

■ VALENTIN  
SILVESTRU

# Actorul, o idee controversată

## Un program bogat

Iugoslavia are azi un sistem de festivaluri teatrale internaționale anuale care impune admirație: jocuri în aer liber la Dubrovnik, festival al scenelor-studio la Sarajevo, festival de monodramă și pantomimă la Zemun, festival de teatru experimental la Belgrad — și altele, mai mărunte, de periodicitate mai rară — aducând publicului și criticilor producții valoroase, de diferite genuri, din lumea întreagă, prilejuind un schimb de experiență la scară planetară. Festivalul național de teatru din țara vecină, reunind cele mai reprezentative spectacole cu piese autohtone vechi și noi, are loc tot anual, la Novi Sad, în Voevodina, desfășurându-se însă totdeauna în prezența a numeroși oaspeți străini și adăugându-și unul ori mai multe colocvii internaționale.

Anul acesta, „Sterijino Pozorje” — căci așa se numește instituția, în amintirea dramaturgului-ctitor Sterije Popovici — a avut, la a 24-a ediție, un program bogat. Competiția spectacolelor (selecționate de un singur critic, Vladimir Stamenkovići, și judecate de juriu format din numai cinci persoane — președinte, criticul Elie Finci, membri, un teatrolog, un scriitor, doi regizori), durând zece zile, s-a însoțit cu o trecere în revistă, necompetitivă, a unor grupuri, neinstituționalizate, de tineri profesioniști și amatori, în spectacole date noaptea, după ora 23. A avut loc un Simpozion internațional de teatologie „Despre actor”, cu o participare impunătoare — aproximativ 200 de artiști și critici din Iugoslavia și din alte vreo 30 de țări. De asemenea, un Simpozion internațional despre arta transpunerii regizorale contemporane a dramaturgiei cehoviene. S-a desfășurat o „Tribună liberă” (zilnică), dezbateri colective a tuturor reprezentanților din concurs, încredinșându-se rolul de conducător

al discuțiilor unui critic, care a stat opt dimineți și o seară târzie la un fel de catodă cu microfon. S-a inițiat o masă rotundă de o zi, cu dramaturgi și gazetari, despre situația actuală a piesei iugoslave. S-au favorizat întâlniri ale oaspeților cu creatori din mai multe republici federative și cu profesorii Academiei de artă dramatică. S-a vernisat expoziția trienală internațională a cărții de teatru, unde standul românesc mi s-a părut întru totul reprezentativ lângă altele, din zeci de țări, și unde, dealtfel, editurile „Eminescu” și „Minerva” au fost premiate.

Sigur, nu toate circumstanțele au avut aceeași anvergură și participare, dar am admirat spiritul de inițiativă al organizatorilor, vocația ospitalității, stima lor pronunțată pentru gândirea teatrală — căreia i-au creat condiții optime de manifestare.

## O carte despre actor

Simpozionul internațional de teatologie (ediția a 4-a) a durat două zile (șaisprezece ore), având o mare densitate a ideilor și un caracter colocvial pregnant. Aceste trășături i-au fost potențate și de existența rapoartelor prealabile, tipărite într-un volum masiv, trilingv. Redactorul-șef, Zoran Iovanovići, și secretara de redacție, Katarina Cirići-Petrovići, au împărțit cartea în capitole, fiecare dintre ele înfățișând o ipostază sau o relație a creației actoricești: Jocul, Societatea, Formația profesională, Spațiul scenic, Critica. Lipseau Dramaturgia și Regia. Au fost aduse (mai evaziv) în discuția amplă și fierbinte pe marginea cărții, în afara ei, uneori departe de ea, însă totdeauna în temă. Citez câteva nume de autori și titluri: Jean Duvignaud (Franța): *Jocul jocului*; Martin Esslin (Anglia): *Contribuția creativă*

a actorului; G. A. Tovstonogov (U.R.S.S.): *Problema transformării, în zilele noastre*; Bernard Dort (Franța): *Actorul, la persoana I?*; Jan Kott (Polonia): *Cu gura închisă*; Ernest Schumacher (R. D. Germană): *Tezele despre actor și „omul total” al lui Marx*; Branko Pleša (Iugoslavia): *Actorul și audiența sa*; William Weiss (Canada): *Aplicarea pedagogică a citorva date de psihologie a muzicii la expresia corporală a actorului*; Iovan Iristici (Iugoslavia): *Actorul în spațiul scenic*; Roman Szydlowski (Polonia): *Paradoxul actorului polonez*; raportul meu: *Actorul și criticul, în relațiile lor sempitern de contraritate și inseparabilitate*.

