

p11

teatrul



1986

2

— COLEGIUL DE REDACȚIE —

Camil P E T R E S C U (președinte), Simion ALTERESCU,
Aurel BARANGA, Margareta BĂRBUȚĂ, Radu BELIGAN,
Mihail DAVIDOGLU, Lucia DEMETRIUS, Dan NASTA,
Irina RĂCHIȚEANU, Florin TORNEA, George VRACA.

Redactor-șef: Horia D E L E A N U

teatrul

ORGAN AL MINISTERULUI CULTURII ȘI UNIUNII SCRITORILOR DIN R.P.R.



iunie

2

1956

		Pag.
Tudor VIANU	Responsabilitatea actorului	3
Camil PETRESCU	Despre unele probleme: Eficiență și măiestrie artistică	6
Ion Marin SADOVEANU	Un deschizător de drumuri	9
Costache ANTONIU	Forțele noastre teatrale se verifică .	13
	Un spectacol și mai multe opinii:	
	N. I. POPA — Examen de maturitate; Titus LAPTEȘ — O bituință tinerească; Andrei BĂLEANU — La su- prafața contrastelor; Marin IORDA — Monumente scenice care „strivesc”...; Stefan Aug. DOINAȘ — Shakespeare obligă!; Nota Redacției. . . .	15
Eugen LUCA	De la comanda socială la realizarea artistică	26
Victor EFTIMIU	Stanislavski și alții...	30
Florin TORNEA	Mihai Eminescu și arta actorului . . .	37

CITIND CLASICII

. . .	A. M. Gorki despre dramaturgie . . .	43
-------	--------------------------------------	----

DISCUȚII

... între dramaturgi (Aurel BARANGA, Lucia DEMETRIUS, Alex. KIRI- TESCU, Mircea ȘTEFĂNESCU)	47
---	----

PUNCTE DE VEDERE

Liviu CIULEI	Teatralizarea picturii de teatru . . .	52
Mihail RAICU	Despre analiza în acțiune	57
W. SIEGFRIED	Impresii din China	61
. . .	Heinar Kipphardt: „Ne supără și ne bucură lucruri asemănătoare” . . .	67

CRONICA

Horia DELEANU Poezia contemporaneității	71
Ion D. SÎRBU — Variațiuni dramatice pe aceeași temă ; Ecaterina OPROIU — A fi și a nu fi în notă ; Rodica GHEORGHIU — Rețete meșteșugărești ; Ștefan POPA — Omenescul personajelor ; Florian POTRA — Dilemă stilistică ; O montare diletantistă ; Al. POPOVICI — „Pseudopledoarie” pentru tinerețe.	72
Clar=obscur	87

INSEMĂRI

Gh. STORIN — Împlinirea unui deziderat din tinerețe ; Marietta SADOVA — Un îndreptar și comentator al teatrului ; Mihail SORBUL — „Teatrul” ; V. MAXIMILIAN — Ion Talianu ; Lascăr SEBASTIAN — Programe de ieri... programe de azi ; F. P. — Plastica unui spectacol ; Șt. A. D. — Învățați-ne să rîdem.	89
---	----

MERIDIANE

Festivalul de la Paris ; Alf. ADANIA — Pe Broadway și în săli oroposite... ; — Scriitorul local	95
--	----

Știri din...

U.R.S.S. ; Peru ; R. P. Bulgaria ; Franța ; Mexic ; R. Cehoslovacă ; R. F. Germană ; Elveția ; Anglia ; R. P. F. Iugoslavia ; Australia ; R. P. D. Coreeană ; Italia ; Turcia ; Canada ; R. D. Vietnam ; Olanda ; Islanda ; Argentina ; Uruguay ;	98
--	----

CĂRȚI — REVISTE

Mircea MANCAȘ — Limbaj și tipizare în creația literară ; T. STAICU — Experiențe trecute și precizări ; Paul B. MARIAN — Omul de teatru ; Maria VLAD — Despre arta vorbirii scenice	107
--	-----

CALENDAR	111
---------------------------	-----

Coperta executată de Toni Gheorghiu

Responsabilitatea actorului

Răspunderile artei față de publicul pe care il oglindește, il exprimă, dar trebuie să-l și educe, au fost adeseori puse în lumină. Arta introduce în societate idei, sentimente, tendințe și imagini, capabile să stăpânească mintea, inima și fantezia oamenilor. După felul și valoarea acestor imagini, tendințe, sentimente și idei, acțiunea artei asupra publicului poate fi binefăcătoare sau nefericită. O faptă de creație este, mai întâi, o *faptă* și, ca atare, nu este de loc nepotrivit să-i aplicăm criteriile cu care prețuim toate acțiunile omenești. Unui profesionist în orice ramură a muncii, chiar simplului particular în relațiile lui practice de viață, îi cerem onestitate, respectul de sine și de alții. Putem să exceptăm de la această exigență generală pe artistul creator? Pot fi îngăduite acestuia *fapte* și atitudini condamnabile în simplul cetățean? Nu cred că exceptarea aceasta ar fi posibilă și dreaptă. Creația artistică angajează răspundeți ca orice faptă săvârșită în societate. Răspunderile artei nu sînt de loc mai mici ca acele ale oricărei acțiuni omenești. Dar acele ale artei actoricești? Acestea mi se par deosebit de mari.

Întinderea și gradul responsabilității actorului rezultă din însuși felul artei sale. Un pictor sau un poet lucrează prin intermediul operei lui. Trebuie să-l căutăm pe pictor și pe poet în opera sa și să-i descifrăm ideile, tendințele și sentimentele în imaginile create de el. Operația aceasta nu dă totdeauna rezultate evidente din primul moment. Trebuie uneori să treacă ani sau chiar decenii pînă să ni se lămurească tendințele profunde ale unui poet sau ale unui artist plastic. Acțiunea lor socială operează uneori cu întirzieri mai mult sau mai puțin mari. Acțiunea actorului este însă instantanee, imediată și evidentă. Actorul lucrează și el prin opera lui; dar această operă este actorul însuși, în momentul cînd joacă. Nu trebuie să căutăm personalitatea morală și socială a actorului și nu trebuie să așteptăm anii pentru ca felul și valoarea ei să ni se lămurească. Din primul moment al apariției pe scenă și de la primele replici, spectatorul recunoaște treapta omenească ocupată de deținătorul unui rol și dacă acesta este o ființă înaltă sau josnică, plină de distincție sau vulgară. Indiferent de caracterul pe care îl intrupează și de situațiile indicate de textul dramatic, jocul actorului prezintă o caracteristică umană, asupra căreia nimeni nu se înșală. Recunoscînd atît de ușor valoarea morală și socială a actorului, publicul suportă acțiunea ei. Dintre toate artele omenești, arta actorului exercită puterea de sugestie cea mai întinsă și cea mai adîncă. Mai ales asupra tineretului, adică asupra acelei părți a publicului mai supusă influenței exemplului, sugestia exercitată de arta actorului este plină de consecințe. În felurile de a fi ale tineretului, în modul său de a vorbi, în atitudinile și comportările lui, înriurirea

exercitată de actorii ajunși la o anumită notorietate joacă un rol, care — deși n-a fost îndeajuns subliniat — este totuși evident și merită să fie examinat cu toată atenția.

Actorii sint, în primul rînd, maeștrii de limbă ai publicului lor. Nicăieri, în nici un alt punct al vieții sociale, limba națională nu răsună cu puritatea, forța și farmecul pe care o dobîndește, pe scenă, în rostirea bunilor actori. Formele pronunției exacte, profilul fiecărui sunet, legăturile și separările lor, accelerația debitului, claritatea frazării, plinătatea timbrului, intonațiile întrebării sau ale exclamației, felul în care devine evidentă orice emoție în ton, în gruparea unităților sintactice, corectitudinea formelor, toate acestea sint și trebuie să devină exemple în vorbirea actorilor. Pe scenă se stabilește norma perfectă a limbii literare. Modul în care vor vorbi oamenii culți ai unei epoci atîrnă într-o măsură foarte importantă de graiul auzit pe scenele teatrelor. Responsabilitatea actorilor este deci covîrșitoare în sarcina fixării și înălțării limbii naționale. Se împovărează cu o mare răspundere — pentru că poate produce un rău destul de întins — actorul cu pronunție neglijentă, cu timbru și intonații vulgare, cu frazare confuză, cu debit precipitat și superficial sau tărăgănat și stupid. Dimpotrivă, toate formele rostirii clare, cultivate și armonioase trec, ca un dar de preț, din vorbirea actorilor de seamă în aceea a publicului lor. Generația mea a avut un mare profesor de limbă în Constantin I. Nottara. Înalta lui disciplină lingvistică s-a perpetuat în deprinderile de rostire ale maeștrilor de azi ai scenei romînești, mai toți elevi ai lui Nottara, și trebuie să fie păstrată de actorii care se ridică în acest moment.

Cuvîntul și legătura dintre cuvinte se însoțesc cu gestul. O veche recomandare a școlilor de artă dramatică prevedea neapărata însoțire a exprimării sonore cu expresia mimică. Orice rostire trebuie jucată. Orice manifestare inteligibilă a glasului trebuie întovărășită de un gest. Adevărul este însă că în evoluția lingvistică a omenirii, însemnătatea gesturilor se reduce treptat. Gradul de dezvoltare intelectuală a unui individ și chiar gradul civilizației sale se pot măsura și cu nevoia în descreștere a apelului la gest, ca mijloc al exprimării. La ce bun gestul care manifestă o emoție, sau acel care imită un aspect al lumii exterioare, indică o dimensiune, desemnează o persoană sau mimează o situație, dacă puterile exprimării verbale în descriere, narațiune sau dialog sint suficiente pentru a comunica întregul conținut de idei, reprezentări și sentimente al vorbitorului? Bunii actori ai vremii noastre nu înfățișează, nu trebuie să înfățișeze exemplarul uman oarecum primitiv al individului excesiv gesticulator. Puterea de exprimare verbală trebuie să precumpănească asupra aceleia a exprimării prin gest. Preferăm să primim comunicarea unei inteligențe capabile să se manifeste liniștit prin cuvînt, decît a unui individ care se luptă să dea expresie unui conținut mental trădat de puterea cuvîntului. Desigur, nu se va putea ajunge și nici nu trebuie să năzuim la suprimarea gesticulației. Dar gesticulația trebuie să rămînă sobră, adecvată, armonioasă. Un actor care ridică un braț reproduce pentru un moment atitudinea unei statui și, ca și aceasta, profilarea lui în spațiu trebuie să fie frumoasă. Actorii au deci datoria să-și supravegheze gesticulația, evitînd mișcarea dezordonată a oamenilor căzuți în apă, gîndindu-se că toate formele agitației anarhice pe scenă pot apărea în acelea ale publicului lor.

Mari ravagii pot face manifestările cabotinismului, actoricesc pe scenă. Cine are ochi să vadă, remarcă influența lui în profesiile cele mai deosebite și în foarte numeroase împrejurări ale vieții sociale, care n-are nimic de-a face cu scena. Dacă există indivizi declamatori sau care „pozează“, oameni care își compun o mască nefirească și o poartă în lume cu intenția de a uimi omenirea, înși care vor să scandalizeze prin extravaganța costumului și prin caracterul insolit al gesturilor lor, împrejurarea nu provine în ultimul rînd din răul exemplu al anumitor actori. Multe din manifestările individualismului anarhic, atît de păgubitor dezvoltării fecunde a

muncii sociale, provin din acțiunea cabotinismului asupra societății. Am spus că actorul este omul care se expune mai mult privirilor publice și acela care exercită sugestia cea mai puternică asupra semenilor săi. El se găsește deci în situația de a impune pilda măsurii, a sobrietății, a frumuseții și a eleganței fără ostentație. Nu este de loc exagerat a afirma că în formarea „bunului gust” influența actorilor este hotăritoare. „Bunul gust” nu este, de altfel, o categorie exclusiv estetică. Înfringerile „bunului gust” într-o societate nu rănesc numai nevoia noastră de armonie și frumusețe. Când ne încrucișăm în diferitele ocazii ale vieții cu un ins care aduce pe stradă sau în instituții atitudinile de prost gust ale unui actor de melodramă, nu pot să nu identific în aceste atitudini o manifestare a evazionismului social și deci o păgubire a muncii și producției sociale. O veche metaforă a limbii comune spune că anumiți oameni „joacă un rol” în societate. Este o metaforă teatrală, provenită din indeletnicirile scenei. Dar după cum bunii actori își joacă rolurile, în așa fel încît să trezească în spectatori iluzia că au în fața lor un om adevărat și nu un actor care-l imită cu stingăcie, tot astfel indivizii care „joacă” în societate un „rol” mai mare sau mai mic, mai mult sau mai puțin însemnat, nu se cuvine a trezi impresia că evoluează pe o scenă. Simțul realității, reacțiile adecvate și creatoare în fața problemelor vieții, modestia și măsura sînt exigențele pe care le îndreptăm către toți semenii noștri. Arta actorilor nu trebuie să abată, ci să îndrumeze pe oamenii supuși înriuririi ei către împlinirea acelor exigențe.

Actorul nu joacă singur pe scenă. El se găsește totdeauna împreună cu alți actori; l-a îmbrăcat un croitor și l-a coafat un peruchier, îi trimite un fascicul de raze un electrician, îl supraveghează un regizor din culise și-i susține memoria suflerul din cușca lui, un pictor decorator i-a stabilit cadrul, mașiniștii au plantat decorul, un director de scenă a făcut să converge toate elementele spectacolului. Cîtă muncă, ce hărnicie, cîtă prevedere și exactitate au fost necesare pînă cînd reprezentarea să se poată produce! Arta teatrală cere o colaborare multiplă, o înlănțuire de eforturi sinergice. Teatrul este o imagine și un simbol al societății, un microcosmos social. Învățăm cu toții ce este societatea și ce anume cere ea fiecăruia din noi, asistînd și meditînd la un spectacol de teatru. Cînd un actor, prin excesul individualității cabotine, sparge armonia convergentă a spectacolului, societatea primește un rău exemplu. Primește însă unul bun, atunci cînd remarcă voința personalității actricești celei mai puternice, a talentului celui mai seducător de a se încadra, de a sluji întregul, de a face ca spectacolul să se închege. În jocul unui actor însuflețit de o conștiință, societatea primește unul din exemplele de care are mai multă nevoie.

Mari și numeroase sînt răspunderile actorului. Conștiința acestor răspunderi trebuie să intre ca un factor însemnat în formația lui și în călăuzirea întregii lui activități.

Despre unele probleme

Eficiență și măiestrie artistică

La Congresul scriitorilor din R.P.R., care se va ține în luna iunie, cînd poate aceste rînduri ar putea să fi apărut și ele, se vor discuta o seamă de probleme, care încă de pe acum au fost enumerate într-un comunicat anume al „Uniunii”, arătîndu-se că pentru fiecare dintre ele a fost desemnat un raportor dintre scriitorii mai tineri, dar de frunte. Vor fi discutate astfel problemele prozei, ale poeziei, ale dramaturgiei, ale criticii literare, ale specificului traducerilor din și în limba minorităților naționale și ale literaturii pentru copii. Nu ne îndoim că atît rapoartele așteptate cu nerăbdare cît și dezbaterile vor fi foarte însuflețite și foarte bogate în vederi adînci, înnoitoare; am fi dorit însă — și de ani de zile ne-am exprimat dorința asta în adunările noastre mai restrinse, profesionale — ca să se discute la acest congres, care urmărește un scop, și anume un scop educativ în sensul cel mai larg al cuvîntului, să se facă și un raport despre problema fundamentală a problemelor care se pun cu asemenea prilej, adică un raport despre problema eficienței. Dacă afirmi ceva neobișnuit despre o realitate încă necunoscută celor cărora te adresezi, ei te pot crede ori nu, indiferent de adevărul cuprins în afirmațiile tale și indiferent de cît de mult ții să fii crezut, cu alte cuvinte o afirmație poate fi, considerată în legătură cu cel vizat, eficientă sau nu. Adică poți fi convingător sau dimpotrivă poți fi suspectat. Problema de a convinge pe ascultător, pe cititor, pe spectator (se pune astfel nu numai față de o sală de auditori, ci și față de cititorii gazetei, fie ea literară ori nu, ai prozei, ai poeziei și așa mai departe, ca și în fața spectatorilor unei piese de teatru, ori ai unui film, ba chiar ai unor întîlniri pentru performanțe sportive) și nu numai de a-i convinge ci și de a le obține adeziunea. Este o problemă atît de complicată încît la o cercetare analitică ea se dovedește un adevărat complex de probleme, care se cer studiate cu cea mai mare băgare de seamă. Ni s-ar fi părut deci lucru îndreptățit ca la acest congres, pentru ca el să-și ajungă scopul, să se fi aflat un raportor și pentru problemele eficienței, pentru că o literatură care nu-și ajunge scopul, adică nu convinge pe nimeni (sau convinge prea ușor, ceea ce e totuna) apare oarecum fără sens. O cauză oricît de dreaptă poate fi compromisă nu numai printr-o înfățișare și printr-o argumentare săracă, insuficientă, dar și prin stîngăcii formale, prin exces afirmativ, printr-un inutil suplimment demonstrativ cu orice preț, în sfîrșit prin orice poate trezi suspiciunea celor cărora îți propui să le faci educația. În asemenea împrejurări, cine vrea să dovedească prea mult nu dovedește adesea nimic. De nenumărate ori, strădaniile cel mai nobil inspirate ajung la rezultate contrare celor ur-

mărite cu devotament și sinceritate. La piesele care se vor cu pasiune educative, de multe ori sălile rămân goale și își cască imens și întunecos plictiseala, iar afișul trebuie schimbat, precum uneori romane voluminoase, ori chiar scurte și dirze, care urmăresc același scop, nu izbutesc să fie citite decât pe primele lor pagini, căci pe urmă împotmolesc privirea și solicită cenușiu, la rîndul lor, căscatul. Numărul paginilor nu are de altfel importanță. O carte scurtă și proastă poate fi adesea inuman de plictisitoare și de indigestă, pe cînd cele patru volume ale unui roman ca Război și pace parcă se termină prea repede. Și eu cunosc cititori care, cînd vedeau că numărul paginilor rămase scădea, încetineau și ei lectura ca să dureze mai mult.

Compromiterea prin realizarea proastă, a unor cauze înalte, a dus aiurea la un proverb mincinos, care sună așa: „Cu sentimente nobile nu se poate face decât literatură proastă”. Asemenea afirmații neroade pun deci ca premisă oricărei literaturi, așa cum o văd ei, sentimentele josnice, aberate, izvorite din noaptea patologicului, cazuri stranii, crime gratuite, cer rafinamente în cinism și inedit în perversitate. Este posibil ca o asemenea literatură să nu-și plictisească publicul, e chiar foarte probabil că îl delectează, dar noi vedem în acest condamnatul succes și o mare parte din vină a literaturii excesiv intenționate, care nu izbuteste să obțină adevărată adieziune a celor cărora li se adresează și care sfîrșește prin a se face insuportabilă și a da nostalgia contrariului.

Iată deci că nu e destul să dorești stăruitor o literatură educativă, să te trudești și să-i pui toate mijloacele la dispoziție, pentru ca să-ți ajungi scopul formării și înălțării maselor.

Trebuie să știi deci nu numai ce să ceri, ci și în ce formă să ceri... Multora li se pare această chestiune atît de simplă încît se miră poate, citind aceste rînduri, că eu văd aci nu numai o problemă, ci chiar un complex de probleme. Ei rezolvă totul cu citeva declarații dogmatice. Am cunoscut un conducător al teatrelor care afirma iremediabil convins și sentențios că: „Muncitorii vor în teatru numai asta” ori: „Muncitorii nu vor de loc asta” cu subînțelesul că el și numai el știa ce vor muncitorii. Dar a trebuit să plece din acest post de mare răspundere, tocmai fiindcă pînă la urmă se dovedise că nici nu bănuia măcar ce vor cu adevărat acei care muncesc și mai ales cum vor ei să fie educați. Muncitorii, oameni toată ziua aplecați asupra realității, adică în orice clipă în contact cu rădăcinile incomensurabile ale concretului, nu vor să fie socotiți scăzuți intelectual și nici educați cu citiri naive din paginile cu litere de o schioapă ale abecedarului acelor dogmatici, improvizați și pretențioși. Ei vor să stea în bănci la teatru în șir cu toată lumea și nu se sperie la muzeu de un nud auriu de Tizian.

Alții, mai puțin sentențioși decît fostul conducător, recurg atunci cînd este vorba de puterea de convingere a scrisului, la un termen devenit panaceu comod: „Măiestrie artistică”. Învelit în foiața roz a acestei misterioase „măiestrii artistice” se poate înghiți orice praf dogmatic... Cînd acum vreo șase ani într-un mic for critic, care dezbătea tezele sărbătoririi lui Caragiale, am afirmat că acest mare scriitor fusese toată viața obsedat de „problemele măiestriei artistice”, am stîrnit minia unui dirz luptător pe tărîmul artei, care pretindea că aș introduce o noțiune periculoasă, că sînt un suspect adept al formalismului... Astăzi expresia și-a făcut drum, prea mult drum, și a devenit ceva de la sine înțeles, ceva atît de simplu că mulți socot că nici nu mai e nevoie să fie explicată. Oricine știe — pretind ei — ceea ce e aceea măiestrie artistică și li se pare ridicol să se mai explice ce înțeles, ce feluri de înțeles, au aceste vocabule. E necesar însă să facem o precizare. Această inutilitate a explicației, această înțelegere de la sine este cu sens unic. „Oricine” înseamnă aci tocmai pe dos: nimeni. Adică problema „măiestriei artistice” se pune pentru toată lumea, în afară de cel care pronunță această formulă misterioasă pe care a monopolizat-o el. Simplul fapt că el a articulat aceste opt silabe îi da omului

nostru virtuți magice. El vorbește în numele unui har personal. L-ați văzut adeseori cum lasă să se înțeleagă că el este intim cu măiestria artistică și că se salută adică de câte ori se întâlnesc. În realitate, sentențiosul nu se cunoaște cu măiestria artistică nici măcar din vedere. O salută fără ca ea să-i răspundă. În realitate, aceste raporturi cu „măiestria artistică” sînt un formalism tern-cenușiu. De fapt, „măiestria artistică” este și ea supusă problemei primordiale și vaste a eficienței și nu e ea chiar numai har, ci și multă inteligență, foarte multă trudă și, hai să zicem, oarecare meșteșug. Dată într-un tot în concret neseparabil cu fondul, măiestria artistică, așa cum știm cu toții, nu poate fi arătată și explicată decît discursiv. E o ciudățenie care ține de datele și structurile minții omenești, deci de legi obiective. Și mai implică încă acest tot neseparabil și alte ciudățenii, care ar trebui cercetate cu luare-aminte. Ca atare, ea ar merita să fie luată în considerare mai de aproape la un congres al scriitorilor, în toată complexitatea ei, din care noi n-am vrut să anticipăm nimic în aceste rînduri care exprimă doar un deziderat. Bineînțeles, să fie luată în discuție dacă o poți discuta fără să cazi în formalismul celălalt, formalismul opus, roz-fistichiu.

Un deschizător de drumuri

Marele dramaturg norvegian Henrik Ibsen (1828—1906), creatorul operei realiste de o neîndurată critică pentru aspectele de descompunere morală a burgheziei europene din epoca de creștere a capitalismului de la sfârșitul veacului al XIX-lea, a cunoscut gloria abia după 1880. De la data aceasta, piesele lui de critică socială, majoritatea scrise între 1870—80, au început să fie jucate pe toate scenele europene. Repertoriile teatrelor germane se îmbogățesc cu ele (Otto Brahm); teatrul francez „l'Oeuvre” de sub conducerea lui Lugné-Poe (prieten și entuziast propagandist al lui Ibsen) îl joacă; W. Archer, creatorul lui „Independent Theatre” de la Londra, se bazează pe producția ibseniană, iar unul din marii săi comentatori și continuatori, G. B. Shaw, îi închină unul dintre cele mai întemeiate studii *Chintesența ibsenianismului*. Numele cele mai mari ale scenei europene: Eleonora Duse și Suzanne Déspré îi interpretează eroinele. Iar la noi, ceva mai târziu — e adevărat — teatrul realist de critică socială a fost adus în fața publicului românesc de doi slujitori pasionați: Paul Gusty și traducătorul — interpretul masiv al dramei ibseniene de multe ori — Petru Sturdza.

Admirația aceasta unanimă pentru marele îndrăzneț a uitat însă multă vreme pe om, pe poet și pe norvegian, în ale cărui încercări de tinerețe stă taina desăvirării operei de mai târziu. Henrik Ibsen nu poate fi bine înțeles decît în întregirea aceasta a vieții și creației sale. El s-a născut la 20 martie 1828 la Skien, un orașel din Norvegia, dintr-o familie de armatori de origine daneză. Mama sa, Maria Cornelia Altenburg, era germană, și Ibsen vorbește cu mîndrie într-o scrisoare către W. Archer și de o ascendență scoțiană. La opt ani, Henrik a asistat la falimentul tatălui său Knud, epocă de la care a început pentru familia lui o viață de lipsuri, de oameni scăpați. Mama sa, o pietistă severă, rugîndu-se neîncetat, a lăsat amintiri și duioase și ciudate fiului său. O regăsim, după propria lui mărturisire, în bun procedeu realist, și în personajul mamei neînduplecate din *Brand* și în acela al bătrînei Aase din *Peer Gynt*. În 1844, tînărul Ibsen își caută un loc de ucenic într-o farmacie la Grimstadt. Aci, în anul revoluționar 1848, el e cuprins de entuziasm pentru mișcare și scrie o odă închinată poporului maghiar, asuprit în pornirile lui de tirania habsburgică. În același an, el își scrie și prima piesă *Catilina*, pentru tipărirea căreia (în editura autorului) se devotează prietenul Ole Schulerud. Piesa era semnată cu pseudonumele Brynjolf Bjanne. Lucrarea însă școlărească, avînd o încadrare sentimentală și romantică, a fost aspru dojenită de critică, dar a cunoscut un succes relativ pe lingă tineretul studentesc. În 1875, la Dresda, Ibsen scrie o prefață acestei lucrări, pe care o introduce în operele sale complete, deși prin nimic prima piesă a tinereții nu putea să lase să se întrevadă revoluționarul de mai târziu. În 1850, Ibsen pleacă la Kristiania, cu intenția să urmeze medicina, dar este chemat la teatrul din Bergen unde i se încredințează funcția de dramaturg și director de

scenă. Numirea aceasta i-a fost făcută de vestitul violonist Ole Bull, un virtuoz al Nordului în genul lui Paganini și un fantasc, care crea atunci teatrul norvegian din orașul său natal, Bergen. În afară de un însemnat document de analiză autobiografică pe care Ibsen l-a pus la temelie la *Peer Gynt*, ca în toate personajele sale de altfel, acest Ole Bull i-a servit în bună parte și drept model viu. Bull visase să creeze în Pennsylvania o colonie norvegiană, Oleania, întocmai cum *Peer Gynt* avea să viseze crearea Gyltianeii, o colonie în inima Saharei.

De la 1851 la 1857, Ibsen rămâne în teatrul de la Bergen, unde creează o serie întreagă de lucrări, din care cităm, ca mai de seamă: *Doamna Inger la Østraat* (1855), *Olaf Lilje-Kraus* (1856) și *Sărbătoarea de la Solhagg* (1856). Sunt opere care aduc încă o atmosferă de baladă împletită pe adevăr istoric. În 1857, Ibsen a fost chemat ca „instructor”, ceea ce însemna director artistic la teatrul din Kristiania. Aci el stă pînă la 1864. Piese istorice din această epocă sînt *Expediția nordică* (1858) și *Pretendenții la coroană* (1863). Stînd încă sub diferite influențe, în această ultimă piesă Ibsen reușește să creeze totuși un personaj satanic ce întrece cu mult și pe Wurm al lui Schiller și îl egalează poate pe Richard al III-lea al lui Shakespeare: e vorba de personajul episcopului de Oslo, Nikolas Arnesson. Ca și Richard Wagner, cu care Ibsen se aseamănă prin neîntrecuta pricepere în tehnica dramatică, el a folosit anii aceștia de viață în teatru, pe scenă, pentru a dobîndi, din experiență, cunoașterea și limitele poeziei dramatice. Producția epocii de la Kristiania se întregeste cu prima lui piesă care pune probleme sociale în legătură cu familia, dragostea și femeia: *Comedia dragostei* (1862). În 1864, Ibsen se căsătorește cu Suzana Daae Thoresen și în același an se exilează de bună voie, plecînd în Italia. Atitudinea protestatară din epoca de la Kristiania, socializantă pe de o parte, iar pe de alta hotărît naționalistă, i-a atras multe vrăjmășii în țară. Cu sufletul împovărat de amaruri, Ibsen avea să scrie în sud două mari poeme, eliberările sale din starea în care se afla. În 1866, el scrie poemul *Brand* (cărui i-a premers o formă epică), iar în 1867. *Peer Gynt*. Apropierea acestor două date ne lămurește, în funcția lor, de întregirea și completarea celor două opere. Iată ce consemna Ibsen într-o scrisoare către P. Hausen: „Pe vremea cînd scriam la *Brand*, aveam pe masa mea de lucru un scorpion închis într-o halbă de bere, goală. Animalul se îmbolnăvise și tinjea. Atunci i-am pus alături o bucată moale de fructă. El s-a aruncat ca un turbat asupra ei, vîrsîndu-și otrava în ea. După aceasta, s-a însănătoșit. Nu se întîmplă oare la fel și cu poeții? Legile biologice sînt valabile și în domeniul spiritului.” Severul Brand, pastorul neînduplecat, care refuză împărtășania propriei sale mame pentru că nu făcuse milostenia întreagă, este cel ce-i aduce ușurarea lui Ibsen însuși în asprimea aceasta, care denunță neînduplecarea unei înalte atitudini morale. Încadrat de contururi mai puțin reale, domestice am scrie, cum va fi mai tirziu în dramele de critică socială (așezate în lumea orășenească), legat mai mult de natură și de oamenii ei, acest *Brand* dezvăluie o trăsătură esențială în ceea ce Ibsen avea să fie, și anume un moralist sever. El se va ridica împotriva întregii societăți burgheze, europene, rău și nedrept alcătuită în legile ei. În atitudinea aceasta de moralist, Ibsen stă ca o figură uriașă în pragul vremurilor ce vor veni. O serie întreagă de scriitori: Wedekind, Strindberg, Bernard Shaw, fiecare pasionat de viața înalt morală a omului, vor merge pe drumul acesta indicat de Henrik Ibsen, cărui marele Lev Tolstoi îi stă alături.

Dar dacă ar fi să-l privim pe scriitorul norvegian numai pe linia aceasta ce pleacă din *Brand* și duce la acțiunea aspră de critică socială, purtată de literatul Ibsen, luptător, ar fi să ignorăm pe marele poet Ibsen și să lăsăm palidă figura lui. În ajutorul acestei manifestări și ca o întregire vine *Peer Gynt*, atît de aproape, ca dată de creație, de *Brand*.

Peer Gynt cuprinde multe din esențialele probleme ibseniene. El este mai întîi un erou al fanteziei poetice, care își poartă însă propria sa tăgadă, propria sa critică ce se îndreaptă nu numai împotriva vagabondării prin ireal — denunțată ca o boală națională de Ibsen — ci și împotriva lui însuși. Ibsen contra Ibsen, s-a spus cîndva cu privire la această dezlănțuire de mari proporții, care e în același timp și o mărturisire: „Brand sînt eu — scria într-o scrisoare Ibsen — în clipele mele cele mai bune, după cum tot o analiză personală mi-a pus la îndemină multe din trăsăturile

lui Peer Gynt.” Dacă Ibsen avea să facă aproape un început scriitorului moralist realizat în opere dramatice, din a doua jumătate a veacului al XIX-lea, atitudinea antiromantică realistă, temeinicită pe tăgăduirea aiurărilor fanteziei desuchiate, vine mai pe departe din anii mai tineri ai veacului trecut. Cu mai mult de două decenii înaintea lui *Peer Gynt*, Heinrich Heine denunțase în *Germania* lui această boală germanică, a Nordului, fantezia istovitoare și necreatoare. Cu mai multă putere, Ibsen reia formula aceasta, care-l statornicește în realism, formulă numai enunțată de Heine, argumentată dramatic de Ibsen și mai tirziu purtată biruitor în lupta antiromantică, prin ironie, de Bernard Shaw.

Revărsarea aceasta romantică, datată și încadrată social, denatura într-o formă antirealistă și reacționară aspectul țărânimii norvegiene de la acea epocă. Împotriva acestui sentimentalism leșiat și neadevărat — care tindea să transforme poporul în palide imagini mai ușor de manevrat politicește — se ridică Ibsen. De altfel, solida încadrare a întâmplărilor, atit din *Brand*, cit și din *Peer Gynt*, se face în natură și în mijlocul unei țărârimi nemințite.



Henrik Ibsen

Și nu la multă vreme după aceste două lucrări care-i dau o întregire personalității scriitorului, a fost creată *Liga tinerimii* (1868), piesă deosebit de importantă. Cu ea se intră în marea producție de critică a lumii capitalismului în creștere de la sfîrșitul veacului trecut. Moravurile politice ale așa-zişilor purtători de idealuri, liberali, sint înfierate. Și în mod firesc se impune o apropiere între lucrarea aceasta a lui Ibsen și *O scrisoare pierdută* a lui I. L. Caragiale. Cîndva am întreprins o analiză mai amănunțită a acestor două lucrări. Aci nu este însă locul decit să amintim că, înlăturîndu-se orice influență posibilă (după cum se știe, piesa lui Caragiale este posterioară *Ligii tinerimii*), deși ele au multe trăsături comune, reiese totuși o valoare mai directă a lucrării rominești, prin puterea ei de satiră și caracterizare generală.

Producția pieselor sociale, care l-au făcut cunoscut pe Ibsen, s-ar putea împărți în felul următor: patru piese ale combativității: *Stilpii societății* (1877), *Nora* (1879), *Strigoii* (1881) și *Un dușman al poporului* (1882); o tragicomedie: *Rața sălbatică* (1884); o tragedie: *Rosmersholm* (1886); două drame privitoare la libertatea femeii: *Femeia mării* (1888) și *Hedda Gabler* (1890); dramele prăbușirii: *Constructorul Solness* (1892), *Micul Eyolf* (1894) și *John Gabriel Borckmann* (1896). Un ultim poem tirziu: *Împărat și Galilean* și o lucrare de încheiere: *Cînd ne vom ridica din morți* (1899) completează opera.

Două mari probleme grupează dramele sociale ale lui Ibsen: relațiile omului din veacul trecut cu societatea și analiza căsătoriei moderne și fundamentelor ei. Ibsen n-a fost numai un poet și un moralist, ci și un revoluționar. El avea îndrăzneala gîndului, puterea și curajul afirmațiilor categorice. El știa să pună față în față problemele și să le rezolve în tragismul lor zguduitor. Ibsen a fost, în acest sens, unul din marii pregătitori ai lumii celei noi. El vedea departe și peste marile evenimente internaționale cărora le-a fost contemporan. Iată ce-i scria vestitului critic danez Georges Brandes, de la Dresda, cu data de 20 decembrie 1870:

„Marile evenimente contemporane îmi rețin în mare parte gîndurile. Vechea și himerica Franță e la pămînt. Iar în ziua în care tinăra Prusie realistă va fi ajunsă de aceeași soartă, vom sări deodată într-o eră nouă. O! Cum se vor prăbuși atunci

ideile în jurul nostru. Și e și timpul ca așa ceva să se întâmple. Căci noi mai trăim încă din firimiturile căzute de la ospățul revoluției din veacul trecut, Și hrana asta de multă vreme a fost rumegată și iar rumegată. Ideile au și ele nevoie de hrană nouă și dezvoltare. Libertatea, egalitatea și fraternitatea nu mai sînt ceea ce erau pe vremea defunctei ghilotine. Politicienii se încapăținează să nu priceapă lucrul acesta și de aceea îi urăsc. Ei vor părticele de revoluții, revoluții numai la suprafață, de ordin politic... toate acestea sînt prostii. Ceea ce importă este revolta spiritului omenesc“. Și nu la multă vreme după această misivă, la 17 februarie 1871, Ibsen își completează gîndul, scriindu-i aceluiași: „Vor cădea și lucruri cu mult mai mari. Religia va fi răsturnată. Căci nici noțiunile morale, nici formele de artă n-au înaintea lor o veșnicie.“

După ce și-a dobîndit o glorie universală, tirziu, Ibsen s-a întors în Norvegia, unde s-a stins la 23 mai 1906.

Bogatul conținut de idei al pieselor sale a fost pus de scriitor în lucrări de o tehnică dramatică minuțioasă și precisă. Experiența lui de teatru din tinerețe l-a călăuzit în construirea teatrului său realist, cu dialog viu, cu personaje bine conturate și puternice, în afară de *Peer Gynt*, care de altfel este un poem și el însuși un monolog al lui Peer, de multe ori personajele ajutătoare fiind numai niște proiecții ale lui, toate celelalte lucrări de critică socială sînt construite tehniceste pe strînsul dialog care deservește nu numai mișcarea ideilor, analiza psihologică a personajelor, dar și plasarea acțiunii în timp și loc, cu atîta putere și plasticitate încît în orice piesă, se simt lumea și epoca de dincolo de decor.

Ibsen a fost, după cum am arătat, și un foarte mare om de teatru. Cunoștința lui despre arta și viața actorului a fost adîncă și ne e deosebit de prețioasă. Extragem dintr-un articol din 1862, intitulat „Criză teatrală“, cîteva gînduri despre actori: „O condiție de la sine înțeleasă este — scrie el — și aceea ca actorul nu numai să țină la dispoziția instituției în care lucrează darurile sale naturale și măiestria dobîndită, ci ca atitudinea lui față de teatru să fie manifestarea unei vieți adînc legată de artă, pe care și-o va fi luat ca normă. Onorabilitatea teatrului să fie propria lui onorabilitate. Actorul să se simtă răspunzător și solidar cu instituția, în întregul ei, și să nu considere întregul ei aparat ca pe o încadrare numai pentru virtuozitățile sale. Se spune de atîtea ori că actorul este un preot al artei! Da! Dar ca să fii preot adevărat, ai nevoie și de un suflet de adevărat slujitor.“

Henrik Ibsen, mare scriitor, deschizător de drumuri noi, stă astăzi pentru totdeauna alături de numele cele mai mari ale literaturii universale.

Forțele noastre teatrale se verifică

„Decada dramaturgiei originale prezentate de teatrele din regiune” este o inițiativă dintre cele mai fericite. Ea arată că în condițiile culturale de astăzi noi relații s-au stabilit între teatrele din Capitală și din restul țării. Au trecut acele timpuri cînd o piesă nu se bucura decît de cel mult zece reprezentații. Îmi amintesc că acum 30 de ani, cînd în provincie o piesă era jucată de cinci ori se spunea că „a prins”, adică s-a bucurat de succes. Pe vremea aceea, publicul teatral era format dintr-un cerc restrîns, mereu același.

Merită a fi un bogat schimb de experiență între diverse colective teatrale din țară, Decada de la sfîrșitul lunii mai este o manifestare inedită și originală. Fără îndoială, în trecut au existat turnee ale teatrelor de provincie în Capitală, precum și turnee ale teatrelor din București în diverse colțuri ale țării. Dar aceste manifestări nu au constituit niciodată o preocupare sistematică, organizată, — ci au fost rezultatele, mai mult sau mai puțin fericite, ale unor inițiative particulare sporadice și spontane. Schimb adevărat de experiență între teatrele din țară nu-mi amintesc să fi existat decît pînă în 1911, cînd Teatrul Național din Iași, condus de Mihail Sadoveanu și Teatrul Național din Craiova, al cărui director era, mi se pare, Emil Girleanu, s-au vizitat reciproc. N-aș putea să menționez acum roadele artistice ale acelui schimb. Mi-aduc aminte însă că o seamă din actorii colectivului de la Craiova au rămas la Iași, — între care Braborescu, Radu Demetrescu și alții.

Scopul principal al Decadei este acela de a prezenta dramaturgia autohtonă în interpretarea colectivelor teatrale din țară. E în aceasta o mărturie grăitoare a atenției de care se bucură astăzi dramaturgia și slujitorii scenelor românești. Organizarea preocupării față de autorii dramatici, promovarea pieselor originale, formarea unui public din ce în ce mai instruit și educat, capabil să pătrundă toate semnificațiile unei opere literare, — acestea sînt realizări ale anilor din urmă.

Faptul că Teatrul Național din Cluj prezintă piesa *Nota zero la purtare* de V. Stoescu și Octavian Sava, Teatrul de Stat din Pitești *Boieri și țărani* de Al. Sever; faptul că teatrele din Brăila, Constanța, Petroșani sau Sibiu vin cu piesele *Inima noastră* de Val. Luca, *Torpilorul roșu* de Vladimir Colin, *Avansarea șefului* de Eugen Naum și *Împărătița lui Machidon* de I. Postelnicu și T. Vornic, demonstrează că diverse aspecte ale realității noastre de astăzi, diferiți autori și diferite scene ale țării se întîlnesc pe același plan de exprimare artistică. *Familia Kovacs* de Ana Novak la Teatrul maghiar din Sfîntul Gheorghe, *Zile obișnuite* de Maria Földes la secția maghiară a teatrului din Baia Mare, prezentate la sfîrșitul lui mai în fața publicului bucureștean, sînt expresia sprijinului acordat minorităților naționale din țara noastră pentru a-și putea manifesta în limbile respective mesajul artistic. Fără îndoială, există încă destule lipsuri în această preocupare față de dramaturgia tinărară. E nevoie de mai mult discernămint, de mai multă atenție față de noii dramaturgi; este necesară înlăturarea tuturor adversităților care constituiau caracteristica de seamă a vremurilor trecute.

Emulația între diferite colective artistice — aspect principal al Decadei — va da, desigur, rezultate satisfăcătoare, oglinzind în același timp nivelul artistic real al scenelor noastre. Actorii vor învăța unii din experiența altora ; regizorii își vor confrunța viziunile asupra aceluiași spectacol sau asupra unor spectacole diferite.

O înnoire a mijloacelor artistice va fi rezultatul firesc al acestei întâlniri. S-ar putea ca această prezentare în fața publicului bucureștean să fie deosebit de rodnică îndeosebi pentru actorii tineri. Sunt ferm convinși că în multe colective teatrale din țară, slujitori ai scenei au izbutit creații admirabile. Iată de ce este foarte bine că li se dă satisfacția de a fi răsplătiți de aplauzele publicului din Capitală. Cine știe dacă nu ne va fi dat să asistăm, cu surprindere și reală bucurie, la spectacole care să constituie o revelație deosebită, ca acela dat, în jurul anului 1910, de Teatrul din Iași, când Aglae Pruteanu a venit la București cu *Dama cu camelii* ? Cine ar putea nega că vom avea ocazia să admirăm spectacole de o mare simplitate artistică respirând adevărul vieții reale ? Mi-aduc aminte ce impresie a făcut asupra mea, prin 1928, un ansamblu sovietic în care marele actor Păvlov, elev al lui Stanislavski, a interpretat pe scenele bucureștene câteva roluri în piese clasice rusești (*Sărăcia nu e un viciu* de Ostrovski, *Căsătoria* de Gogol, *Cadavrul viu* de Tolstoi, *Azilul de noapte* de Gorki) cu mijloace artistice sobre, dar remarcabile tocmai prin economia lor.

Decada este desigur o manifestare cu totul originală. În 1954, când am fost la Plovdiv, am aflat de unele experiențe răzlețe, neorganizate ale teatrelor bulgare ; dar evenimentul nu avea importanța pe care o are această manifestare culturală pe scară națională.

Nu pot încheia aceste câteva rânduri fără un gând pentru actorii cărora li se oferă acum prilejul de a apărea pentru prima dată în fața publicului din Capitală. Acum 30 de ani, la Iași, Craiova sau Sibiu, am nădăjduit cu emoție de a veni cîndva în fața spectatorului bucureștean. Ceea ce pentru mine era, pe vremea aceea, numai o vagă speranță — iată, constituie o certitudine pentru mulți din colegii mei de astăzi. Proaspeți absolvenți ai institutelor de teatru sau actori mai vîrstnici — cu toții au de luptat cu propria lor emoție pe care trebuie s-o biruie, cu conștiința trează a unei solii reprezentative pentru teatrele și orașele lor.

Am credința că pentru foarte mulți dintre ei, acest turnir artistic care — ca verificare a forțelor teatrale ale țării întregi — constituie, fără îndoială, evenimentul cel mai de seamă al stagiunii, va însemna o izbîndă.

mai, 1956.

Un spectacol și mai multe opinii

Examen de maturitate

La Teatrul Național din Iași a avut loc o premieră mult așteptată: *Romeo și Julieta* de Shakespeare. Prin amploarea spectacolului, prin numărul de probleme puse de tragedia amantilor de la Verona, ea a stîrnit momente de entuziasm, dar și des-tule nedumeriri. Este îmbucurător faptul că un spectacol al Teatrului Național din Iași nu se mai limitează astăzi la slabul ecou al unei gazete de provincie. Ministerul Culturii, teatrele din Capitală și alte instituții de artă și-au trimis delegați la pre-miera *Romeo și Julieta*. Poate că era preferabil să se facă discuții între acești dele-gați și colectivul artistic al teatrului ieșean, înainte de a se publica articole dominant negative ca acela din „România liberă” de la 11 aprilie 1956. Inițiativa noii reviste *Teatrul* de a supune spectacolul *Romeo și Julieta* de la Iași unei discuții lărgite mi se pare fericită. Iată de ce am acceptat cu bucurie să expun aici un punct de vedere care va ține seama de scopurile și activitatea specifice ale Naționalului ieșean, de tradițiile și de progresele realizate în regimul de democrație populară.

O primă constatare se impune: un teatru național situat într-un oraș cu facul-tăți, școli numeroase și cu populație industrială, are datoria să aducă pe scenă clasicii literaturii universale, cu înaltul lor conținut umanistic și cu toată măiestria lor dra-matică. De mulți ani, Teatrul Național din Iași urmărește realizarea acestui program de educație artistică a publicului ieșean, mai ales a celui tînăr. După destule șovăiri, a avut un bun spectacol cu *Intrigă și iubire* de Schiller, un spectacol acceptabil cu *Bădăranii* lui Goldoni, fără a mai menționa *Pădurea* de Ostrovski. *Romeo și Julieta*, men-ținut mai mulți ani în evidența repertoriului, se realizează abia în 1956, după efortări serioase de luni de zile. Așa, spre cîntea actorilor tineri care au jucat în *Romeo și Julieta*, că ei au organizat astă iarnă un reușit recital Shakespeare cu scene din diferite tragedii și comedii ale autorului englez, pentru a familiariza publicul ieșean, mai cu seamă pe tineri, cu problemele așa de complexe ale teatrului shakespearian.

O a doua constatare: tragediile lui Shakespeare sînt așa de bogate ca semni-ficații de viață, încît orice interpretare scenică li s-ar da, aceasta poate fi considerată valabilă, dacă se respectă conținutul lor umanistic de opere ale Renașterii.

În fine, o altă observație, relativă la această premieră a teatrului ieșean: toți spectatorii au fost de acord să recunoască efortarea serioasă și sinceră de înțelegere și realizare a textului, pentru a face din el un spectacol mare. Discutabil în multe pri-vințe, el impunea totuși respect și stîrnea interes.

Val Mușur, regizorul spectacolului, în colaborare strînsă cu talentatul pictor scenograf Mircea Marosin, au urmărit reconstituirea realistă a Veronei din secolul al XIV-lea, cadru bogat în decoruri somptuoase, în costume de culori vii, bine stu-diate pentru contrastele și armonia lor. Amănuntele au mers pînă la vegetația specifică orașelor din nordul Italiei. Decorul era și simbolic, pentru unele aspecte sociale ale tragediei: cortina de servicii, în două culori contrastante, roșu și verde, ornate cu elemente din blazoanele Capuleților și Montagueilor, precum și casele lor, oferind

aceiași contrast viu de culori, — toate ilustrau plastic ura dintre cele două familii și piedica opusă în iubirea tinerilor. Până și simbolica culorilor, în costumele lui Romeo, contribuia să ni-l situeze în etapele dragostei lui, de la speranțe vagi până la realizare, luptă și moarte.

Efectele de lumină, cu toate deficiențele unei aparaturi necorespunzătoare, completeau acest cadru plastic și spectaculos, prea încărcat desigur și în parte dăunător actorilor din scenă și textului. În tablouri de mare figurație, dominate de jocul prestigios al splendidelor costume noi, ca acel cu balul de la Capuleți, ochiul este solicitat de atâtea aspecte exterioare în același timp, încît textul rămîne palid și se urmărește discontinuu. Mai adăugăm la acest proces de încărcare sistematică, și decorul muzical introdus de regie pentru a sugera diferitele etape ale luptei eroilor pentru realizarea dragostei lor. Textele lui Corelli situează aproximativ în epocă. Fragmentele din *Patetica* lui Ceaikovski sau acele din uvertura *Romeo și Julieta* a aceluiași compozitor punctează momentele sobre sau pe cele de înăsprire a urii dintre părinți, pentru a termina, în tabloul final, cu accentele grave din *Moartea Isoldei* de Wagner. Cum se vede, fondul social al acestei tragedii din lumea feudală rămîne în stadiu de aluzie și sugestie, fără a fi subliniat.

Unele detalii de realizare tehnică a decorului au îngreunat dezvoltarea acțiunii. Iatazul Julietei, unde se concentrează miezul tragediei, apare foarte strîmt, în raport cu camerele vecine, de altfel nefolosite. În tabloul cimitirului, impresionant prin cadrul nocturn strălucit de chiparoși solenni și siniștri și pus sub semnul celui „gisant” simbolic de pe mormintele feudalilor, nu apare clară configurația cavoului, prezentat convențional de pictor în secțiune verticală.

Aspectele cele mai contestate din spectacolul *Romeo și Julieta* privesc pe inter-preți. Ion Omescu în Romeo prezintă calități fizice remarcabile, ca siluetă, eleganță și expresie spiritualizată a figurii. Este un cerebral, frîmțat de probleme, și pîndit de ispita de a „hamletiza”, ceea ce face chiar Shakespeare în acest text. Ion Omescu nu-i liric, nici un pasionat romantic. De aici și aspectele inegale din jocul lui: excelent în pasajele de cerebralitate, cînd Shakespeare teoretizează dragostea și face considerații generale, actorul se frînează și își sugrumă sentimentul iubirii cînd acesta ar trebui exaltat. Cred că Ion Omescu ar fi mult mai în elementul lui în alte roluri shakespeariene, ca în *Richard III*, ilustrat în recitalul Shakespeare, sau în *Hamlet*. Totuși, și în Romeo, el a compensat cu o tehnică superioară ceea ce îi lipsea în spon-taneitatea jocului.

Gilda Marinescu, recentă absolventă, are desigur multă sensibilitate și prospețime care i-au permis scene fericite în rolul copleșitor al Julietei. Am fi preferat la ambii interpreți un lirism mai simplu și mai sobru, rezistînd la declamație și la gestul parazit. S-a putut aprecia trecerea lor firească de la faza de adolescenți încă naivi, la aceea de îndrăgostiți maturizați brusc și acceptînd hotărît jertfa dragostei.

O pereche foarte reușită pe linia umanismului shakespearian este aceea a lui Mercutio și a prietenului său Benvolio, în interpretarea lui St. Dănculescu și a lui C. Dinulescu. În fantezia primului, Shakespeare și-a exprimat propriile sale concepții de viață și acea viziune ironică a rătăcirilor lumii feudale. Cu vervă spumoasă, cu o agitație pe alocuri excesivă, St. Dănculescu a întrupat complet pe omul Renașterii, iar C. Dinulescu l-a secundat în condițiuni excelente, creînd și el o figură radioasă de optimism și un adevărat model de eleganță dezinvoltă.

Figuri negative pentru această societate feudală sînt: prezumțiosul Tybalt și îngimfatul Paris. P. Gheorghiu a adus în figura primului o violență bruscă, însă fără a izbui să rămînă în ținuta unui spadassin cu veleități de blazon. Cei doi tineri care au jucat pe Paris, C. Macovei și V. Raiciu, au apărut prea șterși.

Din familiile în luptă, se dă un rol mai larg soților Capulet, părinții Julietei. Any Braeschi și Ion Lascăr au mers pe linia textului lui Shakespeare. Prima realizează o nobilă de prestigiu, în timp ce soțul ei lunecă prea ușor la momente de bonomie vulgară, înscrise de altfel în text. Doica Julietei n-a găsit în Marioara Davidoglu interpreta dorită. Prea dispusă să trateze naturalist unele replici mai savuroase, cu priză la public, ea n-a avut, pe de altă parte, nici mijloacele de dramă necesare acestui rol așa de complex.

Trebuie menționat N. Venias în rolul franciscanului Lorenzo. Vocea sa gravă, calmul său imperturbabil și demnitatea austeră au contribuit să dea relief acestui personaj, care, deși om al bisericii, ia aspecte de om al Renașterii, deschis în fata vieții.

O parte din distribuția episodică din *Romeo și Julieta*, ca bucătarii, bufonii, muzicanții, pune problema celor două aspecte din Shakespeare mereu prezente în opera lui: lirismul înaripat dispus la construcții aeriene, în felul lui Ariel din *Furtuna*, — și rea-

lismul truculent, reprezentat prin oamenii din popor, simpli și direcți în exprimare, fără ocolișuri, și tocmai de aceea așa de pitorești. Cred că nici una din aceste scene, oferind contraste grotești cu doliul din casa Capuleților, nu și-a atins ținta artistică. Mai adaug că figurația în tablourile cu luptele de stradă sau la balul Capuleților a lăsat de dorit. Nu se pot improviza echipe de spadasi, nici de nobili, eleganți dansatori capabili să poarte costume bogate și să participe fiecare, cu individualitatea sa, la ansamblu.

Frumoasa traducere a lui St. O. Iosif, revizuită de Al. Philippide, n-a putut fi urmărită pe tot parcursul piesei, din cauza recitării adesea precipitate și defectuoase a versurilor, și chiar din cauza împrăstierii atenției spectatorilor, la scene așa de încărcate. Un text shakespearian trebuie bine cunoscut înainte de spectacol și, pentru a fi gustat integral, ar trebui văzută piesa de mai multe ori. Și aici să recunoaștem că spectacolul *Romeo și Julieta* a crescut simțitor după premieră, ca manevrare a decorurilor, sudură între tablouri, mișcare mai firească în scenă, valorificare a textului, mai ales în nota lui realistă, populară și antifeudală.

În concluzie, *Romeo și Julieta* de la Teatrul Național Iași constituie un examen de maturitate pentru mijloacele lui tehnice și pentru capacitatea lui de a realiza un mare spectacol. În istoricul instituției ieșene, el reprezintă un moment deosebit. Trebuie lăudată îndrăzneala regizorului Val Mugur, concepția spectaculoasă a decorurilor lui Mircea Marosin și curajul regizorului de a introduce un număr mare de tineri în spectacol, în forma unor experiențe fecunde.

Experiențele scenei maturizează. Dintre lecțiile acestui spectacol vom reține : să nu se sacrifice textul pentru un decor încărcat ; să se urmărească un just echilibru între cele două aspecte aparent antagonice din tragedia lui Shakespeare : lirismul romantic și realismul robust, ambele exprimând de fapt, aceeași încredere optimistă în om și în viață.

