

sine este un pamflet la adresa reacțiunii internaționale, așa cum se manifesta ea în primii ani de existență a puterii sovietice, prezentată sub forma parodiată a popoului biblic, în care o nouă arcă îi duce la pieire pe cei răi și la izbândă pe cei buni.

Celelalte două piese, *Ploșnița* și *Baia*, atacă probleme cu totul deosebite. De data aceasta, satira scriitorului se îndreaptă către acele elemente din sinul societății sovietice, care, fie că frinează mersul înainte al acestei societăți, fie că se mulțumesc să trăiască pe trupul ei ca niște paraziți, constituie factorii negativi pe care Maiakovski îi combate cu o aprigă înverșunare, punându-i la stîlpul infamiei, ridicat în fața vieții de cursul nestăvilat al istoriei. *Ploșnița*, personificată în Prisipkin, eroul principal din piesă, reprezintă tipul arivistului lacom, leneș și demagog, care caută să se îmbuibze din munca și străduințele contemporanilor săi, dar care, aruncat, printr-o ingenioasă deplasare a acțiunii, în viitor, peste cincizeci de ani, într-o societate omenească mult evoluată, apare pur și simplu ca un animal preistoric de cea mai reprobabilă speță.

*Baia* „spală pe birocrați”, spunea Maiakovski cu privire la titlul și conținutul celei de a treia piese. Ea este, după cum se poate ușor înțelege din această indicație, o satiră la adresa birocrațismului. Și aici, ca și în *Ploșnița*, Maiakovski recurge la interferarea prezentului cu viitorul, pentru a scoate mai bine în evidență contrastul dintre forțele retrograde și cele ale progresului. În *Baia*, un personaj din viitor coboară pentru o clipă în prezent spre a denunța și demasca plaga birocrațismului și a rutinei, văzută din perspectiva anului 2030, și pentru a arunca apoi peste bord, în călătoria de întoarcere în viitor, pe toți aceia care, neînțelegînd să se adapteze ritmului de dezvoltare al societății socialiste, stau în calea evoluției și progresului omenirii. Aceasta este însăși morala piesei.

În încheiere, se cuvine să subliniem eforturile încununat de succes ale traducătorilor — N. Argintescu-Amza, Tamara Gane, Tudor Mușatescu, Sanda Arbore și Pavel Antal — de a reda o versiune românească pe care cititorul o urmărește cu egală satisfacție artistică, emotivă și inte-

lectuală, savurînd toată gama lirismului și a forței satirice maiakovskiene. (Totuși, pentru o mai exactă redare a intenției satirice, ar fi fost, credem, bine ca numele personajelor din *Baia* să fi fost traduse prin echivalentele lor românești: Victorionănescu, Optimicescu, Riciclescu, Belvedereanu etc., mai ales că sensul în care sînt folosite în original aceste nume proprii admite o asemenea autohtonizare, iar limba noastră o suportă cu ușurință, dată fiind existența galeriei ilustrațiilor Cațavencu, Farfuride, Brinzovenescu et comp., văzuți la aceeași scară satirică, dar în altă epocă și în alte condiții istorice și sociale.) În fine, studiul lui Horia Deleanu, intitulat „Un maestru al comediei satirice”, publicat la sfîrșitul volumului, se impune prin ampla și subtila analiză a dramaturgiei lui Maiakovski, el constituind o contribuție extrem de valoroasă a criticii noastre literare la explicarea conținutului și artei marelui promotor al realismului socialist.

Pericle MARTINESCU

## Un mare animator

Istoria teatrului francez din ultimii treizeci de ani s-a centrat în jurul lui Copeau, Gémier, Lugné-Poë, Dullin, Batty, Jouvet, Pitoëff, adică, al directorilor de scenă. Această stare de lucruri nu constituie o originalitate — spun originalitate, pentru că în trecutul teatrului nu mai întîlnim o asemenea perioadă — proprie teatrului francez contemporan. Germania, cu Reinhardt, U.R.S.S. cu Stanislavski, Meyerhold etc., Anglia cu Gordon Craig, ilustrează poate cu și mai multă evidență însemnătatea pe care și-au dobîndit-o directorii de scenă, alături de autori și, adesea, chiar reclamîndu-și prioritatea și căutînd a se impune peste autor în viața teatrului. Temeiul pretenției la întîietate îl ofereau, în afara unei cunoscute prezumții artistice, și împrejurările în care directorii de scenă „descopereau” și promovau pentru teatru pe unii autori. Exemplul lui Claudel în Franța, al lui Pirandello în Italia, al lui Synge în Anglia, al lui Cehov în Rusia, al lui Lorca în Spania sînt în acest sens ilustrative. Fiecare din ei a adăugat o operă istoriei teatrului, ilustrată de asemenea și prin

opera diferiților directori de scenă. Acesta-i și cazul lui Louis Jouvet, căci dacă Jouvet — actorul și directorul de scenă — și-a mărit prestigiul, înscenînd piesele lui Giraudoux, ne putem pune întrebarea dacă acesta ar fi existat fără Jouvet.