Un catalog al ideilor ar fi fastidios; au fost multe, pasionante, contradictorii, strălucite, confuze, originale, banale. Nimeni n-a contestat drepturile absolute ale actorului, ca purtător de cuvânt al tuturor factorilor de creație teatrală și creator exponențial. S-au emis multe opinii critice despre desconsiderarea sa, minimalizarea însemnătății sale, lipsa de aparat și de terminologie critică pentru studierea aportului său specific. S-a vorbit mai puțin, dar nu fără substanță, despre înnoirea încreștă a actorului și rezistența sa la modalitățile novatoare, ca și despre atitudinea sa retractilă față de exegeză, despre individualismul său. I s-a elogiut puterea de a crea într-un complex de subordonări și conjuncții obligate. I s-a cerut o mai mare adaptabilitate la cerințele teatrului modern și redobândirea atributelor sale histrionice, de demult, pentru o mai bogată expresivitate.

Unii actori (ale căror contribuții au fost publicate într-un supliment al cărții) păreau a răspunde chestiunilor agitate. „Îmi întrețin condiția fizică și spirituală printr-un antrenament corporal și autogen, prin exerciții de voce, prin lectură, prin observație permanentă. Nu mă mulțumesc numai cu propria mea experiență. Caut să nu fiu opacă la ideile noi. Pentru mine, autorul dramatic are rolul esențial. Regizorul e și el important, ca interlocutor permanent, care-mi influențează imaginația, mă controlează, mă sfătuiește, mă provoacă, integrează munca mea în ansamblu” (Christa Berndl, Hamburg). „Lucrul cel mai dramatic în această profesie e enorma dependență a actorului de posibilitățile, dorințele, nevoile factorilor exteriori lui. Altă problemă... dramatică: meseria cere o condiție fizică excepțională și un sistem nervos în continuă bună stare. Ele se deteriorează, însă, cu anii, slăbesc tocmai când actorul a ajuns, în fine, să soluționeze toate problemele tehnice și profesionale...” (Todorica Kondova-Zalirovska, Skopje). „Îdceea, destul de răspîndită în profesia noastră, că talentul e singura justificare a meseriei de actor e pe cât de falsă, pe atât de tragică... Actorul nostru creează, în medie, cam cinci ani, trăiește oarecum în cei zece ani care urmează și apoi se mulțumește să vegeteze. În acest fel, marile teatre devin veri-

tabile cimitire de talente, unde fiecare acceptă execuția sa artistică, adică ieșirea la pensie” (Jurij Soucek, Ljubljana).

## Retrospecții istorice și incursiuni geografice

Totuși, actorii și regizorii s-au angajat vag în dezbateri (scenografii, deloc); ea a fost dominată de critici și teatrologi. Efortul lor studios s-a orientat, după cite mi-am putut da seama, în cel puțin trei direcții principale: a afla, în istoria artei actorului, tradițiile, modalitățile, ideile capabile s-o reanșeze pe un plan înalt de creativitate; a descoperi cele mai propice condiții pentru realizarea unor personaje capabile să răspundă necesității spirituale a omului de azi de a se vedea și gândi pe sine în societate și timp; a cerceta acele tehnici și sisteme care îi pot facilita actorului de azi adaptarea la cerințele artei teatrale moderne, pe scenă, pe platoul de cinema și de televiziune, la radio, singur ori în piese fără eroi și colective fără vedete, în decor preparat ori în aer liber, în opere destinate unui public de masă, care-l așteaptă să rostească și să arate, în mod exemplar, ceva important din punct de vedere ideologic.

