

■ ION CAZABAN

## *Seri de teatru "la Praga*

O incursiune în istoria teatrului cehoslovac modern, prilejuită de o scurtă călătorie de documentare cu obiective comparatiste precise, nu se putea limita doar la investigații de arhivă și la lecturi în bibliotecă, îmi dădeam prea bine seama, ci se cuvenea să includă viața de astăzi a acestui teatru, să fie totodată o aducere la zi a ceea ce cunoscusem și prețuisem prin diferite surse și contacte anterioare. La Praga, stagiunea demarase bogată în spectacole, titlurile erau numeroase, succesele durabile li se adăugau, chiar în acele zile, noi premiere.

### Un eveniment sărbătoresc

Evenimentul dominant, festiv, era aniversarea unui secol de activitate a Teatrului Național ceh, redeschis recent, după o restaurare amănunțită. Totodată, alături fusese construită „Noua Scenă”, clădire de o imaginație arhitectonică frapantă. În dimineața următoare sosirii mele la Praga, apropiindu-mă de marele pod „1 Mai” de peste Vltava, privisem îndelung edificiul neorenascentist al Teatrului Național, cu acoperișul proaspăt aurit, scinteind în soare, cu alegoriile statuare ce-l străjuiesc și se profilează, elansate, pe cer, iar ceva mai încolo, pe bulevard, descoperisem capsula gigantică de sticlă translucidă și beton a „Noii Scene”, menite a-l însoți în destinul său contemporan.



„Mama” de Čapek la Teatrul Național din Praga. Jirina Petrovicka, în rolul titular

Din repertoriul de la Național, ce anunța cu preponderență opere (*Dalibor*, *Mireasa vîndută*, *Secretul de Smețana*, *Rusalka* de Dvořak) și piese clasice (*Felinarul* de Jirásek), foarte solicitate de public, am reușit să văd montarea unei drame moderne, *Mama* de Čapek, tradusă și jucată și la noi. Aspectul sălii seculare mi s-a părut că-i accentuează sensul tragic, de rezonanță

clasică. În momentul culminant al acțiunii, moment axat pe conflictul dintre sentiment și datorie, evoluind însă, cu alte argumente, spre altă finalitate. patetismul sentimentului matern capătă o nouă cuprindere și se convertește, ascendent, în clarviziune responsabilă, în răspundere civică. Mai puțin conta straniul situației propuse de autor — dialogul celor vii cu morții — și mult mai mult confruntarea personajelor, sensul atitudinilor, răsfrînte și amplificate — ca printr-o lentilă măritoare — în procesul de conștiință prin care trece eroina titulară, Mama. Este un spectacol pe care l-am numit de „dezbateră” (regia, František Laurin), unde cuvîntul are prima și ultima importanță, gesturile și mișcarea scenică i se adaugă exacte, atunci cînd și atît cît trebuie, deși tranzițiile violente nu lipsesc, stările paroxistice se impun în momentele supreme. Personajele se adună într-un spațiu scenografic (Jan Dušek) permeabil la fluxul continuu al memoriei, al trecutului actualizat, și totodată din ce în ce mai vulnerabil la șocurile prezentului. Majoritatea personajelor sînt caractere esențializate, în trăsături definitorii (cu o anume pregnanță: Tatăl — Radbvan Lukavsky, Ondry — Petr Kostka, Toni — Vladislav Beneš), uneori decupate de lumină, siluete în contre-jour. Ele nu fac decît să întrețină drama personajului central — rol dificil, cu sollicitări diferențiate și în crescendo necontenit, imprimat întregului spectacol. Interpreta principală (Jiřina Petrovická), posedînd o temeinică tehnică profesională, a subliniat starea dilematică, febrilă, nuanțată, zbuciumul interior al personajului, izbucnirile patetice și retractările îndurerate, opoziția desperată și acceptarea tragică, marcînd o atitudine în evoluție, încărcată de sens.

