

Radu Beligan

CÎTEVA ASPECTE ALE REGIEI CONTEMPORANE OCCIDENTALE*

Firește, nu o trecere în revistă a principalelor metode de creație, nu inventarierea și analiza experimentului artistic fac obiectul acestei scurte expuneri, ci încercarea de a schița câteva aspecte semnificative ale teatrului occidental, pentru a putea stabili anumite orientări de bază în domeniul regiei, a distinge între concepția „teatralității pure” și politica teatrului angajat în slujba unei idei progresiste, a vedea către ce obiective se îndreaptă evoluția teatrului în această parte a lumii.

Trebuie precizat din capul locului că, vorbind despre problemele regiei occidentale, vorbim implicit de însăși condiția de existență a teatrului în aceste țări, și ca atare orizontul discuției se extinde în chip necesar.

După cum bine știm cu toții, există legi obiective care guvernează asupra procesului artistic și care îi condiționează dezvoltarea. Izvoarele teoriei și practicii teatrale trebuie căutate în viața materială a societății.

Două orientări principale, cu infinite nuanțe de o parte și de cealaltă, se disting astăzi în viața teatrală pe plan mondial, determinate de dezvoltarea lumii pe linia celor două sisteme economico-sociale, sistemul socialist și cel capitalist.

Marea Revoluție Socialistă din Octombrie a determinat o înnoire radicală a teatrului rus, înodînd firul trainic al tradiției realiste cu inovația revoluționară, pusă în slujba idealului comunist. În procesul de largi prefaceri sociale și culturale, ca un răspuns organic la nevoile revoluției, a luat naștere și s-a verificat în practică o nouă și puternică școală regizorală, o nouă concepție despre artă, un nou teatru. Un teatru chemat să reflecte realitatea și să participe activ la transformarea ei, un teatru al proletariatului și al filozofiei sale, factor de educație a maselor și, în același timp, armă de luptă în mina lor. E teatrul căruia și-au închinat activitatea creatoare K. S. Stanislavski și Nemirovici-Dancenko, pentru care au luptat Vahtangov, Meyerhold și toți artiștii făuritori ai tradiției revoluționare sovietice. E teatrul în care astăzi, făcînd parte integrantă din această tradiție, dar în permanentă căutare a noului, a mijloacelor celor mai eficiente de pătrundere a realității, se afirmă arta regizorală de valoare mondială a lui Kedrov, Ohlopkov și Tovstonogov, a lui Akimov, Zavadski și Raven-skih. În cadrul realismului socialist se manifestă esența novatoare a artei teatrale sovietice; într-o perfectă unitate de concepție și metodă se dă bătălia pentru victoria spiritului înnoitor pe toate tărîmurile artei scenice.

Ideile teatrului revoluționar sovietic nu și-au limitat eficiența, cum e și firesc, între granițele Țării Socialismului. Răsunetul pe care marele eveniment din Octombrie l-a avut în istoria culturii universale este evident. Ideile artei noi, revoluționare, au cîștigat adeziunea celor mai reprezentative figuri din intelectualitatea progresistă a epocii, de la Bernard Shaw și Romain Rolland pînă la Erwin Piscator și Bertolt Brecht, pentru a nu-i cita decît pe aceștia. Pe de altă parte, la nivelul teatrului neprofesionist, a început să se dezvolte în toate țările capitaliste o mișcare teatrală proletară, și-au făcut apariția primele teatre muncitorești, s-a creat o „Internțională a teatrului revoluționar”. Manifestări izolate, efemere, care mărturisesc însă existența unor germeni ai înnoirii teatrului, cu perspective de dezvoltare pe un teren prielnic.

* Informare prezentată la Seminarul republican al regizorilor.

În țările în care revoluția socialistă a triumfat, în urma celui de-al doilea război mondial, teatrul a luat în acești ani un avânt nemaicunoscut înainte. Pe baza dramaturgiei realist-socialiste, regia noastră, ca și aceea din celelalte țări socialiste, caută căi noi de expresivitate artistică, pentru a fi la înălțimea cerințelor spirituale ale spectatorului nou, constructor al unei noi orînduirii sociale.

