese așa, cu geamantanul în mână, cu brațul îndoit în fața ochilor, în bătaia reflectorului, avea aerul unei fete speriate. În contrast cu grămada de trupuri mătăhăloase și guri rinjite, părea și mai mică, și mai slabă, și mai singură...

Am redat un moment din spectacolul cu „Tragedia optimistă”, pus în scenă acum câteva luni de G. A. Toustounogov la Teatrul „A. S. Pușkin” din Leningrad. Iar femeia căreia regizorul a găsit cu cale să-i facă o intrare atât de defavorabilă ei, nu este alta decât eroul pozitiv al piesei — Comisarul, interpretat de artista O. Lebzak.

Privind această siluetă gîngășă, plantată straniu într-un peisaj grosolan, te întrebai cu involuntară stringere de inimă: va reuși oare o atît de firavă trimisă a partidului, să domine, să disciplineze și să educe un întreg regiment de bărbați înăspriți, brutali, dezorientați? „Gîndește-te singură... Compară: tu și noi”, îi spune ironic Alexei. Dar Comisarul primește lupta și învinge. Comisarul restabilește ordinea. Comisarul organizează atacuri victorioase. Comisarul îmbărbătează oamenii. Comisarul cade în luptă și e purtat pe brațe de marinarii îndurerați, care jură să ducă pînă la capăt bătălia începută sub conducerea viteazului lor Comisar.

Cum se face că făptura micuță a Comisarului a căpătat asemenea proporții nebănuite, ajungînd să inunde întreaga scenă? Explicația o găsim în resursele ei sufletești, în tăria de caracter, în prezența de spirit și capacitatea ei de orientare — toate acestea împletite cu un romantism robust și plin de elan, pe care artistele ruse știu să-l exprime cu o măiestrie deosebită.

Eroii dramatice, care au drept modele vii pe membrii mărețului Partid Comunist al Uniunii Sovietice, sînt făuiri dintr-un aluat deosebit. Faptul că aparțin acelui partid care are misiunea istorică de a transforma lumea, de a înălța societatea pe culmile cele mai înalte visate vreodată de omenire, înzestrează aceste personaje cu o asemenea putere, încredere și clarviziune, pe care nu le poate dobîndi un luptător izolat, oricît de mare ar fi însușirile lui personale.

„Ce? Tu nu ești singură, Comisare?” întreabă Vainonen.

„Comisarul: Ai uitat partidul?”

Această credință neclintită în partid, pe care o întîlnim la orice erou comunist, dă o deosebită pătrundere comentariului liric pe care V. Vișnevski îl pune în gura unuia dintre plutonieri: „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 o întreagă clasă. Un partid

care a creat o țară — o tabără gigantică din cele mai bune elemente ale omenirii! Partidul care a creat unitatea de voință proletară în lupta singeroasă și nesingeroasă, violentă și pașnică — împotriva tuturor forțelor lumii vechi! Cel ce va încerca să se ridice împotriva unui astfel de partid, împotriva țării noastre, va fi frânt și strivit”.

La școala acestei încrederi și a devotamentului neclintit față de partid au crescut noile generații (să ne amintim, de pildă, „Tinerețea părinților” de B. Gorbakov). Astfel a



O. Lebzak
 În rolul Comisarului din „Tragedia optimistă”
 de V. Vișnevski. (Teatrul Academic de Dramă
 „A. S. Pușkin” din Leningrad)

crescut și s-a maturizat în viața reală, acel tip de om care pe scenă capătă chipul lui Hlebnikov sau al lui Cernogubov, din piesa lui A. Ștein, „O chestiune personală”. Întreaga lor viață e închinată îndeplinirii țelurilor trasate de partid. Adinc devotați partidului, pătrunși de justetea liniei acestuia, acești eroi văd în lupta pentru interesele obștești, pentru construcția societății, sensul principal al existenței lor.

Una din trăsăturile cele mai remarcabile ale eroilor comuniști este un foarte activ simț al noului. Tocmai datorită acestui simț cărunțul Makar Dubrava din piesa lui Korneiciuk apare mult mai tânăr, mai plin de prospețime, decât ginerele său Pavel. Firește, adeseori noul întîmpină în calea sa greutăți, piedici serioase. Dar asta nu-i sperie pe comuniști, căci ei sînt oameni fermi și combativi, oameni care nu se opresc la jumătatea drumului.

Nu ne-am propus să analizăm aci toate particularitățile caracterului eroilor comuniști. Ceea ce vrem să reliefăm, este ideea că figurile acestor eroi sînt întruchipate artistic, atunci cînd dramaturgul, regizorul și interpreții se bizuie pe o adîncă cunoaștere a vieții, atunci cînd ei se pricep să pună în creația lor suflul acelor înalte calități morale prin care se caracterizează prototipurile lor reale — comuniștii, oamenii sovietici înaintați. Congresul

al XX-lea al P.C.U.S. a subliniat cu putere uriașele succese ale partidului și ale patriei sovietice, care a ajuns astăzi pe culmile de unde se zărește comunismul. Congresul a arătat limpede că minunata realitate sovietică, chipul omului sovietic pot fi dezvăluite în toată complexitatea lor în artă și literatură, numai pe baza unei strînse și nemijlocite legături cu viața.

Izvorul forței comunistului stă fără îndoială în măreția ideilor pe care le slujește. Dar e știut că ideile nu inving prin ele însele, ci prin oameni. Gîndurile Comisarului n-ar fi putut deveni realitate, n-ar fi putut urni din loc detașamentul pătruns de inerție și n-ar fi putut zdruncina autoritatea nefastă a Căpeteniei, dacă s-ar fi mulțumit doar să le proclame, dacă nu s-ar fi dovedit energic și plin de inițiativă, dacă n-ar fi știut în momentele hotărîtoare să procedeze rapid, cu inteligență, dibăcie și îndrăzneală. Puse în gura unor manechine, ideile cele mai generoase rămîn lipsite de viață și de convingere. De aceea, figurile comuniștilor apar pe scenă în toată frumusețea și adevărul lor, numai atunci cînd autorul piesei, regizorul și actorii înțeleg că ideologia acestor oameni nu se rezumă la fraze, lozinci sau metafore, ci le curge prin vine, punindu-le în mișcare pasiunile, senti-

mentele, voința. Cele mai valoroase figuri de comuniști realizate în dramaturgia sovietică se remarcă printr-o originală și puternică individualitate. Să ne gândim la imaginea fermecătoare a lui Platon Krecet, exersind la vioară pentru a da mai multă mlădie degetelor sale de chirurg, să ne gândim la chipul înțelept și zimbitor al academicianului Abduladze din „Puterea cea mare” de B. Romașov sau la colericul, nestăpinitul Hlebnikov. Cu greu s-ar putea inchipui firi mai variate decît ale acestor eroi, a căror esență socială e identică sau aproape identică. Și acesta e însuși adevărul vieții, căci comunismul nu aduce cu sine monotonia caracterelor, ci dezvoltarea lor în direcții multiple. Noblețea cauzei comuniste nu numai că insuflă militanților ei precizia felului și înțelegerea profundă a istoriei, dar în același timp stimulează și pune în valoare toate însușirile lor morale și psihice. Pe de altă parte, trebuie să avem în vedere că partidul reunește în rîndurile sale tocmai pe cei mai buni și mai înaintați reprezentanți ai poporului. Iată de ce, în toate piesele reușite despre comuniști, aceștia se impun nu numai prin superioritatea ideilor pe care le afirmă, ci prin întreaga complexitate și bogăție a personalității lor.

În această privință, direcției de scenă și interpretării le revine o parte însemnată de contribuție. E rolul regiei să dea o asemenea orientare generală spectacolului, încît figura comunistului să umple realmente scena, depășind în chip vizibil și convingător celelalte personaje. Un asemenea exemplu îl oferă spectacolul „O chestiune personală” la teatrul „A. S. Pușkin” din Leningrad, sub direcția de scenă a lui L. Vivien. După cum se știe, eroul principal al piesei, inginerul Hlebnikov, a fost considerat de unii critici prea puțin activ, prea puțin combativ în rezolvarea propriei sale probleme. Dar regizorul Vivien și interpretul rolului, N. Simonov, ne-au arătat un alt Hlebnikov, un Hlebnikov aflat în ofensivă de la începutul și pînă la sfîrșitul piesei. Este caracteristică și o modificare importantă introdusă în text cu aprobarea autorului. Anume, în spectacolul de la Leningrad, după ce predă Dergacevei carnetul de partid și iese buimăcit din birou, Simonov-Hlebnikov se întoarce numaidecît și își cere carnetul într-un chip atît de imperativ încît secretara se vede obligată să i-l inapoieze. Schimbarea finalului tabloului al doilea era organic îndreptățită, pe linia militantă a întregului spectacol.

Cu multă profunzime e realizat personajul instructoarei colegiului de partid, Natalia Vasilievna Maliutina (artistă N. Rașevskaia). Maliutina este întruchiparea celor mai bune trăsături ale comunistului. Prin fața ei trec — de-a lungul tabloului al cincilea — toate personajele principale și tuturora ea le este net superioară. Insuși Cernogubov, deși comunist vechi, pare lingă ea aproape ca un învățăcel. Maliutinei îi este proprie acea polivalență — dobîndită printr-o vastă experiență de viață — care îi dă posibilitatea să înțelegă oamenii cei mai diferiți și să se apropie de fiecare în felul potrivit. Cît despre „intangibilul” Poludin, el își pierde cumpătul cînd este vorba să o înfrunte, este literalmente zărobît sub presiunea forței ei de pătrundere. Dar nu pentru că instructoarea ar avea ceva crunt și poruncitor în comportarea ei. Dimpotrivă, ea este în primul rînd foarte simplă și umană — și aceasta nu numai în convorbirea intimă cu Dergaceva. Subtextul celor două-trei observații pe care i le aruncă lui Cernogubov, de pildă, constă — cel puțin în interpretarea Rașevskaiei — nu pur și simplu în a-l pune la punct pe marinar, ci în a risipi încordarea, în a stabili o atmosferă de calm și încredere reciprocă. Prezența în scenă a Maliutinei degajă în permanență un sentiment de căldură și limpezime. În felul acesta, misiunea Maliutinei de a judeca și a trage la răspundere pe alții apare nu doar ca un privilegiu al funcției pe care o ocupă, ci ca un drept firesc, pe care i-l conferă calitățile ei remarcabile, vizibile pentru spectatori.

Cărui fapt i se datorește succesul lui Vivien în realizarea eroilor pozitivi din „O chestiune personală”? Regizorul a înțeles că a înfățișa figurile comuniștilor este o treabă de răspundere, că acești eroi au o mare funcție educativă, reprezintă exemple de urmat în viață. Nu este principalul că în conflictul unei piese victoria revine eroului comunist. Acesta e un lucru de la sine înțeles, căci în societatea socialistă nu pot învinge decît forțele noului.

Publicul aşteapă însă să vadă la teatru cum înving comuniştii, care este fizionomia lor spirituală, de unde sorb ei „tăria să înfrunte orice încercare”, cum spune Abduladze citindu-l pe Rustaveli.

La această întrebare, fiecare dramaturg răspunde în felul său. Vsevolod Vişnevski reinvie patosul luptelor revoluţionare, în vreme ce Korneiciuk pune accentul pe elanul creator în muncă, iar pe Arbuzov îl preocupă îndeosebi ținuta morală a eroilor săi. Crearea împrejurărilor tipice, a conflictului este în toate cazurile de importanță hotăritoare. Reliefaarea figurii comunistului cere deplin curaj în zugrăvirea contradicțiilor vieții, căci dacă sînt ocolite piedicile și greutățile reale, nu se mai vede necesitatea luptei și nici rolul comuniștilor. Dramatismul — am spune — intrinsec al eroilor comuniști provine de acolo că ei se află într-o bătălie neîntreruptă. De aceea, conflictul nu-și trage seva din complicații artificiale de intrigă, ci din însăși esența personajelor. Nu este, de exemplu, chiar în firea minunatului Makar Dubrava și a întregii sale brigăzi de „tineri” între 60 și 70 de ani să fie mereu nemulțumiți, mereu în luptă cu rutina și lipsa de răspundere? Nu răsună oare ca un crez de nedezmințit cuvintele lui Soldatenkov din „Ani de pribegie”: „Atîta timp cit e suferință pe pămînt, noi n-o să avem liniște”?

Aș vrea să închei aceste însemnări cu o observație privind tot interpretarea. Spectatorul nu are în fața lui ideea abstractă a trăsăturilor unui comunist, ci făptura vie, reală a actorului. Iar pentru a intra cu adevărat „în pielea” personajului său, interpretul unui comunist trebuie înainte de toate să evite orice mască rigidă, amintindu-și de maxima preferată a lui Marx: „Sînt om, și nimic din ceea ce este omenesc nu mi-e străin”.

La Teatrul Mare de Dramă „A. M. Gorki” din Leningrad se joacă piesa lui Arbuzov „Cronica europeană”. Eroul principal este un scriitor danez progresist, în care putem recunoaște cu ușurință pe Martin Andersen-Nexö. Dar indiferent dacă l-am recunoaște sau nu, figura plină de optimism, luminată de înțelegerea și dragostea pentru oameni, pe care ne-o redă actorul Kagan, nu lasă nici o îndoială asupra faptului că în fața noastră avem un om cu o mare frumusețe sufletească.

Ca și pe Kagan, l-am admirat la Leningrad pe Simonov afirmînd cu pasiune devotamentul lui Hlebnikov pentru partid; l-am ascultat cu emoție pe Cerkasov în rolul lui Maiakovski, declamînd „Marșul pe stîngul” și i-am aplaudat gestul impulsiv de a-l croi cu bastonul pe criticul reacționar Inochențiu Hromov; am urmărit zbuciumul interior, reținut, matur al lui Lavruhin în interpretarea lui Borisov. Fiecare dintre ei comunica publicului într-un fel personal, original și cu o mare forță de convingere, măreția principiilor comuniste de viață. Prin aceasta, bogăția și profunzimea personajelor se revărsau în sală și cucereau inimile oamenilor.

Trei răspunsuri la o singură întrebare

Orice text scris pentru teatru pune o întrebare. Unică. Replica, ori mai bine zis răspunsul, îl dă spectacolul. Dar răspunsuri pot fi mai multe. Unele, aproximative, vagi, încilcite, înșelătoare; altele, categoric false; unele, înveșmintate în haine de împrumut, copii mai mult sau mai puțin reușite ale unui oarecare prototip; altele, de bună seamă originale, dar plate, cenușii, anoste.

Există, evident, și răspunsul potrivit, prezentat în acea formă de neuitat, care poartă pecetea personalității creatoare. Pe acesta, și numai pe acesta, dorește să-l afle atît spectatorul, cit și cronicarul. Prilej de popas și de meditație pe un drum, care ar amenința, altminteri să devină obositor.

Drumul, în cazul de față: „Împărătița lui Machidon“, de Tiberiu Vornic și Ioana Postelnicu, în trei teatre diferite, la Sibiu, la Ploiești și în Capitală, pe scena Teatrului Armatei, nu a fost prea lung, interesant însă și de aceea a necesitat opriri și reflecții pe parcurs.

La București, impresia cea mai puternică ți-o provoacă măiestria interpreților principali, care reușesc să contureze, din linii puține, cu sobrietate și măsură, figurile colțurate dar atrăgătoare ale lui Machidon și Maria Olteanu. În interpretarea lui Toma Dimitriu, Machidon se intruchipează masiv, plin de acea forță calmă, care nu cere gesturi mari și ridicări de tonuri spre a se face simțită. Nici o dezlănțuire brutală. Un om care gindește limpede și cinstit și care trăiește așa cum cugetă. Respectul îl impun scăpărarea privirii, semeția frunții ridicate, vorbirea aspră și directă (care însă uneori au depășit limitele personajului, devenind aproape atribute ale „măiestriei“, în sensul convenționalului teatral).

Alteori, o anumită inflexiune a vocii, o pauză mai grea, o umezire a ochilor — și personajul devine atît de apropiat, încît sfîciunea pe care a provocat-o celor din jur se transformă într-un elan de dragoste și recunoștință. Remarcăm aici și intervenția regizorului (Gheorghe Jora), care a știut să dozeze și să facă să alterneze momentele de tensiune dramatică cu acelea de destindere, de multe ori chiar atunci cînd intervin și alte personaje, cu scene de adevărată comedie de calitate. Ion Pella, al doilea interpret bucureștean al aceluiași rol, fără a reuși întru totul să creeze un nou tipar, are meritul de a detașa și a face accesibile sălii anumite replici, esențiale pentru înțelegerea personajului și a situațiilor scenice, într-o manieră personală și cu o neașteptată căldură.

Înțelegînd că punctul de pornire al conflictului dramatic sînt relațiile care se stabilesc între membrii familiei Olteanu, în noile condiții de viață ale satului românesc de astăzi, atît regizorul cit și actorii au dat o importanță deosebită actului întîi al piesei, în care firele acțiunii se înnoadă și se deznodă din inițiativa sau simpla intervenție inconștientă a Mariei, soția lui Machidon. Neguroasă, încăpățînată, aprigă ne apare Maria, așa cum este ea realizată în interpretarea viguroasă, lipsită de milă, dar nu de duioșie, a Sandinei Stan. Maria își trăiește cu sinceritate „drama“ ei, care, dacă uneori ne apare pe



Scenă din actul I (Teatrul Armatei, București)

bună dreptate comică (fără exces), ne emoționează în schimb totdeauna. Ar fi fost de dorit ca actul al doilea să nu întrerupă atât de brusc viața scenică a personajului. Există aici o săritură, un gol, explicabil desigur și printr-o deficiență a textului, care uneori adoptă maniera frescei, neducind-o pînă la capăt, dar care totuși și-ar fi putut afla parțial o ameliorare printr-o mai firească readucere în scenă a personajului. Debitul precipitat de la început, care face unele fraze neînteligibile, apoi o urmă de cochetărie stabilesc un

fals raport între Maria și Eftimie și aruncă o lumină ciudată, cu toate că fără consecințe durabile, asupra relațiilor dintre soții Olteanu. A fost mai fericit inspirat regizorul spectacolului de la Sibiu (Radu Stanca), cînd a făcut-o pe Maria, deși influențată „mental” de chiaburul Eftimie, să nu-l suferă pe omul Eftimie în apropierea ei. Actul al treilea, însă, ne restituie prin Sandina Stan o Marie autentică, neînfrîntă în cerbicia ei, dar care reintră în matca firească a unei vieți trăite pînă atunci în cinste și vrednicie.

Gravînd în jurul celor două personaje centrale, spectacolul Teatrului Armatei se prezintă destul de omogen ca interpretare. Din lumea satului, cu migală individualizată dar reușind să se păstreze ca un tot unitar (din care cu atât mai puternic se diferențiază: Eftimie, Aftanasie, Ilarie etc...), amintim realizările lui Florin Stroe (cu precădere actul întii, în care filiația Maria-Nicolae apare vie, pregnantă), a Eugeniei Bosinceanu (de un dramatism discret și de aceea zguduitor), impresionanta apariție a Magdalenei Buznea, rezolvarea sobră — pe linia unei comedii autentice — a lui V. Tomazian, creația Elenei Chiosa (cu toate că pe alocuri ușor melodramatică), a lui N. Păunescu etc.

În cuvîntul regizorului, inserat în cuprinsul programului, Gheorghe Jora, referindu-se la concepția sa asupra spectacolului, spune: „Viața satului de astăzi, reflectată în frământările unei familii de oameni cinstiți, care caută calea cea mai dreaptă spre un viitor fericit, constituie simburile lucrării dramatice „*Împărăția lui Machidon*” de Tiberiu Vornic și Ioana Postelnicu. Urmărind conflictele din sinul familiei Machidon, care se desfășoară paralel cu problemele intrării țăranilor în întovărire, m-am străduit să pătrund în inima caldă a țăranului nostru și să înțeleg frământările sale. Am căutat să adîncesc îndeosebi cele două caractere diferite — Machidon Olteanu și soția lui, Maria — pe drumul parcurs de ei pînă la intrarea, împreună cu întreaga lor familie, într-o întovărire agricolă”.

La rîndul său, în programul Teatrului de Stat din Sibiu, Radu Stanca afirmă: „Piesa „*Împărăția lui Machidon*” ne înfățișează în imagini realiste un fragment din viața satului românesc de astăzi. Autorii, Ioana Postelnicu și Tiberiu Vornic, au desprins, cu talent, cîteva figuri semnificative ale acestui sat și, împletindu-le într-o frescă vie, le-au adus pe scenă pline de dramatismul, umorul și poezia lor caracteristice. Astfel, ei au izbutit să îmbogățească literatura noastră cu o serie de tipuri noi ce se vor bucura de permanență împlinirii artistice. Machidon Olteanu, soția lui Maria, Iordan, Valeria, Nicolae sau Florica, se înscriu în rîndul oamenilor pe care noua noastră literatură i-a adus în dezbateră plină de actualitate a esteticii realismului socialist. Axate în jurul temei construirii socialismului la țară, aceste figuri pomenite mai sus, împreună cu altele, care — deși episodice — nu sînt mai puțin vii și pitorești, se întîlnesc în frământări și zbuciume, în bucurii și dureri, ce ne reproduc, cu artistică fidelitate, lumea satului românesc de astăzi”.

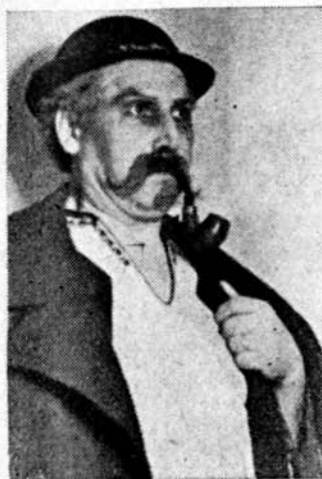
Este interesant de urmărit acest „cuvânt al regizorilor”. Viața satului, reflectată în frământările unei familii, iată ce a vrut într-adevăr să ne arate spectacolul de sub regia lui Gheorghe Jora. Accentul s-a pus pe familia Machidonilor, pe membrii acestei familii. Viața satului se vede aproape numai în raport cu această familie. De aici, poate, pe lângă unele reușite, și acea senzație de „intermezzo”, pe care o provoacă actul al doilea al spectacolului, de altminteri ajutat prin *atmosfera* cadrului în care se desfășoară acțiunea. Traian Cornescu, care în celelalte acte ne-a dat două *locuri de joc* destul de cuminți și banale, cu o reminiscență semănătorist-idilică a decorației portalului scenic (nu înțelegem de ce imitată, prin cortină și mantoul de arlechin, și de către Eugenia Buiuc-Marinescu, la Teatrul de Stat din Ploști) intuind cerințele textului și ale regiei, a realizat un decor „funcțional”, cu prisosință sugestiv pentru actul al doilea. Într-o încăpere rece, inospitalieră, apăsătoare, cu toate că, sau tocmai pentru că, imensă și aproape goală, evoluează, se încheștează și se curmă situații incilcite, deosebit de primejdioase, atât pentru destinul personajelor pozitive — într-un sens —, cit și al celor negative — într-altul. Cei trei actori principali ai acestui act — G. Mazilu (Eftimie), C. Guriță (Ilie) și M. Buznea (Frusina) depun toate eforturile în greaua partitură ce le-a fost încredințată, reușind uneori să biruie dificultățile și să creeze tensiunea și ritmul scenic necesar. Și totuși actul al doilea este și rămâne un intermezzo, fiindcă spectacolul a fost privit prin prisma familiei Machidonilor. Este un „mod” personal de a răspunde la întrebarea pe care textul a pus-o creatorilor spectacolului.

Un alt răspuns, complet diferit, l-a dat spectacolul de la Sibiu. Cînd Radu Stanca afirmă că: „*Piesa „Impărătița lui Machidon” ne înfățișează... un fragment din viața satului...*” și că... „*aceste fragmente de viață, oglindite cu trăsături puternice, asemănătoare acelor încrustări în lemn, atât de minunate săpate în porțile sau pe grinzile caselor țărănești, se împletesc în lucrarea dramatică a celor doi autori, cu vigoare și lirism*”, el înțelege să ne-o și demonstreze. Și iată cum se face că accentul cade aici, desigur, pe familia Machidonilor ca exponentă a unei colectivități, dar în egală măsură și pe această colectivitate însăși, privită ca o entitate, înglobînd în sinul ei familia Machidonilor. De la felul interesant și just, cum au fost concepute regizoral și, mai puțin, realizate scenografic costumele și decorurile (costume de sărbătoare numai în actul al treilea cînd „*cei din Iclod*” se află în vizită la Cîrța, și costume de lucru în celelalte zile, cînd oamenii vin și pleacă de la lucru, sugerînd astfel viața de muncă neîntreruptă a satului), pînă la felul cum au fost aduse în scenă „zgomotele” din culise (strigătele, cîntecele, vorba domoală, îndemnul adresat animalului de povară, scîrțitul carului, larma orățănilor, hămăitul prietenos ori urletul lugubru al cîinelui, găleata trîntită de ghizdul fîntinii, lunecatul lanțului, sunetul dulce al fluierei etc...), totul provoacă o nebănuită apropiere între sală și scenă, ștergînd dintr-o dată distanța care le separă în mod obișnuit. Se creează astfel un spectacol la care nu asîști, participi. Această viață ne este cunoscută, familiară. Problemele care se dezbate pe scenă sînt problemele noastre, avem și noi un cuvînt de spus: adeziunea sălii devine activă. Se poate desigur întîmpla ca atmosfera Sibiului, a spectatorilor sibiieni, să fie prielnică desfășurării unei acțiuni care se petrece în preajma Sibiului, chiar independent de autenticitatea culorii locale; este incontestabil că dacă spectacolul bucureștean impune prin ținuta interpretării, spectacolul de la Sibiu ne cîștigă prin intimitatea și fermecătoarea lui simplitate. Aminteam mai sus despre contribuția, am putea-o numi hotărîtoare, a concepției decorului la reușita spectacolului sibian. Ne refeream, mai cu seamă, la cadrul în care se desfășoară primele două acte ale piesei; al treilea decor cu variații de amănunt, este cam

Scenă din actul I (Teatrul de Stat, Sibiu)



în același fel rezolvat pe toate cele trei scene pomenite. La Sibiu, casa Machidonilor, în primul act, își arată spectatorilor, plantate în adâncime față de rampă, două dintre încăperile ei: camera mare de locuit (aceea prevăzută în text) și în plus o cămaruță-bucătărie (despre care se vorbește în text, fără a fi fost indicată de către autori pentru a fi transpusă scenic). Este cămaruța în care „se gătește mîncarea” și în care se aciuiază „mișele” după cuptor. De altminteri, și mișa este aici una autentică, care este expulzată din cameră, cu nervi și cu haz, de către Maria. Din cămaruța-bucătărie nu se vede în partea stîngă a camerei de locuit, și viceversa, astfel că Machidon Olteanu poate participa, fără indiscreție, la scena Florica-Petrișor; de asemenea, o serie de alte momente, care — într-un decor altfel construit, nu s-ar fi putut rezolva decît prin intrări și ieșiri uneori



**Cristian Niculescu
în Machidon Olteanu
(Teatrul de Stat, Ploiești)**

nejustificate ale personajelor din scenă —, în felul acesta, se pot juca paralel. În dreapta scenei se află poarta din spre stradă a casei Machidonilor, cu banca și copacul de rigoare, iar paralel cu rampa, ulița din fața casei. Nu este nevoie să insistăm asupra variației continue a locurilor de joc și a bogăției de detalii de viață, pe care un astfel de dispozitiv îl oferă regizorului. Colaborarea activă a regizorului cu scenograful este evidentă. Într-un chip asemănător este rezolvat și decorul actului al doilea (o obiecție — așezarea patului lui Eftimie, în fundul scenei). Interiorul corpului principal al casei lui Eftimie, se compune din tindă, camera stăpînului și cămară (încăpere despre care atîta se vorbește în text și a cărei existență, vizibilă spectatorului, ajută la explicarea atitudinii lui Ilarie față de Eftimie cit și ulterior, la păstrarea ambianței de conspirativitate în care se desfășoară întîlnirea tainică dintre Aftanasie și Eftimie). Aceste încăperi sînt plantate perpendicular pe rampă, atrăgînd pe rînd atenția, după cum sînt mai tare ori mai slab luminate de flacăra lămpii, a luminării sau a chibritului (susținută evident de proiectoarele respective).

Spectacolul, în care momentele de comedie nu par artificial distribuite, servind tocmai la întregirea aspectului de viață adevărată și complexă a satului, pe care și-l propune spre realizare concepția regizorală, pornește într-un ritm strîns — permițîndu-și pe alocuri cîte un larg „respiro” — și ține încordată atenția spectatorului pînă la puternicul crescendo din final. (O remediare, pe care am propune-o: biciuirea scenei de la începutul actului al doilea, dintre Frusina și Eftimie, care se tîrîie fără a parveni să ne intereseze cu adevărat decît spre mijlocul ei).

O fantezie neobosită a regizorului, a scenografului și (mai puțin) a interpreților, o mare și profundă sinceritate, care străbate spectacolul dintr-un capăt în celălalt, o mișcare sobră și totdeauna semnificativă, iată care ni se par calitățile cele mai evidente. Maria-Măud Mary este atît de vie, de limbută, dar și de tăcută cînd vrea ea să fie, atît de mereu tină, alta și tofusi permanent aceeași, afurisită dar în fond inimoasă și iubitoare, încît cu greu ar putea fi uitată. Ar trebui să cităm aproape toți interpreții principalelor roluri (evident, și pe cei ai unora dintre rolurile secundare), căci ansamblul este destul de încheat, unitar, în pofida fisurilor pe care le prezintă. Ne mărginim să notăm aportul lui Cezar Theodoru (Machidon), Angela Albani (o Florică atît de diferită de Iulișca din „Mireasa descultă”, cu toate că ar fi existat poate primejdia nu a unei repetări, dar desigur a utilizării unor mijloace identice de exprimare scenică), Ion Bessoiu (Petrișor), și — nu printre cei din urmă — Mircea Hindoreanu (un excelent Ilarie). Este de remarcă că acest rol greu, dar și generos ca text, a prilejuit afirmarea a trei tinere talente — Hindoreanu la Sibiu, C. Guriță la București, D. Palade la Ploiești.

Se spunea, într-un timp, că cel mai greu lucru în teatru este să asiguri o interpretare veridică a țaranului român. Pare paradoxal, dar așa era. Credem că și pe acest țărîm s-au făcut unele progrese spre acel adevăr scenic, care, fără a-l idealiza sau, la extrema cealaltă, a-l vulgariza pe țăranul nostru, ni-l va restitui în adevăratele lui dimensiuni.

Acest lucru a fost evident și în spectacolul Teatrului de Stat de la Ploiești. În niște condiții tehnice deosebit de vitrege, pe o scenă improvizată (clădirea teatrului se află actualmente în reparație, neutilată tehnic și lipsită de cel mai elementar confort, un colectiv, pe care în sinea noastră îl calificăm drept eroic, s-a aplecat cu dragoste și interes asupra textului „Împărăția lui Machidon”. Dacă strădaniile sînt evidente, reușita nu poate fi calificată drept deplină, din lipsa unei limpezi concepții regizorale. Pe alocuri, unele rezolvări amîneau spectacolul bucureștean (apropierea celor două localități și ușurința mijloacelor de comunicație nu justifică sărăcia de idei în rezolvări originale). Alteori, se aveau apariții de-a dreptul grotești, contrastînd cu stilul general al interpretării (ilariantă caricatură a lui Cumpănașu — în transpunerea scenică a lui Gh. Marinescu). Au existat, desigur, și suficiente momente, în care plafonul textului a fost atins și capacitatea emoțională a sălii suficient solicitată. Un exemplu: apariția tulburătoare a Frusinei (Joujou Pavlescu), în actul al treilea. Scena de un dramatism puternic, dar care ușor ar putea aluneca pe panta facilității, capătă o rezolvare impresionantă. Frusina vorbește anevoie, puțin împleticit, gingăvind cuvintele, ca un convalescent care s-a ridicat recent dintr-o boală grea. Ochii însă îi scinteiază, gîndurile se îmbulzesc la poarta buzelor. O tăcere apăsătoare se lasă în scenă. Și acuzarea izbucnește dintr-o dată limpede, neașteptată, teribilă, strivindu-l pe Ilarie. Acesta țîșnește în sus, ca mușcat de șarpe, acuză cu ură, dar fără vlagă și, apoi, învins, fuge. Da, astfel de soluții valabile există în toate cele trei acte ale spectacolului. Remarcăm în acest sens realizarea tabloului întii din actul al treilea, realizare datorită, în bună măsură, prezenței unei Valerii plină de vervă și de farmec (Antoaneta Călinescu). Dar ceea ce-i reproșăm regizorului (Traian Ciuculescu) este tocmai această alergare după soluții de la caz la caz, de la situație la situație, de la personaj la personaj, fără a-și fi pus cu claritate problema găsirii unei suprateme, a unui fir conducător unic. Cristian Niculescu (Machidon), Catușa Elvas (Maria), Ruxandra Nicolau (o Florică umană și simplă, poate necesitînd o încredere mai mare în forța adevărului pe care-l poartă în suflet), Consuela Roșu (Lisaveta) și Mihai Mereuță (un Nicolae cam bolovănos, dar autentic) au alcătuit o familie a Machidonilor, care și-a desfășurat viața cu suficient umor și veridicitate în actul întii. S-au regăsit mai greu pe parcursul celorlalte două acte.

În actul al doilea am avut surpriza unui Eftimie, șiret fără rafinament și periculos fără a poseda o adevărată inteligență și o reală forță fizică, pe care însă le simula în permanență în prezența complicilor și a adversarilor săi. Interpret-Sabin Marian. De aceea, ne-ar fi plăcut, probabil fără rezerve, dacă în răstimpuri actorul n-ar fi forțat un text refractar memoriei sale (repetiții insuficiente numeric?), recurgînd la icniri și exclamații obsedante prin repetarea lor. Un amănunt: nici o exagerare în grima lui Sabin Marian. Amănuntul își capătă importanță dacă ne gîndim că, în unele teatre din provincie — printre care și, parțial, la teatrul din Ploiești — se utilizează încă o grimă „teatrală”, apăsată, excesivă, care, întinsă ca o pastă groasă pe obraz, transformă personajul în „mască”.

Multe ar mai fi de spus și desigur multe s-au și spus asupra fiecăruia dintre cele trei spectacole în parte, în cronicile apărute anterior. Rîndurile acestea n-au încercat decît să prilejuiască o privire comparativă și să desprindă cîteva din multiplele concluzii posibile.

Drumul spre Hlebnikov

Interpretarea lui Hlebnikov, eroul central din piesa lui A. Ștein „O chestiune personală”, a fost o piatră de încercare în cariera lui Marcel Anghelescu.

L-am văzut pe Marcel Anghelescu în multe și felurite roluri. A purtat bunăoară masca decrepită, puhavă și hulpavă a boierului Alecu Filipescu Vulpe, în „Nicolae Bălcescu”. Cu somnolență cruzime, între două ciștiguri la cărți de joc, trăgea sforile și incurca ițele în trebile țării. Cu aceeași somnolență bucurie și cu mișcări moi și încete, își jecmănea la joc partenerii, de bani și de clăcașii acestora. Il vedeam șezind turcește, în caftan, cu șiraguri de mătânii sau cu ciubucul narghilelei între degetele unei mâini și cu cărțile de joc în cealaltă. Privea cu pleoapele pe jumătate lăsate peste pungile flaște ale unor ochi storși de orice lumină. Il auzeam vorbind: răgușit și ostenit de prea mult bine... Era o mască urită. Isca deopotrivă haz și ostilitate. Marcel Anghelescu o purta firesc, fără ostentație. Indărătul măștii simțea însă pe interpret: măsurându-și gestul, drămuindu-și roșirea, calculând între limitele caricaturii și ale trăsăturilor reale ale personajului. Personajul trăia, neîndoios, dar era totuși construit.

Împreună cu Vasiliu-Birlic, Marcel Anghelescu a colorat masca aceluia cuplu timp în care Gogol a întrunit, într-o frățescă tovarășie ridicolă, pe faimoșii Dobcinski și Bobcinski din „Revizorul”. Indesat, cum îl vedea și-l voia creatorul lui, Anghelescu-Dobcinski apărea cu tovarășul său în pragul ușii primarului. Era roșu la față, cu ochii mari, holbați prostește, uimiți de ceea ce văzuseră și de ceea ce urma să povestească. Avea ceva astmatic și spart totodată în vorbă, în vorba care voia să încalce pe aceea a lui Bobcinski, dar care nu izbutea decât să i-o îngine, să-i fie un ecou întirziat și inutil. Era mișcat de indignări neputincioase, pe care și le manifesta în gesturi zvicnite, ori prin privirea aceea holbată — expresie puternică a inexpressivității. Purta cu sine o demnitate neputincioasă și ea: „moșier Piotr Ivanovici, fiul lui Dobcinski!” O purta stinjenit parcă, împiedicat de rotunjimea lui trupească și de linia mai sprințară a lui Bobcinski. O mască. Se resimțea, în viața pe care Anghelescu i-o dădea, înțelegerea fondului social ce reprezenta. Dar era o mască totuși, în care elementele individuale, psihologice, se cereau esențializate în linii aspre, stridente, voit caricaturale.

Cînd a fost să incarneze pe Pristanda, Marcel Anghelescu avea în urma lui faima copleșitoare a primului și clasicului interpret al polițaiului, pe Ștefan Iulian. A trebuit să depună mari și îndelungi eforturi pentru a avea conștiința împăcată că rostește cum trebuie replica: „*Famelie mare, renumerație după buget, mică*”, ori: „*Pardon, să ierțați, coane Fănică, că întreb: vampir... ce-i aia vampir?*...” Polițaiul din „O scrisoare pierdută” era un rol mai mobil, mai aproape de realitățile noastre, mai pretabil la ceea ce se cheamă interiorizare. Dar rolul nu se putea, cu toate acestea, dispensa de compoziție. Pristanda are o anumită ținută făcută: o vestimentație a lui; un grai și un fel de a rosti, *lucrate* pe măsura funcției sale în piesă și în viață, turnate în cadrele scenice într-un fel pro-

priu, cu nepuțință a fi schimbat. Liniile interioare ale lui Pristanda nu pot fi realizate în afara celor exterioare. Pristanda este și el o mască.

În Matei Millo, Marcel Anghelescu a găsit terenul prielnic unei expresivități mai puțin constrinse. Interpretul a avut în față un om și nu masca unei funcții umane. Ochii lui Marcel Anghelescu puteau trăi în voie, potrivit situațiilor și sentimentelor ce-l încercau; glasul îi putea juca pe un registru bogat, de la șăgalnic la sarcasm, de la tandru la patos: gestul îi era la fel de variat, iscindu-se cînd larg și unduitor, cînd scurt și ferm; iar Matei Millo își desfășura, sub privirile noastre, actualizat de interpret, pasionata lui luptă pentru arta și pentru cînstirea artei românești.

Portretul lui Millo căpăta însă relief nu numai din trăsăturile lui sufletești pe care Anghelescu i le reținea și reda. Millo avea statura lui, o efigie a lui, un umblet al lui. Millo nu putea fi valabil jucat, ignorîndu-i-se ceea ce în fond însemna masca lui. Iar Marcel Anghelescu a fost un Millo veridic pentru că a știut să construiască binecunoscuta mască a marelui ctitor al teatrului și să topească în ea trăsăturile și pasiunile ce-i dădeau viață, personalitate și semnificație.

Cariera lui Marcel Anghelescu se desena așadar ca o continuă disponibilitate pentru compoziția trăsăturilor și atitudinilor exterioare. Ceea ce nu înseamnă neapărat înclinare spre surprinderea exclusivă a formelor și culorilor, dar, oricum, o preferință pentru tipurile umane, izbitoare prin însăși făptura lor. Dar frecvența succeselor obținute de actor în creații de „compoziție exterioară” a îndreptățit, tacit, părerea unor oameni de teatru că Marcel Anghelescu e șters dacă nu e distribuit în roluri de culoare, de costum. Asemenea părere nu lua însă în seamă cumplitul risc care pînedește pe un actor care se specializează în anumite genuri fixe: riscul de a se repeta pe sine, de a se standardiza, de a-și întrebuința, din tot arsenalul forțelor sale artistice, doar cîteva — pe cele tehnice în primul rînd — și a-și irosi, prin nefolosință, restul. Persista, adesea, în teatru — în momentul distribuțiilor de roluri — ca o cicatrice, umbra unor concepții, principial, de mult doborîte. Nu numai în ceea ce-l privește pe Marcel Anghelescu. Dar, îndeosebi, în ce-l privește pe Marcel Anghelescu, persistența acestei concepții net formaliste, de minimă rezistență, era nespuse de păgubitoare și nedreaptă. Se uita poate că jocul acestui actor — așa-zis comic, „de mască” — e statornic străbătut de o căldură particulară care umanizează ceara oricărei măști, oricărei linii hilare. Se uita apoi că Marcel Anghelescu n-a fost „la costum” și n-a purtat mască în „Trei surori” și nici, mai ales, în generalul tanchist din „Ilia Golovin”.

Trecerea lui Marcel Anghelescu la rolul unui om simplu, fără stridente semne particulare — trecerea la rolul lui Alexei Kuzmici Hlebnikov — a putut de aceea să pară un act temerar și să surprindă. Pentru asemenea act de „temeritate”, regizorul Sică Alexandrescu a primit îndreptățite felicitări din partea criticii teatrale și din partea publicului spectator. (Asemenea surprinzător act de temeritate — săvîrșit cu întreaga echipă ce dă viață „Chestiunii personale” — se cuvine să-l salutăm, în paranteză, ca pe o binevenită lecție de îndrăzneală creatoare.)



**Marcel Anghelescu
în rolul lui Hlebnikov**

Nu ne gîndim să reconstituim procesul de creație, urcușul lui Marcel Anghelescu spre înalta „simplitate” a lui Hlebnikov. Ar fi să discutăm unele din cele mai de seamă

probleme ale artei interpretative din teatrul nostru. Enunțarea citirilor e totuși necesară. Ele privesc partinitatea artistului, modul cum artistul se pătrunde de etica și umanismul, de concepția despre viață și despre lume a oamenilor de partid, mai ales a oamenilor sovietici, constructorii ai comunismului. S-ar mai cuveni să căutăm a surprinde în eforturile creatoare ale artistului, modul în care propria lui conștiință cetățenească, etica lui și stilul său de viață izbutesc să pătrundă și să se armonizeze cu trăsăturile sufletești exemplare ale eroului; cum aceste trăsături ajung, în fuziune cu materialul sufletesc al interpretului, valori de artă. Marcel Anghelescu a făcut, în această privință, unele mărturisiri: „*Munca mea s-a îndreptat... de la început, către însușirea credinței, către pătrunderea și asimilarea cât mai intimă a acestei puternice legături dintre Hlebnikov și partidul al cărui fiu credincios este. Fără această temelie morală, personajul poate fi înțeles, dar nu realizat.*”¹

Mărturisile acestea sînt prețioase. Ele semnalează o preocupare aparent nouă, în viața creatoare a artistului: preocuparea de a descoperi și urmări, în interpretare, ceea ce se numește „linia interioară” a rolului. Am sublinia, că o atare preocupare — normă general însușită astăzi în metoda de lucru a unui adevărat artist, adesea însă escamotată de belșugul unei tehnici practice a expresiei — nici nu putea fi ocolită în cazul Hlebnikov.

Viața lui Hlebnikov, mai ales în actele marelui conflict stîrnit de întîlnirea lui cu primejdioasa perfidie principalizată a Poludinilor și cu „eroismul” de a fi laș al Kolo-kolnikovilor, se desfășoară cu osebire în forurile adînci ale conștiinței sale. Despre fața și mișcările destinate ale lui Hlebnikov, despre ticurile lui, despre deprinderile și gusturile lui în zilele lui obișnuite, nu aflăm în piesă decît pe cale ocolită. I le bănuim din poziția fermă, nezdruccinat devotată și încrezătoare în partid; din dragostea și bucuria de a munci și de a ști că poate continua să ajute munca de construire a lumii comuniste; din relatările celor care-i stau în preajmă. Aceștia îi cunosc factura eroică pe care 18 ani de educație comunistă în partid au imprimat-o caracterului său. Aceștia îi cunosc gesturile și izbucnirile aspre, ca și zimbetul împăcat și mingiilor, ori hohotirea zgomotoasă de veselie, sau severitatea concentrată asupra mesei de lucru, ori calmul odihnitor al graiului său. Toate acestea țin de fondul sufletesc neatins al eroului. Pe acest fond se așază liniile exterioare corespunzătoare ale feței, ale comportamentului său. Acest fond sufletesc a colorat și ambianța vieții de familie și a relațiilor cu lumea înconjurătoare în care-l întîlnim pe Hlebnikov: o ambianță scăldată în dragoste, încredere și stimă. Acest fond îndreptățește — în clipa cumpletei tulburări ce-l încearcă — ofensiva pe care o iau, conjugat, și vechiul prieten și tovarăș de luptă Cernogubov, și „mina mică dar fermă” a soției, și fiica adoptivă, comsomolista, Mariana, și tovarășii de muncă Bikova, Soldatov, Cijov, pentru a aduce lumină în întunericul care-l cuprinsese vremelnice pe Hlebnikov — comunistul, prietenul, soțul, tatăl, tovarășul de muncă, cetățeanul, omul.

Adevărata față a lui Hlebnikov, doar bănuită de-a lungul a cinci tablouri și abia tirziu, în ultimul tablou, relevată în chip nemijlocit, Marcel Anghelescu a trebuit să o cunoască, s-o dobindească și s-o conțină ca pe o statornică stare de spirit creatoare, încă înainte de a pași, în straiile lui Hlebnikov, pe scenă.

Fața aceasta a lui Hlebnikov era chemată să risipească în spectatori îndoilele; să-i cîștige de partea lui; să-i determine a-l întovărăși, deopotrivă cu toți cei cinstiți din jurul lui, în hotărîrea și eforturile de a descoperi curată această față și, odată cu ea, de a descoperi în toată marea ei lumină, însăși fața partidului. Fața aceasta, tulburată, a lui Hlebnikov, era chemată să miște conștiința spectatorilor, așa fel încît să-i determine a și-o confrunța și a și-o înălța pînă la conștiința eroului, dacă nu se regăseau în ea.

Pentru a ajunge la asemenea rezultate, nu era îndestulător să urmărești datele explicite ale întîmplărilor din piesă, textul piesei. Cineva socotea, comentînd spectacolul „O chestiune personală”, că piesa lui A. Ștein trebuie neapărat citită ori jucată de oameni care trăiesc în spiritul de partid ca în elementul lor. Citită de alți ochi, jucată de elemente rutinare, ea riscă să se preschimbe în melodramă, iar esența ei profund partinică să apară doar ca un fundal lămuritor. Marcel Anghelescu — ca și ceilalți protagoniști de altfel — era așadar dator să știe a „umple textul”, viața „văzută” a dramei, cu un con-

1. Marcel Anghelescu „De la început mi-a fost prieten”. În broșura-program „O chestiune personală”, a Teatrului Național (Studio) „I. L. Caragiale”, decembrie 1955, București.

tinuu tumult de viață lăuntrică și de gândire, care să dea nu numai expresivitate dar și semnificație acțiunilor scenice.

*

Îată-l, prin urmare, pe Marcel Anghelescu, tulburat de marele eveniment familial al nașterii pe care o aștepta Alexandra Ivanovna. E agitat; străpuns de o nervozitate aspră, zgomotoasă, inoportună. O bruftuluiește fără rost pe Mariana. Trece apoi, neașteptat, la inerie, la o anumită jenă, vecină cu o inutilă anxietate. Toată această stare pare iscată de „starea de alarmă” a familiei. În fond, e un joc dublu. Plecarea soției la maternitate coincide cu excluderea lui Hlebnikov din partid, cu concedierea lui din post. Ar vrea, ar fi bine să se destăinuie, să comenteze cu cei aproape de dînsul — cu soția —, această doborîtoare încercare, încă neștiută de alții, nelămurită pe deplin nici lui însuși. E măcinat de neputința acestei mărturisiri. Alexandra va naște: trebuie ocrotită de șocuri fără rost. „Chestiunea personală” e încă în aer. Are vreun rost să-i dea importanța unui lucru definitiv statornicit? Merită să amărască gîndurile și viața familiei? Nu poate singur să-și rezolve propriile lui necazuri?

Jocul pe două planuri izbutește însă numai aparent. Soția îl cunoaște. Știe că plecarea și nașterea ei nu pot explica ieșirile și nesiguranța gesturilor și vorbelor lui Alexei Kuzmici. Acceptă alibiul: a luat concediu ca să-i stea ei alături, sprijin, cit va fi la maternitate. Jocul dublu al lui Hlebnikov pare ciudat și prietenului său Cernogubov. Imbrățișarea revederii, după ani de zile, e mai mult decît mărturisirea unei prietenii care dăinuie: e prea îndelungă, prea strînsă, prea încărcată. Mariana, fiica, îi vorbește firesc. Totuși o întrebare a ei debutează cu apostrofa „Tăticule!” E o apostrofă cuminte, mîngietoare în contextul replicii. (Fata vrea să-l întrebe dacă e nevoie să telefoneze la spital). Și Hlebnikov are o tresărire, ca o deșteptare dintr-o toropeală sau ca o spaimă că a fost surprins săvîrșind un păcat. Apare în pragul odăii unchiul Fedia. E o rube-denie pe care Hlebnikov nu o suferă. Dar vine de departe — musafir. E îndrăgit de Alexandra, de copii. În fond, chiar de el, de Hlebnikov însuși. Și, numai că nu-l izgonește din casă: „Mariana, ce stai? Arată unchiului Fedia baia!” Hlebnikov vrea să vorbească, să-și strige nedumeririle, destrămarea din el. Dar nu în fața oricui. În fața cuiva care-l va simți și-l va pricepe. În fața lui Cernogubov. Ba nu. Nici în fața lui. Se înstrăinează parcă deodată de tot ce e în jurul lui. O singură problemă îl chinuiește. O problemă de viață și de moarte. Problema aceasta îl impresoară și e gata să-l izoleze de lume. Dar viața — încrederea în viață, în el însuși, în misiunea lui de om, în curățenia lui sufletească, în partid — zvîcnește totuși. Cernogubov e lingă dînsul. Știe că prietenul său e chinuit de grele necazuri, dar natura și greutatea lor nu le bănuiește. Știe că pînă la urmă le va afla; din gura lui Alexei Kuzmici însuși. Se lasă de aceea condus de jocul lui, de „masca” falsă a interesului de gazdă pe care și-a pus-o și pe care o poartă stingaci. Îl ascultă comunicînd prin telefon cu Celebinskul! Acolo lucrează brigada de inovatori pe care Hlebnikov o ajută cu sfatul său. Îl vede cum succesele pe care aceasta i le vestește îi aprind în ochi bucuria că prezența lui este nespus de utilă în viață. Apoi, Mișka, nașterea lui Mișka. Încă un suflet în casă. Alexei Kuzmici nu are puteri să se simtă, în aceste clipe, tată. În aceste clipe, copilul său are un tată exclus din partid. Destăinuirea cade ca o prăbușire și totuși ca o ușurare. Hlebnikov a vorbit, a izbutit să vorbească. Tot ce a fost straniu, deslinat sau incilcit, haotic și dezarticulat în ceea ce a spus și a făcut, capătă acum îndreptățire și interes. Erau neînțelese și neîndreptățite privirile cînd întunecate, cînd răvășite, cînd calme, cînd cuprinse de neliniște, în timp ce trebuia să dea o replică neutră; cînd pierdute și străine, în vreme ce s-ar fi convenit să dovedească concentrare la alte replici. Era neînțeleasă, în afara acestei nemăsurat de febrile alternanțe de jocuri și lumini a ochilor, persistența, în spatele lor, a unei lumini mereu aceeași, înegurată dar puternică, tinerească, înfruntătoare. Lumina aceasta ascundea totuși o semnificație. Această semnificație a putut fi descoperită în privirile care însoțeau greaua replică: „Uite despre ce e vorba, Ion Lukici... ieri am fost exclus din partid...” Iar după o pauză, în care asemenea grea înștiințare se cerea ușurată de o explozie bucurioasă — „Veste bună, Mariana. E băiat. Mama e sănătoasă!” —, semnificația aceasta capătă adîncime cînd replica s-a încheiat, ca o sfișiere de pînză, dar și ca o hotărîre de luptă: „Asta-i situația”.

