

Avea dreptate Soare

Care este natura artei actoricești? Cum se plămădește viața pe scena convenției teatrale? Ce determină făurirea aceluși miraj contagios care ia ființă la lumina rampei?

Iată numai câteva din nenumăratele întrebări la care au încercat, tulburați de muzele poeziei dramatice, să răspundă de-a lungul vremii Aristofan și Molière, Goldoni și Ostrovski, Gorki și Caragiale, Eminescu și Maiakovski.

Sînt probleme de natură să agite și astăzi lumea oamenilor de teatru, care caută neistoviți, pe acest tărîm, soluții ingenioase, explicații cuprinzătoare.

Deunăzi, Bertolt Brecht propunea o așa-numită tehnică a „distanțării”, menită să împiedice identificarea actorului cu personajul interpretat. Propagator al „teatrului epic”, marele dramaturg și om de teatru german susținea necesitatea de a se evita iluzia realității în scenă, în intenția solicitării unei atitudini „obiective și critice” din partea spectatorului.

Doi mari actori, Jean-Louis Barrault și Michael Redgrave s-au pornit să-l contrazică, apropiindu-se de tezele celebre ale lui Stanislavski, care recomanda actorului să nu reprezinte personajul, ci să devină efectiv eroul interpretat, însușindu-și în mod organic gîndurile și sentimentele lui, acționînd în scenă ca și cum acțiunea s-ar petrece în realitate.

N-am de gînd — nu-i vorbă, n-am nici calitatea — să demonstrez cu un ton sentențios cit de tare greșeste unul și cit de multă dreptate are celălalt. Mi s-a întîmplat însă nu de mult să văd, la noi în București, câteva spectacole ale unui mare teatru: M.H.A.T. Și l-am crezut încă o dată, cu toată tăria, pe Konstantin Sergheevici Stanislavski...

Am fost în zilele acestea contemporanul lui Gogol și Tolstoi, al lui Cehov și Pogodin. Am avut iluzia deplină a realității, în calitate de martor al vînzării sufletelor moarte, de participat la începuturile electrificării în țara sovietelor, de prieten îndurerat al Annei Karenina. Și nu mi-am pierdut pe drum, în aceste seri încîntătoare, atitudinea obiectivă și critică, izbutînd să-l condamnăm pe Karenin, să apreciez lucid drama Irinei și a Mașei, să descifrez cu simpatie evoluția interesantă a inginerului Zabelin.

Toate acestea nu m-au împiedicat nici o clipă să fiu prizonierul unei mari emoții artistice, generate cu supremă iscusință de colectivul M.H.A.T.

Poezia dramei cehoviene am auzit-o transmisă în niște tonuri oarecum deosebite de acelea cunoscute pînă acum pe scenele noastre. S-ar putea vorbi de simfonismul acestui spectacol, care a sunat pe tot parcursul grav, cu unduiri lirice învăluitoare și cu subtile accente de comedie; pe alocuri, cite un solist discret, cu glas de flaut sau violoncel, a împlinit această armonie desăvîrșită. Atmosfera cehoviană, care constituie totdeauna obsesia regizorilor, n-a fost insinuată prin pauze istovitoare, prin suspendarea artificială a acțiunii și prin tăceri care se măsoară cu minutele; ea a existat prin valorificarea substanței dramatice dense a piesei, prin punctarea măiastră a cuvîntului, prin mișcarea sugestivă a personajelor în drumul lor spre deznodămînt.

Actorii nu s-au sfiit să joace în Trei surori și replicile de comedie, fără să considere că au comis o impietate la adresa lui Cehov. Și am avut impresia că ele n-au alterat fundalul sentimentelor răvășitoare care-i macină pe eroi, avind aerul, atît de propriu artei marelui scriitor rus, de a apărea ca efectul unui ris printre lacrimi.

Risul s-a eliberat de lacrimi în Roadele învățaturii și în Suflete moarte, unde a oscilat, cu o limpezime cristalină, între umorul fin și momentele îmbibate de pastă grotescă. În toate situațiile, însă, un impresionant simț al măsurii a păstrat neintinat echilibrul artistic, care n-a frizat nici o clipă vulgaritatea. Am avut sentimentul că actorii au privit cu aceeași seriozitate și neîntrecut simț al răspunderii comedia ca și drama, că au pornit la drum în ambele situații cu mijloace asemănătoare, drămuind cu mîgală valorile cele mai subtile numai în etapa finală și ajungînd la soluțiile unui comic prin excelență artistic. N-am putut să nu-mi amintesc cu un sentiment penibil, prin jocul unei capricioase asociații, spectacolele molierești de anul acesta de la Teatrul Național, în care vulgaritatea și instrumentele depreciate, ale risului de dragul risului cu orice preț, au înlocuit, cu totul nemotivat, adevărata artă a interpretării comice.