GRAVA CRIZĂ DIN SÎNUL TEATRULUI BURGHEZ

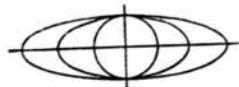
În țările capitaliste situația se prezintă cu totul altfel. Frământările interne ale orînduirii capitaliste, deruta economică și intelectuală, dependența artei față de capital, în primul rînd, au determinat la începutul secolului nostru și mai ales în anii imediat următori primului război mondial o epocă de gravă criză în sînul teatrului burghez, criză care s-a accentuat după cel de-al doilea război mondial și se află astăzi într-o fază deosebit de acută. Asistăm astăzi la un fenomen general de descompunere a artei teatrale occidentale, care reflectă, așa cum remarcă John Gassner, „starea actuală a civilizației (burgheze — n.n.) în toată instabilitatea ei”. Subvențiile oficiale sînt limitate, numărul teatrelor de stat e foarte redus; domnește în bună voie spiritul de antrepriză, de exploatare comercială a spectacolului teatral. Alcătuirea și desfacerea permanentă a trupelor, formula vedetei, a reclamei în jurul „capului de afiș”, mereu altul, nu sînt măsuri chemate să consolideze ansambluri omogene. Un repertoriu eclectic, de cele mai multe ori lipsit de valoare artistică, alături de superrafinat și abscons, corespunzînd foarte puțin sau deloc necesităților spirituale ale maselor, nu aduce, cum e și ușor de bănuț, publicul în rînduri largi la teatru. „S-a creat un divorț între scenă și sală”, spune Léon Moussinac. Și cum să nu fie așa, dacă pe scenă se etalează fără pudoare turpitudinile unei lumi în descompunere, sub aparența unor dezbateri ascuțite despre problemele cele mai arzătoare ale omului contemporan?

Iată de pildă cum caracterizează corespondentul din America al revistei italiene „Il Dramma”, aspectul actual al teatrului din S.U.A.: „Teatrul american trăiește de cîtva timp sub semnele dezgustătoare ale violenței și perversității sexuale”. Și însuși ziarul „New York Times”, prin condeii Maryei Mannes, descrie astfel impresia produsă de eroii noilor piese americane, prezentate în stagiunea 1959—1960: „Numai un psihiatru sau o infirmieră de ospiciu ar fi putut petrece mai multe ore ale nopților lor în compania unor drogați, perversiți, sadici, isterici, cerșetori, delincvenți și alți bolnavi la mînte sau la trup”.

Baza artei teatrale este, după cum știm, dramaturgia, iar semnele de descompunere a artei teatrale se manifestă în primul rînd în dramaturgie. Așa-zisa avangardă a teatrului occidental este de fapt expresia acelei părți a intelectualității burgheze, copleșită de marasmul și neliniștea specifice unei societăți în descompunere. Caracteristic pentru acest aspect al teatrului burghez contemporan este teatrul lui Samuel Beckett, ale cărui piese, de la *Așteptîndu-l pe Godot* la *Sfîrșitul partidei* și *Ultima bandă*, reprezintă un punct extrem al procesului de descompunere a conținutului și formei în teatru. (După cum se știe, această ultimă piesă constă dintr-un personaj ajuns în ultimul hal de decrepitudine, care ascultă, imprimată pe o bandă de magnetofon, istoria unei iubiri a lui din tinerețe. Într-un asemenea spectacol, rolul regizorului se reduce la zero.)

Problema crizei teatrului occidental se dezbate cu violență de ani de zile în paginile celor mai importante publicații de specialitate. Chestiunea a intrat în discuție la U.N.E.S.C.O. Institutul Internațional de Teatru a întreprins o anchetă pentru a se găsi, în comparație cu alte țări, soluții de remediere; reviste ca: „Théâtre dans le monde”, „Théâtre populaire”, „Arts-Spectacles”, „Theatre Arts” și încă multe altele rezervă coloane întregi acestei probleme. Oameni de teatru din diferite țări își spun cuvîntul și, aproape în majoritate, toți sînt de acord că starea alarmantă a teatrului burghez decurge din însăși defectuozitatea orînduirii sociale care l-a produs. Astfel, Peter Brook, cunoscutul regizor englez, schițează lapidar situația: „...spectacole inconsistente, fără vlagă și fără originalitate...”, actori lipsiți de zel și de pasiune. Explicația trebuie căutată în sistemul social al timpului nostru, în legile sale condamnabile”. (E vorba, bineînțeles, de sistemul social burghez.)

