

echoviene și gorkiene, de Jovet la realizarea scenică a lucrărilor lui Giraudoux, de Lugné-Poe și Jean-Louis Barrault la înțelegerea operei lui Claudel.

Adevăratul regizor nu e un simplu tehnician care, punând la priză o operă, o lasă să sune totdeauna la fel. Respectând cu sfințenie notele înscrise pe portativele poeziei dramatice, păstrând leitmotivul de idei, refrenul mesajului, el creează în scenă mereu o lucrare nouă, contagiată de personalitatea sa.

De aceea, ne vine greu să-l considerăm pe regizor numai „un artist din categoria interpretilor“, preferînd să-i cîntărim realizările în balanța celor mai autentice creații artistice.

H. DEL.

Interpretare și interpretări

Institutul de Artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale“ : *Peer Gynt* de H. Ibsen

Ce și cum se joacă — repertoriu și realizare — pe scena experimentală a Institutului de Artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale“ nu este o problemă internă a dascălilor și învățăceilor din școala noastră. Într-o mare măsură, aici „se joacă“ și destinele teatrului românesc de miine, se creează un stil de muncă, o viziune și o orientare artistică a viitorilor oameni de teatru : actori, regizori, teoreticieni. Pe scena studioului școlii, odată cu fiecare elev și cu fiecare ansamblu, școala ea însăși are de trecut un examen. Caracterul „experimental“ al spectacolelor nu se mărginește la „experiment“ — oricît ar fi acesta de interesant — ci implică acumularea unei experiențe, valorificarea izbinzilor și a greșelilor, conturarea unei tradiții proprii. Ascunde această propoziție capcana unei nivelări, a teșirii personalităților în devenire, pe care le creștem ? Nu. Dimpotrivă ! Experiența de care vorbesc nu se va putea dobîndi decît prin detectarea și promovarea însușirilor deosebite pînă la contradictoriu, pe care le aduc fiecare element și fiecare colectiv în parte, an de an (la noi aceasta se cheamă sesiune) și generație de generație (aceasta se cheamă la noi, promoție).

Mă voi opri, pentru a ilustra cele de mai sus, la una din producțiile sesiunii și promoției lui 1957, înscenarea poemului dramatic al lui Ibsen : *Peer Gynt* de către studenții anului IV.

Pentru un experiment, iată un experiment ! Piesa oferă un vast cîmp de interpretare, propune probleme și soluții de regie și de joc actoricesc extrem de variate, ridică dificultăți pe alocuri inextricabile. Așa era de la bun început. Perspectiva celor 90 de ani de la apariția ei, nu numai că nu atenuază greutățile pe care le suscită, dar le și complică și le agra-

vează prin necesitatea unei luări de poziții „de pe pozițiile noastre“. *Peer Gynt* este o satiră, un pamflet împotriva burgheziei norvegiene de la mijlocul veacului trecut. A lua atitudine critică față de această critică, a polemiza cu polemistul — pentru a-l sluji în spiritul și nu în litera textului — a păstra cumpătul între, chipurile, feeria și reala dramă realistă care se împletesc de-a lungul actelor și tablourilor, și a le găsi un numitor comun, iată principalele sarcini puse pe umerii încă firavi ai celor care aveau să realizeze spectacolul.

Din exilul său voluntar în Italia, Ibsen dădea o ripostă, o replică viguroasă idilismului la modă în înnegurata lui patrie. Gloriosul lui rival, Bjoernson, și tinăra dramaturgie care se înfiripa — fără a mai vorbi de tendințele poeziei și prozei contemporane lui — se străduiau să creeze tipul unui fermecător norvegian modern, purtător al legendarelor virtuți ale vikingilor. Cu acest „erou pozitiv“, cu această edulcorare a realității se răfuiește Ibsen. El demască autoincintarea primejdioasă în care se aluneca, denunță impostura, înșelătoria, pe romînește : furtul conștient al propriei căciuli. În același timp, își revizuește punctul de vedere exprimat în precedența sa lucrare : *Brand*, în care — pe deasupra confuziilor și inconsecvențelor — crease el însuși un erou „pur“, preot și tribun, izbăvitor al nației sale.

Prima replică a poemului este : *MINȚI, Peer!* Nu o rostește numai bătrîna Aase flecarului ei de fecior. Aprecîerea e a autorului însuși și se referă la întreaga societate norvegiană, care se complăce în dulci iluzii asupra ei însăși — și prima ei iluzie e că poate iluziona și pe alții ! —, care trăiește într-o lume de fantasmă, evadînd din menhina contradicțiilor care o string, neputincioasă să dea piept cu rea-