Sînt convins că ansamblul artistic și tehnic al Teatrului Național din Iași a înțeles nota constructivă a numeroaselor critici aduse spectacolului discutat și își va spori eforturile pentru a-l desăvîrși.

N. I. POPA

○ biruință tinerească

Spectacolul *Romeo și Julieta*, reprezentat pe scena Teatrului Național din Iași, are — în afara numeroaselor sale calități — meritul incontestabil de a fi afirmat public un mănunchi de tineri cu talente deosebite.

În trecut, pe scenele teatrelor românești, *Romeo și Julieta* a fost mai de grabă un prilej de încercări artistice, de aplicare a unor formule regizorale, cele două roluri titulare fiind interpretate de obicei de actori ajunși la maturitatea carierei lor. Pe *Romeo și Julieta* tineri — la vîrsta dragostei lor din Verona, dragoste plină de fiorul liric dar și de erotismul Renașterii — i-am întîlnit întîia oară pe scena Teatrului Național din Iași : Ion Omescu și Gilda Marinescu.

Aș putea numi acest spectacol o veritabilă demonstrație de tinere talente, care, îndrumate de un regizor ce a înțeles linia firească a fiecărei personalități, au fost puse în lumină în adevărata lor valoare : o reală biruință a unor tineri actori, care ne umple inimile de mîndrie și de încredere în destinele viitoare ale teatrului.

În ciuda simplistei afirmații din program, în care piesa lui Shakespeare este definită de Val Mugur ca fiind doar ilustrația faptului că „un băiat iubea o fată !... și părinții nu-i lăsau”, spectacolul are valențe multiple, aduce o bogăție de sentimente și trăiri, de lumini și umbre. Sensul social al celor doi tineri, vestitori poate ai unei lumi în care prejudecățile să constituie un balast mai puțin sîngeros, reiese limpede din acest spectacol, în care tinerii își trăiesc odată cu propria lor tinerețe și pe cea a eroilor.



Scenă din actul II

Poate că, în alte condiții, aceste talente firești n-ar fi realizat întreaga lor gamă multiplă, sau ar fi fost greșit îndrumate. Val Muguș i-a dus însă pe linia adevăratei înțelegeri a personajelor, evocându-ne pe toate tonurile dramatice, de la șoapta înfiorată de dragoste până la elocvența schimbului de spade, nepieritoare dramă a celor doi îndrăgostiți. Tânăr în meșteșugul actoricesc, Ion Omescu a avut aproape un debut cu unul din cele mai dificile, mai complexe roluri din repertoriul clasic: Romeo. Înainte de replică, ne-a cucerit aplombul tinereții sale în siluetă, gest și atitudine. Plastica mișcărilor se desena ca într-un chenar între minunatele decoruri ale lui Mircea Marosin. Ion Omescu a știut să treacă cu ușurință pe game diverse, să fie mereu la fel de proaspăt și convingător. Mai cu seamă, partea lirică a rolului și-a găsit un excelent interpret. Poate, uneori, Ion Omescu, mai ales în raționamentele lui Romeo, a mers pe linia unei cerebralități care ține de gama unor alte personaje shakespeariene (Hamlet). Dar pentru a realiza rolul lui Romeo este nevoie de o neconținută căutare artistică, fiecare spectacol trebuie să însemne o nouă treaptă.

Transfigurată scenic de o lumină, care-i dădea aproape un nimb de grație, Gilda Marinescu, tinăra absolventă a Institutului de Teatru, a fost o Julietă proaspătă, nebunatică dar și gravă în dragoste și moarte. Aeriană, a condus rolul cu un firesc, demn de invidiat de actorii cu experiență.

Interpreții principali au primit replica altor tineri la fel de talentați ca și ei. Am întâlnit la Iași, în interpretarea lui Petre Gheorghiu, un admirabil Tybalt, spadassin al floretei și al verbului nervos, desfășurând o variată gamă de modulații pe aceeași temă dramatică; un Paris plin de prestanță scenică și noblețe, jucat de G. Macovei; un sensibil și tumultuos Benvolio (Contantin Dinulescu).

Iată datele principale ale spectacolului, pivoții săi. Trebuie neapărat să adăugăm încă unul: partea plastică — decor și costume — în excepționala viziune a lui Mircea Marosin, căruia nu i se pot reproșa decît construcția celui grilaj de sub balconul Julietei și perdeaua simbolistă, care ține loc de chilie părintelui Lorenzo. Decorul i-a ajutat pe interpreți ca poezia lor să aibă rezonanțe grave, înalte; costumul i-a obligat la ținută, la mișcare plastică. Cu toate acestea, bogăția mijloacelor plastice nu a întunecat, nu a diminuat jocul actorilor, ci a colaborat cu el.

Aș putea defini în termeni muzicali acest spectacol ca un concert în care cîțiva soliști (tinerii interpreți) au executat pe tonuri înalte linia lor melodică, în timp ce orchestra i-a acompaniat mai modest, dar nu strident, ilustrîndu-le virtuozitățile: Ion Lascăr în Capulet; Șt. Morcovescu-Teleajen, cu multă prestanță scenică, în Capulet II; Șt. Dăncineșcu într-un rol bine lucrat pe dezinvoltură și vervă (Mercutio); N. Veniaș bine intenționat, deși nu intru totul realizat în Lorenzo; Any Braieschi într-o frumoasă ținută (Contesa Capulet), sau N. Șubă într-un admirabil tip (muzicantul I).

Note distonante au adus C. Sava (Escalus) și M. Davidoglu, care a autohtonizat cam excesiv rolul doicii. Figurația și alte elemente secundare au adus contribuțiile lor valoroase în spectacol. Prilej de adevărate satisfacții artistice, reușita Teatrului Național de la Iași merită toată atenția și dragostea. Val Muguș și tinerii interpreți au dat glas textului lui Shakespeare, vădînd o justă înțelegere a unei opere clasice. Nu s-a alergat după epatante originalități, ci s-a mers pe o linie simplă, căci — așa cum spune marele dramaturg de la Stratford:

*Nu iese-un soare nou din 'orice-apus ?
Eu spun cuvinte care s-au mai spus.*

Titus LAPTEȘ

La suprafața contrastelor

Romeo și Julieta — acest monument artistic nemuritor — nu este lipsit totuși de unele accente care apar astăzi desuete. Piesa e scrisă în anul 1594 și poartă amprenta epocii sale. Emoțiile se exteriorizează adeseori cu un exces de „vai” și „ah”: Romeo, prada disperării, se zvircolește pe jos; expresiile și gesturile sînt uneori retorice sau convenționale. Nu pot fi eliminate asemenea aspecte, fără a-l ciunti pe Shakespeare. Regizorul trebuie însă să țină seamă că nu ele dau tonul și nu datorită lor a înfruntat veacurile marea tragedie shakespeariană. Or, după părerea mea, în spectacolul de la Iași direcția de scenă a lăsat ca elementele secundare romantic-spectaculoase să estompeze fondul adînc de gîndire al piesei.

Interpreta Julietei a dovedit resurse certe de gingașie și sinceritate ; la rindul său, rolul lui Romeo a fost jucat cu reală căldură și înflăcărare. De ce, totuși, spectacolul se desfășoară într-o notă generală minoră, nu zguduie, nu degajă senzația răscritoare a unei mari drame omenești ?

Tragedia, ca și comedia, își are izvorul în contraste. Fără contrast nu există tragedie. Dar regia n-a reliefat contrastele, ba chiar le-a atenuat simțitor. Povestea de dragoste a celor doi tineri se scurge lin, legănat. Ei sint parcă desprinși de frământările vieții din jurul lor, plutesc în imperiul incintător și netulburat al dragostei. În atmosfera senină creată pe scenă, dușmănia celor două familii rămâne undeva, pe al doilea plan. De aceea, deznodământul tragic apare lipit, brodat din coincidențe artificiale, nu ca urmare firească a conflictului și deci nu impresionează.

Ca orientare fundamentală, piesa lui Shakespeare nu ni se pare un imn închinat iubirii pure. E semnificativ, de pildă, faptul că Romeo nu e nicidecum un amoret „ideal”, ci unul destul de nestatornic. Părintele Lorenzo îl dojenește cu bună dreptate de a-și fi schimbat prea repede obiectul dragostei :

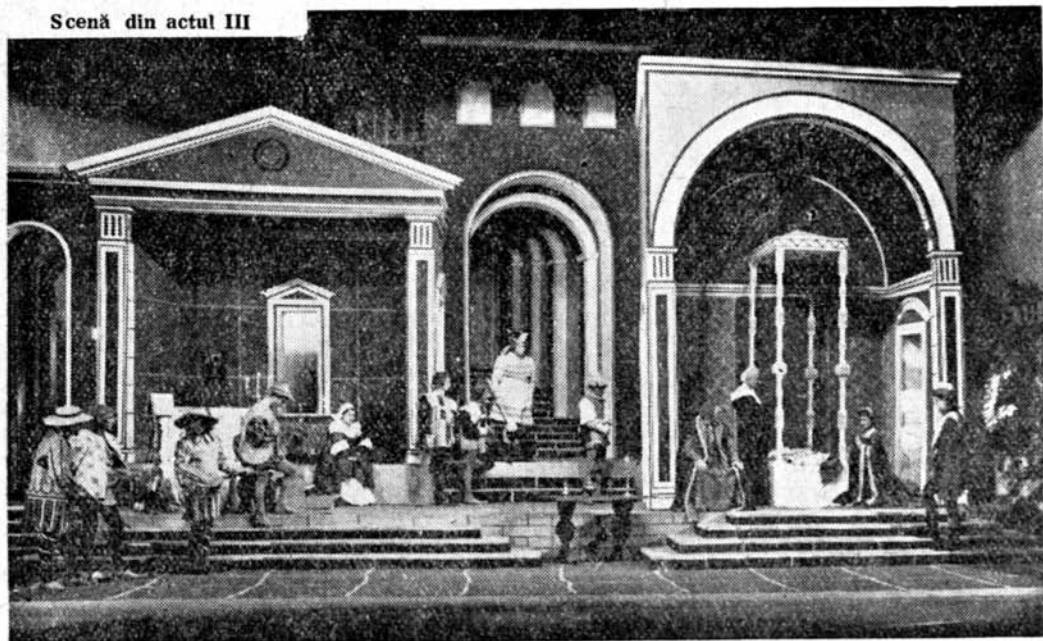
O vorbă goală doar ți-era iubirea.

Se arată însă gata să-l ajute de astă dată

*...Căci poate prin această legătură
A celor două neamuri veche ură
Se va topi în noul tău amor.*

Ne apropiem astfel de adevăratul miez filozofic al piesei. Iubirea întemeiată pe spontaneitatea și prospețimea sentimentelor e opusă urii întemeiate pe tradiții închisate. Sub semnul acestui contrast se dezvoltă dragostea lui Romeo și a Julietei, încă din prima clipă. Fiorul ce-i atrage irezistibil unul spre celălalt li se infățișează totodată ca un trist blestem. Fiecare pas care îi apropie încalcă în chip strigător tot ce a fost pînă atunci pentru ei — și tot ce reprezintă pentru familiile lor — tradiție sacră și lege de fier. Victoria dragostei lor e smulsă cu prețul unui greu și continuu zbucium, care imprimă tragism întregii piese, nu numai finalului. Între chemarea firească a dragostei și granițele nefirești — impuse de o veche mentalitate — ale onoarei, datoriei și blazonului familial, în sufletele celor doi eroi se dă tot timpul o luptă dramatică,

Scenă din actul III



dureroasă, care atinge paroxismul cînd Romeo îl ucide pe Tybalt. Dar încă de la cea dintîi întîlnire, aflînd că Julieta aparţine neamului Capulet, Romeo intuieşte nenorocirea:

*Ah, viaţa mea zălog în mîini duşmane !
Cum voi putea s-o mîntui de blestem ?*

Iar Julieta, la vestea că Romeo e un Montague, încearcă aceeaşi deznădejde :

*Trist zorile iubiri-mi începură
Căci vai ! sînt osîndită să iubesc
Pe omul ce-s datoare să-l urăsc.*

Numai în aparenţă cei doi tineri cad victime unor coincidenţe fatale. În realitate, iubirea lor se zbate permanent în plasa unor relaţii menite s-o stranguleze, iar piesa lui Shakespeare e un protest vehement împotriva acestor relaţii devenite prea înguste pentru omul Renaşterii. Fără înţelegerea şi punerea în evidenţă a acestui fir conducător al conflictului, un spectacol cu *Romeo şi Julieta* nu poate — cred — dobîndi o largă perspectivă socială şi umană.

Andrei BĂLEANU

Monumente scenice care „strivesc”...

Sînt pe deplin incredinţat că regizorul Val Mugur nu e străin de sensul adînc, de problematica operei pe care a redat-o scenic. Ne-a dovedit-o doar prin acest spectacol dăruit ieşenilor îndrăgostiţi de teatru.

În deseale convorbiri ce le-am avut cu el, în perioada în care spectacolul prindea viaţă de la zi la zi, în fantezia sa creatoare, atunci cînd ne plimbam în nopţi tirzii pe uliţele Iaşului, el şi-a destăinuit concepţia după care avea să realizeze scenic tragedia nefericiţilor îndrăgostiţi.

Regizorul a pornit deci mină în mină cu scenograful — şi bine a făcut —, a pornit pe un drum lung, la muncă grea şi pentru unul şi pentru altul, ca să dea viaţă unui spectacol care, în nici un caz, nu ne poate lăsa indiferenţi.

Am văzut, după o vreme, într-o primă etapă de lucru, cînd am mai trecut prin Iaşi, o parte din schiţele decorului şi ale costumelor.

Ele dovedeau preocuparea artistului de a sluji prin elemente plastice sugestive (pete de culoare, întretăieri de linii, lumină) problematica piesei.

Evident, decorul realizat la proporţia scenei şi costumele gata confecţionate aveau să servească cu atît mai mult ideea de bază.

De la premieră am văzut spectacolul în două seri consecutive. Unele tablouri sînt realizate cu multă artă, potrivit convenţiei scenice, care trebuie avută în vedere, mai ales în obţinerea cadrului necesar desfăşurării acţiunii. Scenograful dovedeşte deosebită dibăcie în arta de a pune în valoare elementele arhitectonice, prin dozarea ingenioasă a surselor de lumină pentru obţinerea unui maxim de plastică scenică.

Dar eforturile comune ale lui Val Mugur şi Mircea Marosin se vădesc tocmai în realizarea acestor tablouri, într-un sens care pune în primejdie însăşi esenţa spectacolului : ideea de bază a tragediei lui Shakespeare. În colaborarea dintre aceşti doi factori de răspundere ai transpunerii scenice, regizor şi scenograf, cel ce are de spus cuvîntul hotărîtor este un al treilea : actorul...

Dacă în colaborarea cu actorul, regizorul şi-a impus hotărît un punct de vedere — pe care nu-l discut în cadrul acestor rînduri —, dacă, judecînd după valoarea realizărilor celor mai izbutite în interpretare şi în dinamica mizanscenei, el şi-a pus amprenta personalităţii, trebuie spus că munca cu scenograful nu a fost la fel de rodnică.

Datorită gradului de evoluţie la care a ajuns spectacolul de teatru în zilele noastre, pictorul scenograf şi-a cucerit o poziţie deosebit de avansată şi ar fi greu să ne închipuim o realizare regizorală fără contribuţia sa.

Tocmai de aceea, personalitatea, puterea de concepţie, spiritul său creator trebuie să fie mereu îndrumate spre ţelul comun, care nu îngăduie trădarea sau chiar denaturarea intenţiilor autorului. Mai ales cînd el este Shakespeare.

Or, din colaborarea lui Val Mugur cu Mircea Marosin — pentru mine cel puţin — se evidenţiază limpede că pictorul scenograf, înaripindu-şi fantezia, s-a depărtat tocmai



Scenă din actul IV

de țelul principal al rostului său, creind cu mult talent și iscusință scenică tablouri de o incontestabilă frumusețe plastică, pe care le-am admirat cu toții ca valori artistice în sine, dar care nu au funcționat totdeauna ca elemente ajutătoare în promovarea esenței dramatice a spectacolului.

Dacă șinem de acord că Verona timpului trebuie să trăiască în spectacol, ~~mai~~ mai puțin adevărat că, în acest oraș ce și-a legat numele de capodopera lui Shakespeare, trăiește Julieta, trăiește Romeo, îndrăgostiții care, trecind peste opreliștile prejudecăților stupide ale societății, luptă pentru fericirea de a-și aparține unul altuia.

Arta și talentul pictorului scenograf s-ar fi evidențiat și mai puternic, dacă ostentația în dimensiuni a decorului, excesivitatea cromatică a costumului, precum și unele efecte picturale, mult prea căutate, ar fi fost în parte estompate prin intervenția mai hotărâtă a regizorului.

Așa s-ar fi reliefat și mai mult măreția sufletului uman, lumea lăuntrică a eroilor și pozițiile antagonice din sinul unei societăți corupte.

Și, incontestabil, spectacolul ar fi cîștigat o și mai mare valoare în conținut.

Marin IORDA

Shakespeare obligă !

Orice piesă de Shakespeare — și îndeosebi *Romeo și Julieta* — poate fi montată în felurite chipuri. Spectacol de mare culoare de epocă, desfășurare de multiple stări și acțiuni dramatice, sau galerie complexă de caractere umane, dramaturgia shakespeareană prilejuiește artiștilor scenei un examen al propriilor lor posibilități, cu atât mai semnificativ cu cit se aplică asupra unui material pe care secolele l-au verificat și consacrat. Cerința de căpetenie a unei asemenea încercări este aceea de a ști că oricare aspect ar fi pus pe primul plan — culoare, intrigă sau caracter —, acesta trebuie considerat nu în sine, ci doar ca un element, ca o fațetă care, împreună cu celelalte, redă întreaga strălucire a diamantului.

Pe scena Teatrului Național din Iași montarea piesei *Romeo și Julieta* a mers pe linia unui spectacol în care promovarea culorii de epocă a dus la neglijarea elementelor de intrigă și la o falsă structurare a caracterelor.

Să pornim de la un fapt concret.

În actul IV, scena finală, regia artistică (Val Mugur) a renunțat la explicația pe care o dă călugărul Lorenzo. Procedul ni se pare simptomatic. Deși lungă și oarecum de prisos pentru spectatorul care cunoaște împrejurările dramei, replica aceasta este absolut necesară însă direcției de scenă, deoarece oglindește în mic întreaga concepție a spectacolului.

Agent principal al intrigii, aducând în sprijinul celor doi îndrăgostiți autoritatea unei depline integrități spirituale și o concepție activă asupra oamenilor și lucrurilor acestei lumi, dublate de un curaj și o rară ingeniozitate, călugărul Lorenzo este adus de autor, în ultima scenă, nu atât pentru a face o relatare seacă a faptelor, ci pentru a lua atitudine față de ele. Replica, aparent explicativă, trăiește prin forța acuzațiilor indirecte. Ea implică demascarea conveniențelor și rigorilor sociale :

*Romeo, mort aici, era bărbatul
Legitim al frumoasei Julieta
Și Julieta, moartă-aici, era
Soția credincioasă-a lui Romeo ...
...Și Julieta, după el plîngea,
Nu după văr ...*

marcînd totodată greutatea specifică a personajului („Eu îi cununasem“). Cuvintele călugărului, împărțind grelele responsabilități care incumbă tuturor

*(...Voi, spre-a-i goni durerea,
O logodirăți, vrînd s-o măritați
Cu nobilul sir Paris cu de-a sila !
Atunci la mine alergă copila
Cu ochii rătăciți și mă rugă
Să-nlătur cununia-aceasta nouă,
De nu, m-amenință că se omoară.)*

reliefează totodată rostul activ al științei :

*Eu, sfătuit de arta mea, i-am dat
Atuncea un narcotic, ce-și avu
Urmarea lui precum o prevăzusem,
Și-o adînci-ntr-un somn asemeni morții.*

Prin felul cum indică rolul evenimentului în dramă, spusele lui Lorenzo sînt chemate să decidă asupra interpretării faptelor și, deci, asupra cazului Romeo și Julieta, fie în sensul determinării lui ca joc pur al hazardului, fie în sensul condiționării lui sociale prin rivalitatea ucigașă dintre cele două familii, fie chiar în sensul unei îngemănări metafizice a iubirii și morții.

Omitînd această replică, regia artistică a fugit de un răspuns clar, care trebuia să cuprindă în sinteza sa liniile fundamentale ale tragediei shakespeariene. A spune că ideea de bază a piesei este „adevărul de peste veacuri : un băiat iubea o fată !... și părinții nu-i lăsau“ înseamnă a reduce un mare adevăr uman la o schemă. Formula regizorului pare a pune accentul pe condițiile sociale, de stirpe și blazon, ca determinante ale tragediei. Dar în spectacol nu s-a subliniat indelul tragismul acestei iubiri, care se naște și se înalță deasupra unei uri ancestrale, ca un nufăr imaculat deasupra unui smirc. Moartea celor doi tineri nu este rezolvată ca un dat necesar în structura unei anumite societăți. Pe de altă parte, regizorul nu a oferit nici soluția contrară, aceea a jocului pur al întîmplării. Iată de ce se pare că, în spectacolul de la Iași, nu avem de-a face cu întîmplarea ca soluție artistică, ci cu o soluție artistică la întîmplare. În sensul acesta, schematizarea ideii fundamentale a piesei, uimind prin simplism și conformism, frizează refuzul de a gândi.

Nu numai substanța textului dramatic, ci și scenografia l-a depășit pe regizor. Decorurile lui Mircea Marosin ofereau vaste și variate posibilități de a face din spectacol o adevărată sărbătoare a ochiului. Multiplicitatea de planuri, în care picturalul — deși bogat — a cedat locul arhitecturalului, constituia un decor prin excelență funcțional pentru o desfășurare atât de încărcată de episoade a acțiunii. A trecut mai bine de o jumătate de veac de cînd A. Appia arăta că frumusețea mișcărilor corpului depinde de varietatea punctelor de sprijin pe care i le oferă solul și obiectele. Cu toate acestea, avantajele unui asemenea decor, generos în adîncime și în înălțime, n-au fost utilizate. Interpretii (cu excepția lui Ion Omescu și Constantin Dinulescu) n-au

fost în stare să valorifice șansele oferite de decor, încît acesta, la un moment dat, a părut nepractic, lipsit de valoare dramatică și dinamică. Impresia că decorul a fost strivitor pentru actor provine nu atît din monumentalitatea lui, cît din neexploatarea mijloacelor pe care le oferea. Spectacolul, în ansamblu, pare a fi pierdut sensul profund al plasticității teatrale, printr-o lipsă de situare în „locul dramatic”, evidentă îndeosebi în scenele de masă.

Lipsa colaborării între regizor și scenograf face ca spectacolul să nu aibă unitate. Impunîndu-se prin coloritul și monumentalitatea lui, decorul îi ia ochii, în așa fel încît spectatorul poate fi nu numai o dată înșelat asupra meritelor regiei. Lipsa omogenității se reflectă și în bogăția acțiunilor actoricești autonome, în rezolvarea personală, adeseori retorică și paradoxală, a caracterelor — date care confirmă intențiile, dar nu și realizările colectivului. Obligați să rezolve individual materialul de interpretat, actorii au căutat, în mod firesc, primul plan: în joc, aceasta a dus la anularea legăturilor dintre ei; în spațiu, la nevalorificarea adîncimilor.

O deficitară distribuie a luminii a făcut ca, îndeosebi în scenele de interior, actorii să rămînă în umbră, iar mesajul lor să fie comunicat numai cu ajutorul dicțiunii, fără mimică. În tabloul final, scenele de masă au fost deslinate, actorii au dispărut îndărătul cripei, vocea lor n-a străbătut pînă la public și, în felul acesta, un moment decisiv în drama celor doi îndrăgostiți a fost ratat. În scena a IV-a din actul I, în care un artificiu de decor aruncînd orizontul îndărăt, crea o perspectivă deosebit de adîncă, balul a păcătit printr-un ritm prea grav în dans, care nu a fost suplinit de grație și expresivitate.

Regizorul a greșit de asemenea rezolvînd arbitrar caracterele personajelor principale. La Romeo și Julieta nu s-a subliniat tocmai reflexul, pe plan interior, al conflictului lor social, adică faptul că, iubindu-se, tinerii au de luptat cu propriile lor prejudecăți, încercînd o smulgere dureroasă din propria lor plasmă socială. Julieta a fost orientată prea mult spre cantabil și spre o tumultuoasă manifestare a sentimentelor. Chiar lui Romeo, regizorul i-a permis o linie zbuciumată, care a îmbogățit sufletește personajul, lipsindu-l însă de spontaneitatea și firescul îndrăgostitului. Călugărul Lorenzo, factor activ al intrigii, a fost prezentat ca un *raisonneur* sceptic, lipsit de entuziasm umanist, iar în tabloul final, a fost scos din scenă fără nici o motivație, fapt care a făcut de neînțeles împăcarea celor două familii veroneze. Ce s-a mai spus despre personajul doicii, care a fost îndrumat spre efecte ieftine și spre limbaj autohton ?

Recunoscînd scenografiei grandoarea viziunii arhitecturale, multiplicitatea de planuri, inventivitatea și forța coloristică, trebuie totuși să subliniem unele scăpări. Interioarele casei Capulet au fost rezolvate prin împărțirea în trei a scenei; dar, deoarece desfășurarea faptelor nu se petrece simultan în toate compartimentele, cel puțin jumătate din scenă a fost permanent goală și, astfel, locul dramatic a fost redus. Voind să realizeze într-un singur decor cele trei momente care preced marea scenă lirică din grădină, scenograful a așezat balconul în planul al doilea, îndepărtînd, în felul acesta, jocul protagoniștilor de ochiul spectatorului și construind totodată un grilaj modern care, ca înălțime, era contrar indicațiilor textului. Ingeniozitatea unor asemenea soluții l-a împins pe scenograf la inconsecvențe de viziune (chilia călugărului, rezolvată — în locul materialelor arhitecturale — prin două perdele simbolice). Toate aceste lipsuri au apărut potențate în spectacol datorită liniei autonome a concepției scenografice față de regia artistică.

O atenție deosebită merită costumele care au excelat prin colorit și fantezie. Remarcăm rochia de mireasă a Julietei, de un alb bogat alternat cu motive negre, care sugerează apropierea nelămurită a morții. Dar bogăția de costume, îndeosebi la Romeo, face ca *personajul* să scape ochiului privitor, oferind prea multe imagini.

Dintre performanțele personale ale actorilor, cea mai interesantă și cea mai valorabilă a fost a lui Ion Omescu în Romeo. Interpretul a întregit calitățile de plastică, întîi de toate, printr-o dicțiune care, pentru teatrul lui Shakespeare, constituie cheia



Ion Omescu (Romeo) și
Gilda Marinescu (Julieta)

indispensabilă a unei juste rezolvări dramatice. Ion Omescu spune versul shakespearean cu o claritate pe care am dori-o uneori estompată, dar care — trebuie să recunoaștem — îi asigură superioritatea față de toți ceilalți interpreți. Cît privește personajul, Ion Omescu a creat la început un Romeo a cărui juvenilitate și superficialitate amoroasă s-au vrut subliniate prin gest mai mult decît prin cuvînt, ceea ce, în primele scene, a dus la o interpretare exterioară. Dar din clipa cînd o vede pe Julieta, Romeo se pătrunde de un sentiment adînc, care schimbă accentul și tonul ușor cantabil al primului act într-un ton grav, frămîntat, sfîșiat, dezvăluind o puternică luptă interioară. Dacă personajul nu s-ar defini îndeosebi prin scenele lirice de amor, interpretarea aceasta ar fi poate fără cusur; așa însă, Ion Omescu a dat, mai ales în scena de la Mantua, un Romeo mai apropiat de Hamlet, trăind nu prin momente de beatitudine sufletească, ci prin presimțul morții, al nefericirii, care se isca în el. Cele mai valoroase momente ale creației sale au fost cel de la Lorenzo (actul III, scena III) și cel din Mantua (actul V, scena I), în ultimul actorul realizînd totodată o mască desăvîrșită, de sub care deruta hamletiană a izbucnit cu atît mai dramatic.

Julieta constituie debutul tinerei actrițe Gilda Marinescu, care a dat dovadă de foarte multă, poate de prea multă mobilitate, dar care, exceptînd linia de continuă lamentație pe care și-a rezolvat interpretarea, a izbutit o frumoasă creație. Ceea ce este demn de remarcat la interpretă este prezența permanentă pe sensul versului shakespearean. I-am reproșat însă primele scene, în care, izbutînd să creeze o Julietă copilăroasă, n-a izbutit, în aceeași măsură, să-i sugereze și inocența. Atît în scenele de dragoste cît și în cele de disperare, interpreta a „mers” deosebit de bine pînă la un anumit nivel, peste care dezlănțuirea ei a fost ușor exagerată. Abia în scena a III-a, actul IV, cînd se pregătește să bea narcoticul, interpreta s-a aflat, prin tonul propriu de tînguire, în deplină corespondență psihologică cu eroina. Pentru Gilda Marinescu realizarea acestui rol, care cere o gamă deosebit de bogată de calități actoricești, constituie, fără îndoială, un veritabil succes.

Între aceste două interpretări și restul unui ansamblu care a făcut toate eforturile pentru a se achita cu conștiințiozitate de sarcinile ce-i incumbau, trebuie să remarcăm personajul Benvolio, interpretat de C. Dinulescu, care a excelat prin mișcare și vervă tinerească; Șt. Dăncinescu în Mercutio a privat personajul de spontaneitatea luminoasă, de umorul și inventivitatea care trebuiau să constituie farmecul acestui prieten al lui Romeo (îndeosebi faimoasa tiradă a visului a fost debitată fără strălucire și dizolvată în mișcare; remarcăm, în schimb, scena morții).

În soții Capulet, Any Braieschi și Ion Lascăr au adus, prima o prestanță și o justete în accentele tragice, iar al doilea un spor de familiarism vulgar, prin care personajele au căpătat pecete proprie. Tinerii actori George Macovei (Paris), Petre Gheorghiu (Tybalt), Constantin Obadă (Samson), Virgiliu Costin (Gregorio și Spîterul), Gh. Vrinceanu și Valea Marinescu (corul) au dat spectacolului avîntul tinereții lor, pe care l-am dori întregit de o mai pronunțată identificare cu caracterul, nu numai cu mișcarea exterioară a personajelor. Cu regret trebuie să consemnăm aici interpretările lui Constantin Sava (Escalus), Marioara Davidoglu (Doica) și Neculae Veniaș (Lorenzo). Principele Veronei a constituit o apariție neverosimilă, la care calmul autorității a fost înlocuit prin rictus, iar versul shakespearean a fost gîtit și mutilat. Doica Julietei a părut o moldoveancă oarecare, teribil de pornită împotriva bărbatilor; călugărul Lorenzo și-a spus monoton replicile, cu un scepticism mereu dezmințit de text.

Spectacolul *Romeo și Julieta* de la Teatrul Național din Iași atrage atenția — tocmai prin calitățile și lipsurile sale — asupra necesității dar și dificultății de a aborda la un nivel artistic corespunzător un text shakespearean.

Ștefan Aug. DOINAȘ

NOTA REDACȚIEI: Că Shakespeare rămîne un mare dramaturg este un adevăr unanim recunoscut, am putea spune, un loc comun. Dar numai un sofist ar putea trage de aici concluzia că orice transpunere scenică a lui Shakespeare — prin ea însăși — e la fel de mare, că se ridică de la sine la nivelul textului. Dimpotrivă, nimic mai discutabil, mai controversabil decît o montare shakespeareană, fie în patria engleză, fie peste hotarele acesteia. Și nu fiindcă tragediile sau comediile marelui Will ar avea sensuri cryptice, ermetice, ci tocmai pentru că aceste sensuri sînt multiple și, cele mai multe, de importanță primordială. În fața acestei realități, e firesc ca regizorul care se apropie de dramaturgia shakespeareană (oricine ar fi el) să propună o soluție și nu soluția.

E ceea ce s-a întâmplat la Teatrul Național din Iași cu montarea tragediei Romeo și Julieta. Regizorul Val Mugur ne-a oferit soluția sa. Și, așa cum era de prevăzut, spectacolul a suscitat discuții și controverse aprinse, a creat o anumită însuflețire — acesta e unul din meritele sale dintii — în lumea teatrală din întreaga țară.

Iată de ce ni s-a părut necesar ca revista noastră să devină, și ea, ecoul diverselor opinii care circulă în jurul spectacolului de la Iași. Așa se face că, de data aceasta, revista nu găzduiește doar o singură cronică, ci și alte câteva intervenții ale unor oameni de teatru din afara redacției.

Opiniile exprimate au puncte comune, dar și divergențe. Comună e, de pildă, consemnarea elogiasă a curajului celor de la Iași demonstrat în montarea unui spectacol de anvergură, comună e aprecierea în general favorabilă asupra interpretelor principali, comună — aici atingem unul din locurile nevralgice — așezarea pe plan de egală însemnătate, ca factori organizatori ai montării, a regizorului și scenografului. În schimb, părerile se despart atunci când se consideră spectacolul în ansamblu sau când se abordează problemele de fond.

Fără să-și argumenteze pe larg pozițiile, regizorul Marin Iorda și actorul Titus Lapteș socotesc montarea de la Iași ca realizată. Cel dintii cu o rezervă asupra colaborării dintre regizor și scenograf; cel de al doilea, scoțind în relief promovarea unor actori tineri, se declară perfect de acord cu întreaga linie a spectacolului: „Val Mugur i-a dus (pe interpreți) pe linia adevăratei înțelegeri a personajelor, evocându-ne pe toate tonurile dramatice, de la șoapta înfiorată de dragoste până la elocvența schimbului de spade, nepieritoarea dramă a celor doi îndrăgostiți”.

Dimpotrivă, criticul Andrei Băleanu face regiei reproșul grav de a fi alunecat doar la „suprafața contrastelor” dramatice: „...după părerea mea, în spectacolul de la Iași, direcția de scenă a lăsat ca elementele secundare romantic-spectaculoase să estompeze fondul adânc de gândire al piesei”. Cronicarul nostru Ștefan Aug. Doinaș se situează pe o poziție analogă: „Pe scena Teatrului Național din Iași montarea piesei Romeo și Julieta a mers pe linia unui spectacol în care promovarea culorii de epocă a dus la neglijarea elementelor de intrigă și la o falsă structurare a caracterelor”. În plus, spre deosebire de Marin Iorda, cronicarul revistei arată că neizbutita colaborare dintre regizor și scenograf s-a vădit mai mult în faptul că regia n-a știut să folosească bine decorurile puse la îndemână de Mircea Marosin, astfel că „impunându-se prin coloritul și monumentalitatea lui, decorul își ia ochii, în așa fel încît spectatorul poate fi nu numai o dată înșelat asupra meritelor regiei”.

În sfârșit, profesorul N. I. Popa, de la Universitatea din Iași, aduce perspectiva prețioasă a omului de cultură care urmărește de multă vreme evoluția teatrului moldovean. El apreciază că Romeo și Julieta reprezintă „un examen de maturitate” în raport cu resursele tradiționale și contemporane ale colectivului artistic și laudă „îndrăzneala regizorului Val Mugur, concepția spectaculoasă a decorurilor... curajul regizorului de a introduce un număr mare de tineri în spectacol...” Ceea ce nu înseamnă, însă, trecerea sub tăcere a deficiențelor. Profesorul Popa le precizează: „dintre lecțiile acestui spectacol vom reține: să nu se sacrifice textul pentru un decor încărcat; să se urmărească un just echilibru între cele două aspecte aparent antagonice din tragedia lui Shakespeare: lirismul romantic și realismul robust...”

În legătură cu toate acestea, redacția socotește că spectacolul Romeo și Julieta oglindește o etapă în evoluția Teatrului Național din Iași sub raportul îmbunătățirii în substanță a repertoriului, sub raportul îndrăzelii și al pasiunii fertilizatoare cu care a oferit căi de afirmare actorilor tineri, dar, în același timp, reține în primul rînd că spectacolul nu s-a ilustrat printr-o linie regizorală la nivelul implicațiilor profunde ale textului, că decorul — în ciuda concepției și execuției grandioase — n-a servit totdeauna acțiunea, că interpretarea actoricească a avut discontinuități atît în ansamblu, cît și individual.

De la comanda socială la realizarea artistică

O caracteristică a dramaturgiei Luciei Demetrius este facultatea de a sesiza probleme etice pe care transformările sociale le ridică în fața contemporanilor noștri. Totdeauna interesante, adesea subtile, problemele acestea sint abordate curajos de autoare, iar operele ei, chiar atunci cînd nu sint pe deplin realizate, aruncă un fascicul revelator de lumină asupra sufletului omului modern. Cum, în esență, aceasta e o problemă majoră a dramaturgiei noastre noi, contribuția pe care Lucia Demetrius o aduce la dezvoltarea literaturii noastre dramatice nu poate fi subapreciată.

E evidentă la Lucia Demetrius o anumită pasiune care o face să-și comunice pe dată descoperirile. Această pasiune, lăudabilă în sine, își are, însă, și reversul neplăcut; ea o împinge pe autoare uneori mai mult spre sezișare și mai puțin spre adîncirea aspectului de viață ce o soliciță. Lucia Demetrius surprinde probleme noi de etică, dar nu le studiază totdeauna îndeajuns, nu descoperă toate resorturile lor și, de aceea, în unele piese, fie că le complică inutil, fie că le expediază cu ușurință.

Ea are conștiința problemei majore a noii noastre dramaturgii: zădăriră omului modern, care, pentru prima oară dobîndește o justă înțelegere a vieții, sentimentul adevăratei demnități; oglindirea contradicțiilor sufletești ale acestui om în care se ciocnesc tendințe izvorînd dintr-o mentalitate veche, perimată, dar încă puternică, și altele, ce se datoresc unei concepții avansate asupra vieții și omului; reflectarea acestor contradicții și a felului cum sint ele soluționate, sau cum reapar, pe un alt plan, superior, fiindcă viața e într-o continuă mișcare, iar societatea pune în fața individului mereu alte probleme care presupun, în alte forme, aceeași ciocnire între elementul nou și cel vechi, sortit pieirii.

Anumite succese categorice, piesa *Oameni de azi*, de pildă, dovedesc că Lucia Demetrius posedă și mijloacele artistice necesare pentru a trata aceste probleme. Altele însă, avem mai mult impresia unor schițe, unor încercări, care se cer reluate, cînd autoarea va avea o mai deplină înțelegere a problemelor de viață abordate.

Așa stau lucrurile, bunăoară, în recentele ei lucrări dramatice: *Cei de mîine* (Atențiune copii!) și *Trei generații*. Acestea oferă o imagine elocventă a calităților și slăbiciunilor dramaturgiei Luciei Demetrius.

Spuneam că Lucia Demetrius abordează curajos probleme etice noi, interesante. Oare nu e o problemă etică de cea mai mare importanță tendința spre birocrațizare a unor activiști, birocrațizarea lor, nu în sensul obișnuit, strimt, al cuvîntului, ci în sensul, că, adesea, copleșiți de sarcinile imediate, aceștia uită obiectivul central al luptei pe care o duc: omul; că adesea, dragostea lor pentru om devine o abstracțiune, iar în viața de toate zilele, ei se comportă rigid și nu

arareori vădesc un dezinteres condamnat chiar pentru cei mai apropiați oameni cu care vin în contact, — membrii propriei lor familii; că se usucă sufletește pierd anumite facultăți indispensabile unui constructor al socialismului? Răspunsul — e cert — nu poate fi decit afirmativ. Or, Lucia Demetrius și-a construit lucrarea *Cei de mîine* (Atențiune copii!) pe această problematică.

Probleme etice demne de a fi reflectate în opere de artă sînt de asemenea: eliberarea femeii din cătușele oricărui prejudecăți și, în general, eliberarea oamenilor onești, proveniți din clasele exploatare, din plasa unei mentalități retrograde, dobîndirea de către aceștia a unui nou chip de a înțelege viața, de a se realiza ca oameni. Aceasta este, în mare, problematica celor *Trei generații*.

Spuneam că Lucia Demetrius are uneori tendința fie de a complica inutil problematica, fie de a o expedia cu ușurință. *Cei de mîine* păcătuiește în direcția complicării; *Trei generații*, în direcția simplificării.

În *Cei de mîine* acțiunea e stufoasă, atît de stufoasă, încît cu greu poți descifra linia conflictului de bază. Diversele episoade nu sînt îndreptate spre un obiectiv precis. Ai mereu senzația că ți se povestesc diverse întîmplări, între care naratorul caută să stabilească o legătură și nu aceea că asisti la o acțiune ale cărei elemente converg toate în direcția clarificării unui conflict real. Această impresie se datorește — credem — faptului că autoarea, intenționînd să îște senzația complexității vieții, se mișcă de la un plan al realității la altul, numai că o face trecînd grăbită, fără a surprinde esențialul. S-ar putea spune că în piesa Luciei Demetrius aflăm conflicte pentru citeva piese, fiindcă fiecare personaj e purtătorul unei probleme interesante ca atare, numai că autoarea nu se oprește suficient asupra nici uneia dintre ele, și, de aceea, piesa, în ansamblul ei, e lipsită de conflict. Bogăția vieții e sugerată, complexitatea ei, în parte, intensitatea, însă, nu.

Iar fiindcă nu asistăm la o ciocnire intensă, nici personajele implicate în acțiune n-au, în general, consistență.

Petre Damian, energicul director al fabricii „Flacăra Roșie“, copleșit de probleme de ordin economic, cărora trebuie să le facă față și care, de altfel, îl pasionează, neglijează problemele creșei din întreprinderea respectivă. Atît el, cît și soția sa, Florica, nevoită să-și împartă timpul între slujbă și studii, își neglijează copiii. Acest cuplu intră în conflict cu Maria Procopie, directoarea creșei și a căminului fabricii, o veche amică a lor, sprijinită în acțiunile ce le întreprinde de oameni din masă.

Conflictul e, însă, numai enunțat. În piesă, nu asistăm la o ciocnire adevărată între purtătorii a două concepții, între caractere bine definite, ci la un fals conflict, lipsit, firește, de interes. Căci, în fond, Petre Damian nu e un ins uscat sufletește; de îndată ce se convinge cu propriii lui ochi de faptul că localul căminului nu e adecvat necesităților și are puțința de a rezolva favorabil această problemă, acționează în consecință. Pe de altă parte, soții Damian nu s-au străinat de copii; aceasta poate fi doar părerea copiilor. Lor nu le e indiferentă evoluția copiilor. Din prima scenă încă e vizibil interesul tatălui pentru buna și armonioasă dezvoltare a fiului său, Mihaș. Numai că Damian utilizează pentru educarea fiului său anumite metode (discutabile, desigur, ca orice metode, dar nu pe problema aceasta cade accentul în piesă), iar soția lui îi împărtășește intru totul opiniile pedagogice, fiindcă îl prețuiește. Cînd se va convinge că metodele sale nu dau roadele așteptate, directorul va renunța la ele. Mai mult încă, Petre o tratează ca pe propriul lui copil pe orfana Olga Ceaușu, tinăra îngrijitoare a creșei. Petre — așa cum reiese din lucrare — nu este personajul tipic pentru stările de spirit pe care Lucia Demetrius vrea să le combată. Între el și Maria Procopie, care, în intenția autoarei, ar reprezenta punctul de vedere înaintat, nu e deci posibil un conflict real, ci numai un dialog, un schimb de opinii. Dialogul ca atare poate fi interesant într-o povestire, într-un roman, pentru crearea unei atmosfere sau oglindirea unei stări de spirit etc. Într-o lucrare dramatică însă, orice element care nu contribuie într-un fel sau altul la conturarea conflictului e superfluu. Or, aici nu e vorba de un element oarecare, ci de axul principal al piesei.

Se pare că acest rezultat se datorește într-o măsură și timidității autoarei, care, sesizând just o problemă interesantă, s-a temut totuși s-o dezvăluie cu ascutime, n-a cutezat să arate cum, sub un anumit aspect, un om înaintat și bine intenționat poate fi sclavul unor prejudecăți fatale. Flatindu-l pe Damian, din frica de a nu-l compromite, autoarea n-a avut pe cine cui opune, n-a putut construi un conflict. E un tribut plătit idilismului.

Cum, însă, necesitatea conflictului i s-a impus, ea s-a văzut nevoită să introducă în mod artificial a nou personaj, insuficient justificat în economia lucrării, căruia îi revine rolul de a complica artificial lucrurile și de a lăsa astfel cititorului sau spectatorului impresia de conflict. Ne referim la Victor Simionescu, o rudă îndepărtată a Floricăi Damian, fiul unui negustor care o ajutase în tinerețe. Numit, în urma insistențelor Floricăi, șofer la creșă, el se împrietenește cu Mihuț, fiul directorului, un adolescent sensibil, în sufletul căruia inoculează otrava ideologiei burgheze și pe care încearcă să-l smulgă a lor săi, făcându-l să se îndoiască de sinceritatea lor. El o ademenește pe Olga Ceaușu, căreia îi face un copil, vizînd prin aceasta scopuri meschine de arivist; și, în sfîrșit, conducînd în stare de ebrietate o mașină cu copii, provoacă un accident.

Personajul ar trebui să-i demonstreze directorului și cititorilor că birocratizarea activistului, neglijarea de către el a problemelor de viață ale oamenilor pe care-i conduce, creează un teren favorabil desfășurării acțiunii dușmanului de clasă. Dar demonstrația, departe de a fi strălucită, nu e măcar convingătoare, fiindcă unele elemente sînt cu totul întîmplătoare (accidentul, de pildă), altele, fără o legătură directă cu ceea ce ar fi trebuit să fie conflictul piesei (ademenirea Olgăi), iar altele, neverosimile (influența exercitată de Victor asupra lui Mihuț).

Să ne explicăm! Mihuț e un adolescent, la vîrsta tulburătoarelor întrebări; e sensibil, o fire poetică. Suferă din cauza lipsei de tandrețe a părinților săi. Suferința e, oarecum, exagerată, deoarece la vîrsta aceasta un băiat (orice manual de psihologie ne-o arată) mimează o maturitate cu care în orice caz nu se poate împăca o tandrețe de soiul aceleia pe care o dorește personajul nostru, o tandrețe de fată de pension. În al doilea rînd, faptul că șoferul îl ciștigă numai printr-o mîngiere ne-ar face să credem că Mihuț nu are nici un prieten. Or, un băiat ca dînsul, care, prin prestigiul de elev fruntaș și de poet, se impune nu numai colegilor, dar chiar și profesorilor, e, de obicei, flatat de camarazii lui, și poate, în orice caz, afla un suflet cu care să comunice. În al treilea rînd, reacțiile timide ale lui Mihuț în fața propunerilor lui Victor Simionescu denotă un caracter slab, un ins oarecum mărginit și abulic, o individualitate care contravine imaginii enunțate mai înainte. În al patrulea rînd, Mihuț putea simți prietenia și dragostea sinceră a Mariei Procopie, pe care o cunoștea mai bine și de care, deci, se putea apropia mai ușor. Personajul Mihuț e deci artificial, ca, de altminteri și cel al șoferului și toate peripețiile legate de aceste două personaje.

Contradicții de natura celor aflate la Mihuț întîlnim și la alte personaje, cum ar fi de exemplu tatăl său, Petre Damian, care, pe de o parte, ne este prezentat ca un activist iubitor de oameni, deși puțin cam rigid, iar pe de altă parte, ca o brută care se dezinteresează cu desăvîrșire de mama lui ce trage să moară.

De ce era necesar acest element care contravine esenței personajului, dacă nu ca să justifice într-un anumit fel influența șoferului Victor asupra lui Mihuț? Artificiul e izbitor.

O ultimă întrebare: să fi vrut autoarea să dovedească prin exemplul lui Victor că e cu neputință încadrarea elementelor provenite din mica burghezie în cîmpul muncii socialiste? Așa se pare, dar atunci ea intră în conflict cu realitatea vie și chiar cu ea însăși, fiindcă în lucrarea *Trei generații* își propune să demonstreze contrariul.

Am intrat astfel în discuția lucrării *Trei generații*, care ne prezintă în trei tablouri, trei situații identice în care însă personajele nu reacționează niciodată identic. Aparent, piesa e lipsită de unitate. Aparent însă. În realitate, primele două tablouri au menirea de a reliefa importanța faptelor care se consumă în cel de al treilea. Fără a înțelege situația de sclavă a femeii în vechea societate, nu vom putea aprecia la justa lui valoare, în toate semnificațiile, actul revoluționar al eliberării ei.

De altfel, din punct de vedere dramatic, piesa *Trei generații* prezintă unele avantaje care, în spectacol, pot fi valorificate cu deplin succes. Ne referim, de pildă, la faptul că același personaj apare în trei ipostaze: în tinerețe, matur și bătrîn, ceea ce permite cunoașterea lui ca să spunem așa, integrală, sub toate aspectele și permite unui actor realizări frumoase de compoziție. Momentele finale ale fiecărui act sînt construite cu pricepere, permițînd regizorului și actorilor obținerea unor efecte tari, în dezvăluirea prăpastiei care desparte personajele antrenate în conflict, în pofida (în primele două tablouri) aparentei armonii.

Primul tablou se petrece în 1896, în locuința judecătorului Ioniță. Pierzînd la cărți casa, în favoarea bătrînului moșier Chiril, magistratul își silește fiica, Ruxandra, să accepte mina libidinosului proprietar și să renunțe la dragostea ei pentru pianistul Șerban.

Al doilea tablou se petrece în 1925. Moșierul Chiril, căruia îi este ipotecată moșia de către avocatul Alexandru Irimescu, își silește fiica, Eliza, să accepte cererea în căsătorie a creditorului. Eliza, dezamăgită de micimea de caracter a iubitului ei, doctorul Radu, renunță la tentativa de a fugi, deși era sprijinită de mama ei, și se supune tatălui, cu intenția netă de a-și bate joc de viitorul ei soț, încornorîndu-l, dar și de lumea din care face parte, călcînd în picioare filistinismul și principiile morale.

Conflictul nespectaculos, interiorizat, al acestor două tablouri pare burghez, fiindcă scriitorii burghezi au atacat adesea tema. Faptul însă că autoarea oferă în ultimul tablou o nouă soluție infirmă această impresie de început.

Tabloul trei se consumă în 1950. Veronica, fiica lui Alexandru și a Elizei, înfruntînd prejudecățile aristocratice ale familiei sale, lucrează ca muncitoare într-o fabrică și se pregătește pentru niște cursuri serale în tovărășia iubitului ei, muncitorul Pavel. Încercarea tatălui de a o determina să-l părăsească se lovește de o împotrivire autentică. Sprijinită de bunică (fire cinstită și, de aceea, deschisă noii mentalități) și de mamă (care regretă modul cum și-a irosit și murdărit viața), Veronica biruie. Aci, la sfîrșit, avem, dacă vreți, deznodămîntul unui conflict, dar conflictul propriu-zis nu s-a văzut în toată lucrarea (primele două tablouri îl pregăteau doar) și aceasta, fiindcă autoarea n-a urmărit esențialul: transformarea Veronicăi, lupta dramatică din sufletul ei, dintre ea și familie, și a arătat numai rezultatul acestei transformări. Iar aceasta nu ne poate sătisface, chiar dacă prin unele amănunte biografice (discuția dintre bunică și mamă) se încearcă a se sugera nu felul cum s-a produs schimbarea, ci elementele care au favorizat-o. Fiindcă, și așa, problema esențială este estompată, deoarece în teatru faptele se comunică direct, nu se sugerează. Se sugerează de obicei sentimente, stări de spirit și aceasta, mai ales, în poezie. Ca să preîntîmpinăm o eventuală obiecție, vrem să spunem că problema subtextului se pune în cu totul alt chip și ea necesită o discuție aparte.

Acestea sînt concluziile cititorului. Se poate întîmpla ca munca regizorilor și actorilor să ascundă spectatorului anumite lipsuri ale pieselor și să dea relief valorilor reale ale textului dramatic. Esențialul în spectacol rămîne totuși acesta din urmă și lui trebuie să i se acorde intimitatea.

Stanislavski și alții...

Stanislavski este cel mai mare animator teatral al vremilor moderne. Meritul acestuia i-a fost recunoscut nu numai în patrie, dar și de colegii săi de prețutindeni. Trecerea lui prin universul rampei înseamnă o epocă: epoca Stanislavski, care se prelungește decenii întregi după moartea lui. Învățăturile lui Konstantin Sergheevici încep să pătrundă și acolo unde, până acum, dominau vechile formule: vedetismul, patosul, artificiul decorului, sacrificarea textului în slujba actorului-prim, sărăcia figurăției, anchiloza mișcărilor de mase și, în primul rînd, lipsa de valoare literară a operei reprezentate. Acestea toate a căutat și a reușit să le remedieze fondatorul Teatrului de Artă din Moscova. Exemplul lui a fost imitat de cei ce voiau să ridice reprezentațiile teatrale la un nivel mai înalt decît în trecut.

Stanislavski înseamnă linia dreaptă străbătînd zigzagurile celorlalte geometrii teatrale.

Realismul său este o reacție împotriva tuturor deformațiilor stilului teatral: de la falsul romantism la naturalism.

*

Născut la Moscova în 1863, Stanislavski a fost fiul lui Serghei Vladimirovici Alexeev, un om înstărit, care nu numai că n-a stăvilit predispozițiile artistice ale micului Konstantin, dar i-a încurajat aptitudinile ducîndu-l la teatru, înlesnindu-i chiar începuturile actoricești, punîndu-i la dispoziție mijloacele necesare ca să facă teatru în casa părintească.

Cel dintîi rol, Stanislavski l-a jucat cînd avea trei sau patru ani.

Înfățișa *Iarna* într-un tablou alegoric, *Cele patru anotimpuri*. Purta căciulă, blană și o lungă barbă albă, care i se urca mereu pe nas. În acea seară, el a trăit întreaga viață a actorului. A cunoscut emoțiile, succesul și înfrîngerea: a fost aplaudat, apoi, apropiindu-și prea mult minulele de foc, vata costumului s-a aprins. O mică panică. Tragedianul a fost scos din salon și dus în camera copiilor, unde a plîns lacrimile amare ale căderii.

După cîțiva ani, iată-l la circ unde, ca fiecare dintre noi, s-a îndrăgostit de călăreată. Loja din care urmărea feeria spectacolului era lingă intrarea artiștilor. De acolo, micul Konstantin a putut pătrunde, o clipă, misterioasa lume a culiselor, acea forfoteală de clovni, acrobați, oameni vopsiți și deghizați, animale dresate și Auguști-Proști. Cînd domnișoara Elvira, amazoana, și-a terminat numărul și a ieșit în ropote de aplauze, copilul vrăjit a sărit din lojă și i-a sărutat poala rochiei. Din acea seară, destinul lui Konstantin Stanislavski a fost fixat. Se va face director de circ! Impresionat de sonoritatea numelor saltimbancilor — Acaxeno, Mariani, Cuserti — și-a luat și el un nume italianesc, devenind domnul director „Costanzo”. A fondat acasă, împreună cu frații săi și cu micii săi prieteni, un circ, al cărui administrator, regizor, dresor de cai și August-Prostul era el însuși. Ca orice director ce se respectă, signor Costanzo își atribuia rolurile cele mai importante.