Încercări de ieșire din criză s-au făcut și continuă să se facă, dar fără rezultat. Se încearcă permanent — dar în mod izolat și fără finalitate — mereu alte



experiențe stilistice, mereu alte formule scenice. Dar bineînțeles, rezultatul e nul și situația rămâne aceeași. Pentru că nu există o fundamentare ideologică științifică a fenomenului artistic, pentru că nu există o concepție sănătoasă asupra artei și misiunii sale sociale și, mai ales, pentru că orînduirea socială burgheză se află la rădăcina acestei arte. În aceste condiții se face tot mai simțită virulența falsului principiu al „teatralității prin ea însăși“, al experimentului făcut de dragul experimentului.

Apar astfel astăzi, ca să dispară miine, așa-zisele studiouri experimentale, ateliere de artă dramatică, laboratoare de practică scenică, teatre de cameră (Kammer-Theater), teatre de buzunar (théâtres de poche), teatre mici (littles theatres) și altele de felul acesta. Teatre de cite 80–100 de locuri, improvizate în grajduri, în beciuri, în subsoluri, teatre fără actori profesioniști, fără fonduri, fără mijloace de publicitate. Se recunosc însă în ansamblul acestor formații efermere și de cele mai multe ori cu totul ne semnificative, unele cu un caracter mai stabil, cu o activitate susținută, cu un program definit, a căror politică e îndreptată net împotriva teatrului comercial. Teatre care își propun să sprijine literatura dramatică originală din țările respective, să-și creeze un stil interpretativ propriu, să promoveze un repertoriu de ținută. Astfel sînt în Irlanda acele „basement-theatres“ (teatre de subsoluri), amenajate în dependențele marilor clădiri din Dublin, companii ca Globe-Theatre sau Pike-Theatre, care s-au dovedit consecvente în popularizarea operei lui O'Casey și Synge. Astfel sînt în Austria cunoscutele teatre de beci (Keller-Theater) ce funcționează în subsolurile unor cafenele din Viena: „Theater der Courage“ sau „Die Tribüne“. Pe scena acestui ultim teatru, în care actorii aproape că ating tavanul cu capul, pe această scenă-jucărie s-a jucat și a cucerit un adevărat triumf piesa *Raskolnikoff*, dramatizare după Dostoievski. Astfel de teatre se mai găsesc la Düsseldorf și la Hamburg în R.F.G., la Oslo în Norvegia și la Oporto în Portugalia, la Salzburg și în alte orașe ale Europei de vest. În America Latină situația e asemănătoare. În Peru, în Ecuador, în Uruguay și în Chile își duc constant activitatea cîteva grupări de amatori și trupe experimentale. În Argentina se definește o activitate proprie: aceea a așa-numitelor „teatre independente“, care se susțin exclusiv prin mijloace proprii și tind la ridicarea nivelului cultural al maselor. Mișcarea largă a acestor teatre independente, care au dat un reconfortant impuls vieții teatrale argentinene, coborîră de unii la mercantilism și lipsă de preocupări artistice, a demonstrat între altele că posibilitățile repertoriului nu sînt limitate la producția străină, „de serie“, sau la cele trei sau patru nume la modă. Mulți autori tineri, progresiști, au creat opere interesante, originale, pe o susținută linie de demnitate intelectuală. Între aceștia se află și Agustín Cuzzani, a cărui piesă *Centrul înaintaș a murit în zori* ați văzut-o la Institutul de Teatru „I. L. Caragiale“, în regia tînarului Raul Serrano, el însuși un entuziast participant la viața teatrală progresistă din Argentina. Serrano ar putea să ne povestească multe lucruri interesante despre condițiile patetice în care lucrează ei și despre fericirea de a fi om de teatru al unei țări socialiste.

