

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

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

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

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

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

Mihai FLOREA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Se pare că dramaturgia lui Cehov încă se mai apăra.

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

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

Oare Beaumarchais, Ibsen, Victor Hugo și Ostrovski puteau fi jucați cu aceleași mijloace? Incontestabil că fiecare își reclamează dreptul la autenticitate și oamenii de teatru sînt întotdeauna tentați să-și plătească repede acest omagiu de fidelitate față de dramaturg și epoca lui...

Dar ce dorea Cehov? Stil special pentru un dramaturg autohton care scria despre Serebriakovii, Trigorinii și Astrovii cei mai necontrafăcuți și contemporani? Părea o pretenție absurdă să ceri o nouă prețuire a pauzei, a gestului, a decorului. Cu toate acestea, nu exista o altă soluție...

Nemirovici-Dancenko caută în aceeași perioadă un repertoriu contemporan pentru a putea să desfeudeze teatrul rusesc de tendința osificată clasicizantă, care pregătea o criză sigură mișcării teatrale din acea epocă. Principiile innoitoare ale dramaturgiei cehoviene, acel dramatism ascuns și puternic care înlocuiește lovitura de teatru, îl atrage pe Nemirovici-Dancenko, care presimte posibilitatea întineririi întregii arte interpretative ruse prin intermediul dramelor lui Cehov.

Și Nemirovici-Dancenko, și Cehov concep dramatismul ca un factor veșnic prezent în viața individului; și nu preconizează apariția „culmilor și a prăpăstiilor” pentru redarea tumultului vieții și al pasiunilor.

Nemirovici-Dancenko îl convinge pe Cehov să permită înscenarea *Pescărușului*, iar ideea regizorală îi aparține lui. Nemirovici-Dancenko apelează la colaborarea lui Stanislavski, care — după cum se știe — nu acceptă atît de ușor pe originalul Cehov. Îndrăgostit ca regizor și actor de pasiunile violente, tragice, dar atît de evident dramatice ale eroilor shakespearieni sau hauptmannieni, Stanislavski este dispus să aprecieze mai curînd ca un fenomen aparte, remarcabil prin singularitatea lui, dramaturgia contemporanului său.

Viața eroilor cehovieni îi apare la început lui Stanislavski ternă, lipsită de acțiune și, deci, nescenică.

Nemirovici-Dancenko mărturisește în corespondența sa că a încercat să trezească în Stanislavski interesul față de „adîncimea și lirismul cotidianului”, să-i îndrepte fantezia spre cenușiul zilelor rusești, ca să-l poată elibera de istorismul și gustul pentru fantastic care-l pasionau.

Dar Stanislavski nu putea să se decida atît de ușor de simpatii contractate anterior și adeziunea la Cehov se realiza anevoie. Îl încintau discuțiile cu Nemirovici-Dancenko, dar deîndată ce rămînea singur cu textul, îl recuprindea indiferența, chiar plictisul.

În această stare de spirit, aparent fără de echivoc, pleacă regizorul Stanislavski în gubernia Harkov, ca să-și facă, în concediu, caietul de regie la piesa lui Cehov.

Apropierea între Cehov și Stanislavski se face abia în acest concediu, fără intermediul unei terțe persoane capabile să dea sfaturi sau lămuriri. Acum descoperă Stanislavski acel „Omenesc” cu literă mare, care se camuflează în spatele cotidianului lipsit de culoare și strălucire.

Lucrarea Mariane Stroeva: *Cehov și Teatrul de Artă*, apărută anul trecut la Moscova, aduce o contribuție esențială la cunoașterea istoriei reprezentării dramaturgiei cehoviene și a creării noului stil interpretativ realist.

Porînd de la un scurt istoric al creării fiecărei piese în parte, autoarea își permite o largă și bine documentată incursiune în etapa imediat următoare — etapa transpunerii scenice — cînd textul dramatic se transformă în dramă.

Pentru oamenii noștri de teatru, care știu în mod aprioric că Cehov este o piatră de încercare în cariera oricărui actor și regizor, lectura acestui volum este, socotim, indispensabilă. Nici Stanislavski n-a putut să facă atît de lesne contactul cu unchiul Vanea. Toți regizorii care lucraseră înainte de el și-l imaginaseră pe Voinițki ca pe un moșier rural, ostrovskian, încălțat cu cizme grele, frust și primitiv în gândire. Stanislavski descoperă, după o muncă titanică, acea cravată din fular subțire de mătase pe care o arboresc unchiul Vanea. Această minimă cerință estetică îi sugerează stilul personalului, preferințele lui, sensibilitatea față de frumos și capacitatea intensă de a se revolta tardiv și inutil pentru întreaga lui viață cheltuită zadarnic.

Autoarea citează rațional și competent din lucrările lui Stanislavski, Nemirovici-Dancenko, Knipper-Cehova, precum și din memoriile actorilor de vază din colectivul M.H.A.T.-ului, în sprijinul fiecărei probleme în parte.

Prezentată într-o frumoasă ținută literară, cartea Mariane Stroeva rămîne o serioasă lucrare de specialitate.

Este regretabil că preocuparea autoarei nu se extinde destul de insistent și asupra problemelor de scenografie. Ar fi fost foarte instructiv să se dea reproduceri după schițele de decor ale lui V. A. Simov, cunoscutul „peredviжник”, vechi colaborator al lui Stanislavski, care l-a secondat cu geniu, creîndu-i toate decorurile pieselor cehoviene.

Maria VLAD