Pe urmă a fost dus la Teatrul cel Mare din Moscova. Două mii de specta-

tori, o scenă vastă, potop de lumini, becuri de gaz aerian cu sutele, schimbări vertiginose de decoruri. Cui nu i-a rămas în nări, până la bătrînețe, mirosul de gaz aerian al spectacolelor copilăriei? Cine a uitat priveliștile miraculoase, mările infuriate, vapoarele ce se ineacă, palatele ce se dărîmă în flăcări și fum, toată fantasmagoria peisajelor miraculoase din lumea rampei? Aceste viziuni ale unor lumi exotice, emoțiile primelor feerii, rămîn adînc gravate nu numai în memoria noastră, dar în toată făptura noastră fizică și spirituală, constituind rezervorul imens, sporit prin mirajul depărtării, din care se alimentează permanent, inconștient, imaginația noastră, puterile noastre creatoare.



K. S. Stanislavski

Ani întregi, domnul director Costanzo a cunoscut toate debuturile, trecînd de la teatrul de marionete, la teatrul de diletanți, la teatrul printre țărani, la asociațiile tineresti de artă și literatură. La 25 de ani (în 1888) era el însuși animatorul unui grup de scriitori, pictori și actori din „Societatea moscovită de artă și literatură”, avînd pe primul plan preocupări teatrale.

Konstantin Stanislavski a interpretat la reprezentația de debut, pe bătrînul din *Cavalerul zgîrcit* al lui Pușkin și pe Sottenville din comedia lui Molière, *Georges Dandin*.

A văzut jucînd pe marii tragedieni italieni Rossi și Salvini. Trecerea, prin Moscova, a celebrei trupe din Meiningen răscolî sufletul tinărului actor.

Regia, mișcarea maselor, disciplina, prezentarea perfectă a spectacolului au deschis orizonturi noi în fața celui ce mai tîrziu avea să devină el însuși un mare deschizător de orizonturi pentru toți oamenii de teatru ai planetei.

*

Într-o zi de iunie, în 1897, doi bărbați încă tineri se întîlneau în marele restaurant „Bazarul slav” din Moscova. Unul era Vladimir Ivanovici Nemirovici-Dancenکو, autor dramatic. Criticii vedeau în el un nou Ostrovski.

Celălalt era Konstantin Stanislavski, actor și regizor, care începea să fie cunoscut și apreciat în lumea artistică moscovită.

Această întîlnire a ținut de la ora două după prînz pînă a doua zi dimineața și a rămas memorabilă în istoria artei dramatice rusești. În acea zi s-au pus bazele Teatrului de Artă din Moscova. Optsprezece ore în șir cei doi corifei au discutat administrația, repertoriul, interpreții, regie, tehnică. S-au înțeles de minune, fiecare recunoscînd celuialt supremația în materie, fiecare avînd dreptul de veto: literatul Nemirovici-Dancenکو în administrația teatrului și în alegerea repertoriului, iar Stanislavski rezervîndu-și ultimul cuvînt în realizarea scenică a acestui repertoriu.

Ei au stabilit și un cod artistic, un fel de legislație a viitorului teatru, consemnată în procesul-verbal al neuitatei ședințe.

Principiile enunțate atunci, ar trebui și azi afișate în foaierele de repetiție ale oricărui templu închinat Thaliei și Melpomenei.

1. Poetul, actorul, pictorul, costumierul, mașinistul urmăresc toți același scop, acela al poetului.
2. Inexactitate, lene, capricii, nervozitate, roluri neînvățate, obligația șefului de a repeta de mai multe ori același lucru, toate acestea păgubesc muncii, toate acestea trebuie să dispară.
3. Nu există roluri mici, există numai mici actori.
4. Astăzi Hamlet, miîne figurant — să fii întotdeauna slujitorul artei.

Teatrul pe care îl fondau în acea zi și în acea noapte cei doi mari vizionari trebuia să fie accesibil maselor. Era realizarea celui „teatru al pînoului”, al cărui plan îl prezentase dramaturgul Ostrovski țarului Alexandru III în 1888.

Abia după 16 ani, prin colaborarea Dancenکو-Stanislavski, s-a realizat visul lui Ostrovski. Noua trupă, care n-avea încă local propriu, începu să repete într-un hangar din localitatea Pușkino, la 30 de verste de Moscova.

Repertoriul ? *Tarul Feodor* de Alexei Tolstoi, *Antigona* lui Sofocle, *Negutătorul din Veneția* al lui Shakespeare, *Pescărușul* lui Cehov, repertoriu variat, de calitate, cuprinzând o tragedie antică, o dramă shakespeariană, o frescă istorică națională, „comedia” unui realist modern.

Toate genurile de actori își puteau găsi întrebuințarea în noua formațiune care-și arătase seriozitatea încă de la început, prin alegerea operelor ce urmau a fi reprezentate. La Pușkino, departe de zgomotul și întrecerile orașului, actorii puteau repeta în liniște. Ei lucrau de la 11 dimineața la 5 seara.

Apoi se duceau să se scalde în gîră din apropiere. Trăiau în comun, în mici gospodării, fiecare avînd o însărcinare precisă în această mică cetate, care pregătea cetatea teatrului de mîine.

O disciplină severă domnea printre membrii trupei, ale căror greșeli erau reprimite cu severitate de propriul lor colectiv. Nu o dată, Stanislavski s-a amendat el însuși și a fost afișat pentru abateri de la regulamentul confreriei.

Această atmosferă de camaraderie, onestitate și dreptate era cit se poate de prielnică muncii colective. Teatrul de Artă din Moscova, condus de oameni pricepuți, numărînd elemente înzestrate și devotate, a ajuns prima instituție de artă dramatică, nu numai din Rusia, dar din lumea întreagă.

Nu putea să nu reușească o întreprindere al cărei program era lupta împotriva unui repertoriu mediocru, a unei interpretări false, a falsei emoții, a cabotinajului, a declamației, a înscenărilor lipsite de adevăr, a vedetismului care strică armonia ansamblului, lupta împotriva a tot ce înseamnă prejudecată, an-chiloză. Actorii nu trebuiau să mai vorbească cu fața la public, să joace lingă cușca suflerului. Muzica ce însoțea spectacolele a fost desființată, fiindcă nu era nici o legătură între polcele și mazurcile executate în antracte și apariția fantomei bătrînului Hamlet. S-a renunțat și la obiceiul comedienilor, care, intrînd în scenă, salutați prin aplauze, veneau la rampă să mulțumească publicului pentru măgulitoare primire.

Acest program revoluționar nu putea fi pe placul vechilor oameni de teatru, care săgetau cu ironiile lor pe prezumțioșii inovatori.

Revoluționar ieri, Stanislavski a devenit cu vremea, un clasic. Cotitura istorică din 1917 i-a deschis marelui om de teatru noi căi pentru a-și putea pune în aplicare principiile sale artistice. Realitatea socială a dat un deosebit avînt în muncă acestui neobosit luptător pentru o artă pusă în slujba poporului.

Numele lui Stanislavski și al tovarășilor săi a trecut curînd hotarele țării; Occidentul european și lumea de peste Ocean l-au apreciat cum se cuvenea. Turneele Teatrului de Artă din Moscova erau triumfale. Regizorii străini vedeau în Stanislavski pe fratele lor mai mare, pe șeful lor necontestat: „călăuză”, „maestrul meu iubit”... așa îl numea Jacques Copeau, animatorul francez. Am avut norocul să-l văd jucînd pe Stanislavski împreună cu ansamblul Teatrului de Artă din Moscova, alături de Kacealov și de Moskvîn, alături de Ghermanova și de Olga Knipper-Cehova, soția lui Anton Cehov. În ziarele vremii, prin 1924, am publicat o serie de reportaje teatrale asupra reprezentațiilor date la Paris de admirabila trupă.

În 1946, am văzut la Moscova spectacolele organizate pe vremuri de Stanislavski, spectacole ce păstrează și azi frăgezimea înscenării de atunci. Nimic nu pare schimbat, deși s-au perindat atîția actori, atîtea decoruri, atîtea costume, în interiorul aceleiași reprezentații. Ai impresia că asiste la premiera însăși a piesei, atît de strict s-a respectat fiecare amănunt al interpretării, al decorației, al luminilor, atît de firesc și de spontan e jocul actorilor.

Mă aflam la Moscova cînd a închis ochii marele actor Moskvîn, unul dintre ultimii supraviețuitori ai pleiadei.

Era o zi de iarnă și de doliu național.

Printre coroanele și jerbele care îi împodobeau cel din urmă drum trecea și prinosul de admirație pe care-l adusese delegația romînească neuitatului „*Tar Feodor*”, bătrînului valet din *Livada cu vișini*, colaboratorului din prima oră al lui Stanislavski, unuia dintre stilpii cei mai puternici ai Teatrului de Artă din Moscova.

*

Cînd, la sfîrșitul ultimului deceniu al veacului trecut, dramaturgul Nemirovici-Dancenko și actorul-regizor Konstantin Stanislavski au pus temelile Teatrului de Artă din Moscova, o falangă de mari actori din Apus, înconjurați de trupe mediocre, cutreerău planeta, în turnee care îi îmbogățeau, într-un cor de osa-

nale al căror ecou l-am cunoscut și noi, pe vremuri, pe malurile girlei cu apă dulce.

În Italia, urmînd lui Salvini și lui Rossi, iată-i pontificînd pe Ermette Novelli, pe Ermette Zacconi, pe de Sanctis și pe Eleonora Duse; în Franța, pe Mounet-Sully, Coquelin și Sarah Bernhardt. Alături de ei, corifei din alte țări, stele de mărimea a doua și a treia, urmînd exemplul ilustrațiilor tragediei latine, duceau, la paroxism, *vedetismul*, adică arta de a se pune pe ei înșiși în valoare în disprețul față de ansamblu, față de detaliile de regie și — ce este mai grav — în disprețul față de text, pe care-l ciunteau sau îl modificau după bunul lor plac.

Capo-comico la italieni, *chef d'emploi* la francezi, acești actori-primi purtau costume fastuoase, chiar dacă nu înfățișau împărați sau dogi; se plantau în mijlocul scenei pline de lumină, țineau pe parteneri în umbră, transformînd piesa într-un monolog, textul poetului într-un simplu pretext, ca să-și evidențieze daturile actoricești, incontestabile, desigur, dar care nu înseamnă finalitatea supremă a poeziei dramatice.

Jucînd pe regele Lear, cutare actor celebru lăsa cortina cînd își termina el tirada, suprimînd scenele în care vorbeau alții. Jucînd pe Othello, același *capo-comico* își însușea paragrafele lui Iago și le adăuga maurului, adică lui însuși.

Această lipsă de respect pentru opera marilor dramaturgi, neglijența cu care șefii de trupă își alcătuiau ansamblul, sărăcia de decoruri și de atmosferă, în care evoluau, au dus la reacția firească a oamenilor de teatru al căror ideal de artă era ceva mai înalt decît demonstrațiile actoricești personale.

Nemirovici-Dancenko și Konstantin Stanislavski au înscris în codul lor artistic antivedetismul, integrarea, confruntarea individului în ansamblu și redarea cit mai fidelă a gândului poetului, înfăptuirea totală, prin joc, decoruri, costume, lumină și sunete, a întregii opere dramatice. Pentru realizarea acestor nobile deziderate, le trebuia și locul adevărat, prevăzut cu toate instalațiile scenice, pe un spațiu generos, cu foaiere, ateliere și cabine confortabile.

Arhitectura italiană a mai tuturor teatrelor europene era pusă în slujba desfătării publicului, alcătuit din protipendadă, din burghezia înstărită, cu veleități aristocratice. Săli somptuoase, cu gigantice candelabre, cu căptușeli de catifea roșie, cu aur mult pe coloane și pe stucării, cu picturi alegorice pe plafoane și pe cortină, erau menite să incinte pe spectatori, în antractele, uneori mai lungi decît tablourile piesei. În lojile capitonate cu purpură, în lumina bogată a policandelor, doamnele își puneau în valoare toaletele, etolele și bijuteriile. Spectacolul era în sală, nu pe scenă. În vreme ce orchestra executa languroase arii la modă, cavatine, valsuri și potpuriuri, domni și doamne își făceau vizite în loji, se tratau cu cofeturi, își admirau rochiile și tăietura fracului, discutau ultimele evenimente și, mai ales, ultimele cancanuri, în vreme ce dincolo de cortină, pe o scenă uitată de Dumnezeu, în cabine înguste, prost luminate, în foaiere prăfuite și igrasioase, actorii își lipeau bărbile de cîlți și tremurau de frig și de emoție, așteptînd să le vină rîndul ca să facă frumos la boieri și la cucoane.

Cu totul alte criterii au prezidat la construirea Teatrului de Artă din Moscova și, după exemplul său, a noilor teatre care începeau să se ridice în țările europene. Decorațiile inutile erau suprimate. Tonuri neutre pe ziduri, pe tavane, pe cortină. Ochiul spectatorului nu trebuia obosit cu ornamentații colorate violente. Atenția omului din stal trebuia păstrată pentru ceea ce urmează să se desfășoare pe scenă, nu în contemplarea snobilor, veniți mai mult ca să fie văzuți decît ca să vadă. Deci, mai puține lumini orbitoare, mai puține vedete în loji și-n fotolii. Sala trebuie să fie anonimă: toată feeria va fi concentrată acolo, în lumina rampei, toată atenția va fi acordată personajelor care înfățișează gândul poetului creator: fantasmagoria scenei, nu a sălii; strălucirea întregului spectacol, nu numai a celebrei tragediene sau a marelui comediant.

Această revoluție a lui Stanislavski s-a propagat și în bătrînele cetăți europene, și-atunci iată primatul regizorului, adică al omului inteligent, cult, care consideră opera dramatică sub alt aspect decît al rolului mai mult sau mai puțin gras, pe care *les chefs d'emploi* îl îngrășau cu spicuiuri din alte roluri. Se vestea o muncă nouă în slujba gândului creator. Prepararea unui spectacol ținea luni întregi, dacă nu ani. Animatorul care trebuia să dea viață operei dramatice studia textul pînă în cele mai mici amănunte, îl citea și-l recitea, se pătrundea de psihologia fiecărui personaj, confrunta epoca și peisajul geografic, costumul, arhitectura vremii. El nota pe un caiet, care devenea mai voluminos decît textul însuși, fiecare trecere, fiecare atitudine a protagoniștilor sau a grupurilor de figurație, dacă nu indica individual mișcarea și aspectul fizic al fiecărui figurant. Pe planșe

colorate potrivea zonele de lumină și de obscur, indica locul ușilor, al ferestrelor, al mobilelor și organiza zgomotele dinăuntru și dinafara scenei. Grimele și perucile erau și ele studiate și armonizate. Textului inițial i se adăugau jocuri, pauze, tăceri, expresii de fizionomie, pe care autorul, de cele mai multe ori, nu le bănuise. Regizorul recrea, cu material uman și tehnic, viziunea, uneori abia schițată, a poetului dramatic. Lucrări prăfuite reinviau prin magia animatorului. Asemenea unui șef de orchestră, care, prin bagheta-i fermecată, dă noi valori și un tempo tineresc simfoniei îmbătrânite, sub mina iscusită a regizorului prindeau viață fapte și conflicte lăsate a dormi, se colorau pagini șterse, inviau peisaje împăienjenite. Drame și comedii celebre, reconsiderate, storneau un interes nou prin felul cum erau văzute și redată de colectivul artistic.

Un caiet de regie al lui Stanislavski sau Max Reinhardt reprezintă o admirabilă demonstrație de artă scenică, o creație personală; după cum în fiecare autor dramatic se ascunde un actor nerealizat, tot așa fiecare regizor reprezintă un dramaturg care, neputînd să scrie, își folosește fantezia în completarea dramei altora, într-o versiune acompaniatoare, vizuală și auditivă, împletită cu opera inițială, cu gândul scris al poetului.

Mari regizori au existat totdeauna, desigur. Tragediile bătrînului Eschil nu se jucau singure. Cineva, dacă nu autorul însuși, organiza toate acele cortegii triumfale, dansul tortelor, năvălirile furiilor, procesiunile în onoarea divinităților și aparițiile în văzduh, pe mașinării pe cit de rudimentare, pe atît de complicate, ale eroilor întorși din Hades. În evul-mediu, înscenările misterelor în fața catedralelor cereau mari desfășurări de mase, sute de personaje, distribuite în trei etaje, în paradis, pe pămînt și-n infern. Directorul trupei, numit protocolul, trebuie să fi avut el însuși geniul improvizator, conducerea supremă a administrației unui text colosal de lung. Iată o funcție care nu era o sinecură. Dar primatul regizorului s-a vădit abia în vremile moderne, la sfîrșitul veacului trecut, la începutul secolului nostru. Un nou pontif se întrona în imperiul teatral. Ca orice potentat, el nu putea să nu-și rivnească extinderea puterilor, să nu-și depășească atribuțiile, să nu-și mărească rolul. Și iată imperialismul directorului de scenă. El supune personalității sale orice text, îi pune propria pecetie domnească. Un întreg repertoriu, oricît ar fi fost de variat, îmbracă o viziune uniformă, stilul X sau stilul Y, al celebrului regizor cutare. Inamicul public Nr. 1, actorul-vedetă fiind neutralizat, ostracizat, iată, pe nesimțite, insinuîndu-se vedetismul pictorului-decorator, al costumierului, al regizorului însuși. Mai ales al regizorului.

În vreme ce interpretului i se cerea o totală depersonalizare, în profitul ansamblului, ochii începeau să fie uluiți de bogăția decorurilor, de strălucirea costumelor. Nume de scenografi înlocuiesc numele actorului-prim. Atenția spectatorilor e captată de arta comentatorilor plastici ai textului și textul începe să fie înăbușit de accesoriile scenice. Abuzurile au culminat după primul război mondial, pe vremea „expresionismului“, care transforma, standardiza toate repertoriile, indiferent de familia din care făcea parte lucrarea. Începea o confuzie pe care e nevoie s-o lămurim.

Fiecare piesă de teatru își are stilul ei. Dacă autori ca Strindberg, și imitatorii săi din lumea germanică, se puteau încadra în formulele exasperante ale expresionismului, dacă însuși Shakespeare, în unele opere, poate fi trecut prin viziunea unui regizor care se vrea original cu orice preț, anumite opere, tragedii antice, drame romantice sau comedii realiste se refuză unei astfel de interpretări. Nu poți juca la fel pe Victor Hugo și pe Anton Cehov. A pune personaje moderne, scoase din viața reală, să declame ca Hernani sau ca Don Ruy Gomez de Sylva este o greșală egală cu interpretarea unui act romantic cu mijloacele discrete ale actorului realist în tonalitatea veridică, sau naturalistă, intimistă. Nu vei juca pe Oedipos, Cidul sau Burgravii în semitonuri și nici Unchiul Vanea cu surle și trompete. Sint incredințat că altfel a înfățișat Stanislavski pe Othello și altfel pe ratatul din *Livada cu vișini* a lui Cehov. Anumite piese cer concentrări lăuntrice, un debit firesc, un joc calm, cumpănit; altele pretind interpretelor un suflu eroic, o dicțiune impecabilă, căldură, generozitate, febrilitate — un avînt fără de care artificialitatea tiradei se demască, acțiunea, intriga își dezvăluie arbitrarul, puerilitatea.

Marea artă a regizorului constă în a găsi stilul în care trebuie redat un anumit gen de teatru, a-l realiza pînă la capăt în spiritul autorului.

Altfel se joacă *Puterea întinericului*, altfel o dramă de Ibsen, altfel *Regele Lear*. Acest personaj legendar, halucinat, care trebuie să-ți dea de la început impresia că nu mai e în stăpînirea echilibrului său mintal, acest rătăcitor dement prin bărăganele bătute de furtună, moșneagul cu barba și pletele răscolite de vîntul

noptii vijelioase, e rupt mai mult dintr-un basm decit din realitatea istorică. Mi-a fost dat, totuși, să văd un rege Lear cu părul scurt, fără mustați și fără barbă, care-și debita rolul cu placiditatea unui tată burghez, din cea mai recentă operă realistă. Fantasticul din sumbra feerie a lui Shakespeare pierise; tendința de a moderniza ucisese spiritul piesei. Tot așa, am văzut la Comedia Franceză un *Ruy-Blas* jucat cu mijloace moderne. Asemenea albatrosului lui Baudelaire, versul lui Victor Hugo se tira lamentabil pe pământ, fiindcă aripile lui mari îl împiedicau să meargă.

*

Vedetismului actoricesc i-a urmat vedetismul regizoral. Personalități marcante sau simpli veleitari, maeștri ai artei punerii în scenă, sau imitatori ai lor, neofiti care exagerează totdeauna, dornici de succese personale, dar fără geniul care taie brazda personală, luau, încetul cu încetul, locul *capo-comicului* detronat. Pentru ei, textul devenea un pretext ca să-și valorifice unele formule, de cele mai multe ori străine de intențiile autorului. Despotismul regizorului stăpînea din plin. Comedienii și tragezieni de frunte erau distribuți, ostentativ, în roluri neînsemnate care li se potriveau sau nu, numai pentru ca directorul de scenă să-și îmbogățească afișul, să semneze o colaborare prestigioasă, să beneficieze de avantajul unui colectiv ales. În acele distribuții poate că ar fi fost mai nimeriți începători, dornici să se manifeste și cărora rolul li se potrivea mai mult decit artiștilor cu renume care îl jucau cu indiferență. Transformați în manechine, actorii se simțeau demobilizați. Ei nu-și puteau valorifica darurile cu care veniseră pe lume și care îi îndemnaseră să îmbrățișeze această carieră. Jucau mecanic, fără nici o transfigurare, numai ca să-și îndeplinească funcțiunea.

Regizorii mergeau și mai departe.

Asemenea șefului de trupă, a *capo-comicului* de odinioară, începeau și ei să mutilizeze textul, să-l schimbe, să-i adauge replici menite să justifice anumite intercalări de dansuri, dueluri, mișcări de masă, efecte de lumină și de sunete. Trebuia subliniată, cu orice chip, virtuozitatea girantului, a celui ce-a organizat spectacolul, care se voia mereu pe primul plan.

Cînd, în amurgul carierei sale bogate, după o vastă experiență, în care a încercat toate repertoriile, trecînd de la drama și satira națională (*Tarul Feodor* al lui Alexei Tolstoi și comediile lui Gogol), de la sumbra *Putere a întunericului* a lui Tolstoi la înaripata feerie a lui Maeterlinck, *Păsărea albastră*, care se joacă și azi la Moscova în înscenarea de acum 50 de ani; de la fanteziile truculente ale lui Shakespeare, de la tragediile sale întunecate, la teatrul naturalist al lui Hauptmann și la comediile etic de umane ale lui Cehov, de la *Antigona* lui Sofocle pînă la farsele lui Molière — Stanislavski a proclamat reîntoarcerea la actor, la scîndurile aproape nude ale scenei, pe care urmează să le mobilizeze numai inspirația poetului și puterea emotivă a interpretului; cînd a cerut un teatru dezbărat de adausrile, încărcăturile, abuzurile directorului de scenă, Stanislavski, spirit onest, echilibrat, reacționa împotriva aceluia egocentrism, a aceluia elefantiazis al anumitor regizori; se ridica discret și indulgent, cum se și cuvenea maestrului unanim venerat, împotriva scamatoriei care înlocuia un vedetism cu altul.

Cei ce iubesc cu patimă teatrul și doresc să-l vadă progresînd, apropiîndu-se de perfecțiune, sînt datori să vegheze la puritatea lui artistică, pentru ca actorii și decoratorii, regizorii și costumierii, păstrîndu-și personalitatea, libertatea imaginației și temperamentului, să nu-și depășească propriul lor domeniu; să-și armonizeze eforturile în slujba acelei minunate simfonii, care este opera dramatică, să colaboreze cu lealitate, fără gîndul de-a lua unul locul celuilalt, de a-și pune în umbră colaboratorii, așa cum făceau pe vremuri, *capo-comicii*, acești paladini ai teatrului de unul singur.

*

Cazul, fenomenul Stanislavski, pune o întrebare.

— Un animator teatral se poate realiza într-o societate ale cărei virfuri îi arată, dacă nu ostilitate, indiferență? Mediul în care urmează să se manifeste are vreo înrîurire asupra activității sale sau, asemenea altor creatori de artă, regizorul poate lucra în singurătatea biroului, a atelierului?

Răspunsul este un categoric: nu!

Dacă renumele lui Stanislavski s-a statornicit încă din viață, dacă prestigiul său crește neîncetat, dacă piesele montate de el acum cîteva decenii se joacă și astăzi la Moscova, cu aceeași grijă și prospețime, fără nici un fel de modificare,

nici în text, nici în jocul actorilor, nici în decor și lumini, — atât de perfecte le-a dăruit maestrul luminei rampei — în schimb din alți mari regizori străini n-a rămas decât amintirea unui nume. Tradiția lor s-a pierdut și ea. Fiecare nou animator își caută propriul drum.

Antoine, fondatorul lui „Théâtre Libre”, care a jucat cel dintâi la Paris pe Ibsen și pe autorii realisti autohtoni, un Goncourt, un Brieux, un François Curel și alții, luînd direcția teatrului național al Odeonului și prezentînd publicului din cartierul latin opere de alt calibru decît melodramele și vodevilurile cu care era obișnuit acest public, s-a ruinat. El n-a mai putut obține vreo direcție de teatru și a sfîrșit ca recenzenț dramatic la ziarul „l'Information”, după ce, ca să scape de faliment, a recurs la prietenul său Clemenceau, pe atunci ministru, cerîndu-i decorația Legiunii de Onoare pentru un afacerist bogat, care era dispus să plătească această distincție cu cîteva zeci de mii de franci. Iată prin ce mijloace extrateatrale a scăpat de rigoarea legilor animator al vieții teatrale franceze.

Lugné-Poe, conducătorul formației „l'Oeuvre”, al cărei repertoriu, ca și al lui Antoine, era compus din operele fruntașilor dramaturgiei străine și din piesele de debut ale tinerelor talente franceze, n-a avut nici el noroc cu teatrul de avangardă, cu reprezentarea unor lucrări de valoare, într-o punere în scenă simplă, veridică, spiritualizată. După zeci de ani de sfortări îndrăznețe, care au avut adeziunea intelectualilor, dar nu și a marelui public, Lugné-Poe s-a retras în sudul Franței și s-a făcut podgorean. Cînd l-am văzut ultima oară și l-am întrebat ce mai face, a dat din umeri și mi-a răspuns, cu o amară ironie :

— Fabric vin la Avignon...

Un alt invins a fost Jacques Copeau, inițiatorul mișcării de la „Vieux Colom-bier”, care, cu toată calitatea pieselor reprezentate și a înscenărilor sale atât de artistice în simplitatea lor — sau poate tocmai din pricina acestor calități — n-a izbutit să-și adune un public credincios și numeros. A renunțat. În vreme ce directori de întreprinderi teatral-comerciale ajungeau milionari, jucînd piese bulevardiere, Jacques Copeau a fost nevoit să-și dizolve trupa de la Paris și să-și poarte bătrînețile prin provincie, jucînd cu amatori, pe unde apuca !

Tot în provincie și-a sfîrșit zilele, ca păpușar, Gaston Baty, după atitea spectacole de artă, dăruite parizienilor la Teatrul „Montparnasse”.

Charles Dullin, care a condus mulți ani „Atelierul” din Montmartre, a contribuit și el, în mare măsură, la ridicarea nivelului teatrului francez. Trăind într-o permanentă sărăcie, el a înlocuit fastul scenic prin frumusețea textelor dramatice și prin jocul intens al actorilor. Pe afișul „Atelierului” său din Place du Tertre, Aristofan, Shakespeare, Ben Jonson alternau cu autori moderni, aleși dintre novatori. Charles Dullin a murit, tînr încă, după ce nu reușise nici la directoratul Teatrului „Sarah Bernhardt”.

Atâtea și atitea demonstrații de artă teatrală ale lui Antoine, Lugné-Poe, Jacques Copeau, Gaston Baty și Charles Dullin s-au irosit în cele patru vînturi !

Conservarea, ca într-un muzeu viu, a realizărilor regizorale ale lui Stanislavski, mereu proaspete și vibrante, este unul din simptomele ajutorului și prețuirii de care marele om de teatru s-a bucurat din partea regimului sovietic. Partidul și guvernul sovietic au apreciat și promovat în Konstantin Sergheevici pe reprezentantul cel mai de frunte al noii concepții realiste asupra artei din teatrul secolului al XX-lea, artă inspirată și adresată marelui public al popoarelor sovietice.

Fără acest public, Konstantin Sergheevici n-ar mai fi fost marele Stanislavski !

Mihai Eminescu și arta actorului

Adăstăm aici, la punctele de vedere pe care Eminescu le-a susținut în problema artei actoricești. Ni se pare însă folositor să subliniem din capul locului că arta actorului nu este văzută de Eminescu ca o artă de sine stătătoare. Eminescu este prin excelență adept al unui teatru pe care astăzi îl numim „teatru al autorului”. El subordonează de aceea „reprezentarea dramatică” textului dramatic. Două capitole substanțiale privind teoria dramei și a limbajului dramatic își revendică astfel prioritatea față de capitolul artei actoricești. Problemele textului dramatic nu sînt însă nici ele autonome. Liniile directoare enunțate de poet în chestiunea textului și limbajului dramatic mijlocesc sudura între ceea ce numea dinsul „sufletul unui teatru” și „corpul lui, materia în care se intrupează”, între textul dramatic și realizarea lui scenică. În adevăr, în privința acestei realizări scenice a textului dramatic — adică în privința artei actoricești — insistențele lui Eminescu roiesc în cronicile sale, îndeosebi în jurul felului cum ia viață limbajul, cum capătă expresie emoțională cuvîntul rostit de actor. Dar problemele rostirii, odată rezolvate, încep să crească și să se dezlege, interferate cu problemele mai complexe ale artei actoricești propriu-zise, cu problemele acțiunii și modalității scenice a acestei arte.

Pornind de la expresivitatea cuvîntului, arta actorului se desfășoară cuprinzînd, contopite, totalitatea mijloacelor expresive cu care omul — și actorul — comunică și se mărturisește în relațiile lui cu lumea înconjurătoare. Cuvîntul se rotunjește și se subliniază pe scenă, ca și în viață, adăugîndu-și o serie de semnale fizionomice și de ritmicitate corporală; acestea alcătuiesc laolaltă un cîmp oșebit de expresivitate: limbajul mimic și al gestului. Acest limbaj se poate manifesta și izolat, dar el e subordonat cuvîntului și forța lui de comunicare se anulează dacă nu e însoțit, ori dacă nu subînțelege cuvîntul sau dacă, însoțindu-l, nu corespunde sensurilor și tonalităților lui. Izvoarele expresive ale cuvîntului sînt izvoarele expresive ale mimicii și gestului. De aceea, și jocul actoricesc nu se concepe decît ca o imagine complexă — auditivă, plastică și ritmică — dar unitară. Unitatea limbajului, pe care Eminescu o formula ca pe o cerință estetică primordială a artei teatrale, cînd discuta problemele pronunției, el o formulează tacit atunci cînd judecă jocul scenic ca atare. „Vorba” actriței Conta, monoton îngînată și plîngătoare, înainte de a o critica, Eminescu o opune propriului ei joc, care demonstrase „mult adevăr” și „multă simțire”. Pronunția greșită a lui Pascaly, pe care Grigore Manolescu o parodia în „Năbădăile dramatice”, e condamnată de Eminescu, deopotrivă cu „exagerările scenice” ale fostului său maestru. Galino, căruia nu-i „disputase” însușirile actoricești pe tărîmul fizionomiei („masca foarte îngrijită”) și al acțiunilor scenice („mișcări fizice destul de plastice, precum se vede, studiate”), criticul socoate că „ar fi un actor bun” dacă ar încăpea pe mina unui regizor bun ce l-ar putea dezbara, pe tărîmul pronunției, de manierism. Același Galino este apreciat pentru „virtuozitatea” cu care a interpretat pe Petru cel Mare. Această virtuozitate, pe care — mărturisește criticul — nu o observase „la niciuna din reprezentările” unei întregi stagiuni (1876—77), consta nu atît în acele tonuri cu care actorul își „colora tranziția dintr-un afect la altul”, cit în unitatea scenică a interpretării. În adevăr: „de la fizionomia care era aproape

portretul lui Petru cel Mare, cu atita ingrijire se grămase", pînă la cele mai mici mișcări ale gestului, ale miinilor chiar; de la „mușchii feței” care „se dispuneau într-un gest de o rece și neîndurată viclenie” și de la „ochii” care „pîneau și musculatura gurii (care) arăta un ușor tremur de nerăbdare”, pînă la „aceeași fizionomie, care arăta pe rînd hotărîrea, cruzimea, furia”; toate aceste tonuri plastice ale expresivității actorului sînt prețuite de critic pentru că apar sincrone și în concordanță cu expresivitatea pronunției: „Tot astfel a fost și vorba”... „de la vehemență pînă la tonul răgușit al patimei ascunse...”

Această unitate a interpretării nu este rezultatul unei operații meșteșugărești, calculate, de sincronizare și simetrizare a cuvîntului cu gestul și mimica. Ea se revendică de la însăși unitatea expresiei umane. De aceea și cere criticul, actorului să cunoască și să se apropie de varietatea nemăsurată a sentimentelor și reacțiilor umane, pentru a ști să le dea apoi expresie naturală, chemînd deodată și solidar în sprijin, toate mijloacele de comunicare cu care e înzestrat el însuși — și pe cele auditive și pe cele plastice și pe cele ritmice.

Eminescu nu vorbește desigur de o confundare a actorului cu rolul său, de ceea ce s-ar numi, astăzi, intrare în pielea personajului. Vederile lui nu depășesc granițele „tonurilor fundamentale”. A pune accentul etic potrivit pe un rol presupune, după el, doar o cunoaștere și selectare din partea actorului a virtuților lui expresive și puterea de a le conforma pe dimensiunile sociale și psihologice ale eroului interpretat: „Un actor — arată Eminescu — trebuie să cunoască tonul cel mai adînc și cel mai înalt al vocii sale vorbite și că în nuanțele infinite ale acestei scări se pot oglindi sute de caractere, mii de simțăminte omenești. Cînd un actor cunoaște însemnătatea fiecărui ton al glasului său precum și a fiecărei încrețituri a feței sale, abia atunci își cunoaște averea și e artist...”

Criticul limitează așadar arta actoriei la o acțiune mimetică pur fizică, străină de sensibilitatea actorului. Această poziție nu e proprie lui Eminescu. Rădăcinile sînt de căutat departe, în vechile „paradoxe ale comedianului” lui Diderot. Ea își găsește în parte îndreptățirea în neabătuta strădanie a poetului de a nu îndepărta pe actor de la „simțul adevărului”, de a nu-l deturna de la reproducerea naturală a aspectelor vieții. Contribuția sensibilității interpretului la înfățișarea vieții ar încărcă rolul interpretat cu un spor de valențe, de natură să îmbrace simțămintele și caracterele interpretate cu un veșmînt moral ce nu aparține în totul rolului interpretat, ci și interpretului. Viața interioară a interpretului nu are însă ce căuta în actul interpretării, după cum nu e indicat nici a se recunoaște într-un text dramatic personalitatea „izvoditorului” aceluia text. În actul de transpoziție pe care-l săvîrșește prin interpretare, actorul se cere obiectivat, pentru a fi în stare de un statornic și valabil control al „naturalului” cu care valorifică estetic viața rolului său. Actul interpretării nu este un act de substituire. Actorul e subordonat textului și ca atare doar executantul unei partituri orchestrale, care-și cere descoperite și ilustrate cit mai rodnic valorile, în consens cu ansamblul celorlalte partituri și în vederea realizării unei imagini artistice globale. Intrusiunea sensibilității personale a executantului în partitură e nu numai denaturantă ca atare, dar și, uneori, în raport cu ceilalți executanți, dezagregantă.

Cînd va privi arta actorului în funcție de problemele relațiilor lui cu scena, și cînd va emite teoria omogenității spectacolului, Eminescu va dezvolta cu adînci sublinieri această ultimă îndatorire a actorului de a se integra cu jocul lui, ca orice instrument într-o orchestră, în viața generală a dramei. Dar apropierea pe care criticul o face între arta teatrului și arta execuțiilor muzicale pare a i se arăta mai dinainte necesară pentru a risipi nedumeririle în legătură cu poziția interpretului față de rolul lui: „Cînd un actor cunoaște însemnătatea fiecărui ton al glasului său, precum și a fiecărei încrețituri a feței sale, abia atunci își cunoaște averea și e artist. El minue persoana sa proprie, ca pianistul un piano, ca violonistul vioara.”¹

Artistul socotit ca instrumentist și folosindu-se pe sine ca instrument nu e o formulă întîmplătoare, iscată dintr-o pornire metaforică. Ea nici nu-i aparține de altfel poetului, ci se găsește răspîndită mai pretutîndeni, în lumea celor ce meditau, pe vremea lui, la problemele artei actoricești. C. Coquelin, marele actor de la Comedia Franceză, consacraseră mai de mult ca pe o caracteristică elementară „dedublarea” personalității actorului în procesul său de creație. El arăta că, „dublat”, comedianul e deo-

1 „Curierul de Iași” nr. 130, 28 noiembrie 1876.

potrivă instrumentist și instrument, cel dintîi *văzînd* personajul conceput de drama-turg, iar celălalt, cu resursele sale corporale, *realizînd* scenic personajul.²

I. L. Caragiale va folosi și el formula acestei dedublări: „Artistul dramatic este un executant instrumental al cărui instrument este însăși ființa lui materială...” I. L. Caragiale urmărește desfășurarea creatoare a acestei dedublări, pînă în conse-cințele finale. El stabilește, ca și Eminescu, că artistul executant e ținut să cunoască virtuțile formale expresive ale „instrumentului” său și să nu-l strunească decît în împrejurările și pentru „bucățile” potrivite acestor virtuți: „Un instrument poate fi minunat — spune Caragiale — pentru o anume bucată, foarte nepotrivit pentru alta, absolut imposibil pentru a treia...” „O artistă, continuă Caragiale, care se bu-cură de niște proporții relativ fericite, este prin chiar aceste avantaje demne de invidiat în viața privată, împiedecată de a reprezenta pe scenă personaje suferinde sau prea eterice. Tot asemenea pe o damă cu proporții și linii mai delicate, micuță și fragilă, nu o prinde de loc — cu atît mai puțin cu cit și-ar da mai multă forță — să joace pe o viteză amazoană.”³

Dar statornicirea acestei teorii scenice a corespondenței fizice între rol și in-terpret, corespondență ce asigură la suprafață nealterarea unui caracter sau a unor sentimente gîndite și transmise actorului de către autorul dramatic, I. L. Caragiale, spre deosebire și depășind pe Eminescu, o privește mai mult în legătură cu problema unei juste distribuirii a rolurilor, iar pe planul creației actorului, doar ca o ipostază inițială a relației interpretului cu personajul și fondul de sentimente ce are de in-terpretat. Pentru Caragiale actul interpretării începe doar cu acordarea și acomoda-re fizică a „instrumentului” la rol. Dar execuția, interpretarea, poate să ajungă, în acest stadiu, cel mult la virtuozități tehnice, rămînînd totuși goală de expresi-vitate, dacă actorul-executant nu imprumută actorului-instrument și o vibrație afec-tivă corespunzătoare. Cu alte cuvinte, interpretul trebuie să înțeleagă că rolul său nu se cere doar comunicat, ci și împărtășit, că adevărul ce conține interpretarea lui nu e de ajuns să fie afirmat, ci și confirmat. Această confirmare presupune însă și angajarea sensibilității actorului față de rol. Această sensibilitate înaltă misiunea instrumentului artistic, de la îndatorirea de înregistrare rece a unor „tonuri” generale și comune, la realizarea activă a unei expresivități specifice, individualizate. Actului intelectual de cunoaștere și înțelegere a unui caracter și a trăsăturilor lui exterioare, de cunoaștere și selectare a tonurilor adevocate existente în actorul-instrument, Cara-giale îi alătură acțiunea sensibilă a actorului, ca una ce asigură prezența convingă-toare, emoțională, sinceră a acelui caracter, pe scenă. Interiorizarea personajului in-terpretat, însușirea sincerității și simțirii acestuia, odată cu trăsăturile exterioare ale expresivității lui,⁴ săvîrșește în fond trecerea de la stadiul reprezentării artistice la stadiul trăirii artistice.⁵

Acest stadiu Eminescu nu l-a surprins, după cum s-a mai arătat. Eminescu se oprește la teoria corespondenței fizice între rol și interpret, înțelegînd interpretarea ca un act de subordonare disciplinată a actorului față de datele textului și impu-nînd autorului dramatic sarcina de a-și zugrăvi caracterele indeajuns de plin și complet, pentru a putea fi indeajuns de viu și veridic interpretate, fără o acțiune suplimentară din partea actorului. Pe acest temel, condamnă Eminescu excesul de inițiativă al Ralucăi Stavrescu în interpretarea melodramei *Cerșetoarea*: „Dumneaei a vrut să deie relief acestui non-sens dramatic, să iasă din cadre afară prin jocul său de scenă, a jucat deci cu atîta barbară puritate, mai ales ca vorbă, cu grimarea

2 C. Coquelin, *L'Art du comédien*, ed. II Paris, 1834, p. 3. La matière de son art, ce qu'il travaille, ce qu'il pètrit pour en tirer sa création, c'est sa propre figure, c'est son corps, c'est sa vie. Il suit de là que le comédien doit être double. Il a son *un*, qui est l'instrumentiste; son *deux* qui est l'instrument. Le *un* conçoit le personnage à créer, ou plutôt, car la conception appartient à l'auteur, il le voit tel que l'auteur l'a paré: c'est Tartuffe, c'est Hamlet, c'est Arnold, c'est Roméo; et ce modèle, le *deux* le réalise. Le dédoublement est la caractéristique du comédien.

3 I. L. Caragiale, *Opere* vol. V, p. 275. *Cronica la Ruy Blas*, în „*Voința Națională*”, 18 octombrie 1885.

4 „Așa e, actorul este un instrument al cărui instrumentist este înăuntru: spiritul, sufletul lui. Interiorul artistului — acolo stă chestiunea cea mare — interiorul cu înțelegerea și simțirea lui” (ibidem).

5 „S-a pus adesea întrebarea: artistul în genere și îndeosebi artistul comediant, trebuie să fie oare sincer? Diderot este de părerea mea: Nu! Nu trebuie artistul să fie sincer; el nu trebuie să aibă sinceritatea propriu-zisă, ci sinceritatea sincerității; cum am zice, artistul nu trebuie să simtă, el nu trebuie să aibă chiar simțire; el trebuie să aibă simțirea simțirii...” *Cronica la „Eleonora Duse și Mounet Sully”*, „*Pagini Literare*”, 10 octombrie 1899.

de om mort, cu ochii adînciți și vineți în cap, încît nu inima — stomacul ni s-a întors la această priveliște." Pe același temei, apreciază pe ceilalți interpreți, parteneri ai Ralucai Stavrescu (Galino, Dănescu, Evolschi), care au jucat „bine”, pentru că „n-au ieșit din cadrul acestei povești rele” și „au făcut ce au putut din rolurile lor imposibile”.⁶

Fără îndoială, Eminescu frîna cu asemenea vederi critice elanul creator al actorului, care simte adesea în rolul ce interpretează, impulsii spre aporturi personale, complementare, în caracterizarea respectivului rol. Indicațiile textului dramatic sînt îndeobște pentru actor un teren de sugestii, nu de rețete interpretative. Și această împrejurare conferă artei sale, pe lângă virtutea derivată de a ilustra expresiv datele pe care un text i le oferă în mod deschis, și o virtute creatoare, de a umple în mod expresiv eventuale goluri ale textului de care depinde, de a-l îmbogăți descoperind și ilustrînd și freamătul de viață pe care acel text nu-l relevă nemijlocit. Lui Eminescu nu-i era străin specificul procesului de creație al actorului. Pare de aceea surprinzător — mai cu seamă cînd știm că el își fundamenta gîndirea estetică pe luminarea substanței umane a unei opere — să-l vedem neluînd în seamă tocmai acest aspect umanizator al artei actoricești, care începe de la punerea în funcțiune a puterii ei de a împlini și încălzi expresia exterioară, fizică, a unui caracter sau sentiment, cu rezonanțe afective. Asemenea rezonanțe, „scara de tonuri” oricît de întinsă, nu le prilejuiește, căci pe treptele ei actorul nu poate decît să-și strunească organul vocal, să-și muleze fața, să dispună de mobilitatea lui trupească.

Ar fi însă și nedrept să se pecetluiească tăcerea lui Eminescu în legătură cu forța creatoare a sensibilității actorului, ca o minimalizare ori chiar ca o ignorare a ei. E drept, el afirmă puternic că „tocmai arta aceasta (a reprezentării dramatice — n.n.) are exigențe fizice, pentru că instrumentul artistului e chiar fizicul lui” și cu o „zestre fizionomică” neadekvată „nu se prezintă cineva pe scenă”.⁷ Dar îngrădirea pretinsă de Eminescu actorului, în raport cu textul ce interpretează, nu e totală. Refuzîndu-i inițiativa afectivă, nu-i refuză, ba îl stimulează uneori spre o inițiativă întregitoare intelectuală: cînd textul dramatic nu oferă linii expresive îndestul de caracterizante. «Tot bine a fost jucat Domnul Chicheron — numai ni se va concede, credem, că bătrînii, așa cum se reprezintă la noi, sînt uneori cam uniformi. E adevărat că adesea rolul e uniform și nu permite o mai mare variație în joc, dar atunci trebuie să reamintim o veche maximă teatrală: „un actor e dator să gîndească nu numai cu autorul, dar adesea și în locul lui”. Cîte piese nu dădorec succesul lor — nu valorii lor interne — ci jocului bine meditat al actorului.”⁸ A gîndi însă în locul autorului e o întreprindere excepțională și riscată. Excepțională, în fața unor piese valoroase; riscată, în fața unei piese mediocre. În fața unei piese de înaltă măiestrie, actorul nu are de ce să intervină cu gîndirea lui peste ceea ce îi oferă textul: „parcă actorul nu simte cînd are să infățișeze caractere adevărate și cînd imaginație? Într-un caracter adevărat, el e ca acasă”, spune Eminescu în legătură cu interpretarea comediei lui Gogol, *Revizorul*.⁹ Pus să interpreteze însă un întreg repertoriu de „caractere imaginare”, false — și îndemnat a lucra mereu peste autorul unor asemenea caractere — actorul ajunge pînă la urmă să folosească în chip manierist mijloacele sale expresive. Și aceasta era condiția teatrului rominesc pe vremea lui Eminescu.

Arta teatrală rominescă se găsea minată de trei racile: manierismul, diletantismul, impostura. Aceste racile — una pornită pe teatralizare cu orice preț; alta, tăinuindu-și secăciunea resurselor, prin imitarea manierelor celei dintîi, cea din urmă luînd îndrăzneala ignoranței drept argument artistic — se revendicau tustrele de la această sensibilitate creatoare a actorului și dezlegau persoana și arta lui de orice îndatorire stînjenoare, cum ar fi bunăoară îndatorirea de a nu falsifica prin afecție rutinieră ori diletantă, sau prin efecte scenice improvizate, caracterele umane și mesajul lor de viață. Eminescu n-a pierdut nici cel mai mărunț prilej de a combate aceste racile. Obiectivul central al criticii sale, în domeniul „reprezentării dramatice”, a fost lichidarea lor și așezarea unei curate și demne ținute artistice în teatrul nostru, așa cum obiectivul criticii sale, în domeniul dramei, a fost lichidarea reperto-

6 „Curierul de Iași” nr. 139, 26 decembrie 1876.

7 E vorba de o actriță, lipsită de valoare, care a interpretat în una din trupele lui Matei Mîllo pe Măriuca, din „Lipitorile satelor”. În cronică „Matei Mîllo în București”, „Timpul”, 21 aprilie 1878.

8 Cronică la „Pantalonul Roșu”, „Curierul de Iași”, nr. 31, decembrie 1876.

9 „Curierul de Iași”, nr. 133, 5 decembrie 1876.

riului ușuratic și lipsit de valoare și promovarea unei drame naționale de înaltă realizare artistică.

Analizele critice și argumentele teoretice aveau, de aceea, în cronicile lui Eminescu o destinație adesea mărturisită pedagogică și o formulare adesea de-a dreptul didactică. Ne-am putut da seama și până aici că Eminescu insistă cu osebire pe datele elementare ale artei scenice și că se ferește — se „sfiește” — să întirzie prea îndelung asupra problemelor complexe de măiestrie, socotind că e prematur să le dezbătă în fața unei lumi de actori care — cu nu prea multe excepții — trebuia să fie întâi dezbărată de ticuri și deprinderi rele, și abia strunită spre însușirea unor principii și a unei metode sănătoase cu care să-și valorifice funcția, importanța și să înfringă greutățile de creație în arta ce profesează. În acest scop, îndrumările estetice își găsesc uneori la Eminescu temeiuri de susținere și în sfera moralei — în bunul simț și buna credință, la care de multe ori face apel.

Insistența lui pe corespondența dintre interpretare și rol, pe subordonarea actorului la textul dramatic, pe latura mai mult tehnică — exterioară — a interpretării, pe sensul mai mult fizic al folosirii „scării de tonuri”, pe care actorul-instrument o pune la îndemina dublului său, actorul-instrumentist, apare astfel, în bună măsură, justificată: această insistență tinde să deprindă pe artist cu o disciplină riguroasă în abordarea unui rol, să-l ferească de primejdia unei prea vremelnice și nu îndestul de încercate libertăți de desfășurare a personalității sale artistice. Eminescu ține să ferească pe actori a se juca pe sine, în loc de a interpreta. Ceea ce nu poate pretinde unor veterani ai scenei, cum era bătrînul Mincu, „care ca rutină în vîrstă, joacă în maniera lui toate rolurile cu un fel de haz cu totul propriu, care privește mai mult persoana și maniera lui de a juca decît caracterul reprezentat”¹⁰, Eminescu nu poate renunța să pretindă actorilor tineri. Acestor actori tineri le pune el în față, chiar cînd îl critică, munca la rol a lui Galino („mişcările fizice îndestul de plastice și precum se vede studiate”; faptul că-și „învață rolurile, ceea ce nu se poate susține despre mulți din ceilalți”). Eminescu vorbește de necesitatea talentului: „importanța mijloacelor e secundară, alături de talentul „înnăscut”. Dar ghilimelele, desigur ironic adresate imposturii, dacă vor să sublinieze importanța vocației și înclinărilor spre arta scenică, subliniază în același timp tocmai necesitatea cultivării acestor înclinări prin studiu. Spre deosebire de Caragiale, care socotea că „un executant virtuoz nu poate mult fără un instrument perfect condiționat ca structură și ca acordare”¹¹, Eminescu susține dimpotrivă: „precum un virtuoz în violină va cînta bine cu o vioară rea, astfel au existat artiști mari cu organ slab, mici la trup și cu fața neînsemnată”. Punctul de vedere al lui Eminescu e însă aici un punct de vedere stimulator, nu estetic. El e menit să alunge superficialitatea în munca actorului — am îndrăzni să spunem — cu sine însuși. Această muncă a artistului — instrumentist la instrumentul său — apare cu atît mai imperioasă, cu cît actorul trebuie să răspundă nu numai de justa expresie și desfășurare a rolului său, ci și de justa lui linie de conduită în raport cu mediul dramatic în care evoluează. Jocul actorului nu e o entitate; e doar o parte dintr-un întreg. El nu se poate desfășura izolat, oricîtă forță expresivă ar dovedi, fără a primejdui prin dezintegrare masa dramatică de care depinde, fără a năruî expresivitatea de ansamblu a piesei. Actorul e ținut să-și coordoneze, de aceea, nu numai fața cu sine însuși și fața cu rolul său „tonul fundamental”, ci și fața cu partenerii lui; e ținut, cu alte cuvinte, să cunoască și să selecteze laolaltă cu partenerii lui și mijloacele expresive ale ansamblului atoricesc chemat să dea viață piesei, să realizeze, laolaltă cu ei, un „ton fundamental”, pe dimensiunile și conform vieții latente a acestei piese. Dacă actul izolat al interpretării se cere a fi unitar în expresie, actul global al însuflețirii unei drame se cere a fi omogen. „O piesă de teatru — spune Eminescu — este estetică un întreg ca și un tablou sau o simfonie. Fie tabloul cît de frumos, dacă o figură din el va fi caricată, impresia totală se nimicește; fie simfonia cît de frumos executată, dacă în mijlocul execuției un străin ar pune instrumentul la gură și ar începe a țîrlii fără înțeles impresia simfoniei întregi se șterge într-o clipă”¹².

10 Cronica „Matei Millo în București”, v. supra.

11 Cronica „Eleonora Duse și Mounet Sully”, v. supra.

12 „Curierul de Iași” nr. 21, martie 1877. Cronica la „Moartea lui Petru cel Mare”; cf.: „estetică, o piesă este întotdeauna un întreg, ca și un tablou, ca și o statuă. Un tablou în care o singură figură e excelentă, foarte excelentă chiar, iar celelalte carică, e un tablou rău”. În cronică „Matei Millo în București” v. supra.

Cu teoria omogenității spectacolului, Eminescu deschide poarta spre un capitol nou, capitolul problemelor scenografice. Acest capitol, cronicile lui nu-l vor dezbate însă, din păcate, decît în măsura în care el atinge latura de principiu, comună cu treapta culminantă a îndatoririlor artistice către care cheamă pe actor, îndatorirea integrării simfonice a interpretului în piesă. Această îndatorire e pretinsă fără menajamente și actorilor începători și, îndeosebi, artiștilor dramatici de resurse învederate, ispitiți de mirajul vedetist.

Astfel, neștiutul figurant care interpretase pe căpitanul de gardă Iakinski, în piesa *Moartea lui Petru cel Mare*, „avea un pasagiu mai lung de recitat, pe care l-a depănat așa, încît nu s-a ales nimic din gura dumisale”. Eminescu, pe el îl vizează cînd vorbește despre „străinul” care atentează la omogenitatea orchestrală a unei simfonii, punîndu-și „instrumentul la gură” și începînd „a țîrlîi fără înțeles”, ștergînd astfel într-o clipă impresia simfoniei întregi. Pentru Eminescu, păcatul celui figurant de a-și fi rostit prost rolul, de a nu fi avut talent, „nici buna cuviință pentru a învăța cîncisprezece șire pe de rost” e mai mic decît păcatul de a fi pricinuit publicului pierderea iluziei frumoase ce-i produsese reprezentația în întregul ei¹³.

Pentru neconformare la principiul omogenității spectacolului, poetul îl critică chiar pe Millo, socotînd, de astă dată, nu stingăcia și neștiința de a-și spune rolul, ci dimpotrivă, discrepanța prea mare pe care marele actor o lăsa să se caște între virtuozitatea jocului său și mediocritatea partenerilor: „deși prețuim — spune Eminescu — fără rezerve, talentul său propriu (al lui Millo — n. n.), sintem totuși siliți a stabili ca o exigență inevitabilă ca să joace înconjurat de o trupă regulată, care să-și învețe rolurile, încît să putem vedea piese întregi și nu numai virtuozitatea individuală a unui singur personaj din piesă”¹⁴.