În comedie și în dramă, admirabilii actori moscoviți s-au mișcat la fel de firesc, compunînd cu o virtuozitate egală.

Imi va fi foarte greu să-l uit vreedată pe Gribov, a cărui magistrală artă nu s-a dezmințit în Cebutikîn — care mi se pare cea mai puternică realizare din Trei surori —, în Primul țaran din Roadele învățaturii, în Sobakievici din Suflete moarte. E poate o impresie foarte subiectivă, dar în fiecare spectacol în care a evoluat, Gribov m-a convins cu prisosință că e unul din cei mai mari actori dintre cei mari. O ascuțită sensibilitate, completată de o fină intuiție scenică și o mare capacitate de reflecție, completată de spontaneitatea mișcărilor celor mai neașteptate cuprinse cu fidelitate în logica personajului, caracterizează această personalitate artistică neobișnuită.

O excepțională pluralitate a registrului sensibil a dovedit, de pildă, și Kedrov. Momentul explicației, în care Anna Karenina îi declară că nu-l iubește și că are un ibovnic, l-a făcut, pentru citeva clipe, să pară neinsuflețit în scenă: l-am văzut, parcă, cu orbitele goale, îmbrăcînd o mască mortuară, din care răminea evident doar un rictus amar, tragic, întins pe întreg obrazul. Pentru ca, numai după o jumătate de ora, în fragmentele din Suflete moarte, să compună un Manilov copios de comic, marcat pînă la grotesc în fiecare clipire, în surisul timp, arborat egal și expresiv de-a lungul întregii scene, în fiecare mișcare abia schitată.

Să nu-l nedreptățim — e atît de greu într-o enumerare sumară, care nu poate să-și propună să cuprindă decît un număr înfim de aspecte — pe Livanov. Tragismul primei părți a existenței lui Zabelin din Orologiul Kremlinului, excepționala creație a lui Solenii din Trei surori — în care a realizat o compoziție minunată, culminînd în scena despărțirii simbolice de Irina (din actul IV) — au făcut loc în Suflete moarte volubilității temperamentale, punctate de grotesc, a lui Nozdrev.

Trecerea aceasta de la un gen la altul, schimbînd haina, sentimentele și gîndurile unor personaje situate la antipod, a dovedit alături de marea virtuozitate a actorilor de la M.H.A.T. falsitatea tezei care susține în teatru valabilitatea „emploi”-ului. Ea ne-a amintit de interesanta experiență de la Teatrul Național cu O chestiune personală, în care Costache Antoniu, Ion Finteșteanu ș. a. au fost distribuiți altfel decît „se cuvenea” pînă atunci. Văzîndu-i pe Livanov, Kedrov, Gribov, am fost ispitiți să așteptăm și alte „experiențe” interesante de acest ordin pe prima scenă a țării noastre.

Și dacă tot veni vorba de teatrul nostru, mi-au reapărut insistente în memorie interminabilele discuții în legătură cu rolurile „mici”, pe care nu conțenesc să le refuze actorii „mari”.

Zueva în Anna Ciudnova din Orologiul Kremlinului sau în Bucătăreasa din Roadele învățaturii, Petker în Ceasornicarul din piesa lui Pogodin, Gribov în comedia lui Tolstoi au mai demonstrat o dată, dacă era nevoie, că nu există roluri „mici”, ci numai actori care nu știu să le facă mari.

Și cite alte nenumărate lucruri au izbucnit să demonstreze în acest iunie de sărbătoare artistică, mesagerii artei teatrale sovietice.