În speranța înviorării teatrului din țările aservite capitalului, în dorința de abolire a regimului de antrepriză teatrală, se cheltuiesc energii, talente, banii puțini cîștigați prin subscripții publice, sau cîștigați pe cont propriu de către actori, care au în mod obligatoriu o a doua profesiune.

MIȘCAREA TEATRALĂ PROGRESISTĂ DIN ȚĂRILE CAPITALISTE

Legătura teatrului cu masele, acțiunea de educare a poporului prin teatru, folosirea valorilor reale ale dramaturgiei și artei scenice în acest scop sînt preocupări care țin de estetica teatrului revoluționar, care pun în discuție principalele obiective ale regiei teatrale progresiste. Intelectualitatea înaintată din țările Apusului, reprezentanții de frunte ai acestor țări pun problema teatrului popular pe primul plan al activității lor și consideră că de rezolvarea acestei probleme depinde în bună măsură îmbunătățirea situației generale a teatrului apusean. Într-o serie de țări, teatrul popular reprezintă o realizare efectivă, iar programul acestuia o contribuție concretă la opera de culturalizare a maselor. În Norvegia funcționează de pildă Folksteatre-ul (Teatrul poporului), rod al unei largi mișcări populare, sprijinită de sindicate și care datează din anii imediat următori Revoluției Socialiste din Octombrie. În Germania Federală sistemul asociațiilor pentru popu-

larizarea teatrului de mase (Volkshöhen) are o vechime și mai mare, inițiativa pornind din rindul cercurilor muncitorești (1890). De dată mult mai recentă, se fac de asemenea remarcate: în Suedia, activitatea Teatrului Popular din Göteborg, iar în Elveția, la Lausanne, activitatea tinerei companii „Faux-Nez”, condusă de regizorul Charles Apotheloz. Acest entuziast animator a înțeles că nu se creează un teatru popular decît mergînd către public, în întîmpinarea lui, și pentru că acest public nu venea la teatru, l-a căutat acolo unde știa sigur că-l găsește: în stradă. Astfel s-a născut „Le Théâtre dans la rue”, care timp de doi ani, în lungi turnee, și-a dat spectacolele în piețe publice, pe *treteaux*-uri improvizate, fără reclamă și mai ales fără bilete vîndute înainte, deoarece „cheta” se făcea abia după spectacol. Și pentru că repertoriul în aer liber e limitat prin condiții obiective de reprezentare, Teatrul popular „Faux-Nez” își începe în cea mai mare sală din Lausanne, la Teatrul „Beaulieu”, seria spectacolelor clasice de mare amploare. *Revizorul* a fost spectacolul inaugural (februarie 1958) și cifrele sînt grăitoare: în decursul a numai șase reprezentații spectacolul a fost aplaudat de 12.000 de spectatori. Programul de activitate viitoare a lui Apotheloz se dovedește deci promițător.

În afara politicii oficiale de încurajare a teatrului comercial și exprimînd de fapt stadiul cel mai avansat al gîndirii estetice progresiste din aceste țări, formele de teatru popular din Anglia, Italia și Franța se manifestă ca niște prezențe bine ancorate în viața culturală a patriei lor și sînt reprezentative pentru adevăratele exigențe spirituale ale maselor. Putem vorbi acum de niște colective bine sudate, de profiluri de teatru, de stiluri de muncă regizorală. Acest aspect al mișcării teatrale din țările capitaliste prezintă pentru noi un deosebit interes.

