

MĂRTURII DESPRE TEATRUL ROMÂNESC

Numărul 3 al revistei sovietice „Teatr” oferă cititorilor săi un amplu și documentar „jurnal teatral” din România.

Autorul, criticul teatral V. Pimenov, fost oaspete al țării noastre la începutul acestei stagiuni, descrie pe multe pagini impresiile sale în urma contactului direct cu scena românească.

Apreciind pozitiv eforturile oamenilor de teatru din România pentru crearea unei înalte arte realist-socialiste, V. Pimenov notează: „Slujitorii teatrului dramatic românesc sînt conștienți că nici un fel de trucuri formaliste, abstracte, nelegate de viață, dar prezentate sub titlul «forme noi», nu pot servi drept bază unui teatru popular... Spectacolele prezentate pe scenele românești sînt o intruchipare a următorului program: — caracter popular, nivel ideologic susținut și realism”.

Citind notele sale pe marginea unor spectacole cu piese originale constatăm că piesele „țărănești” ale dramaturgiei noastre originale, ca *Răzeșii lui Bogdan* și *Recolta de aur*, și-au cîștigat aprecierea criticului sovietic mai ales datorită „modului în care se dezvăluie adevărul vieții poporului, prin caractere veridice și puternice”.

Interesante — și măgulitoare — ni se par comentariile lui V. Pimenov referitor la cele două spectacole maiakovskiene de pe scenele noastre: *Baia* și *Ploșnița*. Subliniind

aportul concepției regizorale în ambele spectacole, subtilitățile interpretării (la *Baia*: Jules Cazaban și St. Mihăilescu-Brăila), V. Pimenov exclamă pe marginea spectacolului Teatrului din Timișoara: „A doua piesă a lui Maiakovski pe scena românească este un spectacol ascuțit, inovator, îndrăzneț, demascator”.

Ca o concluzie firească, în urma vizionării unui mare număr de spectacole bucureștene, apar substanțialele aprecieri la adresa Teatrului Național, Teatrului Municipal, Teatrelor Muncitorești C.F.R. și Tineretului.

V. Pimenov se preocupă în reportajul său și de condițiile în care se pregătește la Institutul de Teatru „I. L. Caragiale” schimbul de miine al teatrului, viitoarele cadre actoricești — remarcînd îndeosebi seriozitatea și atenția față de arta actorului manifestă aici. Concluziile acestui detaliat reportaj care — sub forma jurnalului — oferă o amănunțită analiză a unui impresionant număr de spectacole — nu poate decît să ne bucure: „Maniera realistă a creației determină și programul ideologic, limpede, al artei teatrale românești... Forțele regizorale și actoricești reunite se îndreaptă spre dezvăluirea cea mai completă și profundă a ideii operei dramatice”.

„Jurnalul din România” se înscrie deci ca o mărturie în plus a prestigiului artei noastre teatrale, a ținutei artistice înaintașe, dobîndite în anii puterii populare, în cei 15 ani de lupte și eforturi pentru cîștigarea conținutului realist-socialist.

Horia Deleanu

ÎNȚÎLNIRE CU TEATRUL LETON*

Tradițiile artei de la luminile rampei sînt destul de vechi în frumoasa țară baltică. Elemente teatrale s-au lăsat identificate aici în ceremonii și jocuri populare încă de la începutul mileniului nostru, pentru ca manifestări caracteristice pe acest tărîm să figureze din evul mediu, continuate fiind prin veacul al XVI-lea de regularitatea unor producții școlare de același ordin. În secolele următoare s-a înregistrat prezența destul de frecventă a unor trupe ambulante străine, alternată cu interesante spectacole de amatori în limba letonă. (Așa, de pildă, în jurul lui

* Fragment din volumul în curs de apariție: *Note teatrale*, Moscova-Leningrad '58.

1825, o asemenea formație a pus în scenă *Hoții*, inaugurând istoria montării pieselor schilleriene pe scena letonă.) Pe la 1905 ia ființă „Teatrul nou” din Riga, unde se prezintă publicului destul de multe producții originale, datorate activității intense a dramaturgiei naționale de la sfârșitul veacului trecut.