În timp ce tragedia lui Ernesto Rossi culegea lauri de unanimitate, entuziasm al criticii și al publicului, Eminescu face notă discordantă, ca și în cazul lui Millo, tocmai datorită prea văditei superiorități a tragedianului italian față de restul ansamblului actoricesc. Într-o notă scurtă dînd seama despre spectacolul cu Hamlet, criticul apropie iarăși arta teatrului de arta muzicale și plastice — omogene prin excelență — pentru a-și argumenta rezervele ce nutrește față de spectacolele lui Rossi: „Dacă în București am avea dreptul să fim exigenți și n-am trebui să fim mulțumitori din inimă pentru orice scînteie de artă adevărată, am avea o observație de făcut, nu lui Rossi însuși, ci asupra reprezentației ca întreg. O piesă, dar mai cu seamă una de Shakespeare, este un op de artă, în care toate caracterele sînt atît de însemnate încît merită a fi jucate de artiști mari. Se înțelege de la sine însă, că nu se va găsi poate nici o trupă, care să întrunească în sine atîția artiști excelenți, încît întregul op de artă să se poată privi ca un basorelief din care nici o figură să nu răsară prea în afară din marginile care despart statua izolată de basorelief. Deosebirea între trupă și Rossi este prea mare, încît pentru a stabili unitatea concepțiunii shakespeariene, am trebui să scădem mult din Rossi sau să adăugăm mult trupei. În trupă avem un orchestră în care un singur instrument prevalează cu mult. Nu-i vorba, celelalte instrumente acompaniază bine și cu măsură, dar totuși participarea unui singur instrument răsare mai mult. E o statuă izolată înaintea unui basorelief...”¹⁵.

Exigența lui Eminescu crește, după cum se vede din rîndurile de mai sus, în privința omogenității spectacolului, dezvoltînd principiul pînă la sudarea acestui spectacol omogen cu textul dramatic al piesei la rîndul ei unitar. Este în fond încheierea unei gîndiri care pornise din capul locului de la principiul unității ca manifestare specifică a artei teatrale: de la unitatea pronunției, la unitatea expresiei în interpretare, și de aci la unitatea — omogenitatea — spectacolului.

13 Pentru toate citatele de mai sus, „Curierul de Iași”, 31 martie 1877.

14 Cronică „Matei Millo în București”.

15 Cronică la reprezentațiile lui Rossi. „Timpul”, III, 22 din 28 ianuarie 1878.

A. M. Gorki despre dramaturgie

Publicăm mai jos câteva scrisori mai puțin cunoscute ale lui A. M. Gorki — de la moartea căruia se împlinesc în iunie 20 de ani — unde marele scriitor expune prețioase puncte de vedere asupra problemelor construcției și limbii dramatice sau repertoriului teatral. Am considerat că aceste scrisori, deși cu referiri la un material concret insuficient cunoscut nouă, prezintă totuși un deosebit interes și o evidentă actualitate, principiile generale ce se pot extrage din indicațiile lui M. Gorki aflându-și utilitatea și în condițiile actuale ale dramaturgiei și teatrului nostru.

Scrisorile au fost publicate pentru prima oară în U.R.S.S. în 1954.

I

Către

A. N. Tolstoi

17 septembrie 1932
Moscova

Dragă Alexei Nikolaevici,

Am citit piesa și, la lectură, mi s-a părut greoaie, insuficient de dinamică. Când ai citit-o dumneata, arta dumitale de a citi a acoperit această particularitate.

Acum însă, îmi face impresia că primele două acte sînt peste măsură de lungi și prea retorice, iar figura lui Rudolf, insuficient lucrată sau construită mult prea pasiv și lipsită de voință; în general, ai sărăcit-o, în mod cu totul nejustificat, de acea undă de patos, de acel „grăunte de nebulă”, îndeobște propriu marilor inventatori și care dumitale îți izbutește întotdeauna atît de bine. De-a lungul celor patru acte, Rudolf se transformă foarte puțin prin replici și aproape de loc prin acțiunile sale. Influența muncitorilor asupra acestui personaj este slab de tot dezvăluită și tot atît de slab este înfățișată bucuria eliberării din ghiarele lui Bleh. Bleh nu are originalitate, îi lipsesc anumite trăsături particulare, un fel de „filozofie” care să-l scoată din rîndul șabloanelor literare aparținînd acestei categorii.

Pentru o piesă de proporțiile acestea sînt prea puțin două femei: dacă ar fi fost mai multe, desigur că atmosfera piesei s-ar mai fi înviorat. Este foarte ciudat faptul că dramaturgia contemporană acordă în general puțin loc femeilor pe scenă.

În piesă se resimte de asemenea absența „comicalului”, ceea ce iar e de neînțeles, dat fiind umorul dumitale. Cred, Alexei Nikolaevici, că n-ar trebui să-ți iei niciodată „colaboratori” care, după părerea mea, te stînjenesc.

Anna este destul de bine construită, dar după împușcătură, deși a pierdut o cauză importantă pentru ea, are o comportare prea puțin dramatică. Finalul piesei este strangulat, la o tensiune scăzută și te-ai aștepta parcă la cu totul altceva. Lukin, Toropov și Mihailov sînt și ei oarecum nefinișați, simple scheme, ultimul ar fi trebuit

să fie confruntat într-o scenă cu Rudolf pentru a se marca deosebirea dintre un om pătruns de spiritul colectivului și un individualist. În general, piesa îmi pare neizbutită și, în locul dumată, n-aș pune-o în scenă în forma ei actuală. Tare n-aș vrea să treacă fără „succes“ !

Îmi pare foarte rău că nu-ți pot spune nimic altceva — și nu numai că-mi pare rău, dar mi-e și greu. Aș vrea să te mai rog o dată : nu-ți mai lua colaboratori.

Îți string cu putere mina,
A. Peșkov

II

Către

A. N. Afinoghenov

1934

Dragă Afinoghenov,

La lectură, *Daliokoe* (Depart) pare un lucru foarte plăcut și un reușit pas înainte al autorului ; caracterele bine conturate : acel al Glașei, al Liubei, al lui Vlas și Lavrenti stau mătură acestui fapt. Însă din pricina cunoscutului exces de lirism în descrierea unor oameni parcă ruși de viață, incapabili s-o vadă și s-o înțelescă în jurul lor — nu se simte drama. Nu e destul de limpede, de ce autorul l-a condamnat pe Malko la moarte. După părerea mea, piesa n-are nevoie de această condamnare, deoarece autorul nu a subliniat îndeajuns durerea pe care o resimte soția lui știind despre aceasta.

Esența dramei, după cit se pare, nu rezidă în aceasta. Dar atunci, în ce ? Totul se sfârșește cit se poate de bine.

Malko e într-atât de „ideal“, încât pare aproape imaterializat ; nu-i găsești nici o pată, nici un neg. Ar fi fost mai firesc, mai veridic dacă ar fi avut măcar un cusur, cit de mic, care să-i scoată în relief calitățile. În controversa cu fostul diacon, comandantul nu dă dovadă de acel patos al urii care ar fi trebuit să se aprindă în inima unui bolșevic. Oare să nu merite să-ți bați gura pe degeaba în fața unui om de nimic ? Dumnezeu însă nu opui un om altuia, ci două idei adverse, și iată că în acest caz se naște problema raportului dintre esență și formă. Pare să fie tot una cine este purtătorul ideii din *Ecleziast* și cine este purtătorul ideii lui Lenin, dar este absolut necesar ca ideea lui Lenin să fie exprimată cu puterea ce îi e caracteristică și tot cu aceeași forță să fie enunțată și ideea potrivnică. Sint unii care încearcă să convingă oamenii că : „totul e deșertăciune și chinuire a spiritului“ și o fac pentru a se elibera de grija față de semenii lor, pentru a scăpa de toate grijile, înafară de una singură : anume grija față de ei înșiși. Alții, fără a cruța propriile lor puteri și pe acelea ale dușmanilor, transformă lumea, trezesc milioane de oameni la viața cea nouă.

Desigur, e foarte regretabil că pentru ciocnirea acestor două idei opuse, de neîmpăcat, Dumnezeu ai ales, drept exponent al uneia din ele, un personaj atît de lipsit de semnificație ca diaconul. Prin aceasta, adică prin intruparea în această formă, micșorezi importanța și înrădăcinarea ideii pesimismului, proprie totdeauna, într-o măsură mai mare sau mică, concepției individualiste asupra lumii. Individualiștii se simt semizei înțelepți, deoarece percep toate fenomenele vieții prin prisma viziunii lor mai mult sau mai puțin încetățenite asupra configurației sociale și prin concepția lor despre inutilitatea existenței individului. Difuzînd pesimismul prin gura unui om care aparține trecutului, Dumnezeu nu ții seamă de faptul că această idee prezintă pentru tineretul nostru interesul noutății și că ea este în stare să-l atragă : atracția rezidă în faptul că *Ecleziastul* absolvă omul de orice răspundere față de strimba întocmire socială, plată, proastă și mirșavă. A dărîma argumentele unui diacon e lucru ușor, în schimb pe cele ale unui inginer chimist sau biolog, e mai greu.

La urma urmei, l-aș fi făcut pe diacon mai deștept, mai veninos, mai subtil, iar pe Malko, mult mai important, mai aspru, dominînd prin patosul său, prin realismul gîndirii, prin sarcasmul faptelor.

După toate acestea, pot s-o repet, piesa reprezintă cel mai bun lucru dintre toate cele scrise de Dumnezeu și asta mă bucură foarte mult. Din partea dumată însă se pretinde și se așteaptă cu încredere ceva mai mult.

Toate bune,
A. Peșkov

Către

A. N. Tihonov

20 ianuarie 1932

Sorrento

Către A. N. Tihonov,

Iată citeva din considerentele mele în legătură cu problema repertoriului pentru teatrul contemporan : repertoriul nu există încă, el trebuie creat.

Pornesc de la convingerea că în epoca noastră, în condițiile noastre speciale, teatrul trebuie să preia sarcina propriu-zis pedagogică a unui sincer, perseverent și neobosit promotor al culturii în rindurile masei, să devină un factor stimulent, care să trezească emotivitatea ei revoluționară de clasă.

În trecut, furnizor al monotonei panorame a dramei familiale și al conflictelor personale — teatrul trebuie în zilele noastre să dezvăluie cu o extremă claritate substratul social al acestor drame și conflicte. Trebuie să ne străduim din toate puterile să imprimăm teatrului o claritate maximă a gândirii, a cuvintului, a gestului, o temeinicie ideologică și artistică de necontestat, pentru a preintimpina nedumeririle spectatorului, cit și posibilitatea unor controversate răstălmăciri din partea criticii. Se înțelege că e foarte greu, dar „greutățile există pentru a fi biruite“.

Realitatea noastră cere imperios să grăbim și să adăncim în toate direcțiile educația cultural-revoluționară a maselor. Oamenii care nu înțeleg, care nu simt presiunea acestei necesități, sint fie organic străini, chiar ostili maselor prin apartenența lor de clasă, fie din cale afară de superficiali și de aceea nu sint în stare să înțeleagă importanța hotărîtoare a maselor în istoria contemporană, importanța acelei forțe, care, neavînd deocădată conștiința de sine suficient de formată, nu cunoaște sau a uitat gustul amar al fierturii de lînte din trecut.

Ea trebuie să vadă trecutul, pentru a și-l aminti și a-l cunoaște ; teatrul, dacă își va înțelege rolul de îndrumător politic, poate să-i arate trecutul strămoșilor săi. Cred că el ar putea să-și îndeplinească destul de bine acest rol, încheind o strînsă uniune de lucru, de conlucrare cu literații, elaborînd împreună cu ei un plan al repertoriului și pășînd apoi la crearea lui.

Îmi pare că ar trebui început cu piese care ar da cea mai artistică ilustrare a momentelor istorice importante din viața Europei și Rusiei, momente în care asuprirea gândirii și voinței majorității de către minoritate își găsește o exprimare deosebit de clară și de inumană : revolta lui Spartacus, dolcînștii, albigenzii, taboriții etc.

Apoi, pentru comedii și drame trebuie luat material istorico-biografic și prelucrate teme, cum ar fi : lupta reprezentanților de vază ai gândirii, cercetătoare, critica împotriva dogmatismului bisericii și a prejudecăților masei, ca și tema „luptei pentru individualitate“, adică a încercărilor infructuoase de luptă ale unor indivizi izolați împotriva presiunii statului și societății.

Realitatea europeană sugerează pregnant o serie de teme noi și foarte importante.

Iată citeva exemple : în timpul războiului, în Franța, multe „femei de 30 de ani“, de tip balzacian, au pășit pe calea făuririi unor planuri aventuroase de înavîțire ; o reprezentantă tipică a femeilor din această categorie este Marthe Hanau și aventura ei cu „Gazeta francului“. Ar fi deosebit de instructiv să fie adusă în scenă această figură de femeie cinică și grosolană în esența ei emoțională, lacomă de desfătări sensuale, care simbolizează burghezia de astăzi a Franței.

Poate fi prezentat Saccard, eroul romanului lui Zola *Banii*, dar într-o nouă postură, satirică, a omului strivit de propriii săi bani.

Contemporaneitatea este extrem de bogată în tot felul de figuri monstruoase și ele se prezintă într-un asemenea chip încît nu mai pot fi șarjate, chiar dacă am dori s-o facem. Sint figuri de satiră, în măsura în care se vorbește de ele ca de un material al artei cuvintului.

A. Peșkov

Către

P. D. Șevțov

Moscova, 17 august 1931

Către P. D. Șevțov,

Consider că drama este cea mai grea formă literară; mă descurc prost în calitățile și lipsurile dramelor și poate de aceea piesa dumneavoastră mi se pare cu totul neizbutită. Piesa cere în primul rând preciziunea caracterelor, iar rigurozitatea caracterului, în cazul de față, este realizabilă numai printr-o vorbire particularizată a fiecărui personaj; în piesa dumneavoastră toți oamenii vorbesc la fel. Într-o povestire, într-un roman, autorul poate să completeze chipul personajelor prin descrieri, în timp ce într-o piesă totul se bazează pe cuvinte. Și acțiunile oamenilor sînt completate de autor „de la sine”, atunci cînd scrie o povestire, pe cînd într-o piesă, acțiunea se desfășoară bîzuindu-se pe logica faptelor săvîrșite de „eroi”. Eroii dumneavoastră vorbesc, dar nu acționează. Toți sînt construiți uniform, cam primitiv și neconvîngător. Peste tot vezi cum autorul îi împinge unul spre altul — autorul și nu ei înșiși se ciocnesc și se contrazic. Nu e deajuns să spui despre un om: e popă, chiabur, comsomolist, sau om de partid, trebuie să arăți că este tocmai așa și nu altfel. După părerea mea, dumneavoastră n-ați reușit s-o arătați. Aceasta e în general soarta tinerilor dramaturgi. Se scriu sute de piese, dar piese bune nu sînt.

Cred că asta se datorește faptului că tineretul nu studiază modelele dramaturgiei.

A. Peșkov

NOTE

Scrisoarea I-a

Scrisoarea cuprinde aprecierea piesei lui A. N. Tolstoi Patent 119, citită de Gorki în manuscris.

Acțiunea piesei se petrece la sfîrșitul celui de al treilea și începutul celui de al patrulea deceniu al secolului al XX-lea. În centrul piesei se află figura talentatului inventator neamț Rudolf Seidel, care, luînd contact cu realitatea sovietică, rupe cu lumea întreprinzătorilor burghezi, necinștiți și corupți.

În scrisoarea către A. M. Gorki din 15 octombrie 1932, A. N. Tolstoi scria „Dragă Alexei Maximovici, cînd m-am gîndit mai mult asupra scrisorii dumitale am înțeles că ai dreptate și îți sînt recunoscător pentru justa și subtilă analiză artistică, pe care ai făcut-o. Acum (după ce m-am odihnit la Kislovodsk) vîd că piesa trebuie fragmentată în unele locuri, trebuie înlăturat acel tradiționalism rectiliniu — trebuie introdus în ea acel „grăunte de nebunie”. Așa voi și face.” (Arhiva A. M. Gorki).

Piesa a fost cuprinsă în volumul al 11-lea al operelor complete de A. N. Tolstoi (Moscova, Editura de stat pentru literatura beletristică, 1949). Informații despre punerea în scenă a piesei nu există.

Scrisoarea a II-a

Piesa lui A. N. Afinoghenov. Departamentul a fost pentru prima oară editată în 1935 (Moscova, „Tetram”). S-a pus în scenă pentru prima oară la Teatrul „Evghenii Vahtangov” (premiera a avut loc la 21 noiembrie 1935).

Piesa s-a jucat și în multe alte teatre ale Uniunii Sovietice.

Scrisoarea a III-a

Scrisoarea lui A. M. Gorki constituie răspunsul la scrisoarea trimisă de colaboratorii atelierului teatralo-literar de pe lingă Federația scriitorilor sovietici (F.O.S.P.).

A. N. Tihonov a fost unul dintre conducătorii studioului.

...între dramaturgi

Ca o concluzie a unor dezbateri și căutări îndelungate în istoria teatrului mondial, textul dramatic și-a dobândit firescul său primat. Totul, în teatru, se inițiază de la piesă și sfârșește tot la ea, toți factorii îi sint subordonați. De unde, corolarul cu putere de principiu: pentru a face teatru de calitate e neapărată nevoie de piese de calitate. Nu-ncape îndoială că, în sensul acesta, ne stă la îndemână întreg patrimoniul dramaturgiei clasice universale și naționale, pentru a cărui calitate timpul, durabilitatea sint cei dintii martori. Iată, așadar, o soluție: să jucăm clasici. Nu putem nega, e o soluție bună, sigură, dar, în același timp, e o soluție ușoară, lectio facilior, cum spuneau latinii pentru a desemna căile comode și imediate, care nu presupun nici îndrăzneală, nici o prea mare capacitate din partea celor chemați să alcătuiască repertoriile.

Dar nu numai teama că o asemenea soluție ne-ar pune în dubiu capacitatea sau curajul trebuie să ne facă circumspecți. Se știe că unul din titlurile de glorie ale teatrului din toate timpurile e acela de a fi ilustrat cu prisosință contemporaneitatea (chiar și atunci când piesele erau inspirate de trecut, cum bine a arătat Horia Lovinescu în numărul 1 al revistei noastre). E limpede, epoca noastră nu poate lipsi teatrul de această condiție organică. Epoca noastră își cere în mod legitim un teatru al ei, care s-o exprime, să-i mărturisească frământările și exuberanța, umbrele și luminile, s-o lege de istoria trecută și viitoare a umanității.

Avind clară conștiința acestei idei esențiale, simțim în același timp imperioasa necesitate de a milita pentru o dramaturgie contemporană de calitate. Și cui să ne adresăm — pentru a-i afla și determina problemele, orientările, incertitudinile — decît celor care o creează astăzi sub ochii noștri: autorii dramatici. Am stat de vorbă, rînd pe rînd, cu Alexandru Kirițescu, cu Mircea Ștefănescu, Lucia Demetrius și Aurel Baranga — patru din dramaturgii noștri proeminenți — și le-am propus dezbaterăa cîtorva din problemele ce interesează literatura noastră dramatică și teatrul, acum în pragul Congresului scriitorilor. Rezultatul investigației noastre s-a concretizat în colocviul pe care-l transcriem mai jos. (Un colocviu semiîmaginar, în care „formula” ce-i alătură în dialog e un procedeu al redacției, în timp ce replicile cuprind înseși ideile și opiniile exprimate de scriitorii pe care i-am cercetat pe rînd).

Lucia Demetrius: În primul număr al Teatrului se scria — pe bună dreptate — că „prezența în actualitate a artistului nu este un imperativ dogmatic, ci o condiție a creației estetice, din care artistul nu poate evada”. Un adevăr pe lingă care nimeni dintre noi, autori dramatici, nu poate trece cu ușurință. De fapt, ce poate fi mai interesant, mai viu, mai bogat în adîncime și în extensiune, decît a cunoaște viața și a exprima rezultatul acestei cunoașteri? Ori de cite ori ne-au lipsit soluțiile, oare nu viața a fost aceea care ne-a salvat? Oare nu viața ne-a dat mereu răspunsul cel bun, cel drept, la toate întrebările ridicate de creația noastră? Eu cred că viața — dacă vrei, spunei-i actualitatea — ne „salvează” totdeauna.

Alex. Kirițescu: Nimic nu-l poate seduce mai mult pe dramaturg decît



Alex. Kirițescu

stările de spirit, psihologia, frământările contemporanilor, ale semenilor săi. Aceasta ca imbold lăuntric, ca înclinație imediată și organică. Dar, pe de altă parte, mai e ceva : la rindul ei, însăși viața noastră, contemporană, așa cum e organizată, te împinge înainte, nu te lasă să stai, să înțepenești. Parcă te cheamă neîncetat să o cunoști. Masa de lucru nu e un șantier propice creației, decît după acumularea abundentă a observațiilor și experienței de viață.

Aurel Baranga : Dar, oare tot ce ne oferă contemporaneitatea, oare toți oamenii prezintă același interes ? Credeți că e interesant să cunoști niște foști moșieri sau industriași ? Ce ne-ar putea spune ei ? Ce „au fost”, cit „au avut”, cum și-au cîștigat averile, sau cum speră ca „timpul lor” să se întoarcă ? Asemenea mărturisiri nu m-ar interesa decît în măsura în care mi-ar solidifica ideea scrierii unei satire (să nu uităm : ne despărțim de trecut, rîzînd).

Există, în schimb, alți oameni care-mi stîrnesc curiozitatea, nevoia imperioasă de a-i urmări în evoluția lor, de a-i exprima : sînt oamenii

noi, oamenii clasei muncitoare. Ei sînt aceia pe care dramaturgia contemporană i-a urcat pe scenă și uneori cu succes, artisticește vorbind.

Mircea Ștefănescu : De fapt, e dificil să realizezi acest om nou pe scenă. Din cei înfățișați pînă acum foarte puțini m-au convins. E poate eroul cel mai greu de sesizat : omul nou e în formare, în evoluție și numai fotografiile amatori opresc în loc un personaj pentru a-l fotografia ; artiștii trebuie să știe să-l surprindă și în mers.

Aurel Baranga : E adevărat că nu toate realizările au corespuns bunelor intenții, totuși unii dintre noi, și nu arareori, cad în ispită de a trece prea ușor peste succesele dramaturgiei contemporane care, în ciuda diferitelor lipsuri și slăbiciuni, au fost totuși succese reale și s-au bucurat de audiența unui public nou și entuziast.

Mircea Ștefănescu : Să mă explic. Și eu cred în calitățile incontestabile ale teatrului lui Davidoglu, de pildă, sau al lui Horia Lovinescu sau chiar al autorilor *Notei zero la purtare*. Dar cu toate acestea, nu m-am convins încă de existența — bogată, deplină, viabil realizată — a eroului nou pe scenele noastre. Fiindcă, în general, acesta ne-a fost înfățișat unilateral, lipsit de viață adevărată : schematic, cum se spune. Mi-a plăcut în schimb personajul principal — Filip — din romanul *Bărăgan* : acolo omul nou e descris și analizat în mod complex, cu toate frământările, incertitudinile și, firește, certitudinile sale. Filip nu e rezultatul unei alambicări cerebrale, ci al unei observații pasionate și fidele. Îmi pare rău că în dramaturgie nu avem încă o realizare asemănătoare.

Lucia Demetrius : Mulți dintre noi, de obicei, cînd ne așezăm la masa de lucru pentru a oglindi într-o piesă viața de azi, pornim cu idei preconcepționale, ne spunem că un erou trebuie să fie clădit numai așa sau numai altfel, străduindu-ne să-l așezăm în relații dramatice care nu corespund totdeauna realității. Îl mutăm din coordonatele firești ale existenței sale, pentru a-l culca într-un pat al lui Procust, în care îl „ajustăm” cu ajutorul chirurgiei estetice, practică de unii critici specialiști în asemenea intervenții.

Aurel Baranga : Autorii noștri de teatru — și mă refer și la mine — au plecat uneori nu de la viață, ci de la dogme, în lăuntrul cărora îndesau materialul de viață. Pot da și exemple. *Recolta de aur* îmi e cel mai cunoscut : piesa aceasta a fost rezultatul propriei mele lipse de exigență. În loc să caut cele mai autentice elemente de viață, am urmărit ilustrarea iconografică a unor dogme, din care s-a cristalizat un „stas” al eroului pozitiv și al celui negativ. Plătind acest tribut, mi-a fost apoi și mai clar adevărul elementar că procesul de creație trebuie să aibă un unic punct de plecare :

viața în desfășurare, viața cu toate contradicțiile ei, urmărită în procesul de creștere, de desăvîrșire, de învingere a acelor forțe ce se împotrivesc progresului. Numai o participare pasionată, o observație adîncă a realității pot fi fertile în teatru, ca și în orice altă ramură a artei.

Alex. Kirițescu : Și pe mine m-a supărat „tehnicismul” care a dominat pînă acum literatura noastră dramatică. Nu mă refer numai la insistențele antiartistice pe care autorii dramatici le-au depus adesea în inventarierea detaliată a instrumentelor de lucru ale eroilor lor, în cifre și date statistice sau mecanice, cu gînd de a da „culoare locală” faptelor ce înlocuiau viața ; mă gîndesc mai degrabă la substituirea adevărului vieții prin anumite scheme preconcepute, care urmăreau mai mult ideea și mai puțin omul, mai mult semnificațiile morale decît oamenii care trebuiau să exprime această idee și aceste semnificații în acte de viață. Scriitorii care procedează astfel se aseamănă cu exploratorii care pleacă de acasă cu harta detaliată a ținuturilor pe care urmează să le... descopere !

Pot spune însă că și în dramaturgie avem realizări sigure. Eu apreciez mult teatrul lui Davidoglu. Îi prețuiesc pasiunea lăuntrică, deși sînt nevoit să-i reproșez că fuge de conflict, multe din ciocnirile dramatice ale eroilor săi petrecîndu-se în afara scenei. De asemenea, Ana Novak : iată un talent promițător. N-am văzut decît *Preludiul*, dar mi-a fost de ajuns să-mi dau seama că avem de-a face cu o vină de teatru autentică. Totuși cred că autorii noștri dramatici au nevoie de mai multă îndrăzneală în abordarea problemelor de viață, în moduri și în specii cît mai diferite. Uite, de pildă, comedia : e un sector destul de neglijat pînă acum. Nu știu de ce, dar am avut impresia că risul a fost considerat pînă nu de mult ca un fenomen, aș zice, decadent...

Lucia Demetrius : De fapt, umorul a fost oarecum strangulat în dramaturgia noastră, trece printr-un fel de impas.

Aurel Baranga : Nu cred că termenul impas se potrivește situației comediei. Impasul presupune confuzie, neclaritate ideologică. Nu cred că e vorba despre așa ceva. Cred, dimpotrivă, că astăzi ne este limpede : trebuie satirizat cu putere tot ce ne mai ține în loc, tot ce frînează mersul nostru înainte. Subiectele și tipurile abundă ; cred însă, că e nevoie de mai multă îndrăzneală creatoare și de o mai mică teamă... de greșală. Cînd ataci pe carieriști, pe delapidatori, pe mincinoși, pe demagogi, nu poți greși. Cu o singură condiție : s-o faci cu talent.

Mircea Ștefănescu : Nu e ușor să scrii comedie, fiindcă trebuie să ai umor. Să provoci risul din inimă, ceea ce desigur e greu, mai greu — după opinia mea — decît să stirnești plînsul.

Aurel Baranga : Așa cum înțeleg eu lucrurile, sentimentul pe care trebuie să-l provoace comedia e acela al superiorității morale față de obiectul satirizat. Mai vreau să adaug — fiindcă știu discuțiile teoretice purtate în jurul comediei — că sînt partizanul oricărui fel de tratare a comediei, cu condiția ca ea să poarte pecetea epocii. Sînt inclinat să susțin chiar și comedia care nu provoacă decît destindere, adică acea comedie în care risul nu trebuie să fie neapărat biciuitor.

Alex. Kirițescu : Comedia nu e singura specie care ar trebui să lărgască repertoriul nostru. Mă gîndesc că teatrele noastre nu joacă toate piețele — mă refer la cele mai valabile și mai interesante — pe care ni le pune la dispoziție repertoriul universal și autohton. E vorba în special de clasicii antici și de cei francezi, de pildă. Cred că ar fi foarte nimerit ca teatrele noastre să reia tradiția cultivării unui Sofocle, unui Euripide sau a unui Corneille.



Mircea Ștefănescu



Lucia Demetrius

Lucia Demetrius : Am impresia că teatrele au ocolit de multe ori piesele de substanță, preferind piese mai ușoare, ca să mă exprim așa. În sensul acesta ar trebui să-și spună cuvîntul și critica dramatică.

Alex. Kirîțescu : Critica dramatică s-a făcut destul de puțin simțită chiar în problemele repertoriului contemporan. Îmi aduc aminte — a propoz de aportul pe care-l poate aduce critica — de debutul meu cu *Învinșii* înainte de primul război mondial. Piesa era slabă — îmi dau bine seama acum — și n-a ținut afișul decît patru zile. Totuși, cronicile dramatice de pe atunci, deși au demonstrat din plin slăbiciunile piesei, au arătat și puținele ei laturi pozitive. Cu alte cuvinte, critica s-a arătat generoasă, nu în sensul de a trece sub tăcere deficiențele, ci prin faptul că a indicat simbul de talent acolo unde acesta a apărut. Tocmai de aceea eu nu m-am descurajat după căderea *Învinșilor*, ci am continuat să scriu, bazîndu-mă și pe încrederea arătată față de mugiul de talent pe care piesa îi conținea totuși. Din păcate, nu toți cronicarii noștri dramatice procedează astăzi la fel.

Lucia Demetrius : Critica noastră dramatică s-a dovedit într-adevăr necorespunzătoare. De pildă, mulți cronicari dramatice n-au opinii. Se întimplă că se așteaptă unii pe alții, și odată apărută în sfîrșit prima cronică, celelalte îi țin isonul fără nici un fel de originalitate. Gîndindu-mă la critica noastră dramatică, îmi vine în minte un vechi cuplet, la modă odinioară :

*Pe Lipscani între șapte și opt
Nu știu ce atitudine să adopt.*

Aș putea spune că vechiul cuplet se potrivește cu unele aspecte ale criticii noastre dramatice.

Pe de altă parte, cînd din întimplare critica „adoaptă totuși o atitudine“, ea se întrece în a încălca paginile revistelor, fie numai cu cusurile lucrării analizate, fie numai cu calitățile ei. Iar unele aprecieri sînt de-a dreptul exagerate...

Alex. Kirîțescu : Nu numai critica dramatică, ci și unii factori determinanți în procesul de montare scenică a spectacolelor nu prea știu să păstreze măsura. Îmi aduc aminte de montarea *Gaițelor* la Cluj. Aneta Duduleanu, personaj central, era jucată de Anișoara Potoroacă. Am cunoscut-o înaintea unei repetiții, în culise : o femeie foarte simpatcă, vioaie, plină de haz, cu un plăcut timbru al vocii. Am coborît în sală, să asist la repetiție. Pe scenă, simpatca mea interpretă devenise de nerecunoscut : o mască încruntată, priviri atroce, glas cavernos, într-un cuvînt — oribilă. Mă duc la ea, o întreb ce s-a întimplat ? De ce-și falsifică într-atît mijloacele de expresie ? Mi-a răspuns jenată : tovarășul secretar literar m-a constrins să fac așa. El mi-a explicat că Duduleanca e un personaj negativ și ca atare, trebuie s-o fac odioasă. E clar, o asemenea interpretare a lucrurilor nu putea duce decît la o denaturare a realității și la o neînțelegere a veridicului în artă.

Aurel Baranga : În reflectarea realității pe scenă, însă, trebuie să fim cit mai atenți și noi autorii. Mă refer îndeosebi la necesitatea de a ne perfecționa mereu măiestria, mijloacele de expresie. Trebuie să luptăm pentru dobîndirea unei tehnici sigure, unei științe a construcției, a minuirii conflictului ; trebuie să ne cîștigăm un simț al

armoniei, să avem o deosebită atenție pentru limbă, în sfârșit trebuie să fim stăpîni pe elementele de bază ale genului dramatic. Iată, o rubrică pe care o sugerez pentru revistă : problemele construcției dramatice.



Aurel Baranga

Mircea Ștefănescu : Pentru cîștigarea tuturor acestor elemente sînt bune, desigur, și discuțiile teoretice. Dar, în primul rînd — presupunînd că talentul există — consider că e necesar să se citească și să se vadă mult, foarte mult teatru. Eu, de pildă, citesc în fiecare vară șapte sau opt piese de Shakespeare, sau mai bine zis, le recitesc. Nu pentru a le memora, ci pentru că am totdeauna senzația că sorb o gură sănătoasă de apă vie. De asemenea, cred că autorul dramatic trebuie să vadă „scenic” piesa. Pentru mine masa de lucru e un fotoliu de spectacol, din care asist primul la desfășurarea piesei mele. Și firește, la toate acestea se adaugă necesitatea de a gîndi dramatic, adică de a gîndi în dialog. Acestea sînt recomandările pe care le-aș face tinerilor autori dramatici. Nu știu dacă biroul secției de dramă face acest lucru.

Lucia Demetrius : Nu cunosc activitatea biroului și a secției de dramaturgie a Uniunii Scriitorilor.

Alex. Kirițescu : N-am participat la activitatea biroului de dramă. Acesta e prezent în viața noastră teatrală ca simplu figurant. Și totuși cit bine ar putea face tinerilor autori, îndrumîndu-i.

Lucia Demetrius : Să nu uităm că avem mulți tineri autori cu talent. Mă gîndesc la Ana Novak, la Ludovic Bruckstein, la Th. Mănescu, la Virgil Puicea. Ei nu vor trebui să repete greșelile noastre.

Aurel Baranga : Și eu am avut prilejul să citesc multe piese scrise de tineri. Iar unele dintre ele aș putea spune că dovedeau talent. Mă refer, în special, la I. Stănescu, care a prezentat la Teatrul Municipal o comedie foarte interesantă. În privința tinerilor nu e bine, însă, să ne îndreptăm atenția numai spre lucrările publicate sau la cercul de autori mai cunoscuți, ci să încercăm să depistăm talentele în mișcarea literară pe care o socot mult mai largă în întreaga țară. Fiindcă, trebuie să subliniez, ultimii zece ani au constituit o adevărată și reală renaștere a dramaturgiei românești. Aici ar trebui să-și concentreze toată atenția și preocuparea Uniunea Scriitorilor prin secția ei de dramaturgie, care, la drept vorbind, nu s-a ilustrat printr-o activitate prea bogată. În plus, colaborarea directă cu teatrele poate constitui și ea un stimulent decisiv.

Mircea Ștefănescu : Această colaborare e tot mai necesară. Cred că experiența avută cu teatrele a dat de cele mai multe ori roade optime, mai ales acolo unde a existat un secretariat literar competent. Să se facă loc deci pe lîngă teatre și tinerilor autori dramatici, nu numai celor consacrați. În consiliul artistic al Studioului „C. Nottara”, din care fac parte, porțile sînt larg deschise tinerilor autori.

Lucia Demetrius : Aș dori să închei — cunoscînd potențialul creator al autorilor noștri consacrați și debutanți — prin a arăta că sînt optimistă cu privire la evoluția viitoare a dramei și a teatrului românesc, sigură fiind că așteptatul Congres al scriitorilor va amplifica și va fundamenta încrederea în perspectivele artei pe care o iubim și o slujim.

(Desene de Cik Damadian)

Teatralizarea picturii de teatru

Cerința privind „teatralizarea” spectacolului de teatru — în întregime, sau a uneia din artele componente lui — a fost provocată, de cele mai multe ori, de-a lungul vremii, de o abatere de la forma de expresie proprie artei teatrale.

Împotriva unor atari abateri s-au ridicat proteste, dar remediile nu au fost totdeauna mai puțin discutabile, fie pentru că erau excesive, fie schematice.

De aceea, susținerea titlului acestui articol se cere motivată cu claritate.

De ce să se pledeze pentru o pictură de teatru „teatralizată”? De ce să se ceară acest lucru acum, în faza actuală de dezvoltare a scenografiei noastre? Ce înțelegem prin teatralizarea picturii de teatru?

În cadrul istoriei artelor, scenografia urmează îndeaproape tendințele generale ale celorlalte arte și mai ales cea particulară picturii. Multitudinea exemplurilor mă scutește să citez. Logică apare deci și străduința scenografiei noastre de a-și găsi în ea, modul de exprimare realist-socialistă.

Aceste străduințe au prilejuit multe succese și un real progres în domeniul scenografiei, progres mult mai pronunțat decît în celelalte discipline artistice care converg spre rezultanta spectacol. De pildă, regia de teatru și disciplina imediat dependentă de aceasta, jocul actorilor, nu au progresat în aceeași măsură. Fără îndoială că această creștere inegală este în dauna întregului, a spectacolului, cu atît mai mult cu cît creșterea este cantitativă, nu calitativă (în conținutul de idei).

Actele componente ale sintezei spectacolului trebuie să se proporționeze cu modestie și respect unul față de celălalt, trebuie să țină seama de întreg; acesta realizează scenic acțiunea în desfășurarea ei dramatică și mijlocește pătrunderea ideii principale pînă în cunoștința spectatorului.

De multe ori, decoruri prea proeminente sufocau pe actor.

Străinii care ne-au vizitat țara și au fost oaspeții teatrelor noastre, ne-au adus nu o dată darul criticii lor, în acest sens.

Dimpotrivă, critica noastră de specialitate nu a dirijat scenografia. În croniclele dramatice, abia apare un calificativ sumar și cu totul formal în legătură cu decorurile, fără a le pune însă în vreun fel în discuție.

La începutul strădaniilor noastre spre căile realiste, criticii au făcut aceeași greșală, ca și mulți directori de scenă și scenografi. Ei au considerat pur și simplu formalist orice decor ce nu era în trei pereți bine închiși și cu plafon. Explicații în plus nu erau date. De pildă, decorul realizat de mine la Teatrul Municipal pentru piesa lui Lascăr Sebastian, *Cu pîine și sare*. Acest decor reprezenta un han din Giurgiu, în timpul răscoalei lui Tudor Vladimirescu, sugera realitatea prin elemente de construcție reduse scenic, evitînd o construcție completă, pe formule strict arhitecturale. Acoperișul, la mine, era indicat doar parțial, iar zidurile, sectionate, fără a fi legate de arlechin. Decorul a fost decretat formalist. Asemenea decret critic, lipsit de argumentare, m-a speriat. Dar și alți scenografi au cunoscut experiențe similare. De aceea, în mod firesc ne-am lansat atunci într-o formulă creatoare mai comodă și la adăpost de interpretări sentențioase. Ne-am limitat la re prezentarea aspectelor concrete și imediate ale realității, asadar la reprezentări obiectiviste. Procedeul a îndepărtat astfel scenografia de la întrebuintarea limbajului plastic propriu

ei, adecvat scenei, al *tratării teatrale a decorului*. Ceea ce este valabil în latura convențional sugestivă a artei noastre fusese osîndit și înlăturat de unii, pentru a fi înlocuit cu practica unei extrageri fotografice a realității, deși se vorbea insistent pe plan teoretic despre necesitatea pătrunderii în esență și în semnificații.

Pe lângă lipsa criticii sau a competenței acesteia cînd, aparent, exista, în cadrul cronicilor dramatice (lucru pe care l-am dori remediat), se resimțea chiar în cercul artiștilor scenografi lipsa unor frămîntări publice. Nu s-a încheiat măcar un bilanț critic, pe stagiune, a activității scenografice.

Problemele scenografiei erau de asemenea văduvite de discuții lămuritoare și din partea regizorilor.

Neîndoiros, această situație a înlesnit scenografilor noștri, care adesea s-au bucurat de realizări remarcabile, drumul spre a săvîrși o seamă de greșeli inerente unei înțelegeri greșite a metodei realiste, cu alte cuvinte de a aluneca pe panta naturalismului.

În adevăr, naturalismul a apărut la noi ca o falsă, nepoetică și stingistă interpretare a realismului.

E drept, la prima lui apariție (prin 1887, la „Théâtre Libre”, condus de Antoine), naturalismul avusese un rol pozitiv. El se ivise ca un protest ridicat împotriva formelor meșteșugărești și a unui academism îmbătrînit. Dar, cu acest obiectiv inițial îndreptățit, el înlocuise o eroare cu alta. Căci precizia, cu pretenții de restaurare arheologică, pe care o înfățișează un decor naturalist, contrazice calitatea esențială a operei dramatice, anume forța ei evocatoare; iar prin „exactitate”, decorul acesta nu marchează în arta dramatică, propriu-zis, un progres.

Criticul de specialitate Léon Moussinac ne spune că următoarele condiții au determinat apariția naturalismului în decor: „...scenografiile se mulțumeau cu cîteva noțiuni de istorie, cu cunoașterea perspectivei teatrale, ignorînd că un Manet, un Carrière, un Monet încearcă să descopere misterioasele frumuseți ale luminii și că exaltă natura cu elanul minunatei lor tinereți. Pictorii specialiști continuau falsa tradiție, pictau virtuos lucrurile, supraincîrcîndu-le cu ornamente sărace și pretențioase, cu detalii inutile, în care mărețul vis al lui Wagner, de exemplu, era înăbușit”.

Antoine luptase împotriva „teatralismului” prăfuit, căutînd să surprindă adevărul în decor. El voise să împingă teatrul spre „un adevăr mai uman”, dar nu a izbutit să facă nimic sau aproape nimic pentru poezia teatrului.

Antoine și-a dus lupta cu un fel de har mărginit, a cărui încăpăținare a fost salvatoare, deoarece atunci cînd acest mare director de scenă sfîrșise prin a-și impune maniera, toată lumea era plictisită de ea, pentru că se putuse măsura încă o dată, în această artă ea și în celelalte, antagonismul existent adeseori între exactitate (identitate) și adevăr.

Împotriva sarcinii nefirești și imposibile pe care și-a impus-o naturalismul, aceea de a realiza o dublură identică vieții, s-au ridicat cu pasiune, cu vehemență, dar nu cu mai puțină eroare, tot felul de protestatari.

Simbolismul, de pildă, predica „decorul ficțiune pură, ornamentală”, în intenția de a completa iluzia prin analogii de culoare și de linii cu drama.

Gordon Craig predica introducerea stilizării, o formă și un ritm specific teatrului, tinzînd spre obținerea teatrului artă pură.

Appia, Fuchs, Reinhardt, mai tirziu Piscator și Bragaglia, toți s-au ridicat împotriva naturalismului, pledînd, ca și cei citați mai înainte, în favoarea unor școli sau maniere proprii.

Meyerhold, Tairov, cu toate că preconizau de asemenea un „teatru teatral” și „mizanscene convenționale”, o făceau însă într-un fel excentric, abstract și excesiv; iar proletcultismul — la care aveau să se adauge școlile cubiste, constructiviste și expresioniste — emancipa, împingea decorul în primul plan al spectacolului, subordonîndu-i actorii, regizorul și autorul.

Toate aceste curente, care au dus, netăgăduit, la deformări, își justificau însă apariția în lupta împotriva unui adevăr nepoetic pe scenă, împotriva naturalismului. Ostilitatea lor față de acest adevăr nepoetic conținea unele elemente valabile, care au



Decor din piesa „Cu pline și sare” de L. Sebastian

putut alimenta, *prin selecție*, realismul preconizat de Stanislavski și Nemirovici-Dancenko.

De pildă, simbolismul impune picturii de teatru, printre altele, următoarele condiții pozitive: simplificarea decorului, alegerea elementului plastic indispensabil fiecărei scene pentru crearea atmosferei, armonie în decor și costume și renunțarea la *trompe l'oeil*. Appia consideră pe actor drept factorul primordial în realizarea acțiunii scenice și subordonează actorului mizanscena și decorul, care devine astfel neapărat tridimensional. Reinhardt pune decorul în serviciul valorilor sugestive ale dramei. Acestea sînt principii pe care le promovează într-un anumit fel și realismul, *ca o completare a obiectivelor lui esențiale*.

La Teatrul de Artă (M.H.A.T.), Stanislavski reușește să impună metoda realismului. Secondat de pictorul Golovin (autorul spectacolului *Othello*), apoi de V. Dmitriev și alții, el imprimă și scenografiei același spirit. Dmitriev, care înainte lucrase sub influența constructivismului, mărturisea: „În fața mea s-au ridicat probleme noi și în locul unor sterile metode de formulare a spectacolului, am găsit aici o dorință neobosită și permanentă de a căuta forme noi”.

Teatrul de Artă (M.H.A.T.) respinge „falsa teatralizare”, schematizatoare și lipsită de profunzime artistică, așa cum respinge și devierile plate ale naturalismului.

În acest fel trebuie înțeleasă și pledoaria articolului nostru.

*

Francis Jourdain spune, comentîndu-l pe Toulouse-Lautrec: „A fost un realist. Nu un prizonier al realității”.

Din păcate, naturalismul apărut în decorul de teatru la noi a fost și, în parte este încă, rezultatul unui asemenea „prizonierat” față de realitate.

Vina acestui lucru nu stă în lipsa de talent, sau în lipsa de cunoștințe profesionale a pictorilor noștri de teatru. Dimpotrivă, o revărsare abundentă de talent și studiu a fost investită în spectacolele noastre. De multe ori, „efortul” depus era chiar exagerat, și am să fiu mai clar.

În dorința obținerii unei opere „cit mai realiste”, mulți scenografi și-au dăruit luni de zile pentru studierea unei piese, pentru realizarea ei în amănunte multiple și exacte. Stilul epocii era urmărit cu asiduitate și redat cu meticulozitate. Realitatea epocii însă, în sensurile ei, scăpa scenografilor.

Rareori s-a ținut seamă de faptul că imaginea artistică nu trebuie să cuprindă în aspectul ei concret aceste sensuri și că ele pot apărea mai eficient dacă se ține seamă că realitatea le conține ca o valoare potențială.

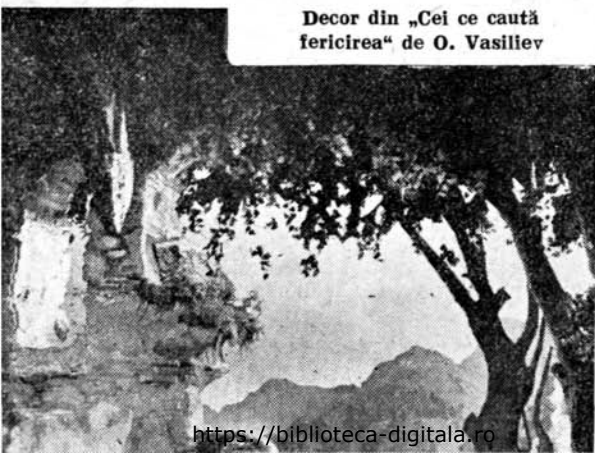
În dorința de a transpune întocmai realitatea, chiar cînd se alegea o realitate poetică, adesea se rivaliza cu natura, încercînd de exemplu a-i reda frumusețea.

Ca să nu recurg la alte exemple, socotesc edificator prologul realizat de mine pentru piesa *Cei ce caută fericirea*, de Orlin Vasiliev, în care am înghesuit pe scenă tot ce-mi putea oferi natura unui peisaj romantic — de la ruina unei cetăți bizantine cu cărămizi năpădite de buruieni și mușchi, cu capitele retezate, cu lumina care se filtrează printre spărturi, pînă la peisajul muntos, ce se profilează uriaș în zare, cu un cer obstruat vederii spectatorilor de o coroană grea de frunze și de trunchiuri groase și noduroase de copaci... Stilul acestui decor nu e cu nimic mai presus de ceea ce ne putea oferi pictura plină de fidelitate întilnită în teatrul sfîrșitului de veac.

Dmitriev ne spune că întrebuițează frumusețea peisajului cehovian, nu ca pe un lucru în sine, „ci pentru că ea joacă rolul unui criteriu moral-estetic. Frumusețea care protestează împotriva murdăriei și brutalității vieții, frumusețea care apare ca o chemare spre adevăr, iată în ce constă inegalabila calitate a pieselor cehoviene, întotdeauna dinamice și pătrunse de năzuința poetică spre fericire”.

O altă consecință a naturalismului a fost aceea că, în dorința de a realiza adevărul vieții pe scenă, s-a neglijat limbajul propriu artei scenografice și s-a recurs la alte arte. Acest fenomen a apărut chiar și acolo unde s-au realizat opere scenografice valabile, adică unde ideea fundamentală este redată, unde decorul are vibrație poetică efectivă: chiar și în acest caz, scenografi au păcătuț prin ocolirea mijloacelor proprii de expresie ale artei lor, și s-au adresat mult mai mult arhitecturii sau decorației de interior. Desigur că în fiecare din

Decor din „Cei ce caută fericirea” de O. Vasiliev



aceste discipline artistice — și în arhitectură și în decorația de interior — se pot crea capodopere. Dar scopul decorului nu este acela de a fi o perfecțiune plastică, armonică, arhitecturală sau decorativă. El nu are un scop funcțional imediat. Într-o sufragerie, pe scenă, nu trebuie numai să se mănince; în ea se întâmplă o acțiune dramatică, indiferent dacă se mănincă sau nu.

Tendința de arhitecturizare a decorului au avut-o deopotrivă scenografiile pictori și arhitecți și această tendință e una din principalele greșeli ale picturii de teatru la noi.

Rezolvarea plastică, stilul, cade pe primul plan; sensul poetic-dramatic, în consecință, pe al doilea. Dar decorul nu poate avea numai un scop decorativ. Scopul lui nu este acela al unei picturi realizate pentru a plăcea, independent de dramă și de tratarea ei regizorală; nu este nici un tablou cu echilibru compozițional, cu armonie de culoare, cu calități de clar-obscur, cu vibrație cromatică, ci un fundal dramatic. El trebuie să îndeplinească o funcție dramatică, să participe la acțiune, adică la sugerea scenică a unei acțiuni din viață a unor oameni: personajele piesei.

Dacă pe scenă se creează o odaie cu tot ce se găsește în ea, se armonizează volumele unele față de altele, culorile, se compune totul față de cadrul scenei, se sugerează biografia personajelor prin diverse amprente lăsate de ele pe decor și pe obiectele acestui decor; totuși, prin lipsa de selecție a elementelor esențiale, se pierde în multitudinea amănunțelor, posibilitatea unei generalizări imediate.

Dacă aducem pe scenă unele elemente de mare pitoresc și atmosferă — care într-o fotografie sau într-o descriere literară ar ajuta la cunoașterea vieții personajelor — și nu le ridicăm la scară scenică, fie prin tratare, fie prin scoaterea în evidență, sau prin joc, ele rămân recuzită moartă.

Teatrul, față de alte arte, este foarte generos în puterea lui de sugere. Un amănunt, dacă este pus în valoare, ajută pe spectatori să confabuleze, și trimiterea în această lume imaginativă a spectatorului poate fi făcută cu precizie. Poate, doar, muzica lasă și mai multă libertate imaginației, receptivului. Am citit — nu mai știu unde — că focul este primul spectacol. În jurul focului, oamenii stau și tac, și la adăpostul tăcerii, lumea interioară capătă primordialitate; amintiri, gânduri, fantezie, toate capătă relief. Declanșarea acestei vibrații interioare se realizează în artă prin forța de sugere.

Țin minte un spectacol al lui Marcel Marceau, în care el mima că intră într-un salon unde era o petrecere. Nu era decît el pe scena goală, dar spectatorii vedeau 30 de invitați și vedeau ce fac și cum sînt grași sau mici, frumoși sau beți, veseli sau acri. Ritmul lor în evoluția lui, mișcărilor lor, grupările, toate, pînă și gălăgia lor, ne erau transmise prin minunata artă mută a pantomimei.

Acest fel de a vorbi, de a sugera trebuie să-l pretindem și decorului și prin mijloace tot atît de economice, de artistice, de „teatrale“.

În arta teatrului dorința de a arăta *totul* creează tocmai o limită în posibilitatea spectatorului de a imagina. Măiestria artistului de teatru constă, în mare măsură, în a sugera cu un element, ferind întregul, lăsîndu-l la puterea de completare a spectatorilor.

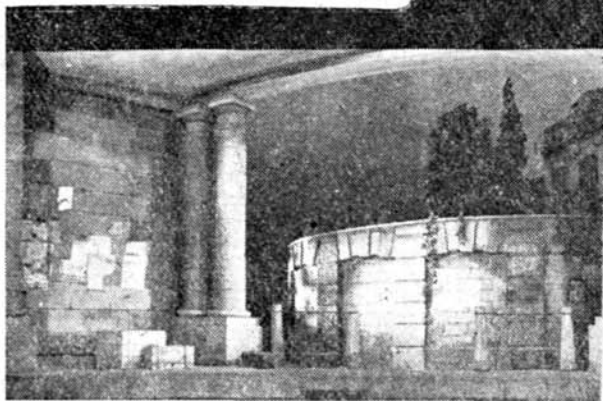
În decorul ultimului act din *Apus de soare*, pictorul Marosin reușește să ne dea impresia că în spatele unei mici uși ogivale se întinde întreaga Moldovă, clocotind de răzmeriță. Dacă am fi văzut-o, răzmerița era desigur jucată de vreo 50 de figuranți și am fi suferit ridiculul „teatrului“, în sensul exact opus celui pentru care pledez.

Teatralizare nu de dragul teatralizării, nu pentru a stîrni artificial interesul, sau pentru a face neapărat altfel decît în realitatea imediată, ci pentru o realitate transmisă cu imagini specifice artei scenei.

Nu arhitectură înghesuită și minimalizată pe o scenă, nu clădiri reproduse cu efort inutil, din carton, ci imagini scenice, poetico-dramatice, concretizate în decoruri.

„Este acesta realism?“ se întreabă Nemirovici-Dancenko despre forma exterioară a spectacolului *Anna Karenina*. „Da. Aici însă, important e să existe trei pereți, o fereastră în dreapta, o ușă în fund și alta în stînga. Important e ca forma prezentării exterioare a spectacolului să înfățișeze epoca istorică, să fie un fond veridic

Decor de W. Siegfried și L. Ciule
la piesa „Liubov Ierovaia“
de K. Treniov



al acțiunii și să ajute actorilor să exprime ideea spectacolului. Dacă ideologia piesei este ferm trasată, dacă totul este pătruns de simplitate, e viu și ajunge până la spectator, atunci nu mă supără dacă pe scena mea, în locul unui mobilier amănunțit, va atârna o catifea”.

În spectacolul *Cadavrul viu*, de la Teatrul Tineretului, pictorii Bragaglia și Mitrici au intenționat un decor sugestiv, dintr-un fel de culise care se pot schimba între ele. Intenția lor trebuie felicitată și tabloul în care corul țigănesc cîntă este deosebit de reușit. Șalul devenit element scenic, căpătînd scară scenică, ne dă toată atmosfera policromă, țipătoare, dar și de surdină a acestei scene. În rest, însă, acest gen de a trata decorul se vede că își cere drepturile lui cu tot atita exigență ca un decor foarte concret. Fiind puțină mobilă — numai cea esențială — ea trebuie să fie reprezentativă și nu e scutită de datoria de a fi de bun gust.

În genere, în teatru, în artă, și uritul trebuie reprezentat cu aceeași cantitate de gust. Arătînd uritul sau prostul gust, așa cum este în realitate, cădem din nou în naturalism.

