

Alterescu să-l numim așa — care poartă chiar semnătura d-sale, privind „contribuția lui Millo la formarea școlii realiste în teatrul românesc” și la personalitatea lui artusucă („Teatrul”, nr. 4, septembrie 1956). Dar ni se pare cel puțin straniu să te încinte doar studiile, sintezele grave, generalizările, cind trecutul teatrului nostru e azi obiectul unei clocotitoare cercetări, e scormonit și urmărit în toată complexa și instructiva lui devenire. În acest stadiu, concluziile docte se descoperă găunoase, deci sterpe și ridicole, dacă nu au la temeiul lor cunoașterea profundă, bine controlată și cu răbdare verificată a izvoarelor care, singure, pot realmente să fertilizeze cîmpul istoriei. Asemenea studii — în disprețul izvoarelor ori în neștiința de a le folosi — să se gindească bine tov. Alterescu — au întârziat dezlegarea justă a problemelor legate de „dezvoltarea dramaturgiei și artei teatrale naționale” și de „problemele formării școlii teatrale românești”. Și să se mai gindească bine tov. Alterescu: există o Istorie a teatrului la romîni, doldora de lipsuri, de inadvertențe (semnalate cu sкулentă de regretatul Barbu Lăzăreanu), străină de noi în concepție, dar de care, pînă una alta, cu precauție, ne slujim totuși ca de singura sinteză a trecutului teatrului nostru din Muntenia, de la începuturi pînă la finele secolului trecut. E *Teatrul la romîni* de Dim. Ollănescu-Ascanio. În alcătuirea lui au fost folosite din abundență mărturiile memorialistice — scrise — ale lui Ion Ghica, Filimon, Eliade Rădulescu, Odobescu etc. ca și mărturiile memorialistice oral comunicate de Nicolae Șuțu, Nicolae Verulescu, Dimitrie Strat, V. Alecsandri, Costache Negri și alții. Toate aceste mărturii păcătuiesc și ele prin „pitoresc și autenticitate convingătoare”. Burada care a scris o istorie a teatrului — pînă azi tot singura, bună, proastă, dar singura istorie pentru cunoașterea trecutului artistic al scenelor moldovenești — n-a fost mai parcimonios în folosirea unor mărturii similare. Numai că Burada le-a întregit, le-a verificat și întărit cu o insistență deosebită în cercetarea arhivelor teatrale și politicești ale vremii. Respingind metoda și concepția istorică a lui Ollănescu și Burada, socoate oare tov. Alterescu că va putea întreprinde, nu scrierea unei istorii, dar măcar a unui studiu privind un moment, ori o problemă, ori o figură din trecutul teatrului nostru, fără să recurgă la datele memorialistice — toate, cu atît mai pitorești cu cît sînt mai estomate de vreme? Crede că se va putea dispensa de paginile memorialistice ale lui Ghica, Filimon, Costache Caragiale, I. L. Caragiale, ale Aristizzei Romanescu, ale lui Ștefan Vellescu, ale Aglaiei Pruteanu, ale lui Petre Stur-

dza, ale lui C. I. Nottara, ale Agatheii Birsescu, ori ca să ajungem la contemporaneitate, ale Luciei Sturdza Bulandra, ale lui V. Maximilian, Niculescu-Buzău, G. Ciprian etc.? Și, privească tov. Alterescu aceste pagini memorialistice, „pitorești și convingător de autentice”, în ansamblul lor; întregească-le cu ceea ce-i pun la îndemină Arhivele Statului și ale teatrelor, mapele de manuscrise din bibliotecile Academiei și ale universităților, documentele și monumentele aflate în muzeele noastre, mărturiile contemporane aflate în presă care, și ele, dacă nu sînt totdeauna pitorești poartă în sine freamătul afectivității „uneori subiective”. Și mărturisească apoi: cine „dezleagă” problemele dezvoltării artelor teatrale naționale și ale formării școlii teatrale românești?

Nu pledăm, ferească sfîntul, pentru atitudinii factologice în descifrarea și comentarea trecutului nostru artistic. Dar, ni se pare că o atitudine creatoare în aceste probleme nu poți avea decît în fața faptelor de artă și de viață ale trecutului. În faza de început a istoriei noastre naționale, Nicolae Bălcescu și Treboniu Laurian publicau „Magazinul Istoric pentru Dacia” ca pe o „colosală colecție” de materiale, de izvoare ale istoriei noastre, și în primul număr al acestei colecții, Bălcescu înscrisa într-un „cuvînt preliminar despre izvoarele istoriei romînilor” printre primele și cele mai de seamă: poeziile și tradițiile populare, hrisoavele și uricele care mărturisesc laolaltă obiceiul pămîntului. cronicile... toate, înainte de orice, pline de pitoresc și de convingătoare autenticitate. „Cei dintii istorici au fost poeți”, nota Bălcescu, adăugînd: „Treaba agerei critici a istoricului este să deosebească dintre aceste daturi ca și din toate celelalte, adevărul de falșitate și să se poată bine folosi”.

Nu-l credeam pe tov. S. Alterescu de altă părere. De aceea nedumerirea noastră, văzînd că ne silește să facem problemă dintr-un loc ce ni se părea de mult comun, și să batem la uși deschise.

Florin TORNEA

Candoarea amară a lui Yves Montand

Recitalurile lui Yves Montand au dobîndit entuziastul consens al publicului și al întregii prese bucureștene. Iar arta sa complexă a determinat o adevărată emulație printre cronicarii de specialitate — dramatici, muzicali, coregrafici — fiecare încercînd să demonstreze că Montand e mai mult actor decît cîntăreț, mai mult

mim decît şansonetist, sau mai degrabă acrobat decît actor. Şi toată această cursă a definiţiilor mărturisea tocmai imposibilitatea de a-l plasa pe Montand în cimpul de acţiune al unei singure modalităţi de expresie, uşor de fixat.