Teatrul de artă leton, care poartă astăzi numele marelui poet Ian Rainis, și-a pornit activitatea în 1920. Un tânăr regizor, care se chema Eduard Smilghis, a purces pe atunci la treabă, străduindu-se să cristalizeze stilul unei formații teatrale abia înjghebate. Încă din vremea aceea au ieșit la iveală tendințele realiste ale colectivului, cărora li se adăugau marcate înclinații romantice.

Au trecut anii și tânărul regizor, tânărul teatru s-au apropiat de maturitatea artistică, care a coincis în cea mai mare măsură cu eliberarea țării și cu înfrigurarea transformatoare, regeneratoare, a artei sovietice. Astfel, adevărata maturitate artistică s-a confundat cu tinerețea revoluționară a oamenilor de teatru letoni. Ceea ce a făcut ca la întâlnirea de la Moscova cu Teatrul de Artă „Ian Rainis”, să se poată constata existența unei solide formații, cu un stil bine definit, original, care își trage seva bogată din aceeași sursă inepuizabilă a realismului socialist.

Mi-a fost dat să văd aici o feerie populară de Ian Rainis — *Am cîntat, am dansat*, și tragedia schilleriană *Maria Stuart*. Deosebirile foarte mari de factură dintre cele două lucrări dramatice n-au împiedicat descifrarea direcției principale a străduințelor artistice, manifeste în activitatea teatrului leton. Mi s-a părut că Smilghis e foarte preocupat adesea de desemnarea grăitoare a personajului eroic, a caracterului eroic, de la care pornește arhitectura întregului spectacol și care concentrează ca într-un focar ideea revoluționară, desfășurarea ei poetică. În strînsă asociație cu această viziune, s-au conturat evident tendințele generoase, umaniste, ale directorului de scenă, obsedat de ideea nobilă a izbînzii omenescului în om. Pe acest fond au crescut interesante, autentice valori artistice, care și-au impus prezența de-a lungul ceasurilor agreabile petrecute în tovărășia textelor lui Rainis și Schiller, înaripate pe scenă de gîndul creator al regizorului Smilghis.

Lilīta Berzin în rolul titular din „Maria Stuart”
de Fr. Schiller — Teatrul de Artă „Ian Rainis”
din Riga



PROFUNZIMILE FEERIEI POPULARE

Nunta țărănească e în toi. A început jocul tradițional: mireasa Lelde și cu neamurile ei sînt de partea lui „dumnezeu”, în vreme ce mirele, Zemgus, și cu ai lui sînt de partea „dracului”. Cele două grupuri în dispută trag cu nădejde de un ștergar lung, vrînd fiecare să și-l însușească. Pentru o clipă, sărbătoarea și-a întunecat veselia: ruperea ștergarului vestește nenorocirea. Deodată însă se răspîdesc sunetele de vrajă ale unui cîntec. Fermecată, Lelde se apropie de muzicantul Tot, încalcă obiceiul pămîntului, uitîndu-și îndatoririle față de viitorul soț și pornește un dans amețitor cu cel care a semănat vraja melodiei. În cîntec se strecoară note tragice și presentimentul catastrofei neliniștește din ce în ce mai mult pe nuntași. Pe neașteptate, pogoară întunericul și un vînt care ascunde sumbre amenințări învîrte lumea într-o horă fără bucurie. Cînd a mijit din nou lumina, Lelde, mireasa blestemată de ursitoare, zace neînsușită. Năluca Boierului care a stăpînit moșia i-a supt, în hora întunericului, trei picături de singe și i-a răpit viața.



Scenă din feeria populară „Am cîntat, am dansat” de Ian Rainis
—Teatrul de Artă „Ian Rainis” din Riga

Deznădejdea pare să fi luat în mod iremediabil locul veseliei. Muzicantul Tot însă nu disperă. El jură să-i redăruiască Leldei viața. Doi cerșetori, Orbul și Șchiopul, împreună cu o bătrînă Vrăjitoare (ale căror semnificații sînt astfel tălmăcite de Smilghis: „trei forțe izvorîte din inima poporului: Orbul — ...gîndul perspicace, înarmat cu capacitatea profundă de a desluși existența... Șchiopul — puterea pămîntului... Vrăjitoarea — înțelepciunea populară”), îl ajută să se îndrepte spre tărîmul de dincolo, s-o reînvie pe frumoasa mireasă. Tot petrece o noapte în cimitir, își călește în mod simbolic spiritul într-o fierărie miraculoasă, ajunge în cavoul Boierului, înfruntă cu mult curaj încercările la care îl supun stafiile și dracii.