Florin Piersic (Peer Gynt) și Ioana Bulcă-Diaconescu (Solveig)

litatea. Peer Gynt trebuia să fie — în concepția autorului său și în economia întregii sale opere — strigătul de alarmă: incetați cu brașoavele, sau vă duceți de ripă! Purtătorul de cuvânt al acestui mesaj este însuși mitomanul Peer, iar episoadele care se succed apar ca fațetele unui giuvaier, în care se răsfringe — mereu din alt punct de vedere — găunoșenia unei vieți întemeiată pe minciună, pe fățarnicie, pe duplicitate, pe compromis. Simbolul — voit elementar — al alegerii eroului în persoana unei figuri a basmului popular, a vânătorului de urși și de reni, care bate culmile munților și bate și cimpii cu poveștile lui vânătoarești, cadrul de falsă feerie în care e situată prima parte a acțiunii dramatice, pentru a vădi rădăcinile îndepărtate ale contemporanului Peer Gynt, trăsăturile funciare și „permanente” ale norvegianului, sint tot atâtea indicații grăitoare asupra concepției lui Ibsen, asupra ideii pe care și-o făcea el însuși despre finalitatea opereii sale. Trecerea abruptă de la tărănoiiul adolescent — afectuos și avîntat-romantic, divagînd cu (relativă) bună credință, existînd în afara contingentelor — la bogătașul hrăpăreț, dur și cinic, la capitalistul modern, pentru care imaginația s-a tradus în spirit de aventură; ignorarea lumii înconjurătoare din lipsă de scrupule

și convertirea minciunii, de la rolul ei de trambulină în ireal, într-o foarte reală armă de subjugare a celorlalți, toate acestea nu trebuie să ne deruteze. Organicitatea construcției și consecvența eroului există, pot și trebuie să fie regăsite și evidențiate, în ciuda textului lăbărtat, a peripețiilor aparent lipsite de continuitate, a finalului de tip — la propriu și la figurat — „deus ex machina”!

Ne aflăm în fața unui singur Peer, care minte și se minte de la început și pînă la urmă. Chiar încheierea poemului, care apare unora ca eterogenă, ba chiar paradoxală, forțată și conformistă, nu e decît incununarea firească a vieții personajului: el se întoarce în legendă și își găsește reazem și mîntuire în prima plămădire a minții lui, ideala, intangibila, sublima logodnică Solveig! Cit de patetică, de sfișietoare e această apoteoză a ratării! Nimic nu putea trage mai bine concluziile unor asemenea premise decît demonstrația zădărniceii — pentru Peer, ca și pentru Ibsen — a efortului unei autodepășiri, individuale, ca și naționale! Într-o poezie a sa, autorul mărturisește: „A trăi înseamnă să lupți cu stihia puterilor întunecate care sălășluiesc în tine! A scrie versuri este a te chema pe tine însuși în fața propriilor tale judecăți!”



Scenă din actul IV

Să ne întoarcem la studenții noștri. Dinu Cernescu, regizorul piesei, și Florin Piersic, interpretul coplesitorului rol titular, ca și întregul colectiv merită calificativul foarte bine. Pe scenă studioul și cu mijloace tehnice și financiare de proporții la fel de reduse, ei au izbutit să dea spectacolului grandoare. Cu toată inexperiența puținilor ani de studii (și de viață!), ei au reușit să învingă ori să ocolească cele mai multe dintre piedicile care le stăteau în drum, creind un spectacol de prestigiu și, ceea ce e poate mai mult, un spectacol de succes. Aceasta e foarte bine și nu le preocupăsc lauda. Dar eu nu fac aici cronică teatrală și nu degeaba am intitulat aceste note „interpretare și interpretări”. Față de un colectiv de studenți ni se impun o serie de întrebări și de rezerve.

E bine aleasă o piesă care are un singur „rol”, și în care ceilalți sînt mai mult sau mai puțin replicanți? Este nimerită înscenarea unui poem, care — prin proporții și tratare — este destinat mai ales lecturii și nu realizării scenice? La facerea „tăieturilor” a prezidat întotdeauna grija de a salvarda mesajul poetic sau, din minimă rezistență, preocuparea „teatralului”, a „spectaculosului”? Au dus aceste tăieturi la limpezirea și legarea întregului, sau dimpotrivă l-au schematizat, i-au răpit din substanță, au făcut un lucru „foarte frumos”, dar care e altceva decît Peer Gynt?

Sînt acestea întimplătoare și pot fi atribuite numai stingăciilor inerente ale unor debutanți (lăsînd la o parte contribuția profesorilor)? Cred că nu. Ele se datoresc unei greșeli inițiale de diagnoză artistică. Tinerii noștri au simțit nevoia să cheltuiască generozitatea lor, avîntul lor, romantismul și poezia, care le caracterizează vîrsta, și au abătut piesa către aspectele ei exterioare, formale, către pitoresc și declamatoriu (nu în sensul tehnic al termenului), au răsturnat oarecum silogismul de care vorbeam, complăcîndu-se în partea „ferică” a demonstrației, accentuînd prin contrast artificial trecerii la drama realistă. În ce s-au soldat toate acestea? Într-o denaturare în primul rînd a personajului central. Peer, gogomanul de la început, și Peer, monstrul care „ajunge”, izbutesc să ne dea imaginea unei ființe incutătoare, de care ne atașăm, pe care o urmărim cu simpatie și emoție, pe care o căinăm pentru neșazurile pe care o soartă nemiloasă le abate peste nevinovata-i existență! Deveniți noi înșine niște iertători și răbdători frați ai lui Solveig, respirăm ușurați că tragedia sfîrșește cu bine și cu muzică.