Dacă la Teatrul Național am urmărit o piesă modernă, la „Noua Scenă”, în clădirea concepută de arhitectul Karel Prager, cu spațiu scenic transformabil (italian, elisabetan, central), piesa văzută a fost una clasică, din prima jumătate a secolului XIX, *Cîmpolul din Strakonický* de Tyl. Pe o suprafață circulară, înconjurată de public, povestea cu tîle a tînărului Svanda (Jiří Štěpnička). fiu de zînă și maestru neîntrecut al cimpoiului, aventurile sale în tovărășia șmecherului Vocilka (Josef Vinklár) peste mări și țări, unde caută să ajungă vestit, dar nu are parte decît de necazuri, reîntoarcerea la oamenii din satul său și la iubita ce-l așteaptă au fost reprezentate cu discernămint stilistic și cu tandrețe plină de înțelegere pentru importanța istorică a piesei. Este o dramă-feerie-comedie cu cîntece și cu tablouri

coregrafice, regizată (Vaclav Hudeček) într-un decor din foarte puține elemente, totdeauna evocatoare, metaforice citeodată (Josef Svoboda). Se remarcă fluența narației scenice, obținută prin succesiuni antrenante și racorduri revelatoare, bazate pe modificarea luminilor sau manevrarea la vedere a elementelor de decor.

---

## Întîlniri cu drama cehoviană

---

Știam că textele dramatice cehoviene au fost în mai multe rînduri jucate la Praga, unele cunoscînd montări de răsunet. Acum aveam șansa de a le reîntîlni, și chiar pe cîteva scene. La Teatrul Realist, spectacolul cu *Pescărușul* (regia, Luboš Pistorius) glosează pe tema relației dintre viață și teatru, în fond, dintre două moduri de a fi care, citeodată, se suprapun cu necesitate, se amestecă, cu scop sau fără, se stimulează sau se împiedică, se innobilează sau, dimpotrivă, se pervertesc reciproc. Momentul destul de dezvoltat din primul act — improvizarea scenei în vederea reprezentăției date de Treplev și Nina — trebuie socotit un moment-cheie pentru semnificația celor ce vor urma. Spectacolul își aprofundează optica, se mută pe planul conex al relației dintre realitate și iluzie, dintre aspirațiile ratate și veleitățile rămase active, apelînd, pe de o parte, la detalii de comportament actoricesc, pe de altă parte, la soluții vizuale relevante, la metafore regizorale. Cadrul scenografic (Otakar Schindler) este de o extremă convenționalitate — din simple panouri —, contrastînd cu interpretarea de amănunt viu, realist, spre a o „distanța”, a-i discerne falsele aparențe (cu care înseși personajele se amăgesc și își „trăiesc” viața). Spre fundal, unde fusese plasată inițial scena improvizată (scena în scenă), se va afla un ecran transparent, un patruleter cețos în care personajele se fixează, ca un miraj, într-un plan îndepărtat, rupt de celelalte (altfel, invizibil) și care materializează cu consecvență motivul dorinței de evadare, imaginea emblematică a nevoii de desprindere, dar și a singurătății personajului pornit spre altă viață. Este un spectacol în care cîteva interpretări se impun prin ineditul lor, implicit al concepției regizorale. Împreună, Nina (Marta Vančurová), Mașa (Jaroslava Pokorná) și Arkadina (Věra





**Marta Vančurova, interpreta Ninel Zarecinaia din „Pescărușul“ de Cehov, Teatrul Realist**



**Victor Preiss (Mozart) și Boris Rößner (Salieri) în spectacolul Teatrului „A.B.C.“ cu „Amadeus“ de Peter Shaffer**

Vlčková) pot reprezenta trei vârste și trei etape, cu deosebirile, dar și cu analogiile lor (reliefate în relațiile cu ceilalți sau printr-un joc expresiv cu obiecte similare): aspirație vulnerabilă, dorință crispată pînă la suferință fizică, veleitate artificial animată. O figură aparte a fost Trigorin (Jifi Adamira) mai virstnic decît îl indică piesa, tuns cazon, aplecat de spate, observînd viața în măruntul ei și fixînd-o în carnețel, ca într-un insectar, pentru a o transforma apoi în ficțiune, scriitorul trece printr-o schimbare surprinzătoare după apropierea sa, parcă incidentală, de Nina. Inerția somnolentă a lui Sorin (Ota Sklenčka) are un rost contrapunctic într-un spectacol de meditație existențială lucidă.