Ne apropiem de capătul suferințelor. Nuntașii își plimbă tristețea acolo unde a început sărbătoarea, așteptîndu-l cu neîncredere pe Tot. El a găsit-o pe Lelde și apare cu ea, neînsuflețită încă, în brațe. Muzicantul nădăjduiește că frumoasa va prinde viață, odată cu lumina zilei. Soarele însă nu cutează să ridice capul și răsare abia atunci cînd e trezit de cîntecul lui Tot. Lelde întredeschide ochii, însă n-are putere să reîntre în rînd cu oamenii; îi lipsesc cele trei picături de singe pe care i le-a supt Boierul vampir. Ezitățile muzicantului sînt de foarte scurtă durată și el își înfîge cu seninătate cuțitul în piept, dăruindu-și singele vieții. Lelde a reînviat datorită sacrificiului lui Tot, care consacră odată cu sufletul său mare și nemurirea artei sale.

Aceasta este pe scurt frumoasa poveste a Leldei și a lui Tot, depănată fermecător de feeria populară *Am cîntat, am dansat*, scrisă de Ian Rainis în 1919.

Poetul nu s-a mărginit însă să încînte urechea și sufletul cu armonia versului și cu tulburătoarea vrajă a folclorului leton. El a compus, de fapt, o dramă simbolică, ale cărei sensuri profunde sudeză trairic țesătura feeriei, sporindu-i valoarea antistică, determinîndu-i rațiunea revoluționară. Rainis a asociat cu dibăcie veridicul și miraculosul: consecventul impuls realist nu brutalizează evoluția fantasticului, nu siluiește poezia feerică, căreia îi creează însă un teren prielnic pentru dezvoltarea ideii. Pe aceeași linie, simbolul se întîlnește cu omul concret, eroul dobîndind proprietățile comune ale pămîntenilor — dragostea și suferința, destoinicia și slăbiciunea etc. — și păstrînd în același timp unele semnificații mai generale.

Lucrarea lui Rainis este foarte complexă, dificilă, tocmai datorită structurii ei, care n-a putut folosi liniile deplinei limpezimi, datorită vremii cînd a fost scrisă, datorită conjuncturii istorice defavorabile din Letonia burgheză. Scriitorul

s-a văzut constrâns să apeleze la simboluri care la prima lectură par tenebroase, la un fantastic, ce-i drept eroic, dar care și el lasă să plutească puțină ceață asupra adevărului piesei. Numai astfel însă a izbutit atunci să comunice un mesaj revoluționar care, împrumutând haina feeriei, și-a păstrat întreaga autenticitate.

Realizând *astăzi* spectacolul *Am cîntat, am dansat* („noapte drăcească în 5 acte și 9 tablouri” — cum o subînțuiează autorul), Smilghis nu a apelat la formula facilă, a despuierii simbolului de simbolic, a sărăcirii poeziei fantasticului. El a rămas la soluția originară a scriitorului, punînd în scenă o dramă simbolică, o feerie populară, căreia i-a epuizat însă la lumina rampei toate sensurile adinci, strîns în orbita unei clare direcții revoluționare.

În expoziția asupra spectacolului, regizorul și-a amănunțit gîndul. El a pornit de la ideea că „întreaga substanță a piesei este cuprinsă în schimbarea caracteristică pentru Rainis a trei etape — de la scurtul moment însoțit al fericirii care domnește la începutul nunții, prin noapte, către noul soare al adevăratei libertăți din finalul piesei”. Evoluția spectacolului distinge în mod efectiv acești trei timpi ai acțiunii, în care distribuția diferită a luminii — soare, noapte, iar soare — se răsfrînge asupra climatului psihic, asupra oamenilor, asupra micilor înfrîngerii și a marilor năzuințe purtate de ei în scenă. Împărtășirea în trei perioade logice nu fragmentează acțiunea, nu creează hiatusuri, gradîndu-i dezvoltarea cu atîta iscusință, încît prima lumină, alterată de presentimente tragice, presupune venirea nopții, în vreme ce întunericul, punctat cu accente stenice, cheamă imperios soarele libertății.