Evident, pe aceste direcții s-au formulat propoziții foarte felurite, căci tradițiile naționale, sistemele de formare, concepțiile artistice, doctrinele estetice diversifică extrem peisajul. Demersul istoric a fost în genere dominat de ceea ce știm despre teatrul european din antichitate, evul mediu și veacul douăzeci. Când s-au examinat însă practicile și teoriile actuale, s-a observat că nu se mai poate să nu se țină seama și de ceea ce se întâmplă în alte continente; chiar de felul cum se ignoră, ori se adoptă, experiența europeană, precum și de ceea ce ea caută să descopere în străvechi ritualuri și metode populare ale continentului nostru și ale altora, uitate, pierdute. Discuția a intrat pe acest făgaș datorită unor contribuții alte ale participanților europeni, cât și ale aceluia din regiuni ale lumii cu un teatru mai puțin cunoscut. Jean Duvignaud a vorbit despre teatrul cu text și teatrul fără text, acesta din urmă obligînd, prin revigorarea unor date renascentiste, la o semiologie a expresiei corporale și la încorporarea unor mituri. Benedetto Mazzullo (Italia) s-a referit la necesitatea unei „arheologii teatrale” care să redescopere structurile antice și formele de acțiune ale actorului asupra mulțimilor. Ulf Birbaumer (Austria) a făcut considerații inedite asupra stratificării sociale a actorilor din țările occidentale, unii, privilegiați, asigurați material, în teatre burghize stabile și care au uitat limbajul maselor, alții învâșînd, de nevoie, ori din convingere, o nouă comuni-

care cu publicul popular, în formații mici particulare, active, originale. Moni Kotovutz (Zagreb) s-a întrebat dacă actorul mai a „proprietar” al scenelor pe care joacă, sau a devenit „locatar-chiriaș” al unor clădiri învocate ca destinație și improprii pentru teatrul modern. Analizând minuțios și pertinent criza actorului italian de azi, datorată unei anume dezorganizări a vieții teatrale, perplexității școlilor de artă dramatică, de profesionalizării etc., criticul italian Roberto de Monticelli a văzut o posibilitate de regenerare în „teatrul străzii”, care furnizează un nou tip de actor — animator al publicului. Alcibiade Margaritis (Grecia) a formulat o observație profundă: o trupă, în vechime ea și azi, nu e modelată doar de conducători mai mult sau mai puțin exteriori, ci în primul rând de actorul cel mai dotat, mai inteligent, mai înaintat ca stil, a cărui influență (uneori insesizabilă) asupra celorlalți poate fi excepțională.

Am vorbit și eu despre condiția creatoare a actorului de azi, multiplu și intens solicitat, artist care afirmă, pe cont propriu, un model de umanitate contemporană și o specificitate națională a tipului. Am adus în discuție (alături de alții) posibilitățile teatrului actual de a reface, pe spirala civilizației artistice moderne, un anume sincretism original al actului scenic. Dar am ascultat, cu luare-aminte (alături de alții), relatărilor celor veniți din acele părți ale lumii unde problema se și pune, în modul cel mai concret. Regizorul și teatrologul chinez Su Ciang, vorbind pe larg despre nașterea dramei și operei chineze tradiționale, a arătat câtă însemnătate se acordă azi în țara sa împămintinirii tuturor genurilor teatrale, studierii teatrului străin, formării profesionale a actorului pentru a fi capabil să răspundă cerințelor oricărui repertoriu și oricărui stiluri. Actorul și regizorul Balibuno Basengezi, directorul secției dramatice a Teatrului Național din Zair, a relatat o experiență interesantă de creare a unui spectacol popular cu actori care știu la fel de bine să inventeze povești, să declame, să cînte, să danseze, să sugereze pantomimic practici rituale, într-o formulă colectivă deplină și cu o capacitate antrenată de a conlucra cu publicul la improvizarea de episoade neprevăzute. Juan Miguel de Mora (Mexic) e el însuși inițiator al unui festival al grupurilor independente de teatru popular; aici, actorul se consideră un cetățean care joacă teatru pentru a contribui la difuzarea unei idei politice printr-un mijloc eficace de înfrurire, fiind într-un contact *prealabil* cu publicul, în ce privește atât redactarea textelor cât și orientarea lor, precum și într-o legătură *ulterioară* cu același public, în privința consecințelor spectacolului. Doamna Eskun (Turcia) a povestit cum se „popularizează” actorul turc de azi, părăsind fabricile de reprezentații fără obiect și adresându-se direct omului de pe stradă, celui ce muncește, poate cu convenții mai sărace artistice, dar