La Teatrul „S. K. Neumann“, *Unchiul Vania*. Intenția regiei (Jan Grossmann) pare să fi fost de a sesiza comicul voit de dramaturg în montarea pieselor sale. Dincolo de necazurile cotidianului cenușiu, de tristeți melodramatice și împo-

triviri nevrotice, dincolo de cuvinte, se arată rizibilul complicațiilor unor existențe purtînd vina propriilor neputințe și lașități. S-a mers, prudent totuși, către comicul de farsă și vodevil, contrastînd uneori cu soluțiile „psihologice“ de interpretare. S-au făcut modificări în scopul urmărit, s-au inserat „citate“ ilustre, ca pianina mecanică, lămurind adeziunea stilistică a spectacolului. Pianina anunță intrările, comentează muzical unele momente, insoțește zgomotos fuga inverșunată a Unchiului Vania în urmărirea profesorului. De obicei este manevrată de cei doi Teleghin (dedublarea unicului din distribuție, ei fiind un fel de Bobcinski și Dobcinski, probabil imaginați regizoral pe seama replicii lui Se-rebreakov, care citează din *Revizorul*). În interiorul fără pereți, dar marcat de șase uși, indicînd destrămarea și izolarea ființelor de acolo (scenograf, Michal Hess), pianina ocupă locul central și în jurul ei se concentrează momentele de

veselic, ațîțată cu vodcă, sau de protest, pînă la urmă sufocat ridicol. În pianină este ascuns pistolul cu care Vania (Zdeněk Ornest) vrea să tragă în profesor; apoi, însuși Vania este băgat și închis înăuntru de Astrov (Jan Teplý), pentru a-i înăbuși furia. În final, după monologul Soniei, în tăcerea care se lasă, apar cei doi Teleghin, unul avînd un trombon. Pianina începe să cînte. Vania își ascunde fața în mîini, într-un gest de desperare. Bătrînei Voinițkaia, ațîțită alături, îi cade bastonul. Vania se grăbește să-l ridice, încît cortina îl surprinde încovoiat la picioarele bătrînei.

---

## Un Musset realist

---

Calitățile actorilor de la Cinoherni Klub, acea umanitate vibrantă și acel tonus vital pe care știu să le imprimă, le-am regăsit în modul cum au interpretat personajele lui Musset din *Capriciile Mariane*. Nu mai este vorba de un imbroglîo tragic în viziune romantică, ci de expunerea modului în care se reflectă în destinele individuale o necruțătoare realitate socială. Caracterele (Octavio — Petr Čepek, Coelio — Rudolf Hrušínský, Mariana — Veronika Freimanová) au consistență și culoare, o vitalitate perfect diferențiată a comportamentului, în care elanurile senzuale, suicide, sînt tulburate de o tristețe tot mai adîncă. Ritmul alert al întregului spectacol, cu acute violente, este totuși mereu subordonat acestei tonalități de fond. Contribuția regizorală (Ivo Krobot) a fost multiplă de la accentele și sublinieri noi pînă la modificări în înfățișarea personajelor — toate, din perspectiva creatorului care a preferat să-și apropie textul piesei cu luciditatea analitică a realismului.

---

## „Micul“ Hamlet

---

Teatrul „Na Zábřadlí“, atrage, ca și altă dată, cu pantomimele lui Fialka, dar și prin montarea unor tragedii shakespeareene ca *Macbeth* și *Hamlet*, la care obținerea unui bilet este dificilă chiar și după cîțiva ani de la premieră. Se joacă o primă versiune a lui *Hamlet*, interesul publicului fiind sporit și de modalitatea interpretativă aleasă: tragicul modulat în registrul grotesc, bufoneria cu întorsătură singeroasă, sinistră (regia, Evald Schorm). Un Hamlet solid, gros, dacă nu chiar gras, față de var, cearcane negre, mustață, tricou și haine ceruite (Oldřich Vlach), inscrie, totuși, nouitatea apariției sale într-o linie de asimilare modernă a tragediei (cu repere