Oprindu-se la eroina principală, Smilghis o interpretează astfel: „Lelde-Letonia — e poporul. Într-o întinsă generalizare poetică este arătată dezvoltarea ei de-a lungul veacurilor: de la fericita libertate primitivă (căsătoria), prin jugul feudalismului (Boierul), prin condiția țărănimii înstărite (Zemgus), prin capitalismul de la oraș (dracii), pe drumul progresului și al luptei revoluționare întruchipate de Tot — către noua, înaltă libertate”. Evoluția protagonistei (Mudite Šneider) în spectacol concentrează în jurul ei atenția tuturor oamenilor din scenă, conducînd desfășurarea acțiunii pînă la împlinire. Aici, ca și în cazul lui Tot, este evidentă poziția regizorului, consonantă cu aceea a scriitorului, de a asocia simbolul cu eroul concret. Lelde dansează, se îndrăgostește și își dă sufletul ca orice om; totodată, însă, ea îmbracă un nimb, care o desface din cînd în cînd de solul prea concret al existenței sale mărunte, ridicînd-o peste semeni și atribuindu-i semnificațiile majore ale patriei, ale poporului. Și în orice caz, dacă ea moare ca Lelde, renaște ca Letonia.

Drept muzicant, directorul de scenă crede că: „Tot trebuie să parcurgă un drum foarte greu de realizare a personalității, cuprinzînd ceea ce a fost obținut în trecut; ...trecînd prin călirea eroului (fierăria), prin confruntarea cu tiranul (cavoul Boierului), unde se naște gîndul că acesta poate fi înfrînt numai în luptă; prin lăcașul dracilor, unde se întîlnește cu modul de viață capitalist, cu draci în frac și cu magnai pe care îi învinge. Și, în sfîrșit, ajunge la suprema desăvîrșire — sacrificiul eroic (scena reînsuflețirii Leldei), prin intermediul căruia se dobîndește libertatea”. Această înțelegere completă a eroului nu angajează, fără îndoială, marcarea naivă a accentului sociologic vulgar, de natură să vicioze diversele momente scenice. Interpretul comunică semnificațiile mari ale rolului său, cu ajutorul imaginii poetice, insinuîndu-le uneori, explicitîndu-le altele, dar neclămîndu-le retoric niciodată.

Regizorul a fost mult ajutat în transmiterea acestei partituri sinuoase de un dotat actor, Harry Liepin. Muzicantul rătăcitor a părut să sintetizeze în apariția sa frumoasele trăsături psihice ale poporului: anima vitează și credința fierbinte în izbîndă, talentul și neobosită energie, natura poetică în care fac casă bună lirismul și umorul, dușoșia și exuberanța. Farmecul personal al lui Liepin a înlesnit susținerea unui rol-cheie al piesei, obținînd adevărata necondiționată a publicului la cauza luptei pentru libertate, care dă măsura esențială a protagonistului și a greutății sale specifice în acțiune.

Atît în tratarea Leldei, cît și în aceea a lui Tot s-au simțit calde intonații populare, împrumutate din folclorul leton. Apropiînd însă aceste personaje concrete și de semnificațiile lor simbolice, regizorul a lărgit cadrul piesei, adăugîndu-i, în spiritul lui Rainis, valorile general umane ale aspirațiilor revoluționare.

Tălmăcind atît de judicios lucrarea marelui poet leton, Smilghis a adus-o pe scenă în forma unei adevărate sinteze teatrale, care a alternat cuvîntul ritmat cu mișcarea ritmată, versul cu dansul, expresivitatea muzicală cu cea coloristică.

Această multiplă varietate a desenului rîmnic a presupus o baghetă regizorală foarte dibace care, în afara armonizării diverselor părți constitutive ale spectacolului, a trebuit să dinujeze fără defect și trecerile complicate ale actorilor de la cuvînt la cîntec, de la mișcarea simplă, reținută, pînă aproape de compoziția grațioasă a baletului.

Tot așa, regizorul a izbutit, eliminînd orice disonanță, să acorde intonațiile festive și tragice, proprii feeriei de largă respirație a lui Rainis.