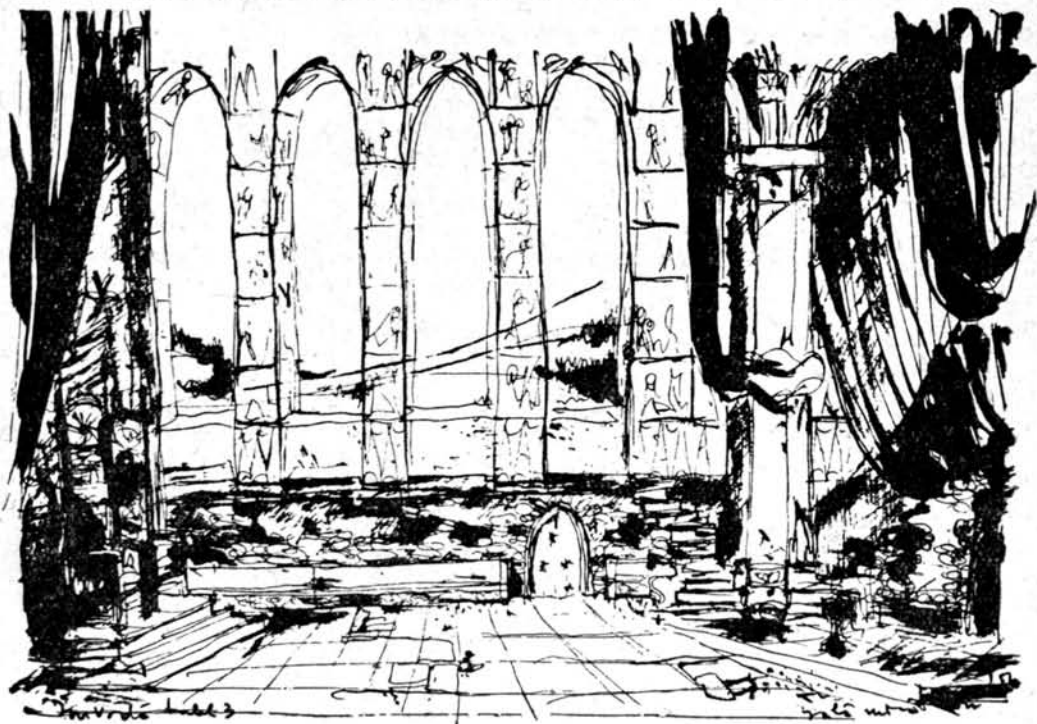
Recomandarea „teatralizării decorului” nu trebuie privită dogmatic. Faptul că protestez împotriva decorului închis, cu plafon, a decorului arhitectural, nu trebuie să-l excludă. El își are rostul său în teatru, acolo unde este necesar.

De asemenea, elementul arhitectural este folositor pe scenă pentru sugerarea stilului și a epocii, dar el trebuie ridicat la scară scenică și întrebuințat teatral, nu constructivist.

Măreț apare, în toată frumusețea lui, elementul arhitectural rominesc, în decoriurile scenografului Toni Gheorghiu, create pentru opera *Ion Vodă cel Cumplit*. El este amplificat, capătă valoare scenică, așa cum scenice devin și picturile murale și elementele de tapiserie și broderie veche, populară, domnească sau bisericească. Amplificat teatral este și detaliul ornamental al costumului, și însăși croiala lui. Totul capătă proporții de monumental, fiind rezolvat cu deosebit bun gust, alimentat din izvorul minunatei noastre arte naționale, pătrunse în esența ei.

Totul putea să fie tratat în stilul pompier, în care decorul de operă cade atît de ușor, și de a cărui tradiție nu ne-am scuturat încă pe de-a întregul, dar păstrarea echilibrului arhitecturii rominești și redarea scenică a acestui echilibru au prilejuit un minunat decor, poate unul dintre primele care *transpun teatral* minunățiile artistice ale poporului nostru.

Machetă de decor de Toni Gheorghiu la opera „Ion Vodă cel Cumplit”



Despre analiza în acțiune

Urmind eminentului actor și regizor Ion Finteșteanu, în discuțiile inițiate de revista „Teatrul” în legătură cu arta spectacolului, îmi dau seama că e greu să pot reține interesul cititorilor după multitudinea de fapte și probleme cuprinse în primul articol publicat. Totuși, susținind întru totul cele arătate de I. Finteșteanu, aș dori să contribui la discuții prin punerea unei probleme care a suscitat multe controverse în teatrul nostru: felul de a munci al regizoarei sovietice M. Knebel și comunicarea ei despre analiza piesei în acțiune. Pornesc de aici, pentru că problema fiind controversată, înseamnă că materialul interesează, iar regizorii și actorii noștri în marea lor majoritate l-au citit.

Articolul regizoarei sovietice M. Knebel, apărut în publicația Academiei R.P.R., „Probleme de teatru și cinematografie”, completează materialul care s-a scris despre marele regizor K. S. Stanislavski și despre faimoasa sa metodă denumită a „acțiunilor fizice”. În timp ce Toporkov¹ și Gorceakov² (e vorba doar de cărțile care au apărut în limba română) descriu repetițiile lui Konstantin Sergheevici, avind doar rolul de a expune „în esență” învățămintele maestrului, M. Knebel încearcă să clarifice un aspect al metodei de lucru pe care Stanislavski a aplicat-o în special către sfirșitul activității sale. Knebel dă o interpretare oarecum personală acestei metode de muncă, argumentind teoretic și dind exemple practice din propria ei experiență regizorală.

Autoarea articolului vorbește despre analiza practică, în acțiune, a piesei și a rolului; adică despre faza pe care noi o numim „la masă”. Ea propune ca această fază de analiză să fie efectuată în mod practic, ridicindu-l pe actor de la masă și punindu-l să acționeze pe scenă.

De ce să-l punem pe actor în situația unui simplu auditor față de explicațiile regizorului sau ale unui istoric, de pildă, și să *învețe* materialul documentar? — se întreabă Knebel. Să-l punem să studieze tomuri întregi, să-l obligăm să vină la repetiție bine pregătit?! Fără îndoială că unii actori fac toate acestea dintr-o curiozitate innăscută sau educată, iar studiul lor își află răsplata cuvenită în succesul de la premieră. Mulți însă nu se interesează de studiul teoretic. Regizorul i-a învățat să fie pasivi, să primească totul de-a gata și mai ales să primească un material filtrat prin personalitatea artistică a regizorului. M. Knebel ridică tocmai această problemă foarte importantă pentru noi oamenii de teatru: să-l facem pe actor să gindească, să nu se bazeze doar pe intuiție, să fie cit mai receptiv la explicații și lecturi, să contribuie în mod hotărât, prin propria sa personalitate creatoare, la studiul piesei și la interpretarea rolului. Ne-am obișnuit să vedem regizori care dau actorului

¹ V. O. Toporkov, Stanislavski la repetiții, E.S.P.L.A., 1956

² N. M. Gorceakov, Lecțiile de regie ale lui Stanislavski, E.S.P.L.A., 1956

aproape totul de-a gata. Regizorul e veșnic în acțiune, explică, arată, conduce... Actorii s-au obișnuit să întrebe: Cum e aici? Încotro mă duc acum?... Pentru ce mă cert cu partenerul meu?... etc. Iar regizorul docil răspunde la toate... Iar dacă acesta n-are toate elementele pregătite sau nu e îndeajuns de perspicace să găsească imediat soluțiile, actorul declară că regizorul e nepriceput și că nu știe ce vrea. Din această cauză, în teatrul nostru, foarte adesea regizorul face toate diligențele, uneori chiar și absurde, pentru a avea dreptate: nu cedează nici o iotă din ceea ce a afirmat, de teamă ca actorii să nu-și piardă încrederea în el (sau dacă cedează o face de multe ori pe ascuns, crezând că actorii nu observă). Dar actorii gîdesc și ei de foarte multe ori și, mai ales, simt. În asemenea cazuri se ivesc contradicții între regizori și actori. Iată cîteva aspecte, ridicate de articolul lui Knebel, în ceea ce privește pasivitatea actorilor și manifestarea foarte activă a regizorului. Dar mai există și neajunsul că în felul acesta actorii se mulțumesc cu jumătatea de măsură pe care le-o dă un regizor care nu e foarte bine pregătit; de altfel, e și greu să fie, pentru fiecare rol în parte. Astfel, mintea actorilor înregistrează o interpretare a faptelor care provine de la altul: altă minte, altă sensibilitate, caracter, temperament, gust etc. — acele ale regizorului. Dar niciodată un regizor nu va putea epuiza problemele interpretării unui rol, cu aceeași profunzime cum o poate face un actor care se dăruiește în mod temeinic studiului personajului său. Regizorul e obligat să cunoască „totul”, inclusiv natura creatoare a actorului, dar el nu poate ști cum se va petrece acel proces intim și subtil care e sudura perfectă între actor și personaj. Tocmai pentru asta, pentru acel „ceva” ce scapă regizorului, acesta trebuie să lase actorului libertatea deplină. Îndrumarea regizorului trebuie să fie permanentă, dar fără ca actorul s-o simtă ca atare.

Aplicarea a aceea ce spune Knebel în articolul ei activează actorul, îi dezvoltă personalitatea, stimulează interpretarea firească, vie, veșnic nouă, personală, îndrumată prin studierea rolului în repetiții și acasă.

În cercurile teatrale românești, articolul a stîrnit discuții mai vii decît alte materiale sovietice despre Stanislavski. Actorii și regizorii noștri au fost puși dintr-o dată, după ani de zile de dezbateri teoretice pe marginea unor materiale tratînd despre sistemul de lucru al marelui regizor sovietic, în fața unui mod concret de a se repeta o piesă după o metodă științifică de lucru. Din această cauză, articolul a stîrnit un mare interes, cei mai mulți oameni de teatru considerîndu-l deosebit de clar în expunere, iar unii regizori (puțini la număr) și-au propus chiar aplicarea în teatru a „metodei Knebel”. Nu pentru toți e limpede, însă, faptul că articolul lasă loc unor nedumeriri prin cîteva pasaje neclare. Străduința unor actori și regizori de a-l pătrunde pe Stanislavski s-a izbit de cîteva imprecizii ale autoarei, referitoare la ceea ce s-ar putea numi paralelismul, succesiunea, concomitența (din articolul amintit nu reiese care termen trebuie preferat) dintre analiza piesei în acțiune și metoda acțiunilor fizice.

Întrebările care s-au născut în urma lecturii articolului sînt următoarele: Oare analiza piesei în acțiune intră în schema acțiunilor fizice? Sau poate este o fază care precede construirea eșafodajului de acțiuni? Oare analiza în acțiune pornește de la actorul-om și se apropie treptat de actorul-rol, sau fiind vorba de o *fază necreatoare* — cum spune Knebel — actorul încearcă să execute acțiunile personajului, cu caracterul lui și firește, în epocă, spre a avea o bază de discuții cînd se va reîntoarce la masă ca să compare rezolvarea sa cu aceea a autorului?

Și în sfîrșit un pericol despre care Knebel nu ne vorbește. Stanislavski spunea că lupta cea mai importantă în teatru trebuie dusă împotriva șabloanelor. Or, dacă faza analizei în acțiune este considerată de M. Knebel ca necreatoare (actorul nu trebuie să-și fixeze nimic), se pune întrebarea: Oare nu vor interveni șabloane fără voia actorului și a regizorului? Forțîndu-se să redea situația, caracterul, dintr-o dată în epocă, dincolo de întrebările pe care le va naște această muncă în el, actorul nu-și va însuși șabloane chiar dacă îl ferim cu tot dinadinsul de ele? Knebel insistă foarte puțin asupra individualității actorului ca punct de pornire în aceste acțiuni cu obiectiv necreator: analiza piesei.

Knebel spune textual: „Nu este prin urmare vorba de desființarea etapei muncii în jurul mesei, ci doar de modificarea metodei de analiză a piesei”. În consecință

analizăm și nu creăm. Într-un fel viu, interesant, sădind permanent în actor necesitatea studiului și a experimentului."

La sfârșitul articolului se încearcă o comparație între metoda analizei practice și metoda acțiunilor fizice. Deci, se deosebesc. Se mai spune că se poate împărți la Stanislavski *procesul de creație* în două stadii. Unul din aceste stadii ar cuprinde chiar această analiză în acțiune. Ceea ce e interesant pentru noi, e că e vorba de două stadii ale unui proces de creație, și nu de un stadiu *necreator* al procesului analizei în acțiune, urmat de un alt proces *creator* al metodei acțiunilor fizice. Primul stadiu ar trebui să facă înțelegerea textului mai vie în faza care se numea „analiza la masă”, scoțind actorul din pasivitate și făcându-l mai receptiv față de tot ce i se spune, iar al doilea stadiu stabilește schema acțiunilor fizice pornind de la actorul-om și ajungând încetul cu încetul la personaj. În acest al doilea stadiu creator, acțiunile fizice ajung să se fixeze și vor genera mai tirziu sentimentele.

Poate că unele pasaje ale articolului nu sînt clar traduse. Totuși, nedumeririle apărute în urma citirii mai atente, dar mai ales în urma încercării de a aplica practic unele învățăminte, depășesc greșelile eventuale de traducere. Încercările noastre nu au putut să dea răspuns la întrebările pe care le-am enunțat la început. Ele au dus însă la două variante în elaborarea fazelor de repetiție la o piesă de teatru. Prima variantă se aplica la Institutul de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale” și parțial în teatre înainte de apariția articolului Knebel, iar a doua variantă a fost determinată de acest articol. Ambele versiuni se bazează pe sistemul Stanislavski, dar reprezintă două interpretări diferite ale aplicării învățămintelor lui Konstantin Sergheevici. Pentru a putea supune unor discuții largi frământările unui grup de regizori și actori de la Institut, vom încerca să dăm mai jos ambele variante ale fazelor de repetiție. Planul pe care-l vom expune este un plan complet (cam cum ne închipuim noi sistemul Stanislavski integral aplicat), dar care niciodată n-a avut parte pînă acum de o aplicare totală în teatrele noastre.

Îată varianta întâi, înainte de apariția articolului Knebel :

1. Lectură la masă a piesei făcută de regizor în așa fel încît să nu creeze actorilor nici un fel de preconcepție față de textul dramatic.
2. Povestirea evenimentelor — a acțiunii piesei. Se urmărește să se scoată la iveală ce anume au reținut mai bine actorii. Se caută ceea ce Stanislavski numea „puncte luminoase”, adică locurile din piesă unde actorul intuiește dintr-o dată personajul fără nici o explicație din partea regizorului. Aceste „puncte luminoase” se pot urmări încă de la povestirea piesei, deoarece actorii rețin mai bine tocmai acele pasaje pe care le pricep mai bine.
3. Se citește piesa din nou — lectură logică — de către actori. Se stabilesc tema și ideea operei.
4. Se face o citire „ad libitum” de către actori. Regizorul îi îndeamnă să citească cum cred ei de cuviință (adică „cum simt”). După aceea se discută pentru ce s-a citit așa sau altfel. Această repetiție are două obiective : a) ies la iveală mai limpede unele preconcepții ale actorilor, împotriva cărora va trebui dusă o luptă susținută, căci vor genera șabloane dacă nu se înlătură, și b) se vor vedea și mai limpede „punctele luminoase”.
5. Se trece la construirea schemei acțiunilor fizice. Se caută verbele care rezumă acțiunile și se pun actorii — ei și nu personajele — în situațiile piesei. Se parcurge astfel toată piesa, urmărindu-se logica acțiunilor după logica vieții.
6. Se reiau repetițiile de la început și se apropie actorii în mod subtil de situațiile mai complexe din piesă, de caractere, epocă etc. Se urmărește întocmai procesul parcurs de Stanislavski-Tortov cu scena „alarmei” din *Othello*, descris în *Munca actorului cu rolul*.
7. Se trece la textul autorului. Din această indicație se înțelege că tot ce s-a făcut pînă acum a fost pe text improvizat. Trecerea la textul autorului este pînă în prezent faza cea mai gîngășă și cea mai nerezolvată.

După aceea urmează finisarea și repetițiile generale. Costumul și schița de decor apar chiar de la faza notată cu cifra 6. De la punctul 1 pînă la 5 (exclusiv) avem de-a face cu o fază de analiză, necreatoare. De la punctul 5 în sus începe munca de creație.

Iată fazele așa cum le-am înțeles din textele lui Konstantin Sergheevici. Dacă articolul lui Knebel se referă la punctul 6, atunci rămâne numai o singură întrebare în picioare: De ce se socotește această fază necreatoare? Sau se întrerup repetițiile propriu-zis creatoare pentru a analiza? Aceasta ni se pare însă complet derutant pentru actor.

Iată ce faze de repetiție presupunem a fi valabile după apariția articolului scris de Knebel:

Punctele 1, 2, 3 și 4 rămân neschimbate. Urmează un punct 5: *Analiza în acțiune a piesei*. Adică se pune actorul în situația personajului cu toate atributele acestuia (caracter, epocă etc.) forțându-l pe actor să întâmpine greutăți. Odată dificultatea sesizată, nu se mai insistă. Apoi pe baza acestor nedumeriri se revine la fiecare repetiție la masă, ca să se compare așa cum spune Knebel, ceea ce a făcut actorul cu ceea ce cere autorul. În felul acesta se studiază viu, interesant, tot ce e legat de piesă și personaje.

Această completare a punctelor 1, 2, 3, 4 încheie faza necreatoare, urmînd să se înceapă fazele creatoare cu punctul 6: Se începe construirea eșafodajului de acțiuni fizice, pornind de la omul-actor. La fel ca la punctul 5 al variantei întâi.

7. Se trece pe nesimțite la caracterul complex al personajului, la epocă etc. Adică la fel ca la punctul 6 al celeilalte variante, numai că se pare că de data asta trecerea se face într-un mod mult mai lin, actorul avînd în urma fazei analizei în acțiune căile sufletului mult mai deschise pentru acest salt calitativ din creația sa.

Mai departe repetiția se desfășoară la fel ca în varianta întâi: trecerea la textul autorului, finisarea, generalele...

Deosebirea dintre cele două versiuni e ușor de sesizat. Varianta a doua prevede o perioadă necreatoare de analiză a textului în acțiune, care are menirea să pregătească mai bine celelalte repetiții cu caracter creator. Este ca și cum am prepara pămîntul în agricultură, îngrășîndu-l, arîndu-l pentru a începe apoi perioada de fecundare: semănatul, îngrijirea plantei sau a cerealelor în timpul creșterii lor. Dacă articolul scris de Knebel se referă la o astfel de completare a repetiției, sau dacă analiza se integrează total în metoda acțiunilor fizice, fiind atunci însă nu o completare, ci o fază de creație, iată întrebarea care rămîne încă în picioare.

Din propria noastră experiență putem relata că la Institut, studentul Esrig din anul III regie, aplicînd varianta întâi cu studentii Flavia Buref (anul IV actorie), Sinișa Ilcev (anul IV regie-film) și Cosma Brașoveanu (anul III actorie) la piesa *Ursul* de Cehov, a obținut bune rezultate prin trecerea nemijlocită la construirea logică a liniei acțiunilor fizice. El a îmbinat pe tot parcursul analiza cu găsirea acțiunilor fizice. Totuși alții care au încercat să-l pună pe studentul-actor în situația de a analiza în acțiune textul au obținut și ei succese, dar trebuie să menționăm că într-un fel și această analiză a însemnat creație. Mai tirziu, obținîndu-se anumite lucruri în faza de analiză, ele s-au păstrat pînă aproape de faza finală, indiferent dacă regizorul sau actorul a vrut-o; independent de faptul dacă se obținuse un moment bun de retrăire sau un șablon.

În teatrul românesc, lămurirea aplicării practice a sistemului Stanislavski este o sarcină de seamă a actorilor și regizorilor noștri. Unii regizori au început să aplice exerciții cu text improvizat la repetițiile din teatre. Aplicarea acestor studii nu reprezintă însă o perioadă anumită a ansamblului de repetiții, ele intervenind ori de cite ori e nevoie. Contribuția acestor regizori, în primul rînd, la lămurirea problemelor metodei științifice ar fi prețioasă.

Impresii din China

Păstrasem o puternică impresie despre teatrul chinez încă din 1953 cind, în cadrul Festivalului Tineretului Mondial de la București, am văzut cîteva fragmente de operă și balet. Această impresie s-a desăvîrșit chiar de la primul spectacol pe care l-am văzut la Pekin. Era un spectacol viu, colorat, a cărui tematică se înfățișa deosebit de limpede chiar pentru un om de teatru neavizat sau neintrodus în problemele specifice ale teatrului chinez. Era dinamic, prezenta o înlănțuire firească, organică, a părților cîntate ale recitativelor și ale baletului cu acțiunea dramatică, pe care o împlinea.

Toate aceste lucruri mi-au fost foarte clare — ele erau deosebit de convingătoare. Atenția susținută, aplauzele publicului care subliniau la scenă deschisă măiestria actorilor, încordarea cu care urmărea desfășurarea acțiunii, exploziile de ris care subliniau momentele comice, toate aceste manifestări arătau că publicul urmărea ca un fin cunoscător spectacolul. Între scenă și sală se stabilea acel contact care dovedea, pe de o parte, măiestria actorilor și, pe de altă parte, capacitatea subtilă de apreciere a unui public pasionat iubitor de teatru.

În China sînt aproape două mii de trupe teatrale; pentru publicul chinez teatrul nu este numai un divertisment, ci și o necesitate și o obișnuință căpătată de-a lungul veacurilor.

Teatrul clasic chinez — opera populară — s-a născut, cu sute de ani în urmă, din baladele și legendele populare. Ele vorbeau despre eroii apărători ai patriei, despre supunerea filială, despre fidelitatea în căsnicie. Sînt comedii, tragedii sau simple povești de dragoste. Jucate la început de amatori, ele au fost interpretate mai tirziu de trupe profesioniste locale. Fiecare dramă populară locală își are caracteristicile ei proprii: la unele sînt subliniate trăsăturile de umor, la altele cele lirice; unele pun accentul pe dans și muzică, altele pe recitativ. Toate au însă ca trăsătură comună imbinarea cuvîntului rostit, acompaniat de muzică, cu baletul, aria, acrobația și pantomima.

Scena tipică folosită de aceste trupe este o platformă deschisă pe trei părți, cu un proscenium care înaintează adinc în public, prevăzută pe fund cu două coloane care susțin un acoperiș. Între cei doi stilpi există un fundal cu două intrări. Citeodată, acest fundal este prevăzut cu un balcon folosit de actori, întocmai ca în teatrul elizabetan. Același dispozitiv al scenei în aer liber a fost păstrat mai tirziu și pentru teatrele închise și îmbogățit cu fundale, perdele laterale și cortine, în fața cărora se joacă. Decorul este inexistent, locul de acțiune este sugerat de actor prin jocul său, iar recuzita se reduce la cîteva obiecte convenționale — de obicei o masă, două scaune și cîteva steaguri — care, rind pe rind, acoperite cu țesături simple sau bogat ornamentate devin: scaun obișnuit, tron, litieră, sau, dacă sînt grupate pe un practicabil cu trei trepte pe fundul scenei, sub un baldachin, un tribunal convingător. Această convenție este acceptată de public în virtutea unei vechi tradiții și datorită jocului plin de imaginație și fantezie al actorului, care se comportă față de obiectele imaginare ca și cum ele ar fi într-adevăr concrete.

La baza jocului actorului stau adinca cunoaștere a realității și puterea de esențializare care se traduce pe scenă prin gesturile și mimica caracteristice fenomenului



Rol comic Cion

de viață transpus artistic. Convenția în teatrul chinez nu este numai învățată, transmisă din generație în generație, ea este alimentată de experiența proprie a fiecărui actor care — fie că deschide o ușă imaginară, urcă sau coboară o scară care nu există, sugerează mersul călare sau faptul că se află în trăsură — exprimă în formă artistică, prin expresia feței, mișcarea miinilor și a picioarelor, prin concentrarea întregului trup, tot ceea ce este mai caracteristic în acțiunile oamenilor din viața reală în situațiile date.

Din diferitele forme ale dramei populare locale din nord și est, s-a născut, la începutul sec. XIX, la Curtea imperială din Pekin, ca o sinteză, drama numită *Ching-Hsi* (Opera din Pekin) devenită clasică prin limba unică literară și prin imbinarea armonioasă, în cadrul spectacolului, a tuturor elementelor ei constitutive. La aceasta au colaborat artiști de seamă ai timpului — poeți, actori, muzicieni și pictori-decoratori.

Am văzut multe spectacole de tragedie, de comedie, spectacole formate din mai multe piese într-un act și în toate am admirat marea artă a actorului chinez care are la bază o disciplină riguroasă, o capacitate de concentrare fără seamăn, o suplețe psihică și corporală excepțională, o comandă perfectă a tuturor reflexelor, o permanentă dirijare a emoției creatoare, toate

dublate de o înaltă conștiință artistică. Rolurile în opera clasică chineză sînt complexe. Ele cer actorului, în cadrul aceleiași piese, egale mijloace de exprimare de tragedie ca și de comedie.

Am văzut pe celebra actriță Li Iu-U în rolul titular din piesa *Zeîta care coboară din Paradis*. Ingenuă în prima parte a piesei, cu puternice accente de comedie, actrița capătă accente sfîșietoare de mare amploare tragică în momentul în care un trimis al Cerului îi poruncește să se întoarcă în Paradis și să-și părăsească soțul muritor și copilul pe care îl are cu el. Zeîta luptă să-și salveze dragostea. Sfîșiată între destinul implacabil și sentimentul ei pentru bărbatul pe care îl iubește, dar care este incapabil prin esența lui terestră să înțeleagă, să realizeze situația tragică în care se află, zeîta se zbuciumă și încearcă să obțină o aminare de la trimisul Cerului. Dar în clipa în care acesta desfășoară în fața ei, în sunetul mereu crescînd al tobelor și al instrumentelor de percuție, un uriaș firman ceresc de culoare orange — culoare dominantă în acel moment în compoziția coloristică a tabloului — ea pricepe inutilitatea oricărui efort și capătă, din nou, conștiința esenței ei divine și a disciplinei din care face parte. Pe parcursul întregii piese, sentimentul dominant este iubirea zeîtei pentru bărbat, dar din această clipă, odată cu conștiința divinității ei, această dragoste se transformă într-o mare compasiune și duioșie. Cu superioritatea unui zeu, cu căldura unui om, zeîta începe, în etape, despărțirea grea pentru ea și neprevăzută încă pentru bărbat. Îl plimbă pe malul unei ape, îi arată doi peștișori, îi arată văzduhul în care plutesc două păsări și-l lămurește blajin că și vietățile care se iubesc se despart, că fericirea nu e veșnică. În sfîrșit, în el începe să se trezească bănuiala, neliniștea. Tobe bat din ce în ce mai tare, zeîta trebuie să plece. Se desprinde, se depărtează, se întoarce, se depărtează iar, și de sus, de acolo unde s-a ridicat — în dimensiunile reale, cîțiva centimetri, dar în dimensiuni simbolice, o veșnicie — îi aruncă mantia ei, ca să-l ocrotească de rele. Omul, slab, se prăbușește comic sub greutatea mantiei.

Actrița Li Iu-U realizează toate acestea cu mijloace multiple — de la gesturi, mimică, inflexiuni de glas intense, dar omenești, la atitudini și gesturi hieratice — continuînd, însă, să rămînă același personaj, continuînd să-și iubească bărbatul, exprimînd, numai la alt mod, pasiunea ei neclintită.

Atît la Pekin, cît și la Shanhai, la Canton, la Hancen, la Mukden și Tien-Sin am văzut mari actori, minunați regizori, admirabili decoratori. În opera clasică chineză există patru mari categorii de roluri: *Șen* — roluri pozitive bărbătești, *Dan* — roluri feminine, *Tzi* — personaje militare și *Cion* — personaje de comedie. Fiecare din aceste mari categorii cuprinde în ea o gamă variată și multiplă de personaje și caractere. Fiecare din aceste categorii necesită o disciplină specială, un studiu îndelungat, care începe foarte de timpuriu. Astăzi, ca și în trecut, elevii încep studiul artei actorului la vîrsta de

zece ani, iar studiul durează opt ani. Intrarea într-o categorie sau alta depinde de însușirile tânărului actor, ținându-se seama de glas, figură, statură și temperament. Aspectul fizic corespunzător este absolut necesar interpretării respectivului gen de rol. De altfel, acest lucru este tot atât de necesar și trebuie respectat, în teatrul clasic, ca și în cel modern. Niciodată nu am văzut pe scena teatrului chinez un rol de împărat, ministru al Cerului, magistrat, ingenuă, cochetă, ducesă sau june-prim susținut de un actor care să nu aibă fizicul corespunzător emplațiului. În distribuirea rolurilor pozitive sau negative în teatrul modern chinez se ține totdeauna seama de aceste legi, de însușirile de bază ale actorului.

Desigur, toate aceste însușiri inițiale sint subliniate și amplificate de arta picturii de costume și de machiaj.

În opera clasică chineză machiajul este tradițional și convențional. La prima vedere s-ar părea că actorul poartă o mască viu colorată. De fapt, actorul este machiat. Machiajul ține seama de planurile mobile ale feței și este completat de peruci savante, de podoabe (bijuterii și pene) și ele tradiționale. Costumul este întotdeauna bogat ornamentat, teatral, de o subtilă și complicată policromie. Acordurile de culoare sint permanente atât în cadrul unui costum, cit și al costumelor între ele, iar totul este raportat la tonul de bază al fundalului.

Există o simbolică a costumului; publicul știe cu ce personaj are de-a face de la prima apariție a actorului în scenă, înainte chiar de a începe să joace datorită costumului și machiajului lui. În bogata ornamentare a costumului există o scară de valori și, prin culoare și formă, dar nu prin material, se stabilește de la început ierarhia socială a personajelor. Bunăoară într-o scenă pe care am văzut-o la opera din Shanghai, stăteau față în față fiica de împărat și țărancă săracă. Prima era îmbrăcată într-o rochie de atlas galben, culoare rezervată exclusiv Curții imperiale și forțelor cerești, — acoperită de bijuterii scilpitoare. Țărancă săracă purta un costum tot de atlas, dar negru — culoare rezervată oamenilor umili — și o perucă, de asemenea împodobită cu bijuterii, dar mai puțin bogate. Diferența de clasă, distanța astrală dintre fata de împărat și femeia din popor, reies clar pentru toată lumea din acest raport de culoare și cantitate de podoabe și nu din valoarea intrinsecă a materialului sau prin ostentația naturalistă a unor zdrențe. Același lucru în ceea ce privește reprezentarea unui cerșetor care, prin petice multicolore, savant distribuite pe un costum de mătase, crea înfățișarea convingătoare a sărăciei.

În aceste condiții — cu un machiaj dens, cu perucă, încărcat de podoabe și

Rol bărbătesc Șen, rol feminin Dan, personaj militar Tzi



de un costum complicat — actorul chinez trebuie să joace, să cinte, să danseze, să facă acrobații. De aceea, costumele sunt o operă de artă și prin felul cum sunt construite. Ele țin seama de necesitățile de mișcare a corpului. O mincă, de pildă, este construită ca o armură medievală, din părți detașate, lăsându-se libere articulațiile. Și totuși costumele își păstrează forma lui perfectă liniară, orice mișcare ar face actorul.

Muzica în teatrul chinez deține un rol deosebit și important. Ea nu e numai fundal și acompaniament al recitativelor și ariilor, ci are un rol activ în acțiunea dramatică și intervine în anumite momente ca unul din elementele ei componente. Convențională ca și decorul, costumele și machiajul, ea creează atmosferă, intensifică momentele culminante, acompaniază aria și recitativul și susține și îmbracă sonor întregul spectacol.



Li-Iu-U în rolul zeiței

Una din problemele care preocupă în mod special oamenii de teatru din China în ceea ce privește opera clasică este introducerea elementelor de decor ca mijloc de caracterizare a locului de acțiune. Când decorul izbutește să sugereze printr-o metaforă plastică locul de acțiune, atunci el este binevenit, căci întregeste jocul actorului, lăsându-i deplină libertate creatoare. Dar am văzut unele spectacole în care decorul, în mod abuziv față de gen, satura spațiul scenic și răpea actorului o serie de posibilități de sugerare. Oamenii de teatru chinezi caută să îmbine, în mod armonios și judicios față de genul foarte special al acestei arte, elemente esențiale de decor cu expresivitatea jocului actorului și cu machiajul și costumele tradiționale. Un exemplu de îmbinare reușită este Opera din Shaosing, în care, după o veche tradiție, toate rolurile sunt jucate de femei. Aci decorul este format din câteva elemente de o mare expresivitate. Teatrul din Shaosing folosește în mod curent fundalul, fie pictat, fie proiectat, fie combinat din aceste două elemente, cu laterale în perdele simple, de obicei de o culoare care face acord permanent cu costumele, obținând efecte pur picturale prin

intensificarea culorilor și prin transpunerea formelor. În ceea ce privește spațiul scenic, el rămâne la dispoziția actorului, cu excepția citorva elemente strict necesare desfășurării acțiunii, și care pot fi înlăturate, cu ușurință, în vederea dezvoltării scenelor de balet. Folosirea cortinelor și jocul la față de cortină rămân mai departe tot atât de valabile și de necesare acțiunii neîntrerupte, care dă ritm și unitate spectacolului. La teatrul din Shaosing costumele sunt convenționale, machiajul realist, iar jocul, o îmbinare a mijloacelor de expresie ale actorului de operă clasică chineză cu acelea ale unui actor de teatru modern. Departe de a fi un lucru hibrid, spectacolele Operei din Shaosing au un farmec deosebit, sunt pline de poezie, armonios încheiate și foarte gustate de public.

Teatrul din Shaosing este, însă, o excepție. În general teatrul de operă chineză a fost interpretat, ca și teatrul grec și cel elizabetan, în exclusivitate de bărbați. Cu timpul, femeile au pătruns în teatru, dar încă și azi numeroase roluri feminine își găsesc neîntrebuțate interpreți în travesti.

Unul dintre cei mai străluciți actori de travesti este Mei-Lan-Fan, care și-a sărbătorit de curind 50 de ani de teatru și 60 de ani de viață. El se trage dintr-o familie de actori, interpreți de roluri feminine din tată în fiu. El însuși, în tragedia *Șarpele alb* joacă alături de fiul lui, care deține rolul confidentei. Datorită nu unui machiaj savant, ci printr-o întreagă gamă de gesturi și atitudini care sugerează tinerețea, Mei-Lan-Fan a rămas și astăzi, în ciuda celor 60 de ani ai săi, primul interpret al rolurilor de ingenuă și curtezane din repertoriul clasic de tragedie și comedie. Mei-Lan-Fan este un cercetător și un inovator în domeniul teatral. El mi-a vorbit de cercetările lui îndelungate și incununate de succes, de încercările lui de a duce mai departe arta stilizării unui gest, mi-a vorbit de necesitatea cunoașterii și aprofundării

realității, de necesitatea studiului plasticii, a muzicii, a poeziei, de faptul că actorul trebuie să fie un adevărat om de cultură.

Alături de teatrul clasic, s-a dezvoltat teatrul modern, care cunoaște în China o mare popularitate. El a răspuns, prin conținutul său, unor nevoi stringente ale poporului, care dorea să-și exprime și în teatru noul lui condiții de viață și luptă pentru a le cuceri.

Există în China nenumărate trupe de teatru modern. În general ele s-au format din trupe de amatori, în timpul revoluției chineze. Teatrul acesta este revoluționar, tematica atacată de dramaturgia modernă oglindește transformările sociale și realizările din China nouă. În același timp se scriu și se joacă piese care demască moravurile feudale din trecut și suferințele poporului din vremea asupririi.

Noua dramaturgie a reușit să dea opere valoroase, cum e, de pildă, *Fata cu părul cărunț*, o încercare izbutită de a folosi, în mod creator, forma clasică a genului de operă chineză pentru exprimarea unui conținut nou. Spectacolul este deosebit de emoționant și bogat, el prilejuiește actorilor-interpreți creații de proporții neobișnuite în drama modernă.

În piesa *Furtuna*, scrisă acum 25 de ani și reluată cu un imens succes la „Teatrul de Artă al Poporului” din Pekin, Tsao-Iu, celebrul scriitor dramatic, demască moravurile unei familii burgheze din trecut și condiția de viață a oamenilor de rând. Proporțiile monumentale ale conflictului și ale sentimentelor, economia de timp și spațiu, intensitatea pasiunilor, toate acestea fericit înfrumusețate de tradiția teatrului clasic chinez, au o amploare de tragedie. Interpretarea și regia se ridică și ele la proporțiile monumentale ale piesei.

La baza artei actorului de teatru modern chinez stau aceleași legi de disciplină severă, aceeași putere de trăire, de imaginație, de concentrare și un splendid simț al valorii cuvintului.

Există institute superioare de învățămînt teatral în toate centrele mari ale Chinei — la Pekin, Shanhai, Tien-Sin și Mukden. Am vizitat aceste institute și am luat contact cu profesori și studenți. Am asistat la mai multe ore de curs și mi-am dat seama de înaltul nivel artistic și de dăruirea profesorilor, aleși dintre cei mai mari artiști, precum și de conștiinciozitatea excepțională a studenților. Localurile institutelor de artă sînt spațioase, dotate cu tot ce este necesar unei bune desfășurări a cursurilor, sălile de curs, deși foarte simple, au o atmosferă plăcută, îmbietoare prin culoarea zidurilor și a mobilierului care este îmbrăcat deseori în cea mai simplă pinză, vopsită, însă, într-un ton care face un desăvîrșit acord cu culoarea peretilor. Aproape toate sălile de curs dau într-o grădină de dimensiuni reduse, dar incintătoare, care întreține neconținut în student sentimentul dragostei pentru natură. Gustul pentru frumos, pentru armonie, este permanent stimulat. Studenții sînt în permanent contact cu mișcarea teatrală. Încă din școală, viitorii actori au o strînsă legătură cu tot ce este tradiție artistică și, în același timp, cu ultimele realizări ale teatrului contemporan în toate manifestările lui.

Teatrul modern chinez a pus în fața artiștilor probleme complexe. O problemă importantă este aceea a decorului în trei dimensiuni. Pictorii scenografi au realizat, pe baza vechii tradiții, lucruri uimitoare în ceea ce privește compoziția decorului, a formei lui și a culorii. Din teatrul clasic, ei au luat puterea de transpunere a realității în mod artistic, poezia și permanenta armonie între costum și decor. Datorită studiului picturii clasice chineze, scenografia modernă a fost ferită, de la început, de orice fel de tendință naturalistă, mergînd, în mod firesc, la forma esențializată.

În piesa *Încercarea* de pildă, jucată la Shanhai, acțiunea dramatică se petrece în localul unei fabrici și acasă la directorul ei. În acest interior oarecare, aparent



Mei-Lan-Fan în rolul ibovnicei imperiale

arid, scenograful a adus atit prin plantație, prin volume cit și prin culoare, prin fe-reastra deschisă către un fragment de peisaj, prin fluctuațiile de lumină, prin inten-sitatea unui cer albastru, poezia și viața de dincolo de cele trei ziduri ale decorului. De altfel, acest lucru nu rămâne izolat, ca o contribuție separată, deoarece întreaga concepție a spectacolului, atit a regizorului cit și a actorilor, se întemeiază pe aceleași principii. *Încercarea* este un spectacol omogen, plin de viață, și de aceea, convingător.

Am mai văzut la Pekin *Ripa balaurului*, una dintre cele mai însemnate producții ale dramaturgiei contemporane chineze. Acțiunea piesei se petrece înainte și după eliberare, într-un cartier mărghiaș, în care nu pătrundea niciodată soarele, în care ploile de primăvară inundau locuințele. Nu era un cartier, ci o fundătură, o groapă în care trăiau oamenii în cea mai adincă mizerie. Piesa, de un dramatism profund, străbătută de sentimente intense, cu caractere puternice și variate, zugrăvește rezis-tența surdă, la început, apoi, treptat, treptat, unitatea de luptă a celor care au rez-istat și care, în a doua parte a ei, după eliberare, construiesc viața nouă. Spectacolul este realizat într-o suită de tablouri expresive, concentrate, puternice, cu momente de încețare dramatică și cu un largo final, care deschide o vastă și luminoasă per-spectivă. De altfel, majoritatea pieselor moderne au marea calitate de a angaja tot-deauna un conflict puternic, cu momente culminante în acțiunea dramatică, și sint construite cu un desăvirșit simț al compoziției. Orientat pe această cale, strins legat și în felul acesta de tradiția teatrului clasic, teatrul modern, dramaturgia modernă chineză, se dezvoltă pe măsura legilor universale ale adevăratului teatru.

Repertoriul teatrului modern cuprinde și drame istorice. Un strălucit reprezen-tant al acestui gen este marele poet Go-Mo-Jo, președintele Academiei de științe, laureat al Premiului Internațional pentru Pace, una dintre cele mai de seamă perso-nalități ale Chinei noi. Go-Mo-Jo este poet, prozator și dramaturg. Din lucrările lui dramatice, cea mai importantă este *Ciu I-Uan*, dramă istorică în versuri, de o neînchi-puită frumusețe poetică. Eroul piesei este poetul-luptător pentru libertate și adevăr, Ciu I-Uan, care a trăit în China antică și a cărui artă a orientat sute de ani poezia chineză. Prin construcția ei dramatică, prin frumusețea și puternica individualizare a personajelor, prin problematica universal valabilă, prin frumusețea imaginilor, prin dialogul dramatic, această piesă este una dintre valoroasele creații ale dramaturgiei universale.

Uriășul număr de spectatori care vine în fiecare seară la cele 2000 de teatre din marea Chină, dovedește, prin emoția și entuziasmul lui, în ce măsură teatrul chi-nez răspunde nevoii de frumos, de exprimare într-o formă artistică a celor mai adinci gânduri și sentimente ale lui. Și ca o mai elocventă dovadă de intimă și pro-fundă legătură între popor și artiștii lui este sărbătoarea anuală de pomenire a lui Ciu I-Uan.

Acum două mii și ceva de ani, poetul Ciu I-Uan, exilat și bătrîn, și-a pus capăt zilelor, aruncîndu-se într-un fluviu. De două mii și ceva de ani, fiecare chinez din acest nesfîrșit popor plămădește, în a cincea zi a lunii mai, turte de orez, pe care, noaptea, la lumina lampioanelor, pe lacuri, pe riuri, pe fluviu, pe mare, le aruncă hrană peștilor și vietăților apelor, pentru ca ele să nu mănînce din trupul lui Ciu I-Uan. Cînd un popor întreg se simte atit de legat de unul din marii lui cîntăreți, este firesc ca arta să-i fie atit de necesară, să ajungă la asemenea desăvirșire.

(Ilustrațiile autorului)

Heinar Kipphardt: „Ne supără și ne bucură lucruri asemănătoare”



Heinar Kipphardt, autorul comediei Se caută urgent un Shakespeare, ne-a vizitat de curind țara. Tinărul dramaturg german, căruia meritele creației sale literare i-au adus cinstea de a fi distins cu Premiul Național al R. D. G. pe 1953, ne-a împărtășit câteva din impresiile culese în scurta întâlnire avută cu mișcarea teatrală din țara noastră și ne-a vorbit despre mișcarea teatrală din Germania democratică.

„M-a bucurat — ne spune Kipphardt — faptul că am avut prilejul să văd piesa mea pe scenele mai multor teatre din țara dv. La Teatrul din Giulești, la secția germană a Teatrului de Stat din Timișoara și la Teatrul de Stat din Craiova. Am putut să-mi dau seama cu cită grijă și trageri de inimă s-a muncit în toate cazurile pentru realizarea spectacolului, cit de puternic s-au identificat diferitele colective actorești cu intențiile autorului. Pentru mine, ca autor, a fost o experiență aproape tulburătoare și cu atit mai neașteptată, cu cit atunci cind am scris piesa, nu gindeam că ea va fi jucată în străinătate. Realitatea a dovedit, însă, că — în toate țările care

construiesc socialismul — ne supără și ne bucură lucruri asemănătoare. Desigur, nivelul spectacolelor cu *Se caută urgent un Shakespeare* a fost foarte diferit, dar pot spune că ansamblurile celor trei teatre au înțeles să fie instrumente de comunicare a viziunii autorului. După reprezentații, am avut convorbiri foarte interesante și — cel puțin în ce mă privește — foarte utile cu interpreții.”

Scriitorul german se ocupă apoi mai pe larg de aspectele esențiale și fenomenele ce i se par a fi cele mai semnificative în mișcarea teatrală din țara lui.

„Stadiul actual de dezvoltare a artei teatrale din Germania nu poate fi cercetat, fără a se aminti situația socială și politică generală a întregii țări — ține să precizeze el de la bun început. — Noi, cei din R.D.G. facem totul pentru a menține unitatea culturii germane, folosim și sprijinim orice posibilitate de comunicare reciprocă între scriitorii care trăiesc în cele două părți ale Germaniei. La noi se joacă piesele unor dramaturgi antifasciști din Vest, deoarece înțelegem să încurajăm toate eforturile îndreptate împotriva reînvierii tendințelor imperialiste în țara noastră. Cit privește teatrul din Germania occidentală, ceea ce îl caracterizează este absența oricărei preo-

cupări de a cerceta în spirit critic realitatea înconjurătoare, sau de a influența această realitate în sensul atingerii unor anumite țeluri de viitor."

Și după o pauză, nu lipsită de semnificație :

„Care era situația la noi, în R.D.G. în 1945 ? O abundență de rudimente rămase din etapa burgheză a culturii noastre teatrale, o degenerare, o sălbătăcire a limbii — moștenire de la fascismul german —, o ideologie fragmentară, neînchegată. S-au conturat atunci strădaniile numeroase și totodată foarte diverse, pentru a se ajunge la o nouă artă teatrală.

„Staatstheater“ este format din două unități : „Deutsches Theater“ și „Kammerspielhaus“ (Studioul) și este condus de Wolfgang Langhoff. E o instituție cu mari tradiții, care și-a primit cele dintii impulsuri de viață de la Otto Brahm. După cum știți, Brahm nu a fost un regizor, ci un critic, am putea spune, un conducător literar, înzestrat cu un simț excepțional în descifrarea sensurilor și curentelor epocii, un mare descoperitor de autori ca Hauptmann, ca Ibsen. Polemizind cu adepții academismului scenic de la „Hoftheater“, el a apropiat teatrul pe care-l conducea de noua mișcare ce se dezvoltă în cercurile militante pentru democrație și s-a străduit să creeze un *teatru al autorului*, un teatru a cărui sarcină primordială o constituiau simplitatea, fidelitatea față de conținutul operei literare și actualitate, un teatru de un tip cu totul nou în Germania. Noi, cei de astăzi, ne simțim deosebit de îndatorați lui Otto Brahm. Tradiția întemeiată de el formează astăzi un element esențial al artei actricești pe scena noastră.

Mult mai cunoscut este urmașul lui Otto Brahm la conducerea lui „Deutsches Theater“ : Max Reinhardt. El a fost un strălucit magician, un mare poet al scenei, un remarcabil detector de talente actricești ; lui i se datorează promovarea multora dintre marii actori germani, sub conducerea lui, teatrul a devenit un *teatru al actorului*. Trebuie, însă, să spunem că Reinhardt nu a avut punctul de vedere ferm al lui Otto Brahm și nici voința lui de a interveni în realitate și a o influența.

În ce ne privește, noi încercăm, în elaborarea unui nou stil de interpretare, să ne inspirăm în primul rînd din simplitatea sobră și din fidelitatea clară față de text, care erau principiile fundamentale ale lui Brahm. Ne străduim să dobîndim un stil care, din toate soluțiile posibile pentru o scenă, să se oprească totdeauna la soluția cea mai simplă, un stil care să se ferească de orice efect „teatral“ ca atare. Într-o perioadă de început, în înscenările noastre, ne-a preocupat în primul rînd elementul culorii și abia mult mai târziu — pentru a fi mai precis, abia în ultimii ani — am încercat să împlinim stricta fidelitate față de text, îmbogățind-o cu cele mai bune realizări ale lui Max Reinhardt, fără a pierde din vedere țelul nostru, acela de a fi un teatru al autorului. Voim să creăm un teatru care să aibă întreaga bogăție a genului, întreaga strălucire a artei actorului, întreaga poezie a scenei.

În strădaniile noastre pentru înnoirea teatrului ne-a fost de un imens ajutor confruntarea cu opera actricească și regizorală atât de însemnată a lui Stanislavski. Ceea ce ne interesează, înainte de toate, la Stanislavski sînt roadele eforturilor din perioada mai tîrzie a vieții lui ; ele se cer adaptate dramaturgiei fiecărei țări, trebuie cercetate în spirit critic și aplicate în spirit critic în condițiile specifice proprii."

„Noi urmărim — *continuă Kipphardt* — ca spectatorul nostru să simtă că ia parte la evenimente ce se petrec acum, la o acțiune dramatică ; voim ca spectatorul să trăiască acțiunea odată cu cel ce o interpretează și pe această cale să fie îndemnat să-i adinească conținutul cu gîndirea.

Orice lucrare dramatică conține momente emoționale și altele reflexive, raționale ; analog, sentimentul și gîndirea se succed de-a lungul desfătării pe care o prilejuește un spectacol teatral și pe parcursul trăirii teatrale. În ce ne privește, sîntem adversarii unui teatru lipsit de eficiență, cu alte cuvinte, ai unui teatru care nu stîrnește decît sentimente, iluzii și nu impune spectatorului să gîndească. Nu voim un astfel de teatru. Pe de altă parte, nici nu socotim că teatrul este un fel de școală, menit doar să provoace procese de gîndire. În această privință, punctul meu de vedere diferă de acela al unui alt curent caracteristic pentru viața noastră teatrală, de teatrul lui Bertholt Brecht."

Îi cerem scriitorului german să concretizeze afirmațiile sale în legătură cu

această problemă. Numele lui Brecht are o rezonanță internațională, piesele lui sînt jucate aproape în toată lumea; a început să se vorbească despre o școală regizorală brechtiană. De aceea, nu ni s-a părut lipsită de interes o precizare, pentru oamenii de teatru din țara noastră, în legătură cu rolul lui Brecht în nașterea și înnoirea creației dramatice și scenice germane.

„Știți de bună seamă, — ne răspunde Kipphardt — că opera dramatică a lui Bertholt Brecht — pe care, personal, o consider a fi cea mai de seamă în Germania, astăzi — s-a născut către sfîrșitul deceniului al treilea și a continuat să se dezvolte în timpul fascismului german, pe cînd Brecht se afla în emigrație. Această operă s-a ridicat împotriva teatrului de iluzie, împotriva teatrului care se mulțumea să stîrnească doar sentimente. Teatrului dramatic — să nu se uite că pînă atunci dramaturgia dominase întreaga sferă de cultură occidentală —, Brecht i-a opus teoria sa, a așa-zisului teatru epic; el era de părere că numai teatrul epic este în măsură să găsească forme care pot duce la procese de gîndire, eliminînd participarea sentimentală a spectatorului la evenimentele ce-i sînt înfățișate. Cu sau fără voie, Brecht se ratasează la dramaturgia lui Diderot, precum și la unele forme ale teatrului epic chinezesc. Ceea ce urmărește el este să-l facă pe spectator să nu uite nici o clipă că i se prezintă o acțiune, a cărei justiție el, spectatorul, este chemat să o cerceteze în spirit critic. Atît în maniera de joc, cît și — în prealabil — în maniera de a scrie, Brecht ia unele măsuri, pe care el le denumește „Verfremdungen“ (obiectivări), menite să-l împiedice pe spectator să simtă odată și împreună cu personajul pus în scenă de dramaturg. În acest scop, el ne prezintă personajele sale în diferite funcțiuni și anume în scene succesive, nu concomitente. Așadar, Brecht este dușmanul oricărui teatru de iluzie: spectatorul să gîndească, nu să simtă.

Sîntem de acord cu Brecht că un teatru axat numai pe iluzie — un teatru al acțiunilor și sentimentelor luate în sine, izolate de realitate și care, lipsit de eficiență, nu duce la procese de gîndire, un teatru care nu influențează oamenii în sensul transformării realității inconjurătoare — este relativ inutil, că un atare teatru „distractiv“, burghez, nu-și mai are locul în epoca noastră. Dar, spre deosebire de Brecht, cred că spectatorul va fi mai curînd stimulat să gîndească și să acționeze prin mijlocirea simțirii, decît dacă se desparte gîndirea de simțire și se pune accentul pe latura demonstrativă a jocului. Este cazul să spunem că piesele și punerile în scenă ale lui Brecht constituie opere de artă însemnată, care exercită o puternică influență asupra intelectualității, atît în Germania cît și în restul Europei. Nu mi se pare, însă, că influența lor asupra publicului nostru muncitoresc ar fi deopotrivă de puternică. Firește, viitorul ne va arăta, care stil teatral poate să exercite o mai adîncă înrîurire și cred, în ce mă privește, că acest lucru va trebui să constituie, în ultimă analiză, criteriul hotărîtor în alegerea unei metode. Părerea mea e că dramaturgia lui Brecht și teoria lui în materie de teatru vor aduce o îmbogățire substanțială mișcării teatrale și dramaturgiei în ansamblu, dar nu cred că, în cele din urmă, teatrul epic își va putea afirma superioritatea asupra celui dramatic.”

Urmînd șirul relatărilor sale, Kipphardt s-a oprit îndelung și asupra rolului jucat de dramaturgia sovietică în viața actuală a teatrului german.

„Întîlnirea cu dramaturgia sovietică a fost de mare însemnătate pentru noi. Am găsit în scrierile dramaturgilor sovietici teme care ne priveau nemijlocit. Am găsit în ele un element cu totul nou în literatură: speranța. La drept vorbind, întreaga literatură critică burgheză nu a cunoscut decît eroul negativ; și ei i se poate aplica foarte bine celebra maximă a lui Valéry: „Optimistii scriu prost“ — un cinism frumos formulat, dar o observație eronată. Firește că dramaturgia sovietică ne-a fost în acest timp de mare ajutor. Pe scenele germane se joacă un foarte mare număr de piese sovietice, de asemenea lucrările lui Gorki, Cehov, Gogol, Tolstoi.

Meritul de seamă al dramaturgiei sovietice în ce privește Germania constă, după părerea mea, în faptul că ea ne-a prilejuit adăstarea asupra temelor noi și a stimulat în scrisul nostru metoda care pune în valoare ideile socialismului.”

Această metodă — a realismului socialist — Kipphardt a urmărit-o și în scurtul lui popas făcut în țara noastră. D-sa n-a ezitat de aceea, în legătură cu teatrul românesc, să ne facă unele mărturisiri interesante, deși ele păstrează amprenta unor impresii fugare.

„Este o realitate ce nu poate fi tăgăduită : intelectualii germani știu foarte puține lucruri despre literatura românească, foarte puține lucruri despre cultura țării dv., foarte puțin despre arta dv. teatrală. Această situație se datorează, firește, politiciii imperialismului german, care a învăluit într-o tăcere totală literatura popoarelor din răsăritul și sud-estul Europei și trebuie spus că nici după 1945 nu am izbutit, încă, să obținem cunoștințe multumitoare și temeinice despre țara dv. Vreau să înțelegi că am plecat spre România având noțiuni foarte sumare despre repertoriul dv. În Germania se cunoaște aproape exclusiv *O scrisoare pierdută* de Caragiale. Mărturisesc că așteptările mele în privința situației dramaturgiei și vieții teatrale românești de astăzi au fost în toate privințele depășite. Am putut vedea patru sau cinci piese, care, după părerea mea, prezintă interes și pentru repertoriul teatrelor noastre, piese care vădesc în mod îmbucurător calități literare, deși, firește, de un nivel diferit. Mă refer la piese ca : *Citadela sfărmată*, *Familia Kovacs*. Am revăzut, de altfel, și *Mielul turbat* de Baranga; deoarece în prezent se lucrează la „Deutsches Theater“ la punerea în scenă a acestei lucrări. Și o piesă mai veche mi se pare a fi interesantă pentru repertoriul german : *Ultima oră*.