Am urmărit la Marcel Anghelescu vocea lui, cînd plină de năduf, cînd caldă, cînd

precipitată, cînd evocatoare, cînd tremurătoare, cînd sigură pe sine; am urmărit mișcările lui Marcel Anghelescu, sfielnice, stingace, abrupte sau ostenite; l-am urmărit cînd își ajuta soția să-și pună șosonii; cînd își aprindea țigara, cînd ținea în mînă receptorul telefonului, cînd răsfoia caietul său de note, cînd a lăsat din mînă receptorul ca să-l înmîneze lui Cernogubov, cînd s-a prăbușit doborît de ascunsele lui frămîntări, pe canapea... L-am urmărit nedumeriți pe Marcel Anghelescu, întrebîndu-ne: ce fel de om e acesta? Ce s-a întimplat cu el? Și l-am descoperit întreg în ultimele cuvinte. Am aflat la ce făcuse aluzie cînd vorbise despre complicata lui chestiune. Am aflat mai cu seamă în acest om mărunt, cu un început de încăruntire, purtînd niște haine oarecare, dovedind inodestie și neînțelegere pentru ostentație, emfază sau altă deșartă poză a vanității, am aflat în acest om de care numai scena ne despărțea, pe Hlebnikov; pe eroul reprezentativ al încrederii și dragostei în partid, al dăruirii totale cauzei partidului, comunismului. L-am aflat pe Hlebnikov și am stat înfrigați lingă dînsul, dorind neputincioși dar emoționați, nu numai să-l asistăm, dar și să-l sprijinim în justa dezlegare a „chestiunii sale personale”, în lupta pentru apărarea și cucerirea dreptății sale; să-l ajutăm să se regăsească, în toată demnitatea neîntinată, vrednică de partidul al cărui fiu și luptător este.

Ne-am bucurat văzîndu-l tare, stigmatizînd, în cea mai grea cumpănă a vieții sale, ticăloșia lui Poludin, lășitatea lui Kolokolnikov; strigîndu-și, în aceeași grea cumpănă, dragostea, încrederea în partidul care e peste putință a fi înșelat. Ne-am simțit noi înșine întăriți, văzîndu-l neînduplecat în orele lui amare, uitîndu-se pe sine și continuînd să vadă înainte — prin brigada de la Celebînsk — că sînt folositoare, necesare, brațele, mintea și viața lui. Am fi vrut să-i aducem și noi dojana încurajatoare a Maliutinei, instructoarea de partid: „*Bine, tovarășe Hlebnikov, cum ai putut tocmai dumneata, un vechi comunist, să lași din mînă carnetul de partid?*” Scena aceasta, construită pe o singură replică, era scurtă. Atît de scurtă în durată, că nici sfîciunea intrării lui Hlebnikov, în cabinetul instructoarei, nici reacția lui la cuvintele cu care aceasta l-a întîmpinat, nu s-au putut consuma și percepe îndeajuns. Am fi dorit-o să dăinuie. Ne dam seama, că, prelungindu-se, ea nu putea oferi un surplus de date caracteristice pentru cunoașterea eroului. Dar doream să mai dăinuie ca să putem încerca, poate, odată cu eroul, marea confirmare a convingerii sale nezdruncinate că partidul nu poate fi înșelat; pentru a încerca odată cu el începutul satisfacției de a ști că nu mai e mult pînă cînd viața i se va însenina din nou: viața lui și casa și munca lui și relațiile lui cu lumea, cu tovarășii de luptă și de muncă pe care-i invocase într-unul din momentele destrămării sale. Inseninarea vieții lui Hlebnikov avea să nască inseninare și în sala de spectacol. Acolo, în sala de spectacol, se aflau acei „mulți oameni” pe care Hlebnikov simțea nevoia să-i știe alături de dînsul, că trăiesc odată cu el visurile și realizările lui, eforturile și elanurile lui neșubreze de încercări, statornic închinare vieții, omeniei, fericirii omului.

*

Alexei Kuzmici Hlebnikov renaște cu virtuțile sale înalt etice și partinice, cu fiecare interpret care se încumetă să-i imprumute trăsăturile, să-i re trăiască grelele încercări, să-l statornicească în viziunea publicului, ca pe un tip nu numai reprezentativ în înțelesul estetic al cuvîntului, ci și în înțelesul strict fizic, omenesc.

Spectatorii moscoviți îl văd, bunăoară, pe Hlebnikov, după chipul și asemănarea actorului Sverdlin de la Teatrul „Maiakovski”. Leningrădenii îl știu înalt, după statura impunătoare a actorului N. Simonov de la Teatrul „A. S. Pușkin”. Nu incapse îndoială că și un interpret și celălalt, cu totul deosebiți ca înfățișare și stil de joc, au cîștigat, întreagă, adeziunea spectatorilor la cauza pe care croul o încarna. Dorința de a adăsta mai îndelung, în unele scene, asupra chipului lui Hlebnikov a fost desigur resimțită și de spectatorii sovietici, ca și de spectatorii care, la București, și l-au întipărit în minte pe măsura și croiala umană și artistică a lui Marcel Anghelescu. Dorința aceasta dovedește fără îndoială atașamentul lor față de erou; ea arată însă și comuniunea lor cu actul și prezența scenică a interpreților. Simpatizînd cu eroul, spectatorii prețuiesc pe actor.

Nu e prețuire mai deplină la care să năzuiască un actor decît aceea de a ști că în actul său de creație a izbutit să se confunde cu eroul în așa măsură încît să transmită lumii mesajul acestuia ca pe propriul său mesaj. Este prețuirea cu care publicul nostru îl îmbrățișează pe Marcel Anghelescu, azi îndeosebi cînd — în rolul lui Hlebnikov — a dovedit că poate ridica, cu succes, piatra cu care i-a fost pusă la încercare arta sa.

Un mare artist

După Petre Liciu, Cazimir Belcot, Constantin Radovici, Ion Niculescu, Achil Popescu, Demetriad, Jean Athanasie, Ion Brezeanu, Maria Ciucurescu, Gheorghe Folescu, Maria Giurgea, Ion Sirbul, Marieta Ionașcu, Ion Morțun, Petre Sturdza, Constantin Stăncescu, Gogu Mihăiescu, Tony Bulandra, Grigore Mărculescu, Constantin Nottara, Paul Gusty, Ion Livescu, Nicolae Soreanu, Mihai Popescu, Romald Bulfinschi, Timică Georgescu, Sonia Cluceru, s-a stins de curind și comedianul Nicolae Bălțățeanu.

O pierdere grea pentru teatrul românesc — în care el știa să poarte deopotrivă de bine și toga, și fracul, și sacoul. Mulți dintre actorii tineri, care n-au avut prilejul să se familiarizeze cu teatrul clasic, se simt foarte stingheriți în costumele de epocă. Armura îi anchilozează, mantalele li se par draperii de bal mascat, sabia le stinjenește mișcările, cizmele și pintenii îi fac să calce în străchini.

Nicolae Bălțățeanu, fie că intruchipa pe Marc Antoniu, fie că juca pe Șbilț sau Ciriviș, era la fel de stăpîn pe sine, la fel de „la el acasă” și cu greu îi venea cuiva să creadă că în pielea vulgarului și cupidului Hagi Tudose se pitula același ins care înfățișase pe statuarul Don Juan, pe grațiosul Percinet, ori pe elegantul Vronski.

Mulți actori — chiar foarte mulți — nu fac altceva decît să se joace pe sine înșiși și, de cum deschid gura, publicul îi știe cine sînt, fie că au bărbi, ciocuri sau sînt rași ca în palmă. Bălțățeanu avea darul prețios al diversității, al multilateralității. Și, după umila mea părere, asta înseamnă a fi actor — în cel mai strict și nobil înțeles al cuvîntului.

Cel ce poate intra din pielea unui personaj în pielea altuia, fără să se cunoască saltul, acela înseamnă că are har.

Și „nenea Nicu”, cum i se spunea lui Bălțățeanu în culise, avea cu prisosință. Avea și pentru alții.

El nu spunea vorbe pe dinafară — cum se obișnuiește cîteodată la noi în teatru — ci cuvintele țîșneau de undeva, din adînc, dintr-un suflet de om care se frămîntă.

E ușor să învîrți manivela și să dai drumul la morișcă. Nimic mai comod. Nu cheltuiești nici un fel de energie — și o poți ține așa la infinit.

Dar ca să-i silești pe cei din sală să asculte cu sufletul la gură, să fie numai ochi și urechi, pentru asta trebuie ca cei de pe scenă să fie niște preoți inspirați, nu simple manechine cu muzicuță.

Nicolae Bălțățeanu nu știa să recite. El știa să trăiască.

Pentru aceea, al său Dinu Păturică, creat în fragedă tinerețe, l-a scos dintr-o dată din rînduri, așezîndu-l printre cei de frunte.

Numele acestui personaj a rămas și rămîne atît de strîns legat de numele interpretului, încît se confundă. Zici Dinu Păturică, zici Bălțățeanu. Și invers.

După cum atunci cînd spui Vlaicu-Vodă, spui Aristide Demetriad.

Mulți actori au jucat pe studentul ratat din „Patima roșie” — pe faimosul Șbilț al lui Mihail Sorbul.

Dar nici Ion Brezeanu, actor de mare clasă, nici Ion Sirbul, alt mare actor,



Nicolae Bălățeanu în Hagi Tudose și în rolul lui Vershinin din „Trei surori“

nici George Calboreanu, nici Costache Antoniu, nici Gheorghe Ciprian n-au întruchipat un student ratat atât de firesc, de pitoresc și autentic ca Nicu Bălățeanu.

Au fost, fără îndoială, interesante și creațiile celorlalți interpreți în acest rol, dar unele cam retorice, cam convenționale, cam mirosind a teatru.

Șbițul lui Bălățeanu mirosea a dubă, a hingher, — cuvântul „șbiț“ însemnând lațul cu care se prindeau, și se prind și azi ciinii fără stăpin.

Dar Ion, eroul lui Rebreanu, din dramatizarea cu același nume?

Robustețea, șiretenia, navalnica tinerețe, încăpăținarea, poezia și umorul se împleteau armonios

în această pitorească compoziție cu dragostea nețărmurită a țaranului de pământ.

Remarcabile au fost de asemenea întruchipările minunatului actor din: Tinerețea unei regine, Antoniu și Cleopatra, Ovidiu, Don Juan, Tartuffe, Ruy Blas, Omul și Paiața, Dama cu cameliile, Înșir-te-Mărgărite, Răzvan și Vidra; — dar din acest ciclu se desprind cu un relief mai robust, și mai de sine stătător: Ana Karenina, Don Carlos și Capul de rățoi.

Apariția superbă a lui Vronski stîrnesc rumoare în sală și rezonanțele acestui cuceritor personaj mai dăinuiesc și astăzi pe retina și în cornetele acustice ale celor ce l-au văzut și auzit.

După cum iarăși cumplitul Filip al II-lea nu și-a pierdut cruzimea, cinismul și impetuozitatea cu care l-a sculptat marele actor; după cum iarăși Ciriviș din „Capul de rățoi“ nu și-a topit în uitare prospețimea, originalitatea și setea lui de evadare din cătușele conformismului.

Iar din piesele jucate de Bălățeanu în ultimii zece ani, este neîndoios că chipul apocaliptic al papei din „Michel Angelo“ precum și silueta de granit a gangsterului din „Martin Rogers“ încununează o carieră artistică din cele mai fecunde, mai variate și mai valoroase.

Despre „omul“ de care era dublat actorul voi scrie mai pe larg, atunci cînd fumul de timpie se va împrăștia cu totul în văzduh.

Deocamdată mă mulțumesc să spun că l-am cunoscut și am legat prietenie cu Bălățeanu încă din timpul războiului din 1916.

Prieteni buni am rămas și după nebunia războiului și, urmărindu-i îndeaproape activitatea artistică, și ca dascăl și coleg, i-am prețuit deopotrivă și darurile firii sale apropiate, generoase și exuberante.

Iar dacă în anii din urmă era posomorit, taciturn și singuratic era astfel numai din pricina bolii, care îi șubreziase sănătatea și care l-a smuls dintre noi pre timpuriu.

3 martie 1956.



Nicolae Bălățeanu în Baronul din „Azilul de noapte“ și în rolul lui Iacob Istrati din piesa „Intr-o noapte de vară“

Spicuiuri din viața mea în teatru^{*}

Maiștrii începuturilor mele



...Am urmat cursurile de la Conservator ale mării artiste Aristizza Romanescu; am citit cu aviditate tot ce era în legătură cu arta dramatică. Și, mai ales, am urmărit cu încordare jocul tuturor actorilor: mari și mici, buni și răi, compatrioți și străini.

Din activitatea lor scenică, din rolurile lor, am desprins, în mod analitic, cerințele cele mai imperioase ale jocului actoresc și am pătruns justetea sau falsitatea interpretărilor, intonațiilor, procedeelelor.

Am înțeles că atit cultura fără talent cît și talentul fără cultură nu pot făuri un actor desăvîrșit. Cunosesc însă exemple de actori talentați dar lipsiți de o cultură temeinică, care au avut totuși mari succese: Maria Ciucurescu, Ion Petrescu. Aceste „rara avis” au fost susținute de o admirabilă intuiție, care i-a ajutat să-și apropie cu o uimitoare îndeminare stările sufletești ale personajelor interpretate, fie că le avuseseră ca modele în viața de toate zilele — și deci le erau familiare — fie că textele autorilor le ofereau, cu claritate, posibilități de a se identifica

cu eroii ce interpretau. Dar o repet: aceștia sînt excepții și numărul marilor lor interpretări este limitat.

În general însă imbinarea acestor două mari deziderate, cultura și talentul, este absolut imperioasă pentru a îngădui actorului să exprime cu adevărată trăire pornirile sufletești izvorîte din viața noastră de fiecare zi. Fără această contopire a darurilor mai sus menționate, artistul va fi incapabil să oglindească îndeosebi caracterul contradictoriu al multelor evenimente în funcție de diverse epoci, popoare și straturi sociale. Și fiindcă am pomenit de studiul pe viu, de audierea diferiților actori pe care i-am văzut jucînd, trebuie să citez numele artiștilor care m-au impresionat mai mult prin jocul lor și de la care am luat într-adevăr prețioase îndrumări atit de folositoare carierei mele.

^{*} Fragmente din volumul în pregătire „Amintiri... Amintiri...”.

Dintre aceștia amintesc pe Aristizza Romanescu, Eleonora Duse, Agatha Birsescu, Novelli, de Féraudy etc.

Aristizza Romanescu nu mai era tinără pe vremea debutului meu în teatru : atinsese de mult culmea gloriei, prin nenumăratele și diversele sale creații. Familiarizată cu scena încă din copilărie, trecind de la teatrul de varietăți la scenele oficiale, jucând alternativ clasic și modern, tragedie, dramă și comedie, cu un succes fără egal, izbutise să dea epocii în care și-a desfășurat activitatea pecetea numelui său : epoca Romanească. Cu toate acestea, eu nu am cunoscut-o decît amărită, decepționată, mărturisindu-și dorința de a părăsi teatrul, care — după părerea ei — nu o răsplătise pe măsura talentului și a pasiunii sale dăruiri pentru scenă.

Volumul ei de amintiri *Treizeci de ani de teatru* arată pe larg zbuciumul pe care l-a trăit. Și cu toate că au trecut mai bine de treizeci de ani de atunci, o văd parcă și acum, în seara reprezentației ei de adio la Teatrul Național. Din întregul program, alcătuit cu concursul tuturor artiștilor mai de seamă, al muzicanților și poezilor, pentru a fi mai atractiv — și deci mai rodnic din punct de vedere bănesc — mi-o amintesc pe Aristizza jucind scena balconului din „Romeo și Julieta” de Shakespeare. Apariția ei m-a impresionat neplăcut și dureros la început. Era de talie aproape scundă, cu un abdomen proeminent, accentuat încă de costumul roz, cu părul complet alb și cu ochelari. Și totuși, cînd a început să joace rolul, să trăiască cu o vioiciune și gingășie incântătoare, cu muzicalitatea glasului său argintiu, cu o dicțiune în care cuvintele sunau ca niște șiraguri de perle, nu am mai văzut-o pe bătrîna Romaneasca : din balconul înflorit azeam doar risul cristalin al unei copile naive care răspundea iritată doicii sale, și apoi șoaptele ei de iubire către Romeo, alternînd cînd pe un ton de blind răsfăț, cînd încălzite în cea mai înflăcărată pasiune. Era Julieta, așa cum însuși Shakespeare și-o închipuise, model al dragostei eterne pe care n-o învinge nici moartea.

Ce-am învățat în seara aceea ? Puterea de a ne autosugestiona și de a sugestiona publicul. Prin sugestionare înțeleg perfectă integrare, trăirea personajului în așa fel ca spectatorul să-l vadă acționînd realmente în fața lui. Prin ce mijloace ? Cele mai simple, mai reale, bazate pe adevăr, pe evocarea trăsăturilor caracteristice personajului ce trebuie jucat. Ținînd seama de starea afectivă provocată de diversele întîmplări, de întregul complex social (educația, climatul, epoca, familia, vîrsta etc...), să ne silim să stabilim în mod constructiv personajul și să ne identificăm lui — cît mai mult posibil — aplicînd datele corespunzătoare dobîndite prin studiu analitic.

În seara aceea, mi-am însemnat adînc în memorie justa folosire a muzicalității vocii și am prețuit dicțiunea perfectă a Aristizei Romanescu, care a contribuit la o percepere atît de ușoară și desfătătoare a textului. De atunci n-am uitat niciodată aceste două mari calități și le-am înscris între principiile de bază care m-au călăuzit în cariera mea.

Pe Eleonora Duse am iubit-o și am prețuit-o pentru naturalețea și vădita simplitate a jocului ei.

Era atîta adevăr, atîta profunzime în atitudinea ei, atîta durere în privirile și în tăcerile ei, încît te atrăgea, te făcea să simți cum simțea ea, să plîngi cînd plîngea ea, s-o înțelegi și s-o compătîmești, pas cu pas, clipă cu clipă. Nu era frumoasă ; de statură mijlocie, avea doi ochi mari, negri, arzători și o față smeadă, colțuroasă pe care se răsfrîngea cu putere clocotul frămîntării interioare. Mișcările ei erau line, armonioase, dar glasul aspru. Freamătul lăuntric era parcă înăbușit de un calm exterior ; însă cînd jîgnirea, insulta și nedreptatea își implintau ascuțișul în adîncul inimii, izbucnirea spaimii, a regretului sau a durerii luau o amploare uimitoare, care se cristaliza treptat în strigăte din ce în ce mai sfîșietoare. Aș putea cita diferite scene din spectacolele în care am văzut-o jucînd pe Eleonora Duse. Mă voi mărgini însă să desprind — în cadrul acestor rînduri — numai una din ele : aceea din „Dama cu camelii”, în care Armand Duval aduce o învinuire nemeritată Margueritei Gauthier. Duse jucase, cu o clipă mai înainte, momentul cînd primește scrisoarea iubitului care o acuza pe nedrept. Impietrită, mută, cu ochii plecați, lasă să-i cadă din mină hîrtia, iar mișcarea și tăcerea ei exprimau mai multă durere decît orice reacție violentă. Iar cînd, imediat după aceea, Armand o insultă la bal în public, înjosînd-o, aruncîndu-i în față un pumn de bancnote, singurul cuvînt pronunțat de Duse era Armand, numele iubitului, rostit pe diferite tonuri, într-o gradație de uimire, de implorare, de spaimă, pînă la un crescendo în care izbucnea cea mai cumplită deznădejde. Aud parcă și acum

acea șoaptă dureroasă, amplificată la maximum. N-o pot uita, cum n-o pot uita pe Duse în Silvia din „Gioconda” de D'Annunzio, precum și în toate rolurile în care am văzut-o jucind.

Eram încă o debutantă; nu-mi dădeam bine seama de marea ei artă de a se identifica atât de complet cu personajul pe care-l interpreta. Dar mă simțeam scăldată în lumină, plutind într-un fel de euforie ca în fața unui tablou de mare artă, ca la un concert dat de virtuoși care stăpinesc o tehnică și o sensibilitate deplină.

Am 82 de ani împliniți, și totuși amintirea începuturilor carierei mele păstrează imaginea vizuală și auditivă a mării tragediene Eleonora Duse.

Novelli! Mai sfarar poate, mai complicat. Dar cit meșteșug! Cită artă! Cită cunoaștere a individului în societate, în familie, în împrejurări diferite, prielnice sau fatale! Cită măiestrie în filigranarea detaliilor ce compun un rol, de la cele principale pînă la cele mai neînsemnate în aparență: nimic nu era uitat sau executat cu neglijență. De la „Papa Lebonnard” de Jean Aicard, la „Michel Perrin” și la Shylock, cită distanță! Ce scară ascendentă și descendentă! Ce gamă de priviri pătrunzătoare sau voluntar false, pe sub pleoapele lăsate! Cită varietate în voce: uneori înăbușită, altădată tunătoare, cînd o striga pe fiica sa Jessica, după ce Shylock constată că i-a fost răpită. Cită pasiune nestinsă, cînd urmărește ca răzbunare, cu o sălbatică satisfacție, obținerea fișiei de carne a datornicului. Și ce spaimă, ce decepție indescriptibilă, cînd i se dovedește că nu poate să-și satisfacă ura, tîind în carne vie, fără a lăsa să curgă în același timp o picătură de singe! Aceeași măiestrie dovedea Novelli în umilul Michel Perrin și în toate rolurile jucate. Am înregistrat pe cit mi-a stat în putință arta gestului, pricepera dozării și a imbinării într-un tot organic a diverselor mijloace care constituie comoara darurilor cu care ne-a inzestrat natura.

Mi-am întărit convingerea că șlefuiind aceste daruri naturale, prin studiu, prin practică și antrenament, atingem trepte din ce în ce mai înalte, dacă nu desăvîrșirea.

Aș vrea să mai vorbesc de Nottara în „Ruy Blas”, în „Apus de Soare”, în „Medicul în dilemă” și în „Viforul”. Am și acum în fața ochilor masca dureroasă a lui Constantin Nottara în Luca Arbore, din piesa lui Delavrancea. Ii văd fața palidă și slăbită, ochii din care curgeau șiroaie de lacrimi, prelingindu-i-se pe barba albă, obraji cu o sfișietoare deznadejde, îi aud vocea înecată într-un plin stăpînit cu demnitate. Nici revoltă, nici ură; indescriptibilă durere de părinte pentru pierderea copiilor uciși de sălbatica pornire dușmănoasă a lui Ștefăniță. Mărturisindu-și cu o neclintită noblețe supunerea față de domnitor și constatînd imposibilitatea de a lupta împotriva urii ce i-o dovedea tînărul vlăstar domnesc, el se mărginea să rostească cu un glas pe care parcă și acum îl aud răsunînd, următoarele cuvinte, la început înăbușite, pe care convingerea unei inexorabile consecințe le făcea să se ridice într-un crescendo din ce în ce mai dureros: „O! ura! ura care n-are lege... Ura pe care am crescut-o, am ocrotit-o, am ținut-o de mină, am scăldat-o, am șters-o, am mîngîiat-o, am pus-o pe tron, am povățuit-o, i-am arătat calea binelui!... Ura care s-a făcut puternică, ura care imi pîndește din senin amăritele mele zile, ura aceasta...” și neputînd termina expunerea gîndului său, apăsător de amenințările care-i stăteau în față, Arbore sfîrșește înecîndu-se în plîns.

Dacă n-ar fi decît măiestria interpretării lui Luca Arbore, Constantin Nottara merită totuși să fie înscris cu litere nepieritoare în istoria teatrului românesc; merită să fie socotit ca un mare dascăl, de la care generațiile ce l-au cunoscut au primit lecții de înaltă artă teatrală.

Cu evocarea Agathe Birsescu jucînd în „Hero și Leandru”, piesa lui Grillparzer, imi propun să închei capitolul amintirilor mele asupra marilor actori, ale căror realizări le-am studiat cu perseverență.

Hărăzită ca vestală zeiței Venus, Hero este închisă, în turnul ce va trebui să-i servească de locuință, chiar în ziua investirii ei. Fecioara cuminte de pînă atunci se îndrăgostește de un tînăr pescar venit să asiste la ceremonie. Pescarul, înamorat și el, se cațără pe zidul de piatră ridicat chiar pe malul mării. În ciuda primejdiei de a traversa înot marea, Leandru, nebun de dragoste, se întîlnește în fiecare noapte cu Hero. Întîlnirile lor sînt suspectate de marele preot. Într-o noapte, lumina din turn, care servea drept far temerarului înotător, a fost stinsă de cei ce, pîndind, voiau să curme romanul de dragoste. Orbecîind prin întuneric, Leandru se înecă și a doua zi de dimineață cadavrul

lui este aruncat la fărâ de valurile mării. Hero, care-l așteptase toată noaptea cu înfrigurare, este cuprinsă a doua zi de neliniște și teamă, dându-și seama că adormise și că lumina fiind stinsă, Leandru nu avusese cum să se orienteze. Primind de la marele preot însărcinarea de a cobori pe fărâ întru îndeplinirea sarcinilor sale de vestală, Hero descoperă cadavrul iubitului ei. Și deodată, cuprinsă de groază și durere, se aruncă asupra trupului neînsuflețit al lui Leandru, cu un răcnet înspăimântător în care este cuprinsă toată mutilarea sentimentului său de femeie îndrăgostită până în cele mai adânci fibre ale ființei sale. Ecoul acelui strigăt umple văzduhul, îngrozește pe toți cei prezenți. Cum putea marea tragediană să comunice spectatorilor cumplita înfiorare care cutremura toată sala? Puternica ei voce de contralto nu mai era decât un geamăt prelungit, cu o sonoritate asemenea unui muget înăbușit, pornit parcă din străfundurile unei caverne subterane. Splendida ei statură parcă se năruise. Zăcea oarbă, surdă, anihilată de durere. Nu pătrundea până la ea nici o încercare de mângiere. Nu auzea și nu lua în seamă muștrările marelui preot, care încerca să o recheme la realitate. Indemnurile înaltului prelat se adresau parcă unui mort, unui trup inert, ca acel al pescarului ce-și pierduse viața pentru nemărginita sa iubire. Hero era imaginea disperării însăși. Marea artistă se identificase cu eroina lui Grillparzer.

Am desprins, doar în treacăt, una din atâtea realizări mărețe ale talentului Agathe Birsescu. Am văzut-o jucând în Magda, în Sapho, în Messalina, în contesa Sarah. Ovațiile nesfârșite care o întâmpinau, ca o justă răsplată pentru concepția artistică și perfectă îmbinare a detaliilor jocului său savant și emoționant, erau mărturia admirației tuturor.

În compania lui Davila



Alexandru Davila

Intemeierea companiei Davila a fost marele eveniment al stagiunii 1909—1910, când desprinzându-ne din cadrele Teatrului Național, ne-am grupat în jurul lui Davila, pentru a pune bazele unui teatru de avangardă, a unui teatru de calitate superioară, în care un repertoriu, ales pe baza celor mai înalte criterii artistice, să fie interpretat și montat cu cea mai elevată îngrijire, concepție și dăruire.

Muncind laolaltă, consultându-ne și sprijinindu-ne reciproc, voiam să nu precupețim nici osteneala, nici devotamentul, pentru ca spectacolele noastre să se ridice la cel mai înalt nivel artistic, să primim a juca roluri cit de mărunte, pentru ca să asigurăm o interpretare îngrijită până în cele mai mici detalii. Lucrul acesta l-am și făcut în clipa cînd M. Voiculescu și cu mine am primit două roluri episodice, de femei elegante, în piesa „Măgarul lui Buridan”, una din primele piese jucate în acea stagiune de deschidere a companiei Davila.

Prima stagiune a teatrului Davila am început-o în seara de 12 septembrie 1909, la Teatrul Liric al lui Leon Popescu, cu piesa „Începem”, un act scris ocazional de

Caragiale în care erau aluzii străvezii la adresa lui Pompiliu Eliad, ironizându-i tendințele estetico-filozofice — de altfel o piesă fără prea mare valoare literară.

S-a jucat apoi piesa „Stane de piatră” de Sudermann, în care Ion Manolescu, interpretînd rolul lui Biegler, a obținut un mare succes. Cu distribuția acestui rol s-au întîmplat următoarele: Davila, pregătindu-și repertoriul, îl distribuise pe Tony Bulandra în Biegler. Aflîndu-ne în concediu și călătorind prin Germania, ne-am oprit la München unde se juca piesa lui Sudermann, cu Bassermann în rolul Biegler. Marele actor german a interpretat acest rol cu atîta măiestrie, încît și eu și Tony ne-am dat seama că rolul nu era potrivit pentru Tony și am împărtășit îndoiala noastră lui Davila, care a înțeles și l-a distribuit pe Manolescu în acel rol. Iar Tony a interpretat în aceeași piesă un muncitor, care cînta pe italienește o canzonetă de dragoste pe sub ferestrele iubitei sale, făcîndu-i curte cînd în serios,

cînd în glumă. Îl văd și acum cu o perucă trasă pe frunte pînă sub sprîncene, care îi acoperea fața și-i dădea o înfățișare vulgară. Purta o mustață groasă, era îmbrăcat în haine mîncătoarești, cu un șorț mare de piele neagră. Il aud îngîinînd cuvintele acelei melodii: „Quando passo cantando per la via”. Era un crai autentic. Davila juca și el cu destul realism pe bătrînul neamț, proprietar al șantierului, deghizat cu perucă și mustăți albe, cu șapca pe cap și cu cizme mari, greoaie. Marioara Voiculescu, cu un șorț de stofă neagră peste o rochiță de culoare gri, era modesta eroină populară, iubită de Tony, craiul. Ana Luca era fiica proprietarului șantierului, o ființă bolnavă și îndrăgostită, care nu prea nutrea multă nădejde de a fi înțeleasă. Pe atunci Ana Luca — astăzi voinică și frumoasă, jucînd roluri mari la Teatrul Național din Iași — era o ființă firavă, palidă, care se potrivea de minune cu bărbatul acela bolnăvicios și zdrențaros pe care îl întruhipa Niculescu-Buzău, micalit și calm totdeauna.

Probabil pentru că piesa era prima reprezentație din stagiunea de deschidere a noului nostru teatru, înfățișările celor mai mulți dintre interpreți ne-au rămas întipărite și astfel îmi răsăr în minte și acum ca și cum i-aș avea în fața ochilor.

Printre altele, un detaliu amuzant interveni la această reprezentație: Tony trebuia să cînte acompaniîndu-se la mandolină. Deoarece nu știa să cînte la acest instrument, executarea melodiei a trebuit trucată. Și în timp ce actorul, stînd cu spatele la public și privind la fereastra iubitei, se prefăcea că atinge coardele mandolinei, un tînăr elev al Conservatorului executa măsurile melodiei pe instrumentul muzical din culise. Tînărul executant era George Georgescu, care a devenit pe urmă un eminent violoncelist și care acum este reputatul dirijor al Filarmonicii de Stat din București.

La numai 12 zile după premiera „Stane de piatră”, la 24 septembrie, am jucat cu succes „Măgarul lui Buridan”. La 1 noiembrie plecam în turneu. La 12 decembrie, întorși din turneu, Davila joacă „Puhoiul” de Max Halfe, interpretînd un rol principal, apoi, în „Lulu”, un rol de amant bătrîn, iar în „Mugurul” de Feydeau, care obține un succes de mare durată, Davila interpretează rolul bătrînului marchiz. Eu jucam pe contesă. Mai departe Davila joacă pe Emil Horn în „Manasse”, și curînd montează „Cîntecul lebedei” de George Duval, apoi „Xavier”, obținînd un mare succes actoricesc într-un rol de bătrîn îndrăgostit tardiv după o serie de cuceriri din tinerețe. Am și acum fotografia foarte reușită a lui Davila în acest rol.

Am enumerat dinadins rolurile jucate la scurt interval de Davila — dar nu pe toate cite le-a interpretat — pentru că am vrut să arăt cît de mult iubea Davila teatrul: el era o pătimaș al teatrului. Un caz grăitor s-a întîmplat cu piesa „Refugiul” de Dario Nicodemi, autor italian gen Bernstein. În timpul repetițiilor, Davila a simțit că rolul nu-i convenea. Dar, fiindcă îi plăcea, nu se îndura să-l dea altcuiva. A stăruit, s-a încăpățînat, iar cînd, după premieră, prietenii săi i-au spus că a făcut un rol nereușit, l-a chemat pe Tony și i-a dat rolul, cerîndu-i să-l învețe cît mai repede, iar el a renunțat. Am stăruit cam mult asupra repetatelor insistențe ale lui Davila de a juca roluri multe pentru a sublinia mai bine dragostea lui pentru teatru; am vrut să afirm încă o dată contactul strîns ce-l avea cu scena, cu arta teatrală în general. De la interpretarea și caracterizarea personajelor, pînă la cea mai amănunțită punere în scenă, Davila studia totul și își însușea sufletește și intelectualicește știința mijloacelor scenice și procedeele artistice necesare. Dar ca un cal nărăvaș, odată pornit într-o direcție, el nu mai vedea decît țelul urmărit de dînsul, nesocotînd piedicile ce le întîlnea în cale, trecînd temerar peste ele, și neținînd seama de cei ce se aflau în jurul său și pe care pe nedrept îi nemulțumea.

Astfel a recurs la un sistem de abonament foarte periculos care necesita programarea unei premiere aproape în fiecare săptămînă. Astăzi, cînd abia izbutim să montăm 3—4 premiere într-o stagiune, sistemul acela pare de necrezut. Mi-aduc aminte cum Tony ajunsese, bietul, să nu mai aibă nici timp de a-și memoriza textele pentru că juca aproape în toate piesele, fiind singurul amoret al trupei, într-un repertoriu care se compunea îndeosebi din piese cu subiecte de dragoste.

Cît de departe era visul unui repertoriu de mare anvergură, al unor piese clasice care să ofere artistului satisfacția unor importante creații! Goana aceasta după premiere săptămînale însemna comercializarea profesiei. Am fost nevoiți să arătăm lui Davila nemulțumirea noastră, să-i amintim că atunci cînd l-am urmat părăsînd Teatrul Național, am înființat teatrul nostru cu scopul de a fi un teatru de artă. Davila n-a vrut să

tină seamă de argumentele noastre. L-am înștiințat că refuzul său de a lua în considerare doleanțele noastre ar putea să ducă la despărțirea noastră. Mă văd și acum într-o seară, în pauza unui spectacol, lămurindu-i calea de îndreptare a greșelilor. Davila m-a ascultat cu un zimbet de superioritate, parcă nici nu lua în seamă cele ce spuneam. Era incredințat că nu puteam face nimic împotriva voinței sale. Plecați de la Național, eram — credea el — pentru totdeauna la dispoziția sa.

Cu tot răspunsul său negativ, ne-am continuat activitatea până la sfârșitul stagiunii, conștiințioși, disciplinați, iar cu prilejul ultimei mese în comun — în turneu la Craiova (imi amintesc faptele ca și cum s-ar petrece acum) — l-am anunțat pe Davila că hotărîrea noastră definitivă era să plecăm din formația companiei sale, dacă observațiile noastre nu vor fi luate în considerație. Davila a ris și a răspuns că nici nu se sinchisește și că la nevoie el poate fabrica un actor dintr-un baston. A încercat pe urmă să-l înlocuiască pe Tony, dar nu a reușit nici pe departe. Iar noi în 1911 am reintrat la Teatrul Național, primiți cu brațele deschise de Bacalbașa, director în vremea aceea.

Paul Gusty

Dintre personalitățile marcante întâlnite în anii petrecuți la Teatrul Național, rămâne figura lui Paul Gusty, care ne-a fost călăuză prețioasă și mie și soțului meu, Tony Bulandra.

Paul Gusty a fost un stilp al Teatrului Național sub nenumăratele conduceri care s-au perindat într-un timp destul de scurt. Împreună cu Constantin Nottara el a condus destinele direcției de scenă până la venirea lui Davila, iar după venirea acestuia a continuat să muncească cu rivnă și înțelepciune la punerile în scenă, lucrînd uneori singur altă dată colaborînd cu Davila.

Gusty nu s-a simțit micșorat în autoritatea sa de director de scenă prin venirea lui Davila. Înțelepciunea și talentul său i-au atras simpatia acestuia, care adesea spunea: „Nu sînt decît doi oameni de teatru în România: Gusty și cu mine”.

Gusty a fost prieten și cu Caragiale, pe care l-a ajutat mult în timpul cînd scriitorul era director al Teatrului Național. A montat toate piesele marelui dramaturg. Pe lingă asta, el era la curent cu mișcarea progresistă a regizorilor ruși, englezi și nemți. A montat într-un spirit realist, cu totul nou pentru vremea aceea, capodoperele dramaturgiei universale: „Puterea întunericului” de Tolstoi, „Azilul de noapte” de Gorki, „Visul unei nopți de vară” de Shakespeare etc.

Dar Gusty nu a fost de la începutul carierei sale marele regizor, așa cum l-am găsit eu cînd am intrat la Național. În 1927 am asistat la sărbătorirea a 50 de ani de muncă a lui Paul Gusty și mi-am dat seama atunci de drumul pe care-l parcursese sărbătoritul, de greutățile cu care-și croise calea pînă la situația de înaltă prețuire pe care o ocupa în anul acela.

În teatru trebuie să urci treaptă cu treaptă, să faci practică îndelungată ca să-ți însușești darurile pe care nu le ai, sau să-ți dezvolți pe cele innăscute. Astăzi, tinerii abia ieșiți de pe băncile Institutului de Teatru rivnesc rolurile principale, învinuiesc direcția teatrului respectiv de indiferență față de talentul lor, se plîng că nu sînt încurajați.

E bine să așteptăm răbdare, cită dragoste de teatru a avut Paul Gusty! Cu cită rivnă încă de pe vremea cînd era numai un băiețandru asista pe lingă marele Pascaly la repetiții. Cum, pentru a putea să ia parte la tot ce se petrece în teatru, a intrat întîi ca copist, pe urmă ca sufleur, a interpretat roluri mărunte, a făcut figurație. Pe de altă parte, în momentul cînd a ajuns să facă el însuși regie, care erau condițiile de montare a pieselor? Ce accesorii, ce decoruri și ce lumină foloseau teatrele de atunci? Uneori ca să imprime mai multă vitalitate, Gusty nu pregeta să se amestece în masa corpului de figuranți, acționînd împreună cu ei și dîndu-le avîntul necesar.

Gusty era un îndrăgostit de teatru, de literatura și scena noastră românească. Dar era la curent și cu literatura dramatică universală. Preferințele lui se îndreptau către teatrul nemțesc și rusesc.

Astăzi, întorcîndu-mă de la conferința pe țară a directorilor de teatru (5 octombrie 1955), am găsit pe biroul meu aceste cîteva rînduri pe care le scrisesem despre Paul

Sub impresia celor expuse la conferință de regizorul Val Mugur, am cugetat cu și mai multă dragoste la Paul Gusty.

Val Mugur vorbise în mod comparativ de realizările teatrale aduse de către regizori și actori, cumpănind meritele și lipsurile unora și altora. Și m-am bucurat de gîndul meu de a-l elogia pe Gusty, deși într-un mod meschin în raport cu amploarea muncii depuse de el. Dar nu am pretenția să analizez aci viața și cariera lui Gusty. Este numai o închinare fugară împletită cu amintirea puținilor ani cît am lucrat sub oblăduirea lui. Atît și nimic mai mult.

Totuși, mai am de menționat încă o trăsătură a caracterului său. Era foarte modest și timid, oricît s-ar părea de nepotrivite aceste însușiri pentru un director de scenă. Alături de interpreți, în timpul muncii de pe scenă sau stînd în sală pentru a-și da și mai bine seama de ansamblul mișcărilor, Gusty devenea uneori chiar impulsiv, cînd din nepriceperea sau reaua voință a unui interpret sau tehnician nu obținea rezultatele pentru care se străduise.

În ce sens era, atunci, timid? Odată ieșit de pe scenă, din teatrul în care personalitatea sa artistică îi fusese un fel de aureolă, omul se închidea în găoacea lui. Cred că această timiditate, această sfială a lui Gusty, l-a împiedicat să primească locul de director al Teatrului Național, care i s-a oferit de mai multe ori, atunci cînd odată cu schimbările de guvern — după un obicei împămîntenit — se schimbau și directorii Teatrului Național.

Călăuzit de bunul său simț, cunoscînd bătăliile care se dădeau pentru acest post atît de invidiat, care de atîtea ori atrăsese critici și insulte celor ce-l ocupaseră, Gusty a refuzat cu încăpăținare scaunul directorial. Gloria lui a fost și a rămas aceea de a fi îndeplinit cu prisosință rolul de îndrumător pentru artiști și pentru directori.

Tony Bulandra, artistul*

Rolurile deosebit de variate pe care le-a interpretat Tony Bulandra ar putea stîrni oarecare uimire, precum și întrebarea firească dacă ele au putut fi interpretate la același nivel artistic.

Recunosc eu însămi că, cercetînd repertoriul jucat de Tony, oricine poate să-și pună întrebarea: cum a fost în stare același actor să interpreteze caractere atît de opuse: Prometeu, din piesa cu același nume a lui V. Eftimiu, Mircea Florin din „Păianjeul” lui A. de Herz și Ruy Blas sau Cidul din marile opere ale lui V. Hugo și Corneille? Cum a putut înfățișa pe căpitanul Stancov, din „Călătoria din urmă” a lui Sheriff, cu tot atîta spirit realist ca și pe Baronul din „Azilul de noapte” al lui Gorki, pentru ca apoi să treacă de la Lord Goring, din „Soțul ideal” al lui Oscar Wilde, la „Discipolul diavolului” al lui Bernard Shaw și la Karl Heinz din „Heidelbergul de altădată”, pentru a ajunge la Ivan din „Frații Karamazov”?

Și eu m-am întrebat uneori în ce consta secretul marelui său succes. Am stat uneori în sală în timp ce juca și m-am simțit fermecată de sonoritatea vocii sale, de dicțiunea perfectă, de ușurința debitului, de lipsa de artificialitate și de trăirea intensă a stărilor sufletești întru totul adaptate vîrstei personajului sau mediului în care se petrece acțiunea. Am urmărit armonizarea gesturilor și atitudinilor sale cu caracterul personajelor reprezentative ale atîtor timpuri: într-un fel gesticula în Cidul și altfel în Karl Heinz.

S-ar părea ciudat că trebuia să asist la repetiții și spectacole pentru a putea să înregistrez mai bine diferitele aspecte și amănunte ale interpretărilor atît de variate pe care le-a realizat Tony Bulandra. Și totuși e adevărat; acasă, Tony nu-și învăța rolurile cu voce tare. Noi discutăm împreună conținutul textelor, analizăm caracterele diferitelor personaje ale piesei, mai întîi pe fiecare în parte, apoi în interdependența lor. Stabileam punerea în scenă. Tony desena decorurile; fixa dimensiunile cu atîta precizie, încît niciodată un decor ieșit din atelierele de timplărie și adus pe scenă n-a necesitat vreo modificare, așa cum se întîmplă de multe ori, cînd flancuri întregi trebuie suprimate ca inutile, sau cînd trebuie adăugate panouri unui decor prea mic. De fapt, acasă, împreună, trăiam întreg conținutul pieselor, punerea în scenă, intențiile autorului; știam ce mobilă ne trebuie, ce perdele etc.

* Aceste pagini fac parte dintr-un larg capitol, din volumul în pregătire, unde Tony Bulandra e privit sub toate aspectele activității lui de om de teatru: organizator, director de trupă, animator, director de scenă.

Insist asupra atitor amănunte, pentru a lămuri faptul că Tony și cu mine ne integram muncii teatrale în tot complexul și generalitatea ei. Dar pentru compunerea rolurilor ce avea de interpretat, pentru memorizarea textelor, acasă nu l-am auzit pe Tony rostind replicile, decît atunci cînd mă ruga să-l ascult, pentru a-și da seama dacă le-a memorizat perfect.

Ceea ce l-a ajutat pe Tony în munca lui teatrală a fost cultura generală, dobîndită mai întîi la Conservator și pe urmă la Paris, neconținut lărgită prin urmărirea tuturor manifestărilor de artă: reprezentații ale actorilor străini, expoziții de pictură și sculptură, sport etc. Toate la un loc completau baza artistică în care se împleteau darul înnăscut și dragostea pătimașă pentru artă.

În Prometeu, drapat în toga albă cu mii de cute, Tony a realizat costumul, ținuta, întreaga atitudine a geniului binelui, a Titanului cutezător care, răpind zeilor tiranici focul, îl dă unei omeniri care orbecăia în întuneric și neputință. Din numeroasele roluri ale lui Tony, această întrupare a simbolului încarnat în Titanul Prometeu răsare mai luminoasă ca toate, în ciuda ținuturii pe stîncă, a mușcăturilor vulturului hrăpăreț care se hrănește din trupul celui înlăntuit, a strigătelor de durere care umplu văzduhul.

Nu pot analiza aici fiecare rol interpretat de Tony: sînt atît de multe și diferite! Inzestrat de natură cu un fizic plăcut, îndrăgindu-și meseria, conștiințios, dotat cu un suflet de adevărat artist, cu excepționale calități profesionale, Tony Bulandra a realizat cu pricepere și căldură tot ce a întreprins în cariera sa. Simpatia, ce iradia din el, l-a ajutat mult să cucerească publicul care întotdeauna se lasă atras de adevăr, frumusețe și lumină.

Stăruind mai departe asupra meritelor actricești ale lui Tony Bulandra, s-ar putea să par subiectivă în aprecierea calităților defunctului meu soț. De aceea, prefer să inserez aci din multe pagini scrise de scriitori despre el, citeva rînduri ale lui Tudor Arghezi, extrase din „Bilete de papagal”, care nu pot fi suspectate de parțialitate:

„Îi sînt dator, cînd frunzele încep să se ivească, să las o foaie să-i cadă din caiet pe mormînt.

Îi sînt dator pentru că l-am ascultat pe vremuri corect și sobru în personajul jucat, pentru că l-am văzut trăindu-se pe scenă cu încredințare.

Cîteodată, identic întotdeauna, l-am acuzat de monotonie, atunci cînd el avea dreptul de personalitate la ea — și m-am căit, îi sînt dator și pentru această întristare dator.

Îi sînt dator pentru cavalerismul lui, pentru linia neîntreruptă a unei vieți, realizată pe un concept. Se vedea în el un decalc — de pe voință și această izbutire a unui om e o nobleță. Nu știu cîți oameni merită elogiul bărbatului echilibrat pe moral.

De la stînga la dreapta: Agatha Birsescu în „Medeea” de Grillparzer; Aristizsa Romanescu în „Patrie” de V. Sardou; Tony Bulandra în „Hamlet”



Li sint dator pentru că ştia să umble, să salute şi să ridă cu măsură, elegant şi distant; pentru că nu s-a căciulit şi n-a primit căciulire. Curat ca un fulg, gătit şi zvelt ca o tuberoză, seriozitatea lui interioară avea adiacenţe cu melancolia eternă. Nu mi-a părut niciodată actor pe scenă: era personajul adevărat, întreg în sine însuşi, era concentrat pînă la metal.

Li sint dator că se purta ca un prinţ, că vorbea graiul pe care-l adunăm cu condeii din peliniţă şi mălură, între ȱiganii accentului şi ai conduitei, ca Făt-Frumos. Se-neşia lui delicată n-a spus niciodată că a suferit.

Li sint dator, pentru că l-am găsit ori de cite ori l-am căutat, invariabil, ca o carte înmînuşată în fin marochin, la locul ei, pe marginea bibliotecii, de-a curmezişul, exemplar ales, de rafinament.

Li sint dator pentru că ultima oară cînd l-am întilnit, acum cîteva luni, nu i-am sîrîns cu destulă putere mîinile pe jumătate zburate. I-aş fi lăsat în palmă o amintire, întuişia slovelor acestora, pe care nu le-a bănuît şi pe care nu le mai citeşte.

Pămîntule, fii îngăduitor cu acest Hamlet. După aplauzele sălilor strălucite, nu te aşterne, timpule, cu uitarea ta peste el. Lasă vîntul să-i cînte din ghitară în singurătatea lui de acum. Lasă primăvara să adune basme şi mierle împrejurul acestui descîntător. El şi-a luat şi a plecat cu ele, toate sufletele pe care le-a născocit. Lasă-ne să ne aducem aminte şi noi.

Eram dator să las să cadă o foaie pe mormint, cu şoapta ei de hirtie..."

Maximilian, Manolescu şi Storin — colaboratorii mei

S-au implinit 12 ani de cînd fondatorul companiei nu mai este în viaţă. Întilnesc citeodată pe Manolescu; mai rar pe Storin şi Maximilian. Cînd îi revăd, re-trăiesc trecutul companiei.

La conferinţa pe ţară a directorilor de teatru, în sala Dalles în zilele de 4, 5, 6 octombrie 1955, am stat alături de Maximilian şi mi-am adus aminte de „Magnificul incor-norat” de Gromelinck, piesă cu care Maximilian şi-a marcat intrarea în componenţa trupei noastre, trecînd de la operetă la teatrul de proză. Apoi de „Floarea de lămiţă”, de „Domnul de la ora 5”, de „Amedeus Stînjănel”, de „Etienne” (în care prietenul Finţi a avut un mare succes, alături de noi) şi mai ales de strălucitul său succes în „Topaze” de Marcel Pagnol şi „Papa se lustruieşte” de Spiros Melos, pe lingă multe altele.

Împreună cu Ion Manolescu — Manole cum îi spunea Tony — ne uitam la Storin care era în sală. „Tata” — aşa îl poreclisem noi, asociaţii. De ce? Era doar cel mai tînăr dintre noi, iar eu cea mai vîrstnică. Poate că pentru a caracteriza calmul său olimpic şi masivitatea corpolentei sale. Sinceritatea lui Storin, lipsa lui de invidie erau citeodată umbrite de unele explozii temperamentale care, mocnînd sub această aparenţă stăpînită, căpătau o şi mai mare importanţă. Noroc că acele izbucniri se potoleau repede, atunci cînd Storin căpăta explicaţiile şi justificările erorilor semnalate, pe care nu-şi luase osteneala să le controleze în clipa cînd vreun prieten rău intenţionat îl aţîşase pe nedrept. În răstimpul unei colaborări atît de lungi nu se putea să nu se ivească discuţii şi păreri contrarii. Nu mi le amintesc cu amărăciune; dimpotrivă, ele subliniază intensitatea preocupării pe care o aveam cu toţii pentru bunul mers al companiei.

