

gere a psihologului, autorul aduce explicarea vorbirii „pe radical” a eroilor lui Caragiale din lumea mic-burgheză, cu pretenții de intelectuali — Leonida, Zița, Rică Venturiano —, în legătură cu situațiile excepționale care reclamă un stil mai înalt de exprimare decît acele al vorbirii obișnuite.

Comicul în vorbirea personajelor lui Caragiale rezultă în general din incapacitatea eroilor săi de a gândi logic, de a stabili raporturile juste între noțiuni și de a găsi construcțiile stilistice potrivite în exprimarea ideilor. În relevarea acestor elemente caracteristice, care dezvăluie psihologia și substratul social al mentalității eroilor caragialieni, prin limbajul lor specific, studiul acad. Iordan este o contribuție de o incontestabilă valoare critică și literară.

El reprezintă, în același timp, un mijloc de a surprinde procesul de creație a personajelor marelui dramaturg, deosebit de util pentru scriitorii noștri dramatice de azi. În urmărirea atentă a materialului lingvistic — care a constituit laboratorul unde și-a plămuit Caragiale eroii —, dramaturgii noștri contemporani găsec o sinteză a experienței artistului, omului de teatru și neobositului observator al vieții sociale care a dat cele mai autentice tipuri viabile și reprezentative literaturii și teatrului nostru clasic.

Mircea MANCAȘ

## Experiențe trecute și precizări\*

În mișcarea teatrală germană de la începutul secolului nostru, numele lui Max Reinhardt a fost înconjurat de un fel de aureolă; calificat cînd „copil teribil”, cînd „revoluționar” al teatrului, el s-a bucurat de un prestigiu, pe care multă vreme nici nu l-au putut zdruncina atacurile violente ale adepților tradiționalismului în arta teatrală, nici discredita admirația entuziastă, excesiv de laudativă, a propriilor lui partizani. Într-adevăr, nu pot fi tăgăduite meritele deosebite prin care Reinhardt și-a cîștigat dreptul de a figura în galeria marilor animatori înzeștrați cu o viziune originală. Mai fiecare nouă scenare a lui a fost o lovitură de berbece în zidul gros al citadelei academismului teatral german. Dar Reinhardt a fost preocupat mai cu seamă de „descătușarea”, „înnoirea” formelor artei scenice, de „stilizarea” învelișului ei exterior — constatarea se aplică întregului complex de fenomene cuprinse în sfera regiei — și mai puțin de adîncirea sensurilor, de

scoterea la iveală și reliefaarea conținutului de idei al operelor dramatice. De aceea, a atribui căutărilor și încercărilor lui valabilitatea unor soluții desăvîrșite și depline — așa cum au făcut admiratorii lui exagerați — înseamnă a le denatura propriile și semnificația reală, a trece sub tăcere limitele și slăbiciunile măiestriei reinhardtiene, ale căror rădăcini trebuie căutate în mărginirea concepției regizorului german despre artă. În acest sens ni se par semnificative și binevenite unele precizări întilnite în cartea *Scenograf la Max Reinhardt*, al cărei autor a fost unul din cei mai apropiați colaboratori ai regizorului în perioada cea mai fructuoasă a activității sale (1905 — 1921). Iată ce observă în treacă Ernst Stern, vrînd să facă înțeles spiritul ce domnea în teatrele al căror conducător artistic era Reinhardt: „În fond, Max Reinhardt nu a fost un luptător. Îi plăcea să experimenteze...” Și în alt loc: „Nici Reinhardt, nici eu însumi — și acest lucru se cuvine să fie subliniat — nu ne pretindeam reformatori... M-am bizuit din principii totdeauna pe propria mea inventivitate...” Acest punct de vedere reiese limpede din textul cărții lui Stern; el îi imprimă o notă de relateare caleidoscopică, de expunere neadîncită, deși captivantă. Stern ne plimbă printre decoruri și costume, evocă pentru noi — sîntem înșepiți să spunem mai curînd „pentru sine” — puneri în scenă fastuoase și meșteșugite: *Penthesilea* de Kleist, *Macbeth* de Shakespeare, *Moartea lui Danton* de Büchner și multe altele. Rînd pe rînd, ele se perindă în fața noastră, ca niște tablouri scenice smulse o clipă din întineric de lumina orbitoare a reflectoarelor, și dispar pe dată spre a fi înlocuite de altele, în treacă, unele amănunte cu privire la poziția aproape înjositoare a artistului decorator, a scenografului la teatrele oficiale din Germania imperială (în contract se stipula că persoanele din familia domnitoare și membrii marcanți ai guvernului aveau oricînd dreptul să-i impună soluții conforme cu gusturile lor; sau: la Opera din Berlin, artistul răspunzător pentru costume era dator să controleze dacă dansatoarele și cîntărețele nu omiteau să poarte corset cînd se produceau, pentru a nu șoca „delicatețea” împărătesei!), ca și povestirea făcută cu umor a „războiului tricourilor” — din care au ieșit în cele din urmă învingători bunul simț și bunul gust —, toate la un loc fac din cartea de amintiri a lui Stern o lectură facilă, plăcută și foarte adesea instructivă. În ciuda caracterului fragmentat al expunerii, care se datorează pesemne și faptului că avem de-a

\* Ernst Stern, *Scenograf la Max Reinhardt*. Editura Henschel, Berlin, 1955.

face cu extrase dintr-o lucrare de proporții mai mari a aceluiași autor, apărută în limba engleză sub titlul *My life, my stage* (Viața mea, scena mea), cartea *Scenograf la Reinhardt* îi poate interesa deopotrivă pe simplici iubitori ai teatrului, ca și pe istoricii lui.