Desigur că necunoașterea limbii dv. mă împiedică să formulez o părere mai documentată asupra calităților artistice ale spectacolelor pe care le-am vizionat. Dar vă pot spune că am avut sentimentul că există la dv. un mare număr de actori foarte buni, care urmăresc, prin jocul lor, să pună în relief conținutul adevărat al situațiilor și să susțină argumentația întregii piese ; ei se străduiesc să fie actori de ansamblu și îmi pare că au o deosebită înclinație pentru piesele de atmosferă, cu multă psihologie. S-ar putea să mă înșel, dar am avut impresia că arta dv. regizorală se află la un nivel inferior artei actoricești. Mai toate înscenările au fost corecte, au respectat ideea generală a piesei, dar nu am avut senzația prezenței unei personalități regizorale care să imprime ansamblului un stil precis, subordonat ideii lucrării și să mențină acest stil cu consecvență pînă la capăt. Totodată, mi s-a părut că regizorii și actorii dv. vădesc o oarecare reticență față de genurile mai puțin uzitate în cadrul realismului. Personal, sînt de părere că pentru teatrul nostru realist este important astăzi să menținem întreaga bogăție a variatelor stiluri, în cadrul realismului. Să nu se uite că realismul nu presupune numai un joc de atmosferă, cu nuanțări psihologice, și că există și realismul fantastic, grotescul, farsa, burlescul. De asemenea, am deslușit și în ce privește scenografia o oarecare tendință spre un realism apropiat de naturalism ; scenografului nu i se acordă decît cu multe rezerve posibilitatea de a fi un factor dramatic constitutiv în ansamblul unui spectacol.

În ceea ce privește jocul actorilor, mi s-a părut mai puternic axat pe sentiment, decît la noi, în Germania. Elementele melodramatice și patetice sînt mai reliefate decît în maniera noastră de joc, sau, mai precis, patosul nostru e mai rece, mai reținut. Firește că acest lucru stă în legătură cu evoluția istorică diferită pe care a cunoscut-o arta în cele două țări ale noastre. În stilul de joc al actorilor dv. se deslușesc limpede două școli : cea germană și cea franceză...”

Întrevederea cu Heinari Kipphardt ia sfîrșit, nu însă înainte de a fi aflat de la el că în tot timpul șederii în țara noastră, a respectat un program de lucru strict : în fiecare zi a scris două-trei ore la o nouă piesă, de inspirație folclorică, cu totul diferită — ne spune d-sa — de creația lui de pînă acum.

HORIA DELEANU

Poezia contemporaneității

Perioadele de glorie ale artei teatrale au fost totdeauna intim asociate cu prezența unor conștiincioși și înzestrați rapsozi ai epocii lor, inaripați de Thalia și Melpomena. Spectatorul din toate vremile și de pe meridianele cele mai îndepărtate și-a găsit vibrații consonante cu temele tragice ale antichității, cu luminile strălucitoare, generoase ale Renașterii, cu fiorul liric al evocărilor romantismului. Dar rezonanțele cele mai profunde i-au fost invariabil trezite de poezia contemporaneității, de sensurile ei majore.

Tocmai de aceea, celebritatea așezămintelor teatrale s-a fundat de-a lungul veacurilor pe reprezentarea operelor unor martori inspirați ai realității imediate. S-ar fi înscris oare pe răbojul vremii desăvârșirea artistică atinsă de „Globe” fără Shakespeare, de „San Luca” fără Goldoni, de „La Porte Saint-Martin” fără Balzac, de Teatrul Mic fără Ostrovski, de Teatrul de Artă fără Cehov? E sigur că nu. Tot așa cum nici marii interpreți n-ar fi dobândit notorietatea binemeritată fără să-și bizuie arta pe imaginile tulburătoare ale contemporaneității plămădite de talentul unor iscusiți minuiitori ai condeiului. Pe Antonio Sacchi l-au făcut cunoscut și unanim apreciat comediiile lui Goldoni și Gozzi, pe Talma operele lui Voltaire, pe Sarah Bernhardt piesele lui Sardou și Rostand, pe Moskvina, Kacealov, Olga Knipper repertoriul cehovian și gorkian.

În această perspectivă, sîntem încîntați să ne amintim realizările recente ale Luciei Sturdza-Bulandra în Arcul de triumf și Citadela sfărîmată, lucrare care a înlesnit autentice creații și Mariei Filotti sau lui Ion Fintescu.

Din păcate, memoria noastră nu se lasă furată de un cortegiu prea întins de reminiscențe pe acest tărîm. Prietenia laborioasă dintre teatre și autori, căutarea continuă, pasionată a unora de a-și găsi afinitățile cele mai potrivite cu stilul, cu amprenta personală a celorlalți, nu s-a desfășurat întotdeauna în condiții desăvîrșite.

Aceasta explică, într-o măsură, situația bizară a primei noastre scene, care, în ultima stagiune, s-a mulțumit, neîngăduit de resemnată, să culeagă coapte Treștiile de aur și Ziariștii, piese care nu s-au născut în efervescenta creatoare a muncii comune depuse de dramaturgi și de marii actori ai Teatrului Național „I. L. Caragiale”. Pe de altă parte, unii dintre scriitorii noștri n-au ajuns încă la concepția piesei — care poate păstra și o existență literară autonomă — ca o componentă, ce-i drept fundamentală, a spectacolului, și au repudiat, mai timid sau mai agresiv, sfaturile, de multe ori înțelepte, ale teatrelor.

Sîntem bucuroși să consemnăm în rîndurile cronicii noastre cîteva piese de natură să îmbogățească, independent de unele vicii evidente, paleta dramaturgiei cu culorile fantastice ale basmului dramatic (Trei zile fac un an), cu notele seducătoare ale comediei (Nota zero la purtare), cu intonațiile grave ale unei drame care își găsește o serie de implicații și în frământările omului de astăzi (Trei generații).

Bilanțul acestor ultime luni nu ne poate aduce satisfacția unor însemnate realizări. Problema majoră a zilei de azi, înveșmîntată în imaginile emoționante ale artei, n-a apărut în timpul din urmă, potrivit dimensiunilor necesare, la lumina rampei. Spec-

tatorii nu s-au mai întâlnit, de o bucată de vreme, pe scenă, cu mărturia sensibilă, adinc răscolitoare a epocii lor.

Poate fiindcă unii n-au priceput încă destul de bine că autorul contemporan este o rațiune supremă de existență a teatrului nostru. Poate fiindcă alții n-au justificat încă acest adevăr, confirmat cu prisosință de istoria teatrului universal, izvorit încă o dată din tumultul splendid al epocii noastre.

În orice caz, este de neconceput progresul teatrului, multiplu și consecvent stimulat astăzi pe aceste meleaguri, fără înțelegerea deplină a însemnătății textului dramatic din zilele noastre, a răspunderii autorului contemporan. E o reflecție care se impune cu mai multă insistență la sfârșitul unei stagiuni teatrale, înainte de debaterile primului Congres al Uniunii Scriitorilor din R.P.R.

Variațiuni dramatice pe aceeași temă

O singură dramă, aceeași, revine pe scenă, în trei ipostaze diferite, în trei epoci distanțate una de alta prin mai bine de 20 de ani, odată cu *Trei generații* de Lucia Demetrius pe scena Teatrului Municipal. Din partea autoarei, un adevărat tur de forță (și curaj): nu atât pentru originalitatea sau dificultatea temei în sine (fiindcă problema emancipării femeii e o temă tradițională în teatrul european), cât pentru extrem de delicatele și uneori riscantele probleme de compoziție dramatică pe care le presupune acest mod „simfonic” de a prezenta lucrurile. Pentru că în aprecierile retroactive, pe care le încearcă intuiția mea de spectator, revin mereu termenii muzicali (variațiuni, temă, leit-motiv, simfonie etc.) — voi încerca să mă ocup mai puțin de partitură, și mai mult de execuție și dirijare. De spectacol, cu alte cuvinte.

Spectacolul *Trei generații* constituie un splendid exemplu de colaborare la nivel egal între factorii teatrali: autor, regizor și interpreți.

Există, din păcate, o „mizerie” a muncii regizorale. „Un bun spectacol — obișnuia să spună Jovet — se realizează numai atunci când atât regizorul cât și actorul cedează scenei aplauzele ce le revin fiecăruia în parte”. Acesta e adevărul, și oricât s-ar plinge păgubiții, publicul aplaudă „totul”, „întregul”. „Ce păcat — spunea același Jovet — că nu se poate aplauda în trei culori”.

Directorii de scenă obișnuiesc să califice textele dramatice în trei categorii, să zicem empirice: texte meschine, ingrate și generoase. Cele meschine sînt acele care nu permit nimic, care redic contribuția regiei la fleacuri (curios lucru: în această categorie intră foarte multe piese mari); cele ingrate sînt lucrările care chinuiesc regizorul, care-l

sfirtecă printre furcile caudine ale tuturor dificultăților; cele generoase, e clar acum, sînt piesele care-i permit o amplă desfășurare a mijloacelor și, la nevoie, chiar un mic solo regizoral, o cadență, undeva pe la sfârșitul actului II.

N-am asistat la repetițiile lui W. Siegfried, dar credem că nu ne înșelăm spunând că *Trei generații* este, din punct de vedere regizoral, ingrată și generoasă în același timp. Este ingrată în primul rînd pentru că e alcătuită din trei acte oarecum separate. Fiorul dramatic începe și se consumă total de fiecare dată. Din punct de vedere al culminării, al sintezei emotive, e un fel de bătaie pe loc, de răsucire în sine. Mai e ingrată pentru că pune cele două dimensiuni fundamentale ale teatrului, spațiul și timpul, într-un raport extrem — să mă ierte cititorul — de al dracului. Asistăm la desfășurarea în timp a unei teme și a unor eroi care, deși se schimbă, rămîn — ciudat paradox — aceiași; în schimb, deși rămîne același, spațiul (decorul) se schimbă, de la act la act. Printr-o oarecare turnură filozofică am zice că în timp ce timpul evoluează, spațiul scenic involuează. Dar cu asta nu se termină dificultățile. Avem personaje, care, din principale, devin secundare, rămînînd totuși în miezul conflictului; avem motive dramatice (lupta între dragoste și interes, de pildă) care revin în fiecare act, mereu altfel, și cu toate acestea soluțiile rămîn în fond aceleași. În schimb se naște acel groaznic pericol al „răcirii pe drum”, al descreșcîndului dramatic. Actul III trebuie să culmineze, să tragă concluziile, deși utilizează mijloace și efecte care s-au uzat pe parcursul scenelor premergătoare. Credem că autoarea însăși a avut de luptat cu aceste date dificile. Altfel nu ne putem explica acele ingenioase, să zicem, artificii scenice prin care soluțio-

nează o bună parte din greutatea de mai sus.

Cu toate acestea piesa *Trei generații* e o piesă generoasă: permite largi resurse de joc pentru cei mai mulți interpreți, cere inovații de decor pe muchia nuanței, implică costume, machiaj, mișcare și culise făcute cu inteligență, oferă splendide ocazii de subliniere dramatică prin acele leit-motive (în decor, replici, personaje chiar) care, deși alcătuite din elemente statice, constituie totuși nucleul mișcării în dramă. (Mă gîndesc la simboluri ca fereastra, muzica, amorul Ruxandrei, tragica domnișoară Macri etc.)

Ce a realizat, din toate acestea, spectacolul? Mult. Citită, piesa poate să te convingă, dar nu te entuziasmează. Pe scenă, ea entuziasmează, chiar atunci cînd nu prea convinge. Regia a „re-creat” drama, a „re-creat-o” în felul ei: i-a dat formă, mișcare, viață. Realitate, cu alte cuvinte. I-a luat însă ceva: ceva ce nu poate fi definit pentru că aparține, mi se pare, fiorului intim al înțelegerii dramatice. Siegfried a ales inteligent interpretii; i-a sudat bine în jocul de ansamblu; a precizat cu gust cele trei decoruri (din păcate, actul III mai puțin reușit decît primul); a dirijat cu mult simț al măsurii ritmul dramatic, scoțînd sugestiv în evidență (deși prin mijloace uneori banale) acele linii de trecere pe care le-am numit leit-motivele piesei. Îmi dau seama că a făcut mult pentru ca *Trei generații*, în a cărei structură se ascund atîtea dificultăți scenice, să devină un spectacol bun. Cu toate acestea, cred că undeva s-a făcut o mică greșală: derivă; undeva, la începutul muncii regizorale. Deși — împreună cu publicul — am aplaudat cele trei acte, cele „trei generații”, — la urmă de tot, după spectacol, am rămas puțin nesatisfăcut. Mi-am dat seama că actul I mi-a plăcut mai

mult (e și normal: tema era proaspătă) decît actul III. Entuziasmul meu a descrescut, s-a răcit. Poate că aici are o mică vină și autoarea; poate chiar tema, așa cum e pusă, ascunde undeva, în germini, o oarecare vacuitate scenică. Poate. Dar cred că și în baghetă s-a strecurat puțină oboseală, un pic de linchezeală. Actul III conține întregul miez al piesei: e soluția, e răspunsul, e satisfacția victorioasă. De ce, atunci, nu atinge nivelul celor anterioare?

Încă un fapt. Există, pare-se, undeva, un dram de confuzie ideologică. Piesa este o operă dramatică cu temă socială, realizată în game psihologice. Bun. Mijloacele sînt psihologice, scopul e social. Se face fresca unei societăți, nu a unor membri ai acestei societăți. Dar în jocul actorilor s-a mers puțin prea departe pe linia individualizării. Din cauza aceasta în public s-a născut, la un moment dat, impresia că asistă mai degrabă la o dramă familială (actul II) decît la o dramă tipică unei anume societăți. Considerînd cele trei acte ca trei momente ale unui veac, din punct de vedere dramatic vîd mult mai bine, mai clar, mai departe, prin actul I și II, decît prin actul III. Veronica și Pavel ar trebui să constituie nucleul acțiunii; printr-o ciudată alchimie sensul piesei alunecă spre Ruxandra, spre Iliuță, spre Alexandru. A echilibra în scenă personaje colorate, de compoziție — mai ales atunci cînd forța talentului interpretilor țîșnește ca un vulcan (Tanți Cocea, Jules Cazaban, Benedict Dabija) — cu personaje simple, de atitudine, de linie (Septimiu Sever, Mihaela Juvara) e nevoie de un anume diapazon regizoral care să aranjeze cumva (dar cum?) lucrurile. La această problemă m-am gîndit atunci cînd am afirmat că regia a dat trup piesei, dar i-a luat ceva din suflet.

Curios lucru: recitînd acum manu-

Tanți Cocea (Ruxandra) în „Trei generații”



scrisul actului III și recapitulind impresiile de la spectacol, deși îmi mențin în totul observațiile de mai sus în legătură cu regia, trebuie să recunosc că dintr-un anume punct de vedere foarte prețios, actul acesta a fost totuși salvat. A fost salvat de jocul excepțional al interpreților. Mă refer în primul rând la Tanți Cocea; Jules Cazaban și Beate Fredanov. Tanți Cocea, după scăpărătoreala realizare din actul II a reușit printr-o sobră concentrare să armonizeze la o înaltă tensiune cuvântul, mișcarea, sinceritatea și poezia prezenței. În actul III a știut să se molcomească, să treacă în umbră, lăsând în prim plan jocul tinerilor, Pavel și Veronica. Mi s-a părut extrem de ingenioasă și fericită această discretă și expresivă modestie care, sintem convinși, a ajutat mult. Cu Jules Cazaban s-a întimplat altceva. Verva cu care a știut să coloreze decreștutudinea coșierului Alexandru (era cit pe aci să spun, a profesorului Kovacs) a completat fericit duetul tinerilor (Michaela Juvara, sobră, la locul ei; Septimiu Sever calm, distins, puțin prea distins). Benedict Dabija (Ilie) a desfășurat trei roluri bine gândite, excelent compuse; în actul III, poate din cauza atmosferei, mi s-a părut că a împins nota de idiotie a rolului un pic prea departe de linia caricaturii: a devenit comic; asta n-ar fi rău, dar a stîrnit simpatie, ceea ce falsifică esența personajului.

Beate Fredanov a recuperat în actul III ceea ce a scăpat, printr-un joc prea vădit calculat, în actul precedent. A știut să se miște, să fumeze și să fie de un cinism și o dezabuzare atît de convinșătoare, încît a realizat în scenă o atmosferă de o justă tonalitate. Forț Eterle a creat două roluri splendide, fine: a jucat colorat, compunîndu-și mas-

ca din amănunte. Totul a fost interiorizat, semnificativ: cinism, candoare, perversitate, politețe — iată numai cîteva din atributele ce ni se pare că nu pot trece nerelevate.

Leny Caler s-a regăsit pe sine, pe un drum, abandonat în ultima vreme. Evoluția domnișoarei Macri cea tinăra a fost marcată de acțiunea în cele trei episoade în care apare, cu o caracteristică îmbinare a umorului ingenuu și tragicului pe care tipul „fetelor bătrîne” îl implică. Ridicolul și tragicul acestor femei — așa cum a fost intrupat de Leny Caler — a stîrnit bine-meritate aplauze.

Ar trebui să vorbesc — și ar fi multe de spus — despre jocul fiecărui interpret în parte. Din punct de vedere actoricesc piesa *Trei generații* nu are roluri secundare. Chiar și cele mai neînsemnate apariții, devin la un moment dat nucleare, polarizînd în juru-le întreaga energie dramatică a scenei. Acesta e cazul și cu tragicul cuplu Ioniță (Ștefan Ciobotărașu) și soția sa Sultana (Marietta Rareș). Compuși anti-tetic, — el, rapacitatea ciinească a sacrului *pater familias* — ea, timorata victimă a sclaviei conjugale —, interpreții au reușit printr-o foarte simplă, dar concentrată, paletă psihologică să sugereze perfect atmosfera-cheie a întregii drame.

Recapitulînd acum, în concluzie, problemele celor „trei generații” avem convingerea că, atît pentru spectatorii entuziaști cit și pentru cei nedumeriți, a rămas ca o certitudine că Teatrul Municipal, W. Siegfried și excelentul colectiv actoricesc ne-au oferit pe textul Luciei Demetrius un spectacol în care gîndirea și interpretarea, problematica și emoția dramatică au mers mină-n mină de la început pînă la sfîrșit.

Ion D. SÎRBU

A fi și a nu fi în notă

Cronicarului nu i se dă voie să pună note. Dacă ar face-o, dacă ar spune de pildă: textul are nota 7+, actorul X „magna cum laudae”, iar actrița Y este declarată corigentă — și confrății și cei prost notați s-ar supăra.

Cu toate acestea, cronică (exceptînd firește pe aceea conținînd jumătate descripția subiectului și jumătate lista actorilor, care au interpretat „cu căldură”, „cu emoție”, „cu o mare putere de interiorizare”) cuprinde în fond mai multe note și o medie

generală pe care cel ce scrie le pune după puterea minții și a pregătirii sale. Uneori aprecierea e pusă în văzul tuturor, altele înfășurată în zeci de scutece ca un copil infofolul prea tare, căruia nu-i mai vezi născutul, dar îl auzi scîncînd.

Continuînd comparația, aș spune că Virgil Stoenescu și Octavian Sava se prezintă în fața juriului ca doi candidați despre care „cineva” a vorbit în prealabil cu președintele comisiei și anume într-un mod cit se poate de favorabil. Recomandația stă

în chiar titlul piesei care anunță: 1) o comedie (în sfârșit încă o comedie) și așa spune, mai mult decât o comedie, căci *Nota zero la purtare*, pe scena Studioului „C. Nottara”, este, 2) o comedie pentru și despre tineret.

Cu toate acestea, lucrarea are merite proprii evidente, încît în ultima instanță orice argument în afara ei este inutil, mai ales că apelul la pionierat, la tema „care nu a fost de mult tratată”, la „genul atît de puțin abordat”, — dacă nu e susținut de demonstrația valorii, rămîne aerian și fără obiect, ca o invocare a muzei, sub care nu se află nici un vers.

Stilul comediei în cauză este — dacă mă pot exprima astfel — fără pretenții. În fața ei, persoanele cu gusturi suprarafinate ar putea avea o grimasă ca în fața unui produs minor, iar cei care profesază permanent o gravitate solemnă, desigur nu totdeauna vecină cu inteligența, s-ar putea alarma. Dar acest gen de comedie place publicului și răspunde unei necesități obiective. Doar muzicienii nu scriu toți numai pentru orgă și nu compun numai oratorii.

Fiind vorba despre un liceu, despre elevi, aproape nimic din ceea ce dă farmecul unei asemenea atmosfere nu a fost uitat. Magistrii și discipolii sînt pe rînd porecliți și poreclitori. Profesorul de istorie se adresează numai cu „dromaderule”, elevii i-au uitat aproape numele adevărat, căci pentru ei el este numai „domnul Vucea”. Băieții răspund la apeluții ca Tarzan, Barbarossa, Johny și-și dau cit mai mult osteneala să-și transforme porecla în renume. De pe tablă nu lipsesc caricaturile profesorilor, nici de pe scaunul de la catedră, piuneza. Soneria care anunță recreația a fost prevăzută cu un fir secret, burlanul de la sobă legat cu sfoară destinată să declanșeze cataclismul în ora de geografie. Există și inofensiv material exploziv, ascuns în călimări, și praf de strănutat. „Suflatul” dă naștere la calambururi și la note proaste, întîrzierile incorrigibilului Barbarossa la scene hazlii și întorsături neprevăzute.

La acest capitol și autorii și regizorul (Ion Lucian) sînt tari. Textul are vervă, spectacolul are ritm, pe scenă este păstrată o voioșie molipsitoare, dar fără stridențe.

Dar din spuma de mare numai Jupiter a putut să facă pe fiica sa. O piesă, oricît de spirituală ar fi, nu poate trăi numai



Scenă din actul I

din „spirite”. Caracterul „ușor” al comediei se referă la cum spun autorii și nicidecum la ce vor să spună. Or, ceea ce dă consistență piesei și o direcție ambianței juvenile este tocmai dorința dramaturgilor de a descifra într-o serie de întîmplări mărunte, caracteristice liceului din anii '45, '46, primele zvicniri ale embrionului școlii noi. Ceea ce-și propun este deci grav, așa cum se și cuvine să fie intențiile chiar și ale umoriștilor.

Dar gravitatea în comedie nu este nudă. A fi grav, aici, înseamnă să știi să declanșezi risul, risul la care se gîndeau cei vechi cînd spuneau: „ridendo castigat mores”, sau Cehov, cînd zicea că a rîde este o problemă foarte serioasă. Din păcate, de multe ori asemenea citate rămîn aforisme de care cu greu ne despărțim cînd discutăm problema, dar care au mai puțină trecere cînd e vorba de scrisul propriu-zis.

Discutînd în general, cred că neîncrederea în „seriozitatea risului” pornește chiar de la autori, care nu izbutesc sau nu îndrăznesc să-și dizolve seriozitatea în umor. Comediile scrise pînă acum în genul *Notei zero la purtare* păstrează într-o măsură mai mare sau mai mică, dar ca un factor comun, pecetea nesudurii dintre comedia propriu-zisă cu qui pro quo-urile, cu eroii săi hazlii, cu legile sale specifice și o parte din conținutul său, care plutește ca un corp străin, insolubil, moralizator, sub formă de idei abstracte, printre acte și scene. Recenzenții spun uneori că „ideea străbate ca un fir roșu de la un cap la altul al piesei”. Dar ideea n-are voie să străbată „ca un fir roșu” și nici să fie cusută cu ață albă.

Or, cum „responsabilul cu tema”, aproape fără excepție, sînt personajele pozitive, asupra acestora cade „năpasta”. În fond, ele sînt tratate ca adevărați paria pentru că sînt scoase de sub legile comediei, luînd

du-li-se astfel dreptul de a se bucura de binefacerile acestei legislații (spirit, umor, ironie etc.). Uneori ele rămân scheme de tinichea. Alteori, în cazuri mai „fericite”, — eroi de dramă. Dar nici așa nu este bine, căci, precum se știe, muzele lucrează conform unei anumite diviziuni, iar Melpomena n-are puteri și pe uscat și pe mare.

Aici este — deși mai puțin strident decât în unele producții anterioare — și punctul mai slab al lucrării de care ne ocupăm. În spectacol, acest lucru nu îți apare foarte evident, datorită aproape exclusiv lui Iurie Darie (și firește regizorului în măsura contribuției sale). Rolul lui Ștefan Vardia, eroul piesei, utecistul care învață o clasă întreagă „că școala nu este un maidan de golănisme” și încă și mai mult, nu are nici pe departe farmecul lui Barbarossa sau al lui Tarzan. Cu toate că pe parcurs are unele scipiri, el rămâne într-o măsură un copil de zahăr (ceva mai mare de ani) care adoră untura de pește. Dar această remarcă o faci citind textul. Pe scenă Ștefan Vardia este simpatic; cînd își dăscălește tovarășii are un zimbet prietenos și modest; este principial fără a fi doctoral, deștept fără ifose, generos fără fanfaronadă. Personajul are spirit și farmec, dar spiritul și farmecul aparțin actorului Iurie Darie și nu personajului Ștefan Vardia.

Aici actorul a onorat polița dramaturgilor. Dar nu toți actorii sînt dispuși la asemenea gesturi. De pildă, Cornel Gîrbea a mărit deficitul personajului printr-un plus de rigiditate și de conveniență, dînd încă o și mai mare paloare figurii lui Anton Pleșoianu și ratînd în dulcegărie o scenă care ar fi putut să fie gingașă („Noi mohicanii, slujitorii zeiței Acatama vom spune totdeauna adevărul...”)

Pentru ce autorii au scos din sfera comediei pe acela din care voiau să facă cel mai clarvăzător erou al lor? Pentru ce i-au pus pe buze numai zimbete ocrotitoare, iar în gură replici fără sare, din care rezultă deosebiri între artă și știință („În artă, lucrurile nu e nevoie să fie spuse totdeauna pe de-a întregul. Artă sugerează...” etc.), rezultă politica față de cadrele vechi, rezultă orice — în afară de o individualitate? Pentru ce nu sînt lăsați sfîncii să trăiască printre piramide?

Pentru ce au simțit autorii nevoia să sublinieze cu trei culori, anumite gesturi? Pentru ce Mișu Felecan cînd își trimite colegul după țigări mai crede necesar adausul: „am vrut să-l umilesc”? Pentru

ce profesorul Butnaru pe care, vedem foarte bine, nu-l interesează altceva decît mișcările scoarței, vrea, de cîte ori apare în scenă, să ne asigure că el „nu crede în om”? Vă dau cuvîntul că și fără acest ajutor și într-un caz și-ntr-altul, înțelesesem intenția. Vecinul meu de bancă — la fel. Căci la urma urmei — cum spune Pleșoianu — „arta sugerează”.

E bine să amestecăm utilul cu frumosul. Romanticii au pus laolaltă scene în care se plînge și se ride. Dar amestecuri ca cel de care vorbeam mai sus sînt tot așa de greu digerabile ca siropul la salata de castraveți. Pentru ce se opune gravitatea — risului? Pentru ce autorii de comedii — și în bună măsură și Virgil Stoenescu și Octavian Șava — s-au lăsat antrenați de această prejudecată inventată de cei ce-și închipuie că zimbetul știrbește importanța ideilor, iar exuberanța degradează autoritatea anumitor eroi?

Dar ar fi disproportionat să insistăm mai mult. Adevărul este că în măsura în care dramaturgii au izbutit să iasă din plasa acestei prejudecăți, rezultatele sînt reușite și ele determină culoarea generală și a textului și a spectacolului. Atmosfera *Notei zero la purtare* este îmbibată de poezia gingașă a adolescenței cu tot ceea ce presupune ea: candoare și exaltare, sfiala primelor mărturisiri, teribilismul utimelor pozne și durerea celor dintii înfrîngerii, întrebarea tulburătoare „ce vom deveni?”... Este însă o poezie care stă sub semnul unei anumite epoci și poartă sigiliul ei: Johnny vinde și cumpără la negru țigări americane și conduce conga pe coridoare; Mișu Felecan, băiatul colonelului și seniorul clasei, îi poruncește servului său să-i scrie compoziția la limba romînă ca și mai înainte; dar venirea unui nou coleg îl tulbură și îl aruncă la acte nesăbuite pentru că elevul nou este utecist. Profesorul de istorie a început să tremure de frica celor de la minister, dar încă nu atît de tare încît să nu spună fetei lui Pleșoianu: „vezi-ți ca și pînă acum de treburile dumitale de „elevă”... Femeile să nu se amestece în răzmerițe, că-s și neputincioase și nepricepute. S-aude? Nu te lua după Ioana d'Arc! Franțuzaica aia rurală n-a fost decît o mică exaltată, care a aruncat inutil și gratuit niște pietre în balta istoriei!”

Această poezie a liceului este proprie fiecărui erou. Ea nu învăluie caracterul la suprafață, ci pornește dintr-un resort mai ascuns, pentru că în general, eroii au sufletul delicat, sînt sfioși, stăpîniți de pudoarea de a nu se arăta sentimentali.

De aceea personajele se dedau la lirism numai în momentele în care autocontrolul pare slăbit. Din păcate însă, suavitatea sentimentelor se transformă pe alocuri — și mai ales în ultimul act, care constituie de altfel o remorcă inutilă — în sentimentalism, romantismul de calitate în romanișizitate siropoasă și prăfuită, ca orice romanșizitate. Barbarossa face adevărate acrobații ca să nu se afle pasiunea sa pentru astronomie și, timid, nu reușește „să-i vorbească” Danei. Ștefan Vardia poartă melancolia unei dragoste tănuite; Daniel Popovici, secretul unui personaj care amintește de „Microbul”, sub o mască impenetrabilă (din păcate uneori prea tristă, mult prea tristă pentru o comedie). Până și Tarzan, boxerul pasionat, pentru care directele de dreapta par să fie totul în viață, gata din orice să se ia la bătaie, are o căldură interioară și o generozitate pe care înfățișarea sa nu le trădează.

Discreția aceasta a fost păstrată în regia lui Ion Lucian. Atmosfera și caracterul au nuanțe fine. Arcadie Donos (Tarzan) este masiv, pitoresc, bonom, cu gesturi impulsive și stăpîniri comice; Eugenia Bădulescu (Mariana) sirguincioasă, sensibilă, cu un suris nostalgic, cam prea nostalgic pentru fata care l-a iubit pe Mișu; Aurelia Vasilescu (Dana) a apărut așa cum trebuia: o femeiușcă în devenire, în capul căreia sint numai gulerașe și ciorapi nylon fără dungă; Nicu Iacob (Ion Pascu) un malagambist fervent, deși cam monoton din cauza clișeeilor; Constantin Dinescu (Daniel Popovici) a reușit un lucru cu totul remarcabil: a dat expresivitate inexpressivului, a făcut adică dintr-un chip voit șters un personaj care se întipărește în memoria spectatorului.

Nuanța a fost păstrată pînă la chipurile groțesti, cum este domnul Vuca, din care Neamțu-Ottonel a făcut un zbir foarte comic în intoleranța sa, cu turnuri psiho-

logice fine, important și laș, dar laș fără clănțănit din dinți și tremurături de genunchi. Și pentru că sintem la corpul didactic, de vreme ce el se consideră ca făcînd parte din acesta, trebuie să punem aici și pe intendentul școlii, pe moș Griguță, căruia Stelian Niculescu i-a dat mult din farmecul bătrinelor ordonanțe care vorbesc despre general cu „noi” „noi am fost”, „noi am condus”...

Aceasta nu înseamnă că în tabloul general al spectacolului nu sint colțuri mai puțin lucrate. Profesorul de geografie (Tomazoglu) nu are tonuri și semtonuri. Din cauza textului, dar nu numai din cauza lui, apariția acestuia este tristă și compactă ca o pată de negru. Nu există negru închis și negru deschis. Pentru ce atîta sumbru și atîta tristețe într-o comedie?

Actorii Radu Dunăreanu (Mișu Felecan) și Dinu Moiescu (Nicu Dumitran) sint cum se spune „în rol”. Cu toate acestea, fantezia și culoarea sint răspindite cu multă parcimonie. N-ar fi pretins Mișu Felecan mai multă strălucire și îndrăzneală, mai multă ascuțime de spirit care să-i justifice puterea seniorială?

Am lăsat intenționat la sfîrșit pe Aurel Cioranu (Barbarossa), tocmai pentru că alături de Iurie Darie lui i se cuvine o mențiune specială. Barbarossa este un zăpăcit cu umor, este sentimental cu sfială, pasionat cu anumită jenă, candid cu cea mai mare dezinvoltură.

Dacă n-aș fi cronicar, lui Iurie Darie și lui le-aș pune nota 10 cu distincție. Dar cum sint cronicar, trebuie să mă feresc de asemenea izbucniri ieșite din protocol și să vorbesc în limbajul nostru, adică despre „talente promițătoare pe care le-a scos la iveală acest spectacol în care autorii ne arată că...”

Ecaterina OPROIU

Rețete meșteșugărești

Prezentarea pe scena Teatrului Național din București a unui spectacol cu un text aparținînd unei literaturi cu tradiții atît de diferite de ale noastre, ca ale culturii chineze, pune probleme interesante: pentru public, necesitatea de a se instrui cu adevărate valori ale unei civilizații milenare; pentru oamenii de teatru, eficacitatea metodei prin care artiștii s-au apropiat de fenomenul puțin familiar al unui text de cultură extrem orientală.

Cupa răsturnată, prelucrată după o dramă clasică chineză, este iscălită de scriitorul sovietic A. Glova. Ne aflăm în China feudală, secolul al XII-lea. Bândiții asediază templul în care se află frumoasa In-In, împreună cu mama ei Tsu-i, „văduva onoratăului ministru” și sclava lor Hun-Ian. Un tînăr student, Tchang, care o iubește și e iubit în taină de In-In, izbutește să salveze templul. Odată primădia trecută, Tsu-i regretă făgăduiala

făcută studentului de a-l accepta ca ginere; dacă acesta ar primi să fie înfiat, ea ar putea căsători pe In-In cu fiul unui înalt demnitar. Dar tinerii se iubesc și nu pot accepta acest tirg. Ajuțați de Hun-Ian, tinerii trec peste hotărîrea părintească, și, în cele din urmă, fug ca să-și salveze iubirea.

Această dramă se mai joacă și astăzi la Pekin sub numele de *Hun-Ian*, subliniind suferința tinerei sclave, care re-

nunță la propria ei dragoste pentru student, din fidelitate față de stăpîna sa.

Limbajul, ritmul și mentalitatea specifică sînt armonios împletite cu tema atît de interesantă a dramei. Gingășia sentimentelor, imaginația poetică, subtilitatea gândirii — toate se îmbină firesc cu o ironie ascuțită, bazată pe o lucidă observare a ceea ce se pretează la satiră. Politețea tradițională a poporului chinez ia forma unei ipocrizii odioase la văduva ministrului, îmbracă cu pudoare sentimentele înflăcărâte ale celor trei tineri sau ascunde goliiciunea gândirii starețului. Acest mod de exprimare, comun tuturor personajelor, de parte de a le uniformiza, constituie doar o pojghiță transparentă care dă mai mult relief fiecărui caracter în parte, creînd totodată stilul unitar.

În piesă, ritmul lent și de largă desfășurare, care cuprinde un text îndeosebi liric la început, se strînge brusc și, ținut cu note comice și cu puternice accente dramatice, se precipită spre final. Spectacolul însă (regizor — Traian Nițescu) nu are ritm, e monoton: în primul rînd, din pricina fragmentării absolut nemotivate a tablourilor mai ample prin formale stingeri de lumină; în al doilea rînd, din cauza deplasării accentului dramatic. În principiu, fiecare rol atinge, în evoluția sa, un punct culminant; dar, dintre toate aceste accente, unul singur trebuie să predomină, și anume, acela al *rolului care poartă ideea de bază* a spectacolului. În cazul de față, momentul cel mai puternic îl datorăm actriței Eva Pătrășcanu care,

cu replica sa „A răsturnat cupa, mamă!”, cuprinde sala de un fior tragic. Dar aceasta nu e momentul cel mai important, deoarece nu In-In, ci Tchang, studentul, este eroul principal al piesei, și asupra lui trebuia să cadă accentul.

Mentalitatea sănătoasă a poporului chinez, puțin înclinat spre misticism și dornic de o cercetare realistă a vieții, a ridicat la rangul de conducători, de eroi favoriți, pe înțelepți, nu pe preoți sau pe



Eva Pătrășcanu (In-In), stînga; Elena Galaction (Tsu-I), dreapta.

soldăți. În interpretarea lui G. Dănciulescu, rolul studentului, al acestui „pui de înțelept”, poate aparține oricărui teatru clasic sau romantic. El joacă „în general” un tînăr îndrăgostit și nefericit în dragostea sa. Pe alocuri exaltat și poetic, alături cu un umor elegant, dar tot timpul rupt de restul acțiunii, personajul nu trăiește, nu convinge, nu interesează. Interpretul a realizat mai curînd un student în accepția europeană, tip Heidelberg.

Or, fără studentul Tchang, cu greutatea specifică necesară, piesa se dezechilibrează.

Un alt personaj, văduvit prin interpretare de o parte din valoarea sa, este sclava Hun-Ian. Plină de viață și de haz, cu jocul sincer și direct pe care i-l cunoaștem, Raluca Zamfirescu a cucerit fără efort simpatia publicului, creînd o Hun-Ian sănătoasă, optimistă și curajoasă. Dar interpreta și regia au pierdut din vedere durerea adîncă, ascunsă, care dă cu totul alt caracter exuberanței și glumelor acestor fete. De aceea, scena în care sclava, rămasă singură în noapte pentru a pămînt fericirea stăpînei și a aceluia pe care ea însăși îl iubește, cu tot talentul interpretării, nefiind pregătită de scenele anterioare, n-a atins gradul de emoție necesar.

Din această piesă se vede că preoții n-au constituit niciodată, pentru poporul chinez, un prilej de dragoste sau admirație deosebită. Cinismul fără perdea al starețului, indiferența lui față de tot ce nu-l lovește personal, filozofia găunoasă, slugărnicia față de cei puternici, lipsa totală a oricărei virtuți omenești, sînt prezente

în jocul lui Jenică Constantinescu. Se simt milenile de praf așternute pe figura și glasul falsului înțelept.

În rolul tinărului călugăr, Șerban Iamandi a dat o interpretare mai modernă personajului, dar asta îl rupe de atmosfera piesei și, în general, interpretarea sa încarcă rolul cu un spor de importanță pe care, de fapt, în acțiune, personajul acesta nu-l are.

O surprinzătoare apariției este Hoi-Min, călugărul leneș și viteaz, consumat deopotrivă de vicii și de înalte aspirații omenestii. Interpretarea lui Dem Rădulescu a cuprins complexitatea de caracter a personajului. Îmbinând replica groasă, cu momente de emoționantă delicatețe sufletească, utilizând o variată gamă de mijloace de comedie, cu inteligență, îndrăzneală și talent, interpretul a întruchipat acest curios amalgam sufletesc, impunându-l cu autoritatea adevărului.

Alt caracter specific mentalității chineze, dar surprinzător pentru noi, ținând seama de epoca în care se petrece acțiunea, este spiritul atât de îndrăzneț și liber al legăturilor de dragoste. Doi tineri se iubesc în afara legilor, iar când acest lucru se află, noțiunea de „păcat”, în accepția sa mistică, nici nu apare în discuție. Nobila doamnă Tsu-I, se împacă imediat cu această idee, hotărînd să treacă peste căsătoria încheiată neoficial care-i contrazice ambițiile. De altfel, întreg personajul e construit pe un calm majestuos, expresie arogantă a clasei căreia aparține. Elena Galaction a realizat această trăsătură, izbutind, de la prima sa apariție, să creeze stilul personajului. Dar după ce comunică această impresie de autentic, caracterul nu continuă să trăiască, ci numai se prezintă. Or, acest rol nu se poate reduce la aspect, la formă. Oricît de odioasă, „văduva onoratului ministru” e om, trăiește pentru ceva, dorește și urăște ceva în viață. Rămîne de stabilit ce anume; și am fi dorit ca, măcar o clipă, să cadă masca, pentru a vedea omul.

Glasul de o subtilă muzicalitate al Enei Pătrășcanu — apariție gingașă și grațioasă ca un porțelan străvechi — a purtat atenția fermecată a publicului de-a lungul dramei. In-In este o Julietă stranie, copilăroasă și totuși femeie, plină de canoaze și de o subtilă cochetărie, capabilă de momente de mare comedie și de cele mai sfișietoare accente dramatice. Plinsul prefăcut, cu sonorități ascuțite de pasăre, cu care apare în fața mamei sale, și plinsul interior, de mare putere tragică din clipa cînd se pregătește de nuntă și moar-

te, demonstrează posibilitățile tinerei actrițe. Grația în mișcări face ca atitudinile sale, rupte din stampe și ceramice chinezești, să nu rămînă poze clasice, ci să alunece firesc dintr-una în alta, continuu susținute de glas și de mimică, încît nu par exotice, ci foarte firești. Gingășia cu care trăiește orice moment, forța dramatică a unor scene, violentă și dureroasă, întregeste personajul complex redat de Eva Pătrășcanu.

Spectacolul degajă o oarecare confuzie a concepției regizorale, care scade atît din valoarea de document, cît și din puterea sa artistică. Traian Nițescu pare să fi considerat separat *tema*, pe care a generalizat-o, și *forma*, pe care a privit-o în sine ca o curiozitate exotică; pe de o parte, există o interpretare „în general” (Tchang) lipsită de orice caracter specific al locului și timpului cărora aparține personajul; pe de altă parte, ne aflăm în fața unei forme perfecte (Tsu-I), lipsită de orice conținut uman, de viață.

Din punct de vedere plastic, formele arhitecturii chineze apar pe scenă; dar decorul de teatru nu cere numai o aproximativă respectare a logicii istoriei, ci pretinde o înțelegere pe deasupra cunoștințelor de bibliotecă. Cantitatea inutilă de flancuri și panouri nu salvează lipsa de inspirație, nici nu acoperă greșita înțelegere a spiritului unei opere. În locul unei scene libere și a citorva elemente sugestive, spectacolul prezintă o îngrămădire de forme urit colorate, care obosesc ochiul și creează confuzii. Costumele — cele mai multe în culori moarte — n-au fost armonizate (Hoi-Min apare într-un costum verde care îl dizolvă în decor; în marea scenă de dragoste din actul III, In-In și Tchang apar într-un verde și albastru care nu merg împreună). Alternanța de materiale prețioase și pinză vopsită ni se pare nemotivată deoarece nu vine să întărească o diferență de clasă.

Aceste erori provin dintr-o insuficientă studiere a caracteristicilor poporului care a creat opera respectivă, din menținerea în formule tip, care rup conținutul de idei de viața reală. Se ajunge astfel la un pitoresc de album, nici măcar întru totul autentic.

Asemenea rețete meșteșugărești, lipsite de gîndire și frămîntare artistică, surprind cu atît mai mult cu cît vin din partea unui regizor tînăr care ar fi putut dispune în orice caz, de mult mai mult entuziasm.

Rodica GHEORGHIU

Omenescul personajelor

Comedia *Tache, Ianke și Cadir* de Victor Ion Popa dovedește odată mai mult că orice piesă implică o secțiune în realitate, operată într-un punct nodal. În felul acesta, desfășurarea faptelor, oricât de sim-



Scenă din actul I

plă, este surprinsă în dramatismul ei, într-o zonă unde cel mai mic gest este revelator pentru caracterul personajelor.

Doi prieteni și vecini — un român și un evreu — își văd tulburată mărunta existență de o viață întreagă, datorită dragostei infiripate între copiii lor. Nici Tache, nici Ianke nu se simt în stare a se elibera de prejudecățile timpului și ale rasei lor: căsătoria între un român și o evreică li se pare o problemă insolubilă. E nevoie de intervenția celui de al treilea prieten și vecin, turcul Cadir, care, sub aparența unui fatalist pasiv, se dovedește un om ingenios și hotărât. Mințind, rind pe rind și diferit, pe Tache și pe Ianke, el îi va convinge să consimtă la plecarea și căsătoria celor doi tineri, va obține de la părinți banii necesari pe care îi va investi în propria sa negustorie — înfloritoare acum, deoarece se bucură de clientela românului și a evreului, renegați respec-

tiv de mahala și de comunitate — și va da adăpost tinerilor căsătoriți.

Pe scena Teatrului de Stat din Pitești (care reluind această savuroasă comedie a a unui autor român nejuțat în ultimii ani, a dat un exemplu demn de a fi urmat de către celelalte teatre din țară) — regia lui Ion Olteanu are meritul de a fi făcut din cele trei acte tot atâtea planuri în adâncime, ca trei straturi ale vieții materiale și sufletești a personajelor, vizibile chiar în decor (Lucu Andreescu). Primul act se petrece în fața celor trei prăvălii, dintre care două îngemănate (a lui Tache și Ianke): este stratul superficial al relațiilor cotidiene cu clientela și cu corpul de prejudecăți ale mahalalei și comunității, în care domină valoarea banului. În planul acesta, însoțirea lui Ionel și a Anei pare o imposibilitate. Cei trei negustori discută, firește, dar rămân pe cit cu puțință în spațiul prăvăliei proprii.

Omenia personajelor, abia schițată până acuma, se dezvăluie în actul și planul al doilea: pridvoarele și curțile interioare ale clădirilor. Aici totul este mai cald, mai apropiat; despărțitura este o simplă convenție gospodărească, peste care vecinii își trec reciproc gustările; păstrându-și individualitatea economică, românul și evreul se comportă ca membrii unei singure familii. În această zonă, personajele au mai multă spontaneitate și adâncime sufletească, se invectivează reciproc și se împacă; e-courile mahalalei și ale comunității pătrund desigur și aici, însă riposta este, de data aceasta, promptă și categorică; „invențiile” lui Cadir, menite să rezolve conflictul, sugerează legăturile intime dintre cele două familii; limbajul negustoresc, îndeosebi al lui Ianke, rămâne un simplu tic verbal, fără acoperire: sub el se dezvăluie omul adevărat, integru și vibrant.

În sfârșit, zona cea mai profundă (actul III) este aceea a grădinii comune: gardul despărțitor a dispărut; în locul lui se află lavița pe care cei doi tineri se refugiau în dragostea lor, atunci cînd, în fața prăvăliilor, părinții rămăneau ancorați în conflicte și interese de rasă care nu le erau proprii. Este un plan adînc, nediferențiat, în care a dispărut orice minciună și convențional, în care personajele își descoperă fibrele fine ale vieții lor sufletești: sub vulgaritate — gingășia, sub interes — generozitatea, sub disimulare — sinceritatea.

Justețea unei asemenea viziuni se însoțește de o înțelegere și potențare a im-

plicațiilor umaniste ale piesei. Pe linia unei comedii ușoare, regia a subliniat lucrul de simpatie care se întrevade în satira lui Victor Ion Popa. Refuzul de a specula efectele, de a se lăsa antrenat spre melodramă, ni se pare cu deosebire indicat. Singura noastră rezervă este că viziunea de care aminteam n-a fost dusă până în ultimele ei consecințe, rămânând mai mult sugerată, după cum tempo-ritmul, în cadențe egale, a prezentat un conflict static, dat dintru început, lipsit de evoluție.

În rolul lui Ianke, Gheorghe Leahu a creat o foarte bună mască de o agilitate spirituală deosebită. Prezența scenică a personajului nu vine numai din pasta verbală (la finele actului II, interpretul a pierdut puțin din culoare și spontaneitate), ci mai ales din căldura interioară a omului. Sub vulgaritatea injuriei se întrevade curățenia sufletească, bunătatea, ca o materie limpidă pe care propriile sale cris-

taile o diformează. Interpretul a dat viață rolului tocmai prin scoaterea în relief a acestei discrepanțe dintre substanță și expresie.

Distanța care se cascadează între interpretul principal și restul distribuției — din care menționăm silueta lui Ilie (Cristian Șerbănescu) — dăunează spectacolului. Problema dublurilor, îndeosebi în teatrele care întreprind turnee în perioada iernii, trebuie să se bucure de întreaga atenție a regizorilor. Cazul Teatrului de Stat din Pitești care joacă *Tache, Ianke și Cadir* cu trei titulari înlocuiți nu trebuie să se repete. Un spectacol nu trebuie să fie numai prilejul unei performanțe artistice a citorva interpreți, ci o chestiune care privește întregul colectiv — și atita timp cit cortina se ridică, seară de seară, ea trebuie să dezvăluie de fiecare dată nivelul artistic real al teatrului respectiv.

Ștefan POPA

Dilemă stilistică

Turcii prigonesc populația unui sat maghiar din Ardeal (după graiul oamenilor, undeva în secuime). Pentru niște datorii făcute la circumă de răposatul ei soț, văduva Bara e amenințată să i se scoată la mezat bruma de avere ce i-a mai rămas. Sfătuită de parohul satului, femeia cere fiului ei, Imre, să se însoare cu o fată bogată — singura puțință de a-și salva bunurile de la comia stăpînirii. Imre, care pină atunci se ținuse departe de petrecerile și jocurile tinerilor — tocmai pentru a nu ceda beției, ca taică-său — făgăduiește să se ducă în aceeași după masă la horă, unde-și va alege mireasa. Acolo află de la pădurarul Bódorgány pricina patimii părintești: există prea puțină libertate în lume. Mărturisirea pădurarului îl însuflețește pe Imre și face să mijească în conștiința lui dorul de libertate și de justiție socială. Mai ales că în codrii din împrejurime — i-o spune tot Bódorgány — viteazul Fótonfót (Peticitul) își adună haiducii și se pregătește de luptă împotriva asupritorilor. Cei doi prieteni — Imre și Bódorgány — se hotărăsc să intre în ceata lui Fótonfót. Înainte de a pleca însă, Imre își va lua nevastă: pe aceea care din clipa întâlnirii îi va arăta credință și dragoste, dezvăluind o mare frumusețe sufletească. Alegerea lui Imre se oprește asupra sârmanei giscărite Békaszemű (Ochi-de-broască), slujnica parohului și urita-uritelor din sat.

În ciuda protestelor materne, Imre își duce mireasa acasă. Încrederea și iubirea flăcăului sint răsplătite: ele dezleagă pe Békaszemű de blestemul urîteniei și îi redau frumusețea de odinioară. Imre și Bódorgány, cărora Békaszemű le-a încredințat o parolă pentru Fótonfót, pleacă spre tabăra acestuia. Drumul e lung și obositor, dar voinicii sint călăuziți de un șoim bătrîn. Deodată, după un popas, semnale de goarnă îi vestesc că se află pe pămîntul libertății, în preajma sălașului haiducesc. Prinși de iscoade, ei sint imediat conduși în tabără, unde ostașii se pregătesc de luptă, cîntînd și dansînd. Imre și Bódorgány își mărturisesc dorința de a lupta în rîndurile haiducilor și Fótonfót îi primește cu drag, mai ales că parola dată de Békaszemű se dovedește eficientă.

Între timp, satul e invadat de turci și însuși Pașa apare să-și ia prada. Atras de frumusețea miresei lui Imre, acesta vrea s-o răpească, dar nu i se dă răgaz fiindcă în piață apar haiducii. Turcii sint alungați, iar Pașa este ucis în luptă dreaptă de viteazul Fótonfót. Satul își redobîndește libertatea; în același timp, se face și dreptate: Fótonfót alungă pe primarul Pipa și pe ajutorul său și în locul lor înscăunează pe Bódorgány și pe Imre. Bucuriei generale i se adaugă fericirea lui Fótonfót care, în Békaszemű, o recunoaște pe Katalin, fiica lui pierdută. Haiducii își iau rămas

bun și pornesc să lupte mai departe în numele libertății...

Totul s-a petrecut în mai puțin de trei zile, de unde și titlul ultimei piese a lui Kiss Jenő, *Trei zile fac un an*, care se joacă la Teatrul Maghiar din Cluj. Autorul și-a denumit lucrarea *basm dramatic* (mesés jatek) fiindcă — ne spune el — „se situează undeva între basm și realitate. Tonul este acela al basmului, după cum ține de basm și faptul că acțiunea nu poate fi plasată cu precizie în timp și spațiu; în schimb, conținutul frătat — a-suprirea de odinioară și lupta pentru libertate — aparține unei realități îndeobște cunoscută, iar personajele care au ceva de spus pe parcursul acțiunii sînt de asemenea oameni concreți, desprinși din viață”. Argumentarea dramaturgului nu se oprește însă aici. El simte parcă nevoia să răspundă unei întrebări lăuntrice: „De ce n-am scris, în acest sens, o piesă realistă, bine determinată istoricește? Pentru că am vrut să arăt spectatorului într-un mod mai colorat, mai accesibil, mai captivant, cit de uriaș este tezaurul luptei pentru libertate în trecut; pentru că am vrut să fie pe înțelesul tuturor ceea ce am avut de spus”. Să vedem în ce măsură intențiile mărturisite de autor își găsesc corespondențe în piesă și în spectacol.

Întîi, nu se poate spune că acțiunea piesei e în afara timpului și spațiului istoric. Ca loc, oricine poate recunoaște — așa cum am mai menționat, după graiul sătenilor — regiunea secuiască; spectacolul întărește convingerea aceasta prin costumația personajelor: portul stilizat al secuilor. Timpul? Ocupația turcească a Transilvaniei. E drept, o perioadă cam lungă — aproape trei secole — totuși, relativ lesne de definit în ceea ce privește condițiile sociale și economice ale populației băștinașe.

În al doilea rînd: *fantasticul*, element structural în basm, apare doar ici și colo în desfășurarea acțiunii și în episoade cu totul izolate. (Vraja care, pentru cîteva clipe, împiedică pe Imre și Békaszemű să se apropie unul de celălalt, în finalul actului întîi; „schimbarea la față” a lui Békaszemű — actul doi; în sfîrșit, șoimul, pasăre măiastră, care-i conduce pe voinici prin codru, în totul trei episoade). De altfel, regia (Delly Ferenc) nîci nu a insistat asupra fantasticului, rezolvînd în mod expeditiv momentele amintite. În rest, personajele și situațiile au fost mereu concrete și reale, tonul spectacolului fiind departe de basm.

Regizorul și actorii au făcut — și au

putut face — abstracție de ceea ce ar fi constituit în intențiile autorului elementul de basm, socotind că au în față mai curînd „o piesă realistă, bine determinată istoricește” și au realizat-o ca atare, într-un spectacol unde abundă cîntecele și dansurile, unde melodia se îmbină cu textul piesei. Muzica lui Márkos Albert constituie, în această montare complexă, unul din factorii cei mai izbutiți. Ideată pe motive de folclor secuiesc, ea a făcut un loc larg gîndirii originale a compozitorului, care a excelat îndeosebi în partiturile de dans și de cor ale haiducilor.

Deși actorii și-au interpretat cu pasiune rolurile (remarcîndu-se în mod deosebit Varga László de la Opera Maghiară, în Imre, dovedindu-se un bun actor de proză; Sz. Kapusi Mária, într-o Békaszemű total dăruită iubirii sale; Dorian Ilona, frumoasă și dezinvoltă, în Katalin; Márton János, în Bódorgány; Orosz Lujza, o văduvă Bara plină de umor, și Szentes Ferenc, în primul Pipa), spectacolul n-a dobîndit totuși un stil elevat, apropiindu-se mai mult de genul operetei. De fapt, locul aurei de basm, locul aceluia fior și farmec propriu poveștilor — fie ele dramatice — a fost luat de o anumită facilități și de un idilism sărbătorec, străin de implicații dramatice. (Aici au contribuit din plin decorurile și mai ales costumele (Szakács György) — festive și contrastante cu sărăcia pe care voiau s-o sugereze. Toată lumea, cu excepția turcilor și a chiaburilor, poartă veșminte peticite, dar cum? Pe impecabile straie de sărbătoare s-au cusut ici și colo, cu maximă îngrijire, niște petice multicolore, la fel de festive ca și hainele.)