Ca actor, director de scenă și animator de teatru, Louis Jouvet a crezut în misiunea sa, pe care a iubit-o și a căutat s-o înțeleagă. De aceea, marele actor și regizor francez a reflectat îndelung asupra meșteșugului actoricesc, asupra prestigiului și problemelor de înnoire a teatrului. Reflecțiile acestea au format obiectul unor articole și studii — unele publicate, altele inedite — și ele au fost apoi strînse în volumul de mărturii asupra teatrului<sup>1</sup>, de care ne ocupăm, fugar, mai jos.

Marele actor francez încearcă în acest volum să-și explice lui însuși și, implicit, cititorilor săi, de ce a montat unele din piesele pe care le-a jucat cu deosebit succes. (E vorba de *Don Juan* și *Tartuffe*.) Dar, încercînd să-și justifice acțiunile sale profesionale, Jouvet ajunge să stabilească — o idee pe care, de altfel, o expune în capitolul intitulat „Pentru ce se montează o piesă?” — că alegerea unei piese de către un om de teatru se face în mod intuitiv. Căci, pe omul de teatru îl interesează să creeze „momente dramatice” — cum le numește actorul francez —, adică acele momente care produc, în mod *subit*, în sală, un „precipitat” de sentimente, în care spectatorii, adunați laolaltă, la voia întâmplării, se transformă deodată într-o *ființă unică*, sensibilă și plină de căldură, pe care o numim public.

Deci, după Jouvet, a face teatru înseamnă a provoca o *efuziune unanimă*, printr-un sentiment exclusiv și comun. Astfel, scopul teatrului nu poate fi o cercetare de ordin intelectual, ci mai degrabă o *revelație de ordin sentimental*.

Unele date ale experienței îl fac să afirme că montarea unei piese de teatru n-ar fi decît o nevoie de satisfacție proprie, de comunicare gratuită a unor stări de spirit.

În ultimele pagini ale cărții însă, Jouvet se dezmințe întrucîtva pe el însuși, căci, în afara unui caracter pur intuitiv, și departe de a fi eliberat de tendință, el socoate că teatrul se afirmă ca o legătură spirituală incomparabilă, care redă oamenilor dragostea omenească, acea dragoste care leagă ca o imensă familie, de-a lungul generațiilor, publicul lui Eschil, al lui Sofocle, al lui Euripide, de cel al lui Lope de Vega, al lui Calderon, al lui Shakespeare, al clasicilor francezi și germani și al autorilor contemporani.

Într-o vreme cînd politica țărilor occidentale a dus la scindarea Europei în grupări opuse, Jouvet socoate că arta dramatică trebuie propagată și dezvoltată, spre a deveni un schimb de prietenie și de dragoste între oameni.

Ideea aceasta, expusă de Jouvet cu ani în urmă, a căpătat viață acum trei ani, la Paris, unde Festivalul internațional al artei dramatice a devenit un adevărat „Festival al coexistenței”.

Îndelungata experiență a acestui încercat și mare om de teatru, care a fost Jouvet, l-a făcut să vadă just problema viitorului teatrului. Teatrul trăiește, înainte de toate, prin operele dramatice pe care le reprezintă. Or, de-a lungul întregii istorii a teatrului, n-au rămas valabile decît operele care au avut o adevărată semnificație socială. Tot teatrul lui Eschil nu-i altceva decît exaltarea, nu a individului, ci a unui popor, a miturilor lui sociale, morale, religioase, a regulilor lui sociale, a marilor lui zile naționale. Decadența teatrului grec începe în ziua cînd faptul divers s-a instalat, apoi s-a înmulțit în dramaturgia antică. Tot așa, teatrul lui Molière înscrie, cu satirele lui, înalta lui concepție socială. Pentru aceleași motive, dramele spaniole din secolul de aur și dramele engleze din timpul Elisabetei au cunoscut un atît de mare succes.

Fie că ești sau nu de acord cu toate ideile expuse de Jouvet, lucrarea lui, „*Témoignages sur le théâtre*”, ne aduce reflecțiile ce nu pot fi desconsiderate, ale unui mare actor, ale unui mare regizor, ale unui mare om de teatru.

Paul B. MARIAN

<sup>1</sup> „*Témoignages sur le théâtre*”, Bibliothèque d'esthétique, ed. Flammarion, Paris, 1952.