cu idei programatice și cu o comunicativitate care, cu cât e mai naturală, cu atât pare mai rafinată. Din comunicarea dramaturgului și teatrologului portughez Rui Mesquita a reieșit că, în țara sa, teatrul conservator, ca și cel supraexperimental trăiesc acum, după Revoluție, o criză; teatrul amator al muncitorilor, țăranilor, studenților, în schimb, luînd un avînt atît de mare încît statul a hotărît să-și îndrepte către el o bună parte a subvențiilor. Actorul amator e adeseori stîngaci, schematic, dar forța grupului artistic ce se constituie prin liberă uniune devine surprinzătoare, propunîndu-se pe scenă, în piețe publice, în alte spații deschise, un erou colectiv care creează, într-un mod neașteptat, opinie publică.

## Această artă se schimbă și ea, ori nu?

A fost, cred, o idee fericită să se instituie un for de dezbateră a creației actricești. În ansamblul de dogme și eterodoxii care înseamnă teoria acestei arte, în posibilitatea de identificare a raționalității actului creator și în imposibilitatea analizării elementelor iraționale e, totdeauna, vie constanta unei originalități depline: actorul „face” oameni vii cu un instrumentar care e al făturii noastre cea de toate zilele, ordonat, însă, de un instinct ludic particular și de o știință specială a inserării jocului în contexte. Cum estetica teatrală mai nouă urmărește mai cu seamă procesele de asamblare a operei scenice și cele de receptare, actorul a rămas oarecum în penumbră, munca sa fiind obiect de studiu pentru psihologi și biologi, mai puțin pentru teatrologi — care și ei caută, în genere, natura condiționărilor și studiază mai incert etiologia interpretării. În elaborarea unei teorii hermeneutice, Mircea Eliade stabilește că orice interpretare generează, incert, un cîmp de semnificații; extinzînd la creația actorului, am putea spune că generatorul acestui cîmp este tocmai el, actorul — iar nu vreunul dintre cei care furnizează materialul pentru construcția rolului — deși, în practică, semnificațiile i se oferă. Jean Duvignaud afirma că știm atît de puțin despre modul de a intruchipa al actorului, încît ne lipsește pînă și vocabularul critice caracteristic; de obicei, operăm cu termeni literari, sau din alte sfere.

De aceea, cartea și simpozionul dedicat actorului au binemeritat pentru resituarea acestui artist în centrul creației teatrale. Am afirmat, în împrejurarea dată, că el își edifică imaginile după idei proprii, care pot fi în conjuncție sau în disjuncție cu ideile autorului, regizorului, scenografului. Ce nu vede de obicei critica — și la noi, și aiurea — sînt tocmai aceste idei. Se identifică inde-

obște, și lesne, ori imediat, cum poartă sau cum nu poartă actorul ideile textului, stratificate de exegeze literare, ori ideea generală stabilită de regizor. Nu se sesizează însă suficient creativitatea actorului, în raport cu efortul său de a realiza un stil contemporan, care e, de fapt, totalitatea reflecțiilor sale textuale, subtextuale ori contextuale asupra omului contemporan, având ca vector autenticitatea. În jurul actorului e un halo magic, ca o haină fermecată, proteică, dându-i posibilitatea să se adapteze la orice stil artistic, menținând contemporaneitatea personajului. Așa îl și putem înțelege pe eroul din afara epocii noastre și-l putem percepe ca actual, așa i-au făcut „inteligibili“ pentru noi Ernest Busch, pe Galileu, Radu Beligan, pe Robespierre, Smoktunovski, pe Hamlet, Judith Malina, pe Antígona, George Constantin, pe Prospero. Actorul e capabil de o polisemie dialectică universală asupra lumilor de ieri, de azi și de mâine, reale și fictive, dându-ne nu numai copia omului de azi, ci și esența problematicii lui. De aceia, el e acela care realizează substanța inefabilă ce o numim starea de spirit a spectacolului, elementul cel mai personal al unei opere scenice.

