

iestrie teatrală despre care prietenii-dramaturgi și prietenii-actori caută să-l convingă că e obligatorie pentru a ajunge la unicul scop important pentru el — la adevăr.

Cartea constituie astfel un prețios îndreptar asupra unei epoci hotărâtoare în istoria artei scenice și o colecție importantă de documente asupra vieții și creației artistului.

Stanislavski

ii ajută pe fiziologi

Un om de știință sovietic, fiziologul P. N. Simonov, a publicat o carte efectiv originală. Tema lucrării: ce poate și trebuie să ia psihologia și fiziologia contemporană de la marea reformator al scenei, Stanislavski.

Este greu, dacă nu imposibil, de analizat într-o scurtă prezentare această originală lucrare, rod al unei munci de mai bine de un deceniu. Concluzia ei esențială a fost concis expusă în cuvintele de încheiere: „Nu ne aflăm oare în pragul unei epoci când știința și arta își vor uni în mod intenționat eforturile în marea operă de cucerire a Naturii infinite?” Cartea lui P. N. Simonov este un răspuns, convingător și cu totul pozitiv, la această întrebare. Ea constituie o dovadă minunată că această alianță între artă și știință există de multă vreme.

În prefață, autorul subliniază că, atunci când a abordat învățătura lui Stanislavski despre creația scenică, a avut în vedere, în primul rînd, preocupările fiziologilor, interesîndu-l mai mult ceea ce fiziologia activității nervoase superioare a omului poate lua de la

Stanislavski, decât năzuința de a da ajutor pedagogiei teatrale. Dar, cu toată această precizare a autorului, cartea indeplinește și o misiune pedagogică, în ce privește teatrolgia, deoarece în ea găsim o fundamentare științifică a sistemului lui K. S. Stanislavski, a artei trăirii, a metodei acțiunilor fizice.

P. N. Simonov a studiat, subtil și aprofundat, învățătura lui Stanislavski despre creația scenică. El subliniază că, pentru a atinge scopul acestui studiu, este necesar să se dezvăluie legile generale ale creației și sintezelor teoretice ale lui Stanislavski. Căci dacă fiecare rol nou jucat de el și fiecare spectacol nou montat de el au fost realizate în împrejurări deosebite, unice în felul lor, se pot releva totuși bazele lor estetice și psihologice comune, principiile comune care au prezidat la crearea lor.

Aceste baze sînt, după cum observă pe bună dreptate autorul, legile obiective ale creației scenice, descoperite de Stanislavski.

Ca un autentic om de știință, P. N. Simonov caută să argumenteze, cu cea mai mare precizie, această teză. El ajunge la concluzia că se poate vorbi despre caracterul universal al sistemului lui Stanislavski, și că acest caracter universal „se bazează pe un fapt indiscutabil, principiile formulate de Stanislavski fiind o reflectare a legilor obiective ale creației actoricești“. Este o concluzie extrem de importantă. Învățătura lui Stanislavski despre creația scenică, sistemul lui, nu este rodul unor ipoteze intuitive ale unui mare talent,

sau manifestul unui curent teatral care exprimă crezul său, ci o teorie științifică a creației.

Dezvoltarea acestei teze a lui P. N. Simonov oferă un material științific pentru rezolvarea problemelor legate de continuarea învățăturii lui Stanislavski despre creația scenică, probleme care sînt încă destul de complicate. Autorul dovedește sterilitatea acelor concepții care explică, în ansamblu, creația actorului prin intuiție, subconștient, supraconștient etc. Asemenea interpretări s-au aplicat și sistemului lui Stanislavski. Autorul cărții demonstrează însă convingător că sistemul lui Stanislavski lărgeste sfera conștiinței, rolul elementului ideologic în creația scenică și „nu-l lasă pe actor pradă intuiției oarbe“.

P. N. Simonov este convins, și reușește să convingă și pe cititori, că studierea sistemului lui Stanislavski a ajutat la clarificarea unor complicate fenomene ale activității nervoase superioare a omului, în special în sfera emoțiilor.

Cartea este, fără îndoială, interesantă, nu numai pentru fiziologi, dar și pentru oamenii de teatru. Credem că și pentru cei din țara noastră.