O asemenea întorsătură, desigur negîndită de autorul celor *Trei zile fac un an*, se datorește dilemei stilistice în fața căreia s-a aflat regia. Neavînd la îndemînă destule elemente pentru a realiza o atmosferă de basm, potrivit definiției autorului, ezi-tînd pe de altă parte să imprime spectacolului o alură istoric-eroică, regia a ajuns la un compromis de esență căruia am vorbit. O mai clară viziune stilistică a montării, o mai strînsă colaborare între autor și regie ar fi dus fără îndoială la un rezultat de ansamblu calitativ superior. Fiindcă *părțile* — ideea textului, interpretîi, muzica de scenă — reprezintă un potențial ce se pretează la o mai bună punere în valoare. Condiția eventualei ridicări de ținută a spectacolului ar constitui-o viziunea reorganizată a poetului — și implicit a regiei — în sensul unei mai clare determinări stilistice.

Există, firește, nenumărate moduri — care se concretizează scenic în tot atâtea nuanțe — de a-ți apropia, regizoral vorbind, un text dramatic, după capacitatea de înțelegere și după ținuta culturală, după temperament și sensibilitate, după preferințe, ca să nu spunem afinități electice. Libertate li se acordă tuturor — de la cel mai cuminte la cel mai îndrăzneț — cu condiția de a nu denatura sensurile, de a se situa în cîmpul de acțiune al artei. Se refuză, în schimb, orice încercare de a preschimba arta în moneda ieftină a diletantismului.

Într-un sat poposesc soldații unei avangărzi. Unul din țărani frunțași îl găzduiește pe comandant. Țăranul are o fiică frumoasă și pură. O rivnește comandantul, o rivnește un căpitan al său, o rivnește și un ramolit *hidalgo* din regiune. Pînă la un punct, țăranul izbutește să deoace insidioasele urzeli ale celor trei curtezani. Dar căpitanul, mai întreprinzător și mai lipsit de scrupule, îi răpește fata, o duce în pădure și o necinstește. Între timp, țăranul e ales judecător. El va face dreptate — ca magistrat și ca părinte — spînzurîndu-l pe căpitan. Regele, sosit cu grosul trupelor, sancționează acțiunea țăranului și-l confirmă judecător pe viață.

E o piesă de teatru — să-i zicem *Judecătorul* —, mai bine zis anecdota unei piese de teatru. Ea, anecdota, așa cum am povestit-o, a fost prezentată pe scena Teatrului de Stat din Sibiu, sub îngrijirea regizorului Iosif Maria Bită.

Foarte bine — vor observa cititorii. Regizorul a organizat și condus spectacolul *Judecătorul*. Foarte bine — vom spune și noi — numai că titlul exact al piesei e *Alcadele din Zalamea* (alcaide însemnînd judecător pe spaniolește). Satul e Zalamea, regele e Filip II, comandantul e don Lope de Figueroa, căpitanul se numește don Alvaro de Atayade, țăranul e Pedro Crespo, *labrador*, lucrător al ogorului, fiica lui e Isabella. „Acțiunea — așa cum indică și programul — se petrece în Spania în anul 1580”, pe timpul cînd Filip II pornise războiul pentru coroana Portugaliei.

Autorul piesei e don Pedro Calderon dela Barca, cel mai mare dramaturg spaniol, alături de Lope de Vega, cu care e contemporan. Tragediile și comediile lui — socotesc criticii — formează epopeea națională a poporului spaniol, care n-a avut una de felul lui *Chanson de Roland*, spre pildă. Ele sînt încărcate de semnificații istorice și tradiționale, iar *Judecătorul*



C. Rădulescu (Crespo)
în „Alcadele din Zalamea“

din *Zalamea*, în special, e o expresie de înaltă valoare artistică, un simbol al democratismului în Spania. În această tragedie își găsesc puternic ecou și ilustrare deplină faimosul vers al poetului Rojás: „Del rey abajo ninguno” (nici un om mai prejos de rege), cum și mindra deviză a poporului din Navarra și Aragon: „Uniți, noi facem mai mult decît voi și fiecare din noi e tot atît ca voi. Noi vă facem regele nostru dacă ne vegheați drepturile și libertățile, dacă nu, nu!” Calderon a vrut să demonstreze și a demonstrat — prin figura lui Crespo — cum poporul spaniol și-a apărut demnitatea și drepturile împotriva silniciei și bunului plac al nobilimii. În finalul tragediei, majestății regale i se opune majestatea — înmîit mai sublimă — a poporului, care iese biruitoare și rămîne ca un memento pentru veacuri: „nici un om mai prejos de rege”.

Alcadele din Zalamea nu e valoroasă numai prin mesajul pe care-l conține. În această piesă, Calderon s-a dovedit un mare și viguros pictor de caractere și de moravuri care sînt și rămîn — accentuăm — ale unei perioade și ale unor figuri istorice bine determinate.

Aceste elemente de înțelegere și de interpretare au lipsit în spectacolul de la Sibiu. Și e limpede că pricina zace mai cu seamă în insuficiența regiei. (Ea nu-și poate găsi circumstanțe atenuante nici într-o posibilă intenție de a conferi „valabilitate general

umană" spectacolului, fiindcă aceasta nu se dobîndește prin abstracțiuni, prin ignorarea realității istorice, ci dimpotrivă, prin tratarea bogată și prin punerea în valoare a tuturor elementelor particulare, specifice unei epoci și unei ambianțe: patrimoniul moral al generațiilor e împlinit de Calderon în experiența concretă și individuală.)

Alcadele de la Sibiu a fost un spectacol submediocru, diletantist. De la decor și costume (Eugen Groșanu), care au oferit un cadru și o înveșmîntare cu totul arbitrară, de un gust imprecis și simplist (și cînd te gîndești că don Pedro a fost contemporan cu nu mai puțin ilustrul Velasquez!) la figurație — grup gălăgios de adolescenți de școală medie — și pînă la interpreții dezorientați. Am trăit impresia penibilă de a vedea 20—30 de oameni mișcîndu-se fără busolă în scenă, fără înțelegere și fără o credință clară în ceea ce fac. Ca un ucenic vrăjitor — dar fără un final fericit — regizorul Bita a declanșat resoartele spectacologice și stihiiile scenei au prins să dăntuiască într-o candidă devălmășie, pe care n-a putut s-o domine și care l-a luat — odată cu spectacolul — în suvoiuul ei repede și dezordonat.

Dintre interpreți nu s-au salvat decît Costel Rădulescu (Crespo) și, în parte, Stelina Stoicovici (Isabella). Cel dintîi a luat rolul pe cont propriu, izbutind să-i dea demnitate și tensiune (fără să ajungă

la o mare creație, ceea ce ar fi fost imposibil în condițiile arătate). Stelina Stoicovici a dovedit că dispune de calitate, însă a fost supusă unei încercări profund anti-artistice: regizorul i-a impus să susțină scena din pădure pe un continuu plins și sughit, cu un efort excesiv de intensitate și de durată, care a apropiat episodul de o tratare naturalistă.

În rest, ceilalți interpreți au fost la nivelul general al spectacolului. Un Juan (Horia Benea) foarte departe de acel *rapaz*, flăcăul romanțelor populare spaniole, un Juan care vorbește cu răspicat — și de aceea supărător — accent regional și se mișcă aidoma unui amator dintr-o echipă artistică; o Chispa (Eugenia Barcan) care numai scinteioară (acesta e sensul numelui) n-a fost, ci mai degrabă un paj frivol de operetă; un Filip (Const. Stănescu) cu o majestate de carton; un don Mendo (Valentin Gustav) care a încercat să-l șarjeze pe Don Quijote și nu fenomenul social ilustrat de personajul lui Cervantes etc.

Ne oprim aici, exprimîndu-ne mîhnirea de a fi văzut lucrarea unui mare clasic redusă la o montare diletantistă și nevertebrată. Fiindcă a reveni și a vorbi despre interesul și valoarea deosebită a piesei lui Calderon ar fi o încercare de analiză a calităților tragediei, care nu pot fi puse în raport cu spectacolul văzut la Sibiu.

Florian POTRA

„Pseudopledoarie” pentru tinerețe

Exploziile generoase de admirație, entuziasmul la adresa tinerilor sînt uneori ipocrîte. Vechi țesături, cărora anii le-au dat soliditatea unor fibre de oțel, se pun citeodată pavăză pătrunderii depline a tinerilor actori în mijlocul unor colective devenite patriarhale în cumințenia lor artistică. (A fost nevoie chiar ca un ziar să întreprindă un soi de anchetă despre utilizarea tinerei generații în spectacol. Cei care au răspuns au fost însă tocmai aceia care s-au bucurat de privilegii. Glasul celor care aveau revendicări nu s-a auzit, din păcate...)

Printre tinerii de la Oradea, începuturile au fost mai prielnice. În mijlocul lor au venit cîțiva actori *maturi*, cu care s-au pus bazele secției în limba romină a teatrului din localitate. „Tradiția” s-a născut odată cu colectivul.

Zece tineri absolvenți ai Institutului de

artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale”, colegi pe băncile școlii, s-au întîlnit colegi în băncile actului al II-lea al spectacolului *Liceenii*. Potrivirea dictată desigur de necesități de distribuție are și aureolă de simbol.

Anul 1905. Un oraș de provincie, undeva în imensitatea Rusiei, în care oamenii — atunci cînd nu sînt despoți sau ticăloși — duc o existență căreia Cehov i-a închinat numeroase pagini. Aceștia par singurii oameni, la o neatență cercetare. Furtuni uriașe se bat însă în adîncuri și vor crește la suprafață. Vor începe acolo, în capitala palatelor de marmură, dar vor zgudui țara din temelii. Pe baricade și în luptă deschisă, revolta sporește. Intelectualii de mîine sînt alături de muncitori. Liceenii lui Treniov, generoșii „cirmaci ai revoluției viitoare”, sînt pătrunși de semnificația epocii...

...O noapte romantică de vară. Un *parc*

în care răzbat ecourile unei fanfare. Frunzișul ascunde nu numai șoapte lirice și visuri, ci și grave îndoieli despre rosturile sociale și mai ales revolte.

Liceenii sint gata să pornească la luptă cu toate riscurile ei : știu că vor fi umiliți, dați afară din școli, poate închiși, luînd drumurile Siberiei. Școala e putredă ca un trunchi mîncat de carii. „Prestigiul” pentru care luptă directorul Leagușev se zguduie din încheieturi. Profesorii morfolesc lecții și osanale țarului. Taberele se desemnează, lupta va începe.

Văzusem spectacolul și în alte locuri. Și totuși, emoția artistică a fost nouă la teatrul din Oradea ; am urmărit cu un interes proaspăt evoluția liniilor dramatice ale piesei. Ceea ce regizorul și interpreții au știut să descopere, ca o adevărată cheie muzicală în dezlegarea partiturii dramatice, a fost suflul ei romantic revoluționar. L-am simțit în scena în care, sub lumina lunii, adolescenții visează (adevărată guașă într-o pastă discretă), în adunările secrete din magazia de scinduri, sau în scena finală care sugera acorduri grave de muzică eroică.

Trebuie recunoscut că o prejudecată ne-a însoțit premeditat la vizionarea spectacolului : teama de a întîlni, așa cum se întîmplă, în colectivele tinere, stingăciile lipsei de experiență însoțite de anumite înclinări spre rezolvări facile ; și, în cazul *Liceenilor*, o aplecare prea stăruitoare spre scenele din „bănci”, în care tinerii actori puteau să sublinieze acțiunile eroilor, cu propriile amintiri școlare. Pe lingă aceasta ne gindeam că tinerii interpreți mai au uneori și obiceiul ca atunci cînd joacă eroi, la fel de tineri ca ei, să-i alinte, să-i dezmierde cu un fel de infatuare „medelenizantă”.

Prejudecățile, din fericire, s-au dovedit neintemeiate. Spectacolul este lucrat serios, cu economie de mijloace artistice.

Spectatorul este invitat să parcurgă itinerariul dramatic în compania elevei Olga Cernicikina (Cristina Tăcoi), fiica unui mic funcționar. Textul dramatic ni-l indică, poate, pe celălalt erou, pe elevul Pavel, ca principal exponent al conflictului. Olga a adus însă în scenă o tinerețe deplină, gravă și gingașă, visătoare și dirză în a-

Scenă din „Liceenii” de K. Trenlov



ceiași timp. Ghicești în persoana fetei îmbrăcată în șorț negru, o viitoare fiică a revoluției; Olga rămâne prezentă memoriei spectatorului, care nu va fi deloc uimit dacă într-o altă piesă va întâlni același personaj pe baricadă, pentru că tinăra actriță a știut să-și poarte cu naturaleță personajul, de la îndoială și exuberanță la hotărîrea de luptă.

Alături de Olga (Cristina Tacoi) stăruie silueta celui alt licean, George (Gheorghe Gheorghe), care, dacă nu ocupă un loc central în acțiune, și l-a creat în spectacol, nu în dauna unor mijloace artistice sau a colectivului, ci printr-un joc firesc și spontan. Liceanul Pavel (Eugen Nagy) este cel mai copt pentru revoluție, pentru lupta politică. În spectacol însă, el a fost învelit într-un soi de mantie romantică, uneori reticent, alteori mesianic. Așteptam mereu acea scenă care să dezvăluie personajul în adîncurile sale ca pe viitorul bolșevic, soldat al revoluției; finalul ne-a adus-o puțin prea tirziu, dincolo de limitele tensiunii dramatice.

Portretul unui fals liberal, inspirat de aproape din galeria personajelor lui Saltykov-Scedrin și Cehov, a fost adus în scenă de un tânăr interpret (Ion Vilcu). Fizionomia crispatului și amabilului director avea fațete multiple, reflexele cameleonice ale celor cu care avea de-a face. La celălalt pol, am întâlnit chipul unui veritabil proletar, prezentat „neumflat” — nesentențios — muncitorul Artiuhov (Al. Fierăscu).

La început te poate uimi faptul că tinerii au trăit mai firesc personajele mature, decît colegii lor care își jucau propria vîrstă. La cei tineri, răspunsul poate fi găsit în entuziasmul în munca cu rolul, care a atîrnat mai greu decît rutina unor interpreți vîrstnici. Atunci cînd, în locul rutinei, s-a adus însă o efectivă participare scenică la aceeași vibrație cu actorii tineri, am întâlnit interpretări remarcabile. Mama lui Pavel, de pildă, spălătoreasa, ne-a amintit în lacrimile, teama și apoi hotărîrea interpretei sale (Ștefania Popescu) aproape portretul Pelaghiei Nilovna din Gorki.

Se poate însă spune că tinerețea i-a adus regizorului și un neajuns. El s-a

ocupat — asta se simte — cu precădere de tineri, lăsîndu-i pe ceilalți actori pe al doilea plan. De aici și acea distonanță de care vorbeam mai sus. De aceea, am întâlnit un tată de familie care vorbește cu tremolo melodramatic în voce, un președinte de tribunal puțin țeapăn în uniformă, un profesor inconsecvent cu propria sa ramoleală, pe care o părăsește uneori în dauna unei vioiciuni care contrastează cu datele inițiale ale rolului.

Regizorul nu a avut la îndemînă cel mai potrivit cadru plastic. Atmosfera generală a spectacolului a făcut însă ca multe neajunsuri să fie mai puțin resimțite. Cadru general te invită să treci mai ușor peste culorile neinspirate ale interioarelor, să completezi imaginativ vegetația firavă a unei grădini parcă decupată cu foarfeca dintr-o carte cu poze. Se uzitează în cronici formula „un spectacol gîdit”. Acest calificativ îl merită și spectacolul lui Radu Penciulescu. Se poate urmări concepția regizorală, pe care actorii nu o aplică mecanic, ca pe o schemă dinainte pregătită, ci și-o însușesc creator.

Din întregul spectacol răzbate un suflu de viață adevărată. El te îndeamnă nu la indulgență, dar să treci cu vederea odată cu lipsurile scenografice de mai sus, ușoarele stingăcii în mișcare sau chiar dicțiunea încă nu îndeajuns pusă la punct la unii interpreți.

A fost poate o îndrăzneală a începe drumul unui teatru cu un colectiv în care cei mai mulți actori sînt tineri. Îndrăzneala a fost însă răsplătită public și tot ea ne îndeamnă să privim și viitorul cu încredere.

AL. POPOVICI

P. S. — Am intitulat cronică „Pseudo-pledoarie” pentru tinerețe, pentru că de fapt, tinerii actori Cristina Tacoi, Eliza Ploeanu, Alla Tăutu, Ion Vilcu, Eugen Nagy, George Tomescu, Gheorghe Gheorghe, Jean Săndulescu, Al. Fierăscu și regizorul Radu Penciulescu nu au nevoie de o pledoarie pentru munca lor artistică. Spectacolul lor este elocvent. De pledoarie au însă nevoie alți tineri actori din alte teatre, care nu au avut încă prilejul să-și spună cuvîntul. Spectacolul de la Oradea este un argument și un îndemn!

clar...

REGIA ȘI TEXTUL DRAMATIC —

La prima vedere problematica tragediei în cinci acte *Romeo și Julieta* se poate reduce la acel un „băiat iubea o fată!... și părinții nu-i lăsau”, de care vorbește regizorul Val Mugur în cuvântul său din programul Teatrului Național din Iași. Însă această problematică trebuia în așa fel folosită de regie încât să apară limpezii cauzele tragediei, sau ca să ne exprimăm în limbajul regizorului Val Mugur, „de ce nu-i lăsau părinții”. Problematica aceasta simplă, îngustă chiar, s-ar putea spune, trebuia să servească de pirghie principală în demonstrația pe care regia și actorii o făceau spectatorului, demonstrație care să-l convingă pe acesta din urmă că într-o asemenea societate ca aceea descrisă de Shakespeare, deznodământul tragediei nu putea fi un oarecare deznodământ fatal, ci tocmai acela care cere jertfele iubirii. Pornind de la celebra apreciere a lui Lessing că în *Romeo și Julieta*, „dragostea e izvorul întregii acțiuni”, regia trebuia să folosească toate resursele pentru a demonstra cu argumentele scenei că *Romeo și Julieta* înseamnă victoria dragostei asupra urii (de altfel textul lui Shakespeare e limpede: „Ce greu blestem, pe ura voastră zace” / „Cum Dumnezeu vă bate prin iubire”), victoria umanismului asupra preceptelor feudale, „victoria familiei asupra numelui de familie”.

(Mariana Pirvulescu, în *cronica la Romeo și Julieta de W. Shakespeare — Teatrul Național din Iași. „România Liberă”, nr. 3581*)

SPECTACOLUL — Este de la sine înțeles că soarta unei asemenea piese o hotărăște în bună măsură spectacolul. Regizor talentat, Victor Ion Popa își pune singur în scenă piesele și le concepea anume pentru reprezentare. Aceasta nu înseamnă că lectura, de pildă, a rolului lui Ianke ar fi ceva mai puțin decît o desfătare artistică. Dar scena nu poate trăi în piesa lui Victor Ion Popa dacă nu clocește de căutarea pasionată a rezolvării

acestei probleme născută uimitor de neașteptat în viața celor trei prieteni. Și încă ceva: la Victor Ion Popa nu există eroi cărora nu le-ar necesita, într-o scurtă apariție scenică, o compoziție a rolului extrem de minuțioasă, singura capabilă să releve problematica complexă și adesea nerăzolvată, ce-i macină. O asemenea înțelegere a spiritului piesei a fost înșușită, în bună măsură, de regizorul Ion Olteanu. Decorurile, costumele, machiajul s-au conformat în chip fericit atmosferei autentice provinciale, de mahala, fără exagerări sau șarje. Din păcate însă, colectivului de actori i-a lipsit adesea omogenitatea în interpretare, contribuția fiecăruia la crearea atmosferei fiind pe parcurs, inegală. Se prea poate ca interpretarea strălucită studiată pînă în cele mai mici amănunte, echilibrată pînă la elucidarea tuturor trăsăturilor umane ale rolului, dată de Gheorghe Leahu lui Ianke să fi umbrit, într-o oarecare măsură, rolurile partenerilor inegali ca profunzime de expresie, alături de care a apărut. Nu putem însă să-i facem actorului Leahu o culpă din aceasta. Mai curînd regiei, care nu a sesizat și nu a intervenit la timp și eficient.

(Eugen Atanasiu, în *cronica la Tache, Ianke și Cadir, de V. I. Popa — Teatrul de Stat, Pitești. „România Liberă”, nr. 3578*)

INTERPRETAREA — Totuși, nici de data aceasta, jocul unor actori n-a fost lipsit de stridențe tributare tendinței de a înlocui creația artistică cu rutină meșteșugărească. Mulți actori n-au putut fi determinați de regie să nu vorbească numai pe scenă, ci să gîndească și mai ales să trăiască. Acestui fapt se datorește, de pildă, apariția palidă, fără putere de convingere a lui Safranyi Ferencz, interpretat de Vladimir Jurescu. În loc să reflecte prin resurse artistice adecvate ideile oferite de text, el utilizează ritmul accelerat în vorbire, note înalte în voce, dovezi de netăgăduit ale trăirii artificiale, neputînd transmite sentimentele dincolo de rampă.

(I. Capocean, în *cronica la Mi-reasa descultă de A. Sūtö și Z. Hajdu. — Teatrul de Stat, Baia Mare. „Pentru socialism”, Baia Mare, nr. 690*)

...obscur

SINGURA ? — Deși mulți dintre elevi sînt dotați, calitățile lor sînt acoperite de o *pojghiță de impertinență și șmecherie*; era singura posibilitate a lor de a se impune într-o clasă dominată de filozofia quasifascistă a fiului colonelului Felecan.

(Magdalena Focșa, în *cronica la Nota zero la purtare, de V. Stoescu și Oct. Sava — Studioul C. Nottara. „Informația Bucureștiiului”, nr. 820*).

A ÎMBOGĂȚIT-O ! — Este un merit al regiei piesei... de a fi orientat întreaga transpunere a ei pe scenă potrivit acestei concepții a autorului, concepție *îmbogățită cu problematica secolului al XIX-lea în principatele dunărene*: lupta pentru unitate și independență națională.

(I. Moise Aldan, în *cronica la Răzvan și Vidra de B. P. Hașdeu — Teatrul Național, Cluj. „Făclia”, nr. 2937*).

DELAPIDATOR DE... TRĂSĂTURI — În ultima analiză, *personajul este delapidat de odioasele lui trăsături de clasă și — în pofida evidenței — ne este impus ca un personaj simpatice*.

(Bazil Dunăreanu, în *cronica la Hagi Tudose, de B. Delavrancea — Teatrul de Stat, Orașul Stalin. „Drum nou”, nr. 3508*).

CE-AR SPUNE GALILEI SAU BRUNO ? — Învingerea prejudecăților brutale, a bigotismului și a obstacolelor, care stăteau în calea emancipării individului, nu duce la un *sentiment de beatitudine liniștită, ca în*

Italia, sau la o stare de exultanță și de optimism superficial, ci la atitudini mai grave, mai adinci, la o emancipare a individului care departe de a-l lipsi de probleme, îl face să simtă din plin răspunderea destinului său uman.

(*Cronică nesemnată, la Romeo și Julieta — Teatrul Național, Iași. „Flacăra Iașului”, nr. 2980*).

UN CURCUBEU — *Despre copii s-ar putea arboră pe cerul veacurilor de literatură beletristică un strălucit curcubeu de opere.*

(A. Crișan, în *avancronica la Cei de mîine, de L. Demetrius. „Flacăra Roșie”, Arad, nr. 3019*).

„GENURI” și... „GENURI” — În această privință, regia și scenografia au mers pe un schematism — ca să spunem așa — istoric, redînd tale-quale „*genul*” anului 1912 și nu „*genul*” burgheziei engleze, în ceea ce conține el mai caracteristic pentru burghezie.

(Fl. Petrescu, în *cronica la Pygmalion — Turneul Teatrului Național, Cluj. „Steagul Roșu”, nr. 633*).

ÎN SFÎRȘIT... — Teatrul Național ne prezintă, în sfîrșit, o *operă dramatică chineză...*

Ceea ce vedem noi pe scena Naționalului *e din punct de vedere dramatic opera scriitorului sovietic Andrei Glova, care este nu numai un scriitor talentat, dar și filolog și orientalist foarte savant, scrisă după un poem clasic chinez.*

(Radu Popescu în *cronica la Cupa răsturnată — Teatrul Național, București. „Contemporanul”, nr. 493*).

Împlinirea unui deziderat din tinerețe

A apărut o revistă de teatru !

De cite ori am auzit această exclamație ? În tinerețea mea, ea exprima entuziasmul juvenil al actorului, care-și dorea — pe lângă lumina strălucitoare a rampei — și lumina severă și curată a consacrării scrise. Și pe măsură ce anii treceau, pe măsură ce revistele existente dispăreau, cedind locul altora și altora, acest entuziasm scădea. Oare, nu pe drept cuvânt ? Lumina rampei rămânea mereu strălucitoare pentru actori, persista ca o realitate ce se aprinde în fiecare seară ; dar lumina adevărului scris, care să prilejuiască o verificare onestă și să dea o justă îndrumare de artă, se pierdea treptat în umbră. Actorul o visase severă și — cu excepții demne de laudă — ea se dovedise lingușitoare și meschină. Cite o revistă „rara avis“, dura ani de-a rindul, dar, luată de valul unor interese mărunte, nu izbutea totdeauna să corespundă așteptărilor. Astfel, o singură mingiere îi mai rămânea iubitorului de teatru : că toate revistele de intrigă și cancan dispăreau repede.

O adevărată revistă a științei teatrale n-am întâlnit niciodată la noi. Artistul dramatic, precum și pasionații teatrului au rămas doar cu speranța de a o vedea cindva.

Această speranță aș dori s-o socotesc împlinită astăzi, după apariția revistei „Teatrul“. Cu atît mai mult cu cit noua viață a scenelor noastre, suflul creator al muncii în teatre nu mai pot rămîne fără oglindire și fără o îndrumare și o apreciere temeinică, la nivelul noilor exigențe ale artei noastre teatrale de azi.

Salutînd revista „Teatrul“, sufletul meu se simte cuprins de entuziasmul tineresc de odinioară și de nădejdea că acestui început i se vor adăuga curînd alte și alte publicații teatrale.

Gh. STORIN

Un îndreptar și comentator al teatrului

Revista „Teatrul“ — atît de așteptată de toată suflarea artistică — a apărut odată cu venirea primăverii anului 1956, anul de început al celui de al doilea cincinal.

Cum să nu socotim împlinirea acestui deziderat drept un eveniment fericit ? Revista „Teatrul“ e chemată să fie trăsura de unire între tradiție și prezentul teatrului românesc ; oamenii de artă vor căuta în ea îndreptarul teoretic al aspirațiilor lor, dorînd să afle în ea comentatorul competent al realizărilor lor.

Astăzi, cînd pe tot cuprînsul țării — la ora reprezentației teatrale — pentru zeci de mii de spectatori se aprind luminile celor aproape 40 de teatre vechi

sau recent înființate, problemele de producție teatrală trebuie privite cu toată seriozitatea și cu un mare simț de răspundere.

Temelile teatrului românesc au fost zidite de suflete mari, cu talent, inteligență, cultură și capacitate de a se dăruir, biruind greutățile. Urmind exemplul înaintașilor — în condiții istorice noi —, artiștii sint chemați să se înscrie cu realizările lor în rindurile constructorilor din toate domeniile de activitate.

Pentru ca oamenii să se iubească, să lucreze cu avînt, să caute perfecțiunea, să răspundă la chemările obștești, să aibă sete de cultură, să citească trecutul în ceea ce are bun și să pregătească țării un viitor fericit, pentru împlinirea acestor idealuri, teatrul trebuie să se socotească angajat cu toate resursele sale creatoare.

Spectacolul, reflectarea expresivă și concentrată a realităților vieții, urmărește innobilarea acesteia în toate sensurile. Cînd zic innobilare în toate sensurile, mă gîndesc la toate planurile existenței omenești, concepută într-un proces de necurmată evoluție.

Dar și spectacolul își are problemele lui, la a căror rezolvare pe plan teoretic, artistic și tehnic, revista „Teatrul” va trebui să contribuie prin forțele colaboratorilor săi, prin competența și stăruința cu care va urmări munca teatrelor noastre. E o sarcină grea și de mare cinste, pe care nu ne vom mulțumi să o privim „în spectatori”, ci, cel mult... îi vom face dificultăți prin exigența noastră. Succesul revistei „Teatrul” va însemna o biruință a noastră, a tuturor.

Marietta SADOVA

„Teatrul”

„Teatrul”? Adică o revistă anume de teatru. S-ar putea spune, iată „în sfîrșit” o revistă care să se ocupe numai și numai cu tot ce alcătuiește și concură la un spectacol de teatru.

Desigur, nu am căderea și poate nici priceperea de a judeca programul acestei reviste noi. Singurul lucru ce mi-aș îngădui să spun, e că ea vine să împlinească — este banal cuvîntul, dar just — „un gol”.

Mîșcarea noastră teatrală fiind vastă, și cum teatrul e în primul rînd o „artă socială” (Caragiale a scris cîndva și undeva că e arhitectură), apariția unei reviste ce s-ar ocupa exclusiv de ea, hotărit, e binevenită.

Cum va fi această revistă, vom vedea-o în cursul apariției. Pînă una alta, să mi se îngăduie să mă reintorc cu aproape... 40 de ani în urmă. Am scos și eu pe vremea aceea, împreună cu Liviu Rebreanu, o revistă de teatru. Am numit-o „Scena”. Avea formatul unei reviste obișnuite de 16 pagini. Ne-am permis chiar și cîteva ilustrații — fotografii — cu scene jucate la Teatrul Național. Cît a durat? Cîteva numere și acelea apărute neregulat. Am închis-o. Totuși, în preajma primului război mondial, am făcut-o să reapară, de rîndul acesta sub forma unei gazete săptămînale. Această nouă ediție a „Scenei” se ocupa și de literatură. După cîteva săptămîni de apariție și greutăți fără seamăn, rămînînd datori și la tipografie, am lăsat-o baltă.

Apoi a apărut „Rampa” lui Cocea. Avea format de ziar și apărea zilnic. Avea la dispoziția ei tipografia „Adevărului” și plătea colaborările. Toți „maestrii” de atunci ai condeiului s-au grăbit să contribuie cu cîte un articol. Mă rog, o gazetă bună și cu faimă. Dar... de la o vreme și „Rampei” începuseră să i se stingă... „becurile”, pînă cînd într-o zi i s-au stins de tot. Totuși, după război, izbuti să reapară sub o altă conducere și apoi sub alta, fără întrerupere cîteva ani, nu cu aceeași faimă ca la primele ei numere, pînă... pînă... — m-ați înțeles — într-o bună zi a trecut și ea în cavoul istoriei.

Revista de azi, revista „Teatrul”, nu intră în categoria celor de mai sus și a altora care au mai apărut în acel răstimp. Acestea „au fost odată”. Ea apare sub alte auspicii și mai cu seamă cu o nouă concepție, și artistică și socială.

Nu-i pot ura alta decît să fie la înălțimea acesteia.

Mihail SORBUL

Eram președintele sindicatului artiștilor, cînd a venit pentru prima oară la mine. Era tînăr. Nu-l cunoșteam. Mi-a spus că-i actor și că are nevoie de o adeverință. Îmbrăcat corect, chiar bine, cuviincios la vorbă și frumușel de tot ca înfățișare. Îl chema Ion Talianu.

Mărturisesc că am văzut atunci în el un viitor actor amoret, „rara avis” în teatrul nostru.

După vreo 3—4 ani, Talianu a intrat ca angajat în compania teatrală Bulandra. Am putut să constat că la prima noastră întrevvedere mă înșelasem în pronosticurile mele. L-am văzut jucînd și am putut spune precis că altul este drumul care o să-l ducă la mari și frumoase succese. Și într-adevăr timpul mi-a confirmat speranțele.

Distribuit într-unul din rolurile piesei *Negustorii de glorie* de Marcel Pagnol și Paul Nivoix, Talianu a obținut, sînt convins, primul său mare succes despre care s-a vorbit cu entuziasm și despre care se va mai pomeni multă vreme. N-a trecut mult și a fost distribuit în rolul consilierului comunal din piesa *Topaze* a aceluiași Marcel Pagnol. Cu acest al doilea rol, el și-a stabilit nu numai reputația de actor de mare valoare, dar și adevărul său gen în teatru.

Îmi amintesc ades de cuvintele lui pline de sinceritate și de grațitudine: „Dacă este adevărat că clasele primare ale artei dramatice le-am făcut cu maestrul Liveșcu, în schimb liceul l-am învățat la Teatrul Bulandra”.

Noi, colegii lui mai bătrîni, am fost mindri ori de cîte ori am auzit despre un nou succes al lui, marcînd o neînteruptă ascensiune. Talianu a dat primei noastre scene unul dintre cei mai buni Cașavencu din *O scrisoare pierdută*.

Nu voi încerca să înșir marile și numeroasele lui succese. În istoria teatrului nostru ele vor fi menționate și subliniate așa cum merită. Și sînt convins că va mai sta scris acolo că Talianu a fost nu numai un actor de valoare, ci și un devotat al instituției de teatru, din care făcea parte, un camarad cum rar se găsește un altul, delicat, modest și ferindu-se de micimi și birfeli.

V. MAXIMILIAN

„Nu e poate de prisos ca vorbind de teatru să vie vorba, din întimplare, și de programe”.

Așa își începe maestrul Arghezi ultimul paragraf din cronica sa teatrală, publicată în nr. 11 al „Vieții Românești”, în anul al VI-lea al apariției revistei, adică în 1911, la Iași.

Cu verva sa pamfletară, atît de iubită de cititori, Tudor Arghezi, la anul 1911, continuă astfel cronica, cu luarea în rîspăr a programelor de teatru de altădată:

„Fără intenția de-a tulbura mulțumirile unui regat ce pare rentabil, nu mi se pare nepermis să te simți întrucitva jignit de înfățișarea insolent comercială a unei cărți-cele ce se vinde la intrarea Teatrului Național pentru inițierea publicului din sală. Doritor de cîteva detalii asupra operei și autorului ce se joacă, asupra distribuirii și interpreților, acest public simte nevoia de un document precis, pe care îl plătește bucuros. Pînă la ridicarea cortinei, spectatorul e dator să-și facă o idee de ce se va petrece pe scenă. O scurtă notiță critică, extracte din ziare, un rezumat al piesei, o notiță biografică și istorică la trebuință, toate acestea ar trebui să-și găsească un loc estetic în program, cu portretele tuturor celor din spectacol.

În loc de-o asemenea introducere instructivă, care s-ar putea trece într-o colecție — de ce nu? —, vedem la Teatrul Național vinzîndu-se, sub titlul pompos de program și pe prețul enorm de 30 de bani, o serie de afișe adunate în broșuri care ar trebui împărțite spectatorilor, cel mult gratuit. De teatru și spectacol se vorbește numai întimplător pe două pagini din vreo 30 cîte cuprinde „programul” — și aceste două pagini mîncate în mare parte de anunțuri. Rezumatul pieselor e pur și simplu o formă-litate, în treacăt, mizerabil scrisă, care nu lămurește nimic. În schimb, siropurile, coafurile, biscuiții, corsetele, bijuteriile sînt etalate cu un lux înfiorător. Nici o precizie pentru piesă. Ai vrea să știi cine-i Ibsen, și trebuie să te adresezi portarului sau să ceri printr-o petiție lămuriri de la Direcție. Ai vrea să cunoști rolul unui asemenea scriitor în literatură, să-i vezi cel puțin portretul — să citești o pagină iscălită, asupra lui, și nu o încercare anonimă de

a prezenta pe bărbierul cel mai sprinten sau pe croitorul cel mai cu vază din oraș, într-o orgie de reclame.

Nu s-ar putea impune de la Direcție o normă onestă în alcătuirea, sub controlul unui literat, a programelor, care să folosească și publicului, nu numai antreprenorilor de programe? Nu li s-ar putea pretinde acestora oareșicare respect față de cei care se duc la teatru ca la o universitate de psihologie? Nu li se poate da o regulă precisă după care să-și fabrice programele? În starea de-acum, programul e organul comercial al unei întreprinderi de afișaj care îți vinde două sute de ori pe an exact aceleași anunțuri pe care le-ai mai plătit de o sută nouăzeci și nouă de ori cu cîte treizeci de bani. D. Bacalbașa credem că are cuvîntul.

Prin urmare, ce cerea, în esență, de la un program de teatru, cetățeanul de acum aproape jumătate de secol, prin scrisul poetului Tudor Arghezi, care se întimpla să fie și cronicar teatral cu autoritate?

Primo: alungarea din programe a dez-mătluiului reclamagiu al dughenilor și mustă-riilor particulare.

Secundo: programul să cuprindă un rezumat critic al piesei, o notă despre autor, operă și epocă, extracte din ziare în legătură cu spectacolul.

Tertio: programul să apară sub controlul unui literat și să aibă „o pagină iscălită”. Glasul marelui poet a fost ascultat?

Da, a fost ascultat... dar, pentru asta, au trebuit să treacă peste fără două războaie crincene, să se desființeze regimul de exploatare și să triumfe la noi năzuințele omului muncii. Altfel, nu se putea și, deci, nu s-a putut. Pînă la 23 August 1944, programele de teatru semănau leit și poleit cu cele descrise de cronicarul din noiembrie 1911. Asta înseamnă că, de fapt, vreme de 33 de ani, poetul vorbea drept, dar în pustiu.

Astăzi, programele teatrelor noastre, fie că e vorba de cele din Capitală, fie că e vorba de cele din regiuni, sînt — fără să fi ajuns încă la nivelul cel mai înalt — programe de teatru, nu de tarabă. Privite în ansamblu, ele izbutesc să ne dea o imagine justă despre piesa care se joacă, despre autor, despre problemele pe care și le-au pus făuritorii spectacolului — și toate acestea în pagini *iscălite* și într-o formă grafică estetică. Poetul — și odată cu dînsul cetățeanul iubitor de teatru, în numele căruia vorbea — și-a văzut visul cu ochii.

Avem sub ochi un program excepțional, un program care trebuie să slujească de model: e acela închinat spectacolului Răzvan și Vidra la Teatrul Municipal. Putem socoti acest program o izbîndă, și de con-

cepție și de realizare grafică. Hirtie bună, tipar luminos, reproduceri artistice în culori după schițele de decoruri și costume ale pictorului Mircea Marosin, texte bine alcătuite, care ne informează despre Bogdan Petriceicu Hașdeu și capodopera sa, reproducerea prefeței marelui filolog la ediția din 1867, fotografiile clare și expresive ale interpreților săi de azi — toate concurează la împlinirea acestui program de mină întâi, pentru care secretariatul literar al Teatrului Municipal și cei ce l-au sprijinit sînt vrednici de felicitări.

Iată un alt program, tot atît de izbutit, măcar că într-alt mod, care ne vorbește de personalitatea artistică a alcătuitorului său, deosebită de aceea a celui ce a conceput programul Teatrului Municipal: e vorba de programul închinat spectacolului *Zorile Parisului*, la Teatrul Tineretului. Aici, avem de-a face și cu o idee aparte: în loc de fotografiile interpreților, ni se dau portretele, admirabil desenate de pictorul M. Rubingher, ale actorilor în personajele pe care le-au interpretat. Astfel că spectatorul care a cercetat programul dintru început a înțeles că interpretul și rolul sînt unul și același lucru.

Însă bucuria noastră față de asemenea programe pe deplin izbutite nu se cuvine să ne anihileze spiritul critic. Trebuie să subliniem aci că, îndeobște, teatrele noastre se află încă în căutarea unei formule de program. Chiar cele două teatre mai sus elogiate nu se fac vrednice de laudă totdeauna. De pildă, Teatrul Municipal a închinat spectacolului *Don Carlos* un program meschin, tipărit pe hirtie de impachetat, cu texte scrise grăbit, neesențiale. Și doar era vorba de cinstirea împlinirii a 150 de ani de la moartea marelui Schiller! Formatele programelor la felurite spectacole, conceperea lor sînt derutant de variate. Unul e aproape pătrat și imprimat la mare grabă, fără gust (*Doamna Calafova*); altul e dreptunghiular, în picioare, dintr-un singur carton îndoit (*Să nu spui vorbă mare*); un al treilea e tot dreptunghiular, însă culcat și cu copertă deosebită (*Arclul de triumf*) etc.

În schimb, se pare că Teatrul Tineretului s-a fixat. Același format, aceeași concepție. S-a schimbat — și în bine — numai hirtia. Dar, din păcate, nu totdeauna secretariatul literar al teatrului e fericit inspirat la alcătuirea și controlarea textelor pe care le publică. De pildă, într-un program (*Hoții*) ni se spune că „mișcarea literară „Sturm und Drang”... se răspîndește mai întâi în Anglia și Germania, apoi în Franța”. Să ne-nțelegem. „Sturm und Drang” a luat naștere în Germania, iar nu s-a răspîndit mai întâi în Anglia și Germania. Numele lui Goethe este inexact ortografiat: Göethe. În legătură cu

Traducerea făcută de Argintescu-Amza, ni se spune: „Se face încercarea de a se transpune în românește 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 vîrsta cînd 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 întîmplării*.

Credem 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 păgînută 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 sîntem cu mult departe de acele programe puse la stîlpul 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 românească — picturile murale odinioară 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 secundare 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 pene: 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* ne-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, asemenea 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 ride 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 însenina 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 bărbatilor, 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 actricești, 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.

Festivalul de la Paris

...Așadar, iată că pentru a treia oară carul lui Thespis a poposit în capitala Franței. Festivalul de artă dramatică de la Paris prilejuiește, ca și în anii precedenți, o amplă demonstrație a celor mai diverse forțe și concepții artistice, a celor mai variate tradiții și culturi teatrale. Pentru câteva săptămîni, Teatrul „Sarah Bernhardt” găzduiește formații teatrale sosite din toate colțurile lumii.

Din R.P.R. și Suedia, din U.R.S.S. și țările Americii Latine, din S.U.A. și Israel, popoarele lumii și-au trimis solii artei lor scenice, tinzînd să transforme această însemnată întîlnire artistică într-un festival al popoarelor, dornice să proclame de pe scenă mesajul lor de pace și prietenie. Multe din spectacolele incluse în programul festivalului sînt prin ele însele o expresie a năzuinței popoarelor de a găsi — prin mijlocirea artei — drumurile către învingerea obstacolelor ridicate fără voia lor în calea cunoașterii și apropierii reciproce.

Ce alte semnificații mai pline de înțelesuri poate căpăta inițiativa Teatrului „Schiller” din Berlinul occidental de a prezenta la Paris o dramatizare după *Război și pace*, aceea a Teatrului de dramă din Stockholm de a prezenta *Unchiul Vanea*, sau aceea a ansamblului „Theatre Workshop” de a oferi publicului parizian câteva spectacole cu *Aventurile soldatului Svejk*, a scriitorului ceh Hasek?

În aceeași ordine de idei, se impune cu evidență, nu ca un simplu act de prezență, ci ca o participare semnificativă la implicațiile mai adînci și mai complexe ale festivalului, faptul că teatrul american se prezintă cu *Jurnalul Annei Frank*, lucrare evocatoare a unor tragedii trăite pe pămîntul Europei de milioane de ființe omenești, din pricina atrocităților săvîrșite de regimul nazist și peste care unii ar voi să aștearnă astăzi vălul tăcerii.

Binevenită, în anul sărbătoririi unui secol de la nașterea lui G. B. Shaw, este prezența repetată a operei causticului irlandez în programul festivalului cu *Cezar și Cleopatra* (Teatrul de Repertoriu de la Birmingham) și *Candida* (Dublin Players și ansamblul islandez).

Teatrul Național din Praga a venit cu două piese ale dramaturgiei cehe: *Brigandul* de Karel Capek și *Soarele apune deasupra Atlantidei* de V. Nezval.

În ce ne privește, actorii colectivului Teatrului Național „I. L. Caragiale” s-au pregătit să prezinte spectatorilor parizieni cele mai valoroase spectacole ale repertoriului lor.

Anul acesta, muzica a adăugat magia sonorităților ei jocului de lumini și de umbre de pe scenă. Festivalul s-a deschis cu un program muzical de opere, concerte simfonice și coruri.

Un element deosebit de interesant îl constituie, fără îndoială, programul cinematografic al manifestărilor de la Paris, cuprinzînd opere inedite și clasice care ilustrează legăturile strînse dintre teatru și cinematograf și eficiența fiecăruia din cele două genuri.

Prilej de afirmare și de comunicare a celor mai semnificative realizări artistice ale fiecărei țări, Festivalul de la Paris stă sub semnul unor eforturi comune de a transforma arta într-o tribună a adevărului și a frumosului. Și acest lucru îi cheazăuște succesul.

Pe Broadway și în săli oropsite...

Centralizată la New York, în cele 33 de săli din districtul Times Square de pe Broadway, mișcarea teatrală americană este determinată de severele condiții economice sub semnul cărora se desfășoară. Cînd înscenarea unei piese cu un singur decor ne-

cesită astăzi o investiție de 50.000 de dolari, iar cea a unui spectacol muzical 300.000—400.000 de dolari; cînd proprietarii săliilor cer să li se asigure drept beneficii un minim săptămînal de 3.000—3.500 de dolari, nu-i nici o mirare că prețul biuletelor urcă pînă la 8 dolari și că țelul suprem al oamenilor de teatru este de a satisface gustul celor ce-și pot permite luxul de a plăti această sumă.

În asemenea împrejurări, este desigur explicabil de ce, în ultimele două stagii, nu s-a jucat de pildă pe Broadway aproape nici o piesă clasică. Riscul comercial al unei asemenea întreprinderi ar fi fost prea mare și singurii care au îndrăznit să și-l asume au fost tinerii animatori ai cîtorva formații teatrale ce dau, de cîțiva ani spectacole sporadice, în unele săli mici din alte cartiere ale New York-ului.

La un preț accesibil și pungilor mai modeste, una din aceste formații, intitulată „*The Shakespearerights*” (Shakespearienii), a prezentat în amfiteatrul „Jan Huss” două spectacole cu: *A douăsprezecea noapte* și *Neguțătorul din Veneția*, care au entuziasmat pînă și pe criticii cei mai blazați ai marilor cotidiane. *Macbeth* și *Visul unei nopți de vară*, montate pe scena aceluiași teatru, au cunoscut un succes similar.

Coriolan a revăzut de asemenea lumina rampei pe scena unui teatru din aceeași categorie, „*The Phoenix*”, care se bucură, adeseori, de concursul unor actori consacrați, dornici să poată juca și roluri din marele repertoriu, complet abandonat de teatrul comercial. Tot „*The Phoenix*” a prezentat două spectacole interesante cu: *Construcătorul Solness* de Ibsen și *Medicul în dilemă* de Shaw.

Deși jucată pe o mică scenă improvizată, *Trei surori*, nemuritoare capodoperă a lui Cehov, a constituit, în ultima vreme, unul din spectacolele cele mai interesante din New York. În actuala stagiune, în aceeași sală s-a reprezentat *Livada cu vișini* și apoi *Unchiul Vană*, în care Franchot Tone a deținut rolul lui Astrov.

Cerințele crescînde ale publicului american pentru un teatru de idei n-au putut rămîne totuși fără răsunet pe Broadway. Așa se explică de ce la „*Winter Garden*” s-a reprezentat timp de opt săptămîni puternica tragedie a lui Christopher Marlowe. *Tamerlan cel Mare*, în timp ce „*Booth Theatre*” a montat *Red Roses for Me* (Dați-mi trandafirii roșii) a lui Sean O'Casey, spărgînd în felul acesta complotul tăcerii urzit în jurul marelui dramaturg irlandez și care timp de 21 de ani l-a împiedicat să fie prezent pe scenele americane.

Desigur, aceste inițiative nu sînt prea

numeroase pe Broadway. Este grăitor în sensul acesta cazul lui Orson Welles, unul din cei mai mari actori de azi ai Statelor Unite, care a trebuit să depună insistente eforturi pe lângă municipalitatea New York-ului pentru a putea monta în sala acesteia — „*New York City Center of Music and Drama*” — *Regele Lear*.

Iată de ce publicul american dornic să vizioneze un adevărat spectacol de teatru trebuie să-și îndrepte, de cele mai multe ori, pașii spre una sau cealaltă din micile săli de cartier, prin strădania cărora afișul teatral al New York-ului cunoaște și citeva spectacole valoroase. *The Three Penny Opera* — versiunea americană a celebrei *Dreigroschenoper* (Opera de trei parale de Bertolt Brecht — este prezentată cu deosebit succes de către micul „*Theatre de Lys*”. Încurajată de acest exemplu, o nouă formație — intitulată *The Open Stage* (Scena deschisă) — a montat de curînd o altă piesă a lui Brecht, *The Private Life of the Master Race* (Viața intimă a rasei supreme), o necruțătoare satiră la adresa regimului nazist.

Tot unui mic teatru de cartier i-a revenit și meritul de a fi reprezentat interesanta piesă a lui George Bellack, *The Troublemakers* (Instigatorii).

Bellack a reușit să sublinieze, în chip pregnant, marea primejdie ce amenință, într-un climat de intimidare și isterie, pe orice om cîstit ale cărui opinii nu sînt pe placul oficialității.

Torin Gerrity, un tînr student al universității Saunders, publică într-un ziar local o serie de articole în care atacă pe cîțiva politicieni reacționari. Patru colegi ai săi, ațîțați de cei vizați în aceste articole, năvălesc beți în camera lui și-lucid în bătaie. Stanley Carr, colegul de cameră al lui Gerrity, după o timidă încercare de a opri pe agresori, cedează în fața amenințărilor criminalilor și ale influențelor lor sustinători, contribuind astfel la mușamalizarea crimei.

Din acest moment, Carr devine personajul principal al piesei. Ce trebuie să facă el? Să persiste în tăcerea sa, înăbușînd cloțul demnității sale revoltate, sau, luîndu-și inima în dinți, să-i înfrunte, cu orice risc, pe asasini?

Între timp, se îndrăgostește de sora celui ucis, este primit cu brațele deschise în casa familiei de tatăl și de bunicul lui Gerrity, un bătrîn rebel irlandez. Cînd în cele din urmă, se hotărăște să spună adevărul, criminalii îl acuză că el ar fi fost în realitate șeful bandei și este eliminat împreună cu ei de autoritățile universitare.

Dintre spectacolele prezentate pe Broadway trebuie menționată și piesa *Inherit the Wind* (Praful se va alege de voi) de Je-

rome Lawrence și Robert E. Lee. Deși scrisă încă în 1950, ea n-a putut fi reprezentată decât cinci ani mai târziu.

Piesa este dramatizarea unui celebru proces înscenat, în 1925, de către autoritățile statului Tennessee, profesorului de biologie John T. Scopes, acuzat că propagă teoria darwinistă a evoluției, în loc de a expune elevilor săi versiunea biblică a creării lumii în șase zile. Acuzarea a fost susținută atunci de o proeminentă personalitate politică, William Jennings Bryan, fost de trei ori candidat la președinția Statelor Unite, iar apărarea lui Scopes, de către marele avocat Clarence Darrow. Cu toată obstrucția judecătorilor, Darrow a izbutit să reducă la absurd toată argumentația obscurantistă a lui Bryan. Totuși, cei doisprezece jurați l-au condamnat pe Scopes la o amendă de 100 de dolari. Dar, după cum a declarat, pe drept cuvânt, Darrow după proces, pentru milioanele de jurați din toată lumea, Scopes a fost adevăratul învingător în această luptă pentru libertatea gândirii.

Rolul lui Darrow a fost interpretat magistral de Paul Muni.

O soartă mult asemănătoare cu cea a lui Lawrence și Lee a avut-o și Arthur Miller, unul din cei mai reprezentativi dramaturgi ai Americii de astăzi, care după doi ani de grele eforturi a izbutit, la începutul stagiunii 1955-1956, să găsească un teatru care să prezinte cele două noi piese ale sale în cite un act: *Memory of Two Mondays* (S-a întâmplat într-o zi de luni) și *A view from the Bridge* (Vedere de pe pod), surprinzând câteva aspecte din viața clasei muncitoare americane.

Un spectacol întâmpinat cu căldură de publicul american a fost *The Diary of Anne Frank* (Jurnalul Annei Frank) de Frances Goodrich și Albert Hackett, care se joacă la teatrul „Cort Theatre”. Eroina piesei este o tinăra fată în vîrstă de 13 ani, fugită din Germania împreună cu familia ei, după instaurarea puterii naziste. Izbucnirea războiului surprinde familia Frank la Amsterdam. Ocuparea Olandei de către naști obligă familia Annei Frank să-și caute adăpost în podul casei unor prieteni olandezi. Ascunși, ei rezistă pînă în august 1944, cînd sînt trădați și predați Gestapoului. Anne Frank moare în lagărul de la Belsen. Tatăl ei, singurul membru al familiei care a scăpat cu viață din aceste grele încercări, reîntors la Amsterdam, regăsește caietul de însemnări zilnice al Annei Frank, scris în perioada premergătoare arestării. Însemnările din acest caiet au stat la baza piesei.

Folosind un bogat material de viață, Frances Goodrich și Albert Hackett au creat un spectacol de un profund conținut uman, subliniind evoluția Annei Frank dintr-o adolescentă zburdnică într-o femeie energică și plină de curaj în fața încercărilor vieții.

Dintre ultimele premiere prezentate de teatrele americane trebuie să menționăm *The Innkeepers* (Hangiții), piesa debutantului Theodore Apstein, care a fost reprezentată la „John Golden Theatre” doar de patru ori.

Un funcționar de stat din Washington este concediat fiindcă se descoperă că, acum 12 ani, soția lui, pe cînd era studentă, a fost membră a Partidului Comunist. Cei doi soți se stabilesc într-un orașel din Mexic, unde deschid un mic han, care să le asigure existența. Soțul este complet demoralizat și refuză să se întoarcă în Statele Unite, chiar atunci cînd i se oferă un post bine retribuit într-o întreprindere particulară. Dar soția sa refuză să mai rămînă în exil, convinsă că n-a greșit cînd a intrat în Partidul Comunist și că singurul mijloc de a stăvili maccarthismul este de a-l înfrunta fără înfricare.

A doua zi după premiera acestei piese, critici dramatice ai celor mai răspindite cotidiane din New York au decretat-o „slabă”, sfătuind pe cititori să se abțină de a o viziona. Părerile acestor critici americani n-au putut demoraliza însă nici pe actorii și nici pe autorul acestui spectacol; părăsind puțin primitivul „John Golden Theatre”, care refuza să-i mai găzduiască, ei au pornit să caute o nouă sală, cit mai departe de Broadway, pentru a continua seria spectacolelor.