Priveam pe Storin, stînd într-un fotoliu, în sală. Manolescu stătea alături de mine în prezidiu. În pauză, am depănat cu foştii mei asociaţi, firul cîtorva succese ale lui Storin şi Manolescu. Primul, în piesa lui Hauptmann „În amurg”, apoi în „Simunul” de Lenormand, pusă în scenă cu măiestrie de regizorul Victor Ion Popa. Decorul deşertului, unde era aşezat cortul în care locuia colonialul jucat de Storin, era realizat cu atîta măiestrie încît — privînd de la balconul teatrului unde mă dusesem să controlez lumina — aveam impresia că mi se taie respiraţia, că mi se usucă gîtul în căldura înăbuşitoare sugerată de cerul gălbui în care se zbăteau, sub suflarea neîndurătoare a Simunului, doi palmieri anemici. Minunatul om de teatru Victor Ion Popa a fost şi un excelent decorator de teatru. Desena, picta decorurile, crea întotdeauna atmosfera specifică fiecărei epoci sau situaţii. Autor dramatic consacrat prin piesele „Muşcata din fereastră”, „Tache, Ianke şi Cadîr” şi altele, Victor Ion Popa a mai scris şi montat la teatrul nostru piesa „Apă vie”, care nu avea decît cusurul că era prea

bogată în idei, îngrămădindu-le una peste alta, și de o pletoră stilistică din cale afară: era mai mult creată pentru o lectură la masă, decât pentru ritmul animat și precis cerut de tehnica teatrală. Victor Ion Popa avea prea multe de spus și le spunea ritos, temeinic. Simțea și gîndea tumultuos. În câteva ședințe am refăcut cu el lungimea textului! Imi amintesc durerea și nervozitatea autorului, care nu se îndura să-și ciuntească opera. „Dura lex sed lex”. A făcut-o în cele din urmă. Totuși, piesa „Apă vie” era prea frumoasă, prea emoționantă: a stîrnit gelozia unor confrăți. Imi aduc aminte că la premiera piesei, jucînd un rol de bătrînică ce stă pe prisma unei căsuțe și rostește cuvinte calde și duioase, pornite din inimă, către fiul rătăcitor întors acasă, zdrobit de viață, am simțit deodată o mișcare bruscă, un mormăit brutal, frîgînd tăcerea mormintală care se așternuse peste publicul cuprins de emoție și care asculta cu sufletul la gură; era un confrate scriitor care nu mai putea suporta emoția ce-l cuprinsese și care pronostica succesul piesei. A părăsit sala zgometos. „Vai! Homo homini lupus!”

Dar cu digresiunea asta, ne-am depărtat de creațiile lui Storin, de Vulpașin al său din „Domnișoara Anastasia” a lui George Mihail Zamfirescu, alături de Maximilian, care juca pe Ion Sorcovă, și de Nora Piacentini — azi decedată —, întruparea însăși a duosului copil Luca Lacrimă, și de Sorana Țopa, minunată și sinceră personificație a Nastasiei. Capodopera lui George Mihail Zamfirescu a adus și teatrului nostru și autorului său glorie și mulțumire artistică.

S-au risipit toate ca fumul, toate. Dar atunci au fost clipe de mare dăruire artistică, de bucurie înălțătoare. A mai rămas și astăzi o diră pentru cei care le-au trăit.

Storin a mai jucat pe Crofts din „Profesiunea d-nei Warren” unde repartizați în felul următor: Maximilian-Pastorul, Finți-Frank, Marietta Sadova-Vivi, Manolescu-Praet și cu mine în rolul titular, am obținut cu toții unul din cele mai îndreptățite succese. După unele aprecieri, se pare că a fost unul din cele mai hotărîtoare ale carierei mele, fiindcă publicul, obișnuit să mă vadă interpretînd regine, contese, a fost surprins de compoziția realistă a femeii din popor care-și croiește drum în societate prin ferma ei voință de luptă, prin bunul ei simț, printr-o înțelepciune făurită în contact cu realitățile înconjurătoare. D-na Warren, așa cum am înțeles-o eu din textul lui Shaw, nu este o ființă abjectă prin profesiunea pe care a adoptat-o, fiindcă aceasta îi fusese impusă de viață. În ce fel i-a fost impusă? Ne-o spune autorul. Nu voi insista aici. Dar este, în același timp, o mamă iubitoare: și-a crescut fata departe de ea, la școlile cele mai renumite, pentru a o scuti de turpitudinile vieții în a cărei viltoare fusese tirată ea. Și totuși, d-na Warren prin pana autorului, trebuia să suporte consecința purtării sale, în clipa cînd faptele săvîrșite nu mai aveau o scuză valabilă. Vivi, fata ei, dezgustată de profesiunea mamei sale, ar admite totuși pînă la un punct cele săvîrșite, înțelegînd vitregia împrejurărilor în care se zbatuse d-na Warren; dar nu poate ierta mamei sale faptul că-și exercita mai departe o profesiune în care nimic nu o mai silea să stăruie, odată ce avea o situație socială care o punea la adăpost de vicisitudinile vieții. Storin în Crofts a realizat un reprezentant autentic al clasei bogătașilor, din rîndurile nobilimii engleze, care, plini de cinism și brutalitate, își înmulțesc capitalurile prin speculații murdare, culegînd, fără a munci, beneficii enorme pe spinarea muncitorimii secătuite de sărăcie și foame.

Frank-Finți, ușuratic, îndrăzneț și îndrăgostit superficial de Vivi-Marietta Sadova, completa, alături de Pastorul-Maximilian, aiurit și buimac, distribuția ce a contribuit la marele succes al piesei, care a cunoscut (la creare) treizeci de reprezentații consecutive cu săli arhipline. De ce? Piesa oglindește și biciuiește cu vigoare și cu umor, totodată, moravurile sociale. Caracterele bine diferențiate sînt conturate cu claritate, cu forță. Actorul este lămurit de autor.

Constat că m-am antrenat și am stăruit prea mult asupra acestei piese. Dar cum aș putea să mă împiedic de a revedea, ca și cînd ar fi aievea, decorurile, interiorul și grădina din jurul cottage-ului de lingă Londra? Pot eu să nu-mi amintesc repetițiile de pe scena Grădinii de vară, fostul parc Oteteleșeanu, din dosul Telefoanelor? Fiindcă acolo ne duseseră mutarea forțată din Pasajul Comedia. Pînă ce transformarea sălii Societății de Tîr nu era terminată, neavînd unde să ne adăpostim, organizasem o stagiune de vară în grădina Oteteleșeanu. Ziua repetam, seara jucam. Repetițiile mergeau greu. Unii nu aveau încredere deplină în text, în posibilitățile mele de a juca rolul. Maximilian

susținerea scoaterii piesei din repetiții, eu, fiind în cauză, eram în panică. Tony ezita. Regizorul, Soare Z. Soare, nu îndrăznește să-și impună părerea în fața asociaților nehotărâți și nemulțumiți. Numai Storin, care a asistat la repetiții, stînd în grădină, s-a ridicat deodată și susținînd cu convingere încrederea în piesa lui Shaw, a făcut să se decidă menținerea ei în repertoriu. Compania Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin i-a datorat acest mare succes. Și fiindcă am ajuns la popasul nostru estival pe scena parcului Oteteleșeanu, acolo unde ani de zile triumfaseră opereta și idolul ei Leonard, mă simt dator să amintesc o pățanie a noastră în acel loc.

Mi-am propus să vorbesc și de insuccesele noastre. Un astfel de insucces — și ce insucces! — a fost încercarea noastră de a amuza publicul din Grădina de vară în fiecare seară jucînd comedie și alegînd piesa „Înapoi la școală”. Subiectul? Intr-o localitate balneară, sezonierii nu găsesc case de locuit. Soluția era de a-i găzdui într-o școală rămasă goală în timpul vacanței. În dormitor, pe paturile alinate, vizitatorii trebuiau să dea impresia că s-au întors la școală. Adică autorul francez (nu-mi amintesc numele) ar fi vrut ca interpreții să dea aparența că resimt suflutește ecoul îndepărtat al timpului petrecut în tinerețe și probabil să acționeze conform situației. Dar noi, spun noi fiindcă eram și eu printre cei vinovați, noi nu izbuteam să ne mlădiem și să ne adaptăm zburdălniciei pe care o cerea vîrsta fragedă a școlarilor, cărora le luasem locul în dormitor. Risul nu a fost delectabil pentru public, căruia încercam în zadar să-i comunicăm o veselie și un avînt tineresc nesîncercat. A ris poate de noi, dar nu cu noi. Și piesa a fost curînd retrasă de pe afiș.

Am întrerupt însă gîndurile despre Storin. Multe și felurite roluri a jucat Storin. În „Don Carlos” de Schiller, a fost un subtil rege Filip. Alături de Maria Ventura a întruchipat un îndrăgostit calm, cu nuanțe estompate de profundă stăpînire interioară, în piesa „A iubi” de Gêraldy. Intr-o altă piesă de Gêraldy, „Nunta de argint”, am jucat împreună: eu pe mama, Storin pe tatăl lui Finji și al Mariettei Deculescu, cei doi copii care, conform legilor firii, se îndepărtează de căminul părintesc spre marea și egoista deznădejde a celor ce-i crescuseră. Jucarea acestei piese i se datorează tot lui Storin. La alcătuirea repertoriului și a planului de muncă intrase în discuție și piesa „Nunta de argint”. Maximilian susținea că eram prea vîrstnică pentru acel rol; Storin susținea contrariul. Distribuția trebuia făcută în mod echilibrat ținînd seama de necesitatea de a împărți trupa în așa fel ca o parte să poată pleca în turneu. Acest argument a biruit. O parte din trupă a plecat în turneu, noi ceilalți am jucat „Nunta de argint”, un mare succes pentru toți interpreții. Reluată în repetate rînduri, jucată în turnee triumfale în toată țara, am interpretat-o și cu prilejul sărbătoririi mele pentru 30 de ani de activitate în teatru...

Dar ora este înaintată. Conferința pe țară a directorilor de teatru continuă. Am reintrat în ședință. Firul amintirilor noastre comune se întrerupe. Totuși, întorcîndu-mă acasă, am rămas sub influența răscolitoare a trecutului companiei noastre și a succeselor obținute de unii și de alții dintre noi, și continuam să mă gîndesc mai departe la tovarășii de atunci...

<https://biblioteca-digitala.ro>

duite și necomunicate, în arhiva familiei actorului; multe, desigur, răzlețite în alte arhive particulare știute * sau neștiute.

Cunoașterea lor ar ridica vâlul lăsat peste multe laturi ale personalității lui C. Nottara. În bună măsură, ele ar lumina cu amănunte biografice și personalitatea altor mari artiști contemporani cu dînsul; ar înlesni cunoașterea mai deplină a atmosferei sociale și culturale în care aceștia au trăit și creat, ar înlesni cercetătorilor de astăzi munca pentru descifrarea orizonturilor artistice și concepțiilor despre artă ce-i anima, ca și pentru stabilirea măsurii în care ei au urmat și îmbogățit tradiția artistică a înaintașilor.

Comunicăm, mai jos, cîteva din nenumăratele „hîrtii” lăsate de C. Nottara și aflate în arhiva familiei sale. Ele aparțin unor foarte diverse epoci din cariera maestrului, dar sînt revelatoare pentru cunoașterea timpuriei vocații artistice a maestrului (scrisoarea necunoscutului V. I. Z.), a pasiunii nealterate nici de nevoi, nici de boală, pe care maestrul o nutrea pentru arta sa (scrisoarea către fiul său C. C. Nottara, ciornele petițiilor adresate, în ultima epocă a vieții sale, Direcției Teatrului Național, bolnav fiind) și pentru cunoașterea, în parte, a convingerilor teoretice pe care actorul și profesorul Nottara le nutrea despre arta teatrului. Ni se pare că aceste cîteva, din multele documente din care au fost selectate, desenează cadrul de viață și trăsăturile portretistice ale unui mare artist ce-și așteaptă biograful.

Fl. T.

7/XII/915

Domnule Nottara,

Am o bucurie nespūsă fiindcă am prilejul să te felicit pentru ziua de astăzi cînd în teatru ești sărbătorit pentru talentul și munca ce ai dăruit 40 ani artei dramatice.

Eu însă te felicit și pentru timpul cît ai făcut „actorie” în clopotnița bisericii Sfinții Voevozi (e vreo 45 ani de-atunci).

Îți mai amintești cînd puneai nasul cel mare și apăreai la ferestrele clopotniței unde strîngeai copiii mahalalei? și preoteasa lui Popa Hristache în scurteica cu blană lua la goană și pe actor și pe spectatori?

Dar mătușica cînd îți zicea: „Costică, Costică, iar te-ai dus; uite mă omori cu zile!” Ce timpuri! ce amintiri frumoase de sburdălnicia copilăriei.

Încă odată, primește felicitările uneia cu care ai copilărit, și acum cu părul alb.

V. I. Z.

cu o lacrimă de bucurie

Brăila, 2 aprilie 1902 martie

Iubite Costicuță,

A dîntii grijă a mea a fost să-ți scriu imediat ce am descins la hotel, sosind în Brăila.

O să stăm aci două zile, azi și miine, și Joi plec la Galați, unde o să joc chiar seara. O să te pui în cunoștință cît timp o să stau acolo.

M-am plictisit grozav cu umbletul ăsta de colo pînă colo; aș vrea să ciștig ce oi ciștiga și să mă întorc mai curînd acasă. Dacă nu mi-ar fi de chirie nu aș mai sta un minut, dar trebuie să încropesc cîteva sute de lei ca să plătesc la Credit ceva din chirie căci Vladimir nu știe de glumă. Tu nu le pricepi astea pînă acum, dragă băiete, dar mai tirziu o să vezi și tu cît de greu se trăiește în lume și cu cît sacrificiu și muncă își tirăște omul sărac traiul. Nu e glumă cu viața și cu nevoile ei, de aceea omul, de mic copil, trebuie să-și dea osteneala să învețe carte ca să aibă o carieră sau un meșteșug; căci altmîntrelea rămîne muritor de foame. Să nu crezi tu că toată viața merge cum e cînd ești mic. Nu. Și eu, acasă la tata și la mama, gîndeam că nu o să am grijă de

* Acad. T. Vianu a comunicat, de pildă, cu prilejul comemorării actorului, trei din patru scrisori, cîte deține în arhiva d-sale, în broșura „C. Nottara—omagiul”, editată de Teatrul Național „I. L. Caragiale”, București, 1955.

nimic toată viața, și mă lasam în voia lenei uneori; dar când am priceput că cu mare greutate își face rost în lume omul sărac, atunci a trebuit să mă lupt și să muncesc îndoit, ca să ies la liman. De aceea învăț și fii silitor și cu vioara, pentru că cine știe ce carieră o să iei. În orice caz, de ce te vei apuca trebuie să fii om destoinic ca să poți birui nevoia vieii. Uită-te la mine cum alerg de colo pină colo. Ce câștig la Teatru nu ajunge, mai ales decât de la an la an mi-a tăiat mereu leafa. Fii cuminte, învăță, studiază vioara și să vezi ce bine o să-ți prindă și ce fericiți o să ne faci.

Te sărută papa Costică.

Sint un actor fără noroc. Fiindcă dumneavoastră ați fost așa de amabil și mi-ați înlesnit prilejul să joc pe Eduard în piesa „Richard” și să dovedesc încă destoinicie în creația ce i-am făcut și pentru care am primit frumoase felicitări și mulțumiri din partea dumneavoastră — pentru care și eu vă mulțumesc cu multă recunoștință — acum mă văd nevoit cu destulă părere de rău, să vă mai rog să-mi îngăduiți să fiu înlocuit citva timp cu domnul Calboreanu în rol, pină ce va mai trece valul ăsta de frig și voi putea fără primejdie vădită să-mi reiau rolul. Voi avea grijă ca la vremea hotărâtă să anunț direcția de scenă ca să îngrijească a-mi pune iar numele pe afiș.

Totodată vă cer voie a vă anunța că în Martie, dumneavoastră ați hotărît să faceți aniversarea la *Fintina Blanduziei* care de la 1884 și pînă azi s-a reprezentat de 100 (de

[illegible]

Măști & masca (ca să zici) se pune
 în murele pe apă. -
 Fapt R. o dată va cer' mie a vă aminti
 că în Martie L. D. v-aștepta să face
 ca & să aștepte o la întorsat în fața
 amiezorii Dr. Fantana Blănduș
 care el la 1884 n. p. aștepta o la aștepta
 zăuț de 100, n. va spunea în la
 ultima întorsătură & în bucurie,
 D. v-aștepta că & fi foarte percut
 să aștepta încă Dr. în Floră
Dr. pe care Dr. v-aștepta Dr. v-aștepta
Dr. v-aștepta Dr. v-aștepta Dr. v-aștepta
 adun la amuzament ca' o dată
 în amiezorii el să o dă o seară
 zăuților Fantana Blănduș, n. p. aștepta
 n. ca 50 de ani de când am creat
 pe Floră. -

Ciornă a uneia din ultimele scrisori ale lui C. Nottara

ori) și vă spuneam la ultima întrevvedere, în biroul dumneavoastră, că aş fi foarte fericit să mai apar încă o dată în Horațiu, rol pe care l-am creat atunci; și țin să vă aduc la cunoștință că odată cu aniversarea de 100 de ori de la reprezentația Fintinei Blanduziei împlinesc și eu 50 de ani de cînd am creat pe Horațiu...

...Cind eram sănătos (voinic) și în plină activitate teatrală, ani de-a rindul dumneavoastră ați avut bunăvoință să însemnați prin cronicile din Viitorul și L'Indépendance (să-mi faceți elogii) pentru succesul ce obțineam cu interpretarea rolurilor mele. Acum de cind cu nenorocirea spasmelor ce am căpătat, abia m-am strecurat pe scenă, cind erau mai blajine, astfel că am putut juca în „Viforul” de vreo cinci ori... iar anul trecut am avut mulțumirea să apar în regele Eduard din „Richard al III-lea”, piesă cu care ați inaugurat activitatea dumneavoastră de director al Teatrului Național și apoi în Horațiu din „Fintina Blanduziei”, pentru jubileul de 50 de ani de la prima reprezentație a piesei, precum și a rolului ce l-am creat.

În stagiunea asta însă, pînă acum, sînt pus tot în neputință de a vă cere să-mi fac reîntrarea cu vreun rol din marele meu repertoriu (fiindcă spasmele s-au tot complicat cu niște dureri, sînt bolnav). Nădăjduiesc însă că pînă în cele din urmă, eu și d-rul Manta vom învinge suferința (ce mă ține în clește) a trupului sau mă va învinge ea pe mine și atunci nu va rămîne decît să pornesc pe calea de unde nici un călător nu se mai întoarce, cum ziceam în „Hamlet” în sutele de reprezentații ale acestei piese, pe care am jucat-o pe toate scenele din țară... *

Pe lingă repertoriul curent, alcătuit din piese care să atragă publicul la teatru..., este neapărat nevoie de un repertoriu stabil care să constituie zestrea teatrului; un repertoriu ales care să fie totodată pildă de factură teatrală pentru autorii dramaticei precum și aparatul necesar cu care să se formeze noi actori. (Pentru că cu un repertoriu mai mult comercializant, nu poți). Afară de asta, teatrul trebuie să fie la fel ca și un muzeu de pictură și de sculptură. După cum acolo stau (în ochi) la locul de onoare capodoperele atitor artiști, cu scopul de a forma un gust estetic general, tot așa trebuie să fie aduse pe scenă, în fața publicului, piesele cele bune, rămase pentru totdeauna în repertoriu, cu care să se facă educația atît a publicului cit și a autorilor și actorilor.

În orice carieră, cind te pune la retragere sau te retragi singur, nu mai poți avea nici plăcerea, nici obligația de a mai exersa funcțiunea ce ai avut; — de pildă, un general pus la retragere nu mai e chip să fie general propriu-zis, căci nu mai are ce comanda, oricît ar fi el de sănătos și vinjos; pe cită vreme actorul, numai sănătate să aibe, tot își poate satisface pasiunea rămasă tînără în el, pe vreo scenă oarecare, și astfel mai poate gusta din succesul de teatru care rămîne pentru dînsul cultul lui nealterat.

Mai întîi de toate, creațiunea unui rol trebuie să-și aibă originalitatea sa. Actorul care se slujește de modele străine în compunerea rolului ori introduce în jocul său accente, intonații, gesturi și atitudini împrumutate de la alți actori ori se repetă pe sine însuși, are cel mult măgulirea de a fi făcut o (bună) pașă.

Am cătat, pe cit am putut, să feresc creațiunile (rolurilor) mele de orice influență străină; am avut ca principiu să aleg modelele pentru rolurile mele din actualitatea care mă înconjură, fiindcă actorul trebuie să fie un... **

— Cind ați ris și cind ați plins cu adevărat pe scenă? ***

— Batista mea a rămas uscată; batistele publicului au fost umede de lacrimi.

Publicul nu trebuie sustras de la continuitatea emoției căpătate prin plînsul actorului. Constatînd că plînge cu lacrimi adevărate — că-i joacă lacrimi în ochi — nu mai e atent, deoarece constată un lucru care trebuie să-i rămîie ascuns. Fiindcă actorul nu trebuie să arate mijloacele prin care emoționează.

*Cele două texte din urmă sînt ciorne ale unor scrisori și prezintă foarte multe ștersături și reveniri. Am expurgat mare parte din aceste reveniri pentru a lăsa fraza fluentă. Nici una din ciorne nu poartă dată; e de presupus din conținutul lor că aparțin ultimilor ani de viață ai actorului.

**Textul notei, scris pe o hîrtie răsleată, se încheie fără a fi terminat.

***Întrebarea e scrisă de o mînă străină. Numai răspunsul aparține lui Nottara.

Aripile cresc în văzduh

Prezența în actualitate a artistului nu este un imperativ dogmatic, ci o condiție a creației estetice din care artistul nu poate evada. El este vrind nevrind martorul timpului său, martor cinstit sau mincinos, profund sau superficial, dar în chip necesar — martor.

Invinuirea că literatura pe care o numim istorică reprezintă o „evadare” în trecut e — în cazul operelor de valoare — absurdă. E mai mult decît probabil că „Don Carlos”, de pildă, ar fi părut neinteligibil contemporanilor lui Filip al II-lea, în vreme ce contemporanii lui Schiller au găsit în piesa aceasta „istorică” satisfacții și îndemnuri determinate tocmai de caracterul ei actual, de prezența puternică a scriitorului în actualitate. Literatura istorică de valoare e o literatură prin excelență politică — așa spune chiar agitatorică —, e o literatură a contemporaneității.

Mai degrabă poate ieși artistul, într-o oarecare măsură, din prezent, printr-o mișcare de anticipare. E cazul atîtor creatori mari, neînțeleși în timpul vieții, pentru că anticipau cu o generație și uneori mai multe, moduri de sensibilitate și de percepere a realității. (Nici aici, bineînțeles, nu poate fi vorba de „evadare” din actualitate, ci dimpotrivă, de o maximă aderență la ea, pînă la epuizarea ultimelor ei semnificații, pînă la intuirea posibilităților ei nemanifestate încă).

Ceea ce caracterizează în această chestiune a actualității o literatură militantă ca a noastră, e, așadar, convingerea și *voința* scriitorului de a desprinde din actualitate aspectele ei esențiale, efortul lui *conștient* de a contribui la rezolvarea problemelor considerate majore de către poporul său și umanitate. Aici se găsește justificarea îndrumării tematiche, acceptată de scriitor nu ca o intervenție arbitrară în evoluția sa, ci ca un sprijin lucid și atent. Busolă și nu bici.

Faptul că partidul arată scriitorilor că au datoria să atace problemele mari ale zilelor noastre și să-și îndrepte, în primul rînd, atenția asupra aspectelor esențiale ale construirii lumii noi e firesc. Nu vād ce neghiob s-ar putea supăra sub pretextul încălcării libertății de creație. Aceasta este însăși una din legile muncii scriitorului de azi. Dar atunci cînd aceste adevăruri cunoscute sînt reluate în revistele de breaslă, în articole-fluviu în care fiecare frază reproduce de fapt cuprinsul celei precedente; atunci cînd în lungi discuții — fie în coloanele acestor reviste, fie în ședințe zise „de lucru” — fiecare vorbitor în parte reia și încearcă să demonstreze ceea ce toată lumea știe, nu poți să nu ai sentimentul penibil că se bate pasul pe loc.

Ceea ce trebuie știut, ceea ce trebuie în adevăr discutat sînt dificultățile și posibilitățile legate de tratarea marilor teme ale actualității.

Ceea ce-i necesar să rezulte din aceste discuții, este un *climat prielnic* îndrăzelii creatoare — pentru că altfel primejdia mediocrității, a poncifului și a rețetelor va plana asupra literaturii noastre.

Ceea ce trebuie să se audă e cuvîntul criticii.

Cred că una din condițiile cele mai însemnate, pentru ca scriitorii noștri să-și poată duce la capăt misiunea înaltă pe care o au, este existența unei critici competente, constructive, pasionate și de o mare probitate.

Sînt necesare cercetările de istorie literară — și spiritul serios în care au început să fie întreprinse asemenea studii, în ultimul timp, reprezintă o certă victorie; sînt necesare cronicile oneste; pot fi acceptate, la rigoare, chiar și pamfletele iscate pe pretextul unei intenții insuficient de limpede exprimată, dar ceea ce așteptăm în primul rînd de la critică sînt totuși *ideile*. Vii, noi, curajoase, deschizătoare de drumuri. Mai ales în materie de literatură dramatică, unde inerția conformistă pare a fi prins solide rădăcini. Din păcate, critica noastră, aplicată la actualitate, manifestă deseori o reală penurie de idei, pe care gongoris-mul exprimării, hazul unor ironii și citatele puse ca să demonstreze cultura criticului nu pot s-o ascundă. E nevoie de critici animatori.

De ce să nu spunem deschis că în munca sa, scriitorul de teatru are de întîmpinat nu numai greutățile propriilor sale confuzii, nu numai dificultățile ridicate de cunoașterea insuficientă încă a materialului pe care-l tratează, dar deseori și rezistența unei anumite critici leneșe, plate, suficiente, lipsite de entuziasm și de pasiune pentru idei. Ar fi util ca acești critici — dacă într-adevăr soarta literaturii noastre le stă la inimă — să se substituie pentru o clipă scriitorului, pentru a-și da seama cît de paralizantă poate fi, pentru spiritele mai timide și îndeosebi pentru tineretul care acum se ridică, o asemenea îngustime de vederi și de sensibilitate.

E zadarnic să tunăm și să fulgerăm împotriva schematismului și convenționalului, atîta timp cît orice părăsire a locului comun (fac mențiunea pentru criticii „binevoitori” că părăsirea locului comun nu înseamnă „goana după originalitate cu orice preț”) este întîmpinată cu neîncredere, cu teamă de răspundere, mărturisită sau nu.

Este zadarnic să pledăm pentru îndrăzneală în creație, atunci cînd textul unei lucrări literare e puricat cu lupa vinătorilor de mici greșeli. Frica nu înseamnă principialitate. Principialitatea e o atitudine activă — și nu o cumînțenie plăcidă. Aceasta, mai ales în artă.

Este zadarnic să discutăm despre teatru dacă nu ținem seama de legile lui specifice, de posibilitățile și limitele sale, dacă nu știm să-l citim și dacă-l judecăm așa cum se judecă un roman. (Între paranteze fie spus, cred că teatrul, prin esență și prin travaliul intim al dramaturgului, e mult mai aproape de poezie).

Este zadarnic să discutăm despre actualitate dacă o confundăm cu actualitatea gaze-tărească. Numai timpul de elaborare interioară a unei opere depășește de multe ori un an. Alteori cuprinde o viață.

Este zadarnic să cerem lucrărilor literare pe teme actuale profunzime și garanție de durată, dacă nu vom insista asupra faptului că această actualitate nu devine cu adevărat artistică decît în clipa cînd integrează în plămada ei marile semnificații umane.

Concluzia? Pentru ca literatura noastră să facă față misiunii de martor cinstit al vremii ei, cred că e necesară, între altele, crearea unui climat de efervescență artistică, de pasiune în căutări, de efort colectiv spre mai sus. Aripile nu cresc pe pămînt, ci în văzduh.

Știință sau empirism?

De bună seamă că, în ultimii ani, teatrul a făcut progrese remarcabile la noi. În primul rînd, faptul se datorește condițiilor speciale care au fost puse la dispoziția actorului pentru a-și îmbogăți munca lui profesională.

Munca artistică se bazează astăzi, în teatru și institut, pe o metodă științifică, metodă care — în spiritul lui Stanislavski — trebuie să fie aplicată creator, studiind cu grijă și cu dragoste toate problemele legate direct sau indirect de actul de creație. Fenomenul creației artistice nu începe și nu sfîrșește cu actul de creație în sine. Acesta nu se poate petrece — din punctul de vedere al metodei științifice — în condiții spontane și izolat. El reprezintă un moment de vîrf din graficul muncii de creație și este în funcție directă de o seamă de condiții fundamentale.

Actul de creație este rezultatul unei intense și pătrunse munci artistice, științifice, dirijate. El se petrece în punctul unde se confruntă conștiința artistică a actorului cu studiul și munca lui creatoare. Stanislavski a răsturnat concepția veche, empirică, prin care actorul se revela în spectacol, ca un miracol. În lecțiile lui de regie, acest mare om de teatru, care ne-a lăsat monumentala lui experiență pentru a o confrunta cu a noastră și a ne-o însuși, spune un adevăr care trebuie să stea pe frontispiciul oricărui teatru: „Teatrul începe din clipa în care, sculindu-vă de dimineată, v-ați întrebat ce trebuie să faceți în timpul zilei, pentru a avea dreptul să

veniți cu conștiința curată la repetiții, la lecții, la spectacole”¹.

Această „conștiință curată” a actorului trebuie să fie cea mai importantă cucerire spre care să tindem a o realiza, ca o condiție primordială a creației. Prin conștiința lui curată, actorul devine un ucenic fidel al metodei științifice în munca artistică. Fără această conștiință curată, actorul se complăce în șabloane sau cade în manierism, iar actul lui de creație, datorită unui fel empiric sau pragmatic de a munci, se va resimți, nu va convinge, va pluti ca o navă fără cîrmă.

„AMBIANȚA SOLEMNĂ” — CONDIȚIE FUNDAMENTALĂ

Munca științifică — în teatru, ca în orice sector de muncă creatoare — nu se poate realiza fără a satisface, în prealabil, anumite condiții fundamentale, fără a-i realiza actorului acea „ambianță solemnă” considerată de Stanislavski absolut necesară, și în lipsa căreia „procesul creator de trăire scenică” nu se poate împlini. Pentru aceasta, e necesar ca actorul să găsească în scenă decorurile și recuzita puse la punct, o curățenie desăvîrșită, la repetiții ca și la spectacol, precum și să simtă permanent în jurul lui grija de a-i economisi timpul de lucru.

Principalul organizator al acestei „ambianțe solemne” este regizorul care, ca „gazdă a spectacolului”, este, în aceeași

¹ N. Gorceakov, Lecțiile de regie ale lui K. S. Stanislavski, pag. 44, E. S. P. L. A., 1955.

măsură, responsabil față de „oaspeții săi, spectatori”, ca și față de actori „care poartă pe umerii lor întreaga răspundere artistică și ideologică a reușitei spectacolului”.

Aceasta este una din sarcinile principale și de ansamblu ale regizorului care, la noi, cam lasă de dorit sau se satisface în mod empiric. În primul rînd, nu avem foaieri de repetiții convenabile, iar munca de repetiții se face neorganizată. Din cauza aceasta, îndeobște, actorul este pus în situația de a repeta mecanic, fără plăcere, în locuri friguroase, fără aer, înghesuit într-un mobilier care nu are nici o conținută cu „ambianța solemnă” a piesei în care repetă. Nu sînt orînduite prea bine orele de repetiții, ele planificîndu-se la fel de empiric, în zile în care actorii au seara spectacol, încît, sînt unii care repetă cîte 4—5 ore istovitoare, pentru ca terminînd repetiția să intre după o jumătate de oră în spectacol. Nu se întrebă oare regizorii, cum vor putea actorii să-și creeze acea tensiune sufletească necesară actului de creație, cînd intrarea lor în scenă e bruscă, după ce ies oboșiți fizicește din repetiție? Ca să nu mai pomenim și de acele cazuri, mai ciudate, în care unii actori fac naveta între foaieri, de la o repetiție la alta, între timp mai trag o fugă și pînă la radio; ca să imprime, și vin în ultima clipă, cu suflul la gură, ca să intre în spectacol de seară. Este un record acesta, fără îndoială, dar nu poate fi o treabă serioasă, nici la repetiții, nici la radio și nici la spectacol!

Sînt convinși că regizorii noștri l-au citit pe Stanislavski. Dar, nu cumva unii dintre ei l-au citit superficial, aprobîndu-l din condescendență, fără a-și însuși sfaturile lui de bătrîn om de teatru, de vreme ce aceștia nu-și pot achita îndatoririle lor organizatorice și nu izbutesc „să asigure la fiecare repetiție o atmosferă creatoare pentru ca în actor să se nască un personaj viu, viabil, logic, activ și care să trăiască puternic întîmplările piesei”¹. De ce se vorbește atunci de metodă științifică în munca artistică, dacă regizorul nu dă importanță condițiilor fundamentale ale acestei munci, forțînd actorul să lucreze crispat, mecanic și în condiții istovitoare? Cînd Stanislavski a cerut regizorului să

organizeze cu grijă și cu dragoste repetițiile actorilor, economisindu-le în mod științific timpul, s-a gîndit oare acest regizor că actorul lucrează bine atît timp cît programul lui e judicios folosit? Dacă munca se duce în condiții anevoioase, atunci actorul iese din atmosferă și relațiile dintre regizor și actor — în loc să se împlinescă în actul solemn al muncii creatoare — se înăspresc, actorul își pierde încrederea în regizor, căci nu se va putea realiza artistică. Cît e de necesară această „ambianță solemnă” în munca artistică se poate vedea din atîtea spectacole care sînt reci, rigide, bine realizate tehnic dar automatizate, căci actorul nu a fost încălzit pe dinăuntru, nu și-a găsit — din repetiții — ambianța solemnă care face să se topească rolurile în acel tot simfonic, care este garanția artei adevărate.

Această „ambianță solemnă”, presupunînd că a fost creată inițial, trebuie întreținută pe parcursul spectacolelor. Unii din regizorii noștri — și acesta este încă un vestigiu al metodelor empirice de lucru — consideră munca terminată, odată cu primele spectacole de după premieră. Spectacolele rămîn să se desfășoare nesupravegheat, încît culisele încep să devină zgomotoase și actorii nu se pot concentra. Din această cauză, actorii mai puțin scrupuloși cu conștiința lor artistică încep a deforma replicile de dragul unei „poante”, scăzînd valoarea artistică a spectacolului. Toate acestea pornesc însă din lipsa de organizare științifică a muncii cu actorii, încă din faza repetițiilor.

ROLUL ACTIV AL REGIZORULUI

Măsura și calitatea unui spectacol o dă regizorul prin conștiința lui profesională, prin pregătirea lui artistico-ideologică și prin modul în care își organizează munca. Regizorul dispune de condiții speciale care-i pun la dispoziție o documentație bogată, pe care o poate utiliza din plin, și un material uman actoricesc deosebit de ales. Unii regizori ies din cadrul și ambianța piesei, îmbătîndu-se cu documentația de dragul de a vorbi „ex cathedra”. Apoi trec brusc pe scenă, fără a fi explicat fiecărui actor, în prealabil, cadrul în care se mișcă, sub pretextul că relațiile între om și decor, între om și recuzită se vor produce din confruntarea lor. Greșită

¹ N. Gorceakov, op. cit., pag. 219

și periculoasă această metodă empirică, care pretinde a fi științifică! Decorul și recuzita sînt eronat socotite simple accesorii; ele fac parte integrantă din detaliile și modul de viață al personajului, din biografia acestuia. Într-un fel se dezvoltă graficul psihotehnic al rolului cînd actorul se mișcă între obiecte care fac parte din felul de viață al personajului, și altfel cînd acestea nu sînt solicitate nici de firea, nici de situația lui socială, nici de replica lui. Actorul crește fals în rol, iar linia rolului se desfășoară alături de drum, din pricina unei concepții rigide, fals autoritare, pe care regizorul o impune. Autoritatea acestuia — absolut necesară și intim legată de reușita spectacolului — crește în măsura în care actorul pătrunde în intimitatea personajului, izbutind a-i afla și trecutul și viitorul. Pentru aceasta, regizorul trebuie să găsească metoda cea mai justă de a-l dirija, creîndu-i condițiile psihotehnice necesare.

Sînt alți regizori care domină spectacolul dincolo de linia lui simfonică, regizori cu o personalitate actricească dominantă intratit incit se joacă pe ei în fiecare rol. În asemenea situații asistăm la spectacole monotone, în care toate personajele devin monocorde și trase la plumbagină. Astfel de regizori înecă personalitatea actorilor, le taie aripile de vulturi și îi transformă în păsări domestice. Mai este și o altă categorie, din care face parte acel soi de regizori care, încă de la primele lecturi la masă — mai înainte ca actorul să fi luat cunoștință de toate datele piesei și ale rolului —, fixează arbitrar, „mari pauze regizorale“, iar apoi, trecînd cu repetițiile pe scenă, același regizor — dominat de un temperament nestăpînit — intrerupe actorii la fiecare replică, agitîndu-se ca un alter-ego al lor, scoțîndu-i astfel din atmosferă, enervîndu-i peste măsură. Actorul simțînd respirația regizorului în ceafă, izbindu-se de el în scenă ca de o mobilă care nu e pusă la locul ei, nu se poate concentra, așteptînd să se termine repetițiile devenite un coșmar. Dar coșmarul continuă și în spectacol, din nefericire, căci regizorul apare în culise, la spectacol, și actorul îi aude de-acolo răsufletul greu de locomotivă:

— Incet !... ssst !... pauză !... acum !... așa !...

Actorul — care este excesiv de sensibil

în timpul creației — este violent, scos brutal din sfera concentrării lui, se rupe de pe linia de comunicare cu partenerul în scenă și, în cel mai fericit caz, devine un teleimprimator care înregistrează automat impulsurile teleghidate din culise de un regizor în transă...

Sînt și regizori care, timorați de personalitatea actorilor, sau, căutîndu-și dintru început — spre ușurință — o distribuție „tare“, dispar de la început, din repetiție, în spatele acestora, iar spectacolul se desfășoară neunitar, ca o simfonie în care se aud numai pianul și toba mare, atunci cînd partitura solicită tonul de ansamblu al violilor.

Problema distribuției este încă una din cele mai acute în teatrul nostru. Nu poate fi un regizor bun acela care nu știe să-și facă distribuția solicitată de text. Dar această premisă nu poate duce la concluzia ca regizorul să facă numai distribuții gigantesti pentru a avea certitudinea valabilității lor. O distribuție bună înseamnă aceea în care actorul, mare sau mai mic, corespunde rolului a cărui perspectivă regizorul este obligat a o avea de la început; cu atît mai mult cu cît el are sarcina să muncească cu actorul, mare sau oricît de mic ar fi acesta, bătrîn sau tînăr, pentru a-l conduce pe linia de gîndire artistică a piesei, în cadrul bine determinat al supratemei. Opera aceasta de finisare o face actorul sub îndrumarea directă a regizorului și indirectă a ansamblului în care trebuie să se topească.

Pentru a realiza acest deziderat, regizorul trebuie nu numai să fi studiat sistemul de muncă științifică, nu numai să concentreze o documentație fabuloasă, nu numai să știe a găsi supratema și subtextul, dar să și aplice în mod organizat metoda cea mai bună; să dirijeze fără să domine; să conducă fără să dispară; să-și realizeze viziunea largă a spectacolului, dînd fiecărui actor perspectiva rolului său. Mai ales, să impună acea disciplină de repetiții și spectacol care nu admite toleranțe, cum sînt, bunăoară, repetițiile... fără actori. O repetiție în care lipsește un singur actor (nu vorbesc de cazul mai grav al actorilor care, din motive de împănare, își îngăduie să lipsească fiindcă sînt „indispensabili“ și nu pot fi ca atare sancționați) este infructuoasă. Stările sufletești care sînt exteriorizate în replică nu pot fi

create, pătrunse și transmise, indiferent dacă replica sosește de la actorul-personaj sau de la sufleur ori regizor.

Aș mai adăuga, la acest capitol, o anomalie în munca de regie și anume faptul că regizorul nu-și impune întotdeauna punctul de vedere în ansamblu, lăsând scenografului libertatea și răspunderea pentru decor, iar muzicologului — sarcina muzicii spectacolului. Regizorul trebuie să aibă și viziunea cromatică și cea tematic-auditivă a spectacolului, pentru care răspunde solidar cu scenograful și compozitorul, tot așa cum răspunde pentru creația artistică, solidar cu actorii.

ACTORUL ȘI MUNCA CU SINE INSUȘI

Din acest empirism sau pseudostiintificism care se reflectă uneori în munca regizorală, rezultă evident o serie de consecințe raportate în munca actorilor, atât a celor tineri cât și a celor mai vîrstnici.

Actorii tineri crescuiți în institut, unde au primit o educație artistică axată pe metoda științifică, se trezesc dezorientați în ziua în care constată că ceea ce au învățat nu se aplică întocmai în teatru. Dezorientarea aceasta îi refugiază pe unii în indisciplina și-i aruncă finalmente în meșteșugărisim. Profesorii lor le poartă răspunderea pînă îi promovează pentru nobila muncă de actor și apoi, îndeobște, îi abandonează. Nu este oare o greșală faptul că „maestrul” nu-și continuă legătura cu foștii săi ucenici și-i lasă izolați tocmai atunci cînd li se clatină încrederea în sistemul în care au fost instruiți? În imediata apropiere a acestei răspunderi urmează răspunderea regizorilor și a actorilor veterani, care nu știu să și-i apropie, să-i sfătuiască, să le lămurească nedumeririle, să-i crească mai departe. Izolați astfel, actorii tineri — dacă au fost promovați ca virfuri tinere, grație însușirilor lor speciale — se desprind repede de canoanele învățaturii lor, uită că meseria aceasta se învață neconținut și devin rutinari; ar vrea să urce ușor pe culmi, fără să „co-boare”... în figurație.

Figurația este o noțiune neagră, un fel de sperietoare, pe care acești „copii teribili” ai scenei o ocolesc cu grijă sau cu repulsie. Fenomenul acesta mi-a dat de gîndit și ar trebui să fie mai viu dezbătut pentru a scoate din sufletele celor tineri

superstiția figurației. Actorii mari au trecut și ei prin această etapă a figurației, care trebuie socotită ca adevărata școală de ucenicie în scenă. E vorba de figurația activă pe care ne-a învățat maestrul Paul Gusty să o iubim; figurația în care acest mare regizor ne utiliza pentru a ne descoperi calitățile actoricești din felul în care „figuranții” participau la evenimentele din scenă. Și din cînd în cînd îl auzeam: „Tu, tu de acolo... uitați-vă la el, el nu face figurație! El joacă un rol!” La următoarea piesă pe care o pune în scenă, maestrul Gusty încredința acestui figurant un rol. Actorii care nu au trecut prin această experiență, după un sfert de veac de „roluri prime”, nu știu să închidă o ușă (nu e chiar atît de ușor!) sau ce să facă cu mîinile în scenă.

Din cauza aceluiași empirism metodologic, sînt actori care nu muncesc cu ei înșiși, nu vor să trăiască organic spectacolul și se lasă furați de mirajul așa zisei comodități cu care trec rampa; aceștia sînt actorii-meșteșugari, șablonarii, a căror metodă de lucru se reduce la un „ceremonial mecanic” și ale căror mijloace pornesc de la șabloane ca să termine în falsă emoție a „isteriei scenice”: actori care privesc mecanic un obiect în scenă, obiectul de care vorbesc, fără să-l vadă (la fel și partenerul), sau actori care joacă la rampă privind în sală, pedalînd pe replică, nemenaînd replica partenerului, deși aceasta ar trebui marcată. „Șablonul — spune Stanislavski¹ — se infiltrează în artist ca rugina. Dacă el găsește o cît de mică spărtură, pătrunde mai departe, se înmulțește și tinde să cuprindă toate momentele rolului și toate piesele aparatului plastic actoricesc. Șablonul umple orice moment din rol care a rămas gol de sentiment viu, și se cuibărește trainic acolo. Mai mult decît atît, el țîșnește înainte ca sentimentul să fie deșteptat și îi taie drumul; de aceea actorul trebuie să se ferească cu vigilență de serviciile șablonului care se ține scai de el”.

Toate aceste procedee meșteșugărești după șabloane sînt lipsite de esență interioară și creează o manieră convențională care deformează natura omenească a artistului, iar emoția actorului devine artifi-

¹ K. S. Stanislavski, Munca actorului cu sine în..., pag. 43, E. S. P. L. A., 1956.

cială și periferică. Pentru a remedia asemenea deficiențe, actorul — concomitent cu munca lui cu regizorul — trebuie să muncească mult cu sine însuși. Din această permanentă confruntare cu sineși, din acest auto control pedagogic, bine îndrumat și supravegheat, actorul va descoperi în el valențe nebănuite care, altfel, vor trăi mai departe în stare larvară.

„CALEA DE AUR“ ȘI PERSPECTIVA ROLULUI

Un fenomen care pare, la prima vedere, inexplicabil, este descreșterea emoțională care se petrece pe parcursul unor spectacole în care textul e bun, actorii și regizorii așijderea. Ce se petrece într-un asemenea spectacol care, deși are elementele citate valoroase, produce un rezultat contrariu? Nu cumva uniformitatea lui ritmică, monotonia lui se datoresc faptului că actorii creează fără perspectivă? Cred că aici este explicația: problema perspectivei rolului căreia nu i se dă încă o importanță funciară, aceea pe care o are de fapt, în biologia unui spectacol.

Rolul are o viață completă, nu se rezumă numai la timpul lui prezent; el are și trecut și viitor. Uneori, regizorul explică foarte bine trecutul personajului, dar nu-i poate desluși viitorul. Din această pricină sint actori care, dacă personajul lor nu participă decît în primele două acte, nu mai dau importanță ultimului act, frîgînd viața personajului în mod brutal, abuziv și illogic. Inseamnă că nici actorul, nici regizorul n-au avut perspectiva corespunzătoare a rolului și, respectiv, a operei. Orice apariție în scenă, oricît de scurtă și în orice moment al piesei s-ar petrece, are un țel final, o perspectivă, o supratemă care-o leagă indisolubil de evoluția piesei.

„Numai după ce actorul va gîndi, va analiza, va trece prin tot rolul și în fața lui se va deschide acea perspectivă depărtată, frumoasă, care te imbie să te apropii de ea — spune Stanislavski — va deveni vorbirea lui, ca să spunem așa, presbită și nu mioapă ca mai înainte. Atunci el nu va mai juca teme separate, nu va rosti fraze, cuvinte separate, ci idei și perioade întregi”.¹ Finalul unui rol depinde de începutul lui și viceversa. Numai însușindu-și perspectiva rolului, actorul va putea da viață personajului său, iar spectacolul va deveni un tot simfonic.

Sentimentele exprimate pe scenă trebuie să fie chemate organic la viață de către personaj, așa cum cere viața însăși. Soli-citate altfel, emfatic, cu tendința de umflare pe care o au unii actori cu rutină care acționează direct asupra spectatorilor, sentimentele sint false. Actorul trebuie să găsească adevărul vital și artistic al sentimentelor, acea „cale de aur” — de care vorbește Stanislavski — și care este fundamental necesară pentru trăirea fidel-artistică a rolului interpretat.

In concluzie, deficiențele semnalate dovedesc că încă sint uzitate metode empirice în teatrul nostru și că, pentru a le lichida, este necesar ca regizorii și actorii să studieze și să aplice cu convingere învățătura transmisă de înaintașii noștri care au creat școala noastră realistă: Constantin Nottara, Iancu Petrescu, Aristide Demetriad, Nicolae Soreanu, Paul Gusty; să îmbogățească această școală cu metoda științifică în munca artistică, pe care ne-o pune la dispoziție marea, incomparabila experiență de teatru a lui Stanislavski.

¹ K. S. Stanislavski, op. cit., pag. 503

Scrisoare către un director de teatru

Treceam zilele trecute pe lângă un panou plin cu afişele multicolore ale teatrelor bucureştene, reprezentînd repertoriul lor curent. Se învecinau pe aceste afişe nume ale dramaturgilor romini contemporani sau clasici, cu nume ale celor mai de seamă autori dramatici de peste hotare, de azi şi din trecut, ale căror opere — bogate în învăţăminte despre viaţă şi despre oameni — atrag seară de seară mii de spectatori. „Citadela sfărîmată”, „Familia Kovacs”, „Împărătiţa lui Machidon”, „Horia”, „Preludiu”, „Trei generaţii”, „Nota zero la purtare”, „O chestiune personală”, „Răzvan şi Vidra”, „Fintina Blanduziei”, „Ani de pribegie”, „Revizorul”, „Don Carlos”, „Regele Lear”, „Vino vaşi fără vină”, „Tania”, „Nunta lui Figaro”, „Nora”, „Cei ce caută fericirea”... Atîtea titluri ispititoare, bogate în sensuri, indicînd piesele care — numai în răstimp de un an — au îmbogăţit repertoriile teatrelor noastre.

Gîndul mi-a zburat către alte panouri asemănătoare, care, în diverse oraşe ale ţării, anunţă cu litere de foc, sau verzi ca firul ierbii, sau aurii ca holdele date în pîrg, titlurile pieselor către care spectatorii grăbesc pasul la căderea serii: „Pygmalion”, la Cluj; „Boieri şi ţărani”, la Piteşti; „Romeo şi Julieta”, la Iaşi; „Minna von Barnhelm”, la secţia germană a teatrului din Timişoara; „Alcadele din Zalomeea”, „Cetatea de foc”, „Mireasa desculţă”, „Mielul turbat”, „Intr-un ceas bun”, „Povestea unei iubiri”, „Fata apelor”, „Avansarea şefului”, „Trei zile fac un an”...

Într-adevăr, mi-am zis, repertoriul actual al teatrelor noastre este bogat şi mult mai variat decît acum cîţiva ani. În loc de 3—4 piese româneşti, care să apară cu regularitate în repertoriile tuturor teatrelor,

directorii acestora au astăzi posibilitatea să aleagă dintr-un număr mare de piese, pe cele mai valoroase, mai potrivite cu nevoile şi cu forţele colectivelor lor. În loc ca acelaşi repertoriu, cu mici variante, să se repete cu o monotonie obositoare la aproape toate teatrele din ţară, astăzi harta repertoriului prezintă multe surprize plăcute, dovedind spiritul de iniţiativă al unor directori de teatre, care nu se mulţumesc să copieze mecanic repertoriul teatrelor din Capitală, ci se străduiesc să-şi alcătuiască un repertoriu propriu, cu îndrăzneală şi pricepere.