Cu gîndul la ei, citeam acum citeva zile niște însemnări publicate de Soare Z. Soare în „Rampa” din 17 august 1934: „Relațiile cu Rusia au fost reluate, în sfîrșit. În sfîrșit, ne vom putea duce să-i vedem la ei acasă, pe acei care acum au cele mai



Stinga, de sus in jos, A. N. Gribov in : Doctorul („Trei surori“), Sobakievici („Suflete moarte“), Primul
 țaran („Roadele învățăturii“)

Dreapta, de sus in jos, B. N. Livanov in : Solenii („Trei surori“), Năzdrev („Suflete moarte“), Zabelin
 („Orologiul Kremlinului“)

(Desene de Cik Damadian)

bune teatre din lume. L-am admirat în turneele întreprinse în Franța și Germania pe întemeietorul teatrului modern rusesc: K. Stanislavski. Livada cu vișini, Unchiul Vanea, Frații Karamazov, Trei surori, Hamlet vor rămâne neșterse în amintirea celor care le-au văzut.” Și în încheiere, vorbind despre ansamblul M.H.A.T., nu-și precupețea elogiile, pomenind despre „trupa celui mai artistic teatru care înobilează arta noastră de mai bine de 40 de ani”.

Sînt mai bine de două decenii, de cînd marele om de teatru român așternea aceste rînduri. E foarte greu, însă, să nu admitem și azi că Soare avea perfectă dreptate....

H. DEL.

Jocul ambiției și al fatalității

Ce era fermecător pentru Alecsandri — ca și de altmînteri pentru istoricii noștri, în frunte cu Xenopol — în apariția Eraclidului era briza de Renaștere apuseană care a trecut o clipă peste încețoșatele tărîmuri de la poalele Carpaților, odată cu răsărirea la curtea Moldovei a acestui „cavaler de aur”, a acestui „prinț de la Elada”, ce cutreierase curțile, cimpurile de luptă și universitățile Europei.

Figura lui Despot l-a atras apoi pe Alecsandri, după cum o mărturisește el însuși, prin meteorismul său romantic: „În el, m-am încercat a prezenta nu un simplu rivnitor de putere, ci un ambițios îndemnat de un țel măreț la început, însă, zdrobit de fatalitate, nimicît în aspirațiile lui prin un concurs de împrejurări neprevăzute și rătăcite prin amețeala înaltei regiuni la care a ajuns.” Puternic înriurit desigur de romantismul francez, și mai cu seamă de pasionata animare a personajelor lui Victor Hugo, Alecsandri și-a conceput eroul nu numai în spiritul ideii romantice, dar și după un gînd romanțios: „El mi-a reprezentat tipul acelor vîntură-lume din secolul al XVI-lea, jumătate eroi, jumătate spadasi, care trăiau într-o epocă de mari avinturi și de principii nepotrivite cu filozofia civilizației moderne.”

Deoarece în drama sa, Alecsandri a căutat să surprindă tocmai acest moment: întîlnirea dintre o Moldovă frustă, cuib al uneltirilor boierești împotriva tronului, și eroul de tip apusean, a cărui ambiție se îmbracă în mantia strălucitoare și primăvărată a culturii, se înțelege că orice spectacol trebuie să-l releve, să-l scoată în lumină.

Punînd în scenă *Despot Vodă*, tînărul regizor al Teatrului Armatei, Gh. Cheța, nu a sesizat, din păcate, importanța dramatică a acestei întîlniri dintre cele două lumi istorice. Ceea ce explică în mare măsură trăsăturile confuze ale spectacolului de care acest regizor răspunde.

Totul plutește aici în turbure, vag, in-

consistent, deși materialul literar de care dispune regia oferă un excelent prilej pentru desfășurarea de idei clare, de fantazie, de stil. În privința stilului, spectacolul s-ar fi putut realiza, pornind fie de la vigurosul suflu romantic care străbate prin ritmurile gracile și proaspăt naive ale dramei, favorizînd ambiția, norocul, dragostea și moartea să-și împlinească ciclul, fie de la puritatea expresivă, de la simplitatea și transparența pe care versul lui Alecsandri le atinge uneori, ca de pildă, în mica scenă dintre Lăpușneanu și Doamna, unde cuvintele par brodate cu inșeși miinile candorii, pe „aer”:

Lăpușneanu :

„În vremea-ndelungată cit singur, cu smerire,
Am fost spre închinare la sfînta monastire
A Slatinei, aice cum ai mai petrecut
Iubita mea Rucsandră ?

Doamna :

În aur am cusut
Doi îngeri lingă sfînta Maria-născătoare,
Pe aer.

Lăpușneanu :

Este gata ?

Doamna :

Mai am încă o floare,
De crin deschis a coase în alb-mărgăritar
Și aerul l-om pune pe-al Slatinei altar”.

Numai pe fondul unui stil general unitar al spectacolului, personajele prind acel exact contur, care le definește artistic și împrumută liniei și mișcării scenice o armonie ce reflectă viața lor lăuntrică, și prin ele, substanța dramei.

Profilul interior al lui Despot se lasă