Ce caută actorul, dincolo de „justificările necesare“ unui personaj? (De care vorbesc Bernard Dort, Iac Strasberg.) El caută *personalitatea* rolului, găsind-o în măsura în care el însuși e o personalitate (afirmația e a lui

G. Tovstonogov). Dar raportul acesta, și însuși procesul de personalizare, sînt încă vag și aleatoriu cercetate.

Se schimbă, oare, arta actorului, sau conservă canoane străvechi? Am susținut că această artă cunoaște un proces de evoluție și salturi. Spre deosebire de scepticismul lui Jean Pradier (Maroc), care pretinde că avem de-a face cu o artă prin excelență conservatoare, cu eroul că ea se transformă mereu în funcție de concepțiile și conceptele teatrale, dar mai ales în raport cu schimbările omului social, modelul perpetuu al actorului, obiectul său de studiu. O istorie a acestei arte (de Giovanni Calendoli) arată, cu lux de argumente, mobilurile schimbărilor în fiecare epocă. Un film despre un mare actor tragic de la începutul secolului nostru provoacă azi ilaritate în sălile cinematecilor. Poate, cea mai spectaculoasă schimbare s-a petrecut odată cu abandonul codului romantic. Dar unele modificări, aproape imperceptibile, au loc și în jocul modern, mereu mai laconic și mai interiorizat, tinzînd spre alte valori ale cuvîntului, tăcerii, gestului, mimicii, relațiilor cu obiectele, spațiului scenei deschis.

E drept că sînt mari diferențe între actorii felurilor populare, datorate specificului național, exprimîndu-se în varietatea limbilor (și limbajelor), a modurilor de vorbire și gesticulație, tipurilor de generalizare, uneori, chiar și a temperamentelor. Birmanezii cul-

**Imprejurările morții lui Karnov, una dintre cele mai originale reprezentații din cadrul celei de-a 24-a ediții a Festivalului național de teatru iugoslav : un pretext ingenios pentru a reface istoria politică a țării, de la începutul secolului nostru (Teatrul Național din Zagreb, autor — Slobodan Šneider, regizor — Ljubiša Kostić)**





tivă arta teatrală de tip coral, africanii (Uganda, Nigeria, Zair, Coasta de Fildeș, Kenya) trec cu ușurință de la dramă la comedie, fără pregătire, și practică, îndeobște, un sincerism de sorginte arhaică. Eschimoșii utilizează narațiunea simplă, dramatizată pe alocuri, împănată cu recitative de grup. Teatrul țărănesc naiv al românilor, de îndepărtată origine folclorică — pe subiecte precreștine, biblice, istorice, poetice, laice și actual politice —, ca și teatrul țărănesc mexican și columbian, ca și Teatrul Campesino, al muncitorilor agricoli sezonieri din California, au o modalitate, să-i zicem așa, cooperativă. Actorul italian și actorul japonez se deosebesc fundamental, după cum păpușarul din Malaezia și cel din Suedia par a lucra în domenii care n-au nici o legătură între ele. Geografia, situația geopolitică, mediul ambiant, școlile tradiționale, sistemele regizorale moderne diversifică enorm peisajul. Există chiar impresia (unii dintre participanții la simpozion au și exprimat-o într-un fel) că problematica se relativizează, astfel, până la a deveni pulverulentă.

Am susținut, însă, că există și trăsături generale comune. Una dintre ele ar fi schimbarea continuă a artei actorului de pretutindeni prin adaptare la sensibilitatea actuală a publicului, la gustul actual, la cerințele spirituale ale societății. Am obținut adesea publică a unor colegi, atunci când am formulat ideea că s-a schimbat și *conceptul* de actor, care înseamnă azi altceva

decît acum o sută de ani. În acest proces de adaptare și readaptare continuă, critica are un rol capital, ea fiind controlul și ghid. În cartea tipărită la Novi Sad, regizorul polonez de cinema Kryzstof Zanussi manifestă convingerea că operăm azi cu noțiuni perimate sau inerte, de ordin pur adjectival. Ce înseamnă — zice el — că un actor e *natural, subtil, expresiv*, că are *teatralitate*? Nu înseamnă nimic... Sînt noțiuni volatile, într-adevăr — am replicat — dacă nu s raportează. Însă în exercițiul curent al criticii, ele pot reprezenta criterii dacă provin dintr-un crez estetic. Criticul își figurează în felul său modernitatea teatrului și o ilustrează cu calificative încercate de credința și programul său: joc *laconic, substanțialitate, sobrietate* ș.a. El, criticul, sensibilizează astfel cel mai bine mutațiile din arta actoricească a unei perioade istorice. Cel mai bine și, adesea, cel dintîi.