Nelăsîndu-se ispitit în exclusivitate de forma folclorică — manifestă în joc și cîntec, în vechile obiceiuri și în muzica cuvîntului —, a cărei frumusețe a valorificat-o din plin, el i-a sporit dimensiunile cu analiza minuțioasă a oamenilor din popor, a caracterelor lor, înzestrate cu multă puritate, sensibilitate, a marilor lor aspirații, determinînd astfel autenticul *caracter popular*, veritabila poezie a spectacolului.

Această tendință perseverentă a lui Smilghis de a parcurge drumul de la aparentă la substanță a făcut, în mare măsură, ca feeria — dominată de ideea credinței în victoria poporului chiar în momentele cele mai grele (idee care pare să prefigureze tragicul optimist) — să sune în spectacol ca un vibrant *poem revoluționar*.

Eduard Smilghis remarcă a desenului: „Friedrich Schiller este poetul tinereții și al por-nirilor înflăcărate, al furtunii și al pasiunii. Unde oare în zilele noastre ar fi putut el să găsească pe aceia care să-l prețuiască mai bine decît în Uniunea Sovietică — țara tinereții omenirii?” Confirmînd în practica sa acest adevăr, Teatrul de Artă letonă a pus în scenă *Hoții și Fiesco*, *Wilhelm Tell* și *Don Carlos*, *Fecioara din Orleans* și *Maria Stuart*.

Spectacolul pe care l-am văzut cu această din urmă piesă, tradusă în limba letonă de același mare poet Ian Rainis, i-a oferit posibilitatea lui Smilghis să asocieze tradiția schilleriană cu romantismul revoluționar, propriu în mare măsură stilului său, stilului Teatrului de Artă de la Riga.

Tragedia a sunat de pe scenă ca o nuanțată simfonie a simțămîntelor puternice care onorează numele de om. Ea și-a descoperit împlinirea, mai cu seamă prin intermediul interpretei principale, a actriței Lilita Berzin, care a întruchipat-o pe Maria Stuart. Maestră a micilor note sensibile, dar și a intensităților tragice, artista letonă a urmărit cu fidelitate preocupările morale ale autorului, nelăsîndu-le însă să împingă în plan secundar substanța umană a eroinei. De aceea, Lilita Berzin a înzestrat-o pe Maria Stuart cu toate datele unui autentic caracter romantic, care aprinde pasiuni violente și care pînă la urmă devine însăși victimă a acestor pasiuni.

Actrița a valorificat cu multă pricepere întîlnirile ei cu Elisabeta, întîlniri în care s-a situat la antipodul moral al reginei Angliei. Figura Mariei Stuart s-a conturat cu atît mai vie, mai umană, cu cît au fost mai reliefate calculul, ipocrizia, dorința de dominare a rivalei sale (interpretată de Alma Abele). În această perspectivă, Lilita Berzin a părut să continue duelurile cu adversara sa, chiar în absența Elisabetei, obținînd prin continuă confruntare posibilitatea de a-și pune în valoare frumoasele trăsături psihice, caracterul eroic. Astfel, folosind adesea note de lirism tragic, ea a reușit să contureze o imagine puternică, înconjurată de lumina aureolei eroice, împrumutînd această coloratură întregului spectacol.

Marea sensibilitate a actriței, glasul ei cu inflexiuni calde, impresionante, de violoncel, admirabila plastică a mișcării trupului, jocul inteligent al mâinilor — toate înzestrate cu multă expresivitate, au înlesnit transmiterea contagioasă a emoției și a ideii.

Axat, după cum e și firesc, pe figura centrală, pe interpretarea ei, spectacolul lui Smilghis s-a alternat discreția cu patetismul, sobrietatea cu largă desfășurare a sentimentelor. Discreția nu a însemnat însă niciodată atenuarea tragediei, tot așa cum patetismul nu s-a lăsat confundat cu retorismul. (Pe această linie, trebuie remarcată, între altele, știința rostirii — logice, muzicale, dar nu declamatorii — a versului, de care au dat dovadă actorii.)

În acest cadru, dominantă a rămas tonalitatea patetismului poetic, a elanului romantic, caracteristice dramaturgiei schilleriene. Ele au condiționat fireasca desfășurare psihologică a personajelor și *temperatura revoluționară* a spectacolului, care s-a apropiat astfel de simțirea și gîndirea omului de astăzi.