T. STAIU

## Omul de teatru\*

După *Réflexions sur le théâtre*, carte de memorii și în același timp de cercetări și meditații asupra funcțiilor artei teatrale, actorul și regizorul francez Jean-Louis Barrault prezintă o nouă lucrare despre viața zilnică a unui om de teatru.

Socotind necesar să precizeze noțiunea cu care va opera de-a lungul celor 148 de pagini ale cărții, Jean-Louis Barrault oferă cititorului, chiar în primele pagini, o definiție asupra omului de teatru, care în lumina concepțiilor sale, nu poate fi decît acela care „acceptă din dragoste pentru cei cîțiva metri pătrați de scîndură și pentru viața care poate fi recreată pe scenă, să slujească toate profesiunile, toate meșteșugurile, chiar și toate corvezile pe care acestea le antrenează”.

Omul de teatru trebuie să cumuleze, așadar, aproape toate atribuțiile membrilor unui colectiv teatral — de director, regizor, actor etc.

Odată stabilită noțiunea „om de teatru”, Barrault ridică cortina, oferind cititorului unul din cele mai neobișnuite spectacole: nașterea unei reprezentații teatrale. În fața noastră se perindă autori dramatici, decoratori, regizori, actori, mașiniști, oameni cu temperamente deosebite și caractere structural diferite, toți însă, în egală măsură, vedetele principale ale acestui spectacol puțin comun. Oamenii se ciocnesc, se înfruntă, conlucrează, acționați de mîna sigură a omului de teatru, totdeauna prezent în mijlocul lor. El e forța motrice a acestui spectacol imaginat de Barrault, animatorul lui, sufletul teatrului, conducînd toate personajele spre final: premiera unei noi piese. Iată-l în mijlocul actorilor, urmărind repetițiile, preocupat ca fiecare din ei să găsească drumul spre adevărata creație. În fața lui se perindă mașiniștii, decoratorii, personalul administrativ, pînă și omul care lipește afișe. Fiecare îl solicită, îl întreabă. Și omul de teatru trebuie să-i lămurească pe toți, să-i ajute, eficient, căci de el depinde în cea mai mare măsură reușita noii premiere.

\* Jean-Louis Barrault, *Je suis homme de théâtre*, Editura Conquistador, colecția „Mon métier”, Paris, 1955.

Dintre toți factorii chemați să contribuie la împlinirea fenomenului teatral, Barrault acordă autorului dramatic o importanță primordială:

„Arta teatrului este, înainte de toate, arta autorului — spune Barrault. — Autorul este rațiunea de a fi a teatrului. El este acela care îl fecundează. El este părintele. El reprezintă Puterea.”

Dacă teatrele își cîștigă reputația lor prin autori, oamenii de teatru își merită gloria în măsura în care știu să servească și să descopere autorii.

Teatrele de astăzi acordă, după părerea lui Barrault, prea puțină importanță îmbogățirii patrimoniului dramaturgiei cu noi lucrări. Practica multor teatre de a recurge la piese din repertoriul vechi, obișnuința onora din ele (cu excepția Comediei Franceze) de a abuza de repertoriul clasic nu favorizează dezvoltarea dramaturgiei contemporane.

*Je suis homme de théâtre* este mai degrabă o causerie, pe alocuri idealistă, care pune marele public în contact cu meseria omului de teatru, dar și cu atmosfera și problemele specifice ale teatrului, înfățișîndu-ni-l pe Jean-Louis Barrault ca pe un îndrăgostit de profesiunea lui, plin de nemărginit respect față de muncă, de om și de operele lui.

Paul B. MARIAN

## Despre arta vorbirii scenice\*

Tehnica vorbirii scenice constituie o ramură importantă a învățămîntului artistic teatral, structural legată de problemele de măiestrie a actorului. Vorbind despre importanța unei juste însușiri a regulilor vorbirii scenice, K. S. Stanislavski spunea: „Cînd un actor — cu un glas bine pus la punct, posedînd o tehnică de virtuos al rostirii cuvintelor — își spune cu glas răsunător textul pe scenă, el mă cucerește prin măiestria sa. Cînd actorul pătrunde în inima literelor, cuvintelor, frazelor, gîndurilor, el mă poartă spre adîncile tainite ale operei poetice și ale propriului său suflet. Cînd actorul colorează viu cu glasul și conturează cu intonația ceea ce trăiește lăuntric, atunci mă silește să văd cu privirea minții aceste chipuri și imagini despre care-mi vorbesc cuvintele și pe care le creează imaginația sa creatoare”.

Cuvintele lui Stanislavski definesc plastic importanța și rolul vorbirii scenice: a-l deprinde pe actor să transmită într-o desăvîrșită formă artistică gîndurile exprimate de un autor într-o lucrare literară.

\* E. Sariceva, *Vorbirea scenică*, Iskusstvo, 1955