Aceste gînduri, de o evidentă nuanţă trandafirie, mi-au fost întrerupte însă de întrebări cam indiscrete, urmate îndată de alte gînduri, mai puţin vesel colorate decît cele dintîi. Pe acestea m-am gîndit să ţi le împărtăşesc şi duminică, tovarăşe director de teatru, pentru că duminică ţi se adresează în primul rînd.

O primă întrebare, care m-a făcut să ies din starea de dulce reverie în care căzusem, a fost: Ei, şi mai departe? Ce vor aduce nou stagiunea viitoare şi anul 1957, faţă de stagiunea actuală? Care sînt perspectivele?

Am încercat să răspund, arătînd că piesele româneşti noi, care au apărut în această stagiune, vor fi jucate în stagiunea viitoare în alte oraşe ale ţării. Autorii dramatici lucrează, pregătînd noi piese, care să le vorbească oamenilor de azi despre cele mai arzătoare probleme ale actualităţii. Iată cîteva exemple: După ce a evocat figura impresionantă a conducătorului iobagilor răsculaţi — Horia, Mihail Davidoglu s-a îndreptat către urmaşii oamenilor de atunci, care se luptă azi cu muntele şi cu apa, clădind acel minunat

monument al civilizației noastre socialiste, hidrocentrala de la Bicaz. Titlul noii piese va fi „Fata plutășului”. După ce a trecut, nu fără greutate, pe sub „Arcul de triumf” al eliberării țării noastre de sub jugul fascismului, Aurel Baranga se întoarce la genul comediei satirice, în care talentul său și-a găsit mediul prielnic și pregătește acum „Buturuga mică”, o satiră la adresa acelor care și-au făcut din clevetire și defăimare un mod de viață. Tiberiu Vornic încearcă să pătrundă și să dezlege itele fine ale șovinismului, în piesa „Oameni de o mie de ani”. Horia Lovinescu lucrează în mare taină o piesă, al cărei conflict izvorăște din arzătoarea problemă a zilelor noastre: lupta pentru pace. Petru Dumitriu și Sonia Filip caută căile spre rezolvarea problemelor căsătoriei și dragostei, în piesa „Romanticii”. Francisc Munteanu, Tudor Mușatescu, Valeriu Lucu, Virgil Stoienescu, Al. Mirodan, Ionel Lazareanu și alți autori dramatici — tineri debutanți sau dramaturgi cu experiență — s-au angajat să scrie piese noi, inspirându-se din viața de azi, pasionată și plină de noi descoperiri, a poporului nostru.

Dar oare este de ajuns? Cite din piesele care se scriu în prezent vor izbuti într-adevăr să cuprindă clocotul zilelor de azi, să pătrundă în adîncul vieții, să dea la iveală gândurile profunde și sentimentele puternice ale oamenilor pe care-i întâlnim zilnic în tramvai, pe stradă, în magazine, figuri aparent impasibile, dar cu sufletele dîldora de frămîntări și de bucurii?! Imi pun această întrebare, gîndindu-mă la piesele apărute în ultima vreme pe scenele teatrelor noastre. O analiză oricît de sumară a lor ne dezvăluie slăbiciuni esențiale, care izvorăsc atît din insuficiența cunoaștere a vieții de către autori, cît și din lipsa lor de măiestrie, din stăpînirea cu totul nesatisfăcătoare a legilor și tehnicii genului dramatic.

Sîntem încă în faza de promovare a unor lucrări stingace, lipsite de măiestrie, adesea slabe, jucate numai pentru mîliul că ele tratează teme actuale, că ele conțin idei prețioase, necesare educării spectatorilor. Dar și eu și dumneata știm foarte bine că spectatorii nu se emoționează și nu se lasă ușor convinși, în fața unor manechine care debitează lozinci, rostesc sentințe moralizatoare și se poartă „just”. Spectatorul vine la teatru pentru a afla povestea unor oameni de care să se emoționeze, să ridă sau să plîngă și apoi să tragă învățăminte pentru viața lui. Spectatorul pleacă acasă cu imaginea celor văzute la spectacol. Impresiile cîștigate se adaugă la bagajul impresiilor sale de viață, îmbogățindu-i experiența, alimentîndu-i gîndi-

rea, sentimentele, influențîndu-i atitudinea, conștiința. O piesă slabă, lipsită de forță emoțională, nu acționează asupra spectatorului, îl lasă indiferent și rece.

Înseamnă, deci, că nu trebuie să jucăm decît acele piese, care răspund în cel mai înalt grad exigențelor de ordin ideologic, politic, estetic? Nu. Nu o dată s-a întîmplat, ca un director de teatru — ia gîndește-te, n-ai fost cumva chiar dumneata? — să refuze să joace o piesă romînească, socotindu-le pe toate prea slabe față de exigența sa estetică. Uneori, exigența devine o firmă, sub care se pitesc de fapt atitudinea disprețuitoare față de creația originală, fuga de răspundere și de efort.

Nu respingerea pieselor slabe, ci munca și lupta asiduă, înverșunată, pentru ca acele piese care comunică oamenilor de azi idei importante despre viață, despre iume, să capete o formă artistică în stare să le transmită cit mai direct, în imagini plastice, concrete, impresionante, spectatorilor din sală — aceasta și se cere, tovarășe director.

Dar, ce-am făcut oare noi, ce-am făcut oare dumneata, tovarășe director de teatru, pentru a avea în repertoriu acele piese bune, bogate în idei, pline de viață, pe care publicul le așteaptă cu nerăbdare și pe care le primește cu entuziasm cînd apar? Pentru că nu trebuie să cădem în extrema negrului pesimism, nesocotind succesele pe care dramaturgia originală le-a avut cu adevărat în ultimii ani. Este vorba aci însă de dezvoltarea acestor succese și de lichidarea atitudinii pasive, de „pică pară mălăiață”, față de creația dramatică originală.

Pe cîți dintre autorii care și-au comunicat proiectele lor, i-ai ajutat să le ducă la capăt? Cu cîți dintre autorii dramatici — și slavă domnului, nu putem spune că nu avem dramaturgi talentați — ai stat de vorbă despre proiectele dumitale în legătură cu activitatea viitoare a teatrului pe care-l conduci, cu repertoriul, cu sarcinile noi ale colectivului? Cîți dintre dramaturgi sînt prietenii teatrului dumitale, iau parte la repetiții, la consiliile artistice, cunosc bine colectivul teatrului și problemele sale? Dramaturgii cunosc prea puțin viața, este adevărat. S-au cam obișnuit cu pernele moi ale fotoliilor și cu confortul vilelor de la Sinaia. Și asta este adevărat, dar numai pentru unii. Dar pe cîți dintre ei i-ai invitat să vă însoțească în deplasările voastre prin sate și prin fabrici, să vadă cum primesc oamenii muncii spectacolele voastre, să stea de vorbă cu spectatorii, să le afle păsurile?

Congresul al II-lea al P.M.R. a pus în fața tuturor oamenilor muncii, a activiști-

lor de pe toate tărimurile, sarcini de seamă pentru dezvoltarea construcției socialiste în țara noastră, aducând în fruntea preocupărilor bătaia pentru industrializare, pentru transformarea socialistă a agriculturii, pentru transformarea conștiinței oamenilor.

Cu ce vor răspunde teatrele noastre, în activitatea lor viitoare, acestor mărețe îndatoriri? Te-ai gândit, tovarășe director?

Până acum, repertoriul nostru original a izbutit să cuprindă unele aspecte ale realității noastre actuale. Dar trebuie să recunoaștem că nu todeauna au fost atinse temele cele mai importante, fundamentale. Este de ajuns să ne gândim că tocmai chipul muncitorului, al aceluia care făurește temelia temelilor economiei noastre socialiste, a apărut în foarte rare cazuri, iar atunci când a apărut, de cele mai multe ori în imagini inconsistente, pe scenele noastre, — ca să ne dăm seamă cât de mult am rămas datori față de viață.

Ce să mai vorbim de alte probleme ale vieții noastre, care nu și-au găsit încă oglindirea în imagini artistice pe scenele teatrelor noastre.

Dar, poate te-ai gândit să completezi tematica actuală a repertoriului viitor cu piese aparținând autorilor sovietici, ale celor din țările de democrație populară, sau ale celor care — în condițiile grele ale regimului capitalist — luptă în țările lor pentru descătușarea și fericirea poporului lor. Poate te-ai gândit și la piesele clasice, pe care le vei programa anul viitor, pentru a completa educația publicului prin cunoașterea capodoperelor trecutului, a acelor opere care trezesc un puternic ecou în sufletul oamenilor de azi, vorbindu-le despre aspirațiile spre fericire ale oamenilor de ieri. Nu?!

Ce-i de făcut?

Eu cred că problema repertoriului, pe care și dumneata și mulți dintre tovarășii dumitale, ați privit-o până acum destul de superficial, ocupându-vă de ea numai în anumite perioade, în grabă, pe apucate, ar trebui să se bucure de un alt tratament din partea dumitale.

În primul rînd, cred că repertoriul nu trebuie de loc privit ca o treabă de campanie. Atît de mult depinde întreaga activitate a teatrului, de repertoriu — în ceea ce privește orientarea sa politică-ideologică, precum și în ceea ce privește atingerea unui înalt nivel de măiestrie în realizarea spectacolelor, încît, pentru un bun director de teatru, repertoriul trebuie să fie o preocupare permanentă, o sarcină de fiecare zi. Cum poți alcătui un bun repertoriu, care să țină seamă de toate considerentele, dacă nu te ocupi de el decît cînd îți amintește Direcția Teatrelor din

minister că se apropie termenul de prezentare a propunerilor? Citești atunci în grabă cîteva piese, te consulți cu membrii consiliului artistic — consultare care rămîne formală, dacă nu cunoști piesele despre care se discută —, mai tragi cu urechea în dreapta și-n stînga, pentru a afla ce piese au propus alte teatre, sau care din piesele jucate de alte teatre au avut mai mult succes, și gata repertoriul. Nu este de mirare că, în asemenea condiții, repertoriul are mari slăbiciuni, de care-ți dai seama prea tîrziu. Repertoriul are un conținut de idei sărac, care corespunde numai în mică măsură sarcinilor educative ale teatrului. Forțele colectivului și fondul de montări al teatrului sînt insuficiente pentru realizarea unor spectacole satisfăcătoare cu piesele programate. Actrița cea mai valoroasă a teatrului n-are nici un rol potrivit în nici una din aceste piese. În schimb, cutare actor trebuie să joace în toate. Publicul dumitale nu va găsi în acest repertoriu decît un palid ecou al problemelor sale de viață.

Și, iată-te în prag de stagiune sau chiar în plină stagiune, citind la iușeală, schimbînd, înlocuind, căutînd noi piese, schimbînd din nou, răsbindu-te de trei ori într-o săptămînă, minat de panica golului de producție, ajungînd la capătul stagiunii cu un repertoriu jucat, cu totul diferit de cel propus la început. Activitatea teatrului suferă, planificarea nu se poate face pe termen lung, munca se desfășoară neorganizat. Spectacolele se repetă în grabă. Mulțumiți nu sînt nici spectatorii, nici membrii colectivului, și cred că nici dumneata.

Nu mai vorbesc de criteriile care te călăuzesc de cele mai multe ori la alcătuirea repertoriului. Piesele așa-zise „de casă” trec înaintea acelor mai bogate în idei, mai capabile de a trezi în spectator gînduri și sentimente înalte. Și aceasta pentru unul din motivele pierzî din vedere, uneori, funcția social-educativă a instituției pe care o conduci, transformîndu-te într-un director de întreprindere comercială.

De cîte ori, alcătuindu-ți repertoriul unei stagiuni, te-ai întrebat: Căror probleme de viață răspunde acest repertoriu? Cu ce îi voi ajuta eu pe spectatori, prin piesele teatrului meu, să înțeleagă mai bine viața și oamenii din jur, să vadă mai limpede țelul înalt către care ne îndreptăm? Ce piesă să programez, pentru a răspunde cutărei, sau cutărei probleme a zilelor noastre?

Iată, de pildă: anul viitor vor fi aniversate cîteva evenimente istorice, de o însemnătate capitală: 50 de ani de la răscoalele țărănești din 1907, 40 de ani de la Marea Revoluție Socialistă din Oc-

tombrie, eveniment care a schimbat fața lumii întregi, și 10 ani de la proclamarea Republicii Populare Române! În ce mod va oglindi repertoriul teatrului duminică aceste etape esențiale ale istoriei noastre și ale omenirii?

Criteriul de alăturare a unor piese într-un repertoriu este adesea unul de ordin aritmetic: două piese originale, una sau două piese sovietice, o piesă clasică românească, una clasică rusă sau apuseană, o piesă din democrațiile populare sau din țările capitaliste. Nu crezi, totuși, că acest mod de alcătuire a repertoriului are ceva mecanic, formal? Și nu crezi că ar trebui să te gîndești să mai schimbi puțin și să încerci o alcătuire a repertoriului după criteriul tematic? Nu locul de unde vine piesa, ci tema ei determină profilul repertoriului, care, la rîndul său, este un factor determinant al profilului teatrului. Atitudinea activă, creatoare în problema repertoriului, este — cred eu — o condiție esențială pentru buna orîntare și desfășurare a muncii unui teatru.

Bineînțeles că problema repertoriului nu se reduce la aceea a tematicii. Un bun director de teatru trebuie să aibă în vedere, permanent, atît condițiile de valorificare scenică a repertoriului, cît și îndatorirea de a pune mereu în fața colectivului său sarcini noi de creație, a căror realizare să ducă la creșterea măiestriei, la ridicarea culturii teatrale a colectivului pe o nouă treaptă. Te-ai gîndit, oare, că repertoriul trebuie să fie primit cu interes atît de public, cît și de interpreți? „Ce va aduce acest repertoriu în activitatea creatoare a colectivului meu?” — este o întrebare pe care nu cred că este bine s-o neglijezi. Aceasta nu înseamnă, desigur, a

alege piese care depășesc forțele colectivului, sub cuvînt că vrei să-i dezvolți măiestria. Ai suferit destule eșecuri pînă acum, supraestimîndu-ți forțele, nu?! Nu este ușor să știi să-ți măsoari puterile. Dar e de datoria fiecărui conducător să nu-și ducă colectivul în impas.

Iată numai cîteva din gîndurile pe care mi le-a trezit contemplarea unui panou cu afișe de teatru. Am ținut să ți le împărtășesc acum, cînd stagiunea în curs se apropie de sfîrșit și cînd trebuie să începă pregătirea unei noi stagiuni și alcătuirea unui nou repertoriu, pe care îl vrem cu toții mai bun decît cel ce-a fost.

N-aș numai cîteva din gîndurile pe care aminti cuvintele unui mare om de teatru, ale cărui învățăminte le studiem astăzi cu atîta rîvnă, căutînd să ne însușim în mod creator esența lor:

„Nu uitați niciodată — spunea Stanislavski — că teatrul nu trăiește prin scîlpiră luminilor, prin luxul decorurilor și al costumelor, prin montările de efect, ci prin ideile autorului dramatic”.

Și mai departe:

„Dacă un director de teatru nu are gust, dacă el nu-și alcătuiește cu dragoste repertoriul, dacă nu simte dragoste pentru literatura dramatică, atunci nu poate fi vorba de teatru, în sensul în care îl înțelegem noi, adică de un organism viu, care — după expresia lui Gogol și Scepkin — constituie o înaltă școală, avînd menirea de a da spectatorului „lecții vii” despre viață și despre om, în momentele cele mai însemnate ale existenței acestuia. Fără aceasta, nu avem de-a face decît cu o întreprindere comercială”.

Ce părere ai, tovarășe director de teatru?

V i e n a 1955

Astăzi, capitala Austriei nu reamintește Viena dintre cele două războaie mondiale decît prin edificiile, monumentele și arterele sale principale: Ringul, Opernstrasse, Kärtnerstrasse, Mariahilfstrasse, Favoritenstrasse și alte citeva cartiere, deși total schimbate ca aspect, și-au păstrat caracterul lor comercial.

Am cunoscut Viena pentru întia oară în 1927. În următorii zece ani, am avut prilejul să o revăd foarte des în călătoriile mele estivale. Era un popas pe care nu-l ocoleam chiar cînd aveam puține zile de vacanță sau modeste mijloace bănești. Mă atrăgea nu numai farmecul, ci și nenumăratele ei manifestări artistice: concerte, spectacole de teatru, spectacole de operă, expoziții internaționale etc. Pe de altă parte, la începutul aceluia deceniu, Viena încă mai cînta și dansa. Dar cîntecul ei era cîntecul lebedei. Un popor virtuos fusese pînă la urmă robit! Austria înghițită prin Anschluss, iar Viena — oraș de cultură europeană, oraș al unei vechi tradiții muzicale și leagăn al marilor compozitori Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann,

Brahms, Strauss, Lehar și, totodată, centru de atracție pentru mii și mii de artiști, muzicieni, oameni de știință și cultură — devenind un oraș de provincie al Germaniei hitleriste. Pe lingă celelalte nenorociri, grozăviile războiului îi aduseseră pierderea a două dintre cele mai importante edificii de cultură: la 12 martie 1944, cinci bombe explozive au lovit în plin Opera de Stat, iar altele Burgtheaterul. Bombele incendiare au desăvîrșit distrugerea: efectul lor mistuitor nu a putut fi preîntîmpinat din pricina lipsei de apă.

Reînălțarea Operei de Stat a fost o grea problemă de reconstrucție pentru austrieci. Cu sprijinul armatei sovietice actuala clădire a fost construită pe baza proiectului maeștrilor arhitecți van der Nüll și von Siccardsburg, deținători ai premiului întîi la concursul inițiat în acest scop. Vechea clădire a Operei fusese construită în opt ani (1861—1869); Opera de azi a fost începută în mai 1945 și terminată în 1955, lucrările mergînd greu la început, pînă la alocarea sumelor respective. Reconstrucția a costat 300 milioane

Materiale privind teatrul românesc la Expoziția teatrului european 1955



de șilingi și a fost realizată după cerințele cele mai moderne ale arhitecturii: spațiul vechii clădiri a fost utilizat la maximum, scena a fost înzestrată cu cele mai perfecționate mijloace tehnice, interiorul a fost schimbat total, dar păstrând totuși ceva din vechea înfățișare. Același lucru se poate spune despre Burgtheater.

Pătrunzind în sala monumentală, pe care o mai văzusem pe timpul cind nu era încă terminată, am resimțit durerea pe care o simțisem cindva la Teatrul Național din Praga și la Teatrul Mare din Moscova: durerea pierderii pe care am suferit-o noi prin distrugerea scumpului nostru Teatr Național. N-aș putea spune că sala Teatrului nostru Național seamăna cu acestea; dar era la fel de impresionantă, deși era mult mai mică. Noua Operă din Viena are 1.800 de locuri pe scaune și 600 de locuri în picioare. Nu este în intenția mea de a descrie aici arhitectura sălii, foierurile, scările monumentale, corpurile de luminat care fac să scapere mii de scintei prin cristalele bizotate, candelabru care încinge plafonul ca un briu scinteietor de argint și din care lumina se cerne ca o boare poleind toaletele femeilor, fracurile și smochingurile bărbatilor. În monumentalitatea ei, sala este de o simplitate plină de bun gust, care încintă ochiul. Roșul sobru de vișină putredă al tapiseriei lojilor constituie un fundal cald și odihnitor pe care se desprinde albul-voriu al balustradelor lojilor discret ornamentate cu reliefuli aurite. În noua sa înfățișare sala Operei păstrează totuși ceva din farmecul celei vechi. M-a izbit însă în chip neplăcut faptul că în această sală nouă mai există încă locuri în picioare.

La spectacolul inaugural au participat oameni de artă din toate țările europene și de peste ocean. Printre marile personalități ale lumii muzicale, se afla compozitorul sovietic Șostakovici, care a stîrnit atenția tuturor. Tot cu acest prilej au sosit la Viena oameni politici, oameni de afaceri și călători excentrici, unii dintre ei veniți cu avioane personale. Evenimentul deschiderii Operei a fost filmat, transmis prin radio în aproape toate țările și retransmis prin televiziune. Vienezii de rînd au avut și ei spectacolul lor: s-au adunat în Piața Operei și au privit „protipendă” care participa la redeschiderea Operei lor dragi.

Dar redeschiderea Operei nu a fost singurul eveniment internațional important din ultimul timp în viața Vienei. După semnarea Tratatului de stat cu Austria, capitala acestei țări a găzduit și „Expoziția teatrului european 1955” (de la începuturile lui și pînă în zilele noastre).

La organizarea expoziției a lucrat, îndelung și temeinic, un comitet internațional, format din personalități ale căror nume constituia o cheazăie a curentului puternic pornit să măture din calea lui antagonismul, vrăjmășia și lupta surdă dintre popoare. Universitatea din Viena, teatrele și bibliotecile vieneze în colaborare cu muzeele, bibliotecile și teatrele din lumea întreagă au izbutit să strîngă nenumărate documente de preț, tipărituri rare, piese de muzeu, manuscrise, costume, stampe și tablouri de valoare cu portretele autorilor dramatici și ale actorilor de seamă din toată Europa.

21 de țări, printre care și țara noastră, au contribuit la înfățișarea cit mai cuprinzătoare a teatrului european în cele 36 de săli ale Künstlerhaus-ului: clădire mare, așezată în Karlsplatz, între Handelsakademie și Musikverein, aproape de Schwarzenbergplatz și Stalinplatz, unde se înalță monumentul eroilor sovietici.

Cea dintîi sală este intitulată „Magia măștii”. Aranjată cu deosebit simț artistic, ea oglindește lumina tenebroasă a începuturilor teatrului european, cu corespondențe în aproape toate țările lumii.

Sala a doua înfățișează teatrul antic ale cărui începuturi premîrg cu două milenii era noastră. O amplă documentație arată originile sacre ale teatrului european: cultul lui Dionysos, răspîdit în tot spațiul egeic. Nenumărate exponate autentice și reconstrucții în machetă stau mărturie a acestui lucru.

Urmează sălile teatrului religios, începînd din secolul al IX-lea și pînă în zilele noastre, cuprinzînd manuscrise din secolele XIII și XIV, schițe de decoruri și costume și fotografii înfățișînd unele înscenări moderne dintre cele două războaie mondiale.

În sala 5 se vede teatrul Renașterii, epocă salutăată cu bucurie de întreaga lume, deschizătoare de orizonturi după întunecatul ev gotic. Teatrul Renașterii, acest pilon al teatrului european modern —

este bogat reprezentat în expoziție: numeroase schițe de costume ale lui Leonardo da Vinci, prețioase tapițerii flamande din secolul al XVI-lea, un vofum original al lucrării „De arhitectura” a lui Vitruvius, apărut în primă ediție italiană la Veneția în 1497.

Urmează două săli ale teatrului baroc din secolul al XVII-lea, epocă în care, prin indiscutabilele sale efecte de grandoare și strălucire, acest stil artistic ajunge uneori să rivalizeze cu teatrul Renașterii. Mărturie a acestei splendori sînt costumele pentru tragedia „Il Solimano” de Prospero Buonarelli (Florența, 1619), realizate de Jacques Callot, precum și macheta Teatrului Farnese din Parma, cu cele 4500 de locuri, distrus în 1944 de bombele ucigătoare ale războiului. Stau alături schițele lui James Thornhill și ale lui Inigo Jones, cărțile lui Nicolo Sabbatini despre „Practica mașinărilor scenice” și lucrarea despre arhitectura teatrală în secolul al XVII-lea a lui Andrea Pozzo.

Sala 8 este sala dedicată Comediei dell'Arte, străjuită de un portret al lui Goldoni, executat în secolul al XVIII-lea. Arlechino, Pantalone, Graziano, Scaramouche sînt reprezentați în sculptură, marmoră sau lemn policromat.

Urmează sala teatrului popular austriac, în care alături de portretele autorilor clasici Nestroy și Raymond, sînt expuse 87 de obiecte interesante pentru cercetătorul atent care ține să cunoască viața teatrală austriacă de-a lungul timpurilor.

Sălii 10 i s-a dat o importanță deosebită, o prezentare festivă, deoarece adăpostește Comedia Franceză și Burgtheaterul, două mari instituții teatrale din Europa, care, față în față, se parafrizează și se răsfrîng una pe cealaltă, confruntîndu-și parcă valorile. În vitrine se văd manuscrise și tipărituri vechi în limbile greacă, ebraică, franceză, cehă etc. (remarc primele ediții ale lui Molière); schițe de decor și fotografii din activitatea Comediei Franceze în trecut și astăzi, crochiuri reprezentînd pe Duplessis în „Dama cu cameliile”, pe Clairon, Rachel și alte portrete de o deosebită valoare artistică. De cealaltă parte, Burgtheaterul din Viena prezintă, în afara tablourilor și busturilor marilor personalități artistice (poeti, scriitori, artiști, regizori) o sumă de machete totalizînd aproape întregul repertoriu al

Burgului de la 1900 pînă la cel de al doilea război mondial.

Urmează sala teatrului englez care reflectă mișcarea teatrală în Anglia pînă la expresionism. O vitrină impozantă închide în ea ediții rare și facsimile din Shakespear, Marlowe etc., portrete ale lui John Gielgud în: Romeo, Hamlet, în „Mult zgomot pentru nimic”, schițe și decoruri, machete reprezentînd „Globe Theatre” în 1610 etc.

Urmează sălile teatrului german, ale teatrelor nordice (Danemarca, Finlanda și Suedia) cu mai puține exponate. Tot aici, R.P.F. Iugoslavia prezintă 28 de materiale, dintre care remarc decorurile lui Rendjanin, la piesa „Indrăgostiții”, pusă în scenă de Dusko Ristrici.

În sala 17, teatrul rus (așa este trecut în catalog) grupează pe un principiu muzeografic portretele marilor poeți, autori și actori, fotografii, manuscrise, tipărituri rare, ca „Nunta lui Figaro” tradusă și tipărită în limba rusă în 1787, „Othello” în 1808, „Faust” în 1844. Exponatele exprimă din plin marea tradiție a teatrului rus și influența sa pînă în centrul Europei. Schițele de decor ale baletelor lui Ciaikovski și Stravinski, reprezentate între anii 1910 și 1913, prezintă nu numai un interes documentar ci, îndeosebi, un mare interes artistic. În cîteva exponate sugestive, se vede drumul străbătut de teatrul sovietic de la începuturile sale pînă în zilele noastre. Printre altele, „Prințesa Turandot”, jucată în primii ani de după Revoluție la Teatrul de Artă din Moscova. Decorurile piesei „Trenul blindat” de V. S. Ivanov, jucată la Teatrul de Artă din Moscova în 1927, oferă și astăzi o imagine realistă impresionantă. O sumă de fotografii prezintă grupuri și decoruri din diferite piese jucate de teatrele sovietice. Dintre ele, remarc aspecte din „Tinăra gardă”, pusă în scenă de Ohlopkov și schițele de decor pentru piesa lui Ostrovski „Fata fără zestre”, jucată în 1953 la Teatrul Stanislavski.

În următoarele trei săli expun țările de democrație populară: Polonia, Cehoslovacia și Bulgaria. Printre exponatele lor, care dovedesc un teatru cu preocupări serioase și de bun gust, se remarcă tablourile și diagramele deosebit de interesante ce prezintă activitatea teatrului sătesc cehoslovac.



O vitrină din sala teatrului Renașterii (Expoziția teatrului european 1955)

În sala 20, între 15 și 25 noiembrie 1955, au fost expuse materiale privind teatrul românesc de la începutul secolului al XIX-lea și pînă în zilele noastre. În acest răstimp, noi am expus un material care a corespuns nivelului general al expoziției. Deși puține la număr, exponatele noastre au făcut un efect deosebit, atît prin sobrietatea și distincția aranjamentului, cît și prin conținutul lor care a vădit calitate și echilibru. Valoarea artistică a picturilor care înfățișează pe marii noștri artiști ai trecutului, Millo, Nottara, Demetriad, Livescu, Ion Brezeanu, Ion Petrescu, Petre Liciu, precum și portretul Luciei Sturdrza Bulandra, executat de pictorul C. Baba, au reținut atenția vizitatorilor care s-au interesat în același timp de autorii portretelor și de personalitățile reprezentate. În vitrine au fost expuse fotografii din diverse piese, schițe de costume și decoruri, stampe, obiecte și busturi ale poezilor, dramaturgilor și actorilor de seamă ai trecutului, un material care ilustra în mod grăitor începuturile teatrului românesc.

Lipsurile expoziției noastre au constat în faptul că nu am izbutit să arătăm prin-

tr-un material documentar ilustrativ ce au reprezentat pentru Viena, ca și pentru teatrul european în general, Agatha Birseșcu, considerată de austrieci ca una din marile personalități artistice ale capitalei lor, precum și alți actori romini deveniți celebrități internaționale, de asemenea faptul că dintre figurile proeminente ale teatrului nostru de astăzi, nu am prezentat decît portretele artistului poporului Costache Antoniu, în rolul cetățeanului turmentat din „O scrisoare pierdută” de I. L. Caragiale, și al artistului emerit Ion Finteșteanu în Orgon din „Tartuffe” de Molière, în timp ce portretele artiștilor poporului Ion Manolescu, N. Bălățeanu, Gh. Calboreanu, G. Vrăca au lipsit, iar Gh. Storin și V. Maximilian au fost prezenți numai prin două fotografii-portrete. Trebuie relevat însă că sala R.P.R. din cadrul Expoziției Internaționale de Teatru de la Viena s-a bucurat de un deosebit succes, fapt pentru care a fost solicitată și la Roma, unde în primăvara aceasta va avea loc o altă expoziție de teatru.

Concluzia care ni se impune nouă, oamenilor de teatru din R.P.R., în urma participării țării noastre la această expo-

ziție, este în primul rînd necesitatea de a colecta material teatral, documente, în vederea creării unui important muzeu al teatrului românesc, așa cum există la Budapesta și la Viena, un muzeu care să oglindească pas cu pas dezvoltarea artei teatrale la noi, de la începuturile ei pînă în zilele noastre. Pentru aceasta teatrele ar trebui să aibă obligația de a strînge și păstra toate schițele de decor și de costume, de a comanda pictorilor și sculptorilor noștri valoroși tablouri ale marilor actori, lucru absolut necesar pentru păstrarea bunei tradiții existente.

Expoziția de la Viena a fost vizitată de circa 30.000 de oameni săptămînal. Vizitatorii au fost conduși de ghizi recrutați dintre asistenții și lectorii Institutului de Științe Teatrale din Viena, anume pregătiți pentru aceasta de către decanul Institutului, prof. Hans Kindermann, organizator și principal animator al expoziției.

Cu ocazia expoziției, am putut face cunoștință cu repertoriul teatrelor din Europa. Cei mai jucați dintre autorii clasici sînt: Molière, Goldoni, Schiller, Goethe, Cehov, Strindberg și Büchner. Dintre moderni remarc pe următorii: Lorca, Giraudoux, Anouilh, Bertholt Brecht (cu „Mutter Courage”), Jean Paul Sartre ș.a.

Dramaturgia americană este prezentă prin O'Neill cu „Vine vinzătorul de gheață”, cu Tennessee Williams a cărui piesă „Menajeria de sticlă” este jucată în mai toate țările nordice, cu Steinbeck, cu Thornton Wilder, Arthur Miller și Maxwell Anderson.

În ceea ce privește scenografia europeană de astăzi, ea prezintă aspecte variate și uneori destul de bizare: realismul degenerînd cîteodată în naturalism, în vreme ce noile forme ale expresionismului stau alături de vechi manifestări futuriste. Ca decoratori interesanți remarc pe vînezul Stefan Hlava, cu decorurile lui pentru „Don Carlos” (Burgtheater), pe Watckewitch, unul dintre cei mai apreciați scenografi din Europa, care face decoruri pentru operele și teatrele din Paris, Viena, Londra și Roma. Cunoscutul scenograf german Adolf Stern a rămas la simplism în expresia sa scenică, iar atunci cînd încearcă să se înnoiască cade în formele unui expresionism învechit. Interesant, îndrăzneț, dar realist este decorul lui Perrotet la „Menajeria de sticlă” reprezentată

la Lucerna în 1951. La „Piccolo Teatro di Milano” scenograful Cortelacci atrage atenția prin felul în care-și compune decorul cu elemente realiste și nedeformate.

Spectacolele pe care le-am văzut la Viena (la care numai cu greutate am obținut bilete, locurile fiind reținute cu mult înainte prin nenumărate agenții străine) au fost deosebit de interesante, în special spectacolele văzute la Staatsoper și la Burgtheater. Prețul unui loc de operă este în mediu de 400-500 de șilingi (costul a două perechi de pantofi).

Primul spectacol pe care l-am văzut a fost opera „Fidelio” dirijată de Karl Böhm, în decorurile lui Holzmeister și costumele lui Kipart. O orchestră admirabilă și un ansamblu de 200 de coriste și 100 de coriști impresionează prin calitatea omogenității lor muzicale, iar interpretii, prin măiestria lor, reușeau să se transpună în puritatea muzicală a dificilelor tipare beethoveniene. Din punct de vedere scenografic, spectacolul lăsa de dorit, prin costumele și decorurile sale veriste și neartistice.

„Don Giovanni” de Mozart, dirijat tot de Karl Böhm, a fost un spectacol unitar, mai realizat în totalitatea sa. În seara spectacolului, în holul de sus al Operei, o imensă coroană era depusă în amintirea Mariei Peritz, marea interpretă a Donnei Anna, pe care acum o joacă Lisa Della Casa. În rolul titular, George London, oaspete venit din Anglia, aduce o prețioasă contribuție distribuției. Înscenarea lui Joseph With, corectă și discretă, ajută partitura muzicală, susținîndu-i momentele dramatice. În acest spectacol, poporul este prezentat într-un conformism liniștitor, cald, pentru burghezia din scaune.

Însă cel mai frumos spectacol de operă văzut la Viena a fost „Maeștrii cîntăreți din Nürnberg” de Richard Wagner. La pupitru, de data aceasta, a urcat Fritz Reiner. Regizorul Herbert Graf, într-o colaborare strînsă și armonioasă cu scenograful Robert Keutski, a realizat o înscenare care transpune într-un realism artistic impresionant viața, moravurile și preocupările maeștrilor cîntăreți din Nürnberg. Tehnicitatea modernă a scenei, cu toate posibilitățile sale, a intrat în funcțiune, dînd măreție decorului: interpretii cîntăreți s-au luat la întrecere pe scenă ca și în fabulația operei. Nici unul nu a fost mai pre-

jos decît celălalt și toți laolaltă au fost magistrali, întărind o dată mai mult renumele universal al Operei din Viena care, alături de Teatrul Mare din Moscova, Opera din Paris și Scala din Milano, face faima muzicii europene.

La Burgtheater am văzut „Don Carlos” de Schiller în regia lui Gielen, cu decorurile și costumele lui Stefan Hlava. În Filip al II-lea, Werner Krauss a realizat încă una din marile creații cu care ne obișnuise în trecut. Alături de el, un tânăr element excepțional, care după părerea mea va deveni unul din cei mai mari actori de limbă germană ai timpurilor noastre, Oscar Werner, a jucat rolul titular. „Don Carlos” a fost un spectacol de mari proporții, atît din punct de vedere al punerii în valoare a conținutului de idei, cît și din punct de vedere al formei artistice în care decoratorul a ilustrat Spania Inchiziției.

Un alt spectacol, „Der Verschwendter” (Risipitorul) al clasicului austriac Ferdinand Raimund, în regia săracă, fără orizonturi, naivă și simplistă a lui Franz Reichter, a dat posibilitate unor actori ca Joseph Meinrad, Inge Konrade, Hermann Thimig și Raul Aslan să susțină o piesă bună, plină de conținut, poezie și umor.

La Josephstadttheater am văzut „Kean” de J. P. Sartre după Alexandre Dumas. Regia fără importanță a lui Hans Jaray a dat totuși prilej actorului Paul Hoff-

mann din Stuttgart, venit în reprezentație la Viena, să realizeze în mod interesant personajul lui Kean.

Ultimul spectacol pe care l-am văzut a fost opereta „Madame Pompadour” la Volksoper (muzica de Leo Fall) adaptată, pusă în scenă și interpretată de Alexander Pichler: un spectacol încântător și plin de atracție prin conținutul și realizarea sa.

Deși războiul a împiedicat în mare măsură mersul înainte al mișcării teatrale și muzicale vieneze, deși o bună parte din patrimoniul de cultură al Austriei a avut de suferit grave pierderi, totuși marea forță a tradiției a făcut ca o nouă pleiadă artistică să preia torța înaintașilor. Așa se poate explica faptul că, în toamna anului 1955, Viena a putut organiza și găzdui o manifestare de proporții și semnificația aceleia despre care am vorbit.

Căci Expoziția Internațională de Teatru de la Viena marchează fără îndoială un eveniment cultural de o deosebită importanță instructivă. Vizitînd-o, am luat contact cu unele valori teatrale ale Occidentului. În același timp, ea a fost un prilej de autentică afirmare artistică pentru țările din răsăritul Europei care au dovedit încă o dată înaltul nivel cultural al teatrului lor. Asemenea schimburi în planul valorilor sînt întotdeauna binevenite, răs-punzînd dorinței de pace și progres a tuturor popoarelor lumii.

Pagini de block-notes dintr-o călătorie în U.R.S.S.

În Uniunea Sovietică oamenii se duc la spectacol ca la o manifestare sărbătorească, îmbrăcându-și cele mai bune haine nu din snobism, firește (aici nu există o elită care să-și etaleze toaletele), ci cu un respect evident pentru instituția al cărei prag îl calcă.

La rindul său, teatrul face totul pentru ca spectatorul să se simtă bine la reprezentare. Cei ce răspund de bunul mers al unui teatru nutresc un mare respect pentru public.

Care sînt căile pe care s-a realizat această stimă reciprocă? Fără îndoială că în primul rînd calea spectacolelor de înaltă valoare, corespunzătoare așteptărilor celor ce vin la teatru. Dar în afară de spectacol, este creată o întreagă ambianță în instituția teatrală, pe care publicul o simte ca fiind atmosfera firească a unui lăcaș de cultură sovietică și pe care oaspeții străini nu pot s-o aprecieze decît ca pe unul din semnele înaintatei civilizații sovietice.

N-am putut de pildă să nu observ bilețul de teatru, ca pe un lucru ce merită să fie observat. Poate că e ceva neînsemnat, dar acest ceva neînsemnat e alcătuit cu gust și în așa fel încît nu-l poți amesteca printre bucățelele de hirtie fără importanță rătăcite prin buzunar. Biletul albăstru al Teatrului Academic de Artă din Moscova are în stînga emblema teatrului, celebrul pescăruș cu aripile întinse. Îți indică cu litere mari „parter” sau „bel-etaj” — cum se numește balconul aici. Apoi adresa teatrului, data pentru care e valabil și — cu litere aplicate ulterior tipăririi — titlul spectacolului. E menționat pe bilet „matineu” sau „seară”. Sînt menționate, de asemenea, rîndul și locul, stînga sau dreapta și prețul bile-

tului. Iar pe spate e notată ora începerii și ora terminării spectacolului. Niciodată la cele aproape treizeci de spectacole la care am asistat nu a fost vreo încălcare, măcar de un minut, a orelor notate pe bilet.

Cînd biletul de teatru e o fițuică mitică, incoloră, și se întimplă s-o arunci chiar în sală, la sfîrșitul spectacolului, ori cel mult în hol, cînd îți scoți paltonul de la garderobă. Avînd bilete la „Roadele învățaturii”, luate cu trei zile înainte, șoferul mașinii ce-mi fusese pusă la dispoziție de Ministerul Culturii al U.R.S.S. le ținea nu în buzunar, ci la un loc cu documentele mașinii în cutia specială de metal de lingă volan. Eu însumi am păstrat biletele tuturor spectacolelor, fără vreun țel special. Participînd la un simpozion cu regizorii romîni, maeștri emeriți ai artei, care vizitau Uniunea Sovietică, am observat că alături de caietele cu notițe, programele, fotografiile aduse de acolo, conservau și ei în file de caiete bilete de teatru.

Același lucru se întimplă și cu programele. Atît la Moscova cît și la Leningrad se alcătuieste un program ilustrat al tuturor teatrelor dramatice și muzicale din oraș, pe zece zile. E o cărticică de 66 de pagini cu coperta colorată, cu multe fotografii în text și distribuțiile complete ale tuturor pieselor ce se reprezintă în cele zece zile. Iar la fiecare teatru se poate obține și distribuția spectacolului din seara respectivă, tipărită pe două foi simple de hirtie. Dar pînă și această simplă foaie are un grăunte de gust. Teatrul Mare Dramatic „Gorki” din Leningrad, de pildă, imprimă pe prima pagină a programului profilul lui Maxim Gorki și un chenar cu motive rusești.

Cred că respectul pentru teatru, înaintea chiar de a-l cunoaște, ia naștere din contactul cu aceste cărți de vizită ale sale, care ți-l recomandă prin ele însele drept o instituție de cultură artistică.

1

Spectacolul teatral sovietic topește într-o sinteză originală creația dramaturgului și cea a actorului, a scenografului și a compozitorului, în condițiile procesului de montare condus de regizor.

Munca regizorului în spectacolul sovietic este caracterizată de un curaj creator și o fantezie liberă, cuceritoare, aducând în fiecare moment al desfășurării acțiunii soluțiile cele mai neașteptate de înfăptuire artistică pe care le oferă realismul socialist. Nici un spectacol nu seamănă cu celălalt, nici un regizor nu folosește rezolvări care seamănă cu ale altuia, chiar atunci când e vorba de același autor sau de aceeași piesă.

În această varietate cu totul remarcabilă se simte foarte bine izvorul ei, totodată principala trăsătură comună tuturor spectacolelor, caracteristica de prim plan a spectacolului sovietic: profunzimea ideii.

Transpunind piesa lui Nikolai Pogodin, „Nori purpurii”, regizorii Teatrului Central al Transporturilor, V. A. Goldfeld și I. I. Sudakov, au plasat întreaga acțiune în gară, după cum cere și lucrarea. E o gară mică de provincie din sud-estul vechii Rusii, în anul 1905. Pe aici va trece spre oraș, pentru a ajuta la pornirea insurecției, un detașament de muncitori înarmați, camuflați în trenul de persoane ca simpli călători. Grișa Kostromin, tânăr bolșevic din localitate, și mama sa, Natalia Nikolaeva, de asemenea membră de partid, trebuie să ajute această trecere, iar Grișa să și plece cu ei. Din cauza grevei feroviarilor, izbucnită pe neașteptate, trenul se va opri însă în gară. Și deodată, întreaga suflare a localității și toți pasagerii trenului se angrenează — cei mai mulți fără să-și dea seama — într-un conflict de mare forță artistică, imagine grăitoare a ciocnirii istorice dintre clase în anul revoluționar 1905. Gara constituie un singur decor complex, montat pe turnantă. Rotindu-se, turnanta ne aduce la scenă fie bufetul gării, fie peronul, apoi trenul încremenit pe linie, cămăruța de la etaj a telegrafistului. În acest decor, personajele circulă, se agită, luptă între ele, unora li se pare că pot sta de o parte, altele nu pricep nimic din ce se întâmplă, sau nu vor să priceapă, dar cert e că în aceste zile de crîncenă înfruntare, nimeni nu-și poate desprinde soarta de ceea ce se

petrece în gară. Aici se hotărăște izbucnirea revoluționară și mica stație de cale ferată nu e decât picătura în care se răsfîrînge cerul cu nori purpurii al anului 1905.

Pumnul de oameni viteji și hotărîți, bolșevicii, vor porni în zori, înainte de răsăritul soarelui. Vagonul cneazului a sărit în aer, jandarmii nu mai pot decît să tragă rafale în urma locomotivei care a plecat cu două vagoane. Printre norii purpurii răsare soarele. A fost o întîmplare neobișnuită într-o gară mică de provincie; dar trenul cu muncitorii înarmați a plecat, întreaga Rusie s-a ridicat, lupta hotărîtoare împotriva robiei țariste a început și nimic n-o va mai putea opri.

Această idee este atît de profund tratată, încît după ce s-a lăsat ultima cortină și după ce ai înțeles pe deplin semnificația majoră a evenimentelor din piesă, ești atras să-ți reexplici fiecare detaliu și scenă peste care ai trecut cu vederea furat de acțiune. Și abia atunci îți apare din nou ideea spectacolului în toată profunzimea ei, în ansamblul creației scenice și în amănunte.

Regizorii sovietici transmit ideea prin intermediul unor forme artistice deosebit de variate și pregnante. Aici noțiunea de realism scenic nu cunoaște interpretări înguste și bucherești. Stînd de vorbă în această chestiune cu regizorul-șef al Teatrului Mic, artistul poporului Konstantin Alexandrovici Zubov, el îmi atrăgea atenția asupra imbinării creatoare a elementelor romantice și a celor realiste în interpretarea actorilor Teatrului Mic, precum și asupra tratării calme, academice a pieselor în munca regizorală. Spectacolul pe care l-am văzut aici cu piesa lui Alexandr Ostrovski „Înima nu-i de piatră” era într-adevăr un spectacol de o frumusețe clasică, șlefuit cu grija unui maestru bijutier pînă în cele mai neînsemnate amănunte. Regia lui L. A. Volkov nu permisesese nici o stridență. Era un spectacol de comedie desigur, dar o comedie adînc gîndită de autori și de actori căci risul acoperea aici o stare nenorocită care dura de mult și ținea cu încăpăținare să se permanentizeze ca atare. Maniera calmă de rezolvare a spectacolului convenea de minune piesei, care înfățișa moravurile așezate, înghețate parcă pentru vecie din familia negustorului rus din a doua jumătate a veacului trecut. Dar aceeași tratare sublinia puternic și destrămarea către final, lentă dar fără putință de oprire, a acestei binețesute pinze familiale.

În schimb, la Teatrul de Satiră, în montarea celebrei satire a lui Vladimir Maiakovski „Ploșnița”, am întîlnit o folo-

sire pe scară largă a grotescului, cu mijloace violente de comic, într-un spectacol care te aruncă dintr-o surpriză în alta, făcându-l pe omul din sală să hohotească cu lacrimi. Regizorii Valentin Plucek și Serghei Iutkevici au dat glas furiei marelui poet și dramaturg contra lăcomiei, prostiei și trândăviei micului burghez potrivnic valului revoluționar și au pus piesa în scenă într-un chip ieșit din comun. Un cal și o trăsură de lemn se mișcă pe loc, acționați de un mecanism ca de păpuși; pe fundal se desfășoară panorama caricaturală a unui oraș. Negustori ambulanți opriți ca într-un tipar strimb defilează pe o bandă rulantă. Din trăsură coboară braț la braț planturoasa stăpînă și un salon de coafură și noul său prieten, eroul comediei feerice: Prisipkin.

Fiecare tablou nou e o parodie a unei realități urite, deformate, o parodie usturătoare de pe poziția puternică a noului. Nunta lui Prisipkin cu Elzevira Davidovna, manicuristă și casierită, e un moment de șarjă uimitoare, unde fiecare personaj e o caricatură cu fixități mecanice de comportare și mimică. Incendiul provocat de nuntași e proiectat pe o pînă cu mijloacele desenului animat, în timp ce în fața pinzei-ecran, pompierii încep operația de stingere printr-un cîntec intonat în cor. Peste 50 de ani, Prisipkin va fi reinviat de savanții sovietici, dar în lumea socialismului el este o curiozitate bizară, care pînă la urmă va fi dusă la grădina zoologică. Aici girafele, lei și cămilele sînt de carton și postav și au chipuri zîmbitoare. Ploșnița care evadează din vestimentele noului pensionar va fi găsită de tineri curajoși la balconul sălii de spectacol și deodată întreaga sală e atrasă în jocul frenetic de pe scenă unde se judecă de către generația viitoare toate viciile moralei burgheze care înjoseau demnitatea omului.

Regizorul sovietic demonstrează prin natura metodei lui de lucru, că adevăratul respect față de munca autorului se exprimă prin crearea — pe baza textului — a unei opere noi de artă, în care trăiesc o viață nouă, într-o formă originală, ideile scumpe autorului. Această operă de artă, calitativ nouă față de opera literară pe temeiul căreia a luat naștere, este spectacolul.

Teatrul sovietic a rezolvat cel dintîi din lume problema figurății pe scenă, în raport cu concepția nouă a dramaturgilor sovietici despre popor ca făuritor al istoriei și în strînsă legătură cu acea cerință a realismului socialist denumită caracter popular în artă. Munca regizorului în acest domeniu țintește către individuali-

zarea personajelor din masă, atunci cînd pe scenă e înfățișat poporul și totdeauna își rămîn în minte chipuri vii, luminate de un gînd, fie că actorii respectivi au de rostii vreo replică, fie că nu. Aceasta face ca scenele de masă să aibă întotdeauna o mare vioiciune și un colorit bogat, atrăgîndu-l pe spectator, cerîndu-i parcă să-i urmărească pe toți și fiecare în parte cu atenție.

În spectacolul „Omul cu arma”, piesa lui Nikolai Pogodin, de la Teatrul Vah-tangov, ne aflăm în primul tablou în tranșee, pe front, în 1917. Mai mulți soldați se adăpostesc după zidul tranșeei întărit cu birne și discută despre ce le stă pe suflet. Treptat, lumina se stringe mai ales în jurul soldaților care interesează în primul rînd prin replicile ce le spun acum. Apoi — prin măiestria regizorului R. Simonov care interpretează și rolul principal — facem cunoștință foarte îndepăroape numai cu Ivan Șadrin, eroul piesei, soldatul-tăran „omul cu arma”. Dar în tot acest timp, ceilalți ostași n-au rămas în umbră ci în penumbră, nu total inactivi ci marcîndu-și prezența prin schițarea unei atenții mai încordate, printr-un gest aparent mai puțin semnificativ, schimbarea de pe un picior pe altul etc. Îi vedem, îi percepem distinct, dar nu ne interesăm în mod special de vreunul din ei; ei înșiși ne ajută prin tot ce fac să ne îndreptăm atenția către ceea ce e mai important în scenă în acel moment.

Interesant e soluționată de regia sovietică, legătura eroului pozitiv cu masele.

În spectacolul „Lașul” cu piesa lui A. Kron, la Teatrul de Dramă „K. S. Stanislavski”, există un chip de o mare frumusețe morală, cu un caracter foarte bine conturat. E bolșevicul Dorofei Semiakin, gradat într-o unitate militară din armata rusă a anului 1905, secretarul organizației ilegale din localitate a partidului social-democrat din Rusia. Cei mai mulți dintre soldații unității nu știu nimic special despre Dorofei, iar el se străduiește să nu se deosebească prin nimic de ceilalți ostași, pentru a nu atrage atenția asupra lui, căci sarcina sa este de a pregăti în adîncă taină insurecția armată. Nici spectatorii nu află aceasta decît mai tîrziu. Și totuși, Dorofei se impune de la prima sa apariție, se realizează cu mijloace pe cît de simple, pe atît de ingenioase.

