

Meritul lui Virgil Petricovici este de a fi tipărit pentru prima oară în întregime manuscrisul acestei lucrări („Serierile” apărute în 1969 nu-l reproduceau decât parțial). Victor Ion Popa n-a apucat să-și termine îndrumarul, început prin 1943, nici să-i dea o formă definitivă; nu putem ști cuprinsul paginilor nescrise, nici numărul lor. E cu neputință de apreciat ce rezonanță ar fi avut în epocă acest mic tratat de regie. Destinatar echivelor de amatori, el nu putea să reflecte, oricum, decât o parte din experiența regizorală a autorului, și chiar și aceea, probabil, nu în toată profunzimea ei.

Ce oferă, însă, „Micul îndreptar”, azi, după mai bine de trei decenii, unui profesionist al artei spectacolului, unui „breslaş”, cuvânt pe care, cu tulburătoare modestie, îl folosește adesea Victor Ion Popa?

Pe fundalul pestriț, aproape derutant, al teatrului românesc din anii interbelici, opera lui V. I. Popa, și în primul rând „Micul îndreptar de teatru”, ne propune o gândire teatrală unitară, coerentă, sistematică, îmbrățișând toate aspectele muncii de pregătire a spectacolelor, prin optica unui practician de înaltă și multilaterală competență, îmbinând rutina meșteșugului cu măiestria autentică și cu aspirația de înnoire proprie artistului.

Liniile de forță ale acestei gândiri teatrale au fost întru totul validate de istoria teatrului modern: ideea de artă a spectacolului ca artă propriu-zisă, de sinteză, sincretică, deci, ideea de teatru total; ideea de concepție regizorală (izvorînd din text și interpretîndu-l creator, într-o relație de subordonare integratoare); ideea de viziune regizorală (și scenografică), ca sistem de semne a cărui descifrare (decodare) reclamă o convenție unanim acceptată; ideea de comunicare între scenă și sală, prin identitatea de preocupări cetățenești dintre artist și spectator, pe coordonatele unei ideologii adînc umaniste și ale unor nobile tradiții naționale; e încă pe de-a-ntregul actuală ideea de realism poetic a lui V. I. Popa, ideea de teatru-oglindă, dar și lipsa măritoare, de teatru-școală și de teatru-bună.

Estetica teatrală a lui Victor Ion Popa include și o etică. Cînd combate — cu tact, dar fără cruțare — veleitarismul, cînd stăruie asupra depistării talentelor — și, mai ales, a naturii, a structurii lor intime —, cînd insistă asupra momentului alcătuirii distribuțiilor, ca act de creație, hotărîtor, al regiei, Victor Ion Popa nu face decât să demonstreze că interpretarea actoricească, la fel ca și cea regizorală, nu poate porni decât din datele individualităților chemate s-o înfăptuiască, din virtualitățile lor, nicideată împotriva sau în absența unor latențe.

O bună parte a sugestiilor cu caracter metodologic pe care le dă V. I. Popa regizorilor se referă la raporturile dintre elementele auditive și cele vizuale, în spectacol, la calcularea echilibrului dintre aceste elemente, cu scopul de a asigura menținerea

atenției publicului, dirijînd-o și focalizînd-o clipă de clipă. Regizorul este singurul chemat, singurul în măsură să verifice, în repetiții, cum va fi receptată montarea de către viitorii spectatori, căci numai prin regizor se săvîrșește procesul de contopire a textului cu mișcarea, într-o unică partitură, verbală și plastică, funcția fundamentală a regiei — oricît de personală ar fi lectura regizorală a piesei — rămînînd aceea de a pune în valoare literatura dramatică, prin (re)organizarea ei în spațiu, tridimensional. V. I. Popa se supune, astfel, conștient, unei legi a teatrului, în esență, mereu valabilă.

Cartea recent apărută și generos ilustrată (cu fotografii, în cea mai mare parte, inedite), bogată în conținut, invită, incită la meditație. Ea prezintă un episod important din istoria regiei românești, o istorie care merită și va trebui, neapărat, să fie, cîndva, scrisă.

Gheorghe Milețianu

IOANA MĂRGINEANU:

„Frank Wedekind,
un precursor”

După o amplă și îndelungată activitate de cercetare a creației wedekindiene, după mai multe comunicări pe această temă, susținute, de-a lungul unui deceniu, în cadrul unor sesiuni științifice, Ioana Mărgineanu ne oferă acum o substanțială monografie dedicată operei, de o covârșitoare semnificație în evoluția teatrului modern, a lui Frank Wedekind.

Volumul se recomandă prin bogăția și seriozitatea documentării, prin analize de text întreprinse cu minuțiozitate, cu atenție pentru detalii. Sînt urmărite, de la o piesă la alta, motivele predilecte, temele-obsesii: dragostea, problema căsătoriei și a geloziei, suferința, ca factor de potențare spre eroism și demnitate în moarte, raporturile dintre adevăr și minciună, dintre aparență și esență, dintre putere și adevăr, contradicțiile interioare ale ființei umane. Analiza critică este întreprinsă cu permanente raportări la contemporani, la predecesori și, mai ales, la urmași, un capitol întreg se ocupă, dealtfel, numai de *Delimitări, filiații, raportări*. Urmărind un fir cronologic, studiul e organizat, totuși, pe definirea unor arii tematice, a unor metode de construcție dramatică identificabile de la o operă la alta. Un capitol interesant este *Aventura*, în care, analizînd *Marquis von Keith*, *Hidalla*, *Castelul Wetterstein* și *Franziska*, autoarea discută (și o adîncire a ideii ar fi fost binevenită) accepțiunea specială pe care o au, în literatura dramatică a lui Wedekind, termenii *aventurier*, *romantism*, precum și unii termeni

vehiculați frecvent în legătură cu teatrul modern, desemnând metode definitorii pentru dramaturgul german sau pe care acesta le prefigurează: dezvăluirea, demascarea, noua obiectivitate, vivisectia.