El, criticul, observă, de pildă, că în spectrul comic, ca și în cel tragic, au loc interesante deplasări spre culorile ultime, austere, indigo și violet — laconismul și febrilitatea cerebrală a dramei, nu țipătul și sentimentul catastrofic, sarcasmul și chiar inteligența cinică, însă rezonabilă, în locul risului mălăeș și digestiv. Personajele se conceptualizează. Trecem, poate, spre un nou histrionism, care, nutrindu-se din sporul de intelectualitate a populației, capătă o condiție superioară, ostilizîndu-se sensibil față de grosolană și de factologia derizorie.

## Istoricizînd...

E sărăcită, astfel, arta actorului? Nu cred. Modificîndu-se, ea se îmbogățește și recuperează obiceiuri pierdute, pe o nouă treaptă a mișcării progresive continue. În dezbaterea de la Novi Sad, unii colegi au arătat că se cuvine să-i distrugem actorului obiceiurile, stereotipiile, poncifurile tipice, pentru a-l „purifica”. Ele sînt sedimente, ale unui teatru exclusiv literar, ale teatrului declamator, în fond antiteatral. Dar — am întrebat — nu există cumva și obiceiuri care ar trebui recondiționate și reintegrate jocului modern, stimulate intensiv, pînă la a deveni *normale* în ambianța teatrului actual? Se vorbește, de pildă, despre necesitatea profesionalizării pentru obținerea unui mai mare ambitus vocal, gestual, mimic. Aceasta înseamnă sporirea acțiunii artei dramatice, în condițiile în care actorul e solicitat nu numai de scena cu public, ci și de televiziune și de cinematograful — cu public invizibil și impredictibil —, de radio, unde e redus doar la glas, de recitalul poetic singular sau de

← Moment din spectacolul *Trei surori* de Cehov, realizat de regizorul nostru Harag György, cu o trupă din Voevodina, și care a făcut o puternică impresie participanților iugoslavi și străini la Festivalul de la Novi Sad.



monodramă — care presupun relevarea unui univers printr-o singură persoană. În acest fel se reface, însă, o condiție străveche, aceea a actorului grec, care trebuia să se înalțe, să-și amplifice emisia, să domine, să tulbure fără a depăși limitele umanului și doar sugerând proporțiile supraumanului.

Actorul își ia sarcina de a ne ține un discurs pentru a ne convinge și a învinge ceva din alcătuirea noastră terestră. (În franceză, verbele sînt și mai apropiate: *vaincre* și *convaincre*.) Ce făcea Tabarin, celebrul farsor medieval, în Place du Dauphin? Făcea, pur și simplu, reclama produselor de pe taraba fratelui său, medic, vraci, șarlatan al timpului. Cheltuia genialitate comică și melodramatică pentru a învinge mefiența publicului întîmplător. Vorbea foarte bine și înflorit, iscînd o stare de acceptare, producînd un fel de halucinație colectivă. Era liber și responsabil absolut al gestului său, creator universal, cu o disciplină și o tehnică proprie, intransmisibilă. Nu altfel erau aurarul spaniol Lope de Rueda, cizmarul german Hans Sachs, italianul Angelo Beolco, il Ruzzante, avocatul sau studentul francez necunoscut care o fi scris *Farsa domnului Pathelin*. Ei își convingeau concetățenii că trebuie să fie altfel decît sînt; scriau, jucau, improvizau, umblau prin țîrguri, la iarmaroace, își întindeau pinza în curți de han, la cite o răscruce, într-un crîng, și o făceau învingînd împotriviți, măscări, afurisenii, toate mizeriile lumii, uneori și ingratitudea contondentă a propriului auditoriu. Astăzi îi oferim actorului textul, de asemenea decorul, costumul, muzica pe care să-și ritmeze mișcarea și cu care să-și armonizeze starea sufletească, compoziția de ansamblu în care trebuie să se integreze, ideea generală a spectacolului, coordonarea regizorală a întregului. Lui, cei-mai rămîno de săvîrșit? *Totul*. Căci el e acela care, singur în fața noastră, trebuie să ne învingă rezistențele secrete la

ideile propuse și să ne convingă că lumea poate fi altfel, mai frumoasă și mai bună.