TEATRELE POPULARE ȘI LEGĂTURA LOR CU MASELE

Teatrul Workshop, situat într-unul din cartierele muncitorești din estul Londrei, este singurul teatru englez cu adevărat popular. Un teatru care-și propune „să vorbească la fel de curajos despre societate, cum au făcut-o altădată Ben Jonson și Aristofan”, care pătrunde în masele largi ale poporului nu numai printr-o simțitoare reducere a prețului билетelor, dar mai ales prin alcătuirea unui repertoriu ce se adresează direct păturilor muncitoare. Tinerii actori ai Teatrului Workshop au cunoscut dificultăți financiare de necrezut. Adesea, în lungile turnee pe care le-au întreprins prin diferitele orașe industriale ale Angliei, actorii au fost nevoiți să se oprească la cîte o fermă, să muncească acolo cîțva timp ca zileri pentru a putea strînge bani să repete o nouă piesă. Există o tradiție a spectacolului popular, propriu clasei muncitoare engleze, care se manifestă cu putere mai ales după revoluția industrială: tradiția spectacolului de music-hall. Aceste spectacole capătă de-a lungul anilor forme de artă autentică, niveluri de expresivitate scenică de înaltă școală, datorită și unor generații întregi de străluciți interpreți ai genului. În acest gen de spectacol o anumită calitate a umorului, un anumit spirit al dialogului, specific britanic, sînt valorificate cu succes în cele mai multe din mizanscenele Workshop-ului de către regizoarea Joan Littlewood. În cele mai multe din montările sale abundă formele populare de expresie scenică. Dansul, muzica, pantomima se amestecă cu dialogul, subliniindu-l sensurile, și în aceste forme de prezentare publicul este angajat total în spectacol, între sală și scenă dispărînd distanțele. Stilul acestei echipe teatrale este perfect ilustrat în montarea piesei *Ostaticul* de autorul irlandez Brendan Behan. Workshop-ul, teatrul care se adresează maselor vorbindu-le despre realitățile lor curente, își pune scena la dispoziția tinerilor scriitori autohtoni și joacă deopotrivă, pentru același public muncitoresc, piese din marele repertoriu clasic universal: Shakespeare, Ben Jonson, Molière, Cehov, Ibsen, Balzac, B. Shaw și Sean O'Casey sînt actorii jucați de predilecție aici.

Este cunoscut, de pildă, succesul înregistrat de acest teatru cu spectacolul *Macbeth*, în cadrul turneului întreprins în Uniunea Sovietică. Discutabil din punct de vedere al plasării acțiunii într-un cadru istoric care depășește epoca lui Shakespeare (personajele purtau costume specifice sfîrșitului secolului trecut), spectacolul a fost apreciat pentru mesajul său contemporan, antirăzboinic, mesaj care exprimă atitudinea combativă, înaintată, a colectivului sub conducerea regizorului Howard Goorney. Un succes răsunător a obținut Teatrul Workshop la festivalul internațional de la Teatrul Națiunilor în 1956, jucînd o versiune scînteietoare de vervă satirică a *Bravului soldat Șveik*.



CUM SE EXPLICA SUCCESUL LUI PICCOLO TEATRO

Problema legăturii teatrului cu masele, problema repertoriului și a mizanscenei capătă o rezolvare specifică la Teatrul Piccolo din Milano. Fenomenul teatral contemporan se bucură aici de o explicare științifică mai largă, de un suport filozofic materialist mult mai ferm. Teatrul acesta se mărturisește legat de realitatea istorică și estetică a timpului nostru și își definește misiunea socială în opoziție cu realizările pseudoartei burgheze. Teatrul Piccolo se declară împotriva divertismentului gratuit și pentru un repertoriu al marilor probleme sociale. Preferințele teatrului merg către Shakespeare, Cehov, Gorki, și mai ales către Brecht. Regizorul teatrului, Giorgio Strehler, se vâdește un adept al „teatrului conștient“, al teatrului care se bazează pe ascuțita putere de înțelegere a publicului. În montările sale se remarcă permanent efortul de a face înțelese spectatorului semnificațiile actuale ale operei prezentate, sau, cum spune Strehler, de a face evidentă prin spectacol înțelegerea a două momente istorice: a celui în care a fost scrisă opera și a celui în care ea este oferită publicului. Pe această înțelegere a spectatorului se bazează regizorul când pune în scenă *Coriolan*, *Opera de trei parale*, *Slugă la doi stăpîni*, sau *Azilul de noapte*. Permanenta raportare a operei la posibilitățile de creație ale teatrului și, în același timp, la posibilitățile de înțelegere ale publicului reprezintă principala trăsătură stilistică a regiei de la Piccolo Teatro.

