

Traducerea făcută de Argintescu-Amza, ni se spune: „Se face încercarea de a se transpune în rominește întreaga complexitate și adâncire a acestei capodopere”. De ce „se face încercarea...”? Traducătorul a și transpus, însă nu cum pretinde textul din program că „a transpus adâncirea capodoperei”. Programul la *Ani de pribegie* se deschide cu un articol, care citează un motto pus de autor în fruntea piesei, precum și o replică din piesă, pe care articolul o citează de două ori. Imediat, vine articolul regizorului, care și el citează același motto și aceeași replică. Articolul din fruntea programului la *Libelula* e sub orice nivel. Incepe așa: „Ideea piesei cu toate aspectele de comedie ale subiectului este destul de gravă”. Apoi ni se spune că „Marine trece de la o copilărie la adolescență...” Sau: „Ajunsă la vârsta când trebuie să dea UN examen de maturitate pentru a intra la Institut...” Și: „...ea a fost decorată cu Steaua DE Aur de Eroină a muncii socialiste...”

Teatrul Muncitoresc C.F.R.-Giulești nu este nici el încă bine fixat asupra concepției pe care trebuie s-o aibă despre propriul său program. Totuși, e mare distanță între primele programe-fițiucă și cel alcătuit pentru *Jocul dragostei și al întâmplării*.

Creдем că cel mai slab se prezintă în această privință tocmai Teatrul Național „I. L. Caragiale”. La unele spectacole, ca *Fata fără zestre*, *Ultima oră*, *Matei Millo*, *Mielul turbat*, atît piesele cît și autorii sînt cu mare grabă expediati într-o păgînuță îngustă. Cel mult ni se oferă cîteva fotografii mai sugestive. Dar, în genere, sărăcia textelor e flagrantă. Abia pentru *Citadela sfărîmată* ni se oferă un program îngrijit tipărit, cu gust alcătuit și cu texte bine și literar gîndite.

În ciuda observațiilor noastre critice, în ciuda faptului că mai sînt destule de făcut în această privință, este de observat că sistemul cu mult departe de acele programe puse la stilul pamfletului ascuțit, de poetul Tudor Arghezi în anul 1911.

Lascăr SEBASTIAN

Plastica unui spectacol

Cine a privit marile fresce ale Renașterii sau — pentru a ne apropia de tradiția rominească — picturile murale ordinioară înfloritoare în minăstirile Moldovei, a reținut desigur, în armonia de ansamblu, diversitatea de fizionomii și de atitudini a figurilor umane reprezentate. Apropiate sau periferice față de focarul compoziției, mai mult sau mai puțin inserate în miezul alegoriei, figurile secun-

dare se bucură de aceeași tratare plastică minuțioasă, care e rezervată personajelor principale. Nici un detaliu nu e sacrificat, nici o trăsătură nu e gest gratuit de penel: totul — linie după linie, culoare după culoare — se compune într-o viziune amplă, care poate fi citită la fel de bine dinspre centrul de perspectivă în afară, ca și invers.

Considerînd aspectul vizual, plastic al spectacolului de teatru, s-ar putea spune cu toată convingerea că regizorul, scenograful și creatorul costumelor sînt, într-un fel, pictori de mari compoziții, de fresce. Dacă ultimii doi — lucrînd efectiv cu uneltele artelor decorative — creează cadrul, perspectiva spațială și înveșmîntarea, cu un cuvînt, *situează* spectacolul, regizorul este un meșter zugrav mai ciudat: el operează cu oameni vii sau cu grupuri de oameni — toți detațiați în trăsăturile cele mai expresive — cărora le alternează mișcarea cu starea pe loc, într-o serie continuă de tablouri dinamice și colorate, pe care le intensifică sau le scade în razele reflectoarelor

Astfel, pe lîngă cadența acțiunii și a dialogului, spectacolul de teatru poate dobîndi și cadență plastică și coloristică, valoroasă, firește, numai cu condiția integrării în respirația generală a montării.

Figurația din *Apus de soare* n-a imbiat la aceste considerații. De data aceasta, regizorii (în fertilă colaborare cu scenograful și cu desenatorul de costume) au avut ochi și sensibilitate pentru ceea ce e contur și culoare în spectacol. Trecem peste faptul — deși remarcabil — că aproape întreg „corul” figurației a fost alcătuit din „soliști”, mulți cu renume, și reținem puternica individualizare, autonomia fiecărei figuri în parte. Dar o asemenea autonomie n-a dus — cum de obicei se-ntîmplă — la o mișcare anarhică. Dimpotrivă, toate expresiile figuranților s-au modelat pe o viziune plastică unitară, în scene și tablouri pline de o grațioasă intensitate. (Amintim în mod particular, grupul de sfetnici din actul I, scena din sala tronului în actul III, finalul.)

Odinioară, în prerenășterea, ca să dea relief grupurilor de figuri, pictorii suprapuneau din belșug capete aureolate și uniforme de sfinți, creînd așa-zisa *perspectivă corală*. Era procedeul primitiv al unei epoci ce nu cucerise încă legile perspectivei și nici principiul diferențierii caracterelor. Printr-o fază oarecum analogă a trecut și figurația în teatrele noastre, pînă nu de mult, în sensul că nu s-a izbutit să se marcheze diferen-

țierea individualităților în scenele de masă, și nici să se dea acestora contururi armonioase în ansamblu. *Apus de soare* deschide perspectiva unor noi și necesare progrese și în acest domeniu.