În timpul unei convorbiri oarecare din dormitorul trupei, cineva întreabă într-o doară: pe unde o fi Dorofei? Iar mai tîrziu altul repetă întrebarea în alt fel: de ce n-o mai fi venind Dorofei ăsta? Ofițerul Zolotarev, o fiară față de soldați, face pe neașteptate apelul în dormitor. Se-

miakin sosește o clipă prea tirziu, ceea ce-l face pe ofițer să izbucnească cu o furie nestăpinită, exprimându-și fâșiș bănuiala că gradatul e un răzvrătit, că-l simte a unelti ceva subversiv. După ieșirea ofițerului, doar doi-trei soldați se grupează cu mare discreție în jurul lui Dorofei. Aproape pe neobservate, odată cu interesul crescând al ostașilor pentru caporal, cu afirmarea dragostei pe care i-o poartă soldatul Barikin și el membru de partid, crește și interesul spectatorului pentru erou, dirijat cu dibăcie de regizorul Aronov. Eroul însuși crește în acțiune și într-o legătură strinsă, permanentă, cu soldații și muncitorii din oraș.

În „Pasărea primăverii”, spectacolul cu piesa lui S. Mstislavski la Teatrul de Dramă din Moscova (regizori S. Maiorov și V. Borko), Bauman eroul piesei se relevă de la început ca un experimentat conducător de mase, bine cunoscut în cercuri largi de muncitori din Moscova. El vine în oraș într-o perioadă de frământări pentru organizația locală. De aceea, grupul muncitoresc înaintat din conducerea organizației primește cu bucurie vestea sosirii lui Bauman, tovarăș de luptă al lui Lenin.

Alte împrejurări din spectacol arată cum Bauman se bucură de încrederea maselor pentru că se sfătuiește cu oamenii, le cere părerea și le exprimă limpede speranțele. În închisoare, el pregătește cu minuțiozitate evadarea tuturor bolșevicilor și aceștia, după ce-i ascultă planul și-l aprobă, îl îndeplinesc întocmai sub conducerea sa. La conducerea Ohranei țariste se pun în mișcare cei mai buni agenți pentru a-l descoperi și prinde pe Bauman.

Fiecare tablou nou aduce un nou element care-l caracterizează pe Bauman ca un conducător, ca un exponent autorizat al maselor, a cărui personalitate s-a făurit și se dezvoltă pe prima linie a frontului revoluționar.

2

Chiar spectator profan fiind, nu se poate să nu remarci munca de înaltă inspirație, pe care o duce regizorul sovietic cu actorul. Pe scena sovietică faci cunoștință cu „arta trăirii” rolurilor. Se vede că interpretarea e rodul unor lungi exerciții, căci mijloacele fizice ale actorului se supun ideii personajului și între lumea lăuntrică a omului de pe scenă și modul lui de a acționa există o strinsă armonie. Se vede de asemenea că exprimarea artistică este fructul unor căutări. E greu să vezi pe o scenă sovietică un actor care să nu știe „să joace”, adică să nu stăpânească mijloacele meseriei. E de asemenea greu să

vezi demonstrații de tehnică actoricească lipsită de idee, virtuozitate goală. În munca sa de autoeducare, de desăvârșire a meseriei ca și a măiestriei artistice, actorul are totdeauna sprijinul prietenesc al regizorului, pe care nu-l interesează doar realizarea unui rol într-un anume spectacol, ci și pregătirea actorului pentru a putea face față celor mai dificile și felurite sarcini scenice.

Așa se face că întâlnindu-te cu același actor în roluri diferite, îl cunoști uneori cu greu. Am urmărit cu atenție un actor excelent în două spectacole cu totul deosebite între ele, la Teatrul de Dramă „K. S. Stanislavski” din Moscova. E vorba de artistul emerit al R.S.F.S.R., B. Levinson. În spectacolul „Griboedov” cu piesa lui S. Ermolinski (regizor M. M. Ianșin), Levinson joacă rolul principal. La început, când îl vezi pe scenă, ai o oarecare îndoială. Omul acesta de statură joasă, slab, uscățiv, cu nasul ascuțit și fața osoasă, te va convinge oare de măreția celebrului scriitor rus?

În sufletul lui Griboedov arde o flacără vie, pe care adesea o percepem aveau în ochii actorului, după ochelarii mici, fără ramă. Pe față se zugrăvește un zîmbet sarcastic, nu expresia răutății mizantropice, ci o armă pentru ticăloșii care voiau să batjocorească poporul rus. Cînd e singur și se gîndește, chipul lui Griboedov-Levinson capătă un aer de tristețe gravă, de seriozitate îngrijorată. În sumbrul cabinet special al poliției țariste care anchetează „afacerea de la 14 decembrie”, adică răscoala decembriștilor, Griboedov își înfruntă anchetatorii cu liniște mindră, ironizîndu-i usturător, fără umbră de teamă. La Teheran, în fața ambasadei ruse, hoarda de fanatici ațîțată de uneltirile consulului englez amenință și urlă. Omul mic de statură, uscățiv, cu ochelari, îmbrăcat în uniformă se pregătește să iasă în balcon. În momentul acesta de viață și de mîarte, e atîta mindrie, putere și curaj în Griboedov, încît ești sigur că dacă va ieși, va risipi numai cu avîntul tăios grupurile de atacatori. Dar bandiții strecurați în clădire îlucid pe la spate.

Toate acestea au fost subliniate printr-un joc sobru, cu gesturi măsurate, un mers apăsător, niciodată precipitat, o mimică reținută pe o figură care se lumina sau se întuneca numai printr-un joc studiat al sprincenelor.

În spectacolul „Lașul” cu piesa lui A. Kron, Levinson creează rolul unui ofițer stupid și abject, praporgicul Tit dintr-o unitate militară, cantonată într-o stație de cale ferată. E un bețiv rău și ciinos; ideea lui e să aperse „liniștea familiei”. Per-

sonajului îi sint proprii îngustimea de gândire și modul de a batjocori cu grosolanie tot ce nu-i este pe plac. Tit-Levinson își piaptănă părul — care încărunțește — cu cărare la mijloc și-și răsuțește cu virfurile în sus, mustăcioara de sub nasul ascuțit, ceea ce-i dă un aer permanent de batjocură prostească. Vocea guturală și ochii cu pleoapele roșii îl caracterizează pe alcoolice. Mersul cu pași inegali, risipiți, ca al unui om fără axă, gesturile dezordonate, atitudinile cocoșești de scandalagiu mărunț, toate definesc o ființă meschină. Cînd soldații unității, conduși de bolșevici se răscoală, comandantul încearcă să se împotrivească, un ofițer se declară de partea soldaților pentru ca apoi să încerce să fugă. Numai praporgicul Tit alege o cale conformă cu caracterul său: se zăvorește în toaletă și declară că nu va putea fi scos de acolo cu nici un chip.

O altă idee a dus la alegerea altor mijloace, a unei alte măști, la făurirea unei compoziții originale. Doar numele din program mai amintește că e același actor care a dat viață scenică cu o seară înainte unui erou istoric.

În acest efort remarcabil de a găsi cea mai înaltă și mai originală formă de expresie pentru fiecare rol cred că se valorifică partinitatea actorului sovietic, pentru că făcînd ideea pătrunzătoare și transmițîndu-i-o cu forță artistică spectatorului, el determină într-un sens hotărît atitudinea acestuia față de personaj, îi luminează conținutul ideologic al întregului spectacol. Spiritul cetățenesc al actorului sovietic, poziția sa partinică îl ajută să descopere cu justețe conținutul personajului și-l stimulează să dezvăluie acest conținut spectatorilor cu toată puterea mijloacelor pe care le posedă, în scopul de a dezvolta în spectatori atitudinea pe care el artistul o are față de rol.

N-am avut prilejul să constat niciodată ostentație în zugrăvirea personajului negativ. În satiră, acolo unde se folosesc grotescul și caricatura, deci exagerarea specifică genului pentru îngroșarea ridicolului, de asemenea nu se observă ostentația, ci puterea imaginii comice hiperbolizate. Personajul negativ din „Roata fericirii” de Frații Tur (pe scena Teatrului Comsomolului Leninist — regizor S. L. Stein) aspirantul în filozofie Boris Sviridov e urmărit cu accente aproape imperceptibile pe panta decăderii sale morale. E un tânăr frumos, simpatic, cult și serios față de viață și față de sine însuși, puțin visător, dar nu stăpînit de o visare ușuratică ori trîndavă. Teza pe care o pregătește se numește „Probleme de etică în viața omu-

lui sovietic”. În primul tablou, actorul V. D. Larionov ne lasă o impresie foarte bună despre personajul său, dar totodată face și o mică, aproape neînsemnată rezervă: dintr-un motiv desigur tineresc, Boris se apropie insistent de prietena vecinului său Kocerghin, Natașa Kozireva, o fată cu înfățișare foarte plăcută, secretara organizației comsomoliste. Fotografia tînrului aspirant a fost publicată pe coperta unei reviste de mare răspîndire și acum camera sa e plină de scrisori de la admiratoarele. Boris-Larionov nu-și pierde însă capul. Se vede a fi un om stăpîn pe sine. Citește plictisit scrisoare după scrisoare, adresează cuvinte amare fetelor care-i trimit epistole amoroase și pune de o parte, ca să-i răspundă, numai scrisoarea unui bătrîn care i-a dat un sfat de viață înțelept. Dar spre sfîrșitul aceluiași tablou, actorul ne dezvăluie încă o trăsătură negativă a caracterului lui Sviridov: a ascuns celor din jur faptul că e căsătorit — e adevărat, vrea să se despartă de tînăra-i soție, n-o mai iubește, dar deocamdată e înșurat și Natașa, care a răspuns sentimentelor sale, nu știe lucrul acesta. Și nici nu trebuie să afle! hotărăște Boris lovind cu pumnul în maldărul de scrisori de pe masă...

Așa ni se dezvăluie mereu alte laturi ale unui caracter de loc integru, dar părțile pozitive ale acestui caracter nu sint nici ele minimalizate. Sviridov-Larionov e pînă la urmă un om energetic și hotărît, cultura sa nu e de disprețuit, sentimentele sale față de Natașa n-au fost contrafăcute. Numai în acest fel putem înțelege de ce după ședința de comsomol în care Sviridov e judecat cu cea mai mare asprime de tovarășii săi, după ce actele sale urite au fost demascate în fața tuturor, Natașa nu are totuși hotărîrea de a declara că nu-l mai iubește. Iar tu, spectatorul, dezaprobind categoric faptele necinstite ale aspirantului în filozofie, încerci mai curînd decît repulsie pentru om, o adîncă părere de rău că un tînr cu calități, căruia îi erau deschise toate drumurile, s-a rătăcit pe căi atît de neprielnice și necetățenești.

În spectacolul „Ivanov” cu piesa lui Cehov, la Teatrul „A. S. Pușkin” din Moscova (direcția de scenă M. O. Knebel), problema aceasta a caracterizării cu finețe a personajelor negative nu e numai problema unuia din roluri, ci a majorității lor. Cele mai multe personaje au trăsături negative. Moșierul Ivanov (A. Ianikovski) sfîșiat de întrebări chinuitoare și îndoieli, frîmțat de probleme de viață, se dovedește a fi totuși un om profund meschin. Șabelski (A. Șatov), conte, unchiul lui

Ivanov, e un bătrân utcat, bombănit, un parazit social. Lebedev (F. Golenkov), un alt personaj, e bețiv și gol sufletește. Și totuși, Ivanov e destul de sincer, căci nu ascunde goliciunea sa sufletească, iar la urmă, pentru a demonstra cumva că nu mințea cînd afirma că viața sa n-are rost, își trage un glonte în cap. Șabelski nu va face pină la urmă potlogăria la care era îndemnat de administratorul moșiei și se va dovedi a avea mult suflet. Iar Lebedev e în același timp un om de o mare bună-tate care dorește sincer fericirea celor ce-i sînt apropiați. Extrem de dificilă sarcină, de a caracteriza just asemenea personaje, de a da un verdict clar asupra lor! Fi-nețea artistică a interpretării este aici cu totul deosebită.

Toți oamenii sînt buni în acest spec-tacol și toți au în ei cite ceva rău. Dar sînt oare vinovați de ceea ce e rău în ei? Nu, pare a-ți spune spectacolul, nu sînt toți vinovați, iar unii sînt responsabili doar într-o anumită măsură de păcatele lor. Trăiesc însă într-o lume prost orin-duită, și această lume fără orizont ma-cină talentul unora, irosește dureros de nefolositor bunătața și cinstea altora, distruge fericirile care de abia au incol-țit, închide rînd pe rînd toate drumurile ce ar putea duce spre libertate. Iar pe unii oameni îi preface în fiare sau numai în mici insecte veninoase, dar tot atît de vătămătoare ca și marile sălbăticiuni.

Desigur nu numai personajele negative sînt tratate cu finețe artistică. Așa cum arta teatrală realist socialistă e dușmană schematismului și vulgarizării în zugrăvi-rea eroilor negativi, ea este potrivnică ori-cărei poleiri artificiale a eroului pozitiv. În spectacolul „O chestiune personală” cu piesa lui Alexandr Ștein la Teatrul „A. S. Pușkin” din Leningrad (regizor L. S. Vivien), interpretul lui Hlebnikov (artistul poporu-lui N. Simonov), eroul principal, are un joc patetic, nervos, accentuînd încăpățî-narea și irascibilitatea inginerului, latura sa de „om dificil” care-i necăjește pe mulți. O asemenea prezentare nu-l face mai puțin „pozitiv” pe Hlebnikov și nu știrbește cituși de puțin din dreptatea cau-zei sale. Kocerghin, tinărul aspirant în biologie la universitatea din Moscova (în spectacolul „Roata fericirii”) e înfățișat de actorul A. A. Scerbakov, masiv, agreabil, foarte cîștigat. El o iubește mult pe Natașa și are intuiția mai mult decît convingerea bazată pe fapte că vecinul său Boris Svi-ridov nu-i va aduce fericirea. Dar Kocerghin-Scerbakov e mindru, orgoliul său bîr-bătesc îl face să se depărteze de ambii săi prieteni și de abia tirziu, împins de alții, va face gestul tovărășesc necesar de a le

pune problema în față, așa cum o vede el. Nu are nici suficientă hotărîre. La un mo-ment dat s-ar părea chiar că Sviridov îl depășește ca energie și fermitate pe dru-mul țelului propus. Cu toate acestea, Ko-cerghin își dovedește simplu superioritatea morală și justețea opiniei pe care și-o for-mase de la început. Abia în final se vede că el șovăie din timiditate și modestie, și atunci îți devine și mai drag. Slăbiciunea sa nu era o slăbiciune de caracter, ci un semn particular al unui caracter integru.

Un asemenea mod creator de a intru-cha eroii reliefează puternic conflictul dramatic în spectacol și favorizează comu-nicarea scenică între actori. Cele mai multe spectacole sovietice pe care le-am văzut prezentau ansambluri desăvîrșite în care actorii jucau cu pasiune unii cu alții, ig-norînd într-adevăr faptul „că cel de al patrulea perete” al scenei este deschis la public. În „Inima nu-i de piatră”, trei femei stau de vorbă la o masă și beau ceai. Vera Filipovna Karkunov — E. So-lodova, o femeie frumoasă, liniștită și dem-nă, pe fața căreia e zugrăvită o mare bu-nătate și Olga Dmitrievna — E. Rogo-zina, și mai frumoasă, dar cu o umbră de viclenie pe chipul rotund și plin, as-cultă cu luare aminte întrebările curioase și povețele de femeie încercată ale Apoli-nariei Panfilovna — A. Salnikova, cumă-tră vorbărească și șugubeață. În fond ele discută despre fleacuri, bătrîna vorbește vrute și nevrute și probabil își dau toate trei seama că e o discuție ca oricare alta la o ceașcă de ceai, de pe urma căreia nu se va schimba doar nimic pe lume. Cu toate acestea se ascultă una pe alta cu foarte mare atenție și te fac să urmărești cu în-cordare deosebită conținutul convorbirii, parcă de ea ar atîrna tot ce se va întîmpla pe urmă în casa Karkunovilor. Într-un alt spectacol cu o piesă de Ostrovski, „Nu-i totdeauna praznic” la Teatrul Dramatic din Leningrad (regizor V. S. Andrușkevici) cei doi tineri protagoniști E. A. Popova (Ag-nia) și I. Dmitriev (Ipolit) au un dialog dragăstos atît de bine jucat încît ai crede nu numai că sînt singuri acolo în cameră, ci în toată lumea. Legătura scenică e atît de strînsă, încît chiar după ce sînt desco-periți sărutîndu-se și siliți să asculte o nostimă predică „moralizatoare”, simți mai departe cum tinerii își vorbesc din ochi cu gîndurile departe de tot ce se petrece în cameră.

Există moduri variate de comunicare scenică. În „Azilul de noapte” la Teatrul Academic de Artă, spectacolul montat în 1902 în direcția de scenă (păstrată pînă azi) a lui Konstantin Sergheevici Stani-slavski și Vladimir Nemirovici-Dancenکو,

actorii par a comunica direct unii cu alții. Ba chiar îți fac impresia că fiecare vorbește pentru sine, ori pentru un auditoriu imaginar. Kostilev—I. M. Raevski, cu un chip albicios de molie, își numără mătaniile, trece prin azil cu privirea goală și vorbește de parcă nu s-ar adresa nimănui. Vaska Pepel—S. Iarov se întinde, cască și vorbește pentru cine s-o nimeri pe acolo, la ora aceea, să-l audă. Satin-V. Eršov filozofează nu ca să-l audă cineva anume, ci ca vocea lui puternică și adincă să răsună în urechile tuturor și nu numai în groapa mizerabilă în care-și duce zilele. Se cunosc bine unii pe alții, își cunosc bine și poveștile și părerile despre lume — la ce bun să se mai asculte unii pe alții? Și cu toate acestea înțelegi număind că aici există un ansamblu actoricesc în care fiecare actor trăiește pe scenă în cea mai strinsă relație cu tot ce se întâmplă acolo, în ambianța ce le-o hărăzise personajelor, la inspirația unei realități crude, marele Maxim Gorki.

Poate că valoarea neîntrecută a ansamblurilor scenice — omogene și sudate pe baza de idei a lucrării dramatice — exprimă cel mai bine caracterul colectiv al sintezei teatrale pe scenele sovietice.

3

Decorul și costumul fac parte din spectacol într-un mod necesar, completează acțiunea, o explică, valorifică ideile, îmbogățesc cunoștințele spectatorilor despre epoca acțiunii, moravurile și gustul diferitelor categorii sociale ale vremii. Oricare ar fi forma de tratare plastică, toate decorurile și costumele respectă adevărul istoric, geografic, economic etc. Și cadrul plastic al spectacolului spune adevărul despre întîmplările și oamenii din piesă, în limbajul propriu artelor plastice.

Am văzut montări de mare amploare în teatrele mari, am văzut și montări de proporții mai modeste în teatrele cu scene mai mici, dar nu dimensiunile hotărâsc asupra valorii plastice a unui spectacol, ci și aici, profunzimea ideii și originalitatea formei în cadrul metodei realismului socialist. La Teatrul Central al Armatei Sovietice, montarea impresionantă pe scena uriașă a spectacolului „Vis pe Volga” („Voevodul”) — regizor A. Okuncikov, pictorul decorurilor I. Pimenov, schițele costumelor E. Tretiakova — înfățișează cu adevărat o minunată legendă rusă. Piața unui târg cu biserică de lemn, apoi pădurea cu un pîrau, peste care trece un pod de birne, palatul de lemn al voevodului, grădina înflorită a unui conac boieresc în care, așezate pe iarbă, fetele cîntă — iată câteva tablouri din spectacol. Folosind cu dibăcie

marile posibilități ale imensei scene, regizorul și scenograful au împărțit decorul după nevoi. Cînd ne aflăm în piața unui mare târg de pe Volga și autorul vrea să luăm cunoștință de felul cum trăia poporul pe vremea aceea și cum era nemulțumit de ciinoșenia voevodului stăpînitor peste acel ținut, ni se prezintă întreaga piață, cu biserică, tarabe cu mărfuri spre vinzare, poarta castelului voevodal. Scena care urmează, angrenînd un număr mic de personaje, n-avea nevoie de o desfășurare atît de mare ca decor: enorma cortină interioară de postav albastru pe care sînt cusute cu aur și fir negru motive naționale ruse acoperă pe nesimțite biserica și cam o jumătate de piață. Cînd lumea va ieși din biserică, cortina se va retrage din nou, lăsînd deschisă privirilor inima târgului.

Stilul tablourilor de vis nu e cu nimic deosebit de tratarea tablourilor presupus reale, numai că elementele fantastice sînt aici, cum e și firesc, mai puternic accentuate. Totul este de o măreție și o frumusețe rară, o încîntare pentru ochi. Cînd s-a aprins lumina în sală am văzut spectatori — mai ales tineri — frecîndu-se la ochi de parcă ei înșiși ar fi fost înlînțuiți de vraja minunatului basm.

Dacă în „Vis pe Volga” trăsătura principală a montării o constituie autenticitatea ei populară, la „Peribanez și Comandorul din Ocana” de Lope de Vega, spectacol al Teatrului Mare Dramatic „M. Gorki”, din Leningrad, trăsătura caracteristică este autenticitatea istorică. La Ermitaj am cunoscut chipul autentic al lui Lope de Vega în portretul lui Francesco Ribalto; la Teatrul „Gorki” i-am cunoscut gîndul autentic în spectacol — așa cum ne pricepem astăzi să-l deslușim în ceea ce a scris și a vrut să spună omenirii. Regizorul N. A. Sokolov și pictorul V. L. Stepanov au creat cu îndrăzneală un triptic decorativ, după cîte mi s-a părut, de inspirație rafaeliană, și au plasat tablourile pe rînd în cîte un cadru al tripticului, în două din ele și chiar în toate trei deodată. Erau ca trei pagini de carte medievală cu cheutori groase de aur. Convingerea asupra autenticității, spectatorul n-o capătă prin îngrămădirea elementelor de decor și a ornamentelor, ci prin sugestia bogată a puținelor dar foarte semnificative elemente și ornamente.

Cît de elegantă și sugestivă poate fi simplitatea găsită după adîncă chibzuință, o demonstrează și decorul complex al spectacolului „Soțul ideal”, piesa lui Oscar Wilde la filiala M.H.A.T. (regizor V. Stanișin, pictor I. Gremislavski). Aici a fost creată pe turnantă casa lui Sir Robert, o

clădire somptuoasă în stil clasic, cu coloane și scări de marmoră albă. În casă, la recepția oferită de amfitrionă, se găsesc invitați în haine de gală, bărbații în fracuri negre și femeile în rochii luxoase albe și negre. E o simfonie coloristică excepțională în alb și negru. În camerele diferite prin care ne plimbă rotirea turnanței, ne întâlnim cu unul sau două elemente de mobilă: un fotoliu-canapea, o măsuță discretă, un scrin, un acvarium. Unele camere sînt asemănătoare. Dar printr-un joc foarte abil al perdelelor, care se lasă sau se ridică singure în timpul rotirii turnanței, aspectul încăperii se schimbă pe neașteptate. Impresia de eleganță și sobrietate e desăvîrșită. Cu atît mai pregnantă e dezvăluirea dedesubturilor oribile pe care se sprijină acest alb edificiu, căci ochiul sarcasticului autor englez a privit adînc și dincolo de perdelele groase, strălucitor de curate, ale palatelor înaltei nobilimi britanice.

În spectacolul „Lizzie McKay” cu pieșa lui Jean Paul Sartre (Teatrul Mossoviet — regizor I. S. Anisimov-Wulf, pictor B. I. Volkov), simplitatea decorului e realizată pe linia stilizării cadrului plastic, dar o stilizare în spirit realist. Negrul urmărit pe nedrept pentru un omor nefăptuit, se întîlnește pe furiș cu femeia pe care o iubește, lingă un zid care acoperă și întuneacă toată scena. Altceva nu se găsește acolo: sînt doi oameni înfricoșați care abia au timp să se îmbrățișeze, și zidul, ca o amenințare mută, grozav de apăsătoare. În salonul senatorului Clark, mare, prea mare, ca vanitatea și orgoliul stăpînului casei, liniatura subțire a decorului neprietenos se imbină de minune cu mobila principală a încăperii — o masă lungă, cu tăblia subțire, și un singur picior îngust, de susținere.

În „Prolog” de A. Ștein la Teatrul Ermolov (regizor P. P. Vasiliev, pictor A. P. Vasiliev), simplificarea extremă a decorurilor în unele tablouri slujește direct evocării istorice de mare amploare. Aici e înfățișată întreaga revoluție din 1905 cu evenimentele cunoscute din istoria Partidului Comunist al Uniunii Sovietice. În ziua de 9 (22) decembrie 1905, provocatorul popă Gapon, cheamă oamenii din Petersburg la o demonstrație cu jalbe adresate țarului. Pe scena goală (cu un singur fundal pictat) s-au adunat de dimineată muncitorii cu femeile și copiii lor, bătrîni cu prapuri bisericuști și icoane. După discursul ațîțător al lui Gapon, pornesc cîntînd. Turnanta se rotea încet, oamenii mergeau, mergeau, prin spatele scenei aluneca fundalul pictat, înfățișînd me-

reu alte aspecte ale orașului, pînă ce au apărut în fața demonstranților profilul palatului țarist și cordonul de soldați puși să-l păzească.

Mai tirziu, hala mare a uzinei „Putilov” ocupă toată scena. În fața scenei e un parapet de fier, după care se ghicește mulțimea, fără să vedem altceva decît, din cînd în cînd, căciula sau șapca unui muncitor — se presupune săltat pe umerii tovarășilor săi. În fund sînt folosite ca făcînd parte din uzină instalațiile de lumină și pasarella de fier utilizate în mod obișnuit de lucrătorii și tehnicienii teatrelor. Cîțiva oameni cocoțați acolo privesc cu atenție în jos. În acest fel, un număr restrîns de actori sugerează o mulțime de mii de oameni. Iată cum un decor simplu, inteligent gîndit, economic construit, reliefează cu mare artă amploarea evenimentelor istorice reflectată în imagini scenice.

Am văzut și un spectacol în care decorul rămînea neschimbat de-a lungul celor patru acte: „Străinii”, de Mona Brand tot la Teatrul Ermolov (regia A. Goncarev și V. Romanov — pictor Alexandru Tișler). Acțiunea se desfășoară în casa plantatorului Douglas Streeter; locuința e un „bungalow”, la prima vedere foarte plăcut, reprezentînd maximum de confort posibil în inima junglei malaieze. La ridicarea cortinei m-a mirat construcția complicată și grea a încăperii cu plafon, scară și balcon interior. Mai tirziu mi-am dat seama de ideea pe care o transmitea acest decor. Cu toată soliditatea și instalațiile de apărare, „bungalow”-urile nu oferă nici o garanție de securitate proprietarilor lor, căci sînt clădite pe pămînt străin și pămîntul se cutremură în Malaya sub tălpile stăpînitorilor britanici. Concluzia pieșei exprimă direct această idee.

Întrînd ca parte integrantă în sinteza spectacolului, decorul își aduce contribuția specifică la transmiterea mesajului autorului către public.

*

M-am întors din călătoria în Uniunea Sovietică cu impresii de neuitat despre teatrul sovietic și oamenii care-l slujesc.

Teatrul sovietic ne înfățișează idealul concret, existent în realitate, al unei arte închinată socialismului și comunismului, cu o mare putere de înriurire asupra oamenilor. În condițiile existenței teatrului sovietic, precum și a bogatelor și sănătoaselor tradiții ale teatrului nostru, a forțelor sale artistice numeroase, care-și consacră virtuțile slujirii cauzei poporului în artă, există toate motivele să fim convinși că teatrul românesc va atinge de asemenea culmile realismului socialist.

Confruntări pasionante

Dramaturgul se întâlnește în desăvîrșirea operei sale de mai multe ori, în împrejurări diverse, cu eroii și sensurile ei esențiale. Una dintre cele mai pasionante confruntări are loc atunci cînd, prin gura și emoția protagoniștilor, vibrează de pe scenă ideile majore ale lucrării. Pe Gorki l-a convins încă o dată adevărul mesajului lui Satin, cînd l-a auzit rostit cu prilejul reprezentării „Azilului de noapte” la Teatrul de Artă. Cehov a reîntîlnit cu intensitate poezia dramatică a „Livezii cu vișini”, transmisă într-o atmosferă de densă sensibilitate la spectacolul realizat de aceiași Stanislavski și Nemirovici-Dancenko. Pirandello și-a redescoperit, pînă în intențiile sale cele mai subtile, piesa „Șase personaje în căutarea unui autor”, pusă în scenă de Georges Pitoëff.

Regizorul este un artist, care nu poate să se mulțumească cu descifrarea semnificației profunde a unei opere dramatice; el trebuie să știe să găsească și modul de expresie propriu pentru concretizarea în imagini convingătoare a adevărului cuprins de piesă. Nu numai cuvîntul, care are o însemnătate primordială, dar și umbrele, luminile, pauzele, mișcarea trebuie puse necondiționat în slujba reconstituirii artistice a vieții pe scenă.

De aici decurge și posibilitatea viziunii scenice diferite ale aceleiași opere, determinată de gradul de sensibilitate, stilul, concepția, personalitatea artistică creatoare a directorului de scenă. Intervine în acest proces o clauză fundamentală, fără de care căutarea îndrăznească nu-și mai găsește justificarea: respectarea tendințelor, orientării ideologice a scriitorului.

Cu cită satisfacție trebuie să menționăm, pe această linie, „trei răspunsuri la o întrebare” și respectivele interpretări interesante ale „Împărăției lui Machidon” în câteva teatre românești, tonalitatea inteligentă, proprie, a spectacolului cu „Familia Kovacs”, prezentarea bogat nuanțată, originală a „Chestiunii personale”. Tot așa cum sintem siliți să încercăm dezamăgiri, cînd ascultăm o simplă lectură logică a textului în „Regele Lear”, prezentarea cenușie a „Norei”, mularea mecanică, săracă, pe liniile firave ale „Zorilor Parisului” și „Zborului de noapte”.

Mulți dintre regizorii noștri ar trebui să desprindă de pe panopliile recuzitei aripile cu care să înfrunte culmile creației artistice. Sintem încredințați că nu-i așteaptă în nici un caz soarta lui Icar, ci mulțumirea unor mari izbinzi.

În această situație ar fi greu să vorbim despre „neajunsurile monocromiei”, despre „o temă majoră, o realizare minoră”, despre felul în care „gindirea științifică” n-a fost descoperită”. Confruntările pasionante ale scriitorilor și publicului cu mai multe spectacole de înaltă calitate artistică ar schimba, în atmosfera unei satisfacții generale, și titlurile și substanța unora dintre cronicile noastre...

Drama familiei Kovacs

Drama, spunea odată Stanislavski, nu este, în ultimă analiză, decît răbufnirea artistică a unei crize, care se consumă la etajul cel mai de sus, dar ale cărei cauze trebuie căutate undeva în pivniță.

Mi-am dat seamă de adevărul acesta, în timp ce urmăream captivanta desfășurare a dramei familiei Kovacs, din piesa Anei Novak. Familia Kovacs este, în pri-



Vasilica Tastaman (Eva), stînga; Marga Anghelescu-Gheorghiu (Margit), dreapta

mul rînd, o familie mic-burgheză și ca atare se situează la o interferență dramatică a conflictelor sociale: se opune fascismului și, prin aceasta, intră în conflict cu epoca sa; este constituită din membri unitari doar în aparență, categoric diferențiați însă ca fond sufletec. Sint, cum se vede, prezente toate elementele necesare dezlănțuirii aceluia examen al vieții, acelei crize care o va frînge în două, separînd definitiv și irevocabil ceea ce este bun și cinstit, de ceea ce a rămas fals, slab sau putred în ea.

Pînă aici însă, nimic nou. Există o criză a familiei și în teatrul decadent. Ceea ce face însă din „Familia Kovacs” o valoroa-

să și interesantă operă actuală este faptul că spectatorul simte în permanență prezența puternică a evenimentelor istorice care se consumă după culise. Fiecare gest, fiecare replică, fiecare „soartă” reflectă în mod semnificativ pulsația energetică a realității sociale, care este prezentă peste tot: și ca luptă de clasă, și ca ciocnire politică, și ca realitate economică. În felul acesta, personajele devin reprezentative, tipice pentru o anume formă de viață, iar drama, luată în ansamblu, se transformă într-o viguroasă frescă a societății noastre, surprinsă într-un moment grav al evoluției sale.

Analizată mai de aproape, ne izbește dintr-o dată construcția dramatică a piesei, mult mai riguros organizată decît în lucrarea „În pragul vieții”, în care eroii Anei Novak se conturau și se mișcau desul de nebulos.

Avem două personaje centrale: profesorul Kovacs și soția sa, Margit. Profesorul intră în actul I ca un erou al ideii — ca un intelectual de atitudine — și sfîrșește în actul IV, decrepit și nebun. Coboară continuu, relativizînd și relativizîndu-se la fiecare pas, și tirăște în această lentă dar sigură cădere întreaga armură de „principii”, care îi împodobesc sonor și patetic așa-zisul său apolitism liberal. Cu totul altă linie urmează Margit, soția sa. Ea începe prin a fi o femeie resemnată, bună și tăcută — o femeie care spune la fiecare pas „nu știu” — și sfîrșește prin a deveni lucidă, prin a se convinge și a se jertfi pentru o cauză pe care o descoperă cu greu, dar căreia i se atașează cu tot entuziasmul. Ea este aceea care urcă, urcă mereu, aceea prin care se materializează „la etaj” toate valorile umane ale fierberilor din „pivniță”.

Paralel cu ei, evoluează cei doi copii. Petru, dintr-un adolescent „talentat” (în fond, foarte răzgîiat), devine un tînăr „de acțiune”, apoi ofițer fascist, criminal și sfîrșește prin a se prăbuși și a se sinucide. În familia Kovacs el reprezintă istoria, evenimentele. Căderea lui brutală seamănă mult cu prăbușirea, pe alt plan sufletec, a intelectualului său tată. În schimb, Eva, fiica alintată a profesorului Kovacs, are o linie cu totul contrară, în-

cepe prin a „părea” o teribilă și cinică personalitate, chinuită de plictis și răutate, și ajunge până la urmă o femeie așezată, simplă și înțeleaptă.

Dacă, la aceste traiectorii dramatice, adăugăm pe doamna Horvath și pe proprietăreașă (pe linia personajelor negative) și pe doamna Bereș și pe comunistul Andraș (pe linie pozitivă), obținem întreaga schemă a crizei familiei Kovacs. Există în critica noastră literară o tendință de a socoti compoziția dramatică (echilibrarea artistică a personajelor în conflict) drept o problemă de formă literară. Poziția aceasta nu este justă, iar Ana Novak ne demonstrează suficient că „planul” etajului său — în care se ciocnesc ceea ce este nou cu ceea ce s-a învechit, ceea ce este uman cu ceea ce este crimă, ceea ce este speranță cu ceea ce este moarte și deznadejde — corespunde cit se poate de fericit cu acele contradicții care frământă și societatea luată în ansamblul ei.

De altfel, numai prin luarea în considerare a acestor trăsături de dublu plan, atât de evidente în construcția piesei, se poate explica pentru ce nu au reușit unii actori în interpretarea pe care au dat-o rolului lor. Chiar din actul I, publicul a simțit diferența categorică între interpreții care-și trăiesc în mod natural, organic, rolul — și cei care și-l „joacă”, uzind cu risipă de toate mijloacele tehnicii actoricești.

Profesorul Kovacs, deși un rol extrem de dificil și de „compus”, a avut norocul să fie realizat prin interpretarea extrem de colorată și vie a lui Jules Cazaban. Rolul este extrem de dificil, fiind construit prin combinarea, pe muchie de cuțit, a unor trăsături psihologice care se lasă cu greu topite împreună. Actorul a reușit o sinteză interesantă, originală, deși pe alocuri a atins, aproape fără voia lui, efecte care nu se potriveau cu momentul dramatic. Știm cât este de greu să compui și să sugerezi un ridicol, care să nu fie în același timp și comic. Ridicolul profesorului Kovacs, grav și adinc, este ridicolul unei existențe, al unei ratări. Nu este vorba de un profesor distrat, naiv și ușor maniac. A aluneca pe această dimensiune înseamnă a trece din dramă în comedie, din ridicol în haz, înseamnă să dirijezi publicul de la dezaprobarea efectivă și principală, spre amuzament și ris. În jocul lui Jules Cazaban s-au strecurat uneori (printr-o contrabandă de care este vinovată puțin și autoarea) anumite nuanțe „de joc”, de caricaturizare amuzantă. Fără îndoială, în felul acesta, s-a născut pe scenă un profesor Kovacs interesant, plin de candoare și originalitate, dar un

profesor Kovacs, care uneori, subliniem *uneori*, ne-a făcut impresia că se mișcă pe linia unei comedii și că numai printr-o întâmplare donchișotescă a nimerit între oameni care trăiesc, de fapt, o dramă a vieții lui.

Marga Anghelescu-Gheorghiu a creat o Margit de o profunzime, duioșie și autenticitate umană, care au emoționat. A știut, prin mijloace extrem de naturale (voce calmă, mișcare măsurată, economie gradată a patosului), să polarizeze întreaga mișcare scenică — și implicit, întreaga semnificație dramatică — în jurul ei, temperind, modelind, dirijind (asemenea solistului într-un concert) întreaga orchestră a eroilor. A fost atît de prezentă pe scenă, încît a rămas prezentă și în actul IV cînd — dintr-un capriciu de compoziție a autoarei — nu a apărut (spre regretul nostru, al tuturor).

Dacă pe Vasilica Tastaman (Eva) am fi urmărit-o numai în actul I și II, am fi putut spune: este excepțional de naturală, spontană și convingătoare, fiindcă își joacă vîrsta, își joacă propriul ei rol. Actele III și IV ne-au convins însă că ea este capabilă și de creație și că identificarea ei, pe o gamă atît de largă și de nuanțată, cu eroina, este rezultatul unui autentic talent artistic. Acești actori, la care — cu oarecare rezerve — se pot adăuga și interpreta rolului doamnei Horvath (Victoria Medeea) și aceea a proprietăresei (Dori Nichita), au înțeles intenția autoarei și au intrat bine în rol. Jocul lor a vibrat, a convins, a comunicat și cu sensul dramatic al piesei și cu publicul care i-a urmărit.

Ce s-a întîmplat cu celelalte roluri? Să luăm, de exemplu, cazul lui Petru. Interpretul său, Paul Ioachim, a mers alături de personajul său. (În interpretarea pe care a încercat-o, poartă o oarecare vină și directorul său de scenă, Mony Ghelerter. Din unitatea orchestrală a regiei, i-a scăpat un solist. Acest lucru s-a putut observa tocmai pentru că spectacolul, luat în ansamblu, ca ritm, ca semnificație, dar mai ales ca unitate scenică între eroi, momente și decor, a fost cit se poate de sobru și de sugestiv realizat). După părerea noastră, Petru, acest „talentat” fiu al familiei Kovacs, nu este un copil structural înrăit. El devine rău, și devine sub ochii noștri. Presupunem că-și are și părțile sale bune; în alte condiții, poate că ar fi devenit altfel de om. E greu să redai un om rău, fără a schița procesul gradat al înrăirii, fără a sugera eventualitatea sa bună. Or, în interpretarea pe care a dat-o Paul Ioachim, din primele scene, Petru devine antipatic, profund ne-

gativ. Și devine prin mijloace exterioare : crispăre a feței, violență a mișcării. Publicul n-a aflat încă nimic rău despre el ; actorul totuși anticipează și anticipează exagerat. Joacă din primele scene un Petru care se va sinucide, iar nu un Petru care, deocamdată, nu știe ce se va alege din el. Astfel se explică pentru ce sala, în loc să reacționeze prin ură și dezgust, se înduioșează. Petru, fiind așa cum este, apare ca un posedat, ca un om bolnav din naștere. În momentul cel mai dramatic al evoluției sale (scena la masă cu Eva și Andraș, actul IV), cînd ar trebui să fie o chintesență a fascismului (Petru este, de fapt, fascismul), am auzit pe cineva în sală suspinînd : „...vai, săracul !” Reacția este normală. Eroul nu s-a transformat, n-a evoluat, n-a mers spre rău : a fost prea violent în actul I și în actul ultim n-a mai avut unde culmina. Din cauza aceasta, efectul pe care l-a stîrnit a fost confuz și paradoxal.

În cazul rolului doamnei Bereș, s-a înțimplat altceva. Tamara Buciuceanu a fost prea pozitivă. Pe ea, pe interpretă, a ținut-o la distanță eroina rolului. Jocul ei — pe alocuri cu sclipiri de amănunt — mi s-a părut jocul unei excelente violonceliste rătăcite, din vina dirijorului, la un pupitru de vioară. Și, ni se pare, aici intervine și o mică vină din partea autoarei. Felul cum a compus acest personaj are ceva static (ca și Andraș, de altfel). Din cauza aceasta, doamna Bereș — în actul IV —, cu toate meritele ei exterioare, ca prezență pe scenă, pare coborîtă, inferioară nivelului de tensiune din actele I și II. Andraș, corespondentul ei pe linia simetriei compoziționale, ne apare construit mai mult din tăceri și priviri, decît din replici și întîmplări. Costel Gheorghiu a tăcut, a privit și s-a mișcat sugestiv. Replicile sale însă au avut ceva sonor, ceva în care efortul spre simplitate se simțea prea vădit.

Observațiile pe care le-am făcut au ca scop să indice o problemă. Punînd față în față compoziția piesei și interpretarea ei, scheletul ideologic și realizarea „în carne” a acestuia, vom observa că între aceste extreme, există două vehicule : autorul și actorul. Pot să greșescă și unul și celălalt ; pot să greșescă în raport cu „etajul”, sau în raport cu „pivnița”. Pot însă să greșescă și unul față de celălalt, și atunci se naște acea inadvertență între intenție și realizare, pe care, în linii secundare, am semnalat-o, în cîteva momen-

te, în cazul spectacolului de care ne ocupăm. De la un moment al dramei, personajele evoluează singure, după legi pe care aproape că le impun și propriului lor creator, autorului. Ibsen avea dreptate cînd spunea că autorul dramatic este primul interpret al eroilor săi. În legătură cu aceasta, să ni se permită o observație, o observație privind felul în care autoarea a „interpretat” actul IV al eroilor săi.

Inclin să consider beția, nebunia și sinuciderea, drept mijloace dramatice (și implicit, actoricești) ușor anacronice, astăzi. Atunci cînd există o beție a minciunii, o nebunie a crimei, o sinucidere a valorilor morale — ce nevoie mai este de băutură, divagații și pistol ?! În cazul lui Petru, beția din actul IV nu agravează. Scuză. Sinuciderea este aproape o salvare (sau un accident alcoolic) ; ba, în cele din urmă, chiar, poate, un gest eroic, ceva care falsifică esența tipic fascistă a eroului. Nebunia profesorului (ușor melodramatică) relativizează însăși autenticitatea sa de om. „Va să zică, am putea spune, nu este vorba de prăbușirea unui tip de om, a unei mentalități tipice ; a căzut doar unul care purta de mult în el germele nebuniei...” Prin aceasta, profesorul Kovacs devine „cazul” Kovacs, iar întreaga sa poveste, recapitulată de la sfîrșit spre început, primește un oarecare iz psihologic, care dăunează scilipitoarei și autenticei drame care se consumă în actele II și III.

Am putea să ne întrebăm — tot în legătură cu actul IV — de ce lipsește din concluzie, eroina principală, Margit ? Și de ce apare acel episod „un muncitor”, al cărui rost, cu toată bunăvoința, nu-l putem înțelege ? Sint întrebări care nu țin însă de substanța dramei. Căci trebuie să fim drepiți și să recunoaștem că, în fond, cu toate lipsurile ce i se pot semnală, „Familia Kovacs” este un spectacol frumos, captivant și instructiv. Este o piesă inspirată, convingătoare ; o piesă în care avîntul tineresc și spontaneitatea suplinesc în mod fericit maturitatea tehnică a autoarei. Și asta o dovedește tocmai faptul că spectacolul ne-a sugerat atîtea întrebări. Atîtea probleme. Ne-am convins încă o dată că o bună piesă de teatru, ca și adevărul de care vorbește Goethe, este ca un briliant șlefuit : din orice parte te-ai apropia, primești oricînd o rază de lumină rară și prețioasă.

Ion D. SIRBU

Atunci cînd Ibsen, consecvent hotărîrii de a tăia în carnea vie a mentalității și moravurilor contemporane („nu voi cruța nici pruncul de la sînul mamei sale”), și-a scris și reprezentat primele drame în proză, printre care și *Nora*, lumea literară și teatrală a Europei a rămas deconcertată. Precizia și adîncimea observației, ideile nete care abundă în fiecare piesă, dar mai cu seamă atitudinea curajoasă și intransigentă a dramaturgului i-au făcut pe mulți să strige că este vorba de o „revoluție”. În curînd însă, spiritele s-au domolit și au căzut de acord că au în față un protestatar anarhic, apoi au pomenit de exaltarea unui individualism excesiv, de tezism puritan și, în sfîrșit, a cîștigat teren definiția mai rezonabilă a literaturii de idei. Pentru epoca noastră, avantajată și de perspectiva timpului, lucrurile sînt mai simple. Azi, înțelegem limitele „revoluției” lui Ibsen, întrucît critica lui nu atacă temeliile societății capitaliste, ci operează la nivelul moravurilor; că, în schimb, „anarhismul” dramaturgului are o bază etică solidă, care-l infirmă ca atare; că exaltarea anfi-democratică a individualismului burghez se manifestă spre bătrînețe, ca o îndepărtare de la idealurile inițiale și ca o decădere într-un psihologism steril; în sfîrșit, relevarea, deși justă, a faptului că Ibsen promovează idei și teze s-a dovedit insuficientă pentru definirea exhaustivă a operei sale. Fiindcă, în perioada cînd apare *Nora*, dramele ibseniene nu sînt produsul unei cerebralități reci sau al unui moralism cu tot dinadinsul, ci izvorăsc din experiența pasionată, din viața trăită în adîncime a autorului. Personajele lui Ibsen nu sînt idei abstracte, scheme morale, ci oameni vii și complecși, cu pasiuni și destine concrete, ceea ce conferă dramelor nu o semnificație unilaterală, ci o bogată multiplicitate de sensuri. Astfel, autorul *Norei* ni se înfățișează astăzi ca un mare dramaturg realist, în arta căruia se echilibrează pînă la desăvîrșire atitudinea curajoasă a criticului social, capacitatea de a crea caractere vii, analizate în profunzime și, cum ar fi spus Goethe, o sigură „înțelepciune tehnică” a construcției.

Nora (Casa de păpuși) ilustrează și confirmă toate aceste trăsături. Socotită de tradiție ca „dramă a emancipării femeii”, ea este mai mult decît atît, chiar dacă semnificația de bază rămîne axată pe ideea generoasă a dreptului femeii de a-și făuri

o personalitate proprie. Prin *Nora*, Ibsen operează o secțiune complexă în viața societății și aduce la suprafață oameni diverși, cu destine autonome, cu frămîntări și mesaje distincte: „O lume — cum scria Engels, comparînd-o cu filistinismul german — în care oamenii mai au caracter și inițiativă și care acționează în mod independent...”

Binecunoscuta concepție a lui Ibsen, după care în oameni zace un „cadavru” moral reprezentînd moștenirea trecutului, obiceiurile, normele de conduită cristalizate în forme care nu mai sînt ale contemporaneității, precum și credința că a trăi înseamnă a duce o luptă necruțătoare împotriva acestor rămășițe din inimă și gîndire (Ibsen le spunea *trolls* — spirite rele) se reîntînesc și în *Nora* cu putere de paradigmă. Mentalitatea epocilor precedente și condițiile istorice, care au generat-o, condamnavă femeia la rolul unui rob supus voinței bărbatului, sau, în cel mai bun caz, la rolul unei „păpuși”, fără drept la personalitate: este drama și lupta *Norei*. Aceeași mentalitate vrea ca un om care a greșit o dată să fie definitiv alungat din societate: este drama și lupta pentru reabilitare socială a lui Krogstad. Doctorul Rank, în schimb, este un înfrînt din capul locului: drama lui este tocmai aceea de a nu putea lupta împotriva unui trecut de care nu este răspunzător, dar care și-a lăsat asupra lui stigmatul unei eredități nefericite. Iar pentru doamna Linde, a trăi înseamnă a fugi de singurătate, înseamnă a se devota unei ființe umane și



Corina Constantinescu (*Nora*),
Ionescu-Glon (Doctorul Rank)

a lupta pentru salvarea ei. Numai Helmer nu trăiește nici o dramă (cel mult o falsă dramă), fiindcă, de fapt, Helmer nu trăiește: locul vieții, la el, l-au luat prejudiciile și regulile tradiționale, ostentarea unei probități sterile. Iată, abia schițată, varietatea de sensuri și de implicații conținută în *Nora*, care face din aceasta o piesă valabilă și în zilele noastre. În fond, nu luptăm și noi — desigur în condițiile unei societăți structural diferite — împotriva „cadavrelor” morale, împotriva rămaștelor trecutului din conștiința noastră?

Se pare că toate aceste motive și elemente au constituit obiectul de studiu și de meditație al regizorului D. D. Neleanu, care se găsește la începutul carierei. Se pare că, analizind cu suficiență rigoare multiplele interpretări ale exegezei ibseniene de până acum, D. D. Neleanu a înțeles că nu ideile sînt primordiale, ci adevărul vieții din care ele izvorăsc ca o consecință, ca apreciere critică a ambianței sociale. De asemenea, regizorul a intuit cu justețe esența fiecărui personaj în parte, trăsăturile fundamentale ale caracterelor. Dar s-a oprit aici. Ceea ce ar fi trebuit să constituie o operație de analiză pregătitoare a devenit rezultat ultim. Mulțumit cu descifrarea în esență (socială și tipologică) a personajelor, regizorul nu a mai urmărit-o în feluritele forme pe care aceasta le îmbracă în acțiune. Asemenea unui matematician comod care și-a închis ecuația într-o formulă, regizorul D. D. Neleanu nu a dezvoltat caracterele în termenii lor componenți, pe care să-i analizeze, să-i armonizeze și, rind pe rind, să-i scoată în valoare sau să-i atenueze, în afara sau înăuntrul parantezelor scenice. Lipsa unei intervenții regizorale în acest sens a dus la monotonie în descrierea personajelor, la o progresiune monocordă a lor, vizibilă la doctorul Rank, ca și la doamna Linde, la Helmer și chiar la Nora. Mai precis, vrem să spunem că personajele, fără să fie greșit concepute, nu au avut o evoluție care să angajeze personalitatea artistică a actorilor în tot complexul ei.

De aici, de la această monocromie a expresiei, o altă consecință. Jocul actorilor a avut un caracter anticipativ, contravenind subtiliteți arte a lui Ibsen de a deduce și înălța progresiv momentele, etapele străbătute de personaje. Acestea s-au înfățișat prea descoperite, ceea ce a constrins pe actori să nu se angajeze în grădări, în nuanțe, în variații de tonalitate pe linia lor scenică, menținută aproape tot timpul la aceeași tensiune. (Cînd totuși s-a arătat preocupată de „acoperirea” per-

sonajului, de prezentarea lui în aspecte diverse, regia a recurs la efecte exterioare, cum s-a întîmplat cu prima intervenție a lui Krogstadt (actul I), ascuns în culise pentru a fi încărcat, chipurile, de mister.)