Se știe că Italia nu este o țară de veche tradiție regizorală. La data cînd faima lui Stanislavski, Craig sau Reinhardt străbătea lumea, în Italia mai stăruia încă domnia „marelui actor“ (Il capocomico). Funcția de regizor a apărut mult mai târziu și a fost recunoscută oficial odată cu înființarea lui Piccolo Teatro, adică în 1947, consacrarea ei făcîndu-se tot aici. Orientarea generală a mișcării regizorale italiene este la ora actuală influențată, în bună măsură, de activitatea acestui teatru. El duce o politică generală perseverentă și riguroasă cu privire la formarea publicului, la atragerea lui către teatru. Astăzi există în Italia un grup de regizori talentați, în general de orientare realistă, unii dintre ei fiind în același timp actori sau dramaturgi, sau și una și alta. Activitatea multilaterală a lui Eduardo De Filippo, ca dramaturg, actor, regizor se cunoaște. Este unul dintre oamenii de teatru compleți din Italia, bucurîndu-se de adeziunea unui public larg, datorită rădăcinilor populare, nealterate, ale artei sale de certă valoare realistă. Orazio Costa la Roma, Luchino Visconti la Milano, Eduardo De Filippo la Napoli, Luigi Squarzina (autor al unor piese antifasciste), alături de Teatrul Piccolo, duc aceeași susținută campanie de popularizare a marelui repertoriu în rîndul maseilor. O acțiune similară întreprinde cu deosebit succes marele actor și animator Vittorio Gassman, creatorul unui imens teatru demontabil, în formă de circ, „Teatrul popular“, care poposește în importantele centre muncitorești. „Din toate părțile și dintr-o dată — așa cum spune Strehler — trebuie pornit atacul împotriva societății ostile“, societate în care artiștii Italiei sînt siliți să-și ducă mai departe activitatea.

JEAN VILAR, UN REPREZENTANT DE FRUNTE AL REGIEI PROGRESISTE FRANCEZE

În Franța, reprezentant de frunte al regiei progresiste este Jean Vilar, directorul T.N.P.-ului. În Palatul Chaillot, teatru cu 2.500 de locuri, se joacă *Cidul* și *Ruy Blas*, *Don Juan* și *Richard al II-lea* și se creează condiții specifice pentru vaste audii de piese clasice. La T.N.P., se joacă de asemenea Pirandello, Alfred Jarry și Bertolt Brecht și se creează în sală condiții specifice de participare, de atenție, de atitudine activă față de spectacol. Sînt cunoscute faimoasele spectacole, urmate de discuții cu publicul muncitoresc din foburgurile Parisului, unde T.N.P.-ul își desfășoară sistematic spectacolele sale. Jean Vilar a format prin T.N.P. un public nou, esențialmente diferit de publicul burghez obișnuit, un public larg deschis poeziei dramatice și în același timp disponibil pentru fenomenul de „demistificare“ a imaginii scenice; un public în acțiune, pe măsura „teatrului unanim și actual“, cum se intitulează T.N.P.-ul. În 1949, Jean Vilar nota într-un număr

din „La revue théâtrale”: „Actualitatea teatrului e guvernată de pasiunea de a cunoaște adevărul; cunoașterea realității confirmă încrederea în noi înșine, în justițea judecății noastre”. Teatrul—mijloc de cunoaștere a realității ilustrează o primă fază a esteticii lui Vilar, pentru ca, zece ani mai târziu, într-un număr din „Théâtre populaire”, să numească teatrul „O școală a revoltei”. Teatrul deci nu mai este un simplu mijloc de cunoaștere a realității, ci și o armă de îndreptare a ei, un mijloc de canalizare a revoltei spre acțiune. E un stadiu nou de evoluție, de maturizare a ideologiei sale și, ca un ecou în practica teatrală, Vilar montează cu un enorm succes *Mutter Courage*, iar recent obține un adevărat triumf cu spectacolul antifascist *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*. Se remarcă în toată activitatea regizorală a lui Jean Vilar preocuparea susținută de a crea spectacole actuale, de a reda satirei dimensiunea epocii noastre, de a face dintr-o piesă strict demonstrativă un spectacol viu, de a dezvălui de „tradiție”, printr-o viziune novatoare, texte care la lectură lasă o impresie de învechit și uzat.

