

■ N. TERTULIAN

Camil Petrescu, teoretician al teatrului și cronicar dramatic (II)

S cara de valori în câmpul regiei și al artei actorului era orientată în mod evident, la Camil Petrescu, de preferințele sale în zona literaturii dramatice. Tezele sale despre regia „substanțială”, „autentică” și „concretă” erau un reflex firesc al admirației sale pentru piesele cu eroi devorați de „tensiune în conștiință”, „chinuți ai revelațiilor” și ai situațiilor-limită: prezența „fluxului vieții interioare” devenea un criteriu de valoare în literatură, ca și în reprezentarea teatrală. Săgețile sale erau îndreptate nu numai împotriva „pieselor de salon”, care cunoscuseră o vogă atât de mare în perioada antebelică, dar și împotriva teatrului naturalist, ca și a diverselor forme de teatru avangardist. „Modalitatea estetică a teatrului” a fost concepută ca o trecere în revistă a principalelor tipuri de reprezentare dramatică apărute de la Renaștere încoace, bineînțeles în legătură cu literatura dramatică a timpului. Examenul istoric este însoțit însă de comentariile critice ale autorului, desfășurate din unghiul concepției sale personale despre esența dramei și a reprezentării ei scenice. Lucrarea este, de altfel, subintitulată „Principalele concepte despre reprezentarea dramatică și critica lor”. Descriind, de pildă, formula

de reprezentare a tragediei clasice franceze, după ce subliniasse accentul pus pe „declamație și mimică” în funcție de „pasiunea discursivă” care stătea la baza pieselor reprezentate, Camil Petrescu ținea să marcheze și limitele unui „convenționalism calofil... care elimină din scenă tot ceea ce amintește prea de aproape viața și concretul”¹. Reacțiunea romantică era considerată salutară prin caracterul ei „libertar” și „antiacademizar”, dar i se reproșa de a fi combătut un exces printr-un alt exces. „Romantismul a înlocuit formalismul calofil cu formalismul antitetice, în teatru, a exagerat, dincolo de orice limită, gestul poncif, efectul vocal rutinar, iar indulgența lui intelectuală a sporit, în mod firesc, cu noi forme convenționale...”². Exagerarea rolului acțiunii în drama de tip romantic, ca și împingerea declamației la paroxism, erau denunțate în termeni severi, ca fiind „consecințele supraevaluării unei esențe inadecvat privite”³. Teoreticianul „dramei absolute”, cu o structură prin definiție noocratică, punând pe primul plan interioritatea luminată de inteligență, profita de ocazie pentru a incrimina „confuzia milenară între act și acțiune” care ar fi „falsificat cu totul criteriile dramaturgiei”. Bogăția acțiunii era departe de a fi în sine o valoare, deoarece există nenumărați falși autori care excelează într-o intrigă „activ complicată...”. Camil Petrescu introducea în discuție exemplul unui teatru de valoare remarcabilă, contestat, la vremea sa, ca „lipsit de acțiune” și ca fiind de un interes strict literar, dar care înai tirziu avea să cunoască pe scene o audiență și o glorie pe deplin meritate: cel al pieselor lui Alfred de Musset. „Astfel Musset a fost lăsat de o parte timp de o jumătate de secol, în beneficiul lui Dumas, Ponsard ori Scribe, fiindcă teatrul acestora era un teatru de acțiune... Peste un veac însă, tocmai comediile sale constituie mari succese de teatru și dimpotrivă din toată falanga de dramaturgi triumfători ai veacului trecut nu rămîne prea mare lucru”⁴.

Pieselor lui Bernard Shaw li se reproșase de asemenea, vreme îndelungată, „lipsa de acțiune”. Succesul lor ulterior,

¹ Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului, Fundația pentru Literatură și Artă, București, 1937, p. 64.*

² *Idem.*, p. 52.

³ *Idem.*, p. 55.

⁴ *Idem.*, p. 54.

atunci cind s-a descoperit, după teribila experiență socială a războiului, că „viața nu poate fi decît interioară și a început revizuirea valorilor”, și cînd „au început să fie iubiți autorii care, renunșînd la ridicule sfôrțări dramatice, încearcă înșși și pilonii convingerilor contemporane” (s.n. N.T.)⁵, era încă un argument împotriva supraevaluării acțiunii în sine. Teatrul lui Bernard Shaw, saturat de probleme și inspirat de „preocupări fundamentale”, era admirat de un dramaturg care urmărea în activitatea sa, la modul propriu, o linie de creație asemănătoare.

Oricîtă prețuire ar fi arătat autorul „Modalității estetice a teatrului” pentru fiecare dintre experiențele majore ale artei scenice în perioada postromantică, pentru valorificarea decorului și a cadrului plastic în reprezentațiile teatrului din Meiningen, pentru introducerea realismului scenic în spectacolele lui Antoine, Otto Brahm, Stanislavski sau pentru afirmarea libertății creatoare în spectacolele regizate de Gordon Craig, el ținea să se distanțeze critic de verism, naturalism sau „arta de observație”, pe de o parte, de veleitățile reformatoare absolutizante ale „teatrului pur”, pe de altă parte. Atacurile vehemente împotriva principiului „imitației” în artă, desfășurate în numele antinaturalismului de către partizanii „teatrului pur”, i se păreau bazate pe o gravă incomprehensiune a sensului „creației” în artă. Camil Petrescu se întilnea, fără să știe, cu Georg Lukács în ideea că simpla „imitație”, în sensul de copie a realității, era departe de a echivala cu o autentică „reproducere” a realului: verismul „feliei de viață” era cu totul departe de realismul superior. „Imitația servilă” a naturalismului nu oferă decît o copie aproximativă a unor fragmente de realitate: transcrierea fotografică a suprafețelor este tot ce poate fi mai opus adevăratei reconstituirii a realității interioare și exterioare.

„Asemenea copii de natură, ca acele vizate de noi, și așa cum au fost formulate, nu există și nu sînt în acea formă posibile. Ele nu sînt — în aceste cazuri vizate — niciodată «credincioase», «fidele», «perfecte». În toate aceste cazuri e vorba de falsuri grosolane, care reproduc originalul doar cum covoarele de imitație, fabricate în serie, reproduc covoarele originale”⁶.

Adevăratele „asemănări”, în sensul de reproducere a realității exterioare și interioare, sînt rezultatul unui considerabil efort creator, care nu are nimic comun cu simpla „copie”. Este cît se poate de semnificativ să-l vedem pe Camil Petrescu pledînd cauza artei ca „reconstituire a realității interioare și exterioare”, cu alte cuvinte identificînd creația artistului cu realismul în accepția autentică și superioară a termenului (cea pe care i-o va da și Georg Lukács). „Asemenea asemănări (și încă nu perfecte) nu se întilnesc decît numai în creațiile propriu-zise. Și nu putem da un exemplu mai hotărîtor decît pictura din ce în ce mai prețuită a lui Vermeer van Delft”⁷.

În „Anexele” la „Știința Substanței”, ca și în „Modalitatea estetică a teatrului”, scriitorul va propune o distincție care i se părea de o reală valoare euristica: cea dintre „fantezie” și „imaginație”. „Se face foarte ades confuzie între imaginație și fantezie... Artiștii care au imaginație sînt genii creatoare, pe cînd cei care au numai fantezie sînt diletanți ai gîndirii. Deosebirea dintre aceste două modalități apare mai ales în acele numeroase «anticipări ale lumii viitoare» care se publică atît de des. E destul să remarcăm că descoperirile viitoare sînt fantezie, nu imaginație, căci a imagina o călătorie în Marte e pur și simplu a oferi posibilitatea ei, imediată, efectivă, dar ceea ce ni se oferă sînt combinații facile, dialectice, care nu se pot realiza imediat”⁸. Este evident că liberului exercițiu al fanteziei, dezlegat de contactul cu realul, nu i se acorda prea mare stimă. Camil Petrescu se arăta interesat numai de acea activitate a imaginației care se situa în prelungirea liniilor de forță ale realului și ale cărei rezultate se bazau pe potențarea seriilor cauzale concrete din imanența realității. Inteligența lui avidă de concret nu se putea mulțumi cu „combinațiile facile” și „procedeele simpliste” ale unei fantezii emancipate de rigorile obiective. „O mai bogată feerie decît jocul automat al caleidoscopului, forme mai surprinzătoare decît pata de cerneală strînsă în hîrtia împăturită, fantezia nu descoperă; un animal nou cu adevărat n-a realizat în basme; ridicarea corpului omenesc în cer e naivă în toate invențiile fanteziei... Ar fi de crezut în puterea de creație a fanteziei, numai dacă ar realiza de pe acum, real,

⁵ Camil Petrescu, *Teze și Antiteze, Cultura Națională, București, 1937*, p. 348.

⁶ *Modalitatea estetică a teatrului*, p. 79.

⁷ *Ibid.*

⁸ Camil Petrescu, *Imaginație-Fantezie în Știința Substanței*, text inedit, *Anexe*, mss. p. 134—140.

exclusiv prin ea însăși, momentul originii mișcării în univers, marginile acestui univers, lucrul în sine”⁹. Scepticismul său față de o artă scenică „pură”, eliberată de constrîngerile textului dramatic, în genul celei preconizate la un moment dat de Tairov în „Das entfesselte Theater”. își afla aci originea. Pretențiile regiei „creatoare”, oricît de îndreptățite ar fi fost desconsiderarea naturalismului, i se păreau deci inacceptabile. În măsura în care „însășirea fantastică” sau „sugestia” erau abstrase din funcția lor de mijloace auxiliare și transformate în scopuri ale creației. Convingerile lui estetice erau limpede exprimate: „creația rămîne pentru noi tot facultatea de *reconstituire* a realității interioare și exterioare. În fapt, ni se pare neîndoișor ca personajul Père Goriot de Balzac reprezentă mai multă creație efectivă decît o povestire fantastică de Hans Heinz Evers”¹⁰.

Efortul lui Camil Petrescu era de a croi drumul unei poziții teoretice proprii, care să depășească opozițiile factice naturalism-formalism, artă imitativă-artă „de esențe”, „verism”-„antiverism liber-tar” etc. Acuzația de „imitație” a realului, adusă predecesorilor lor de către adepții „teatrului pur” (Gordon Craig și școlile ieșite din doctrina lui), i se părea bazată pe o neînțelegere: după opinia sa, cei care pretindeau a „imita” realitatea nu ar fi făcut decît să imite o serie de convenții anterioare, căzînd victima unor iluzii, deoarece adevărata reproducere a realității nu era compatibilă cu „imitația servilă”, ci implica, de fapt, „un autentic proces spiritual, un act de pură creație”. „Imitația care e adevărată stare trivială (în sensul axiomatic al cuvîntului) al muncii în artă nu e imitația realității, ci imitația rutinară a teatrului fals, este imitația unui șir lung de transformări care n-au nimic a face cu «realitatea». Teatrul verist este tot atît de «real», de conformist ca și teatrul lui Meyerhold”¹¹.

Pe cît de categorice și decise erau negațiile sale, pe atît de prudent, și în fond

amîndîndu-mereu clarificările amănunțite, era în formularea conceptului său propriu despre artă. El arăta o încredere apodictică în viitorul „teatrului substanțial”, dar abia în *Addenda la Falsul Tratat* (textul din 1947, apărut ca postfață la ediția definitivă de „Teatru”), vom găsi o explicitare mai convingătoare a noțiunii (și aci cu referire exclusivă la literatura dramatică, nu la arta spectacolului). „Teatrul de mîine va depăși însă, deopotrivă, ambele conformisme ante- și interbelice, «verism» și «antiverism liber-tar» — scrisese în concluzia textului din 1941 publicat în programul Teatrului Național — căci va fi teatrul creației substanțiale, chiar dacă neînchipuit de multă neînțelegere beotănească îi va sta încă în-verșunat în cale”¹².

Dornic să evite deopotrivă Scylla naturalismului și Charybda expresionismului, fără nici o simpatie pentru o artă lipita „gasteropodic” (cum ar fi zis Blaga) de suprafața realității, dar neîncercător și în formula unei arte „exclusiv de esențe”, purificată de bogăția de seve a vitalului, Camil Petrescu năzuia către o artă bazată pe „integrarea esenței în concret”. Reflecțiile sale pendulau între cei doi poli: „concretitudinea” și „esența”. „Cadru fără esențe este ceea ce realizează literatura bună realistă, naturalistă (aci cei doi termeni sînt considerați ca sinonimi — n.n., N.T.); esența fără cadru este ceea ce a încercat, ameițită la rece de propria ei ispravă, și literatura expresionistă”¹³. În „Modalitatea estetică a teatrului”, el încercase să fixeze locul geometric al poziției sale folosindu-se de instrumentele fenomenologiei husserliene. Convingerea sa era că ordinea semnificațiilor din realitate nu o poate stabili decît *conștiința*. Prezența activă a conștiinței i se părea singura garanție împotriva unei transcrieri nediferențiate a realului. Se simțea cel mai aproape de „arta psihologică, atît de refuzată de expresioniști” și de „opera lui Marcel Proust, care, fără îndoială, constituie unul din cîștigurile esențiale ale culturii universale”¹⁴.

În fragmentele descoperite postum din „Cartea a II-a” a lucrării despre teatru, cea anunțată cu titlul „Modalitatea artistică a teatrului”, Camil Petrescu căuta să

⁹ *Modalitatea estetică a teatrului*, p. 139.

¹⁰ *Ibid.*, p. 140.

¹¹ Camil Petrescu, *Teatrul substanțial*, în *Programul Teatrului Național*, 1941, text reprodus în volumul *Documente literare, Editura Minerva, București*, 1979, p. 379.

¹² *Ibid.*

¹³ Camil Petrescu, *Addenda la Falsul Tratat*, în *Teatru, ediție definitivă, Fundația Regală pentru Literatură și Artă*, 1947, vol. III, p. 509.

¹⁴ *Modalitatea estetică a teatrului*, p. 142.

coboare în adâncime cu analiza pînă la identificarea rădăcinilor *metafizice* ale interesului dramatic. Eficiența *destinului*, tot ceea ce privea omul și destinul său, cu rădăcinile în instinctul de conservare al speciei, nevoia de a vedea obiectivate în trăiri similare activitatea apetitivă și volitivă, i se păreau a sta la baza participării la spectacolul dramatic. O întîmplare reală devenea dramatică grație unei asemenea implicări a interesului pentru destinul uman. „Esența acestui interes nu ne apare decît într-un motiv metafizic, într-un concept apriori al *voinței*, pe care îl descoperim printr-o analiză dusă la ultimele ei date și pe care se pare că îl verifică orice proces vital... Nu acțiunea ca mișcare este, deci, esența dramei, cum greșit s-a interpretat termenul grecesc, și care înțeles, perpetuul greșit, stă la baza tuturor interpretărilor despre dramă, ci *actul în senz de prezență*, întrucît traduce prezența umană. Mai exact, nu simpla prezență umană, ci prezența *conștiinței* (oriunde : în alt tărîm, în operă, în act, în gînd)”¹⁵.

Reflecțiile scriitorului gravitau în jurul ideilor de *prezență* și de *structură*. Tranziția de la planul întîmplărilor indiferente în neutralitatea lor exterioară la cel al întîmplărilor capabile să co-intereseze activ o conștiință participantă îi absorbea atenția. Sensul întîmplării devenită *spectacol* îl dădea prezența unei *structuri afective*. „Un om trece dimineața pe stradă ; nu prezintă nici un interes. A doua zi i se așine calea. Ce a intervenit ca un obiect, care nu trezea nici un interes, să trezească brusc un interes dramatic ? Se poate spune că *el a devenit prezență*”¹⁶.

Fenomenologia lui Husserl a fost receptată de Camil Petrescu ca o teorie a constituirii lucrurilor în *obiecte* ale conștiinței. Noțiunile de *prezență*, de *structură*, de *ritm* (structural sau fenomenologic, și nu „cosmo-biologic”) revin ca leit-motive în considerațiile sale estetice. Trăirea estetică îi apărea a fi prin excelență o exemplificare a caracterului *intențional* al conștiinței. Contemplația estetică (în speță, cea a unui *spectacol*, de pildă) îi apărea echivalentă cu descoperirea unei structuri înțeleasă însă ca un eveniment al conștiinței), căreia îi era „adăugat” un sentiment de *valoare*. El se arăta viu in-

teresan de *gestaltism* sau *Ganzheitspsychologie*, ca teorie psihologică a structurilor, dar observa, pe de o parte, că structura nu este independentă de părțile care o compun (un amănunt schimbat poate modifica și structura întregului), iar, pe de altă parte, în plan estetic, îl interesa reverberația în conștiință (*sensul* sau „*semnificația potențializată*”) a evenimentelor care alcătuiau o structură.

Miracolul conjunctului între „concret” și „esență” era considerat semnul adevăratei „genialități, creatoare”. Camil Petrescu căuta în fuziunea celor două planuri secretul creației artistice. „Un cadru concret este dificil de realizat, dar nu excesiv merituos ; pe de altă parte elaborarea de esențe în libertate este și ea dificilă, dar abia ceva mai mult decît cea dinainte ca merit” : „...a oferi o iluzie de esență fără suportul de structură concretă, este ca și cînd ai oferi copilul în soluție condensată, biftecul în buline și *Fiamlet* în rezumat esențial. Prezența acelei infrastructuri concrete, conjugată cu esența, este semnul puterii creatoare, fiindcă esențele în libertate sînt de domeniul unei relative facilități (în text, „facultăți”, dar credem că este o greșală de tipar — *n.n.*, *N.T.*) și se pot realiza industrial în cantități oricît de mari, de atelierele mai de soiu, însă copacul are legile lui de creștere”¹⁷.

În estetica spectacolului teatral, Camil Petrescu era orientat de aceleași criterii : a reconstitui „fluxul vieții interioare” dintr-o operă dramatică (structura ei ascunsă, nu cea imediat perceptibilă în „întriga” piesei) i se părea a reclama deopotrivă o gîndire superioară și o deplină „integrare în concret”, cu alte cuvinte, capacitatea de trăire intensă și spontanitate reflexelor. Într-un articol publicat în revista „Lumea” (1945), unde scriitorul deținea o rubrică „Cascada prejudecăților”, vorbind despre jocul Mariei Botta, actrița pe care el o „descoperise” în perioada directoratului la „Teatrul Național”, Camil Petrescu formulase o propozițiune cu un cuprins general-teoretic : „Spontaneitatea este în teatru indicele liminar al trăirii autentice...”

Unul dintre adversarii săi cei mai tenaci, N. Carandino, pe atunci președinte al Asociației criticilor dramatici, contesta se (deși nesemnat, toate indiciile confirmă că el era autorul articolului) vehement o asemenea teză, invocînd necesitatea „reflecției” ca factor determinant în compunerea unui rol. „Scena noastră este

¹⁵ Camil Petrescu, *Documente literare*, ed. cit., p. 360.

¹⁶ *Ibid.*, p. 364.

¹⁷ *Addenda la Falsul Tratat*, ed. cit., p. 509.

plină de giște spontane și curceni intuitivi...” — era argumentul spiritual, invocat polemic de preopinul lui Camil Petrescu. Consecvent convingerii sale mai vechi că „spontaneitatea” și „intuitivitatea” erau în asemenea cazuri simple „imitații” ale unor convenții anterioare, cu totul opuse „spontaneității” în accepția *create* pe care i-o dădea el, Camil Petrescu răspundea: „«Giștele spontane» și «curceni intuitivi» în teatrul românesc sînt tot giște și curceni de imitație”¹⁸.

Polemica îi prilejuia însă lui Camil Petrescu reamintirea pozițiilor clasice care s-au înfruntat în problema artei actorului: cele ale lui Riccoboni, Sainte-Albine, Diderot și Lessing. Întrebarea dacă artistul pe scenă trebuie să-și trăiască rolul sau trebuie doar să *simuleze* trăirea, supunându-și jocul unui control lucid, în funcție de o concepție precisă pe care și-o face despre personajul incarnat, a dominat confruntările de idei în problema artei actorului încă din secolul XVIII. (Tudor Vianu, în „Arta actorului”, este cel care oferă, pentru prima oară la noi, o sinteză luminoasă a unor asemenea debateri și controverse.) Camil Petrescu nu a arătat niciodată vreo simpatie pentru teza celebră a lui Diderot din *Paradoxe sur le comédien*, ci dimpotrivă: pentru el, după cum am văzut, trăirea intensă era o condiție liminară a artei actorului, pe care însă nu înțelegea cîtuși de puțin să o opună „atitudinii reflexive”, deoarece cele două planuri erau în reprezentarea sa strîns conjugate. În „Modalitatea estetică a teatrului”, vorbind despre jocul celebrei actrițe Clairon și despre elogiul pe care i-l făcea Diderot în *Paradoxe sur le comédien*, el contestă categoric poziția lui Diderot, reafirmîndu-și implicit convingerea despre necesitatea ca actorul să „încearcă real” emoțiile exprimate pe scenă. „Căci teza acestei cărți de mare răsunet este desigur falsă și a putut fi formulată așa doar într-o epocă dominată de concepția raționalistă a imitației frumosului în artă. Numai dintr-o înțelegere superficială și dintr-o necunoaștere a modalităților psihologice și estetice, s-ar mai putea lua azi în discuție întrebarea dacă actorul trebuie să încerce real ori nu emoțiile pe care le exprimă în scenă”¹⁹. Este interesant să remarcăm că autorul tezei de doctorat despre estetica teatrului se simțea „mai aproape”, cum o declară el

însuși, de teza opusă lui Diderot, cea reprezentată de Sainte-Albine, potrivit căreia la baza interpretării trebuie să stea „sentimentele autentice”, „emoțiile cores-punzătoare”, adăugînd însă imediat că teza lui Sainte-Albine „nu atinge nici ea specificul emoției în teatru”²⁰.

În polemica din „Lumea” el repudia din nou teza lui Diderot, deoarece „preconiza artificul, confecția și simularea sentimentelor”, pentru a-l apostrofa violent pe adversarul său N. Carandino, care nu ar fi „știut...”, că spontaneitatea este inerentă, necesară și specifică reflecției și meditației”. Camil Petrescu își reafirma, așadar, ideea că „reflecția” și „meditația” fac parte din esența acelei „trăiri dirijate” care este emoția dramatică, dar pentru el prezența lor nu numai că nu excludea „sentimentul autentic”, încercat pe scenă, ci stimula și potența trăirea directă, pînă la a elibera resurse nebănuite ale spontaneității. Concluzia articolului său din „Lumea” merită să fie reținută: „În realitate două lucruri nu se pot simula: spontaneitatea și inteligența, fiindcă amîndouă sînt modalități transcendente ale libertății... Pe scenă aceste două moduri pot fi desigur obiect de imitație, dar așa de grosolan că nu pot păcăli decît pe cei de la periferia intelectuală”²¹.

Camil Petrescu a încercat, în ultimele sale articole despre teatru, să-și delimiteze punctul de vedere și de cel al lui Stanislavski. El nu se arăta dispus să accepte ideea că „analiza actelor reflexe” ar sta la baza artei actorului. Comentînd definiția unui exeget sovietic al operei lui Stanislavski: „arta actorului e arta acțiunii scenice”, teoreticianul „regiei substanțiale” considera că ea s-ar potrivi mai curînd actorului de vodevil și de melodramă polițistă. Vechea sa adversitate la adresa confuziei între „act” (în sens dramatic) și „acțiune” poate fi aci regăsită. După opinia sa, spiritului lui Stanislavski i s-ar fi potrivit mai degrabă formula: „arta actorului este *adevărul* în acțiunea scenică”. Introducînd noțiunea de „adevăr în acțiunea scenică”, el socotea, desigur, că deschide poarta pentru propria sa teorie despre jocul actorului, cea a „regiei substanțiale”. Cu prilejul uneia dintre ultimele convorbiri cu Camil

¹⁸ Camil Petrescu, *Cascada prejudecăților*, în „Lumea”, nr. 4, 14.X.1945.

¹⁹ *Modalitatea estetică a teatrului*, p. 47.

²⁰ *Ibid.*

²¹ „Lumea”, art. cit.