Pentru asta, printre altele, trebuie să reînvețe unele reguli pierdute ale jocului, poate chiar arta de a vorbi, retorica — pe care o admira Cicero la contemporanul său Roscius și pe care o preda marele avocat latin Quintilian, îndemîndu-și emulii la studierea deprinderilor actoricești în materie — apoi mișcarea liberă, improvizatia, gîndirea autonomă...

Are critica mijloacele necesare de a detecta schimbările survenite în arta actuală a actorului, calitățile noi ale discursului său scenic? Înainte de a răspunde afirmativ la această întrebare a criticului iugoslav Slobodan Selenici, l-am întregat, la rîndul meu: dar ce altceva, oare, face ea azi? Propune criterii, etaloane, fișe pentru istoria teatrului, contribuie la formarea și la dezvoltarea gustului, ierarhizează valorile, explică semnificațiile personajelor, reface itinerariile creatoare ale realizatorilor spectacolului, caută să descrie și să califice actul interpretativ al actorului. Că nu toți criticii își înnoiesc desul de iute și de concludent instrumentele de investigație, aceasta e altă problemă. Am relatat cum, în climatul nostru de emulație, am mărit sfera de activitate a profesiei, ne-am diversificat practica și am statornicit un concept de *critică-acțiune*, integrîndu-ne activ și decisiv în viața teatrului. În împrejurările colocviilor și festivalurilor, ale întîlnirilor de creație sistematice, contactul dintre actorul român și criticul român e azi mai specializat și mai direct.

După Simpozionul internațional de teatrolgie, discuțiile au continuat, în reuniuni amicale întîmplătoare sau solicitate, schimbul de idei și atmosfera benefică a reuniunii, excelent gîndite și organizate de colegii noștri iugoslavi, prelungindu-se pe tot timpul decadei teatrale ce a urmat.

N-am nici un dubiu că ideile veritabile vor rodi în continuare.

## Eminescu la Viena

Din ultimul caiet al revistei „Secolul 20” (nr. 210—211—212), consacrat temei evocării biografice, reținem cu plăcută surpriză itinerariul lui Geo Șerban în Viena de azi, reconstituire de pi-oasă aducere-aminte a locurilor pe unde va fi trecut Eminescu, a atmosferei acelei sfîrșit de secol, într-un burg în plină prefacere edilitară.

Pe urmele furnizate de jurnalul altui mare înaintaș al culturii noastre, Titu Maiorescu, Geo Șerban descinde în Viena cu ochi de restau-

rator, pentru a resuscita, salvîndu-le în memorie, edificii de altădată; în cadrul peisajului de azi, el recompune, uneori fictiv, străzile itinerariului studentului Mihai Eminescu, casele în care va fi locuit, universitatea, teatrul. O lume a umbrelor celor ce au fost odinioară și care trebuie să fi populat și conștiința poetului e reînviată cu scrupulozitatea istoricului, adică prin utilizarea crudită a documentelor de arhivă și a picturilor de epocă. Strălucesc siluetele actrițelor Frederica Bogner și Augusta Baudius, pe care Eminescu le-a admirat pentru frumu-

șetea și pentru arta lor, în vechea sală a teatrului din Michaelerplatz sau în propriile lor saloane, deschise închinătorilor Thaliei.

Evocarea e întregită de un grupaj de fotografii, printre care ne-au impresionat un panou de afișaj din 1873 și portretele acelor glorii ale scenei vieneze.

Contribuțiile documentare ale lui Geo Șerban, realizate cu atîta ingeniozitate și talent, se înscriu alături de cele ale eminescologilor mai noi I. Crețu și Augustin Z. N. Pop.

C. R. M.