Toată creația lui Vilar se caracterizează prin acest spirit nou de interpretare a mesajului dramatic, prin noutatea permanentă a formulei cu care își rezolvă mizanscenele. Atracția pe care o exercită asupra maselor spectacolele puse în scenă de Vilar reprezintă un fenomen recunoscut. Personalitatea acestuia s-a contopit cu activitatea teatrului, încit astăzi este foarte greu să pronunți T.N.P. fără să-ți vină imediat în minte cuvântul-reflex Jean Vilar.

Există în Franța o tradiție a teatrului popular, există o tradiție de regie progresistă. Sint cunoscute marile spectacole populare ale lui Firmin Gémier, e cunoscută de asemenea activitatea novatoare a *Cartelului*, contribuția efectivă la dezvoltarea regiei mondiale a lui Jacques Copeau, Dullin, Baty, Jouvet și Pitoëff. Alături de Vilar, tradiția aceasta este dusă mai departe cu hărnicie și de alți regizori progresiști ai Franței. Dintre aceștia, numele lui Roger Planchon se impune în ultima vreme atenției. Activitatea sa la Teatrul Popular din Villeurbanne, concepțiile sale cu privire la funcția activă a publicului („noi nu lucrăm pentru public, noi lucrăm cu el”) și mai ales reușitul spectacol cu *Suflete moarte* după Gogol, pus în scenă în stagiunea trecută, i-au creat în Franța o anume popularitate. Activitatea artistică a lui Planchon este vizibil influențată de ideile teatrului brechtian.

De altfel, asemenea lui Planchon, mulți oameni de teatru din Occident socotesc teatrul și estetica brechtiană drept călăuză sigură în activitatea lor viitoare. „Nu sintem brechtieni, nu sintem fanatici, dar Brecht este un fapt capital în teatrul de astăzi și noi trebuie să ținem cont de acest lucru, să încercăm să facem în așa fel ca din aceasta să profităm toți” — declară conducătorii lui Piccolo Teatro: Paolo Grassi și Giorgio Strehler, iar Vilar, care a impus atenției teatrul lui Brecht, își reproșează lipsa de a nu-l fi jucat în întregime până la această dată.

Teatrul lui Brecht și metoda sa de creație s-au născut ca un protest împotriva teatrului burghez decadent și au la bază ideea progresistă, revoluționară, după care „estetica și morala noastră izvorăsc din nevoile luptei noastre”.

Metoda de creație scenică a lui Brecht este cu totul diferită de cea a lui Stanislavski. Noua tehnică de distanțare — opusă celei de trăire și identificare a actorului cu personajul — și formula teatrului epic — opusă teatrului dramatic — au provocat în ultimii ani vii dispute în mijlocul oamenilor de specialitate, au incitat la discuții în presă și delimitări de poziții în viața teatrală contemporană.

ADEPTI AI LUI STANISLAVSKI PE TOATE MERIDIANELE

Metoda lui Stanislavski are adepții săi entuziaști. Despre evidența actualității „sistemului” vorbesc în primul rind oamenii de teatru din Statele Unite. Metoda începe a fi pusă în practică aici încă din anii 1930, la Group Theatre, o companie teatrală cu un colectiv de creație permanent, condusă de Cheryl Crawford, Lee Strassberg și Harold Clurman. Spectacole ca: *Oameni în alb* de Kingsley și *Golden Boy* de Clifford Odets, realizate după „sistem”, fac epocă pe Broadway și numărul adepților crește. Iau naștere numeroase scoli teatrale.



și studiouri în care metoda este experimentată cu rezultate evidente. Proprie pentru Statele Unite este forma de învățămînt denumită „Actor's Studio“, ce funcționează în plin centrul New York-ului. Elevii sînt triați prin audieri succesive și rămîn în studio pe aceeași treaptă de învățămînt, deopotrivă actori consacrați și debutanți în teatru. Toți aceștia devin membri pe viață ai studioului, cu dreptul de a reveni în răstimpuri să-și îmbogățească pregătirea. Învățămîntul nu e organizat pe cicluri, nu există o suită în prezentarea materialului de studiu. În fiecare ședință însă au loc discuții asupra exercițiului prezentat de unul din elevi. Conducătorii studioului, Elia Kazan, Lee Strassberg și C. Crawford, împreună cu o seamă întreagă de scriitori, oameni de teatru, critici, comentează experimentul și conchid asupra discuțiilor. „Actor's Studio“ se bucură de o reputație internațională, iar „sistemul“ e socotit în Statele Unite drept „gramatica actorului“. Legătura „sistemului“ cu practica efectivă e mai greu de urmărit însă.