Prospețimea convingătoare a actorilor, dăruirea lor totală, talentul tuturor slujesc această eroare. Și am cădea noi înșine într-o greșală și mai dăunătoare, dacă, furați de „interpretare”, nu am formula rezerva

de principiu a „interpretărilor” date de către colectiv și conducătorul său. Teatrul este, la rîndul lui, o școală, o școală a marelui public. Studenții noștri — și repet, aceștia sînt dintre cei mai înzestrați, cu mai mari perspective — au a veghea în

primul rînd la fidelitatea față de intențiile autorului, la reliefaarea cît mai pregnantă a acestora.

Ce vor spune iubiții mei elevi? Iar ne dăscălește

Micrel BRESLAȘU

Portretul unei învățătoare de la început de secol

Ileana Predescu în *Invățătoarea de Bródy Sándor* (Teatrul Municipal)

Piesa *Invățătoarea* aparține condeiului unui prozator pe a cărui traiectorie de creație dramele s-au înscris doar ca niște accidente. Mastru cu mare renume în lumea prozei, Bródy Sándor (1863—1924) a excelat în genul nuvelei, ceea ce a corespuns mai fidel temperamentului său artistic.

Cele două piese ale lui Bródy Sándor *Dada* și *Invățătoarea* nu sînt capodopere, însă calitățile lor literare și dramatice le înscriu pe bună dreptate printre lucrările valoroase ale realismului critic maghiar.

Invățătoarea este o piesă avară, am putea spune chiar, piesa unui unic rol, și acela imperfect însălat. O primejdioasă labilitate imprimă rolului Florei Toth, cel mai complex și mai plin de miez, o oscilație, care poate duce sau spre vulgaritate melodramatică, sau spre exagerarea calităților „civice”, transformînd personajul într-o statuie de duritate, raționalism, vlăguind întrucîtva rolul de ceea ce are omenesc, naiv, dar emoționant.

Flora Toth este o cumulară, asumîndu-și dreptul de a duce mesajul poetic al piesei, tot ea purtîndu-l și pe cel social. Protagonista unei străni și nefericite povești de dragoste, ea denunță de pe pozițiile intelectualului progresist, moravurile corupte ale complicatei trinități habsburgice compuse din: biserică, administrație de stat și moșierime.

Satul de pustă, aflat în sudul Ungariei, are o viață aparent calmă și patriarhală, cînd tînăra Flora Toth poposește în el, plină de visuri dar și de dorința fermă de a nu-și exercita meșteșugărește profesiunea de învățătoare. La început, pare un personaj livresc, care crede cu naivitate în valabilitatea afirmațiilor întilnite în lecturi. La 22 de ani, experiența personală este limitată și influențată de preceptele familiei, ale mediului, ale epocii.

Misterul romanțos al satului, cu presupusele lui moravuri patriarhale, nu va dăinui multă vreme. Din primul act, biserică, moșierul și administrația vor începe lupta împotriva tinereții, a elanului, precum și

a unui ideal elevat de puritate și curățenie morală. Tot ce a citit și visat Flora Toth se dovedește inaplicabil și ireal pentru viața în satul unde se „mănincă bine și mult”. Va putea cel mult să plece cu demnitate, refuzînd să calce pe urmele generațiilor virstnice de învățători care au trebuit să accepte un șir lung de compromisuri.

Confruntarea între fetișcana învățătoare și satul aliat împotriva ei este inegală și sorții de izbîndă sînt atît de evident de partea oalizațiilor care atacă, încît senzația de neveridic, învăluie multe din momentele piesei, amenințînd să o păstreze pe Flora ca un personaj livresc, care procedează în consecință știind prea bine că nu-l paște nici o primejdie fiindcă totul nu este decît o ficțiune. Senzația de viață trebuie s-o dea actrița și în această veridicitate cred că rezidă calitatea esențială a interpretării Ilenei Predescu.

Sunea cînda un mare om de teatru că sînt puțini actori capabili să *asculte*, să *vadă*, să *pipăie*. Numai atunci le poți da crezare cînd i-ai surprins recepționînd realitatea din jur și te aliezi lor emoțional, cînd încep să reacționeze într-un fel sau într-altul față de acea realitate.

Iar cînd reacțiile actorului sînt de o mare discreție și sobrietate, alianța între el și sală se face și mai adîncă.

Primul act, construit expozitiv, îi oferă tinerei actriței Ileana Predescu posibilitatea valorificării mării propețimi a personajului (nu numai a celor 22 de ani, dar și a tinereții visurilor, a dorințelor juvenile, generoase). Naivitatea Florei Toth, cultura încă nesedimentată, elanurile de tot soiul sînt marcate cu multă discreție de Ileana Predescu, prin acele treceri subliniate, de la o mare ingenuitate la o gravitate cu colorație voit puerilă. Deosebit de interesant este momentul declarației aceluia socialism utopic, personal, pe care îl profesează. Solemnitatea tinerească trădează seriozitatea preocupărilor, inexperiența și, în același timp, curățenia lăuntrică a fetei fără protectori dar cu certificate bune de studii.

La sfîrșitul actului există o inconsecvență: