

Termenul de măiestrie consider că ar trebui să semnifice un raport fidel între specificul artei actorului și modalitățile de a transpune în materia sensibilă un sistem propriu de a gândi și simți al artistului. Măiestria nu e o colecție de procedee, ci un sistem unitar și coerent de a scoate în evidență, de a lumina sensuri, semnificații; deci, înainte de orice, este un mod propriu de a gândi și a simți, și apoi de a transpune fidel și coerent ce ai gândit și ce ai simțit în actul scenic.

Atributele inteligenței actorului, *capacitatea lui de abstractizare*, de analiză și sinteză, capacitatea de a construi modele abstracte și de a le comunica, prin limbajul specific artei sale, care nu e numai cuvântul rostit, cum nu e nici numai mișcarea trupului, constituie, de fapt, elementul esențial, care nu poate lipsi și nici nu poate fi înlocuit cu altceva, din actul scenic ce aspiră spre „totalitate”, ca singură ipostază autentică și demnă a artei actorului.

„Artisticul” nu este numai ceea ce se vede și numai ceea ce se aude, ci mai cu seamă ceea ce se degajă din îmbinarea acestora, ceea ce ni se comunică prin mijlocirea acestora. Deosebirea dintre di-

létant sau meșteșugar și creatorul autentic stă tocmai în acest aspect: primii semulțumesc să rostească replica și să execute „mișcarea”, iar creatorul nu se oprește niciodată aici, ci caută să ne comunice „altceva”, ceva mai important decât mișcarea sau cuvântul, ceva ce depășește ca valoare expresia, imaginea sonoră sau vizuală propriu-zisă. Sensul, semnificația, înțelesul ce se degajă din concretețea imaginii o depășesc ca valoare, și creatorul autentic știe sau intuiește această realitate a artei lui.

Arta actorului nu e un hibrid alcătuit prin alăturarea oratoriei cu dansul sau pantomima, deși în decursul timpului ea a trebuit să se adapteze unei mari diversități de interpretări ale sensului ei fundamental. În ce măsură sîntem și noi fideli naturii ei originale, cît de mult ne depărtăm, sau cît de aproape ne păstrăm, prin înțelegerea noastră, de origini, rămîne de văzut, dar încercăm să ne plasăm într-un raport cît mai obiectiv — dar favorabil specificității — față de funcțiile, necesitățile, elementele care-i asigură permanența și unicitatea, cît și demnitatea autonomiei artistice.

## NOTE

### Un eveniment editorial

Vede lumina tiparului, la aproape opt decenii de la ediția princeps, *Istoria literaturii române în veacul al XIX-lea* de Nicolae Iorga, în trei volume, operă capitală pentru cunoașterea veacului nașterii și consolidării culturii noastre moderne. Cum bine se știe, marele cărturar, în sintezele sale literare, privește întreaga

dezvoltare a spiritualității românești potrivit întemeiatei convingeri că literatura nu poate fi separată de istoria ideilor și artelor.

Această sinteză este prima în cultura noastră care acordă teatrului locul meritat în mișcarea generală de idei. O primă și strălucită situație a dramaturgiei în aria spiritualității naționale. Pentru Țara Românească, sursa documentară este studiul academic al lui D. C. Ollănescu, *Teatrul la români*, 3 vol. 1897—1898, iar pentru Moldova și Transilvania, studiile parțiale, risipite în gazete. Se dă importanța capitală lui Vasile Alecsandri, creatorul repertoriului național, se accen-

tuează rolul lui Heliade Rădulescu și al emulilor săi în crearea Teatrului Național. Iorga a văzut, întîiul, că Teatrul Național, în epoca pașoptistă, a genezei, se confundă cu ideea revoluționară de „teatru al nației”, a scris că trebuie să vorbim despre afirmarea primei noastre scene nu de la inaugurarea clădirii (1852), ci de la spectacolele „Societății filarmonice” (1833).

Istoricii teatrului nostru — fie că au ținut seama de ea sau nu — aveau încă din 1907, data apariției întîiului volum al cărții în discuție, un îndreptar pentru periodizarea istoriei teatrului românesc.

I. N