notabile la regizorul sovietic Akimov, în anii '30, ori, mai în vremea noastră, la dramaturgul englez Tom Stoppard). Masca de var cu cearcane colorate a clovnului s-a așezat și pe alte chipuri. Hamlet aparține nu numai „bunului“ rege asasinat, dar și vicioasei regine, el este fiul lumii de instincționalitate înfierbîntată în care trăiește, viermele l-a ros și pe el, dovadă, discrepanța dintre sentiment și comportare, dintre gîndul său și modul cum îl înfăptuiește. Corambis/Polonius — birocrat oportunist și spion ridicol — nu este ucis orbește, ci înjunghiat cu lovituri date cu sete.

Nu este exclus nici ca Ofelia, deloc idealizată în nebunia sa, dimpotrivă, căzută într-o animalitate iscoditoare, să fi fost „eliminată“ de Rege și Regină într-un moment de minie. La înmormîntarea ei, groparii sînt doi clovni cu nasuri roșii, de bețivi, care glumesc dîndu-și picioare în fund. Ei vor rămîne pe scenă pînă la sfîrșitul spectacolului. Duelul Hamlet—Laertes începe ca o întîlnire de scrimă sportivă (cu măști, pieptare și mănuși), dar cu cagule pe față. Groparul dă săbiile adversarilor. Tot el, în învîlmășeala care urmează, îl lovește în cap pe Rege, acesta se prăbușește și este omorît de cuțitul lui Hamlet. Brusc, totul se precipită. Violentă și pînă atunci, acțiunea fizică devine covîrșitoare, replicile sînt doar explicații date la repezeală. Groparul, fredonînd hazliu, îi tîrăște cu indiferență profesională pe toți morții tragediei — inclusiv pe Polonius și Ofelia — în mijlocul scenei, unde-i acoperă cu o plasă încăpătoare. Apoi un Fortinbras grăsun, mai gras ca Hamlet, va lua coroana...

Intr-o formulă uneori cam compozită, alteori de oarecare monotonie demonstrativă, procedeele de expresie șarjată, simbolizările stridente, contrastele nete, schematismele unei maxime convenționalități, clovnescul de gust popular, modernizările fătîșe au, desigur, corespondentul lor istoric, dar, acum, denotă cultura unei teatralități expresioniste.

---

## Mozart și Salieri

---

Prezentată, după cum se știe, în multe orașe ale lumii, am regăsit și la Praga, la Teatrul „A.B.C.“, piesa lui Peter Shaffer *Amadeus*, într-un spectacol remarcabil realizat regizoral (Karel Kříž), susținut de arta celor doi actori principali. Se joacă într-un decor cu o semantică strînsă, evolutivă (Jaroslav Malina), apelînd la fondul apercceptiv nor-

mal — totodată, spațiu funcțional de desfășurare a unor interpretări de amplu și variat dinamism. În primul rînd, pentru interpretarea dată lui Mozart, a cărui existență scenică pare o goană continuă, cu sincope surprinzătoare, cu opriri speriate, ceea ce-i modifică traiectoria pe linii lungi sau scurte, frînte sau unduioase, dar nu și agitația lăuntrică. Cu deosebită virtuozitate (Victor Preiss), Mozart este înfățișat inteligent, ironic, vital, inventiv, dar în imposibilitate de a comunica, mimînd bufonada scandalosă sau politețea curtenitoare, trădat însă aneori de tonul inciudat, disprețuitor, tot mai atent cenzurat. După mișcarea sa de elan ascensional din prima parte a spectacolului — cînd balanșoarele, aflate în decor, concretizează nu numai nepăsarea frivolă a unei lumi, dar și zborul înalt, periculos, pe deasupra ei —, mișcarea îi devine convulsivă, chinată, cu căderi în ralenti și repetate ingenuncheri. O zbatere de flutură fragil, prins fără scăpare, tot mai accentuată, pînă cînd tinărul trup, ca un arc rupt, se destinde brusc, doborît de moarte —

intr-un spectacol al cărui motto metaforic este aria „Fluturaș, nu mai ai aripioare...”. Compoziția vizuală și ritmică este impecabilă, cu contraste de efect între violența gestului și a replicii și caracterul dezinvolt, aerat, jucăuș al muzicii mozartiene. De fapt, nici Mozart, nici Salieri nu sînt fericiți; pentru o clipă, cel puțin, o desperare comună îi apropie și fiecare își caută sprijin în celălalt. Singurul care înțelege valoarea lui Mozart este Salieri (Boris Rösner), figură osoasă, fără frumusețe, lunganul măcinat lăuntric, clocotind de admirație și invidie amară.