În lumina acestor constatări, se poate înțelege că spectacolul a fost insuficient realizat ca atmosferă și ritm, înțelegînd prin acesta din urmă nu o accelerare artificială a dialogului, ci acea modalitate scenică de alternative ondulații și concentrări ale acțiunii, ca undele de lumină într-un ochi magic.

De acest lucru interpretii nu pot fi făcuți răspunzători. Ei au intuit bine rolurile, dar — lipsiți de controlul unei priviri regizorale foarte sigure — s-au arătat reticenți în întrebuintarea integrală a tuturor resurselor expresive. Firește, partea cea mai grea a revenit Corinei Constantinescu (*Nora*). Interpretarea ei a fost prea egală — ca intensitate și ca ton — pe parcursul întregii piese și dacă, începînd din actul II, s-a apropiat de nivelul unei realizări valoroase, primul act n-a avut în Corina Constantinescu, acea femeie-copil imaginată de Ibsen, în sensul că personajul a fost privat de naivitatea, de spontaneitatea lui organică. De asemenea, împreună cu regizorul, interpreta — care a trăit cu sinceritate scenele cu Rank și cu Krogstadt (actul II) — ar trebui să revadă episodul dramatic al tarantellei și, în genere, să-și proporționeze cu mai multă judiciozitate efortul, să-și gradeze, prin urmare, tensiunea păstrată prea multă vreme la aceeași vibrație. *Nora* este un rol nu numai de intensitate, ci și de durată!

Mulți s-ar putea întreba, bîzîindu-se pe repertoriul anterior al actorului, dacă Septimiu Sever a fost într-adevăr bine distribuit în Helmer. Faptul că în actul III, unde se deznoadă semnificațiile personajului, jocul său revelează lipsa de conținut uman, goliciunea sufletească și conformismul social al lui Helmer ne face să înclinăm în favoarea acestei alegeri. Ceea ce nu înseamnă să ne oprim de la a-i reproșa actorului excesiva preocupare de sine în scenă și o anumită încremenire inexpresivă, în care l-am surprins de nenumărate ori. Pe de altă parte, interpretarea va cîștiga în valoare, dacă Septimiu Sever se va hotărî să renunțe la construirea rolului cu mijloace compoziționale, care nu contribuie la definirea personajului, ba chiar îl scot din făgașul lui firesc.

Dimpotrivă, compoziția a stat din plin la îndemîna lui Liviu Ciulei (Krogstadt) și G. Ionescu-Gion (doctorul Rank). Amîndoi au imaginat și plămuit personaje cît se poate de valabile. Dar, în timp ce

Liviu Ciulei s-a străduit să dea o linie ascendentă rolului — întrebându-și mai curajos resursele expresive —, cel de al doilea și-a limitat personajul la datele primei apariții (poate cu excepția scenei de dragoste, actul II), date absolut necesare, dar nu suficiente pentru caracterizarea succesivă a lui Rank, înfățișat de autor în trei ipostaze diferite. Oricum, acești doi actori au realizat creațiile cele mai valoroase ale spectacolului.

O linie monocordă a imprimat și Teodora Anca rolului ei (doamna Linde), subliniind-o printr-o prea rigidă expresie tragică. Desigur, personajul nu are exuberanța Norei, totuși el suportă, și cere chiar, o mai mare variație de tonuri și de atitudini.

Cu tot efortul scenografei Marga Ene-Bogdan de a crea un cadru funcțional acțiunii, decorurile nu au exploatat pe deplin spațiul, am putea spune, minuscul al scenei de la Studioul „Nottara”. (Ne referim,

în speță, la căile de acces ale personajelor). Stilistic, decoratoarea s-a orientat spre tradiție.

Spectacolul *Nora*, pus în scenă cu decență, fără flagrante erori de gust, cu momente de calitate, a demonstrat totuși că o piesă (clasică sau contemporană) nu poate fi jucată în mod viabil numai pe baza descifrării juste a esenței personajelor și că, odată stabilită, aceasta trebuie să fie continuu alimentată cu toate elementele expresive pe care le oferă izvorul viu și bogat al artei scenice. Chemată să coordoneze și să pună în valoare aceste exigențe este, în primul rînd, regia. Încă de la acest început de drum, D. D. Neleanu are avantajul de a se convinge prin experiență personală de un atare adevăr.

La tot ce s-a spus, mai trebuie adăugat că includerea *Norei* în repertoriul Studioului „Nottara” constituie un omagiu adus dramaturgului norvegian, de la a cărui moarte se împlinesc 50 de ani.

Florian POTRA

○ temă majoră, o realizare minoră

Să fie adevărat că fiecare text dramatic își află regia artistică pe care o merită? Există, oare, între piesă și concepția regizorală, o atît de strînsă interdependență, încît calitățile și lipsurile cunosc o strictă determinare paralelă? Spectacolul piesei „Zorile Parisului” de Tudor Șoimaru stîrnește asemenea întrebări și îndeamnă a li se da un răspuns afirmativ. Acordul dintre text și viziunea artistică — adică, ecoul în efecte teatrale al cascadei de situații pur scenice ale piesei; rezolvarea suitei de tablouri expozițive asupra Comunei din Paris în elementele materiale ale montării; în fine, interpretarea personajelor pe linia mișcării exterioare și a culorii intenționate de autor — este atît de apropiat, încît meritele și slăbiciunile spectacolului se desmint parcă, acuzîndu-se reciproc.

Să limpezim puțin afirmația aceasta, care poate părea prețioasă, dacă nu paradoxală.

Tudor Șoimaru a dovedit că posedă o anumită tehnică dramatică: nici o clipă desfășurarea faptelor, fără a fi ascendentă, nu lincezește; o undă de luminoasă vioiciune, de freacă tinerescă, care parcă și presimte efemera existență, străbate piesa de la început pînă la sfîrșit; veștile cad una după alta; veselie alternează cu îngrijorarea, melodia armonicii se frînge sub răpăiala de gloanțe; dansul sfîrșește în

pornirea pe baricade, comentariul colectiv răsună ca un ecou sacadat al vestitorului. Regia artistică a lui Dem. Gh. Loghin a fructificat la maximum toate virtualitățile teatrale ale unor asemenea situații. Vestitorul primejdiei, Langlet, cade totdeauna în mijlocul unei veselii exuberante sau al romanței, anunșînd apropierea dușmanului; bucuria trece brusc în spaimă; bărbații apucă arma, oarecum înainte de a lăsa mina tovarășei de dans; mulțimea freacă la fiecare veste nouă. Dar, după cum tablourile piesei formează o suită, care, nemaiputîndu-și frîna dezlănțuirea, nu izbuteste să fixeze adîncimea unui caracter, a unei situații, ci rămîne la o desfășurare expozitivă, tot așa stările sufletești ale interpreților, în general, nu se comunică publicului: bucuria, ca și teama rămin nude, superficiale; veștile nu cutremură, tocmai pentru că reacția comunarilor față de ele este stereotipă, aproape mecanică; ritmul spectacolului — lipsit de o gradăție care să îmbrățișeze întreaga piesă, ca o unitate emoțională care se rezolvă abia în final — se pierde.

Așadar, calitățile pur scenice ale piesei au fost epuizate; în felul acesta, însă, capacitatea regizorală de a se mîla cu fidelitate pe text a ajuns să-și piardă inițiativa creatoare.

Acțiunea piesei se petrece în Parisul anului 1871 și cuprinde momente din cele 71

de zile ale Comunei. Galeria bogată a personajelor și consemnarea cât mai completă a evenimentelor umplu o serie de 11 tablouri; un interior modest, o grădină de vară, sala cu coloane a primăriei din Paris, salonul unei aristocrate, sala comună a unui han, cabinetul lui Thiers, iată locurile de desfășurare a dramei. Toate acestea au fost realizate prin mijloace și stiluri diferite. În tabloul I, plafonul ridicat al odăii descoperă priveliștea cu turlă a Parisului; în tabloul II, fundalul este același, deși punctul de vedere s-a deplasat. Interiorul Margueritei de Valdy este realizat cu ajutorul unor perdele; aproape la fel, cabinetul lui Thiers, unde vedem și câteva elemente de decor (pe perețele din fund, oribiul basorelief care reproduce statuia ecvestră a lui Ludovic al XIV-lea din parcul Versailles jignește ochiul!); în schimb, sala hanului are o pastă aproape naturalistă.

Disponibilitatea pictorului scenograf (M. Rubingher) de a prinde în diverse elemente plastice însăși diversitatea scenei istorice se realizează în dauna unui stil unitar al spectacolului. Credem că nu trebuia lăsat pe contraste de stil, ci pe contraste de elemente ale aceluiași stil. În sensul acesta, de pildă, decorurile nu izbutesc să sugereze nimic din fastul și luxura palatului Versailles în particular, nici a claselor dominante, în general.

Interpretarea a mers mină în mină cu autorul, spre exteriorizare, mobilitate și culoare. Personajele, îndeosebi cele tinere, trăiesc prin scurte izbucniri entuziaste, prin câteva momente pasionale. Revelația compozitorului Clément o constituie scena mută din tabloul II, când își ascultă romanța, pe care interpretul (I. Tăranu) a valorificat-o cu mijloace sobre; după cum marea scenă a lui Flourens este cea din tabloul IV, în care Al. Critico a fost simplu și impresionant; ceea ce Clément spune după, iar Flourens înainte de aceasta, nu dezvăluie nimic din personaj. Că autorul a folosit metoda investigației de o clipă în adâncime și că interpretarea „l-a simțit” și l-a urmat, o dovedește momentul în care Nathalie se cutremură la gândul morții fraierului ei (tabloul III) — a cărui justificare ni se pare indoielnică, întrucât scena se va repeta, dar pe care Victoria Mierlescu l-a realizat. Personajul Denise a fost construit la fel: episodul când mărturisește că a ucis un om este singurul impresionant din rolul Lucreției Racoviță. Ce să mai spunem despre madame Blanche (Elena Aramă), care trăiește numai prin fișă din tabloul VII, când află moartea lui Sicre? Pentru celelalte personaje, autorul a folosit o metodă, s-ar putea spune descriptivă; a cuprins suptăfața mișcărilor lor sufletești, atent la



Scenă din actul I, tabloul II, „Zorile Parisului“

amănuntul semnificativ, dar fără a cobori în adâncime. Este foarte firesc atunci ca singurele personaje mai vii să fie tinerii, care — mișcați pe cele două direcții: a iubirii și eroismului, însă văzute din afară, — se inserează, prin însăși simplitatea lor, în straturile pe care autorul a izbutit să le cuprindă. Jeannot, adolescentul în care înmugurește dragostea pentru femeie și visul faptei mărețe; Julot, care descoperă cu emoție rădăcinile sociale ale creației artistice; Rose, deopotrivă solicitată de entuziasmul pentru om și pentru faptă, sint trei personaje vii, convingătoare. Interpretii (Ion Ciprian, Florin Vasiliu și, mai puțin, Aurelia Sorescu) au realizat cele mai valabile figuri ale spectacolului. Apariția unui personaj ca René, care marchează o oarecare evoluție, urmărită pe parcurs, pare un accident în această piesă.

Rămânând la litera textului, neavînd curajul de a o depăși, regia artistică și-a asumat un risc tocmai prin refuzul de a risca. Pentru că „Zorile Parisului” nu pun numai problema raportului dintre piesă și spectacol, ci și aceea a raportului dintre piesă și realitatea pe care o oglindește. Si aceasta este problema cea mare.

Piesa lui Tudor Șoimaru înfățișează zilele Comunei din Paris, prima formă politică, istoricește vorbind, a dictaturii proletarietului, realizată în condițiile luptei împotriva burgheziei franceze, care pactizase cu inamicul. Expresie a înaltei conștiințe de clasă a muncitorilor francezi, Comuna din Paris este intruchiparea de o clipă a unui mare vis social. Prăbusirea ei a fost determinată, lăsînd la o parte greșelile co-

mise de capii Comunei, de condițiile politico-sociale care i-au depășit. Aceste zile frământate și eroice au devenit în piesa lui Șoimaru repetate porniri și întoarceri de pe baricade, cintece și dansuri punctate de rafale și canonade. Solidaritatea cetățenească dintre muncitorii și artiștii Comunei s-a exprimat în jurul unor mese, într-o grădină de vară. Solidaritatea internațională a reprezentanților diferitelor popoare cu poporul Parisului s-a rezolvat într-o enumerare a pozițiilor de luptă. Faimoasele fraze ale timpului, greșile politice săvârșite de comunarii sunt debitate strălucit sau monotone, ca o lecție bine învățată, care nu izbuteste să umple declarația printr-o trăire autentică. Figurile principalilor comunarzi (Delescluze, Flourens, Courbet, Clément) sunt aduse ca panouri la un miting și trec pe dinaintea noastră, fără a ni se dezvălui în profunzime. Articolele din „Cri du Peuple” se parcurg în fugă ca niște afixe, după cum romanța și cîntecul revoluționar dau suprafața emoțională justă, dar împiedică accesul la zbuciumul interior al personajelor. Expresia urii de clasă rămîne simplă învecitivă împotriva lui Thiers. Personajele negative (Thiers, Favre, Sicre, Waysset, Lagarde, Margueritte de Valdy) sînt creionate la modul caricatural, tocmai pentru că autorul a fost preocupat de o singură latură a caracterului lor. Lipsa esențială a piesei lui Tudor Șoimaru o constituie, deci, absența unor caractere vii, a unor figuri reprezentative și, în același timp, valabile artistic. Dacă omul viu, de fiecare zi, al Comunei din Paris ar fi fost prezent pe scenă, odată cu el ar fi fost de față epocă, problemele și atmosfera Parisului, căci umanul dă dimensiune istoriei. În lipsa omului concret, piesa nu are profunzimea și măreția pe care le merita tema aleasă. Urmărind să realizeze o frescă a epocii, cu accent pe dinamica exterioară și pe expresie, în dauna adîncirii caracterelor, autorul nu

a oferit o imagine concludentă a Comunei, tocmai pentru că a pornit de la eveniment, nu de la semnificația lui. Fuga după culoare a dus la convențional; preferința pentru efecte teatrale, la melodramatic. Viziunea vieții pariziene din acele timpuri este cenușie, cromolitografică, impresie pe care regia artistică n-a izbutit s-o elimine, cu toate îmbunătățirile aduse de la un spectacol la altul; drama comunarzilor nu este prezentă pe scenă, iar specificul parizian lasă de dorit (în cîntece s-a pus accentul pe melodie, nu pe cuvînt; costumul Rosaliei Bordat subliniază prin vulgaritate elementele de vodevil, existente nemotivat în spectacol).

Desigur, în spectacolele care au urmat premierei, au fost eliminate o serie de deficiențe ale textului și reprezentației. Unele contradicții ale lui Delescluze au fost rezolvate de autor; inadvertențele din atitudinea Rosei (tablourile V și VI), comentariile colective, panica lui Waysset, dialogul Durand-Dupont și mișcarea în prim plan a rănitului (tabloul final), iată cîteva aspecte din spectacol care au fost ameliorate. Cu toate acestea, tablourile ultime au rămas încă agitate și superficiale: unele replici se pierd în vacarmul general, tăcerile par nefirești. Totul se aprinde și se stinge cu repeziciune, asemenea unui foc de artificii. Suflul revoluționar este abia sugerat în pauzele cu cortina lăsată, cînd muzica (Paul Urmuzescu și D. Capoianu), trecînd de la romanșos la eroic, promite o clipă spectacolului măreției; dar cortina se ridică, iar promisiunea nu se realizează.

Adus în scenă fără nici o motivare, Nicolas Peuple dă întrebării nefirești a unui inamic muribund („Cine ești tu, bestie?”), o replică de mare efect, însă cel puțin retorică („Sînt Domnul Popor!”) — iată scena finală care, ca un orizont suprem, închide în sine intențiile, metodele și realizările piesei, divulgînd-le.

Ștefan Aug. DOINAȘ

○ simplă fată sovietică

Toate eroinele dramaturgului sovietic Alexei Arbuzov, autorul piesei „Ani de pribegie” (Galina, Liusea, Olga și Zoica Tolokonjeva), sînt legate afectiv, pe întregul parcurs al piesei, de personajul fermecător, adesea derutant dar ușor de pătruns și debordînd de poezia densă a adevărului, care este Alexandr Vedernikov.

Trei din aceste femei care-l iubesc au dreptul să-i spună lui Vedernikov pe nume, scurt: Șura, sau chiar Șurenka.

Ultima dintre ele, Zoica, mica sanitară, nu-l are și nu-l va căpăta nicicînd. Chiar în clipa morții sale, aflîndu-se în brațele lui Vedernikov, Zoica își va lua rămas bun de la el, spunîndu-i și acum respectuos, candid și cuminte: Alexandr Nikolaevici! Astfel trebuie să-și ia rămas bun de la un prieten mare și bun, dar mai ales cîstit, care n-a mințit-o niciodată, nu s-a jucat cu sentimentele ei, a prețuit-o ca om și care tocmai pe ea a ales-o pentru a-și pu-

tea deschide inima și a-și spune toate păsurile, chiar și acelea de dragoste.

Cu o remarcabilă economie de replici, dramaturgul Alexei Arbuzov a încheiat un personaj de o intensă vitalitate și o mare frumusețe lirică: Zoica Tolokonțeva. Sănitara care lucrează de doi ani alături de Vedernikov este un om simplu sovietic. O fată tină, în uniformă de campanie, plină de viață, capabilă de visuri, atașament, curaj și abnegație. A plecat ca multe alte fete pe front, să-și apere țara, să salveze răniți, să simtă că zilele vieții ei nu se scurg fără noimă.

Pe aceste drumuri grele și primejdioase ale războiului, Zoica Tolokonțeva l-a cunoscut pe Vedernikov, omul talentat și atrăgător, capabil de acte de eroism și muncă în folosul umanității. Întâlnirea cu el a constituit pentru Zoica și întâlnirea cu dragostea, cu încercarea grea de a nu se ști iubită... Dar, în afară de el, Zoica s-a mai întâlnit cu un adversar teribil, cu moartea.

La toate aceste întâlniri, Zoica s-a înfățișat cu noblețe și seninătate, ca un om puternic, cu curajul unei adevărate fete sovietice, care ar fi știut, dacă ar fi rămas în viață, să răspundă sincer și judicios la întrebarea: „unde se duc zilele?” In cei doi ani petrecuți alături de Alexandr Vedernikov, Zoica a știut că orice zi trăită cinstit, demn și frumos, rămâne și după moartea individului, la fel de vie, sinceră

și desăvârșit de frumoasă. Or, zile din acestea, a căror frumusețe a fost prilejuită de calitatea umană superioară a fetei, i-au fost dăruite din plin lui Vedernikov. Și poate că vecinătatea Zoicăi a și contribuit la clarificarea propriilor lui frământări și incertitudini.

Zoica Tolokonțeva este un personaj cu o linie de evoluție foarte precipitată. Zoica cere, în interpretare, o percepție ascendentă, nu una fragmentară, căci ea merge de la tumultul firesc și sincer al unui om plin de dragoste de viață, până la notele grave ale unui om care trebuie să facă cunoștință cu moartea.

Tabloul VI, intitulat „Drumuri”, ar fi putut să poarte numele de „Zoica”, fiindcă aici dramaturgul ne-o aduce pe Zoica Tolokonțeva, prietenul din ultimii doi ani al lui Vedernikov. Apare în scenă o fată în haine ostășești, cu automatul trecut peste piept, un bandaj pe frunte, dar cu originala, emoționanta și captivanta sa personalitate.

Pe negîdite, spectatorul este învăluit de poezia aspră, adinc răscolitoare și evocatoare, a unei nopți pe front, undeva tare departe de melegurile cu mesteceni zvelți. Tunurile vorbesc în limba lor neprietenoasă, raidurile inamice tulbură somnul iepuresc al ostașilor, mitralierele latră îndirjit; și, cu toate acestea, este prezentă și o rază de soare. E Zoica Tolokonțeva, fata aidoma unei mulțimi de alte fete, dar atît de minunată și bogată sufletește, ca și întregul popor din care se trage.

Tinăra și sensibilă actriță Liliana Țicău, cunoscută publicului nostru și din alte roluri interesant interpretate, aduce în scenă cu o deosebită înțelegere mesajul Zoicăi Tolokonțeva.

Liliana Țicău a înțeles și a comunicat dintru început puterea, curajul, dragostea de viață, prospețimea cu nimic alterată a Zoicăi Tolokonțeva. Zoica — Liliana Țicău — intră în scenă cu pași hotărîți, în urma lui Vedernikov. Este de doi ani în război, dar setea ei de viață, curiozitatea ei față de orice lucru nou n-au putut fi alterate cu nimic. Zoica nu este mulțumită că a ajuns pe locul acțiunii; ea vrea să și vadă tot ce este în jur. Niște ochi mari și limpezi, copilărești, privesc gara dărîmată. Este un amestec armonios și emoționant de ostaș și adolescentă, în care s-ar părea că este gata să biruiască tinerețea. Dar constatarea, adică bilanțul cercetării, Liliana Țicău îl dă cu competența oștanului obișnuit să nimerească printre ruine și să vadă astfel de aspecte ale războiului: a fost o gară — nu mai este...

Acest moment de acalmie contemplativă nu poate dăra prea multă vreme. În clipa



Liliana Țicău în „Ani de pribegie“

imediat următoare, Zoica — Liliana Țicău — și-a alungat aerul de îngindurare și și-a interzis cu strictețe să mai filozofeze, fie chiar și mintal, asupra ruinelor unei gări. Mustăciosul Soldatenkov trebuie să capete o lecție. Aici pe front, greșeste cel care-și arogă dreptul de a o socoti pe Zoica „fetișcană”, chiar dacă nu uită să remarce că este „serioasă” și isteată. Liliana Țicău redă cu o fermecătoare ingenuitate străduințele Zoicăi de a se impune acestor soldați necunoscuți, ca un oștean cu experiență, călit în bătălii și care nu se sperie de nimic, cu atât mai puțin de faptul că este fată. „Infanterie”, „artilerie”, strigă ea, interpellându-și camarazii, nuanțind cu un „teribilism” juvenil și foarte just prins, aceste apelații atât de puțin potrivite Zoicăi, dar care au misiunea delicată de a demonstra tuturor celor ce se îndoiesc de ea că atmosfera de front îi este familiară și acestui tinăr combatant.

Dar și această clipă de juvenilită inflăcărare este imediat depășită de Zoica — Liliana Țicău. Soldatenkov a cutezat să se îndoiască de calitățile de ostaș ale lui Vedernikov. Talentata actriță prinde, cu multă inteligență, procesul acestei clipe și transmite cu mare naturalețe mesajul Zoicăi.

Sanitarei i s-a dat prilejul să-l aperse pe Vedernikov. Ea pledează, cu înfocare, cu putere, cu nemărginită convingere pentru omul pe care-l iubește. Soldatenkov, asupra căruia se asmute cu argumentația ei plină de exagerări, i-a împlinit implicit și un deziderat. Este atât de plăcut să vorbești despre omul iubit, să-l aperi, să arăți cât este de minunat, neobișnuit, chiar genial! Astfel, înțelegi parcă și mai bine, cât de mult merită să fie iubit. Liliana Țicău transformă, într-adevăr, caracterizarea lui Vedernikov, într-o declarație de dragoste, pe care n-o poate altera nici măcar ultima replică, menită să marcheze distanța dintre Soldatenkov și Vedernikov: „înțelegi, cap sec?” De aceea, pare atât de natural ca Soldatenkov, care o cunoaște doar de câteva clipe, să înțeleagă că ea-l iubește pe Vedernikov.

Textul evită cuvântul care să marcheze lapidar acest sentiment al Zoicăi. Dar actrița îl ghicește și-l nuanțează cu o deosebită gingașie și putere evocatoare. Cuvântul „interes” se substituie cuvântului amor. Toată agresivitatea, „teribilismul” copilăresc au dispărut. Curată și sinceră, simplă și adevărată, Liliana Țicău mărturisește că l-a iubit, dar neputându-se apropia de el, a lăsat să-i fie drag, „ca o stea îndepărtată”, a cărei scripă te îndeamnă să vrei tot mai sus, mai sus. Căldura lăuntrică, lipsa de artificiu și o mare

bucurie o animă pe Liliana Țicău, atunci când poate să-i arate lui Soldatenkov că Vedernikov și-a făcut-o confident, prieten, adevărat tovarăș de zile grele. Dar toate aceste lucruri vor rămâne să dăinuie nealterate în sufletul ei, vor constitui numai un bagaj al inimii sale, puțin cam dureros, însă drag... Viața pe care o așteaptă Zoica trebuie să fie tinără și plină, ca și cadența iute a dansului ceciotka, pe care Zoica îl începe în miez de neagră noapte.

Cei trei ostași, cărora locotenentul le-a ordonat să doarmă, se trezesc, ca să privească uimiți și încințați. Și nimeni din sală nu găsește nejustificată trezirea ostașilor, atât de veridică este Zoica. Cizmele bat cu putere pasul, haina este militărească: pantalonii reglementari, tunică vătuită. Dar dansatorul este o fată, o fată adevărată și grațioasă. Liliana Țicău a găsit momentul cel mai potrivit, în care să redea toată feminitatea ascunsă a personajului. Mina caută partenerul, iar degetele par să poarte o batistă fină, așa cum trebuie să aibă orice fată meșteră la dans.

Clipele precedente de evocare îngindurată și acest dans neașteptat, dar cu atât mai expresiv, nu epuizează totuși personajul. Viața lui scenică se mai prelungește.

Zoica știe să calce un ordin, ca să rămână în preajma lui Vedernikov. Dar lui nu-i va arăta decât fațeta cu care este obișnuit, o asprime făcută, o sinceritate aproape bărbătească. Vorbind despre aceleași lucruri (regăsirea femeii pe care Vedernikov o iubește), despre care vorbise cu Soldatenkov în momentele ei de confidențe, Liliana Țicău ocolește cu justețe tonul melodramatic, care ar fi slăbit din culoarea replicilor ei. Zoica este un om puternic, ea nu se rușinează să vorbească de față cu martori despre „steluța” pe care o caută Vedernikov. Liliana Țicău nu alege un ton nepăsător. Asta ar fi diminuat-o pe Zoica. Tinăra actriță găsește o hotărîre sinceră, în care nu se simte nici ranchiună, nici tragism, ci numai cinste și noblețe umană.

Momentul morții micuței sanitare este tratat de interpretă cu o mare simplitate, care subliniază just fondul omenesc al Zoicăi. „V-ați întâlnit, Alexandr Nikolaevici?” întreabă cu interes și abnegație Zoica; abia după aceea își ia rămas bun.

Spectacolul de la Teatrul Tineretului, în regia lui C. Sincu, i-a oferit Liliane Țicău prilejul de a crea dintr-un personaj episodic, dotat de autor doar cu câteva replici, o apariție scinteietoare, veridică, emoționantă.

Interpretarea multiplu nuanțată și generos trăită ne face să înțelegem că tinăra

și înzestrată acțiunea a înțeles de la bun început că personajul lui Alexei Arbuzov poate să-l atragă și să-l facă pe spectator, numai dacă actorul va da plenitudine labirintului frământărilor sale lăuntrice. Mai puțină adâncime, mai puțină percepere și talent ar fi transformat-o pe Zoi-

ca într-un soldăel hazliu și imobil, de plumb. Dar nu așa s-a întâmplat, din fericire, cu Liliana Țicău. Ea ne-a adus în scenă și a trăit pentru spectatori toată frumusețea limpede, cuceritoare și adevărată a unei simple fete sovietice.

Maria VLAD

Roluri remarcabil realizate

Problema întruchipării reprezintă în teatru ultima etapă a pregătirii unui spectacol. Este faza când actorul confundă evenimentele piesei cu cele din viața lui, făcând ca aspirațiile, năzuințele, suferințele, bucuriile sale să aparțină în egală măsură atât actorului cit și personajului. Astfel se obține adevărul pe scenă.

Nu de multe ori avem ocazia să vedem pe scenele noastre întruchipări totale, de la un capăt la celălalt al rolului. Rareori actorul își însușește întreaga viață a personajului, astfel încât să nu existe nici o fisură în lanțul logic al acțiunilor executate de el pe scenă. Se întâmplă de multe ori ca un actor să aibă momente bune, chiar multe momente bune într-un rol, dar din păcate unele goluri ne reamintesc culeselor, fardul, peruca, adică tot ce e convențional în teatru. Rareori actorii renunță la maniere personale, care-i fac ușor de recunoscut în orice rol. Spectatorul dorește însă o imagine cit mai desăvârșită a spectacolului. A trecut vremea când publicul mergea la teatru să-l vadă pe actorul X în rolul Y. Noul spectator vrea să vadă piesa cu personajele ei reale. Fără îndoială că personalitatea (iar nu manierismele) actorului trebuie să apară într-un fel sau altul, dar e de dorit într-un mod cit mai variat și neapărat într-o formă prelucrată în mod creator. Trebuie să crezi ca spectator în tot ceea ce face actorul ca personaj. Odată atins acest lucru, actorii se află în fața unei mari creații. În aceste cazuri, emoția se întipărește adânc în sufletul spectatorului și el nu poate să nu-și reamintească spectacolul văzut, actorii, unele momente, fără să resimtă acea emoție pe care a avut-o în seara spectacolului.

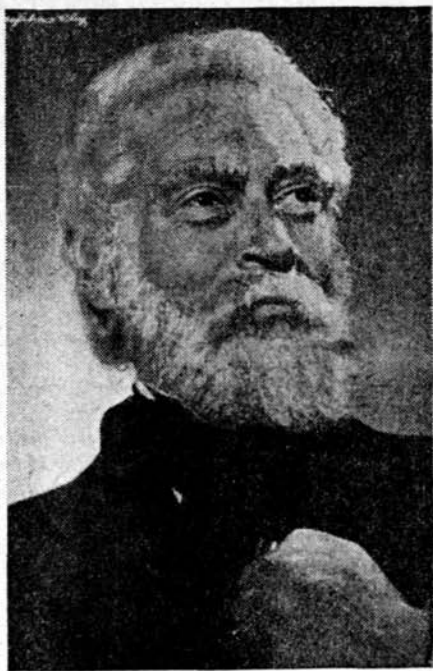
Despre o astfel de emoție de bună calitate, puternică, de neuitat, trebuie să vorbim când ne reamintim de creațiile a doi actori de la Teatrul Secuiesc din Tîrgu Mureș, Kovacs Gheorghe și Andrassi Marton, în spectacolul „Făclia” de Illyes Gyula. Cu atât mai mult cu cit Kovacs și Andrassi, dar mai ales primul, nu sînt la prima lor creație interesantă, organică, de un înalt nivel artistic.

Dramaturgul Illyes Gyula și-a permis în piesa lui să nu urmeze canoanele dramei obișnuite. Există de pildă un act întreg numai în două personaje: întâlnirea dintre Kossuth și generalul Görgey, înfățișînd discuția care precede lupta finală a revoluției. Stau față în față, măsurîndu-se și încercîndu-și puterile, conducătorul luminat al revoluției de la 1848 din Ungaria și ambițiosul, orgoliosul general. Tratatul dintre ei se destășoară, ca timp scenic, în 60 de minute (durata unui act foarte lung). Totuși încordarea spectatoriilor, liniștea cu care se urmărește scena ne fac să afirmăm că personajele — și în special Kossuth — apar în fața publicului purtînd mereu viu adevărul vieții. Kovacs Gheorghe a realizat în primele două acte ale piesei un Kossuth frământat de soarta revoluției, violent chinuit de neajunsurile care îl urmăresc, susținînd cu tenacitate lupta chiar atunci cînd cei din jur o abandonează, un Kossuth care arde ca o flacără luminoasă pentru cauza poporului.

Ne aflăm în 1848 în cetatea Aradului. Miniștrii lui Kossuth, în derută, dezbate ultimele evenimente și simt, fără să o mărturisească, că-i pîndește pe toți o primejdie de moarte. Regimentele imperiale au ajuns sub zidurile cetății, iar generalul Görgey e pe punctul de a se preda împăratului. Sabia revoluției în mina acestui militar orgolios se dovedește a fi doar un instrument pentru propria sa ascensiune. Dacă Görgey se predă, drumul către creierul revoluției, către Kossuth, e deschis trupelor imperiale. Momentul de derută se manifestă la fiecare personaj în felul său. Unii caută soluții, alții împăcare, alții se revoltă neputincioși, alții își pun problema dacă nu era mai bine să fi stat acasă... În acest moment de derută, intră Kossuth în scenă. Pentru actorul Kovacs prima apariție a constituit o sarcină deosebit de grea. Illyes Gyula îl prezintă pe eroul său într-un moment dificil. Prima impresie trebuie să fie totuși covîrșitoare pentru spectatori. Cu toată dificultatea momentului, actorul a rezolvat prima apariție în scenă fără nici o ostentație, cu o siguranță mo-

lipsitoare pentru cei din jur, conștient de dreptatea cauzei revoluției... Kossuth-Kovacs intră în scenă îmbrățișând dintr-o privire întreaga încăpere, apoi ochii săi se opresc asupra fiecărui personaj, privirea caută, scrutează sufletul fiecăruia, înțelege și începe totuși liniștit să dezbata situația frontului. El argumentează calm, logic și totuși inflăcărat, uman dar combativ. Ochii lui fulgeră când vorbește despre dușmanii poporului, cuvintele lui condamnă cu vehemență această societate în care cei săraci sint lipsiți de drepturi. Nu există două căi. Numai lupta. Înainte, tot înainte pe drumul revoluției!... Înțelegem că marea personalitate a lui Kossuth izbuteste a face să se lupte pînă la capăt. El ține trează pînă în ultimele clipe încrederea oamenilor în cauza cea dreaptă. Rar se întîmplă ca un actor, fără să sublinieze îndeosebi vreo latură a personalității personajului, să redea atît de viu și de precis o mare personalitate în totalitatea manifestărilor ei. Marele conducător al revoluției apare aievea pe scenă, prin intruchiparea lui Kovacs. El nu se dezminte nici un moment. În scena cu miniștrii e ferm, avîntat, nu se amăgește cu vorbe deșarte. El crede neștrămutat în popor. Kovacs „a pornit” în acest rol în așa fel încît tot fundamentul pe care se va desfășura mai tirziu linia, poate mai sinuoasă, a rolului Kossuth ne e limpede din prima clipă.

Mai tirziu, în tratativele duse cu ambițiosul Görgey care vrea să depună armele, Kossuth-Kovacs joacă o carte grea. Autorul a consacrat acestei discuții, cum am arătat mai sus, un act întreg. Görgey e în stare să sacrifice totul orgoliului său. Kossuth cunoaște această trăsătură de caracter a generalului și uzează față de el tocmai de armele care-i alimentează ambiția. În această scenă Kossuth se dovedește a fi un bun psiholog. Actul începe în felul următor: Görgey intră în scenă cu pași grei, apăsați, pozînd, făcînd paradă de puterea lui, fudul, rănit în orgoliul său că trebuie să se deplaseze la Kossuth în loc să vină acesta la el. Actorul Lohinski exagerează chiar această fudulie, cu un joc exterior și neorganic. Kossuth însă îl primește cald, gata să-l îmbrățișeze ca pe un camarad de arme. Nici unul din cei doi nu-l slăbește pe celălalt din ochi. Se supraveghează reciproc. Görgey e bănuitor să nu i se întîndă cumva o cursă, sau să i se știrbească autoritatea, iar Kossuth e atent la toate reacțiile interlocutorului său orgolios, pentru a-l putea convinge cu propriile-i argumente. Vedem că se joacă ultima carte a revoluției. Se joacă fără dis-



Kovacs Gheorghe în „Făclia”

perare, cu fermitate din partea lui Kossuth.

În timpul disputei, din pricina târăgănelilor lui Görgey, se desăvîrșește încercuirea Aradului de către armatele imperiale. Regizorul Szabo Ernő a realizat momentul încercuirii cu mare măiestrie: în diferite colțuri din fundul scenei și ale holului teatrului, se dau semnale de trompetă, la început de-a-proape, apoi mai departe, și mai departe... apropiindu-se din nou și încheindu-se cercul la aceeași intensitate cu care a răsunat primul semnal. Avem impresia netă prin acest procedeu, împreună cu cei de pe scenă, că o armată imensă strînge într-un clește de fier oștile revoluției. Căuza e aproape pierdută. Ca și cum toate astea n-ar fi de ajuns, vine vestea înfrîngerii generalului revoluționar Dembinsky sub zidurile Timișoarei. Nu mai e nici o șansă. Kossuth trebuie salvat. Prietenii îl determină să ia calea pribegiei...

Dar performanța actoricească o realizează Kovacs în ultimul tablou. Au trecut 40 de ani. Sintem la Torino. Kossuth are aproape 90 de ierni și duce pe umeri patru decenii de emigrație. Cînd se ridică cortina, apare în scenă un bătrînel pe care nu-l recunoaștem, dar despre care aflăm că e Kossuth. La început avem impresia că joacă un alt actor. Parcă s-a făcut mai mic. Kovacs ne sugerează un trup uscat,

parcă micșorat, fără să fie adus însă din spate. Miinile puternice pe care le-am admirat în celelalte acte, s-au albit, sint oasele unui bătrîn acoperite de pergament străveziu. Fața excelent machiată aduce pe undeva cu a lui Kossuth, dacă te uiți mai cu atenție. Dar ciți bătrîni nu seamănă între ei... Doar cînd deschide gura și cuvintele-i ies cu același avînt pentru „cauză”, cînd îți dai seama că flacăra care arde în el luminează cu aceeași putere ca odinioară, doar atunci recunoști — dar de data aceasta fără să te poți înșela — pe marele Kossuth. Bătrînelul acesta care are toate metehnele vîrstei: miini care tremură, vorbă greoaie, chiar momente de amnezie, duce cu el neștirbit un singur lucru: făclia, flacăra luminoasă a luptei pentru libertate. Actorul Kovacs a reușit să ne facă să uităm că ne aflăm la teatru. Stăteam față în față: bătrînul revoluționar Kossuth și noi oamenii deceniului al șaselea al secolului nostru, care din sală în-

țelegem totul... Tot ce era în sufletul bătrînului.

Alături de creația deosebită a actorului Kovacs a apărut și personajul plin de vină, umor, înțelepciune populară a lui Andrassi Marton. Tăranul maghiar a fost prezentat așa cum era în realitate în acele timpuri, așa cum l-a văzut și l-a iubit nepus de mult Kossuth. Dar pentru că ni se pare că noutatea în creația actoricească a adus-o Kovacs prin personajul deosebit al lui Kossuth, nu ne oprim asupra creației, deși valoroase, a lui Andrassi. Amîndoi au întruchipat personajele lor fără nici o fisură de la un capăt la altul al piesei.

Nu de mult s-au sărbătorit 100 de reprezentații cu „Făclia”. Spectacolul festiv s-a jucat în prezența autorului. Sărbătorirea acestui centenar s-a asociat astfel cu sărbătorirea celor doi actori care au creat personaje de neuitat.

Mihail RAICU

Altfel de eroi...

În general, spectatorii care se îndreaptă pentru prima oară spre porțile Teatrului de Păpuși (de cele mai multe ori ca însoțitori ai unor spectatori mai mici) sînt convinși că vor asista la un fel de pantomime comico-grotești sau că vor vedea evoluînd aerian eroii scripitori ai basmului. Bunicii sau părinții își amintesc desigur de bilciurile în care evoluția lui Vasilache — confecționat dintr-o scurtătură de lemn — era însoțită de inevitabilele bastonade aplicate consoartei sale cu obraz de lună plină — Mărioara. Dar scepticii au devenit și ei entuziaști admiratori ai genului. Deci nu este de mirare că membrii unei familii, indiferent de vîrstă, așteaptă cu aceeași bucurie spectacolele de la „Tăndărică”.

La rampa teatrului au apărut pînă acum numai eroi din lumea fără hotare a basmului sau din cea animală (urși, veverițe și mai ales pisicuțe și iepurași deveniți parcă indispensabili fanteziei autorilor de piese pentru păpuși). Nu se poate tăgădui partea educativă a acestor eroi ca purtători ai unor aptitudini și virtuți alegorice. Totuși era de mult așteptată și apariția unui erou din viață care să-și spuie direct gîndurile, model de urmat în faptele de pe scenă; de aceea piesa lui Mihail Stoian — „Străjerul mării”, a fost primită cu multă bucurie.

Spectatorii mari și mici, așezați în scaune așteptînd să înceapă acțiunile comice,

au rămas poate surprinși cînd au văzut evoluînd în scenă trei copii, trei pionieri, după cravatele roșii prinse la git. Acțiunea e serioasă, pe alocuri gravă. Eroii acționează în numele unor principii și sentimente înalte. În scenă se petrec fapte serioase.

Spectacolul a însemnat într-un fel și un răspuns dat unor frămîntări mai vechi din lumea artiștilor nevăzuți de public — păpușarii.

Ileana, eroina lui Mihail Stoian, capătă pe scenă trăsăturile unui personaj real; într-adevăr uneori, fața păpușii pare a exprima sentimente. Iată, fetița visează să ajungă marină. Idealurile sale se lovesc de rezistența bunicului ei, stăpînit de vechea prejudecată că femeile nu au ce căuta pe coastă. Și alți eroi prind parcă viață: pionierii, care vor sări în ajutorul fetei. Doi ticăloși însă ar voi să piară în valuri un vapor. Pentru aceasta ar trebui să stingă farul pe vreme de furtună. Dar farul este păzit de bunicul Ilenii, străjerul mării. Iată un mic univers de fapte și sentimente la a căror semnificație răspunde vibrația spectatorului care e învățat să fie un fiu vrednic al patriei sale, un bun prieten. Eroul contemporan poate fi deci realizat și pe scena teatrului de păpuși.

Dacă piesa ne dovedește în principiu că păpușile sînt capabile să aducă scenic fapte și eroi contemporani, cu atît mai adevărat este că și crearea lor dramatică cere

și autorului aceleași valențe artistice ca oricare altă piesă de teatru. Mihail Stoian, răsturnând prejudecata că în teatrul de păpuși nu pot fi aduși eroi contemporani, a fost totuși el însuși victima prejudecății că respectivul gen nu poate fi abordat decât cu tonuri și mijloace minore. Unele deficiențe, care pot fi mai ușor estompate în teatrul cu actori, devin mai evidente și nu pot fi ocolite cind e vorba de păpuși. Aceasta pentru că, așa cum se spune, păpușa „nu rezistă” multă vreme sinură în fața rampei. Imobilitatea sa facială nu-i permite să demonstreze mișcări sufletești, să rostească monologuri. Lipsa de individualizare a eroilor (de pildă pionierii din piesă) este parcă subliniată de păpuși, cărora nu li se poate pretinde și care nu au la îndemină mijloace complexe de expresie; ele sînt handicapate de fața lor mereu aceeași. Regizorul (Ștefan Lenkisch) s-a străduit în această privință să înlătore deficiența textului printr-o dinamizare a mișcării păpușilor fără a putea însă să realizeze prea mult datorită și neîndestulătoareii expresii plastice a păpușilor. Un păr vilvoi, în dezordine, un nas ascuțit, comic, nu arată decât laturi exterioare ale eroilor. Nu e de mirare că eroii pozitivi au stîrnit risul la prima apariție scenică cu aerul lor de mici vagabonzi. Doar aportul artistic deosebit de

valoros al minuițoarei Ștefi Nefianu a putut să dea contur unuia dintre pionieri. Dar cu o floare nu se face primăvară.

E limpede că piesele pentru teatrul de păpuși ridică probleme asemănătoare oricărui text dramatic. De aceea M. Stoian ar fi trebuit să urmărească evoluția psihologică a eroilor săi în acțiune și nu să le opereze transformările sufletești în chip telegrafic (schimbarea la față a lui Moș Toma în finalul piesei).

Parcă neîncercător în viabilitatea conflictului său principal, autorul i-a lipit un altul, colateral, bazat pe locuri comune din literatura de aventuri. Eroilor săi negativi concepuți în linii caricaturale li s-au aplicat măști corespunzătoare plastic. Contrastul dintre grotescul grupului de bandiți și aspectul umanizat al celor pozitivi a dăunat prezenței scenice a acestora din urmă. Inspirația literară și cea plastică au turnat culori mai violente asupra grupului negativilor, aceștia sfîrșind prin a umple astfel, în chip nejust, cadrul scenic.

Cu toate acestea, subliniem încă o dată ca pe o cucerire faptul că eroul contemporan și-a făcut apariția pe scena teatrelor de păpuși. Stingace, această apariție este un început nu numai pentru autor, ci și pentru realizatorii plastici ai spectacolului. Aceștia nu au fost statornic animați de ideea că păpușa prin trăsătura ei



O scenă din „Străjerul mării“

aparent convențională are de fapt calitatea de a abstrage din personajul real pe care-l reprezintă cele mai caracteristice însușiri ale acestuia.

Obrazlov, în cunoscuta sa carte despre teatrul de păpuși, „Profesiunea mea”, arată că Stanislavski indică necesitatea găsirii „grăuntelui” specific unui personaj. Prin „grăunte” se înțelegea trăsătura dominantă a personajului, exprimată în construcție, gest și acțiune. Tocmai acest grăunte a lipsit măștilor din „Străjerul mării”, iar absența lui a coborât și din acest punct de vedere valoarea artistică a spectacolului.

Păstrind proporțiile, ne reamintim cum Sofocle indica în „Poetica”, tratatul său despre legile scenice, că eroul pe scenă (care avea în teatrul antic ca și păpușa o mască imobilă) atunci când i se reclamă acțiuni de mare pasiune să-și consume drama în culise. Aceasta, pentru că altfel e rizibil ca un personaj insufletit de o stare sufletească sau alta, să privească publicul mereu cu aceeași expresie incremenită.

Peste veacuri, observația lui Sofocle se arată valabilă și în raport cu masca păpușii. E supărător să vezi un personaj cum este Ileana, circulând în scenă, schimbând sentimente și trăiri sufletești, dar neschimbându-și fața. Numai măiestria artistică poate înlătura acest convențional. Este ceea ce și cerem de la colectivul de interpreți ai piesei lui M. Stoian.

Amintim că Stanislavski fiind o dată întrebat cum trebuie realizat un spectacol pentru copii a răspuns: „Ca și unul pentru oameni mari, numai că ceva mai bine”.

Teatrul „Tândărică” va mai prezenta și alte piese cu eroi contemporani. Experiența primului spectacol a fost utilă. El este o demonstrație și, în același timp, o invitație făcută autorilor de piese pentru teatrele de păpuși.

Copiii au înțeles și ei că pe scenă pot apare și altfel de eroi decât „clasicii” pișoi și ursuleți, că pot apare copii ca și ei, care, chiar dacă sint confecționați din lemn, poartă cu ei gânduri și prezintă fapte luate din viață și închinare vieții.

Al. POPOVICI

„Gîndirea științifică” n-a fost descoperită

Din păcate, lucrările dramatice ale celui mai mare, celui mai bun poet al epocii sovietice n-au apărut pînă acum pe scenele noastre. Această lacună a fost în parte remediată, datorită inițiativei slujitorilor teatrului la microfon, care, în decursul unui an, au prezentat două piese de Maiakovski. După „Baia”, ascultătorii au avut prilejul să ia contact, în frumoasa traducere și adaptare radiofonică a lui Cicerone Theodorescu, cu o altă piesă maiakovskiană, „Ploșnița”, care pune o serie de probleme foarte interesante, atît sub raportul conținutului ei de idei, cît și sub acela al compoziției sale artistice.

Referindu-se la miezul ideologic al comediei satirice „Ploșnița”, Maiakovski arată că el s-a orientat în direcția „demascării spiritului filistin din contemporaneitate”.

Autorul își centrează piesa pe un personaj, care prin întreaga sa evoluție ilustrează în mod artistic teza caracterului nociv al concepțiilor mic-burghize, filistine, despre viață. Încă înainte de a începe desfășurarea acțiunii, eroul principal este astfel caracterizat în lista personajelor: „Prisipkin — Pierre Scripkin, fost muncitor, fost membru de partid, actualmente mire”. Biografia lui Prisipkin, enunțată laconic aici, sugerează drumul parcurs de acest personaj, care se decla-

sează, se desprinde de clasa sa, sub influența nefastă a ideologiei mic-burghize.

Prisipkin hotărăște să se căsătorească cu „o fiică a Nep-ului” (cum o definește în piesă Lăcătușul), Elzevira Davidovna Renaissance, casieră la o frizerie, al cărei patron este tatăl ei. „Fostul muncitor” nu face această căsătorie din dragoste, ci fiindcă este interesat materialicește, fiindcă astfel „capătă multe obligații ale împrumutului de stat” (cum arată Baian).

Această căsătorie, ale cărei perspective inițiază firul acțiunii, aruncă o lumină edificatoare asupra personajului principal, în momentul în care el este în pragul degenerării definitive. Oamenii sănătoși moralicește, cu care a trăit alături, își dau seama că Scripkin (care consideră că numele său de tădădată — Prisipkin — a devenit vulgar) s-a transformat, ajungînd robul diverselor prejudecăți mic-burghize. Cu foarte mult bun simț și umor, Flăcăul din cămin face următoarea reflecție, în raport cu „actualul mire”: „...el e un Macdonald. Nu-i vorba de cravată, ci de aceea că nu cravata-i legată de el, ci el de cravată”.

De altfel, Prisipkin nici nu încearcă să-și ascundă noile tendințe, cu care este pe deplin împăcat. El își expune, într-o convorbire cu același Flăcău, crezul său

filistin, arivist, egoist: „Pentru ce am luptat eu? Pentru o viață bună. Iată că o am în mină: și nevastă, și casă, și maniere elegante. Cine a luptat are dreptul să se odihnească lângă o apă liniștită...” Această „apă liniștită”, visată de Scripkin, aduce semnificația mlaștinii mic-burgeze, în care este dispus să se tirască, abandonând orice ideal nobil în viață.

Pentru a completa portretul moral al acestui personaj, autorul ne amintește de o dragoste adevărată, care l-a minat pe Prisiipkin alături de muncitoarea Zoia Berzekina. El abandonează cu ușurință această legătură, care se pune în calea dorinței sale de a parveni în limitele bunăstării mic-burgeze. Fosta lui prietenă este pradă unei mari suferințe, care o împinge la o tentativă de sinucidere. Lăcătușul îi impută lui Prisiipkin această ticăloșie: „Din cauza ta, jigodie păroasă, s-a omorât o asemenea femeie”. Și, imediat după aceea, în asentiment cu ceilalți tineri din cămin, el îi strigă: „Afară!..”, considerând că „fostul muncitor” nu mai are ce căuta între tovarășii săi de altădată.

Aici, intervine prima izolare socială a lui Prisiipkin, sancțiune extrem de gravă, care condamnă întreaga sa comportare nedemnă. Prin această primă eliminare a personajului principal din rindul oamenilor adevărați, Maiakovski urmărește un dublu țel. Pe de o parte, autorul vrea să arate că Prisiipkin nu este reprezentantul unui mare număr de muncitori care renunță la cinst și luptă; el păstrează elemente caracteristice, constituind însă aproape o excepție, repudiată în mod prompt de absoluta majoritate a oamenilor cinstiți. Pe de altă parte, Maiakovski se străduiește prin această primă izolare să creeze temeiul solid al întregii demonstrații ulterioare, în urma căreia, Prisiipkin apare ca un caz cu totul neobișnuit, excepțional, unic, în lumea viitorului.

