

un singur indiciu — și anume că seamănă mult la față cu Petrov. Între Petrov și Ivan Ivanovici există o ciudată simbioză: când îl lovești în cap pe Ivăn Ivanovici, cucuiul apare pe fruntea lui Petrov. Ei, asta-i bună! Te pomenești că Ivan Ivanovici n-o fi decît un fel de *alter ego* al lui Petrov, o întruchipare a slăbiciunilor acestuia. Autorul ne lasă să ne mai gîndim și singuri.

Și acum, o ultimă întrebare despre această piesă plină de întrebări. Să fie oare o comedie sau o tragedie? Să rîdem de Petrov, ori să-l plîngem?

Un om care nu-și dă seama pe ce lume se află e îndeobște caraghios. Cînd însă acest om e un conducător și poartă o răspundere socială, pierderea busolei e nu numai ridicolă, dar și tragică.

Iată de ce cred că piesa lui Nazim Hikmet ar putea fi numită comedia unei tragedii.

Andrei BĂLEANU

O carte de specialitate destinată artiștilor amatori*

În Franța, se poate spune că pasiunea pentru teatru „a trecut rampa”. În această țară, care, de-a lungul istoriei teatrului, a fost incontestabil leagănul atîtor și atîtor deschideri de drumuri și curente împrăștiătoare — dar și cuibarul multor derogări și excese formaliste — și în care cultura teatrală a atins un nivel deosebit de înalt, a crescut alături de teatrul „cult”, profesionist, un teatru de amatori cu sănătoase veleități artistice. Numărul mare al formațiilor și asociațiilor de amatori, răspîndite pe tot cuprinsul Franței și avînd la activul lor succese certe, a impus cu timpul stringerea lor înăuntru unor organisme centrale, care să le înregistreze și să le înlesnească activitatea pe diversele planuri — firește, evitîndu-se abuzul de centralism care ar fi înăbușit inițiativa proprie, originalitatea și proșpețimea efortului artiștilor. De asemenea, a luat ființă un Comitet internațional al Federațiilor teatrale de amatori de limbă franceză, al cărui președinte, Jean-Jacques Bernard, ne oferă în cuprinsul cărții de care ne ocupăm, o concisă și totuși amănunțită expunere asupra activității tuturor formațiilor. Datele pe care le citează justifică, prin ele însele preocuparea de a pune o lucrare de spe-

cialitate la îndemina „tinerilor artiști amatori” — cum se precizează în Cuvîntul înainte — aceștia alcătuiind o categorie de cetățeni impresionant de numeroasă și de componentă diversă. Cît despre alegerea temei, ni se pare indicat să-l trimitem pe cititor la prefața în care J. L. Barrault îi lămurește importanța, în ipoteza în care ar mai fi nevoie s-o facă. Arta machiajului — spune el — nu constă în simpla aplicare a diferitelor creme, pete de culoare, cicatrice artificiale etc., ci, mai ales, „în a zugrăvi cu adevărat pe propriu-ți chip alt chip, care este acela al personajului”.

Dar, mai întii, să fie oare imperios necesar machiajul în teatru? Anii din urmă au înregistrat, în Occident, și moda actorilor nemachiați, a unei „reveniri la natural” — în realitate, doar un naiv teribilism, cînd nu-și asumă cu factice gravitate rangul de principiu, degenerînd într-un formalism „à rebours”. Pesemne că problema este totuși destul de des ventilată printre oamenii de teatru francezi, dacă și autorii cărții pe care o recenzăm au socotit de datoria lor să-i consacre un capitol. Argumentele lor în favoarea machiajului sînt de ordinul exemplificărilor practice: Signoret, Berthe Bovy, Dullin, Barrault, nume cunoscute și prețuite de iubitorii de teatru din Franța, ca și dinafara hotarelor ei, nu numai că au preconizat utilitatea grimei, dar s-au și străduit să-i stăpînească gama bogată de subtile posibilități expresive. Maeștri ai întrupării scenice a personajelor de dramă și comedie, ei au fost totodată virtuozii ai machiajului, consfințindu-i, prin propria lor activitate, rostul și valabilitatea.

Proces complex, machiajul ține de pictură — prin utilizarea jocului de umbre, valorificarea luminii și a coloritului — precum și de sculptură, prin puțința de a modifica fizionomia (modelarea bărbiei, a nasului etc.); el presupune cunoștințe serioase despre anatomia obrazului, despre flexibilitatea musculaturii lui. Subordonat fiind în întregime țelului de re-creare a unei personalități imaginate de dramaturg și a cărei viață psihică ne este comunicată și prin mijlocirea mimicii feței, machiajul pretinde permanentă studiere a posibilităților de expresivitate pe care le oferă jocul musculaturii. Pe de altă parte, operația de machiere reduce într-un fel chipul omnesc la situația de material brut, urmînd să fie modelat și finisat. Instrumentul — în speță, fardurile — își are și el proprietățile, valențele și legile sale specifice, înăuntru cărora acționează; reflecția, de pildă, joacă aci un mare rol: în funcție de ambanța (sumbra sau luminoasă) pe care voim să o obținem, trebuie alese culori cu capacitate de reflecție mai mare sau mai mică. Se cer cu-

* G. Baisse et J. Robin. *Maquillages et Perruques au Théâtre. Préface de J. L. Barrault. Machiaj și peruca în teatru. Prefață de J.-L. Barrault*, ed. Librairie théâtrale, Paris, 954.

noscute proprietățile fizice ale fardurilor și este necesară analiza fiziologică a reacției omului față de diversele lumini, culori, pentru ca tușele să fie aplicate la punctele și cu intensitatea adecvate.