Consultînd programul teatral pe care mi-l oferea actuala stagiune pragheză, au intervenit, firește, explicabile (și subiective) opțiuni între spectacole prevăzute în aceeași seară, iar durata vizitei mele a decis în privința unora dintre ele, reluate la un interval prea mare spre a le mai putea recupera. Dar și așa, din acest drum cehoslovac, am rămas cu imaginea unei vieți teatrale efervescente, de remarcabilă calitate a componentelor ei artistice.

## „Rampa”, acum 50 de ani iunie 1934

Premiile Academiei Române încununază autori și opere despre care se va vorbi și mai tîrziu tratatul de estetică muzicală al lui Dimitrie Cuclîin (raportor, George Enescu), traducerea *Poemului naturii* de Lucrețiu, datorală lui A. Murărașu, și cartea de documente *Ion Crăngă*, culese și comentate de prietenul humuleșteanului, N. Tîmirăș. ● *Cărăbuș-Expres* și-a numit N. Kirîtescu revista pe care Tănase o joacă „în decoruri absolut noi”. S-a impus ca interpret al genului elevul doamnei, Bulandra, Giugaru-Sandy Huși, răsfațatul spectacolului din pauză la cinematografe „de cartier” de pînă ieri. ● Mihail Sadoveanu este ales membru al Societății Autorilor Dramatici Români. Este autor a două texte

dramatice (spunem noi) : *De zăua mamei* și *Zile vesele după război*, reluate mereu pe scenele din țară. ● Jean Giraudoux se grăbește anunțînd un „deces” la care ar fi vrut să asiste : „Drama modernă moare. Tragedia, despre care se crede că e învechită, e cel mai tînăr dintre genuri”. ● La Paris, se cîntă o compoziție a dirijorului Operei Române, Ionel Perlea. Începutul unei cariere internaționale... ● O nuntă în lumea scenei Elena Zamora și tenorul Viorel Chicideanu. Apreciata artistă își va aminti cu nostalgie, peste ani buni de la divorț, romantismul acestui moment! ● Yonnel, societar al Comediei Franceze, gălătean de baștină, declară ca un brav slujitor al casei lui Molière ce este : „Prefer repertoriul clasic... foarte rar am găsit în piesele moderne o profunzime de gînd și de umanitate”. ● Se afirmă impetuos colonel-dirijor Egizio Masini. Va dirija pe stadioulul O.N.E.F. o orchestră de 700 de instrumente (dacă nu a greșit tiparul...).

În program. Wagner, Beethoven. Enescu. ● La Varșovia, apare o antologie a nuvelei românești, prefațată de N. Iorga. Nu lipsesc din sumar Ion Creangă, Mihail Sadoveanu, I. Al. Brătescu-Voinești, Emil Gîrleanu, Cezar Petrescu, Victor Eftimiu... Sîntem din ce în ce mai citiți peste hotare, în buze versiuni literare. ● La adunarea generală a Sindicatului Artiștilor, s-a ales noul președinte, Maria Filotti, cu 72 de voturi, 1-a „bătut” pe Ion Manolescu (doar 48 de voturi). ● În librării două titluri de reținut — *Viața lui Ștefan cel Mare* de Mihail Sadoveanu și cartea de eseuri a lui G. M. Cantacuzino, *Izvoare și popasuri*. ● La *Marconi*, „în cartier”, tandemul Siță Alexandrescu — Tudor Mușatescu a „pritocit” un fost succes parizian pentru un sigur succes dimbovițean, *Valsul dimineții*. Misu Fotino, N. Gărdescu, Maria Wauvrina, Nora Piacentini ne amintesc că e vară, tocmai bîns să privim „din grădina” poaveștile scenei...

I. N.