Ira Vrabie

Arta „spectacolelor invizibile“

Editura „Henschel“ din Berlinul democrat a avut laudabila inițiativă de a edita, cu începere din 1960, un anuar dedicat popularizării celor mai bune scenarii radiofonice și discutării problemelor

specifice acestei ramuri a dramaturgiei.

Primul din aceste anuare, intitulat modest „Mică antologie de scenarii radiofonice“, a fost alcătuit de dramaturgul G. Rentzsch, cuprinzând studiul introductiv „Cu privire la o specie a artei“ și trei scenarii din cele mai reprezentative, difuzate în anul 1960.

Cel de-al doilea anuar — din 1961 — este o publicație a Comitetului de radiodifuziune al R.D.G și cuprinde o scurtă introducere de G. Rentzsch, un studiu al lui Peter Gugisch despre scenariile din anul 1961, patru scenarii (fiecare însoțit de observații asupra autorului respectiv și asupra modalităților lui de creație) și, în încheiere, o listă a pieselor emise în anul respectiv, creații originale, lucrări preluate de la radioteleviziunile altor țări, adaptări ale unor romane sau povestiri, versiuni speciale ale unor piese de teatru, precum și o notă bibliografică asupra scenariilor publicate integral sau parțial în diferite ziare, reviste etc.

Anuarul pe 1962 are, în genere, structura celor precedente, fiind însă îmbogățit cu ilustrații asupra muncii din studio; numărul scenariilor reproduse și comentate în anuar a crescut la cinci.

G. Rentzsch expune din nou o serie de considerații teoretice de interes ge-

neral asupra particularităților scenariului radiofonic. Asupra acestor idei merită să ne oprim puțin.

Rentzsch arată că scenariul radiofonic nu trebuie să fie un fel de „teatru pentru orbi“, adică o piesă oarecare, la care comentariul, zgomotele sau explicațiile prezentatorului să suplinească lipsa imaginii. Din păcate, recunoaște autorul, mai există numeroase scenarii care nu țin seama de specificul spectacolului radiodifuzat. G. Rentzsch diferențiază trei aspecte caracteristice teatrului la microfon.

Întâi, lipsa aceluia farmec al pregătirii psihologice, realizat înainte de spectacol prin efortul de a cumpăra un bilet, a intra în sală, a aștepta în fața unei cortine.

În al doilea rând, și ca o consecință a primei constatări, faptul că tensiunea dramatică trebuie să fie în măsură să capteze interesul ascultătorului de la primele replici, pentru a-l obliga la atenție.

În al treilea rând, reducerea mijloacelor artistice la unul singur — cel auditiv —, imposibilitatea deci de a folosi toate auxiliarele pe care le posedă spectacolul obișnuit (costume, mișcare scenică etc.), obligă scenariul radiofonic să apeleze mai mult decât oricare altă specie dramatică la imaginația creatoare a publicului. Autorul atrage însă

atenția asupra pericolului pe care îl prezintă abuzul de artificii sonore și de muzică.

Scenariul poate folosi, cu mai multă naturaleză decât teatrul și cu un succes relativ mai mare decât cinematograful, monologul interior, jocul retrospectivelor, întrepătrunderea prezentului cu viitorul și trecutul.

G. Rentzsch jalonează și o „istorie“ a scenariului radiofonic, menționând o perioadă inițială, numită de el „teatru pentru orbi“, o a doua în care apar primele scenarii propriu-zise, începând cu „A Comedy of Danger“ al englezului Richard Hughes, în 1924, apoi a treia perioadă, caracterizată prin abuzul de virtuozități tehnice asemănătoare începuturilor cinematografului sonore, și, în sfârșit o perioadă de maturitate, cea actuală. Ca exemple de scenarii izbutite autorul citează „Raportul nr. 1“ de Günther Rücker, produs integral în „Mica antologie de scenarii radiofonice“, și „Uși închise“ de Wolfgang Borchert.

Încercarea lui G. Rentzsch de a defini specificul scenariului radiofonic este meritorie, ținând mai ales seama de împrejurarea că pretutindeni se manifestă tendința nejustificată de a estompa deosebirea dintre acesta și celelalte specii ale literaturii dramatice.

H. Stănescu

ERATA

La pagina 2, primul nume din lista personajelor se va citi: Păun Ciocilteu, în loc de Cocîrțău.

(greșeală din vina redacției)