Tocmai din aceste motive, cea de a doua parte a piesei (cinci tablouri din nouă), care își situează acțiunea cu cincizeci de ani mai târziu, în 1979, apare ca o consecință firească, necesară a celei dintii.

Motivarea acestui salt cu jumătate de veac este găsită de autor nu numai în mod teoretic, ci, după cum este firesc, și în desfășurarea logică a acțiunii.

După ce s-au terminat pregătirile pentru „nunta roșie” (!!) a lui Prisiipkin cu Elzevira, ea are în cele din urmă loc, oferindu-i lui Maiakovski ocazia să folosească niște situații admirabile de comedie, care împlinesc, alături de caracterele comice și replicile comice, stilul specific al piesei. În finalul acestei ridicule ceremonii nupțiale (tabloul III), se iscă în rindurile

participanților din „lumea bună...”, care au izbutit să se îmbete până la neștire, o bătaie zdravănă. De aici, ia naștere un incendiu care mistuie frizeria lui Renaissance — unde se desfășoară nunta —, făcând să piară în flăcări toți oaspeții.

Valorificând elementul surpriză, foarte propriu în economia unei comedii, Maiakovski ridică cortina în tabloul V asupra societății din 1979. Se dovedește că Prisiipkin — singurul supraviețuitor — a stat cinci decenii congelat, după declararea incendiului care a avut loc în 1929. Aflăm de la un Orator că: „Institutul (e vorba de „Institutul de înviere a vieților ome-nești” — n.n.) consideră posibilă învierea individului care a înghețat cu cincizeci de ani în urmă”. Și Prisiipkin este trezit din nou la viață...

Personajul principal apare stupefiat în rindul unor oameni care gîdesc și acționează cu totul altfel decît el. Călătoria sa în viitor este plină de surprize, care-i contrazic înțelegerea despre viață. Se pune problema: de ce a apelat Maiakovski la această transferare a eroului său în viitor? Răspunsul este aproape același ca și în cazul pieselor maiakovskiene: „Misterul buf” și „Baia”, unde lucrurile se petreceau în sens invers, delegații viitorului descinzînd în prezent. În toate aceste situații, autorul intenționează o reliefare mai puternică a conflictului dintre vechi și nou, o confruntare zguduitoare între pozițiile contradictorii ale vremii. Fără îndoială că există posibilitatea dezvoltării luptei dintre rămășițele vechiului și noului și în interiorul unui individ, și între oamenii aceleiași epoci. Maiakovski a preferat însă să sublinieze această bătălie de mari proporții, slujindu-se de o convenție ingenioasă, care-i înlesnește descifrarea realistă a unui conflict esențial al contemporaneității.

Situațiile și personajele din 1979 reprezintă un termen al antitezei, pe care autorul vrea să o stabilească între tarele moralei, modului de viață mic-burgez și adevărul eticii comuniste, întruchipate de „oamenii viitorului” din piesă. Pe această linie, autorul se străduiește, în cea de a doua parte a lucrării, să-l pună față în față pe Scripkin cu personajele lumii de mine, pentru a-i demonstra infirmitatea morală.

Explicîndu-și intențiile, Maiakovski spune în legătură cu „Ploșnița”: „Comedia este îndreptătată pe o linie... Prisiipkin va fi considerat, peste cincizeci de ani, fiară”.

Autorul își aduce personajul pînă la dimensiunile fiarei, pentru a adînci contrastul în raport cu oamenii adevărați. Și, în acest caz, ca și în celelalte piese, scriitorul dovedește o mare măiestrie în utilizarea hi-

perboile satirice, care întărește esența rea-listă, demascatoare a lucrării.

Directorul grădinii zoologice îl definește pe Prisipkin, susținând că acesta este om numai în aparență: „După indiciile de mimetism exterior — bățături, vestimente și altele —, venerabilul profesor a raportat în mod eronat mamiferul dezghețat, la „*homo sapiens*” și la specia lui superioară, la clasa muncitoare”. Continuând, el arată că, în fond, este vorba despre un animal: „...m-am convins de îndată că avem de-a face cu un groaznic simulant, cu înfățișare omenească, și că acesta este cel mai uimitor parazit”. La sfârșitul demonstrației, directorul face asociația intimă dintre Prisipkin (devenit o nouă specie animală, „mic-burghezus vulgaris”) și ploșniță — lucru care justifică în mare măsură și titlul piesei —, analizându-le asemănările izbitoare: „*„Ploșnița normalia” îngrășindu-se și îmbătându-se de singe pe corpul unui om, cade sub pat. „Mic-burghezus vulgaris”, îngrășindu-se și îmbătându-se pe corpul întregii omeniri, cade pe pat. Asta-i toată deosebirea*».

Consecințele determinării calității de parazit a lui Prisipkin pot fi urmărite în închiderea lui într-o cușcă, care îl desparte de oameni. Această de-a doua izolare a personajului, după aceea din cămin în prima parte a piesei, aduce un verdict definitiv împotriva lui.

Maiakovski nu se mulțumește să-și condamne fără drept de apel „eroul”. El încearcă să tragă o concluzie mai largă, îndemnând la cea mai mare combativitate împotriva retrogradului și arătând dificultățile legate de această luptă. Apreciind cu ochii celor din 1979 situația din 1929, autorul pune personajele viitorului să vorbească în numele oamenilor cinstiți din contemporaneitate, stigmatizând rămășițele vechiului, pe toți prisipkinii. Președintele sovietului orașenesc se pronunță, în tabloul IX, tocmai în acest sens, referindu-se și la Scripkin și la ploșniță, care s-au trezit la viață după cincizeci de ani: „*Cazurile regretabile din orașul nostru, care au fost rezultatul imiterii imprudente a existenței în el a doi paraziti, cazurile acestora sint, prin puterile mele și prin puterile medicinei mondiale, eliminate. Totuși, aceste cazuri, în care li cărește o slabă amintire a trecutului, subliniază grozăvia vremii pe care au înfruntat-o forța și greutatea luptei culturale a omenirii muncitoare*”.

Toată înlănuirea de fapte, toate personajele și situațiile care au apărut în această piesă urmăreau un țel fundamental: demascarea pină la capăt a filistinului, explicarea genezei și nocivității lui, solicitarea

celeii mai mari atenții în lupta împotriva primejdiei sociale pe care o reprezintă.

Această idee esențială a operei lui Maiakovski a fost, în parte, urmărită de regizorul artistic al piesei „Ploșnița”, Paul Stratilat. El a izbutit, de asemenea, cu concursul întregului colectiv actoresc, să realizeze o unitate a spectacolului, un ritm corespunzător, sugerind în bună măsură, cu mijloacele proprii teatrului la microfon, atmosfera lucrării lui Maiakovski.

Pe linia unei juste înțelegeri a personajului, interpretul lui Prisipkin, Ion Lucian, și-a compus rolul, pedalind pe ridicolul acestei figuri, valorificând o serie de trăsături negative ale „fostului muncitor”. Am avut impresia însă că actorul s-a lăsat ispitit citeodată de unele efecte comice de suprafață, uitind substanța principală a „eroului”, care trebuia să apară ca „un groaznic simulant, cu înfățișare omenească.”

De altfel, această insuficiență adincire a sensurilor piesei s-a făcut simțită și în tratarea altor situații și personaje din „Ploșnița”. Maiakovski introduce, în general, în comedile sale satirice elemente pozitive, care subliniază, în confruntarea lor cu vechiul, caracterul dăunător al pozițiilor retrograde. Și în „Ploșnița”, colocatarii lui Prisipkin, Zoia Beriozkina, oamenii viitorului — Directorul grădinii zoologice, Președintele ș.a. — aduc un suflu cu totul deosebit de acela al lui Pierre Scripkin, situându-se la antipodul lui. Cu toată nuanțarea inteligentă a unor roluri de relativ mică întindere, înzestrații actori Benedict Dabija, Olga Tudorache, Sandu Sticlaru, Victor Moldovan n-au izbutit să transmită, alături de vorbele lor de duh, și tonalitatea viguroasă, convingătoare, a aceluia care — cei dintii — îl demască pe Prisipkin. Tot așa, muncitoarea Zoia Beriozkina (Ana Barcan), rănită în dragostea ei cinstită pentru „fostul membru de partid”, trebuia să păstreze — în conformitate cu ansamblul profilului ei psihic și cu interpretarea valabilă din a doua parte a spectacolului — o oarecare demnitate, sobrietate, contrare tonului prea înălăcrimat, foarte umil, adoptat de actriță în prima parte a piesei.

Palida subliniere a termenilor pozitivi ai antitezei, care stă la baza piesei lui Maiakovski, a scăzut și din intensitatea tratării personajelor negative. Geniul rău al lui Prisipkin este Oleg Baian, (care face parte „din rîndurile proprietarilor”, cum indică autorul în lista personajelor). Acest individ, care deține un rol însemnat în economia piesei, apare ca un fel de ideolog al filistinismului, ca un teoretician oportunista, care propagă unirea „prin legăturile lui Hime-neu, a muncii anonime dar mărețe, cu capitalul răsturnat dar fermecător”. Baian

(Nicolaie Gărdescu) trebuia să aibă în spectacol o anumită greutate, pentru a ne convinge asupra caracterului său nefast. Interpretul a adoptat însă, pe alocuri, o manieră de tratare facilă a personajului, ceea ce a dus, în parte, la pierderea marii lui semnificații.

Atenuarea caracteristicilor pregnante ale elementelor pozitive și ale unor „eroi” negativi — foarte marcate în textul maiakovskian — a dus în spectacol la o oarecare tocire a ascuțimilor puternicului conflict din „Ploșnița”.

Regizorul artistic nu și-a oprit, din păcate, suficient atenția asupra unor cuvinte deosebit de interesante, pronunțate în „Ploșnița” de Președinte: „...noi nu avem

nimic împotriva spectacolelor care, fiind ferece ca aspect exterior, ascund... o adâncă gândire științifică”.

Din pricină că „gândirea științifică” a autorului n-a fost descoperită destul de profund, admirabila inițiativă a teatrului radiofonic de a face cunoscută publicului nostru dramaturgia maiakovskiană n-a însemnat, de data aceasta, o izbândă deplină. Pe baza unei munci aplicate însă și a unor premise existente în forma actuală a emisiunii, sîntem încredințați că slujitorii teatrului la microfon pot să ne ofere în curînd o versiune îmbunătățită a „Ploșniței”, care să păstreze toate valențele excepționale ale piesei lui Maiakovski.

H. DEL.

clar...

PROBLEMA CONSTRUCȚIEI DRAMATICE — Că între planul comic și planul grav al dramei nu există legătură organică se poate vedea dintr-un simplu exemplu. Finalul piesei se consumă precipitat în tabloul al III-lea: publicul înțelegînd acest lucru, s-a precipitat, la rîndul lui, la garderobă. Stupoare! Mai este un tablou, lung, ocupat în proporție de cincizeci la sută de un quiproquo lipsit de orice legătură cu subiectul piesei și care îndepărtează fără nici un rost, finalul. Nu mă pot îndoi că ceea ce l-a determinat pe autor să adauge acest tablou a fost intercalarea intermediului comic, căci dacă el a urmărit să ne dea o apoteoză a spiritului militar de sacrificiu, atunci trebuia să lucreze asupra acestei intenții mai îndelung. Așa cum e, finalul e lipsit de grandoare și nici nu e de mirare, căci opera lui Tăutu înclină mai mult spre sentimental și duios, decît spre pateticul solemn.

(Radu Popescu, în *cronica la „Zbor de noapte”* — Teatrul Armatei. „Contemporanul”, nr. 491 din 2.III.1956).

ANALIZA SPECTACOLULUI — „Nora” este interpretată la Studioul actorului de film „C. Nottara” de un grup de actori tineri. Regia aparține și ea unui tinăr (D. D. Neleanu). Nu este un spectacol de „creații” actricești care să sugrume înțelesurile întregi ale dramei. În trecut, pe scenele noastre, Ibsen era, deseori, jucat pentru ambiția realizării unui excelent Rank,

unei admirabile Hedda Gabler, unui emoționant Oswald etc. La Studioul „Nottara” se joacă însă, în primul rînd, piesa lui Ibsen, pentru ceea ce aduce ea prețios, iar vechile tipicuri de interpretare ale unor actori sînt, în general, înfrînte. Regia n-a apăsător nici un moment pe acordurile melodramatice ale piesei, interesînd eforturile actorilor în deslușirea dezbaterii ideologice care stă în miezul conflictului.

Discreția și firescul cu care evoluează în scenă personajele încărcate de dramatism, pregătesc cu savantă meticulozitate scenele de aprigă dispută între Nora și Helmer. În realizarea Norei, actrița Corina Constantinescu, cit și regia nu au marcat însă etapele succesive ale „deșteptării” eroinei pînă pe pragul ultimei scene. De aceea, trecerea interpretei de la ușurința „veveriței” la adîncă sobrietate a Norei în final apare bruscă și surprinzătoare. Corina Constantinescu a găsit adeseori drumul spre sufletul Norei, dar n-a dăruit îndeajuns farmec personajului în primele acte ale piesei. În scena plecării, interpreta Norei a realizat însă o emoționantă trăire a acestui moment decisiv pentru eroină. Aci, actrița și-a regăsit pe deplin posibilitățile puse la grea încercare în restul spectacolului.

(Vicu Mindra, în *cronica la „Nora”* — Studioul „C. Nottara”. „Gazeta Literară”, nr. 101 din 16.II.1956).

ATENȚIE PENTRU SCENOGRAFIE —

În ceea ce privește decorurile, cel mai nimerit este acela al actului I, atît în ansamblu cît și în amănunt. Nu același lucru se poate spune despre decorul actului al II-lea (interiorul chiaburului Eftimie). Pretențiile citadine ale chiaburului au reușit să se exteriorizeze în mobilier, dar tablourile (în ulei) te fac să-l bănuiești pe Eftimie un amator de pictură, ceea ce e inadecvat. Mai reușit decît de-

corul actului al II-lea este acel al actului III. deși și aici se poate observa aplecarea spre idilism și eclectism în materie de scenografie. Decorurile reușesc însă să sugereze atmosfera festivă, cadrul sărbătoresc în care se sfârșește piesa.

(Traian Liviu Birăescu și Maria Nicoară în *cronica la „Împărăția lui Machidon” de T. Vornic și I. Postelnicu — Teatrul de Stat, Timișoara. „Scrisul bândărean”, nr. 1, 1956).*

...obscur

NICI O DILEMĂ... DE STIL? — Pentru marele „boss” Anthoni Starkwater ca și pentru ginerele său, Thomas Chalmers nu există nici o dilemă între dezonorarea propriei fiice (respectiv soții) acuzată de a fi sustras documente compromițătoare pentru familie, cu scopul de a le remite unui om cinstit pe care ea îl iubește și care vrea să le aducă în fața Congresului, și interesul de a camufla caracterul banditeșc al „afacerilor” care i-au asigurat marea sa influență politică. Ei fac caz de pretinsa imoralitate a femeii care, măritată cu sila, datorită unor calcule politice, simte o atracție sinceră și firească față de un om plin de curaj și de onoare, senatorul socialist Nawkes neîmpăcatul lor adversar politic.

(Radu Naumescu, în *cronica la „Jaful” de Jack London — Teatrul de Stat, Birlad. „Flacăra Iașului”, nr. 2970 din 14.III.1956).*

IN ORICE CAZ... — Regia (tov. J. Voinescu) a înțeles în general atît tema, cît și ideea piesei, dar, pare-se furată de

rezolvarea unor efecte dramatice secundare, a neglijat sublinierea conținutului de idei al piesei. Astfel, în prima parte a piesei, atmosfera nu e suficient de bine redată. Bătrînul Goujon o spune singur: „Noi nu mai așteptăm nimic de la viață” și mai apoi „trăim aici ca huhurezii și ne măcinăm sufletele”, iar Pierre va adăuga: „izolați în ținutul ăsta al morții”. Trebuie reliefată această sumbră concepție de viață la care sînt condamnați acești oameni de către „bandiți și asasinii” care-i stăpînesc.

În felul acesta, contrastul dintre cele două fragmente ale piesei devenea mai accentuat. În orice caz, spectatorul a înțeles piesa și și-a însușit sensurile ei educative.

(N. Irimescu și Fl. Lăzărescu, în *cronica dramatică la „Oaspețele din faptul serii” — Teatrul de Stat, Petroșani. „Steagul Roșu” (Petroșani), nr. 2012, din 15.III.1956).*

MARELE SATIRIC DANTE... — ...mariei satirice ai lumii, de la Aristofan, Dante Alighieri sau Cervantes, pînă la Saltikov-Scedrin, Gogol sau Caragiale.

(M. Ghimpu, în *cronica la „Se caută urgent un Shakespeare” de Heinar Kipphardt — Teatrul C.F.R.-Giulești — „Steagul Roșu” București, nr. 576 din 5.II.1956).*

PENTRUCĂ, ORICUM... DE PILDĂ... — Regizorul Anatol l-a învățat pe actorul Anatol să vorbească. Dar, cum am afirmat deja, e evidentă o prea mare cheltuială de gesturi. I-am cere să fie mai „englez”, pentru că, oricum, un original englez se deosebește de unul meridional, de pildă.

(A. Gurgianu, în *cronica la „Pygmalion” — Teatrul Național Cluj. „Steaua”, nr. 2/1956).*

Nota redacției: Orice exprimare, orice formulare în cuvinte a ideii este, într-un fel, reproducerea vechiului „fiat lux!” De cele mai multe ori, „se face lumină” și atunci totul devine clar: lucrurile se limpezesc în suprafață și adîncime. Alteori însă, raza aruncată nu izbutește să dezvăluie decît contururi vagi, lăsînd în umbră simburile lucrurilor: atunci totul plutește în obscur. Fără nici o intenție de a iniția o vinătoare de „umbre”, socotim oportun — pentru îmbunătățirea calitativă a criticii dramatice — să arătăm, comparativ, valorile și unele carențe ale cronicilor apărute în presă.

În sensul acesta, redacția nu-și asumă nici un fel de răspundere pentru textele obscure, meritul lor aparținînd exclusiv autorilor și publicațiilor respective; dimpotrivă, își dă adeziunea și aplaudă textele clare, virtuțile lor aparținînd de asemenea celor care le promovează și iscălesc. Aparțin însă redacției sublinierile de rigoare.

Întîlnire cu trecutul teatrului românesc

Una din cele mai tinere regizoare din teatrul nostru ne povestea cu emoție despre spectacolul ei de debut la Teatrul Național din Craiova. Fusese repartizată în vechea „cetate a banilor” pentru montarea piesei „Cei ce caută fericirea”, spectacol care avea să însemne și examenul ei de diplomă. „Mai mult decît emoția pricinuită de spectatori, de comisia de diplomă, stăruia în mine povara răspunderii, dată de scena pe care lucram. Aveam lângă mine 100 de ani de teatru, înaintași ale căror nume au stat de temelie scenei românești, o tradiție dusă prin decenii de grele dar glorioase frământări și izbînzii artistice...”

Revezi parcă aïdoma un sărăcăcios cortegiu, care aducea, asemenea unui descălecat artistic, la Craiova pe Costache Caragiale, împreună cu actori ca Pavel Stoenescu, Ralița Mihăilescu, Zoe Manolescu sau Costache Mihăileanu... În urma lor, rămînea Buceureștiul cuprins de vîltoarea faptelor ce au urmat lui „48”... Costache Caragiale, el însuși stegar al revoluției, sosea la Craiova asemenea unui exilat. Acela care luptase alături de Bălcescu la Buceurești avea să lupte mai departe la Craiova — călăuzit de ideile lui înaintate pentru teatrul românesc. Scurta trecere a lui Caragiale prin Craiova avea să lase urme adînci în destinul acestui teatru. Costache Mihăilescu avea să ducă mai departe ceea ce începuse maestrul său. Tânărul actor a dat, mai întîi, Craiovei ceea ce este însuși sufletul unui teatru: repertoriul. La lumina tremurătoare a luminărilor, în clădire ridicată din birne și paianță, a jucat pe Costache Negruzzi și pe Vasile Alecsandri, pe Molière, Voltaire și Alfieri...

Au urmat ani tot mai grei, mai viforoși... La cîrma teatrului vine acela care

avea să însemne pentru Craiova ceea ce a însemnat Matei Mîllo pentru Buceurești: Teodor Teodorini. Apropierea de viață a fost îndemnul marelui actor, care a orientat actorii spre o artă realistă. Și în orașul de provincie, teatrul condus de Teodorini a început să capete strălucire... În istoria teatrului românesc și-au dobîndit loc de cinste actorii craioveni: Ion Anestin, Ion Tănăsescu, Maria Stavrescu, N. I. Popescu, V. Hasnaș; aici și-a început cariera artistică marea actriță Aristizza Romanescu.

Pe scena teatrului craiovean s-au jucat la început comediile lui Caragiale; aici s-au jucat piesele unor autori care-și făceau debutul: D. Anghel și St. O. Iosif, Victor Eftimiu, M. Sorbul sau A. de Herz. Au venit să lupte în rîndurile actorilor craioveni marii interpreți: Mia Teodorescu, Ion Livescu, Romald Bulfinski, State Dragomir, Petre Sturdza, Coco Demetrescu, Agatha Bîrșescu, Ion Morțun, Ștefan Braborescu, Petre Liciu, Ion Brezeanu, Tony Bulandra, Lucia Sturdza Bulandra ș. a.

Cît de grea e_ă lupta acestora ne-o spune și moțiunea cu litere îngălbenite de ani, în care cei care o semnau menționau: „Să i se dea artistului o leafă omenească plătită la timp, fiindcă a pretinde actorului să fie numai martir, să sufere el și familia lui toate mizeriile sărăciei, pe cînd spiritul lui să planeze în sferele ideale ale artei, iar mintea să, i se frămînte pentru a pătrunde rolurile ce are de interpretat — e o mare nedreptate și cit va dăinui această stare de lucruri, chip de îndreptare nu va fi.” Pentru a înlăfura „această stare de lucruri”, au pus suflet și au muncit unii din cei care au condus apoi teatrul craiovean, directori ca Grigore Gabrielescu și Emil Girleanu, secretari literari ca Liviu Rebreanu.

...Era firească emoția tinerei regizoare. De mult s-a prefăcut în pulbere vechea clădire a teatrului. Dar aici, mai trăiesc

vii amintirile și tradițiile care îndeamnă la strădanii neobosite pentru o artă adevărată.

În anii puterii populare, teatrul a adus pe scenă piese închinată vieții noi din patria noastră, alături de marile piese ale literaturii universale. Actorii nu joacă numai pe scena craioveană, ci și în orașele, comunele și satele din regiune. Pe afișe, alături de numele unor actori frunzași, este tipărit și titlul de cinste: artist emerit.

În unul din cele mai bătrâne teatre românești și-a început munca sa creatoare o tinără regizoare. A cunoscut aici și greutatea, a priceput că în teatrul craiovean mai sînt încă multe de realizat. Dar a simțit, tot aici, inima tinărilor și entuziasma a slujitorilor scenei, care poartă parcă răspunderea glorioaselor tradiții.

Teatrul craiovean a împlinit, în toamna care a trecut, 100 de ani și sărbătoarea lui a fost și a întregului teatru românesc. Sub semnul acestei sărbători și-a început primii pași tinărilor regizoare. Și pentru ea a vorbit de pe scena Teatrului Național din Craiova, artista poporului Lucia Sturdza Bulandra:

„Pentru fiecare actor, regizor sau tehnician al Teatrului Național din Craiova, este fără îndoială o mîndrie să se numere printre slujitorii unei scene care a dat tării actori și regizori dintre cei mai valoroși, să facă parte dintre activiștii unei instituții de cultură care, vreme de un veac, a militat pentru promovarea și înflorirea dramaturgiei noastre naționale și a unei interpretări realiste, contribuind astfel la dezvoltarea și propășirea întregii noastre mișcări teatrale.”

A.P.

Actori studenți

Prea puțin cunoscut publicului larg, colectivul artistic al Universității „C. I. Parhon” din București este o interesantă echipă teatrală de amatori. Prin curajul cu care a abordat un repertoriu dificil și prin sforțările deosebite de a se ridica la o justă și originală interpretare, acest tînăr colectiv teatral și-a cucerit adevăratul unui înflăcăr public studențesc.

Printre spectacolele realizate de artiștii amatori se numără „Preludiul” de Ana Novak, „Hangița” de Goldoni, „Un om obișnuit” de Leonid Leonov și, recent, „Năpasta” de Caragiale și „Steaua fără nume” de Mihail Sebastian.

Deși cu decoruri și costume împrumutate de la diverse teatre, cu imprimări muzicale realizate cu greu, cu rostirea timidă sau poate țeapănă a unor replici, aceste

spectacole vădese o prosepție nealterată de metode rutiniere. Prin montarea pieselor „Năpasta” și „Steaua fără nume” (puse în scenă de Aurel Tunsoiu de la Teatrul Municipal și Nicu Iacob de la Studioul „Nottara”), colectivul — format în majoritate din studenții facultății de filologie — a dovedit pozitive valențe pentru montarea celor mai valoroase opere ale dramaturgiei noastre; interpretînd textele studiate la cursuri, studenții sfîrșesc astfel prin a și le apropia și înțelege mai temeinic.

Ca de obicei, spectacolele unei echipe de amatori sînt un bun prilej pentru afirmarea unor noi talente. Este și cazul echipei studențești în care s-au remarcat cu deosebire Ana Aldea, Pavel Ruxăndoiu și Călin Căliman.

Realizările colectivului teatral de la Universitatea „C. I. Parhon” merită o publicitate mai largă și o atenție mai eficace din partea forurilor competente.

M.I.

Farsele excesului de popularitate

E un lucru cit se poate de natural ca publicul de teatru să iubească actorii de talent și chiar să-și fixeze preferințele asupra unuia sau altuia dintre interpreți. Pentru artist e o mulțumire și o răsplată, pentru public e manifestarea unui organic sentiment de admirație față de realizările de artă. La Moscova, ne încredințăm un martor ocular, publicul întirzie zeci de minute, la sfîrșitul spectacolului, exprimîndu-și entuziasmul și strigînd pe nume actorii care i-au plăcut. Înseamnă că talentul e prețuit și că actorii valoroși sînt populari.

Csôka József, actor la Teatrul Maghiar din Cluj, se bucură de o asemenea mare popularitate; am putea spune că este chiar un beniamin al publicului local. Și pe drept cuvînt: el e înzestrat cu un remarcabil talent, în special pentru rolurile de comedie. (Pentru a fi înțeleși cit mai larg, Csôka e un fel de Vasiliu-Birlic al Teatrului Maghiar din Cluj.)

Pe Csôka József l-au distribuit în Trei zile fac un an, în rolul lui Paprika (Ardei). Intrarea lui în scenă e salută cu ropote de aplauze, publicul se amuză anticipat, e satisfăcut că popularul actor nu lipsește din distribuție. Recunoscător pentru manifestatia de simpatie, actorul face un pas înainte, salută militărește, mulțumind printr-o înclinare. Apoi, își continuă replica hazlie abia începută și se angajează într-un ciardaș focos, care-i aduce o altă recoltă de aplauze. În continuare, personajul nu ia parte citva timp la acțiune, dar spre sfîrșitul actului

intervine ca un pol decisiv în conflict. Simpatul, mucalitul, aplaudatul Csóka-Paprika se dovedește a fi... un înverșunat chiabur, una din cele mai odioase figuri ale piesei, dacă nu cea mai odioasă. Firește, la căderea cortinei, publicul devine cit se poate de reținut față de actor, care nu avea altă vină decât aceea de a-și fi interpretat cu conștiinciozitate rolul. Excesul de popularitate și pripeala publicului i-au jucat o nedorită jansă!

Să fie vinovată regia pentru că l-a distribuit într-un rol negativ? Sau e vinovat publicul, pe care l-a interesat mai mult actorul decât personajul? Iată un mic prilej de meditație.

Și e foarte probabil că una din concluziile acestei meditații va fi horafiană: est modus in rebus — în toate manifestările trebuie găsită și păstrată măsura!

F.P.

Un teatru permanent pentru copii

Literatura pentru copii nu mai este de mult o cenușăreasă.

Scriitori de talia unor Sadoveanu, Argezi, întocmai titanilor literaturii universale — L. Tolstoi, M. Gorki, V. Maiakovski —, și-au închinat parte din activitatea lor creatoare desfășurării sufletelor celor mici.

Există reviste pentru copii, emisiuni radiofonice pentru ei, filme, o editură care se preocupă de promovarea acestei literaturi.

Dar s-a ignorat, într-o oarecare măsură până acum, literatura dramatică pentru copii.

Este drept că teatru de păpuși avem, dar un teatru pentru copii, în care să joace actori de profesie, care să reprezinte piese originale cu substrat educativ-instructiv, un astfel de teatru permanent nu avem, deși piese — după cite sîntem informați — există. Toate acestea nu se pot însă reprezenta tocmai pentru că lipsește o scenă corespunzătoare.

S-a încercat în trecut, dar în mod cu totul sporadic, să se organizeze spectacole de acest gen. Pentru multe dintre ele, caracterul acesta întâmplător a fost o binefacere, căci din punct de vedere al nivelului lor, „incidentalul” constituia în același timp și un... accident artistic.

În general, exista concepția că teatrul pentru copii trebuie jucat numai de copii. De aceea, afară de câteva excepții, predominau improvizările cu prezentări de „copii-minune” — un vedetism precoce —, sau cu o figuratie de copii, care servea de umplutură pentru a scoate în prim-plan veleitățile unor „teatraliști” ratați.

Încercările laudabile ale unor oameni de teatru — scriitori și regizori, care au pus

suflet în această inițiativă (Victor Ion Popa, Marin Iordă etc.) — nu au rezistat multă vreme, neavînd sprijin suficient.

Iar matineele — puține cite au fost — cu spectacole pentru copii, pe care le dădea Teatrul Național, la București sau la Iași, nu puteau satisface decît un număr redus de mici spectatori.

Un teatru pentru copii, cu personal artistic calificat, ar însemna o meritată atenție față de tinerele vîlste, averse de spectacole, din care să învețe, să se instruiască.

Se știe doar că influența educativă a teatrului este una din cele mai eficiente, deoarece are avantajul că, prin imagini vii, concrete, stimulează spiritul de emulație și inițiativă.

Cît de nimerit ar fi dacă s-ar crea o scenă în acest scop, bunăoară, pe lângă Teatrul Tineretului, mai ales că acestuia i s-au și prezentat piese pentru copii și și-ar putea înjgheba un repertoriu adecvat.

Pînă și în... colindele de Anul Nou, la radio, copiii și-au exprimat speranța că vor avea, în sfîrșit, în acest an, teatrul pe care-l așteaptă, care să fie numai al lor.

Ar fi de dorit să se satisfacă acest deziderat, pornit din cele mai curate suflete!

Dinu MOROIANU

Despre eroii lui M. Sebastian

Printre cele citeva articole despre Mihail Sebastian, publicate în ultima vreme, studiul lui B. Elvin, apărut în colecția „Mica bibliotecă critică”, se remarcă printr-o pregnantă individualitate. Respingînd formula critică șablonardă, simplistă și stereotipă, Elvin adoptă o analiză eseistică, în cadrul căreia distingem gesturi mai largi și mai degajate, care sfidează didacticismul și închistarea. Autorul obține interesante rezultate critice în primul rînd prin discutarea problematicii eroilor lui Mihail Sebastian. Elogiul vieții cîstite a intelectualilor, neconținută lor aspirație spre fericire, lirismul și puritatea acestor suflete, rupte parcă din însuși sufletul dramaturgului, sînt ample comentate în cadrul expunerii. Criticul reconstituie psihologia specifică a eroilor, pledează pentru ceea ce este înălțător în concepția lor, îi admiră pentru atitudinile exemplare, îi admonestează pentru slăbiciuni și compromisuri, îi blamează și-i condamnă pentru ridicolul, îngustimea sau perversitatea lor. Procedînd la o confruntare a celor două categorii fundamentale de personaje din piesele lui Sebastian, Elvin rezervă un spațiu întins discutării tipului de intelectual pe care l-a creat dramaturgul. În vederea unei reliefări cit mai convingătoare, el recurge la asociații cu eroii lui Cehov și Camil Petrescu, proce-

deu care îl ajută într-o însemnată măsură la definirea originalității lui Mihail Sebastian. Criticul formulează lapidar caracterizări precise și concludente, ce surprind cu o mare exactitate trăsăturile specifice artei scriitorului. Comparațiile între Sebastian și alți scriitori exprimă o eferescență intelectuală, care — deși te cucereste prin bogăție și variație — prelungindu-se, riscă totuși să devină obositoare: „Primul are tăcerile indulgente și cuvintele ironice. Cel de al doilea are tăcerile orgolioase și cuvintele fierbinți. Unul are suferința obosită, celălalt exasperată. Unul își trăiește cu înțelegere nefericirea, celălalt are ceasuri de adevărată comă. Unul acceptă cu amărăciune înfrângerea, pe celălalt o întrebare îl devastează... etc.”

Dovedind pătrundere și subtilitate analitică, B. Elvin izbutește să determine cu lux de amănunte individualitatea personajelor, dar, din păcate, nu ajunge la stabilirea unei precise tipologii sociale a teatrului lui M. Sebastian. Criticul apelează prea des la trăsăturile temperamentale cărora le acordă un credit exagerat, ceea ce face să se estompeze intrucivă esența socială a personajelor. Așa, Elvin observă că eroii lui Sebastian sînt unii contemplativi, iar alții voluntari, unii activi, iar alții inerti, neindeterminați. În această constatare n-ar fi nimic greșit, dacă autorul ar păși mai departe ca să descopere acea amprentă a epocii care se ascunde în elegante, dar totuși insuficiente considerații. B. Elvin rămîne dominat în mare măsură de textul pieselor lui Sebastian, ca și de articolele și corespondența scriitorului, pe care o interpretează cu o surprinzătoare sfială. El izbutește să vadă mai cu seamă portretele în ceea ce au ele particular și original, și mai puțin semnificația socială a tablourilor.

Folosind procedee eseistice, spuneam că autorul este mai degajat, mai liber de rigurozitatea „studiului”. De aceea, probabil, ne izbește stilul patetic, hiperbolic, în care nu este greu să descifrăm unele ecouri ale lecturilor din Geo Bogza. Comparațiile gigantice, în cadrul cărora oamenii sînt măsurăți cu titanii, indică greutatea specifică a maestrului: „Bogoiu trece drept un funcționar plat și mărginit, dar el are vocația marilor corăbieri, e un Magellan. Miroiu pare un profesor de provincie, pedant și caraghios, dar e un Copernic. Andronic arată ca un soarece de bibliotecă, dar e un rival al lui Alexandru cel Mare”.

Fără să contestăm forța unor asemenea mijloace de expresie, totuși ele prezintă pericolul ca autorul să alunece spre un ton grandilocvent, care poate contrasta neplăcut uneori cu caracterul sobru al ideilor.

Considerăm că B. Elvin a răspuns, în acest eseu, la două probleme esențiale: sensul ideilor profesoate de eroii lui Sebastian și modalitățile lor de expresie. Dacă celei dintii i-a acordat, pe bună dreptate, pagini întregi în care se subliniază optimismul și permanenta aspirație spre fericire a intelectualilor lui Sebastian, cealaltă se înfățișează, totuși, oarecum incompletă. Elvin deduce valoarea pieselor lui Sebastian, aproape în exclusivitate, din modul de zugrăvire a personajelor, ceea ce face ca aspecte importante ale dramaturgiei scriitorului să rămînă abia schițate sau înabordate. Astfel, furat de farmecul argumentației sale ademenitoare, criticul a trecut foarte sumar asupra esenței comicalui în piesele lui Mihail Sebastian. S-ar fi putut emite considerații interesante asupra filiației procedeele utilizate de scriitor — care preia în mare măsură vechea tradiție clasică — și în același timp să se releve unele elemente melodramatice, împrumutate de la teatrul contemporan. Comicalul grav, de care vorbește Elvin, conține o suficientă doză satirică, pe care scriitorul a administrat-o cu mare pricepere unor eroi ca Bucșan, sau ca domnișoara Cucu. Ridicolul, în asemenea situații, nu ține atît de structura psihologică a personajului, care poate fi un incult sau un caraghios, cit de existența unor fenomene sociale, caracteristice lumii capitaliste, care au ascuțit pana dramaturgului și de care autorul studiului nu ține seama în suficientă măsură. Protestul eroilor lui Sebastian ar fi fost și mai bine reliefat dacă Elvin apela cu insistență și la astfel de aspecte ale operei, care-i ofereau un bogat material de argumentație. Sîntem siguri că autorul ar fi putut aduce observații substanțiale și despre intriga bine găsită, despre conflictul dramatic, ca și, în genere, despre caracterul teatral al pieselor lui Mihail Sebastian, dacă nu ar fi alunecat adeseori sub cavalcadele patetismului său dezlănțuit.

Nu-i facem neapărat o vină, ci îi semnalăm doar maniera, care n-am dori să devină manierism. Deocamdată, salutăm acest studiu, care s-a apropiat cu atîta căldură și finețe de creația unuia dintre cei mai buni dramaturgi din trecut.

AI. SÂNDULESCU

Dramaturgia românească peste hotare

În ultima stagiune teatrală, publicul spectator din numeroase capitale și orașe din străinătate s-a întâlnit cu dramaturgia românească.

Operele dramaturgiei clasice românești, ca și ale dramaturgiei contemporane, furnizează subiectele unor cronici elogioase în ziarele de peste hotare. „Să-l adaptăm pe Caragiale”: iată concluzia unui critic dramatic francez, după reprezentarea piesei „O scrisoare pierdută” la Théâtre de Poche din Paris. Prin apropierea galeriei de eroi ai lui Caragiale, de unele figuri contemporane ale scenei politice franceze, „O scrisoare pierdută” nu putea să nu prilejuiască spectatorilor parizieni înțelegerea satirei românești și ca o satiră, cu puternice accente contemporane, la adresa unor aspecte ale realităților din Franța. Ferindu-se însă de similitudinea aluziilor, Marcel Cuvelier, realizatorul spectacolului și în același timp unul dintre interpreții principali, n-a dovedit suficientă îndrăzneală în montarea acestei clasice comedii a dramaturgiei noastre. Gratuită și bonomă, realizarea s-a menținut în sfera unui comic așa-zis „pur”, desprins de contingente sociale, senin și, fără indoială, copios. Or, astfel, comedia lui Caragiale a fost lipsită de însăși finalitatea ei, umorul caragialesc nefiind destinat să stîrnească risul hohotitor al comediei boulevardiere, sau al farselor grotestice, ci risul amar și sfichiuitor în fața unui spectacol pe cît de comic, pe atît de monstruos.

Comediile lui Caragiale se bucură de un deosebit succes și pe scenele teatrelor germane și bulgare. Teatrul „Maxim Gorki” din Berlin — al cărui director este profesorul Maxim Valentin, întemeietorul Institutului de Teatru de la Weimar —

reprezintă „O scrisoare pierdută” în regia lui Hans Robert Bartfeld, iar recent pe scena Teatrului universitar din Quedlinburg s-a reprezentat, în regia lui Jan Franz Krueger, „O noapte furtunoasă”. Figurile lui jupin Dumitrache și Nae Ipingscu vor deveni familiare și spectatorilor din orașele Stara Zagora și Smolean din R. P. Bulgaria, unde de asemenea se montează în prezent „O noapte furtunoasă”.

Alături de opera lui Caragiale, comedia „Ultima oră” a lui Mihail Sebastian îmbogățește treptat repertoriul unui număr crescînd de scene străine. Montată cu succes la Moscova, Berlin, Budapesta, Sofia, Roma, piesa lui Mihail Sebastian s-a bucurat pretutindeni de o vie și caldă primire. Ea urmează să se joace la Teatrul Național din Bratislava sub titlul „Ultima senzație”, în timp ce compania de teatru ce ființează la Ridotto dell'Eliseo din Roma și-a inaugurat activitatea și stagiunea cu aceeași piesă, sub un alt titlu: „Ultima ediție”.

Cronicile romane de specialitate recunosc piesei lui Sebastian numeroase calități, datorită cărora ea stîrnește interesul spectatorilor, dar în primul rînd, după cum remarcă ziarul „l'Unità” — „pregnanta referire la fapte și personaje tipice ale realității cotidiene din multe țări” — firește capitaliste. Această „satiră a unei lumi corupte, stăpînită de puterea banului... satiră ce se nutrește dintr-un strălucit joc dialogic și dintr-o spirituală invenție de situații” a permis publicului italian să recunoască în rapacitatea și subreda aroganță a lui Bucșan, multe din figurile reprezentative ale Confindustria italiene (Asociația industriștilor), după cum s-a putut recunoaște în profesorul Andronic, imaginea intelectualului cinstit, credincios unui ideal superior de viață. „Teatru arhiplin, succes foarte cald, cu insistente aplauze și che-

mări la rampă" — au constatat cronicarii, exprimând în același timp elogii la adresa colectivului artistic care a dat viață spectacolului: tinărului regizor Carlo di Stefano — „care a redat în mod optim cristalinele însușiri teatrale ale comediei”, actorilor — Mario Siletti „măsurat și eficient în rolul profesorului”, Laura Rocca o savuroasă și vioaie Magda Minu, Michele Malaspina „îndeajuns de aderent la personajul industriașului” etc. De asemenea critica apreciază pozitiv decorurile lui Giorgio Vodret.

Nu de mult, ziarele au publicat informații ample asupra premierei piesei „Citadela sfărmată” de Horia Lovinescu pe scena Teatrului Comsomolului Leninist din Moscova. Sub titlul „In casa domnului Dragomirescu” publicul sovietic a putut aprecia această valoroasă creație a dramaturgiei noastre actuale, care oglindește victoria forțelor noului asupra lumii burgheze în descompunere.

În regia Sofiei Ghiașintova, artistă a poporului din U.R.S.S., „Citadela sfărmată” a dobândit accente profunde, în conturarea artistică a personajelor din punct de vedere social și uman. „Principala trăsătură a piesei... este presimțirea viitorului, pe care-l întrezești prin toate suferințele omenesci, încrederea într-o viață dreaptă”, scrie Sofia Ghiașintova. Și mai departe: „acest fel al piesei a exclus orice nervozitate, orice trăsătură bolnăvicioasă, pesimismul, care ar fi putut să întunece afirmarea puternică a vieții”.

Piesa dramaturgului Horia Lovinescu, în interpretarea Sofiei Ghiașintova, a Serafimei Birman, artistă a poporului din R.S.F.S.R., V. R. Soloviov și E. A. Fadeeva, artiști emeriți ai R.S.F.S.R., a contribuit la o nouă confirmare a valorii dramaturgiei românești. „Citadela sfărmată” a văzut lumina rampei și la Budapesta, unde studenții Institutului de Teatru și Cinematografie au prezentat în producția lor de examen piesa lui Horia Lovinescu.

După succesul reputat cu unele piese ale dramaturgiei noastre, alte producții dramatice românești sînt în curs de montare pe scenele teatrelor din străinătate. În Bulgaria, la Trnovo și Sliven, se va juca „Titanic Vals” de Tudor Mușatescu, la Teatrul din Sofia se pregătește montarea „Citadelei sfărmate”, în timp ce în Republica Democrată Germană la Teatrul din Wismar a avut loc de curind premiera piesei „Iarbă rea” de A. Baranga. În cursul lunii februarie, Teatrul din Dresda a prezentat în premieră pe țară, cunoscuta comedie „Mielul turbat” de A. Baranga, satiră a birocratismului și suficienței. Piesa se bucură de mult succes și în sala

Teatrului din Senftenberg, fiind deja înscrisă și în repertoriul viitoarei stagiuni la „Deutsches Theater” din Berlin.

Reprezentarea unor piese românești pe atîtea scene străine constituie un prilej de mîndrie pentru teatrul românesc și totodată un impuls spre noi realizări în creația noastră teatrală contemporană.

Mira IOSIF

Dostoievski în teatru

Literatura universală ne oferă numeroase cazuri cînd marii prozatori — romancieri sau nuveliști —, după ce și-au cucerit dreptul de circulație prin intermediul slovei tipărite, își fac apariția pe scena teatrelor, asigurîndu-și astfel o nouă variantă a existenței intrupate în jocul viu al actorilor-interpreți. Această îngemănare a epicului cu forma scenică a dramatizării cunoaște, s-ar putea spune, o tradiție clasică în practica teatrului mondial, care-și alimentează neîncetat repertoriul din romanele lui Balzac sau Dickens, Alexandre Dumas, Victor Hugo sau Gogol, Flaubert, Lev Tolstoi sau Maxim Gorki.

Un eveniment teatral recent, care trebuie cu deosebire semnalat în viața culturală a Uniunii Sovietice, se leagă de comemorarea a 75 de ani de la moartea scriitorului F. M. Dostoievski. Repertoriul teatrelor sovietice pe anul acesta se îmbogățește cu o serie de titluri, care vor aduce în fața spectatorilor cele mai de seamă creații dostoievskiene. Și nici nu e de mirare dacă ne gîdim că, prin dramatismul puternic al situațiilor și conflictelor, care stau la baza marilor sale romane și nuvele, prin complexitatea psihologică zguduitoare a personajelor, ca și prin extraordinara forță de evocare și expresivitate în zugrăvirea relațiilor dintre oameni, geniul creator al lui Dostoievski n-ar putea fi egalat — după aprecierea lui Maxim Gorki — decît de Shakespeare.

Citarea pe același plan a celor două nume nu este întîmplătoare. Ea nu face decît să sublinieze, indirect, caracterul scenic, apt pentru dramatizări teatrale, al operelor lui Dostoievski. Într-adevăr, scenele cele mari din romanele și nuvelele sale sînt pure dialoguri dramatice. Ele pot fi transpuse în teatru, fără să se adauge, sau să se înlăture un singur cuvînt, atît de precis este conturată fiecare figură în parte, atît de viguros se concentrează în momente de mare tensiune dramatică — atingînd vibrații cu adevărat shakespeariene — conținutul epic, vast și bogat al acestor opere.

„Dostoievski scria ca un romancier, dar simțea ca un dramaturg. Figurile create de el sînt scenice, după cum și limbajul lor este scenic. Multe aspecte și situații din romanele sale se cer parcă de la sine să fie reprezentate în teatru, pe scenă, adaptîndu-se atît de ușor și firesc la cadrele ei, fiind în perfectă concordanță cu cerințele și condițiile ei specifice.”

Astfel aprecia însușirile scenice ale operelor lui Dostoievski,arele regizor sovietic V. I. Nemirovici-Dancenko, în ajunul premierei „Fraților Karamazov” pe scena Teatrului de Artă (M.H.A.T.) din Moscova.

Perceperea tragică a vieții, simțul ascuțit al tragismului, determinat de ciocnirea dintre forțe sociale și structuri psihologice o-puse, tînde totdeauna la Dostoievski spre declanșarea violentă și fulgerătoare, care își găsește deznodămîntul într-un singur gest, culminează într-un singur cuvînt. Să ne gîndim la scena din „Idiotul”, cînd Nastasia Filipovna aruncă pe foc pachetul cu 100.000 de ruble. Într-un singur gest s-au concentrat trăsăturile morale ale acestei femei neînduplecate, al cărei destin îl urmărește Dostoievski: mindria și demnitatea ei, cu toată situația umilitoare la care a fost condamnată să trăiască, într-o societate dominată de puterea distrugătoare a banului. Acest singur gest dezvăluie disprețul și protestul împotriva lumii burghezo-moșierești, cu „morala ei de fiară”. Spovedania lui Raskolnikov în fața Soniei Marmeladova, sau interogatoriul subtil pe care i-l ia Porfirii Petrovici lui Raskolnikov, împingîndu-l într-un impas fără ieșire pe ucigaș, sau, în sfîrșit, confesiunile fraților Karamazov, ciocnirea pasiunilor adverse în scenele culminante din acest roman — toate aceste momente supreme, culminante, conțin în ele un sim-bure dramatic cu infinite posibilități de valorificare scenică. Tocmai aceste atribute transformă operele sale epice, raportîndu-ne la momentele culminante ale acțiunii, în opere dramatice desăvîrșite, cu un incontestabil efect teatral. Pe neașteptate, învelișul epic se destramă parcă sub năvala sentimentelor mistuitoare și nu rămîne decît dialogul concis, plin de febrilitate, sau monologul interior, atît de caracteristic mănieri artistice a scriitorului.

Pe bună dreptate, Dostoievski, ca artist-psiholog, rămîne un maestru al dialogului, al subiectului viu și complex, totodată cu bogate elemente de neprevăzut, de senzațional. „Ce poate fi uneori mai neverosimil decît realitatea însăși?” — se întreabă Dostoievski în „Jurnalul unui scriitor”. „Niciodată un romancier nu va fi în stare să-și imagineze asemenea situații surprinzătoare ca acelea pe care realitatea ni le

oferă zilnic, cu mîile, ca fiind lucrurile cele mai obișnuite”. În aceste afirmații se cuprinde esența crezului estetic al lui Dostoievski. În repetate rînduri, el revine asupra acestei idei, în corespondența către prieteni: „Am o concepție personală, a mea proprie, asupra realității (în artă) și ceea ce majoritatea consideră drept excepțional și fantastic, constituie pentru mine însăși esența realității”.

Este ca totuși remarcabilă capacitatea lui Dostoievski de a fixa coordonatele profilului social și psihologic al personajelor sale, universul lor lăuntric zbuciumat, în limita unor secunde, scurte și violente ca o explozie. În sprijinul acestei aserțiuni ar fi de ajuns să cităm cîteva exemple: repeziciunea vertiginoasă cu care se desfășoară acțiunea primului volum din „Idiotul”, numărînd peste 500 de pagini, unde multitudinea de oameni cu psihologii diferite, fiecare cu viața sa lăuntrică bogată, cu destinul său personal, se perindă pe străzi, în tot felul de case, într-un răstimp scurt, de dimineață pînă la miezul nopții; ciocnirile din lumea sfîșiată de contradicții — generatoare de crime, sinucideri și procese de conștiință complicate — a fraților Karamazov se consumă într-un interval numai de cîteva zile. Tot astfel și acțiunea din „Crimă și pedeapsă”, gravitînd în jurul protagonistului Raskolnikov, angajează de fapt atîtea tipuri de oameni, atîtea categorii sociale diferite: moșieri cinici și decăzuți, ca Svidrigailov; negustori-capitaliști, fără scrupule în atingerea scopurilor lor mirșave, ca Lujin; tinere fete silite să se vîndă pentru existență, ca Sonia Marmeladova; mici funcționari înjosiți și condamnați la o viață de mizerie, ca nefericitul Marmeladov; studenți trăind din expediente, în mînsarde sau subsoluri infecte; meseriași, țigoveți sau reprezentanți ai aparatului birocratic-polițienesc al Rusiei țariste. Și este aproape de necrezut că această complicată incrușare a atîtor destine omenești — cu sfîrșit fatal pentru unii, cu perspective de redresare pentru alții, în raport cu optica scriitorului, cu înclinarea lui spre scepticism și interpretare subiectivistă a realității obiective —, toate aceste fapte și evenimente se petrec într-o singură săptămînă.

Concentrarea maximă — condensarea mijloacelor de expresie artistică — este o trăsătură evidentă a literaturii lui Dostoievski.