Cu toate acestea, pentru noi, Montand — cel din recitaluri — rămîne un cîntăreţ. Un mare cîntăreţ popular, în sensul de: al poporului. Mijlocul lui fundamental de expresie este cîntecul, în compoziţia lui unitară de text şi melodie. Numai că artistul nu se mulţumeşte cu precisa, nuanţata, colorata sonoritate vocală, adică muzicală. Pentru a-i da un sens mai amplu şi mai profund, el porneşte — în interpretarea muzicală, precizăm — de la text, de la cuvînt. Dar textul înseamnă imagine, şi imaginea — plasticitate; de unde, recurgerea la mimică, la gest, la mişcare: elemente auxiliare, e adevărat, dar atît de perfect topite în corpul comun al interpretării, încît cu greu pot fi desprinse şi analizate independent de expresia fundamentală.

Tonalitatea cîntecelor lui Yves Montand e foarte variată, întinzîndu-se de la melodia înduioşată de dragoste (*Toi, tu ne ressembles à personne*) şi de la ironia îngăduitoare (*La Marie-Vison, Une demoiselle sur une balançoire, Donne-moi des sous*), pînă la elegie (*Le chemin des oliviers*) şi la revolta abia reţinută, mocnită (*Flamenco de Paris*), la cadenţa largă şi densă de speranţe (*C'est à l'aube*). Şi dacă registrul nu pare complet, mai adăugăm micul spectacol din *Les saltimbanques*, încordarea dramatică din *Les routiers*, ca să nu mai amintim dinamica revărsare a binecunoscutelor *Les grands boulevards* sau *Car je t'aime*, atît de populare la noi.

Dar, înainte de toate, Yves Montand e un cîntăreţ al Parisului. E nemijlocita expresie a participării la viaţa metropolei, a unei lumi sărace, cu visurile şi omeniile ei. Montand e, rînd pe rînd, şi muncitorul de la Citroën, care se plimbă pe marile bulevarde, şi funcţionarul umil, care-şi amanetează inima pentru a satisface capriciile soţiei sau iubitei, şi copilul înduioşat de plecarea cercului, şi — mai ales — acel „gamin de Paris”, care, fără să cunoască istoria Franţei, e eternul ei Gavroche. Da, Yves Montand e un copil, un copil sărac al Parisului. Cum spune poetul, în el „s-a trezit... dintr-un vis alb, în leagănul tainelor sale, pruncul...”.

Candoare şi spontaneitate de copil fac forţa şi specificul artei lui Montand. Să nu uităm, însă, a unui copil cu anii copilăriei trişti şi săraci. De aceea, Yves a păstrat în interpretarea cîntecelor sale ceva amar, o nuanţă de melancolie ce stră-

bate chiar în ritmurile cele mai vesele. În această amărăciune — care e a lui şi a milioanei de copii şi de oameni săraci — rezidă, după noi, valoarea cea mai de preţ a artei lui Yves Montand: lacrima disimulată, dar prezentă, îndărătul unui suris sau al unei melodii cîntate cu tot pieptul. Aceasta îi formează umanitatea, marea căldură şi permanenta emotivitate artistică. Amărăciunea nu înseamnă, însă, pesimism: dimpotrivă, din amarul strîns în sufletul copilăriei, Montand distilează cîntece pentru oameni, pentru iubirile şi deznădejdiile lor, pentru speranţele lor într-o lume mai fericită.

Recitalurile lui Yves Montand au fost o pildă de participare artistică la viaţa oamenilor şi, în acelaşi timp, de patriotism fierbinte. Pentru oamenii de teatru, în special, ele au constituit un preţios model de perfectă sincronie expresivă: dicţiune impecabilă, mimică şi gest plastic, mişcare liberă şi controlată în acelaşi timp şi — de ce n-am spune-o? — regie (autoregie) şi luminaţie scenică (în *Les circeurs de soldats de Broadway*, de pildă).

La 34 de ani, Yves Montand are în faţă perspectiva marilor realizări. În anii copilăriei, mama lui îl striga, chemîndu-l acasă: „Ivo, monta!” (Ivo, urcă!); astăzi, copilul devenit Yves Montand, urcă, poate mai puţin în fugă, treptele anevoioase ale desăvîrşirii artistice: Ivo monta.

Eminescu la „Naţional”

Admirabilă, iniţiativa Teatrului Naţional „I. L. Caragiale”! Şi ce întinsă suprafaţă de manifestare culturală! Parcele cu ciclul de conferinţe experimentale însălate pe firul istoriei teatrului universal, care — pe lingă seriozitatea şi vioiciunea comunicărilor lui I. M. Sadoveanu — mai au şi marile merit al continuităţii, iată aceste binevenite seri de poezie închinată lui Eminescu. A fost o adevărată desfăşurare de forţe ale primei noastre scene, care s-au verificat şi pe terenul, în ultima vreme rar abordat al lecturii sau rostirii de versuri.

Eminescu este, desigur, cel dintîi poet al nostru demn de omagiul unui bogat recital de poezie. Eminescu înseamnă un întreg univers, înseamnă expresia cea mai înaltă şi mai nobilă a limbii romîneşti, deci a poporului român. Acad. Tudor Vianu, în cuvîntarea introductivă, a demonstrat cu prisosinţă — pentru a cita oară? — universalitatea poeziei eminesciene, liberul şi largul ei zbor în timp şi spaţiu, condiţionate tocmai de strînsa legătură a poetului cu pămîntul natal, cu „metrul pătrat al ficăruî brad din Carpaţi”. Destrămind aparenta incongruenţă dintre universalitate