Suflul romantic și elementele de patetism artistic, puse în slujba afirmării poetice a mesajului revoluționar, au părut să definească, în plan principal, stilul teatrului „Ian Rainis”, care se bucură de prezența unei remarcabile personalități regizorale — Eduard Smilghis, și a unui valoros temperament actoricesc — Lilitha Berzin.

Mihnea Gheorghiu

SHAKESPEARE, LA EL ACASĂ ȘI LA NOI

La 25 aprilie 1616, când William Shakespeare își părăsea definitiv casa și ultimele rude din Stratford-pe-Avon, îndreptându-se spre eternitate, la el în țîrg reprezentațiile teatrale fuseseră interzise de către consiliul municipal puritan.

Chiar cu un secol și jumătate mai târziu, cu prilejul aniversării festive organizate de celebrul David Garrick, la Stratford n-au avut loc spectacole de teatru, ci banchete, cu dansuri naționale și focuri bengale. Cel mai mare dramaturg al lumii a fost salutat doar cu discursuri: „vorbe, vorbe, vorbe...”.

Nici la încă un veac după aceea, inițiativa localnicului mai inimos și cu dare de mină, Charles Edward Flower, de a se clădi un teatru memorial pe un teren donat de dînsul, n-a întîmpinat din partea oficialității locale și naționale, inclusiv presa, decît o vajnică opoziție.

Dar încăpățînatul concetățean s-a zbatut și a obținut prima izbîndă, inaugurînd, la 25 aprilie 1879, primul Festival Shakespeare, într-un local binîșor amenajat, vechea clădire a Teatrului Memorial, care a ars în 1926 pînă în temelii, reeditînd incendiul de pomină al „Globului” de altădată, în văpaia căruia se mistuiseră toate manuscrisele lui Shakespeare.

În următorii șase ani, stagiunile tradiționalului Festival s-au ținut în cinematograful orașului, în timp ce lista de subscripție pentru construirea noului local făcea ocolul pămîntului. Deschiderea festivă a actualului Teatru Memorial Shakespeare din Stratford-pe-Avon a avut loc în primăvara anului 1932, în clădirea simplă, clasică și utilată pentru necesitățile unei scene moderne, construită de un grup de arhitecți, ingineri și decoratori, în frunte cu Elizabeth Scott (pe atunci în vîrstă de numai 29 de ani) și Eric Kennington. După îmbunătățirile costisitoare aduse în 1950, teatrul funcționează ca un complex independent, cu gospodărie proprie, fără subvenții de stat, menținîndu-se prin reprezentațiile de înalt nivel artistic, pe care le dă anual într-o stagiune cvadripartită, din primăvară pînă în toamnă, cu un repertoriu (exclusiv) shakespearian.

La faima acestui mare teatru au contribuit personalități și companii artistice valoroase și diverse, iar la rîndul său, Teatrul Memorial a lansat stele noi pe firmamentul artei teatrale din țara geniului de la Stratford.

Trupa cu caracter permanent e redusă la cîțiva „veterani”, în frunte cu neobositul animator, regizorul Glen Byam Shaw, directorul teatrului și adjunctul său, Patrick Donnell, secondați de Vincent Pearmain, secretarul literar, răspunzător și de legăturile cu presa mondială de specialitate.¹

În stagiunea de anul trecut (a 99-a), au fost prezentate cinci piese: *Romeo și Julieta*, în direcția de scenă a lui Glen Byam Shaw, cu decoruri și costume de Motley (pseudonimul traducătorului prin „Pestrițu”, sau „Bălțatu”, al trinității feminine: Margaret Harris, Sophia Devine și Elizabeth Montgomery) și muzică de Leslie Bridgewater, *A 12-a noapte* în direcția lui Peter Hall, scenografia de Lila de Nobili și muzica de Raymond Leppard, *Hamlet*, semnat tot de Glen Byam Shaw și Motley, cu Michael Redgrave în rolul titular, *Pericles*, în regia tinărului Tony Richardson (care a pus *The Entertainee* și *Look Back in Anger* la New-York) și *Mult zgomot pentru nimic*, în direcția lui Douglas Seale, cu decoruri și costume de Tania Moisevici (care și-a cîștigat titlurile la Old Vic Theatre, cu *Livada de vișini*).

¹ Printre exponatele bibliotecii și muzeului Teatrului Memorial, cu prilejul stagiunii jubiliare, se află și cărți românești despre Shakespeare.