Punînd totdeauna în față principiul adevărului vieții în ciuda abaterilor comise de la un realism consecvent, Dostoievski subordonează acestui principiu o cerință pe care el o socotește esențială pentru opera

de artă, și anume: complexitatea cit mai plauzibilă a subiectului, a intrigii, de natură să provoace interesul maxim al cititorului, să trezească în sufletul lui o emoție reală, să-i răscolească gîndurile, să-l facă să reflecteze asupra normelor de conduită în viață.

Înlocuind termenul de cititor cu cel de spectator, nu ne-am îndepărta prea mult de esența, de specificul creației dostoievskiene. Cu tot dramatismul ei launtric, desfășurat pe planuri parcă invizibile și de cele mai multe ori confuze, nelămurite, ca și sentimentele contradictorii, vădînd dualitatea personajelor sale, există în întreaga lui operă un fir călăuzitor, care se încheagă din însăși viziunea scriitorului: spectacolul tragic al lumii, surprinsă într-un moment de cotitură din istoria Rusiei, cînd pe formele de viață vechi, patriahale, se grefau puternic și brutal amprente de capitalismul ofensiv. Dărimarea lumii vechi, feudale, sub presiunea capitalului, Dostoievski o percepe ca pe un cataclism fără ieșire, proiectînd doar spre viitor visul utopic al „armoniei universale”, de esență mistico-religioasă. Tocmai aici stă marea greutate, imensa răspundere a scenaristului, precum și a regizorului care-și propun să monteze pe scenă vreuna din capodoperele lui Dostoievski.

Dozarea justă, fără a sărăci, a prejudiciu sau a falsifica esența conținutului de idei, trebuie să fie cerința de prim ordin pentru îndeplinirea acestei grele sarcini.

Scena trebuie să pună în lumină, să valorifice la maximum aspectele pozitive de critică socială, de protest fierbinte din opera scriitorului, împotriva oricărui nedreptăți și abuzuri, care deformau psihologia omului într-o societate împărțită în clase antagoniste. Trebuie să se evite simplificarea, vulgarizarea unor situații și conflicte cu profunde rezonanțe psihologice, atît de caracteristice pentru ansamblul complex, construit pe contraste, al operei marelui romancier.

Cunoaștem, din trecut, cîteva dramatizări după „Frații Karamazov”, „Crimă și pedeapsă”, „Idiotul”, care păcătuiau, în parte, tocmai prin accentuarea laturilor psihologice, de factură mistică și metafizică, în dauna factorului social existent în opera dostoievskiană, dar estompat de preponderența motivărilor și soluțiilor de ordin moral.

Desigur că noile inscenări după Dostoievski, montate de teatrele din Moscova și Leningrad, vor oferi spectatorilor transfigurarea pe plan vizual și auditiv a palpitantelor sale opere. Așa, de pildă, Teatrul Mic din Moscova a pregătît, în dramati-

zarea lui N. Erdman, spectacolul „Satul Stepancikovo”, operă realistă, de tradiție gogoliană, care dezvăluie procesul de descompunere al moșierimii ruse de pe la jumătatea veacului trecut. Teatrul Academic de Artă „Maxim Gorki” a înscris în repertoriul său „Dmitri Karamazov” (dramatizare de B. Livanov și E. Surkov). Teatrul „E. Vahtangov” a marcat data comemorativă, prin punerea în scenă a romanului „Idiotul”, prelucrat de I. Oleșin. La același spectacol a lucrat și Teatrul de Dramă „K. S. Stanislavski”. La Teatrul „M. N. Ermolova” s-a prezentat un spectacol-dramatizare de S. Radzinski, după marele roman „Crimă și pedeapsă”, tragedia omului dominat de individualismul burghez, care-l duce la o crimă odioasă. Nuvela „Judecătorul” — povestea tristă a unui biet învățător care, în disperare, își încearcă norocul la ruletă — și-a găsit transpunerea scenică la Teatrul de Dramă „A. S. Pușkin” din Moscova, în dramatizarea lui I. Gherman. De asemenea, au văzut lumina rampei la teatrele din Moscova și Leningrad nuvela „Visul unchiului” — construită pe contrastul dramatic dintre sărăcia unui profesor de provincie, pus în situații umilitoare, obligat să renunțe la ființa iubită, și bogăția nemăsurată a unui bătrîn moșier, ieșit din minți, care îi cumpără logodnica cu bani grei — precum și cunoscutul roman „Umiliți și obidiți”, scris imediat după întoarcerea scriitorului din „Casa morților” a ocnei țariste.

Iată cîteva titluri sugestive, care evocă creațiile de vîrf ale lui Dostoievski, în interpretarea colectivelor teatrale sovietice, cu o bogată tradiție scenică.

De bună seamă, aceste spectacole vor fi în măsură să valorifice pe deplin multitudinea de probleme spinoase și de personaje complexe — tratate în lumina unei epoci de mult apuse, dar nepieritoare prin semnificația lor profund umană, prin sensul educativ care se desprinde indirect, pentru cititorii și spectatorii cu discernămint ideologic — din bogata moștenire a marelui scriitor.

Tamara GANE

Piese „directe” sau „indirecte”?

La „Ansamblul Berlinez”, Bertholt Brecht a pus în scenă propria sa piesă „Galileo Galilei”. Va fi o piesă „directă” sau una „indirectă”?

Se pare că autorul celebrei „Mutter Courage und ihre Kinder” a lansat o formulă care are toate șansele de a deveni celebră: după părerea sa, există două fe-

furi de lucrări dramatice: „directe” și „indirecte”. În ce constă această distincție? E o deosebire de conținut, de valoare, de mijloace artistice? Iată întrebări la care cele câteva cuvinte însoțite de două sau trei exemplificări, pe care poetul german le-a pronunțat nu de mult, permit un răspuns destul de aproximativ. Să revenim însă la texte mai vechi.

„Singurul mijloc pentru a crea o imagine despre lume este acela de a contribui la însăși făurirea lumii noi”, — a spus Bertholt Brecht acum un an la Congresul cultural pe întreaga Germanie, de la Leipzig. Afirmatia aceasta cuprinde soluția pe care un poet, dramaturg, regizor și director de teatru o indica în vederea ridicării artei dramatice pe o nouă treaptă artistică; ea este un protest împotriva spiritului nedecis care domnea într-o anumită măsură, în teatrul german în 1948, când Brecht, împreună cu soția sa, artista Helene Weigel, au pus bazele „Ansamblului Berlinez”. „Elementul poetic degenerase în declamatoriu, elementul artistic în artificios; factorul principal era excesul de superficialitate și falsul sentimentalism. În loc să fie un exemplu, teatrul era doar reprezentativ; în locul pasiunii stătea temperamentul”, a spus el în continuare. Desigur aceste cuvinte vizau, în primul rând, mijloacele artistice ale scenei, dar, în același timp, dincolo de arta actorului, ele implicau o critică a substanței dramatice însăși.

Fără îndoială, actorii colectivului condus de Bertholt Brecht sînt artiști apropiați de popor și direcți angajați în problemele zilelor noastre. Printre ei se află: compozitorii Paul Dessau și Hans Eisler, cîntărețul poporului Ernst Busch, actorii Erwin Geschonneck, Anne Marie Hase, Therese Gieshe, Leonhard Stecken, Betty Loewen, Friedrich Gnass, Angelica Hurwicz și alții.

Repertoriul lui Brecht nu este un repertoriu concludent pentru întrebările care au prilejuit nota aceasta. Pe lângă propriile sale lucrări dramatice („Mutter Courage”, „D-l Puntila și servitorul său Matti”, „Armele doamnei Carrar”, „Cercul de cretă caucazian”, „Opera de trei parale”) sau adaptări („Mama” după Gorki, „Maestrul de ceremonii” după Lenz) el cuprinde: „Bătălia de iarnă” de Johannes R. Becker, „Procesul Ioanei d'Arc” de Anna Seghers, „Blana de castor” și „Cocoșul roșu” de Gerhart Hauptmann, „Orologiul Kremlinului” de Pogodin, „Vasa feleznova” de Gorki, „Ulciorul sfărmat” de Kleist, „Faust” de Goethe, „Don Juan” de Molière și altele.

Cum să înțelegem atunci dicotomia propusă de dramaturg în ceea ce privește clasificarea pieselor? După părerea lui

Brecht, „Nekrasov” de Jean Paul Sartre este o piesă „directă”, iar „Vrăjitoarele din Salem” de Arthur Miller este o piesă „indirectă”. S-ar părea deci că diferențierea nu privește valoarea artistică a lucrărilor dramatice, ci modalitatea prin care acestea se adresează cititorului sau publicului. Deosebirea ar fi deci o problemă de metodologie artistică. În ultimă analiză, ea trebuie căutată în finalitatea piesei, în raportul scenă-spectator. „În „Vrăjitoarele din Salem”, fiecare spectator găsește ceea ce el însuși pune în ea. Nimic nu e limpede”, a precizat Brecht. Asemenea piese „indirecte” nu-și ating scopul decît dacă sînt urmate de discuții între actori și public. „Publicul din popor este dornic de asemenea discuții. Uneori, el merge chiar mai departe: ni s-a scris din diverse uzine, cerîndu-ni-se să alcătuim un fel de ghid, explicativ pe care muncitorii să-l studieze înainte de a veni la spectacol”. Un publicist francez a insinuat că ar putea fi vorba aici de o recunoaștere a neputinței artei teatrale. Dar dramaturgul german a ripostat prompt: „Nu. Oamenii vor să știe ceea ce li se va prezenta. Pe de altă parte, ei au conștiința necesității de a se educa, pentru a gusta din plin bucuriile teatrului”.

În felul acesta, problema a revenit la cuvintele lui Brecht, pe care le-am citat la început. Distincția între piese „directe” și „indirecte” înseamnă distincția între un teatru în sensul „instituției morale” schilleriene, care să contribuie cu mijloace artistice imediate la formarea unui om nou, a unei noi societăți și un teatru a cărui eficacitate socială apare mediată de unele procese ulterioare.

Tematica piesei nu poate oare decide asupra situării ei în clasificarea lui Brecht? Se aplică această categorisire numai pieselor contemporane? Să înțelegem prin „directe” acele piese care pun și rezolvă lămurit problemele fundamentale ale timpului nostru? Lămuririle pe care dramaturgul german le-a dat în timpul repetițiilor cu „Galileo Galilei” — a cărei acțiune se petrece în secolul al XVII-lea — arată linia pe care autorul înțelege să rezolve raportul spectacol-public. De pildă, pentru unul dintre personaje (fiica lui Galilei), dramaturgul a indicat costumul simplu pe care l-a purtat Mutter Courage. „Dumneata ai 40 de ani, — explică regizorul. Înțelegi? Nu 22. Ți-ai sacrificat viața și tinerețea de dragul acestui om rău, pretențios, certăreț, care este tatăl dumitale. Ești obosită și ai renunțat de mult la orice cochetărie...” Scena se petrece acasă la Galilei, unde acesta, prizonier al Inchiziției, părăsit de prieteni, pentru că și-ar fi renegat ideile, simte că-și va pierde

vederea în curind, dar, cu toate acestea, își redactează în ascuns însemnările științifice destinate omenirii întregi.

Intenția acestor rinduri n-a fost de a da un răspuns categoric, ci numai de a ridica o problemă care are șanse de a fi dezbătută mai pe larg. Un răspuns original și concret va fi dat de dramaturgul însuși, odată cu premiera piesei „Galileo Galilei”. Prin umanismul profund care-l ridică pe Galilei deasupra condițiilor vitrege în care se zbate, prin optimismul care străbate situațiile tragice ale personajului, această lucrare dramatică a lui Brecht se înscrie între piesele așteptate cu un viu interes. Succesul ei, și mai ales succesul ei ca piesă „directă”, ar putea face ca ghilimelele de mai sus să dispară, iar formula dicotomică a lui Brecht să devină o clasificare curentă.

Ștefan POPA

Jean Paul Sartre despre situația teatrului și dramaturgiei franceze

Cunoscutul scriitor francez Jean Paul Sartre a fost nu de mult oaspetele Moscovei. După vizita întreprinsă în R. P. Chineză, scriitorul francez, în drum spre patrie, s-a oprit și în Uniunea Sovietică unde a luat contact cu fruntașii vieții culturale din Moscova.

Cu acest prilej, un corospondent al revistei sovietice „Teatr” l-a solicitat pe J. P. Sartre să răspundă citorva întrebări privind situația dramaturgiei și teatrului francez contemporan.

În răspunsurile sale, scriitorul francez a făcut o cuprinzătoare caracterizare a actualei etape de dezvoltare a mișcării teatrale din Franța și, legată de ea, a dramaturgiei franceze. Jean Paul Sartre a relevat câteva din problemele fundamentale ale teatrului francez, legind rezolvarea lor de posibilitatea depășirii actualului moment de criză din viața teatrului care, după cum a precizat scriitorul, nu este determinat „de concurența între teatru și cinematograful. Dacă teatrul francez trece acum, atît pe plan artistic cît și pe plan comercial, prin cea mai grea criză din existența sa, aceasta se datorește dependenței sale prea strînse de structura burgheză a societății noastre”.

Jean Paul Sartre a subliniat că contradicțiile teatrului francez, generînd și criza sa, rezidă în „însăși structura artei dramatice care cere ca aceasta să se adreseze tuturor, pe cînd ea aparține de fapt numai unora”.

După cum precizează scriitorul francez, publicul spectator al teatrelor pariziene se

reduc la un număr de 200 000—300 000 de oameni, în cea mai mare parte reprezentanți ai marii burghezii franceze. Acest public își impune gusturile și preferințele, transformînd arta dramatică într-o simplă sursă de plăcere. De aceea, a subliniat J. P. Sartre: „teatrul nostru trebuie fie să dispară, fie să se supună unor transformări”, precizînd că „reforma teatrului dramatic solicită o schimbare a spectatorului, iar această schimbare impune promovarea unei noi politici teatrale”.

De altfel, problemei spectatorului, J. P. Sartre îi acordă o importanță primordială, considerînd-o cheie în depășirea etapei de criză: „Principalul este să găsim spectatorul. Toate celelalte probleme sînt secundare în raport cu aceasta, care este esențială”.

Criza teatrului francez oglindește și determină criza dramaturgiei. Schimbarea politicii teatrale va impune o modificare de structură a dramaturgiei, astăzi condiționată de gusturile spectatorului burghez, care vădește o predilecție accentuată pentru lucrările dramatice de tip pirandellian sau anouilhian. „Dramaturgii francezi au obosit să se adreseze unor oameni care nu-i ascultă”, spune J. P. Sartre. „Ei visează la o întoarcere a teatrului la obiectivele lui inițiale: să vorbească unor cercuri largi de oameni, despre frămîntările și năzuințele lor”. Scriitorul francez a relevat faptul că mulți dintre dramaturgii noi „vorbesc mult și des despre izolarea micului burghez, despre absurditatea existenței sale — singura critică a structurii noastre sociale, posibilă în prezența spectatorului burghez”.

O puternică influență exercită în ultimii doi ani, asupra dramaturgiei și teatrului francez, teatrul lui Bertholt Brecht. În mod special, a precizat Jean Paul Sartre, Teatrul Popular al lui Jean Vilar și tot grupul de dramaturgi și critici reunit în jurul lui, au găsit în arta lui Brecht: „o nouă și expresivă metodă de a rezolva problemele sociale în teatru”.

În cursul interviului, J. P. Sartre s-a oprit în special asupra activității Teatrului Popular al lui Jean Vilar și a „Centrelor de artă dramatică”, care jînțesc din 1947 în provincie (teatre de turnee), relevînd neconținutul lor strădanie pentru stabilirea unei punți de legătură între scenă și masele largi de spectatori.

În încheierea discuției sale cu corospondentul revistei „Teatr”, J. P. Sartre, referindu-se la succesul reputat de dramaturgia cehoviană în Franța, a remarcat: „...eroii săi (ai lui Cehov) care se sting încet, frămîntările lor, sentimentul neputinței care îi încearcă, dar în același timp

firava speranță într-o lume mai bună care pâlâie în inimile lor, găsesc un adânc ecou în Franța contemporană. Și noi ne simțim citeodată legați de mâini și de picioare, aproape neputincioși, și nouă ni se pare că înaintea noastră se deschide un viitor mai bun și mai luminos”.

Știri din . . .

U.R.S.S.

◆ Teatrele din Moscova și Leningrad au pășit pragul anului 1956, preocupate de îmbogățirea repertoriului cu cele mai reprezentative lucrări ale dramaturgiei sovietice și străine, contemporane sau clasice.

În fine, atenția teatrelor s-a îndreptat în primul rând spre dramaturgia sovietică, prezentă în noul repertoriu al teatrelor, atât prin reluări cât și prin lucrări care vor vedea pentru prima oară lumina rampei. Putem cita astfel: piesa lui A. Sofronov „Bani” (Teatrul Academic Mic); „Caleașca de aur” de L. Leonov și „Prietenul uitat” de A. Salinski (Teatrul Academic de Artă „M. Gorki”); „Ei își continuă drumul” de V. Lavrentiev și „Întilnirea” de N. Nikitin (Teatrul Mossoviet); „Duminică în zi de luni” de V. Dihovcin și M. Slobodski (Teatrul de Satiră); „Tată și fiu” de L. Tirina și „Soldații” de B. Bodrov (Teatrul Armatei Sovietice); „Pentru totdeauna” de B. Belobrodov și „A doua răsuflare” de A. Kron (Teatrul „Pușkin”, Leningrad), sau „Inimi îndărătnice” de V. Liubinski (Teatrul Țigănesc „Roman”).

Alături de lucrările dramaturgilor sovietici, în repertoriul noului an figurează și un număr important de piese ale dramaturgiei străine. Satira lui Jean Paul Sartre: „Nekrasov” se repetă la Teatrul de Satiră din Moscova și la Teatrul Lensoviet (Leningrad); Teatrul Armatei Sovietice, Teatrul Academic „M. Gorki” și Teatrul Academic „Pușkin” din Leningrad au reținut două lucrări ale dramaturgiei progresiste americane; piesa „Generalul Washington” de Howard Fast va fi montată pe scena Teatrului Armatei Sovietice, în timp ce piesa scriitoarei Lilian Helman „Când cad frunzele în grădină” va fi pusă în scenă de Teatrul Academic „M. Gorki” din Moscova și Teatrul Academic „Pușkin” din Leningrad. Un spectacol care va trezi fără îndoială interesul spectatorilor sovietici se află în curs de pregătire la Teatrul Comsomolului Leninist. Este vorba de o dramatizare aparținând lui V. Vinicov și I.

Osos, după cunoscuta epopee dramatică indiană a lui Șudrac „Cărța de argilă”. Noul spectacol va fi intitulat „Floarea de lotus”.

Spectatorii din Leningrad vor avea prilejul să facă cunoștință cu piesa scriitorului progresist italian Eduardo de Filippo: „Minciuna are picioare scurte” și cu comedia dramaturgului progresist spaniol Alejandro Casona, emigrat actualmente în Argentina: „Arborii mor fără să cadă”.

Ambele spectacole vor fi montate pe scena Teatrului Lensoviet.

Un loc important în noul repertoriu teatral îi revine și dramaturgiei clasice ruse și universale. Astfel, vom întâlni pe afișul teatral o dramatizare după „Un cuib de nobili” de I. Turgheniev (Teatrul Academic de Artă „M. Gorki”), „Boris Godunov” de A. Pușkin (Teatrul Vahtangov), o dramatizare după „Foma Gordeev” de M. Gorki (Teatrul Vahtangov), „Spaniolii” de Lermontov (Teatrul de Dramă și Comedie), „Doctor în filozofie” și „Răposatul” de scriitorul sârb B. Nusić (Teatrul Academic Mic și Teatrul de Dramă), „Maria Stuart” de F. Schiller (Teatrul Academic „M. Gorki”), „Mariana Pineda” de Garcia Lorca (Teatrul Țigănesc „Roman”).

În mod special, trebuie relevată bogata prezentă a dramaturgiei shakespiariene. În cursul anului 1956 vor fi puse în scenă: tragedia „Macbeth” (Teatrul Academic Mic), „Richard al III-lea” (Teatrul „Ermolova”), „Regele Lear” (Teatrul Transporturilor), „Poveste de iarnă” (Teatrul Academic „M. Gorki”), „Nevestele vesele din Windsor” (Mossoviet), „Cum vă place” (Lensoviet).

Aniversarea a 100 de ani de la nașterea lui Bernard Shaw va fi marcată de Teatrul Armatei Sovietice și Teatrul de Satiră din Moscova prin prezentarea comediei „Profesiunea doamnei Warren”.

Anglia

◆ Un deosebit succes de public înregistrează spectacolele Teatrului „Unity” din Londra cu piesa lui Leonard Peck, „În umbra svasticii”.

Pentru părțile largi ale populației londoneze, piesa lui Leonard Peck oferă o nouă posibilitate de cunoaștere și de protest împotriva politicii care a dus la semnarea acordurilor de la Londra și Paris, posibilitate pe care, de altfel, spectatorii o folosesc din plin, umplind seară de seară sala teatrului.

„În umbra svasticii” cunoaște aceeași

afluență de spectatori și la la Merseyside (Lancashire) cit și la Manchester.

◆ În cursul lunilor ianuarie, februarie și martie, Teatrul „Unity” a prezentat publicului londonez comedia „Nekrasov” a lui Jean Paul Sartre.

◆ Din repertoriul actual al teatrelor britanice, cuprinzând în cea mai mare măsură diverse piese de o dubioasă valoare, menite să asigure doar succesul financiar al respectivelor companii teatrale, desprindem două spectacole care prin ținuta lor artistică se impun atenției spectatorilor britanici: „Hamlet” pe scena Teatrului Phoenix și „Henric al V-lea” la Teatrul Old Vic.

◆ „Theatre Workshop” este numele unei grupări teatrale progresiste, înființate în 1945 de regizoarea Joan Littlewood și scriitorul Ewan McColl. „Vrem să facem un teatru al cuvintului viu, un teatru ce va vorbi la fel de curajos despre societate cum au făcut-o Ben Jonson și Aristofan”, — se spune în manifestul programatic al grupului.

Inceputurile activității acestui ansamblu au avut loc în regiunile miniere din nordul Angliei. Prima piesă prezentată de „Theatre Workshop” a fost „Doctorul fără voie” de Molière, după care au urmat „Dom Perlimpin” de F. Garcia Lorca și „Uranu 235” de McColl, puternic act de acuzare împotriva carei vor să folosească energia atomică în scopuri războinice. Succesul reputat de această piesă a determinat teatrul să întreprindă cu ea un turneu prin toate regiunile Angliei.

În repertoriu au mai fost incluse piese de Cehov și Shakespeare. În 1949, „Theatre Workshop” a efectuat un lung turneu în Cehoslovacia, apoi în Suedia și în cursul anului următor. Turneul scandinav și apoi participarea la al doilea Festival de Artă Dramatică de la Paris cu „Volpone” de Ben Jonson și cu piesa unui autor elisabetian anonim, intitulată „Arden of Faversham”, au adus grupării o celebritate mondială, ceea ce nu o împiedică însă să se lovească de greutăți materiale tot mai mari în propria ei țară. Astfel, pentru a strânge banii necesari montării unor piese de Aristofan, membrii grupării au lucrat, în vara anului trecut, la diferite munci agricole, în calitate de simpli muncitori. Greutățile întâmpinate n-au avut însă darul să-i descurajeze pe actorii englezi. Regizoarea J. Littlewood, deși a primit oferte ispititoare de la marele teatru „Old Vic” din Londra și de la Warner Bros-Holly-

wood, a refuzat să părăsească locul de cinste pe care-l ocupă pe frontul teatrului progresist englez.

R.P. Chineză

◆ Străvechile cronici chinezești consemnează existența teatrului de păpuși încă de acum 2000 de ani. În țesătura migăloasă, subtilă și nuanțată a legendelor chinezești, păpușile-actori apar cind ca salvatoare ale unor cetăți asediate, înduplecînd prin farmecul și grația dansului lor căpeteniile vrăjmașe — de pildă, sub dinastia Han, în anii 233—226 î.e.n. — cind ca sfinți înțelepți sau trădători perfizi ai împăraților, cind — și lucrul este semnificativ pentru vechimea și continuitatea tradiției satirice a acestui gen de artă — ca hîtri care biciuiesc și ridiculizează moravurile și năravurile vremii. Cronicile vorbesc chiar despre păpuși acționate cu ajutorul apei, al focului, procedee al căror secret aproape că s-a pierdut, păpușarii chinezi minuiindu-și astăzi „actorii” cu ajutorul sforilor, baghetelor de bambus sau al degetelor. Vechimea și răspîndirea teatrului de păpuși explică și influența puternică pe care acesta a exercitat-o asupra artei teatrale chineze, în general; într-adevăr, grima actorilor (mai ales în trecut), caracteristică prin aplicarea unor culori vii, prin marcarea trăsăturilor și prin trecerile pronunțate de la o culoare la alta, ca și mișcările sacadate, puțin dezarticulate parcă, ale interpreților spectacolelor muzicale, vădesc similitudini clare cu teatrul de păpuși.

Guvernul Republicii Populare Chineze acordă tot sprijinul material și organizatoric acestui gen de artă, foarte răspîndit și iubit în China. În prezent, există în țară mai bine de 2000 de ansambluri de teatru de păpuși și de umbre, bine utilizate, cu sedii permanente și care întreprind periodic lungi turnee prin orașele și satele Chinei. Repertoriul include piese vechi și contemporane, însoțite de acompaniament muzical, preferința publicului mergînd spre lucrările cu subiect istoric sau satiric. Printre cei mai iscusiți minuiitori de păpuși trebuie citați Li Hai-siuau, din provincia Huñan, care folosește baghete de bambus, și Ian Sen, care-și îmbracă păpușile pe degete. Anul trecut, la Festivalul teatrului de păpuși și de umbre, care a avut loc la Pekin, sub egida Ministerului Culturii, au fost prezentate 55 de spectacole diferite și a fost organizată o expoziție unde vizitatorii au putut vedea, printre cele 200 de exponate, piese de mare valoare, ca pă-

pușile de piele din provincia Șandun, cu o vechime de 300 de ani.

În prezent, teatrul de păpuși din China a pășit într-o nouă fază de dezvoltare. Spectacolele prezentate de trupa lui S. Obrazțov, marele maestru sovietic al genului, și de artiștii cehi Iarmila Maierova și Irzi Filipi, cu prilejul recentelor lor călătorii în China, au sugerat artiștilor chinezi teme și soluții noi. Astăzi, teatrul de păpuși din China se străduiește să îmbine realizările și spiritul vremilor de adânci prefaceri pe care le trăiește țara, cu vechile tradiții naționale, originale, ale acestui gen de artă.

Franța

◆ Consecvent tradițiilor de popularizare a dramaturgiei ruse și sovietice, teatrul „L'Oeuvre”, condus de regizorul și actorul Sașa Pitoëff, după ce a prezentat cu deosebit succes în cadrul actualei stagiuni „Livada cu vișini” și „Trei surori” de A. P. Cehov, a înscris în repertoriul său „Azilul de noapte” de M. Gorki. Jucată în decursul timpului de cîteva ori la Paris (prima prezentare a avut loc în anul 1905 în regia lui Lugné Poe cu Eleonora Duse în rolul Vasilisei), capodopera lui Gorki a marcat tot atîtea succese, datorită bogatei sale problematice sociale.

În cursul repetițiilor cu piesa lui M. Gorki, Sașa Pitoëff, regizorul spectacolului și interpretul Baronului, a regăsit însemnările tatălui său, Georges Pitoëff, cu privire la montarea „Azilului de noapte”. Este interesant de menționat că lui Georges Pitoëff i se datorează punerea în scenă a lucrării lui Gorki la „Comédie des Champs Elysées” în anul 1922. După cum a declarat Sașa Pitoëff, concepția sa asupra spectacolului prezenta multe similitudini cu aceea a tatălui său, ceea ce i-a întărit, între altele, convingerea că se află pe drumul unei juste rezolvări scenice a piesei.

◆ În luna iulie a.c. se va desfășura la Paris sesiunea lărgită a Biroului Executiv al Comitetului pentru organizarea Federației Internaționale pentru Studii Teatrale. În anul 1957, se proiectează organizarea unei conferințe internaționale pentru studii teatrale, cu prilejul căreia va avea loc constituirea Federației Internaționale pentru Studii Teatrale.

R.P.F. Iugoslavia

◆ Muzeul teatrului din Belgrad a editat de curînd cartea „Teatrul din Iugoslavia”. Autorul ei, Slavko Batušici, profesor la

Academia de Teatru din Zagreb, prezintă succint principalele etape ale evoluției mișcării teatrale în Iugoslavia, insistînd, în capitolele finale, asupra actualei perioade de dezvoltare a teatrului iugoslav.

◆ Pentru a stimula dezvoltarea dramaturgiei originale în Iugoslavia, s-a hotărît organizarea anuală a unui festival al dramei iugoslave. Festivalul se va desfășura în incinta unui străvechi castel din orașul Luca (Serbia).

Italia

◆ „Piccolo Teatro” din Milano, al cărui director și animator este Paolo Grassi, desfășoară o activitate intensă, foarte asemănătoare cu aceea a cunoscutului ansamblu francez al Teatrului Național Popular, de sub conducerea lui Jean Vilar. Gruparea din Milano se deplasează în fabrici, în școli, dă reprezentații în aer liber, în cartierele periferice cu populație nevoiașă, străduindu-se să strângă legăturile cu marele public și să dea maselor de oameni ai muncii posibilitatea de a asista cit mai des la spectacole de teatru cu un bogat conținut de idei și de un nivel artistic înalt. „Piccolo Teatro” are și un sediu permanent; sala are o capacitate de 600 de locuri, iar în foaier spectatorii pot cumpăra la prețuri accesibile ediții îngrijite ale pieselor din repertoriul teatrului, însoțite de studii introductive și comentarii documentate. Teatrul are ateliere proprii și o școală de teatru, mimică și dans, unde se formează cadrele tinere ale acestui ansamblu omogen.

Printre cele mai recente înscenări care au reunit un deosebit succes, figurează „Livada cu vișini” de A. P. Cehov și „Casa Bernardei Alba” de Lorca. Prin întreaga sa activitate, „Piccolo Teatro” încearcă să umple un gol puternic resimțit în viața artistică a Italiei, creînd prin exemplul său o adevărată mișcare teatrală: „Piccoli Teatri” au luat ființă astăzi și la Roma, Bologna și Genova.

◆ Italia este o țară în care tradițiile teatrului popular au cunoscut, la răstimpuri aproape regulate, înviări menite să le mențină mereu proaspete, mereu vii. Fără să opereze schimbări de substanță, aceste înviări aduc totuși elemente noi, care ușurează plasarea clasicelor măști în actualitate, în condițiile momentului istoric dat. Așa s-a întîmplat cu Pulcinella, tradiționala figură napolitană a comediei dell'arte, care în secolul trecut a transmis întreaga sa zestre de trăsături și de fan-tezie lui Don Felice Sciosciamocca, personaj creat și jucat după cele mai bune re-

guli ale tradiției de Eduardo Scarpetta, actor și autor dramatic în dialect napolitan.

Ca și Pulcinella, nepotul ei Sciosciamocca (un fel de Tindală) nu e un tip fix, o mască rigidă, ci mai degrabă expresia tipică, la modul comediei, a stărilor de suflet, a aspirațiilor și mizeriei poporului din Napoli. Personajul s-a bucurat de o popularitate imensă nu numai în orașul de baștină, ci în toată Italia.

Eduardo Scarpetta a murit în 1925, lăsând peste o sută de comedii originale și prelucrări, majoritatea având în centru pe Sciosciamocca. Odată cu autorul, era amenințat să fie dat uitării și popularul său personaj. Iată însă că Eduardo de Filippo, autor și actor contemporan — după marele succes înregistrat în toamna trecută cu comedia sa originală *Bene mio e core mio* (*Comoara mea, sufletul meu*) — s-a decis să redea lui Sciosciamocca vechea lui strălucire. Talentatul om de teatru napolitan a înființat de curând compania Scarpettiana, care va monta exclusiv repertoriul lui Scarpetta, adaptându-l la condițiile zilelor noastre și subliniindu-i actualitatea tematică. (Începutul a și fost făcut cu A'Nanassa, în care cunoscuta actriță de film Carla del Poggio a reputat un deosebit succes de public.)

De acum înainte, seară de seară, Sciosciamocca cel hazliu și trist își va retrăi păfaniile, poate pe scena aceluiași teatru San Carlino din Napoli, unde a prins viață pentru prima oară, spre sfârșitul vechului trecut.

Eduardo Scarpetta — Eduardo de Filippo: doi mari cultivatori ai tradițiilor teatrului italian, prin care chipul Pulcinellei, creație a geniului popular, și-a reafirmat nemurirea!

R.P. Polonă

◆ Atenția teatrelor din Varșovia se îndreaptă în primul rînd spre dramaturgia originală clasică și contemporană, prezentă în repertoriul actualei stagiuni prin „Dziadzi” de Mickiewicz, la Teatrul Polon, sau cunoscuta piesă „Nunta”, aparținînd lui Wyspiński, marele poet și pictor polonez de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, la Teatrul „Casei Armatei Polone” din Palatul Științei și Culturii „I. V. Stalin” din Varșovia.

Scrisă în condițiile unei Polonii înrobite, „Nunta” dezbate una din cele mai arzătoare probleme ale realității secolului XIX: lupta pentru eliberarea Poloniei. Dăruind acestei teme unul din cele mai frumoase poeme dramatice ale literaturii polone, Wyspiński a condamnat, în același timp, pa-

sivitatea și filozofia renunțării, care, poetizînd moartea, paralizază orice avînt spre luptă.

◆ De atenția deosebită a presei și publicului spectator, se bucură noua piesă a dramaturgului Jerszy Lutowski, „O gardă grea”, prezentată de Teatrul Național. Atacînd o temă de pregnantă actualitate, Lutowski centrează conflictul pe reabilitarea acelora care, înainte refractari înțelegerii noii orînduirii politice și sociale a Poloniei, și-au însușit astăzi, cadenta de viață și modul de a gîndi al mării mase a populației.

◆ Teatrul Armatei Polone s-a adresat dramaturgiei sovietice montînd „Tragedia optimistă” de V. Vișnevski, în timp ce Teatrul Ateneum prezintă piesa „Neapole, orașul milionarilor”, a dramaturgului progresist italian Eduardo de Filippo.

◆ În cadrul actualei stagiuni în Varșovia a luat ființă Teatrul de Satiră. Înființat pe calea contopirii a două ansambluri: „Sirena” și „Teatrul Satiricilor”, noul colectiv s-a impus atenției spectatorilor polonezi prin varietatea programelor oferite, prin actualitatea tematică și prin calitatea artistică a spectacolelor prezentate.

Spectacolele Teatrului de Satiră îmbrățișează specii dramatice variate: comedii, vodeviluri, comedii muzicale și programe de estradă — toate însă, cu un bogat conținut satiric, ancorat în realitate.

Minuind cu abilitate arma satirei, atenția teatrului se îndreaptă spre combaterea aspectelor negative din cele mai diverse domenii. Astfel, una din scenetele prezentate combate tendințele de șablonizare ale filmelor inspirate din viața satului.

Scena se desfășoară într-un cadru fix, reprezentînd limitele ecranului cinematografic. În fața spectatorilor apar toate personajele, figurînd în astfel de filme: chiaburul cu o bombă în mînă, fiica țăranului sărac căreia îi dă tircoale feciorul chiaburului, mijlocușul care oscilează între interesele țăranului sărac și cele ale chiaburului etc.

O altă scenetă satirizează superficialitatea manifestată în mediul actoricesc. Scena teatrului cuprinde două scene, mai mici, între care aleargă actorii, grăbiți să-și joace rolul într-unul din spectacole și să apuce la timp și pe cel de al doilea...

Fiecare din spectacolele Teatrului de Satiră este vizionat în medie de 150.000 de spectatori și aceasta constituie o dovadă grăitoare a interesului pe care teatrul îl trezește în rîndurile publicului polonez.

Succesul reputat de colectivul artistic al teatrului cu prilejul turneului întreprins la Praga și Bratislava, căldura și interesul

cu care spectatorii cehoslovaci au îmbrățișat fiecare din programele prezentate, au determinat înființarea unor teatre de sațiră asemănătoare și în R. Cehoslovacă.

Japonia

◆ O cit de sumară cercetare a repertoriului teatrelor japoneze ne permite să desprindem preferința marcată a spectatorilor, în afara pieselor kabuki — provenite nemijlocit din creația dramatică populară —, pentru lucrările dramaturgiei contemporane, abordând problemele realității.

Străduindu-se să zugrăvească viața anonimă și chinuită a milioaneilor de japonezi, dramaturgii nu pot, de multe ori, totuși depăși limitele inerente orizontului lor; ei se mărginesc, în bună parte, să consemneze aspectele urite ale vieții, fără a putea contura însă căile certe pentru înlăturarea lor. De aici, sentimentul de profundă dezamăgire și dezorientare pe care-l degajă operele lor, în care totuși pilpiie, sfielnic și stingaci, efortul pentru aflarea unor noi soluții de viață.

Iată, spre exemplu, piesa „Roata se învârtă” de Cikoo Tanaka, — interpretată de ansamblul Teatrului „Haiyu-za” din Tokio, în regia autorului — care reflectă tragedia tineretului japonez nevoit să-și prostitueze trupul și mintea ca să poată subsista și pentru care căsătoria reprezintă un ideal irealizabil; iată, de asemenea, piesa „Sanșan și Rie” de același autor, în aceeași interpretare și regie, care consemnează eforturile zadarnice ale unor actori de a birui dificultățile materiale și de a înjgheba o grupare dramatică experimentală, care să facă artă pentru popor. Inspirată din aceeași lume a actorilor, „Mere necoapte” de Osuke Aki, interpretată de ansamblul Togi în regia autorului, tratează mai direct și mai viguros decît „Sanșan și Rie”, aceeași problemă a generației tinere de actori, care nu se poate consacra artei decît cu prețul unor jertfe și umilințe cumplite.

Deosebit de interesantă arată a fi, prin fermitatea cu care autorul jalonează posibilitățile de rezolvare a stărilor existente, piesa „O noapte de furtună” de Kiici Ohași. Acțiunea ei se petrece în perioada imediat următoare semnării armistițiului. Un tren cu marfă destinat forțelor de ocupație a deraiat. Procurorului însărcinat cu soluționarea cazului i se impune, de către autoritățile de ocupație, să „descopere vinovatul” sugerindu-i-se să-l caute printre conducătorii muncitorilor de la calea ferată, care cu puțin înainte declaraseră grevă în vederea dobîndirii unor condiții mai umane

de viață și de muncă. Fiica procurorului, revoltată de nedreptatea ce se va comite cu participarea tatălui ei, părăsește casa părăsindu-l pe o noapte furtunoasă, să caute „adevărul” alături de muncitorii greviști. Zguduit, tatăl ei pornește prin noapte pe urmele ei și acest final intruchipează comuniunea dintre cele două generații, în căutarea unui drum nou în viață. Spectacolul a fost interpretat de trupa Seihai din Tokio.

Norvegia

◆ Comemorarea a 50 de ani de la moartea lui H. Ibsen (mai 1956) va fi marcată de teatrele norvegiene printr-o serie de spectacole festive cu piese aparținînd dramaturgiei ibseniene.

Primul dintre aceste spectacole a avut loc de curînd pe scena Teatrului Național din Oslo cu piesa „Peer Gynt”.

◆ După „Livada cu vișini” de A. Cehov, montată cu doi ani în urmă, Teatrul Norvegian din Oslo s-a adresat din nou dramaturgiei cehoviene punînd în scenă piesa „Trei surori”, în regia lui Aino Kallima. La baza spectacolului se află bogata tradiție a M.H.A.T.-ului în ceea ce privește dezvăluirea esenței caracterologice a personajelor, a esenței protestului pasiv al celor trei surori împotriva mediului înconjurător.

Noua premieră marchează pentru teatrul norvegian un important pas înainte pe calea aprofundării moștenirii dramatice a marelui scriitor clasic rus.

R.P. Ungară

◆ La Budapesta se reprezintă „Gheorghe Doja” de Illyés Gyula la Teatrul Național, „Păsări călătoare” de Forgách la Teatrul József Attila și „Septembrie” de Szabó Pál la Teatrul Madách, toate trei aparținînd dramaturgiei maghiare contemporane.

◆ Din dramaturgia străină sînt prezente în repertoriul actual al teatrelor: „Orologiul Kremlinului” de N. Pogodin la Teatrul Madách, „Nekrasov” de J. P. Sartre la Teatrul Katona József, „Topaze” de M. Achard la Teatrul Armatei Populare.

◆ Dramaturgia clasică ocupă la rîndul ei un loc important în actuala stagiune. Alături de „Trei valeți săraci” de Bábay-Budai, la Teatrul Petőfi, sau „Bánk bán” de Katona József, la Teatrul Național, mai pot fi văzute spectacolele „Pescărușul” de A. P. Cehov și „Sfînta Ioana” de Bernard Shaw (Teatrul Armatei Populare),

„Romeo și Julieta”, „Comedia erorilor” și „Richard al III-lea” de Shakespeare, „Intrigă și iubire” de F. Schiller, „Școala femeilor” de Molière (Teatrul Național), „Paharul cu apă” de Scribe (Studioul Madách) și „Cezar și Cleopatra” de B. Shaw (Teatrul Madách).

◆ Teatrul Déryné din Miskolc pregătește premiera tragediei *Antigona* de Sofocle, sub direcția tinărului regizor Kázmir Károly, cu Zolnay Zuzsa și György György în rolurile principale.

„Pornim la lucru — a declarat regizorul Kázmir — având conștiința că reprezentarea tragediei grecești necesită o mare puritate a dicțiunii și a mișcării scenice și că, astfel, montarea acestui spectacol va contribui simțitor la dezvoltarea artistică a colectivului nostru. Pe de altă parte vom depune toate eforturile pentru a-l face pe spectatorul contemporan să înțeleagă măreția lui Sofocle.”

Brazilia

◆ Cu prilejul aniversării a 100 de ani de la nașterea dramaturgului brazilian Artur Azevedo, un grup de actori brazilieni sub conducerea regizorului Sadi Cabrala au pregătit un spectacol cu piesa „O Mam-bembe” de A. Azevedo.

◆ Teatrul Mariei della Costa din Sao-Paulo a prezentat un interesant spectacol cu piesa lui Goldoni „Hangița”.

Spectacolul Teatrului Mariei della Costa a însemnat o negare a vechilor concepții regizorale asupra dramaturgiei lui Goldoni care, în lumina acestora, era considerată o „comedia dell'arte”. Noua versiune scenică a „Hangiței” lui C. Goldoni poate fi socotită drept prima încercare, în Brazilia, de a imprima piesei o notă realistă.

Tot Teatrului Mariei della Costa i se datorește și inițiativa înființării unei secții speciale pentru copii. Activitatea desfășurată de noua secție, cit și succesele obținute în rindurile tinerilor spectatori au determinat un alt grup de oameni de teatru, în frunte cu Georgi Cezar și Maria Lins să închege un ansamblu teatral pentru copii. În vederea constituirii unui repertoriu permanent, noul colectiv teatral a recurs la tezaurul folcloric, prelucrând șase piese care prin tematica lor contri-

buie la combaterea prejudecăților din mentalitatea copiilor brazilieni.

Chile

◆ La Santiago își desfășoară activitatea unul din cele mai bune teatre din Chile și în orice caz cel mai viu, cel mai atent față de fenomenul artei dramatice: *Teatrul Experimental al Universității din Chile*. Lucrul acesta apare în mod evident pentru oricine răsfoiește presa chiliană, care — deși zgircită în analiza spectacolelor — consemnează cu regularitate multiplele manifestări și inițiative ale formației universitare.

Teatrul și-a deschis stagiunea, obținând un mare succes, cu piesa istorică *Fuerte Bulnes* a tinerei scriitoare Maria Asuncion Requena, în care se evocă momente ale revoluției chilienne din 1830, legate de figura președintelui Manuel Bulnes. După un lung șir de reprezentații cu această piesă autohtonă, conducerea teatrului s-a orientat spre tragedia greacă, alegând *Troiane* lui Euripide. Interpretarea clasicei tragedii a fost încredințată elevilor de la Școala de teatru a Experimentalului „U”.

Experimentalul „U” a mai organizat la sfârșitul anului trecut un *Festival al teatrului chilian*, la care au participat aproape toate teatrele și grupările dramatice din țară. Repertoriul: exclusiv piese de scriitori autohtoni.

Indonezia

◆ La Djakarta s-a înființat un institut de învățămînt artistic. Este un eveniment de o deosebită semnificație pentru viața culturală a Indoneziei. Deși cu o veche tradiție teatrală, Indonezia nu dispune de nici un teatru stabil; activitatea teatrală poartă mai mult un caracter sporadic. „Academia Națională de Teatru”, născută din inițiativa unui grup de tineri îndrăgostiți de arta teatrală, va pregăti cadre de actori și regizori, promotori ai unei activități teatrale organizate și permanente, pionieri ai teatrului indonezian de mîine.

Programa analitică a Academiei cuprinde un număr important de discipline printre care: arta actorului și regizorului, istoria teatrului și dramaturgiei, istoria literaturii și artei indoneziene, muzica, desenul și altele.



Acum 120 de ani (19 aprilie 1835) a avut loc pe scena Teatrului „Alexandru” din Petersburg, premiera nemuritoare comedii a lui N. Gogol „REVIZORUL”.

Puternică satiră a moravurilor funcționarilor din administrația imperială, piesa a reunit un succes răsunător, trezind totodată protestele acelor care se recunoșteau în principalele ei personaje. De factură clasică, cu o intrigă strinsă și unitară, asemenea comedilor molièrești, folosind „quiproquo”-ul inițial care sugerează desfășurarea ulterioară a acțiunii, comedia lui Gogol marchează începutul repertoriului consacrat picturii moravurilor și accentuarea criticii sociale în literatura rusă. Ea ilustrează concepția scriitorului despre rolul teatrului, considerat ca o „catedră, o lecție vie, în care, într-un ris unanim, se dezvăluie viciul cunoscut, dar care se ascunde” îndărătul conduitei umane.

Reluată în același an pe scena „Teatrului Mic” din Moscova, comedia lui Gogol s-a bucurat de o distribuție, ce avea în frunte pe marele Scepkin în rolul primarului Anton Antonovici.

Datorită conținutului satiric și înaltei sale valori artistice, comedia „Revizorul” s-a impus curind în repertoriul teatrului universal. Pentru prima oară în anul 1874, ea a fost prezentată publicului românesc de către M. Pascaly, într-o prelucrare proprie. Ulterior, în timpul directoratului lui Pompiliu Eliade, a avut loc la 12 octombrie 1909, pe scena Teatrului Național din București, reprezentația „Revizorului”, în regia lui Paul Gusty, pe baza unei bogate documentări obținute de la Teatrul Imperial din Petersburg și cu concursul marilor actori I. Brezeanu (A. Antonovici) și P. Liciu (Hlestakov).

Reprezentată în trecut, la variate intervale de timp, pe scena celor trei teatre naționale din țara noastră, comedia „Revizorul” face azi parte din repertoriul permanent al noului teatru românesc.



La 23 martie s-au împlinit 65 ani de la moartea lui CEZAR BOLLIAC, luptător consecvent pentru emanciparea socială și națională, participant entuziast la revoluția de la 1848, partizan fervent al Unirii, poet, dramaturg și critic teatral, teoretician al artei puse în slujba ideilor progresiste și animator al teatrului românesc.

Ziarist combativ („Poporul suveran”, „Trompeta Carpaților”, „Curiosul” etc.) Bolliac și-a formulat concepția estetică, umbrită de unele elemente utopice, în special în studiul „Poezia” (1846), subliniind rolul social al literaturii, concepută ca armă de luptă pentru crearea unei orânduiri superioare a societății („E timpul ca poezia să se ocupe să pue în mișcare toate materiile sale la o reformă totală de conștiință... prefăcînd acea iubire numai teoretică de libertate și egalitate, în libertate și egalitate practică și actuală”) (C. Bolliac, Despre literatură, pg. 75—76).

Pe linia ideologiei pașoptiste și a orientării cuprinse în programul „Decadei literare” (1840), Bolliac îmbină în multilaterală-i activitate, lupta pentru afirmarea unei dramaturgii originale, care să întărească încrederea în valorile culturii naționale, cu acțiunea de promovare a mișcării teatrale românești. Consecvent acestor idei, scriitorul pune deschis problema caracterului popular al teatrului, protestînd împotriva tendinței de subordonare a

scenei românești, spiritului cosmopolit al „aristocrației” („La D-na K. Ghica” în volumul: „Din poeziile lui C. Bolliac, 1843”).

Zece ani mai târziu, el consemnează în „Trompeta Carpaților” (ian. 1853) condițiile în care a avut loc reprezentarea de inaugurare a Teatrului Național din București, subliniind caracterul de afirmare națională al acestei manifestări — cu toată atmosfera de neliniște provocată de ostilitatea cercurilor oficiale.

Militînd pentru valorificarea literaturii dramatice originale și a teatrului național, Bolliac a arătat încă din 1836 (într-o scrisoare către C. Negruzzi) că propășirea mișcării teatrale e strîns legată de existența unei critici serioase, „de notorietate publică”. Autor al primei drame originale („Matilda”), care a făcut parte din repertoriul Filarmonicii, și al tabloului: „Tăierea boierilor la M-reă Dealului” — pierdute în împrejurări ce dovedesc ostilitatea regimului politic față de cultura națională de la mijlocul secolului trecut —, Bolliac a contribuit, prin substanțiale cronici dramatice, la promovarea artei scenice naționale, apreciînd activitatea lui Millo și Pascaly și punînd în lumină importanța studiului în munca de creație a rolului.

Patriot revoluționar, spirit progresist, antijunimist combativ, Bolliac rămîne una din cele mai luminoase figuri de luptător pe plan social și cultural ale secolului trecut.



De la prima reprezentare a piesei lui M. Sorbul „PATIMA ROȘIE” au trecut patru decenii. Dramă puternică, dezvăluind unele aspecte ale descompunerii morale a societății capitaliste în mediul tineretului universitar din preajma primului război mondial, „comedia tragică” a lui M. Sorbul a fost o piesă îndrăznească, care a evitat tematica dulceagă a teatrului burghez, concretizată în triumful dragostei sau drama de alcov — și a adus în scenă conflictul unor pasiuni puternice, neimblinzite.

Piesa a fost primită favorabil de critica teatrală și s-a impus în repertoriul dramaturgiei originale, fiind jucată atît în Capitală cit și la teatrele naționale din restul țării.

Distribuția rolurilor în premieră (8 martie 1916) a grupat un mănunchi de actori remarcabili: Elvira Popescu în rolul Tofanei, eroina pe care pasiunea neîmplinită o împinge la crimă și sinucidere; I. Brezeanu în rolul cinicului Șbilț, I. Iancovescu în Rudi, R. Bulfiniski în Castriș și Fany Reboreanu în Crina.

Succesul de la premieră a fost confirmat și de turneul făcut la Paris, unde piesa lui M. Sorbul a fost reprezentată la „Théâtre de l'Oeuvre”, cu St. Mihalesco în rolul lui Șbilț și G. Storin în rolul lui Castriș — fiind apreciată elogios în critica dramatică a presei pariziene.

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA:
Cal. Victoriei nr. 174 — București
Tel. 37873



Lei 8