F. P.

Învățați-ne să rîdem

Oricine știe să rîdă, dar nu oricine știe *cum* și *cînd* să rîdă. În diferența aceasta, pe distanța dintre om și omul de gust, se înscrie rostul actorului comic.

Teatrele noastre au avut și încă au destui actori a căror simplă apariție pe scenă stîrnește risul spectatorilor. Frumoasă recunoaștere, cu atît mai mult cu cît e spontană, a calităților care fac din actorul de comedie favoritul publicului! Asemeni lacrimilor stoarse de tragedian, hohotele de ris arată că aplauzele sînt de prisos: granița de lumină a rampei a dispărut și, pentru o clipă, spectatorul se află el însuși în mijlocul eroilor, participînd la drama lor comică sau tragică. E nevoie de un efort asupra lui însuși, de o smulgere brutală de sub imperiul vrajei artistice, pentru ca omul din sală să redevină spectator.

Că publicul ride la intrarea în scenă a unui actor comic este explicabil: e o reacție imediată în fața elementelor exterioare ale actorului (chip, siluetă și gest) care — elocvente în mutismul lor, asemeni măștii comice a teatrului antic — exprimă comicul aproape tot atît de complet ca și cuvîntul. Reacția aceasta dovedește că actorii comici se bucură de un anumit credit, obținut pe baza creațiilor lor anterioare. Actorii știu lucrul acesta și, de aceea, unii dintre ei abuzează de spontaneitatea generoasă a publicului. *Instrumente* ale artei lor, elementele materiale: glasul, gestul, silueta, nu trebuie însă confundate cu *substanța* ei. Glasul, silueta și gestul lui Gr. Vasiliu-Birlic sînt doar o parte din mijloacele cu care actorul este chemat să realizeze un anumit personaj. Acest personaj este cu totul altul decît Gr. Vasiliu-Birlic și, de aceea, în măsura în care marele nostru comic se mulțumește să împrumute personajului trăsăturile sale, el nu-l realizează decît în intenție. Publicul nu rîde de personaj, ci de glasul, silueta și gestul lui Gr. Vasiliu-Birlic, care, în ele însele, n-au nimic comic, ci își trag această calitate din alte roluri comice cărora actorul le-a dat expresie deplină — dovadă că spectatorul

nu le-a uitat. Cele două spectacole Molière de la Teatrul Național din București sînt concludente în sensul acesta.

A înșenina prin ris viața oamenilor e o nobilă misiune. Dar a-i învăța *cum* și *cînd* să rîdă este o sarcină pe cît de nobilă, pe atît de grea. După cum e mai sensibil la melodramă decît la tragedie, marele public gustă mai deplin farsa, comedia bufă, decît umorul, ironia, comicul de idei. Făcînd concesie acestui public, actorul comic lunecă fără să-și dea seama spre exercițiul gol desigur virtuos al instrumentelor, în dauna artei sale. Doica din *Romeo și Julieta* este un rol savuros și complex. Vorbînd ca o precupeată din Moldova, insistînd asupra expresiilor libertine și „tunînd și fulgerînd” împotriva bărbaților, Marioara Davidoglu trădează, în spectacolul Teatrului Național din Iași, atît demnitatea versului shakespearian, cît și caracterul personajului — totul de dragul unui public încă nu pe deplin educat care, voînd să se amuze, cere tragediei lui Shakespeare ceea ce i-a oferit *Omul care a văzut moartea*.

Cu cîtă satisfacție notăm, în schimb, apariția lui Radu Beligan în *Șmil* din *Apus de soare* de Delavrancea! La prima replică a doctorului evreu, spectatorii recunoscînd sub costumul de epocă, glasul, silueta actorului comic, au o pornire firească spre ris; la cea de a doua, reacția este identică, deși parcă mai rezervată. Se simte în public o mare nedumerire: cum se face că glasul și gestul lui Beligan, care au declanșat de atîtea ori risul, nu stîrnesc, și de data aceasta, hohotele? Oare ce s-a întîmplat cu Beligan că la a treia replică nimeni nu mai ride? În fond, ceea ce s-a întîmplat cu Beligan, ar trebui să se întîmple cu toți actorii comici: să renunțe la propria lor mască, la concesiile făcute unui public neavizat și să înfățișeze personajul în tot ceea ce *acesta*, nu ei înșiși, are comic. Pe scena Teatrului Național din București, *Șmil* trăiește în toată finețea și adîncimea caracterului său atît prin ceea ce comedianul i-a refuzat din bogatul arsenal al mijloacelor sale actoricești, cît și prin ceea ce artistul i-a adăugat ca trăire autentică.

Rostul actorului comic este acela de a ne învăța *cînd* și *cum* să rîdem. Refuzînd să înalțe la rang de *scop* ceea ce constituie doar *mijloacele* artei sale, el este chemat, ca și adevărații umoriști, să-și ia în serios propria sa artă.

Șt. A. D.