Un regim excesiv de taxe asupra spectacolelor din centrul New York-ului, o avalanșă de piese comerciale ce inundă piața teatrală americană determină un fenomen asemănător celui cunoscut de Vestul european. Apar acele formații „Off Broadway“, acele teatre mici la periferia orașului, în care se joacă Cehov, Gorki, Ibsen, Shaw, Miller și alții. Pe o astfel de scenă improvizată s-au jucat la New York *Trei surori*, *Livada de vișini*, *Unchiul Vanja* (cu Franchot Tone în rolul lui Astrov). În școli și în aceste studiouri metoda lui Stanislavski își verifică permanent valabilitatea. Se știe că de curînd regizorul sovietic Zavadski a fost invitat în S.U.A. să țină o serie de lecții practice în legătură cu „sistemul“ și să lucreze la montarea unui spectacol.

În Europa, unul dintre cei mai entuziaști adepți ai lui Stanislavski a fost Jacques Copeau. În prefața la ediția franceză a volumului *Viața mea în artă*, Copeau aduce un omagiu de recunoștință „scumpului său maestru, al cărui cuvînt l-a instruit și al cărui exemplu l-a susținut“. Mai tîrziu, după Copeau și după epoca glorioasă a Cartelului, preocupările de regie, după cum s-a văzut, se îndepărtează de școala realistă a lui Stanislavski. Ideile acestuia influențează însă formația marilor actori. Jean-Louis Barrault de pildă, deși partizan al „teatrului total“ al lui Claudel, se declară admirator al „sistemului“. La fel în Anglia, Laurence Olivier, Michael Redgrave și John Gielgud, interpreți ai întregului repertoriu cehovian, ca și ai operelor lui Shakespeare. În studioul experimental de pe lîngă Old Vic, în studiourile elvețiene, în școlile de artă teatrală ale Suediei, „sistemul“ constituie baza programei de învățămînt artistic. La Roma și la Zürich, în Japonia, în Mexic și la New York sînt tipărite și difuzate în largi tiraje studiile lui Stanislavski despre regie și arta actorului. În Uniunea Sovietică și în țările de democrație populară succesele regiei actuale se înalță pe acest fundament ideologic. Sînt de necontestat valoarea și valabilitatea „sistemului“. Discuțiile aprinse din U.R.S.S. asupra „sistemului“ au scos în evidență caracterul viu, creator, al acestuia, necesitatea dezvoltării sale creatoare pe baza principiilor elaborate de Stanislavski, el însuși un perseverent luptător pentru dezvoltarea și perfecționarea „sistemului“. Și chiar dacă preferințele anumitor oameni de teatru merg către ideile teatrului brechtian, o certitudine se degajă totuși cu putere din această scurtă privire de ansamblu asupra regiei contemporane. Pentru reprimarea emoției sau pentru trăirea ei, pentru participare sau pentru identificare, pentru Brecht sau pentru Stanislavski, pentru una din aceste două laturi ale alternativei, sau pentru o îmbinare artistică a celor două metode, urmează să se decidă unii sau alții dintre reprezentanții regiei mondiale.

În esență, cele două metode urmăresc același scop: comunicarea, prin intermediul artei scenice, a unui mesaj înaintat, revoluționar, publicului de oameni ai muncii, educarea acestui public în spiritul ideilor înaintate ale timpului nostru. Lupta principală care se desfășoară în prezent pe arena mondială a teatrului nu este între brechtieni și stanislavskieni, ci între promotorii teatrului realist, pus în slujba omului și a năzuințelor spre fericire și progres, și matadorii teatrului antirealist, antiumanist, expresie a angoaselor unei societăți în descompunere și a gustului perversit al unui pumn de afaceriști.

Legile istoriei arată limpede perspectiva dezvoltării societății. Viitorul este al teatrului realist, al teatrului pus în slujba poporului și a năzuințelor lui progresiste.