Petrescu, el ne-a mărturisit, dealtfel, că tezele lui Stanislavski i se păreau aplicabile prin excelență rolurilor de compoziție: sugestia era că, în cazul personajelor puternic dominate de tumultul vieții interioare, de jocul reprezentărilor în propria lor conștiință, în genul celor pe care aspirase să le creeze el însuși în dramele sale, ar fi fost nevoie de o altă înțelegere a jocului actoricesc, bazată mai curînd pe „principiul imitației interioare”.²²

²² În 1928, cînd a avut ocazia să asiste la un ciclu de reprezentații ale „Teatrului de Artă” din Moscova la București (oferite de o parte a trupei lui Stanislavski, cea numită, în cronică dramatică din „Argus”, «grupul din Praga»), el își exprima însă aproape fără rezerve marea admirație față de stilul de joc imprimat de Stanislavski și școala sa actorilor ruși. Elogiul pentru „marea știință a regiei” se adresa puterii de a crea „iluzia desăvîrșită a vieții”. Cronicarul căuta să identifice secretul unei asemenea arte a regiei, pe care înțelegea să o distingă ferm de orice naturalism și autenticitate superficială: „În *Frații Karamazov*, ca și în *Cadavrul viu...* iluzia aceasta a

vieții nu venea însă din naturalitatea jocului, ci dintr-un angrenaj întreg de *gesturi reflexe* (deprinse, după cît se pare, după repetiții îndelungi), gesturi venite să trădeze preocupări anterioare în viață și gesturi pseudospontane admirabil studiate și abil trecute în al doilea plan, menite să excrete indirect subconștientul. Cred că aici e marea lecție pe care ne-o dă trupa rusească. În această atenție pe care o dă expresiilor indirecte ale subconștientului. Căci această lume e cu totul neglijată în teatrul românesc, care nu se preocupă decît de gesturi aparente”.

Jocul aceleiași trupe îi inspira lui Camil Petrescu considerații despre valoarea invenției regizorale și actoricești în „scenele mute”, pe care le vom regăsi mai tirziu integrate în tezele din manuscrisul, rămas inedit, al „Modalității artistice a teatrului”: „Actorii ruși au adăugat însă, după cît se pare, textului, atîtea intenții, atîtea scene mute pline de expresie și dramatism, că spectacolul e de mare artă...” (*Cronicele dramatice la spectacolele Teatrului de Artă din Moscova*, în „Argus”, din 28 octombrie 1928 și 4 noiembrie 1928).

Note

„ARLECHIN”

Caietul de teatru editat de secretariatul literar al Teatrului Național „Vasile Alecsandri” din Iași (redactori: Mircea Filip și Val Condurache) oferă cititorilor săi o perspectivă de notabilă deschidere culturală asupra fenomenului teatral autohton și internațional, cu precădere modern. Inițiativa ieșeană se cuvine remarcată mai ales pentru că „Arlechinul” încearcă să susțină un capitol cam sărac, atît în paginile revistelor de cultură, cît și în producția editorială: acela al articolelor și studiilor consacrate teatrului contemporan străin, ca

și al traducerilor de texte dramatice ținînd de aceeași categorie. Astfel, în numărul 4/1979 se publică *Aniversarea* de Harold Pinter (piesă, e drept, mai veche a autorului britanic) și *Cînd vinul este rece* de americanul John Kendrick, încă necunoscut publicului nostru, iar în numărul 5—6/1979 — *Manifest pentru Salvador Allende* de Alfredo Balducci și fragmente din dramatizarea *Convorbiri cu călăul* de Kazimierz Moczarski, ambele apărute în 1977. În privința studiilor și articolelor, acestea sînt, în general, serioase și documentate, chiar dacă, pe alocuri, tendința spre verbiaj este supărătoare.

Semnalăm numărul 5—6/1979 al „Arlechinului”, număr dedicat în exclusivitate teatrului politic. Grupează în capitolul de titluri generice elocvente: „Teatrul și istoria”, „Teatrul revoluției”, „Teatrul document”, „Teatrul protesta-

tar”, articolele se referă la reprezentanți notorii ai teatrului politic (italianul Dario Fo, vest-germanul Botho Strauss etc.), la activitatea unor trupe preocupate de acest tip de teatru („El Teatro Campesino”, „Bread and Puppet Theatre”) fără a se neglija nici contribuția mișcării teatrale din zone geografice mai puțin prospectate („Teatrul politic în lumea arabă”).

Interesante sînt articolele care se ocupă de teatrul politic românesc, încercînd conturarea fizionomiei sale atît în aria literaturii dramatice, cît și în aceea a spectacolului. Unele precizări și sugestii — privind definirea conceptului de teatru politic în România — ar putea constitui punctul de plecare al unor lucrări mai ample, de evidentă utilitate, în legătură cu acest subiect.

A. G.