Pentru a putea oferi cititorilor o expunere clară și de sinteză asupra tuturor acestor aspecte ale problemei machiajului, G. Baisse și J. Robin au recurs la colaborarea unor specialiști în materie de chirurgie estetică, kineplastic și pedagogie plastică. Textele lor, ilustrate fie de fotografii, fie de desene și scheme, au calitatea de a pune ordine în noianul, la prima vedere copleșitor, de cunoștințe generale pe care le presupune măiestria machiajului, de a le grupa pe categorii și de a le indica axarea. În așa fel, incit completate cu un capitol mai curind informativ — „Impresii asupra machiajului cinematografic” —, ele alcătuiesc un mic manual, accesibil oricărui amator, pregătind totodată terenul pentru partea următoare a cărții, care conține indicații de ordin practic.

Aci, principalul îl formează o serie de ilustrații, în majoritate fotografii de format mare și neretușate, înfățișând diverse „tipuri” consacrate, curente în repertoriul formațiilor de amatori: Harpagon, Don Quijote, june prim, jună primă, vagabond, corsar etc. Toate sînt însoțite de indicații precise și minuțioase de machiaj. Rezolvarea ni se pare a fi de inspirație fericită, simplă și — hotărît — operativă. Nu încapem îndoială că, mai ales după parcurgerea atentă a textelor premergătoare, artistul amator dispune aci de un bun îndreptar în ce privește transformarea sa fizionomică. Firește, rămîne să-și aducă și el aportul creator, adaptînd indicațiile generale la specificul chipului propriu și la interpretarea pe care el însuși o dă personajului.

Ultima parte a cărții e mai toată formată din material ilustrativ: „Peruci”, (de la egipteni pînă în 1895) și „Coafuri moderne” (din 1900 pînă în zilele noastre); succintele texte lămuritoare sînt calculate spre a nu împovăra memoria și nu dau decît strictul necesar pentru o mai lesnică orientare.

Dialog în jurul scenografiei*

Lucrarea lui Guido Frette, deși eclectic construită, vădește o certă conștiințiozitate în alegerea și cîntărirea aspectelor diverse

* *Guido Frette*, *Décors de théâtre 1909—1954* (Decoruri de teatru 1909—1954), ed. G.G. Görlich, Milano, 1955.

ale fenomenului scenografic. Ea se deschide cu un index al numeroșilor scenografi care s-au manifestat de-a lungul primei jumătăți a secolului nostru și de care textele lucrării fac pomenire. Nu e mai puțin adevărat că eclecticismul își spune cuvîntul — să spunem: își arată colții? — și că alăturarea unor nume ca P. Picasso, F. Léger sau G. Wakewitch de acelea ale lui Giorgio de Chirico, Jean Cocteau, Salvador Dali sau André Derain, învîlmășite fără distincții clare, nu poate fi socotită întîmplătoare.

La drept vorbind, ni se oferă aci un original dialog asupra scenografiei, în cuprinsul căruia interlocutorii — Guido Frette, Nicola Benois, Emanuele Luzzati, Mario Vellani Marchi, Guido Marussig și Gianni Vagueti — își aruncă replicile, fără a-și răspunde, lăsîndu-ți ție, lector, latitudinea de a cerceta pe îndelete spusele lor, înainte de a trage — sau nu — o concluzie.

Scenografia — creatoare de „cadru” sau de „climat”?

Scenograf — decorator sau constructor?

Iată cele două întrebări axiale în jurul cărora gravitează dialogul. Le găsim formulate explicit în interesantul studiu al lui Frette, intitulat „Nașterea și evoluția scenografiei”, iar intervențiile succesive ale celorlalți autori dau la rîndul lor răspuns, fiecare în felul ei, întregindu-se una pe alta. Studiul lui Frette este, fără îndoială, cel mai temeinic și documentat dintre toate celelalte ale volumului; de altfel, e singurul în a cărui orbită intră, într-o măsură importantă, istoricul scenografiei din alte țări decît Italia. Firește, el menționează primulul deținut de meșterii italieni — unii formînd adevărate dinastii de decoratori de teatru — în seicento și settecento: Torelli, supranumit „marele mag” și familiile Galli și Bibbiena. Dar, de la predominanța elementului italian în scenografia incipientă a aceluși seicento, pe care Frette îl denumește secolul „invenției teatrale”, secolul hiperbolic și în care abundă pe scenă aparițiile, vrăjitoriile, mașinariile complicate, trecînd prin romantism, care „se străduiește să imprime sentiment” scenografiei, să o facă să fie „participantă” la acțiune, și ajungînd la epoca noastră, Frette desfășoară înainte-ne o frescă bogată de căutări și soluții, în alcătuirea căreia figurează Craig, Appia, Copeau, Erler, Reinhardt, Fuchs, Stanislavski, Meyerholdt și Dancenko. Pînă la urmă, ostenit parcă, Frette se oprește asupra dublului semn de întrebare despre