Căutînd să găsească remediul actualelor deficiențe ale teatrului american, revista „Saturday Review” a cerut recent părerea mai multor dramaturgi din Statele Unite, care, aproape toți, nu văd — în cadrul condițiilor economico-sociale de azi — decât o singură soluție: sprijinirea cit mai intensă a micilor teatre dinafara Broadwayului. Cel mai limpede și cuprinzător a fost răspunsul lui Arthur Miller:

„Dacă vrem piese bune, să reducem prețul билетelor de la 8 dolari la 75 cenți. Acest bilet de 75 cenți va revoluționa întreaga noastră literatură dramatică și ne va reda tuturor vîlaga pe care am pierdut-o. Piese mari nu se pot scrie decât sub imperiul unui mare imbold, pe care nu ni-l pot da decât niște spectatori robuști și avizi de cultură, nu actualii cumpărători de bilete care vin la teatru numai ca să-și omoare — timp de două ore — plictiseala”.

Alf. ADANIA

Scriitorul local

„Astă seară Teatrul din Omsk prezintă *Izvorul viu* de scriitorul local M. Budarnik”.

La Omsk, Novocerkask, Novosibirsk, ca și în multe alte orașe ale Uniunii Sovietice, asemenea afișe vestind prezența în repertoriul teatrului a unor piese aparținând dramaturgilor locali nu mai trezesc de mult uimirea spectatorilor.

Munca cu scriitorii dramatici reprezintă pentru teatrele sovietice o preocupare constantă, de cea mai mare importanță; ea mărturisește grija pentru îmbogățirea repertoriului cu noi și valoroase opere ale dramaturgiei contemporane. Nu este minerie mai mare pentru un teatru rațional sau regional sovietic, decât ca pe afișul care anunță o nouă premieră, sub titlul piesei și în dreptul numelui autorului ei, să figureze cuvintele: „scriitor local”, simbol al strădaniei teatrului pentru realizarea spectacolului, de la textul lucrării până la intruparea lui scenică.

Desigur, munca nu este ușoară. Dar multitudinea pieselor aparținând dramaturgilor locali, care au îmbogățit în ultimul timp repertoriul teatrelor din U.R.S.S., vădește elanul cu care aceste teatre desțelenesc drumul spre afirmare cât mai multor condeie tinere.

Multe din piesele „locale” părăsesc curând scena natală și, colindând oraș după oraș, teatru după teatru, se impun ca valoroase opere ale dramaturgiei sovietice, iar numele autorilor lor devin cunoscute pe întreg cuprinsul țării. S-ar putea cita astfel numele unui V. Lavrentiev din Novosibirsk, al unui A. Kojemiakin din Maikop, V. Pistolenko din Cikalov sau D. Deviatov din Tambov.

Numărul lor se îmbogățește an de an; fiecare nouă stagiune deschide larg porțile spre realizare unor noi dramaturgi.

Stagiunea 1955/1956 este cu deosebire bogată în piese „locale”. Multe din ele au și văzut lumina rampei: *Furtuna trece* de L. Seliutin, *Liiska* de P. Mazin, *Ultimul semnal* de I. Gaidenko, la Odesa; *Pe țărături natale* de I. Petuhov, la Teatrul din Kirov, sau *Căpitanul Kornev* de V. Tiutmanov, la Teatrul din Veliki-Luki. Altele ca: *Un tânăr plăcut* de V. Narojnyi, la Teatrul din Kaluga; *Înainte de răsăritul soarelui* de I. Holmski, la Teatrul

din Ivanovo, sau *Lucrul cel mai de preț* de A. Kozin, la Teatrul din Briansk, au fost înscrise de curind în repertoriul respectivelor teatre, premiera lor urmînd a avea loc pînă la sfîrșitul stagiunii.

Apariția „pieselor locale” vădește justetea măsurilor recent inițiate de Ministerul Culturii al U.R.S.S. pentru descentralizarea muncii cu dramaturgii și încredințarea acestei sarcini direct teatrelor. Contractînd direct cu scriitorii, lucrînd nemijlocit cu ei, directorii și regizorii teatrelor contribuie activ la formarea unui repertoriu corespunzător profilului teatrului, răspunzînd în modul cel mai eficient, cerințelor spectatorilor.

În procesul general al înfloririi dramaturgiei sovietice, scriitorului local îi revine un loc important. Inițiativele timide și sporadice cedează locul unor acțiuni organizate și constante, datorită cărora, scriitorul local devine un oaspete obișnuit al afișului teatral.

Știri din...

U.R.S.S.

◆ La Moscova a avut loc prima conferință unională a pictorilor scenografi, la care au participat, afară de artiștii din capitala sovietică, 160 de pictori scenografi, regizori, precum și cercetători în domeniul artelor, reprezentînd 80 de teatre din țară. Cu prilejul conferinței a fost organizată o expoziție de lucrări ale pictorilor scenografi de la Moscova, Leningrad, din republicile unionale și autonome.

◆ Ministerul Culturii al R.S.S. Kazahstan a hotărît recent înființarea unui nou teatru, cu sediul în Akmolinsk, centrul principalei regiuni de pămînturi înțelenite din Kazahstan. Teatrul va deservi locuitorii noilor orașe clădite pe tot întinsul regiunii.

În repertoriu au fost incluse piesele: *Ivan Ribakov* de V. Gusev, *Aripile* de A. Korneiciuk, *Dragostea Anei Berezko* de V. Pistolenko, *Fundul de aur* de D. Mamin-Sibiriak.

Odată cu sosirea primăverii, colectivul artistic a întreprins un lung turneu, cu prilejul căruia a vizitat cele mai îndepărtate raioane ale regiunii.

◆ Teatrele din Kiev au prezentat în ultimul timp cîteva spectacole cu lucrări apar-

ținind dramaturgiei țărilor de democrație populară. Astfel, spectatorii din Kiev au putut viziona piesele: *Aventurile soldatului Svej* de J. Hašek (Teatrul de Dramă Rus), *Tengeri Geza* de dramaturgul maghiar Bela Junger și *Opt păpuși și un urs* de scriitoarea poloneză I. Jugilewicz (Teatrul Tinărilor Spectator).

◆ În cursul lunii mai, Teatrul țigănesc „Romen” de la Moscova a sărbătorit 25 de ani de activitate. Cu acest prilej a fost prezentat un spectacol festiv, intitulat *Dragoste și moarte*, cuprinzând fragmente din dramatizări după opera lui A. M. Gorki (*Makar Ciudra*, *Bătrina Izerghil* și poemul *Fata și moartea*).

◆ Răspunzând unei invitații a cercurilor teatrale iugoslave, Teatrul Academic de Artă din Moscova a întreprins în cursul lunii mai un turneu în Iugoslavia. Cu acest prilej, colectivul teatrului a reprezentat câteva spectacole cu piesele: *Roadele învățaturii* de L. Tolstoi, *Trei surori* de A. P. Cehov, o dramatizare după *Suflete moarte* de Gogol și *Orologiul Kremlinului* de N. Pogodin.

◆ Teatrul de Dramă „Hamza” din Uzbekistan a inclus în repertoriul său piesa *Komala*, o dramatizare de A. Ghinsburg, regizorul principal al teatrului, după cunoscutul roman *Prăbușirea* de Rabindranath Tagore.

◆ A 38-a stagiune a Teatrului de Păpuși din Leningrad, unul dintre cele mai vechi teatre de acest gen, din Uniunea Sovietică, s-a deschis cu un spectacol de... circ. Păpușile jonglere, echilibriste, acrobate sau dansatoare au evoluat în fața spectatorilor demonstrându-și măiestria.

Dar cele mai senzaționale numere ale acestui spectacol, intitulat *Păpușile pe arenă*, au fost fără îndoială cele de dresură. Caii executând cele mai complicate exerciții de dresaj, sau lei supunându-se voinței păpușilor-dresori au stîrnit entuziasmul spectatorilor.

După acest original spectacol, în care au evoluat peste 50 de păpuși, teatrul a prezentat în premieră piesa lui S. Mihalkov, *Prinț și cerșetor*, după romanul lui Mark Twain.

◆ În ultimul timp, dramaturgia engleză este tot mai des prezentă pe scenele teatrelor sovietice. În cursul anului trecut, 263 de teatre au reprezentat lucrări aparținând dramaturgiei clasice și contemporane engleze. Piesele lui Shakespeare figurează în repertoriul a 137 de teatre, alături de piesele

lui Shaw, Wilde, Sheridan, Fielding, sau de dramatizări după romanele lui Dickens.

Recent, pe scena Teatrului Armatei Sovietice a avut loc premiera comediei lui Bernard Shaw, *Profesiunea doamnei Warren*.

◆ La Minsk și-a început activitatea Teatrul Bielorus al Tineretului. Clădirea a fost înzestrată cu mijloacele tehnice cele mai moderne și cu o scenă turnantă. Colectivul noului teatru este alcătuit din elemente tinere. Ele își propun să prezinte în cursul primei stagiuni opt spectacole, începînd cu o dramatizare după romanul lui N. Ostrovski, *Așa s-a călît oșelul*.

Peru

◆ Viața teatrală peruviană oferă observatorului unele aspecte interesante. Rezervînd un interes mai limitat dramaturgiei moderne și contemporane — poate ca un protest împotriva unora din tendințele ce-i sînt proprii în Occident — oamenii de teatru din Peru se îndreaptă mai cu seamă spre izvoarele artei dramatice universale și naționale, spre tragedia antică greacă și spre moștenirea culturii incasilor. Astfel, Asociația artiștilor amatori — companie independentă — a inițiat în 1953 organizarea unui ciclu de spectacole cu tragedii antice, intitulat „Ciclul originilor”. Promotorul și animatorul acestei acțiuni este Ricardo Roca Rey, care are și răspunderea regizorală a spectacolelor. Inițiativa s-a bucurat de sprijinul unor personalități de seamă din lumea teatrală occidentală: J. Vilar, A. Miller, Lawrence Olivier, Thornton Wilder. Pînă acum au fost reprezentate în cadrul „Ciclului originilor” piesele: *Perșii* (Eschil), *Antigona* (Sofocle) și *Alceste* (Euripide).

Un alt ansamblu, Compania Națională de Comedie, a readus pe scenă o străveche dramă istorică inca: *Ollantai*.

Versiunea care se reprezintă în prezent datează de la începutul secolului al XVIII-lea; textul original, care e anterior Conquistei, s-a păstrat timp de două secole prin tradiție orală și a fost consemnat în scris abia în secolul al XVI-lea, în limba incasilor — quechua —, fiind tradus în spaniolă după aproape două sute de ani.

De altfel, vitalitatea tradiției inca în cultura peruviană reiese și din faptul că dramaturgii contemporani din Peru apelează la ea ca sursă de inspirație: Juan Rios — distins cu Premiul Național — a obținut un mare succes cu drama sa *Ayar Manko*,

în care reînvie mitul fondării imperiului încașilor.

R. P. Bulgaria

◆ În luna noiembrie a acestui an, Teatrul Național Bulgar „Cristio Sarafov” din Sofia împlinește 100 de ani de existență. Deși mai sînt cîteva luni pînă atînci, cercurile culturale și opinia publică din Bulgaria se pregătesc de pe acum să sărbătorească evenimentul. Numeroase și diverse manifestări culturale dovedesc interesul și dragostea cu care este urmărită activitatea acestei instituții teatrale de frunte din țară. În nr. 2 al ziarului „Literaturen front”, organul Uniunii Scriitorilor Bulgari, a fost publicat un articol al acad. N. Liliev, în care se face un succint istoric al Teatrului Național, evocîndu-se etapele cele mai însemnate din activitatea sa. O inițiativă interesantă este aceea a revistei bulgare, de specialitate, „Teatr”, care publică în fiecare număr o rubrică specială consacrată sărbătoririi Teatrului Național din Sofia și în cadrul căreia sînt evocate personalitățile — actori, regizori, dramaturgi — care și-au dat contribuția la dezvoltarea și izbinzile sale.

În cinstea aceluiași eveniment, s-a instituit un concurs pentru piese în mai multe acte, consacrate unei teme privind viața Bulgariei democrat-populare, viața poporului muncitor bulgar care construiește socialismul. O comisie alcătuită din reprezentanți ai Teatrului Național, ai Ministerului Culturii și ai Uniunii Scriitorilor Bulgari va examina lucrările prezentate, urmînd a decerna premii celor mai bune dintre ele.

◆ Pe scena Teatrul Național „Cristio Sarafov” se reprezintă piesa *Neamul Heraților*, dramatizare de Magda Kolceakova, după o năvelă a renumitului scriitor bulgar Elin-Pelin.

◆ Teatrul Popular din Dimitrovo a reluat, în regia lui St. Kortenski, piesa istorică *Ivanko* de scriitorul iluminist bulgar Vasil Drumev (1841—1901). Drama lui Drumev este o frescă a trecutului Bulgariei, a frămîntărilor interne care au însoțit lupta pentru scuturarea jugului Bizanțului în secolul al XI-lea.

Franta

◆ Dramaturgia clasică franceză și universală a trezit totdeauna interesul mare-

lui public francez. Spectacolele Teatrului Național Popular, cele ale Comediei Franceze și ale altor teatre pariziene, ca „Sarah Bernhardt”, „L'Oeuvre”, care au montat piese din repertoriul clasic, au fost întîmpinate cu deosebită căldură de către spectatori și stau măturie a disponibilității parizienilor pentru adevărata artă teatrală.

Iată de ce, tot mai multe teatre pariziene, cedînd exigențelor spectatorilor, renunță la produsele genului boulevardier și se adresează dramaturgiei clasice.

Astfel, recent a avut loc la Teatrul „Vieux Colombier” premiera cu *Mizantropul* de Molière. Dar respectînd cu strictețe textul lui Molière, teatrul a încercat totuși să aducă spectacolului o notă originală, prezentînd *Mizantropul* într-o ținută vestimentară cu totul diferită de moda secolului al XVII-lea. În seara premierei, spectatorii au avut prilejul să-l admire pe Alceste într-un impecabil frac, iar pe Celimène într-o vaporosă rochie de seară. Scurt timp după premiera *Mizantropului*, „Grupul teatral britanic” din Paris a prezentat la rîndul său cîteva spectacole cu *Negutătorul din Veneția* de Shakespeare, în care locuitorii Veneției poartă obișnuitele veșminte din zilele noastre.

Deși experiența teatrului „Vieux Colombier” nu este cu totul inedită și e pe deplin discutabilă, totuși presa franceză a socotit că „departe de a dăuna spectacolului (această experiență — n. n.) a subliniat latura satirică a piesei, revînd înaltei societăți a secolului XX, că nu are de ce să invidieze pe aceea a secolului XVII”. (L'Humanité).

Mexic

◆ Mexicul nu are încă o tradiție națională teatrală. Doi dintre cei mai de seamă scriitori ai Mexicului, Juan Ruiz de Alarcón și Juana Inez de la Cruz, a căror activitate s-a desfășurat în perioada stăpînirii spaniole asupra Mexicului, s-au considerat a fi scriitori spanioli. Mult mai tîrziu, cercetătorii au descoperit în operele lor urme evidente de inspirație mexicană. Aceste urme naționale în arta și literatura mexicană devin mult mai vizibile în secolul al XIX-lea.

Dramaturgia unui Fernando Calderon, Manuel Eduardo de Gorostiza și José Peon Contreras poartă amprenta certă a unui specific național mexican, deși se mai resimte în ea influența teatrului spaniol.

După revoluția din 1910, când teatrul mexican rupe definitiv cu influențele spaniole, și mai ales după anul 1930, eforturile pentru fondarea unui teatru național se desfășoară mai liber.

Dar aceste strădanii au coincis cu perioada dezvoltării vertiginoase a cinematografului. Mexicanii, departe încă de a-și fi fundat un teatru adevărat, sint înrobiți de farmecul acestei noi arte. Teatrele își pierd spectatorii și, cu timpul, sint abandonate de antreprenorii care nu mai văd în ele o afacere rentabilă. Sălile de teatru, construite încă de pe vremea stăpînirii coloniale, încep să se deterioreze, fiind apoi dărmate.

În mare măsură, dezvoltarea actuală a teatrului mexican se datorează activității rodnice a secției dramatice din Institutul Național de Artă. Prin grija acestei secții a fost înființată o școală de artă dramatică, la dispoziția căreia se află o sală de teatru cu 1.200 de locuri. Elevii pregătesc diverse spectacole, care sint apoi prezentate marelui public. În fiecare an, secția dramatică organizează la Palatul Artelor un ciclu de spectacole cu cele mai reprezentative piese.

Pentru extinderea mișcării teatrale, un număr important de instructori, aparținînd de asemenea acestei secții dramatice a Institutului Național de Artă, îndrumază munca celor peste 70 de echipe, care desfășoară o susținută muncă artistică în diverse orașe ale țării.

Actualmente, secția dramatică se preocupă de constituirea unei formații permanente: „Comedia Mexicană”, care este chemată să întrunească cele mai valoroase elemente actricești.

R. Cehoslovacă

◆ Teatrul „Zaborsky” din Presov a prezentat de curînd în premieră comedia lui I. L. Caragiale, *D-ale carnavalului*.

◆ Locuitorii orașului Plzen au sărbătorit, la sfîrșitul anului trecut, 90 de ani de la înființarea teatrului local.

Teatrul din Plzen, una dintre cele mai vechi scene cehoslovace, ridicate prin strădania locuitorilor acestui puternic centru industrial, și-a cîștigat în decursul anilor, re-

putația uneia din cele mai importante instituții din țară. În decursul anilor, seară de seară, locuitorii din Plzen au subliniat prin aplauzele lor înaltul nivel artistic al spectacolelor prezentate cu piese aparținînd clasicilor J. K. Tyl, Jirasek, Goethe, Molière, Gogol, Hauptmann, Ibsen.

Prefacerile revoluționare din Cehoslovacia, survenite după terminarea celui de al doilea război mondial, au prilejuit îmbogățirea repertoriului permanent al teatrului cu lucrări aparținînd dramaturgiei clasice ruse și sovietice. Pe scena teatrului au prins viață eroii pieselor lui Ostrovski, Cehov, Gorki sau Maiakovski, deveniți în scurtă vreme prieteni iubiți ai spectatorilor din Plzen. În acești ani, la teatrul din Plzen au apărut și eroi noi — întruchipînd trăsăturile omului epocii construirii socialismului — care, prin preocupările și năzuințele lor, se înrudesc îndeaproape cu spectatorii teatrului. Dramaturgii noii Cehoslovacii au devenit oaspeți dragi pe scena acestui teatru, cu o veche și bogată tradiție realistă. *Decorații*, piesa scriitorului Stehlik, sau *Un cîntec frumos* de Kohout, ca și multe alte piese ale dramaturgiei contemporane originale, s-au bucurat de unanima apreciere a spectatorilor.

Pentru meritele sale deosebite, Teatrului din Plzen i s-a conferit numele clasicului Josef Kajetan Tyl, ale cărui opere (*Jan Huss*, *Cimpoierul din Strakonice* și altele) și-au aflat intruparea scenică la Teatrul din Plzen, încă din primele zile ale existenței acestuia.

◆ Teatrului Orășenesc din Mlada Boleslav îi aparține inițiativa organizării unor seri teatrale, care intrunesc a doua zi după premiera unei piese pe interpreți, regizori, conducerea teatrului, dramaturgul și publicul spectator. Serile teatrale prilejuiesc spectatorilor cunoașterea mai îndeaproape a preocupărilor și activității teatrului, îi familiarizează cu munca pentru pregătirea spectacolului, oferindu-le în același timp posibilitatea unei noi viziuni a celor mai semnificative scene ale piesei.

◆ Teatrele cehoslovace au reprezentat în ultimul timp cîteva noi lucrări ale dramaturgiei cehe contemporane.

Astfel, Teatrul Național din Praga a montat piesa *Soarele apune deasupra Atlantidei*, aparținând lui V. Nezval. Piesa *Afacerea* de Emil Vachek, inspirată de cunoscuta „afacere Dreyfus“, a văzut lumina rampei la Teatrul Municipal din Praga.

Teatrul din Kladno a prezentat în premieră piesa lui A. Dvorak și V. Vejrazka, *Pentru tinerețea lumii*, evocând crimpeie din viața lui Karl Marx și Friedrich Engels, iar Teatrul din Kolin a reprezentat *Judith* de O. Jelen.

În afara acestor premiere, pe afișul teatral cehoslovac continuă să fie prezente o seamă de spectacole mai vechi.

Dintre acestea, cităm piesele originale : *Musafir la el acasă* de J. Hronek (Teatrul Comedia, Praga), *Jocuri cu focul* de I. Drda (Teatrul din Kolin) sau *Cerul în miez de vară* de Stehlik (Teatrul din Mlada Boleslav).

Alături de lucrările originale, teatrele cehoslovace acordă o deosebită atenție și repertoriului clasic. Astfel, două spectacole Molière sînt viu urmărite la Teatrul Realist din Praga (*Bolnavul inchipuit*) și la Teatrul Național din Bratislava (*Vicieniile lui Scapin*) iar Teatrul din Plzen continuă să reprezinte *Mult zgomot pentru nimic* de Shakespeare, în timp ce la Teatrul din Mlada Boleslav, *Nora* de H. Ibsen se bucură de o caldă primire din partea spectatorilor.

◆ Acum zece ani s-a înființat la Praga studioul DISK, aparținând Academiei Ceh de Arte. Cei zece ani de activitate au promovat DISK-ul în rindurile celor mai importante instituții teatrale cehoslovace. Munca susținută a teatrului a contribuit la formarea unor valoroase cadre de actori. Printre ultimele spectacole reprezentate pe scena DISK-ului se înscrie *Doi tineri din Verona* de Shakespeare.

Republica Federală Germană

◆ Pe scena Teatrului „Schiller“ din Berlinul de vest a fost prezentată o dramă în 13 tablouri după romanul *Război și pace* de L. Tolstoi. Autorii dramatizării sînt : A. Neuman, Guntram Prü-

fer și Piscator, acesta din urmă fiind totodată și regizorul spectacolului.

Presa germană democrată semnalează succesul înregistrat de spectacolul de la Teatrul „Schiller“, spectacol care — în condițiile de astăzi — capătă semnificația unui act de acuzare adus războiului și a unui apel convingător pentru pace.

Elveția

◆ Studioul teatral din Zürich a înscris în repertoriul său piesele : *Ulciorul sfărmat* de Kleist și *Cerere în căsătorie* de Cehov. Ambele lucrări vor fi prezentate în cadrul aceleiași spectacol, în regia lui Leopold Lindsberg.

Anglia

◆ Regizorul englez Peter Brook, conducătorul ansamblului „The Tennent Company“ care a vizitat în urmă cu cîteva luni Uniunea Sovietică, semnează într-unul din ultimele numere ale revistei „Plays and Players“ un articol consacrat călătoriei întreprinse.

Peter Brook evidențiază în primul „înd înalta măiestrie artistică a actorilor și regizorilor sovietici, cit și valoarea școlii teatrale sovietice. Referindu-se la problema ansamblurilor permanente, Brook precizează că : „Ansamblurile teatrale permanente influențează pe de o parte favorabil asupra perfecționării aptitudinilor individuale ale actorilor, iar pe de alta, prin stabilirea unui contact permanent între actori și regizori, contribuie la realizarea unor spectacole de o înaltă valoare artistică“. Referindu-se la situația teatrului englez, Brook consideră caracterul temporar al ansamblurilor engleze drept una din cele mai grave boli ale teatrului englez, generată în special de aspectul comercial al teatrului din Anglia.

În încheierea articolului său, regizorul englez subliniază bogăția de stiluri pe care o oferă teatrele sovietice. Peter Brook elogiază îndeosebi punerea în scenă a pieselor *Baia* și *Ploșnița* de Maiakovski, la Teatrul de Satiră, ca și întreaga activitate a MHAT-ului, pe care-l consideră unul dintre cele mai bune teatre din lume.

◆ *Opera de trei parale*, piesa cunoscutului scriitor progresist german Bertholt Brecht, figurează actualmente în repertoriul teatrului „Royal Court” din Londra.

◆ *De ce nu vrei* este titlul unei comedii neterminate aparținând lui Bernard Shaw, pe care dramaturgul englez Leonard Britton a desăvârșit-o recent. Noua comedie va fi prezentată publicului englez în luna iulie a acestui an, cu prilejul aniversării a 100 de ani de la nașterea lui Shaw.

R. P. F. Iugoslavia

◆ Activitatea teatrelor iugoslave a fost deosebit de fecundă în ultimele luni. Teatrul Popular din Belgrad a montat comedia *Kir Iania* a dramaturgului iugoslav I. S. Popovici, în timp ce Teatrul de Dramă a reprezentat drama *Gloria* a scriitorului Ranc Marinovici. *Henric al IV-lea* de Shakespeare a văzut lumina rampei la Teatrul Național din Liubliana. Teatrul Municipal din același oraș a reprezentat *Trei surori* de Cehov, *Nebuna de la Chailot* de Giraudoux și *Omul cel bun din Sezuan* de Brecht. Teatrul Național din Zagreb a montat *Sfinta Ioana* de Shaw, în timp ce Teatrul Municipal a prezentat: *Cum vă place* de Shakespeare, o dramatizare după Dostoievski, *Satul Stepancikov*, și un spectacol intitulat *Trei povești de dragoste*, cuprinzând *Lămii din Sicilia* de Pirandello, *L'Apollon de Bellac* de Giraudoux și *Don Perlimpin* de Lorca. La Zagreb și Belgrad a fost reprezentată piesa *Pisica pe acoperișul încins* de Tennessee Williams.

Pină la sfârșitul acestei stagiuni, teatrele din Belgrad vor mai prezenta: *Familia Blo* de L. Bobici (Teatrul de Comedie), *Fata de la țară* de Clifford Odets (Teatrul Național) și *Don Carlos* de Schiller (Teatrul Iugoslav).

Australia

◆ *Inundație* este titlul unei piese de Eunice Hanger, care se joacă actualmente pe scena lui „Twelfth Night Theatre” din Brisbane. Autoarea descrie perturbațiile pe

care le naște în viața unei familii din Queensland o inundație care devastează orașul. Calamitățile naturii îi servesc autoarei pretextul pentru zugrăvirea unei fresce a vieții și tipurilor dintr-un astfel de oraș. Lucrarea a suscitât controverse mai ales din cauza formei: piesa este scrisă în întregime în versuri, autoarea introducând în momentele importante ale acțiunii un cor. Aidoma acelor din tragediile antice, corul din *Inundație*, format din locuitori ai orașului, comentează, explică și vestește desfășurarea intrigii și faptele eroilor. Spectacolul de la „Twelfth Night Theatre” s-a bucurat de o primire favorabilă din partea publicului și a presei de specialitate.

R. P. D. Coreeană

◆ Teatrul de Stat de Artă din Phenian prezintă cu deosebit succes piesa în cinci acte *Piactusan*. La baza piesei se află cunoscutul poem cu același nume al lui Te Ghi Cen. Kim Cian Sekom și O Ben Denom sint coautorii dramatizării.

Piactusan înfățișează un episod al luptei poporului coreean împotriva cotropitorilor japonezi.

◆ Cu prilejul unui turneu efectuat la Phenian, Teatrul din Iangan a prezentat pe scena Teatrului de Dramă, piesa *Arborele de Tisa* de O Un Sen.

Acțiunea piesei se desfășoară în lumea muncitorilor silvici de la o exploatare situată pe culmile împădurite ale muntelui Piactusan.

Italia

◆ Dintre numeroasele companii teatrale din Roma, activitatea teatrelor „Quirino” și „Eliseo” solicită o atenție specială. Teatrul „Eliseo” reprezintă alternativ *Unchiul Vanea* de A. P. Cehov și *Moartea unui comisvoiajor* de A. Miller, în regia lui Luchino Visconti, rolurile principale fiind interpretate de Paolo Stoppa, Rina Morelli și Mario Mastrojanni. În afara acestora, teatrul reprezintă și *Familia mea* de dramaturgul italian contemporan Eduardo de

Filippo, lucrare pe care presa italiană o califică drept o critică constructivă, „durerioasă poate, dar, în orice caz, utilă” a stărilor din Italia, văzute prin prisma repercusiunilor ce le au în viața familiei unui funcționar italian.

Pe scena Teatrului „Quirino” domină clasicii. Renzo Ricci, Eva Magni și compania lor prezintă cu un succes excepțional *Regele Lear* de W. Shakespeare și *Învierea*, dramatizare de Carlo Terron după celebrul roman al lui Lev Tolstoi. În această prezentare scenică a romanului, Terron a înțeles să pună accentul nu atât pe intriga amoroasă și pe evoluția relațiilor dintre Katiușa Maslova și Nehliudov, așa cum au procedat în trecut autorii psihologizanți (H. Bataille, spre pildă), ci pe împletirea complexă de evenimente sociale și destine individuale, al căror dramatism dobindește — în lumina desfășurărilor ulterioare — o adâncă semnificație istorică. În fond, Terron a conceput *Învierea* ca o dramă istorico-socială.

◆ În cadrul unei reuniuni festive, Paolo Grassi, directorul și animatorul lui „Piccolo Teatro” din Milano, a prezentat cercurilor culturale din Veneția o nouă formație teatrală: „Teatro di Venezia”. Repertoriul noii formații va da prioritate operelor lui Goldoni și, în general, dramaturgiei clasice.

◆ În vitrinele librăriilor din Roma a apărut recent prima ediție italiană a cărții lui K. S. Stanislavski *Munca actorului cu sine însuși*. Asociația internațională a actorilor a organizat cu acest prilej o conferință de presă, în cadrul căreia au luat cuvântul regizori, dramaturgi, actori și critici teatrali, relevând însemnătatea teoretică și practică a preceptelor marelui om de teatru.

Turcia

◆ Viața teatrală din Turcia se concentrează în cele două centre mai importante ale țării: Ankara și Istanbul.

Teatrul de Stat din Ankara își desfășoară activitatea pe două scene permanente: una de dramă și cealaltă de operă.

În repertoriul permanent al secției de dramă sînt trecute *Noaptea Regilor* și *Othello* de Shakespeare, *Volpone* de Ben Jonson, precum și piese de Nușici, Ugo Betti, Jean Anouilh. De un deosebit succes de public s-a bucurat piesa *Banchetul de la Tanridag* a dramaturgului turc Resat Nuri Güntekim, o puternică satiră la adresa dictatorilor.

Teatrul Municipal din Istanbul dispune de trei scene: una de dramă, una de comedie și una de copii.

Scena de dramă și cea de comedie au prezentat în stagiunea trecută un mare număr de spectacole din repertoriul clasic. Astfel, s-au reprezentat: *Doi tineri din Verona* de Shakespeare, *Burghezul gentilom* de Molière, *Evantaiul* de Goldoni și altele.

Pe lângă Teatrul Municipal mai funcționează la Istanbul două teatre. Primul, „Mica scenă”, a deschis stagiunea trecută cu *Hamlet* de Shakespeare, rolul titular fiind deținut în travesti de o tinărie actriță. Al doilea, „Teatrul de la ora 6”, grupează în jurul său tinere forțe actricești. Printre piesele reprezentate pe scena acestui teatru se numără și *Patima roșie* de Mihail Sorbul.

Canada

◆ Pare ciudat să afli că în Canada, țară cu o populație de peste 14.000.000 de locuitori și cu o bogată cultură tehnică (radio, cinema, televiziune) nu există nici un teatru de dramă oficial. Și mai ciudat pare faptul că și inițiativa particulară se face foarte slab simțită în materie de teatru.

Reflectă oare această situație de fapt o stare de spirit a populației față de arta teatrală?

Existența unei bogate activități teatrale de amatori vine să infirmе asemenea presupuneri, dezvăluind dragostea și interesul pe care poporul canadian le poartă artei teatrale.

Numeroase cercuri artistice de amatori, aparținînd diverselor grupuri naționale din Canada, desfășoară o largă activitate în pofida multiplelor greutăți materiale pe care

nici „subvențiile” unor „magnați mecenăți” nu le pot înlătura. Deși neîndestulătoare pentru a satisface cerințele legitime ale populației, activitatea acestor cercuri de amatori deschide totuși o pirtie spre o mai largă mișcare teatrală în Canada. Dintre aceste cercuri se remarcă îndeosebi cel al grupului slav. Colectivul cercului de dramă de pe lângă Casa Muncii a Asociației canadienilor ucraineni numără aproape 50 de membri. Din repertoriul permanent al cercului fac parte piesele *Fericirea furată* de Ivan Franko, *Crîngul de călini* de Al. Korneiciuk și *Rădăcini adînci* de Gow și d'Usseau.

R. D. Vietnam

◆ *Coșul cu orez* este titlul unei comedii satirice vietnameze, ai cărei autori sînt ostași din renumita divizie 312 a Armatei Populare — o unitate care s-a distins deopotrivă pe cîmpul de luptă împotriva colonialiștilor cît și pe frontul luptei nu mai puțin crîncene împotriva asupritorilor interni. Subiectul piesei este inspirat de reforma agrară înfăptuită în Vietnamul eliberat.

Olanda

◆ Compania Toneelvereniging din Amsterdam, care se adresează cu precădere publicului muncitoresc, a făcut încercarea de a reprezenta în sala Institutului Tropicelor, piesa *Alchimistul* de Ben Jonson, în condiții scenice similare cu ale teatrului circular elizabetan. Experiența a stîrnit interes în lumea teatrală occidentală, care dezbate de la un timp cu aprindere problemele arhitecturii teatrale, oportunitatea reinvierii scenei elizabetane, a celei antice, sau a combinării și completării lor cu toate posibilitățile oferite de arhitectura scenică contemporană.

Islanda

◆ Construcția Teatrului Național din Reykjavik, începută în 1930, nu a putut fi terminată decît în 1950. În puținii ani care au trecut de atunci, teatrul a izbutit totuși să-și formeze un colectiv de 225 de per-

soane și să organizeze — ca instituții anexe — o școală proprie de artă dramatică și una de coregrafie. Cei mai mulți dintre actori sînt tineri, dar au o pregătire profesională temeinică, dobîndită — cu rare excepții — fie la Academia de Artă Dramatică de la Londra, fie în cadrul Teatrului Regal din Copenhaga. Pînă acum, Teatrul Național din Reykjavik a reprezentat 48 de piese. Printre autorii cei mai jucați trebuie menționați în primul rînd: Shakespeare, Molière, Ibsen, Cehov. Teatrul acordă, firește, o mare atenție dramaturgiei naționale: Halldor Kiljanlaxness, Indrivi Einarsson, Inomundur Kamban sînt nume care figurează adesea pe afișele teatrale. Lucrările lor au ca trăsătură comună inspirația din folclor, către care se îndreaptă fătîș predilecția publicului.

Strădania teatrului islandez este sprijinită puternic de un public care are vădit pasiunea acestei arte. Reykjavik — situat în apropierea cercului polar — are numai 60.000 de locuitori; totuși, spectacolele au loc în fața unor săli pline, în fiecare seară, iar duminica se dau două, uneori chiar trei reprezentații. De altfel, în Islanda există și numeroase ansambluri de amatori — fiecare din ele avînd un repertoriu destul de bogat — care dau cu regularitate spectacole în clădirile teatrelor locale din micile orășele și în sălile școlilor sau primăriilor din satele pescărești.

Argentina

◆ Enrique Suarez de Deza și Carlos Carlino se numără printre scriitorii argentinieni care — e drept nu totdeauna cu o viziune clară și cu mijloacele artistice cele mai bine alese — adaugă mereu alte file la actul de acuzare împotriva stărilor de lucruri din țara lor. Cum ar putea fi altfel apreciată acea lume de escroci, declasați, delicvenți, refulați, înfrinți ai vieții, care pare să-și fi dat întîlnire în una din ultimele piese ale lui de Deza, intitulată sugestiv *Căruța cu gunoi* și care se joacă pe scena mai multor teatre din Argentina? Sau ce altă explicație am putea da faptului că un dramaturg tînăr, cum este Carlos Car-

lino, nu surprinde în viața satului decît an crimpei sumbru, înfricoșător, pe care ni-l zugrăvește în drama *La Biunda*: eroina — o fată tină, săracă și cinstită, nevoită să înfrunte excesele tiranice ale tatălui ei, lașitatea seducătorului ei și mărginirea timpă a logodnicului bogat ce i-a fost hărăzit de familie — preferă să se sinucidă, deoarece nu întrezărește nici o scăpare, dar nici nu vrea să se cufunde în mocirla în care-și duc viața toți cei din jurul ei.

Cu totul diferită este atmosfera piesei lui Antonio Pargès Larraya, consacrată lui Santos Vega, trubadurul vieții de pampa. Autorul a reinviat cu mult meșteșug acest tip popular de gaucho, personificare a dragostei de viață și de libertate a oamenilor simpli. Piesa a fost jucată pe scena Teatrului „Marconi” din Buenos Aires.

◆ În Argentina există numeroase grupări teatrale independente, organizate pe principii cooperatiste. Cele mai cunoscute sînt „Los Independientes” și „Fray Mocho”. Membrii acestei din urmă grupări locuiesc toți într-o singură clădire, unde au amenajat și un atelier de gravură și ceramică. Sumele realizate din vânzarea produselor acestui atelier acoperă în parte cheltuielile ansamblului. Se înțelege că în aceste condiții actorii și toți membrii colectivului sînt nevoiți să depună eforturi foarte mari: pro-

gramul de muncă este de 12 ore zilnic! Totuși, compania realizează spectacole interesante cu piese de Gogol, Cehov, Kleist, Shaw, Salacrou și Brecht.

Uruguay

◆ Locuitorii orașului Montevideo obișnuiesc adesea să spună despre teatrul lor: „Are o istorie săracă, dar o scartă bogată”.

Într-adevăr, teatrul din Montevideo, Comedia Națională, a luat ființă abia cu nouă ani în urmă, în anul 1947. Dar în acești nouă ani de existență, Comedia Națională a înscris în repertoriul său piese aparținînd lui Shakespeare, Molière, Lope de Vega, Calderon, Goldoni. Pe scena teatrului au fost de asemenea prezentate lucrări ale unor scriitori moderni ca: Shaw, García Lorca, Priestley. Dramaturgia clasică rusă a fost și ea prezentă în repertoriul teatrului cu *Revizorul* lui Gogol.

Preocuparea de bază a teatrului o constituie însă promovarea dramaturgiei naționale.

Astfel, unul din succesele de seamă ale teatrului îl formează spectacolul cu piesa *În familie*, de dramaturgul uruguaian Florensis Sances, jucată pentru prima oară în anul 1905. În centrul acțiunii dramatice se situează o familie burgheză în plin proces de dezagregare.

Limbaj și tipizare în creația literară*

Puternica satiră a lumii burghezo-moșierești, pe care o exprimă opera celui mai mare clasic al dramaturgiei noastre originale, a oferit obiect de studiu numeroșilor cercetători de critică și istorie literară. Analiza atentă — pe care a întreprins-o recent acad. I. Iordan asupra limbii eroilor lui Caragiale — pune în lumină, pe planul cercetării lingvistice, mai mult decît orice studiu anterior, rolul limbajului în caracterizarea tipică a personajelor ce reprezintă diferitele pături sociale.

Subliniind caracterul realist-critic al operei marelui dramaturg, autorul consideră drept cauză comună a aspectelor comice în vorbirea și acțiunea personajelor lui Caragiale, ignoranța, insuficiența gândirii logice și psihologia unor oameni care, în cel mai bun caz, se ridicau prin cultura lor, la nivelul unor pseudointelectuali ca Rică Venturiano, Cațavencu ș. a. Precizia și subtilitatea cu care înregistrează Caragiale faptele lingvistice mărunte constituie un aport personal de creație, străin lingvistului de profesie. Cu un bogat material faptic, acad. I. Iordan arată că scriitorul a dovedit o intuiție justă a legilor fonetice, înregistrînd cu exactitate particularitățile caracteristice ale graiurilor regionale și ale vorbirii diverselor pături sociale, în raport cu specificul temperamental, cu gradul de cultură sau deformația profesională a eroilor. Mai mult chiar, Caragiale a urmărit cu o răă atenție corespondențele fonetice între diferitele graiuri, între limba literară și formele de vorbire în sinul diverselor straturi ale societății.

Aplicînd cu artă legile fonetice intuite concret, Caragiale a utilizat fenomenele de

alternare, reducere, metateză sau dispariție a unor sunete în vorbirea personajelor sale, ca mijloace de caracterizare, de tipizare a eroilor săi. La baza deformației cuvintelor abstracte, a folosirii *hiperurbanismelor* sau a *etimologiilor populare*, este incapacitatea de asimilare a culturii, asocierea accidentală între termeni asemănători în formă, dar diferențiați din punct de vedere semantic. Efectele comice ale vorbirii micilor burghezi în opera lui Caragiale se datoresc, în genere, unei percepții greșite sau aproximative a cuvintelor, a cărei cauză o constituie nivelul scăzut al culturii păturilor largi ale societății. Defectele de asimilare a culturii adevărate își au izvorul în înclinarea către vorbirea „radicală” a reprezentanților unor pături sociale, către folosirea cu orice preț a neologismelor, în special a expresiilor franțuzești, semn de distincție pentru mica burghezie a timpului.

O inepuizabilă sursă de efecte comice a fost pentru Caragiale valorificarea artistică a contrastului dintre limba literară și vorbirea curentă a personajelor sale, ca exponenți ai diverselor graiuri provinciale. Ridicolul eroilor săi moldoveni (în *High-Life, Telegramme*) sau ardeleni (Marius Chicoș Rostogan) este încă mai accentuat de faptul că aceste graiuri sînt deosebite de limba literară prin structura lor fonetică.

Combătînd cosmopolitismul burgheziei prin ridiculizarea jargonului ei de clasă, căci „moftangioaica” e nobilă și nu vorbește limba maternă decît „avec les domestiques”, Caragiale a relevat totodată — cu un *simț* artistic — particularitățile stilistice ale latinismului sub învelișul italianizant, în vorbirea pseudointelectualilor epocii — de tipul lui Rică Venturiano care folosesc cu o largă dezinvoltură, în cele mai variate situații, termeni de ridicolă sonoritate (*solemnaminte, justaminte, chiarifica, mizericordioasă, angel radios* etc.).

Cu precizia omului de știință și înțele-

* Acad. I. Iordan, *Limba eroilor lui I. L. Caragiale. Societatea de științe istorice și filologice, București, 1955.*

gere 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 acel 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 dramatici de azi. În urmărirea atentă a materialului lingvistic — care a constituit laboratorul unde și-a plasmuit Caragiale eroii —, dramaturgii noștri contemporani găsesc 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 MANCĂȘ

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 inzeștrați cu o viziune originală. Mai fiecare nouă scenă de 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

scoaterea 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 proporțiile și semnificația reală, a trece sub tăcere limitele și slăbiciunile măiestriei reinhardt-iene, ale căror rădăcini trebuie căutate în mărginirea concepției regizorului german despre artă. În acest sens ni se par semnificative și binevenite unele precizări întîlnite 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 treacăt 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 principiu totdeauna pe propria mea inventivitate...” Acest purt de vedere reiese limpede din textul cărții lui Stern; el îi imprimă o notă de relatare caleidoscopică, de expunere neadîncită, deși captivantă. Stern ne plimbă printre decoruri și costume, evocă pentru noi — sîntem ipotiți 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 treacăt, 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. STAICU

Omul de teatru*

După *Réflexions sur le théâtre*, carte de memorii și în același timp de cercetări și meditații asupra funcțiunilor 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 mașiniști, 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 unora 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. Vorbînd 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 virtuoz 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*, Iskustvo, 1955

Viitorul actor trebuie să învețe temelnic, încă în perioada formării sale artistice, nu numai să perceapă și să retransmită clar și însuflețit sensurile unei lucrări, dar să și transmită toate nuanțele dialogului, să accentueze just esențialul, să nu declame în momentele patetice ale rolului, ci să vorbească, acționind cu cuvântul.

Toate acestea sînt în măsură să ilustreze importanța vorbirii scenice pentru întreaga dezvoltare artistică a unui tânăr actor, cit și marea responsabilitate revenind dascăliilor săi pentru formarea deprinderilor unei juste vorbirii scenice.

Cartea profesoarei E. Sariceva, *Vorbirea scenică*, se adresează în primul rînd pedagogilor de la institutele de teatru. Profesor cu o îndelungată practică didactică, E. Sariceva concentrează în paginile lucrării o interesantă și bogată experiență, rod al muncii depuse cu multe generații de actori. Desigur, vorbirea scenică nu-i o materie rigidă; dimpotrivă, la fel de largă și cuprinzătoare ca și limba vorbită. De aceea, nici cartea profesoarei E. Sariceva nu poate epuiza toate posibilitățile pe care practica vie le oferă viitorului actor. Meritul cărții rezidă în consemnarea principalelor reguli ale vorbirii scenice și sugerarea, prin exemple practice, a căilor optime prin care pedagogii pot ajunge la o deplină însușire și înțelegere de către studenți a acestor norme teoretice. Exemplele practice, cu care autoarea ilustrează fiecare principiu teoretic, sînt culese din vastul tezaur al literaturii. Profesorilor de tehnica vorbirii autoarea le deschide o largă poartă spre cercetarea și găsirea unor texte care să îmbogățească materialul cules în acest volum.

Prima parte a manualului se referă la munca studentului asupra textului. Pornind de la citirea obișnuită, școlastică, urmată de analiza gramaticală (primul capitol al cărții), autoarea se oprește detaliat asupra fazelor importante ale muncii cu textul, ca: citirea logică, citirea din memorie sau repovestirea textului, citirea versurilor, pentru a ajunge la forma complexă a muncii asupra textului: citirea etică (ultimul ca-

pitol al primei părți), mergînd la sensurile cele mai subtile ale textului.

Deprinderea redării nuanțate a unui text, a sensurilor și ideilor lui, presupune în primul rînd corecta pronunțare a cuvintelor, în măsura în care, la baza oricărui text, se află cuvinte așezate într-o ordine anumită și legate printr-un sens anumit. A doua parte a cărții este de aceea consacrată ortoepiei, regulilor de corectă pronunțare a cuvintelor.

Simpla citire sau povestire corectă a textului, cu condiția respectării regulilor de ortoepie, nu este însă suficientă pentru ca fiecare cuvînt rostit pe scenă de un actor să trezească în partenerii săi și, implicit în spectatori, o anumită reacție firească și corespunzătoare textului dramatic într-unul sau altul din momentele acțiunii.

A treia parte a manualului se ocupă tocmai de acele elemente esențiale ale vorbirii care dau eficiență fiecărui cuvînt rostit pe scenă: dicțiunea, educarea și dezvoltarea glasului.

Ceea ce caracterizează în primul rînd lucrarea profesoarei E. Sariceva este strădania resimțită în fiecare capitol, în fiecare pagină de a demonstra unitatea dintre principiile metodologice ale cursului de măiestrie a actorului și cele ale tehnicii vorbirii scenice. Și este incontestabil meritul autoarei de a ne fi putut convinge de aceasta, nu cu prețul unor afirmații gratuite, ci printr-o muncă susținută de sintetizare și expunere a unui foarte vast, grăitor material.

Pentru pedagogii și studenții din țara noastră, cartea profesoarei E. Sariceva prezintă fără îndoială un deosebit interes. Desigur, traducerea și preluarea integrală a materialului nu ar da rezultate bune: nici capitolele de ortoepie și nici exemplele folosite de autoare nu și-ar afla utilitate practică la noi.

Dar folosirea lucrării, îndeosebi pe planul alegerii și sistematizării materialului, este fără îndoială recomandabilă în vederea întocmirii unui curs de tehnica vorbirii scenice pentru studentul din țara noastră.

Maria VLAD



Acum 15 ani a încetat din viață la Iași, Aglae Pruteanu, artista care a însușit prin jocul ei, mai mult de patru decenii, scena teatrului moldovean, căreia i-a dăruit cu devotament resursele talentului ei excepțional. Elevă a lui M. Galino la Conservatorul ieșean, marea actriță a creat cele mai variate roluri din repertoriul dramaturgiei universale și autohtone, dovedind o prodigioasă intuiție artistică în înțelegerea situațiilor dramatice.

Din marea galerie a creațiilor sale au făcut parte: Ofelia (*Hamlet*), Desdemona (*Othello*), Luiza Miller (*Intrigă și iubire*), „Nora”, Maslova (*Învieră*), „Anna Karenina”, Flameola (*Martira*), Melisanda (*Prințesa-ndepărtată*), Marguerite Gauthier (*Dama cu camelii*), Iulia (*Ovidiu*), Getta (*Fintina Blanduziei*), Doamna Clara (*Vlaicu-Vodă*) etc. Aglae Pruteanu a fost îndeosebi una din marile interprete ale teatrului clasic rus (Ostrovski, Tolstoi, Dostoievski). Expresivitatea mobilă a figurii, studiul atent al gestului, ca și pătrunderea adâncă a caracterelor au dus-o la întruparea celor mai diverse tipuri, în care artista nu repeta un model cunoscut, ci reflecta totdeauna noi și variate aspecte ale personalității sale. Cu o rară modestie și un admirabil atașament de orașul care i-a dat cele dintii satisfacții în cariera dramatică, Aglae Pruteanu nu s-a desprins de teatrul ieșean, rămânându-i devotată pînă la sfîrșitul vieții, deși a obținut succese la Teatrul Național din București și Craiova (1912).

Autoare a unui substanțial volum de *Amintiri din teatru*, artista a dezvăluit în pagini impresionante, experiența sa în creația rolurilor, ideile sale despre arta dramatică și o cuprinzătoare serie de observații asupra activității teatrului moldovean între 1880 și 1924 (date ce închid cariera sa teatrală).



Cu 85 de ani în urmă, în lunile iunie și iulie ale anului 1871, a avut loc cel de al doilea turneu în Transilvania al lui Mihail Pascaly — una din marile figuri ale teatrului românesc din a doua jumătate a secolului trecut. În fruntea unei trupe alcătuită din actori de talent: Matilda Pascaly, Maria Vasilescu, C. Bălănescu, P. Vellescu, I. Gestianu ș.a. Pascaly a dat spectacole în orașele: Brașov, Sibiu, Cluj, Năsăud, Oradea, Gherla, cu un repertoriu mult ameliorat față de cel al primului său turneu (1868) cuprinzînd mici piese istorice (*Zavera lui Tudor*), drame adaptate din literatura dramatică străină și comedii originale. La Cluj, reprezentațiile

au avut loc în sala „Reduta”, trezind aprecierile elogioase ale ziarelor maghiare „Kelet” și „Kolosvary Közlön”, în paginile cărora Pascaly și Bălănescu sînt considerați drept „actori de o remarcabilă rutină”, după cum ziarul „Alföld” din Oradea își mărturisea admirația pentru jocul „plin de elan nobil și expresie” al lui Pascaly.

Turneul lui Pascaly — ca și acel al lui Millo din 1870 — a contribuit la afirmarea mișcării teatrale din Ardeal, trezind interesul pentru dramaturgia și teatrul românesc în această provincie. Un exemplu îl constituie înființarea unei „societați dramatice” ambulante, alcătuită din studenți clujeni la îndemnul soților Alexandrescu, actori din trupa lui Pascaly, rămași un timp la Cluj în urma încheierii turneului și care au organizat o serie de reprezentații în centrele românești din nordul Ardealului.



De la moartea celebrului poet și dramaturg spaniol *Don Pedro Calderon dela Barca Henao y Riano*, născut la Madrid în 1600, au trecut 275 de ani (25 mai 1681).

Autor de stanțe și sonete în tinerețe, talent de o mare precocitate, Calderon e unul din cei mai reprezentativi și fecunzi dramaturgi ai Spaniei — prețuit de contemporanul său Lope de Vega, admirat de Lessing și Schlegel — a cărui operă cuprinde peste o sută de comedii, drame și un impresionant număr de „autos sacramentales” (mistere creștine de tipul *Devoțiunii crucii*) în care exaltarea romantică se îmbină cu fantezia și cu emotivitatea intensă a melodramei. Dacă *La vida es sueño* (Viața e vis) reia o temă din *Halima* și *Luiz Peres el gallego* poate fi comparat cu Franz Mohr, *Alcadele din Zalamea* apare ca purtător al justiției poporului, ca apărător al demnității lui împotriva prejudecăților de clasă ale nobilimii, exprimind un protest împotriva abuzurilor „cavaleresti” în relațiile cu omul din popor. În mediul catolic al Spaniei monarhiste din secolul al XVII-lea, Calderon a redat cu curaj spiritul nou, care constituia o realitate în lupta pentru înfrângerea atotputerniciei feudale.

Una dintre primele piese ale lui Calderon, jucată pe o scenă rominească, a fost *Viața e vis* (Teatrul Național din Cluj, stagiunea 1931—1932).



Scriitor realist-critic, a cărui operă dramatică e o adevărată „enciclopedie a vieții și moravurilor” din Rusia de la mijlocul secolului al XIX-lea, *Alexandr Ostrovski*, de la moartea căruia se împlinesc 70 de ani (14 iunie 1886), e considerat drept unul dintre creatorii teatrului național rus.

Trăind în epoca în care se accentuează procesul de descompunere a societății feudale și se ridică noua clasă legată de afirmarea capitalismului, Ostrovski a demască în piesele sale atît condițiile de viață în statul autocrat țarist (pe care Dobroliubov l-a denumit semnificativ „împărăția întunericului”), cit și caracterul inuman al „civilizației” burgheze, dominată de puterea banului ca unic criteriu de valorificare a omului (*Furtuna*, *Nu te sui în sania altuia*, *Bani turbați*, *Pădurea*, *Lupii și oile*, *Fata fără zestre*, *Vinovați fără vină* etc.)

Numele lui Ostrovski e legat de activitatea Teatrului Mic din Moscova, unde au fost reprezentate în premieră principalele sale piese.

Pieseile lui Ostrovski, care ocupă astăzi un loc însemnat în repertoriul teatrelor noastre, au fost puțin și sporadic reprezentate în trecut.

Menționăm că la Teatrul Național din Iași s-au jucat în jurul anului 1900 *Furtuna* și *Floarea sălbatică* în interpretarea actorilor: Aglae Pruteanu, P. Sturdza și State Dragomir.



Pierre Corneille, părintele tragediei clasice franceze, de la nașterea căruia se împlinesc 350 de ani (6 iunie 1606) și-a început cariera literară ca autor de comedii (*Mélite*, *Clitandre*, *Iluzia comică*), dar celebritatea i-a adus-o incomparabilul succes al *Cidului*, inspirat dintr-o dramă spaniolă a lui Guillen de Castro. Marele dramaturg — alte cărui opere au venit rind pe rind să consacre talentul său excepțional: *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*. în care frumusețea stilului se îmbina cu un înalt nivel de gîndire, a întîmpinat opoziția Academiei Franceze, în forul căruia nu a putut pătrunde decît după un deceniu de activitate.

Triumful spontan, care a marcat premiera *Cidului*, se datorește conflictului dramatic al piesei: opoziția dintre pasiune și datorie — precum și arhitecturii severe a tragediei, bazate pe respectul „unităților” aristotelice. Dezvoltînd cu artă tema voinței puternice și dominante în viața eroilor și ridicînd la un înalt nivel artistic revelarea frumuseții morale a caracterului uman, Corneille a redat însă un conflict limitat la viața aristocrației feudale, trăsătură specifică a tragediei clasice franceze. Chiar în piesele care evocă anti-chitatea romană, el rămîne reprezentantul epocii sale, transpunînd eroii lumii antice în personaje tipice societății din perioada de atotputernicie a monarhiei absolute.

REDACTIA ȘI ADMINISTRATIA:
Cal. Victoriei nr. 174 — București
Tel. 37873

Abonamentele se fac prin factorii poștali
și oficiile poștale din întreaga țară

PREȚUL UNUI ABONAMENT:

15 lei pe trei luni, 33 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