O atenție deosebită este acordată pieselor scurte, multă vreme considerate mai puțin importante, dar cărora exegezele mai noi — Artur Kutscher, în mod special — le rezervă un spațiu amplu.

Capitolul dedicat receptării operei lui Wedekind în România, caracterizat printr-o foarte atentă documentare, alcătuiește o utilă trecere în revistă a studiilor, articolelor, referirilor la opera marelui preexpresionist, existente în literatura noastră critică; tot aici, autoarea amintește cele două spectacole cu *Duhul pământului*, datorate Marioarei Voiculescu, dintre care acela montat de Soare Z. Soare constituie unul dintre punctele de referință ale istoriei spectacolului românesc.

Lucrare de certă ținută științifică (chiar cu o ușoară pedanterie, uneori), monografia Ioanei Mărgineanu are meritul important de a construi o imagine cuprinzătoare și limpede a operei unuia dintre pilonii teatrului modern, imagine alcătuită pe baza unei riguroase analize de text, cu judecăți de valoare argumentate.

Cristina Dumitrescu

EURIPIDE: „Tragedii”

Apariția aproape anuală, în românește, a cîte unui volum (sau a mai multora) din teatrul antic ne reamintește necesitatea și, în același timp, mai vechiul deziderat cultural al unei traduceri integrale a teatrului grec și latin — cel puțin, a autorilor reprezentativi, comici și tragici; deoarece, în mod surprinzător, descoperim că și unele creații aparținînd marilor autori (în cazul de față, Euripide) nu au văzut pînă acum, la noi, lumina tiparului sau — traduse fragmentar pentru necesitățile întocmirii unei antologii — au rămas în stadiul respectiv.

Există, astfel, o serie de tragedii ale lui Euripide (ca să mă limitez la acest exemplu) care nu au fost pînă acum traduse în românește: *Heracles furios*, *Heracizii*, *Oreste*; iar altele (*Andromaca*, *Ion*, *Suplicantele*) au fost doar parțial, în antologii ca aceea publicată de Simina Noica („Din lirica elină”, București, 1968).

În volumul Euripide („Electra”), publicat de Al. Miran în 1976, în colecția „Biblioteca pentru toți”, autorul realizează, confirmînd, parcă, cele de mai sus, prima tradu-

cere în românește a tragediei care împrumută titlul volumului, *Electra*.

Este meritul lui Al. Miran de a ne prezenta, într-o colecție de largă circulație, patru dintre tragediile mai mult sau mai puțin celebre ale lui Euripide. Este vorba de *Hecuba*, *Ifigenia în Taurida* și *Hipolit*.

Criteriile selecției — întrucît și aici avem de-a face cu o antologie — nu sînt nici analitice, clasificatoare (cum se exprimă autorul însuși, la încheierea prefeței), nici tematice, respectiv pe cicluri de legende; autorul a continuat o mai veche preocupare a sa, urmărind să ne redea părți din opera păstrată a lui Euripide, însă (din păcate) nu în perspectiva „tălmăcirii operei complete” (p. XLII).

Tălmăcitorul ne propune, în volumul de față, o serioasă pătrundere în opera ultimului tragic atenian, al cărei echivalent românesc părăsește forma versului alb, în favoarea prozei, exceptînd doar cîtecele corurilor. Rațiunea acestei echivalențe este determinată de o experiență poetică îndelungată, care conchide că, în ciuda celor mai îndrăznețe eforturi, nu se poate ajunge la totala identificare cu substanța ritmico-semantică a originalului. Dealtfel, scrupulele de traducere autorul le semnalează el însuși, într-o notă aparte, intitulată „Cuvînt despre traducere”, care urmează unui util „Tabel cronologic” și unei „Prefețe” instructive, cu caracter de eseu. Dacă la această armătură critică, ce precede textul propriu-zis, adăugăm și bogatul (uneori, chiar prea bogatul) subsol critic, putem conchide că ne găsim în fața unei ediții Euripide serios documentate, foarte utile, ca informație, cititorilor de diferite vîrste și, nu în ultimul rînd, de o adecvată prestanță a tălmăcirii.

Nu putem să nu semnalăm, totuși, în încheiere, cîteva puncte de vedere ale autorului „Prefeței”, față de care ne permitem cîteva observații marginale. Al. Miran notează (p. XXII) faptul că Fedra din tragedia *Hipolit* îl denunță în fals pe fiul ei vitreg (prin scrisoare), ca să se răzbune pentru refuzul cast al lui Hipolit. De fapt, actul Fedrei nu ține, ca în cazul Medeei, de sadism; întreaga ei acțiune e pusă sub semnul profundeii *rusini*, iar denunțul este o încercare de a retracta declarația impudică a doicii. Sub imperiul acestui sentiment, Fedra își ia viața (autorul traduce astfel ultimele cuvinte ale Fedrei: „Niciodată nu voi face de rușine neamul meu din Creta” — p. 276). În al doilea rînd, putem adăuga, tot în legătură cu această tragedie, că *Hipolit* reprezintă nu numai obfrîșia aceluia „théâtre d'amour” (cum menționează Al. Miran), ci și prima operă greacă antică în care dragostea este socotită o stare reală și a ființei, a sufletului femeii, Fedra fiind prima femeie din literatura greacă care iubeste în mod deschis, adică ardent, pătimaș, neocolit.

Liviu Franga