

Perspectivă, consecințe și unitate

Așa cum am considerat folositoare discuția provocată de „Contemporanul” asupra problemelor regiei românești, tot astfel inițiativa revistei „Teatrul” de a găzdui în paginile ei o discuție în jurul activității Teatrului Național „I. L. Caragiale” îmi apare drept un foarte promițător început pentru o cit mai susținută campanie de dezbateri largi și adincite ale diverselor probleme care ne frământă.

Fără îndoială, prestigiul pe care și l-a cucerit prima noastră scenă în rîndurile spectatorilor și importantul rol cultural pe care îl deține justifică din plin atenția revistei noastre de specialitate (în sfîrșit, bine că o avem !)

N-aș vrea să stărui asupra părții „pozitive” a acestei activități, nici nu am de gînd să înșir marile succese artistice obținute de colectivul Teatrului Național, care au culminat cu succesul internațional — „omologat” de întreaga presă străină — la Festivalul de la Paris (succes asupra căruia revista „Teatrul” a păstrat o inexplicabilă discreție). Toate aceste victorii vorbesc de la sine și ele stabilesc faptul că Teatrul Național „I. L. Caragiale” și-a cucerit pe deplin înțietatea artistică în mișcarea noastră teatrală. Și aceasta nu e puțin lucru astăzi, cînd toate teatrele noastre din București înregistrează multe succese demne de toată lauda, iar teatrele de stat din provincie — dintre care unele înființate de foarte puțină vreme — ne-au arătat realizări remarcabile cu prilejul Dăcadei dramaturgiei românești.

Dar tocmai de aceea o analiză cit mai serioasă și mai adincită a aspectelor mai puțin trandafirii din activitatea Teatrului Național este absolut necesară și socot că nu va putea fi decît utilă.

Mărturisesc că nici în ceea ce privește capitolul „lipsuri” nu am de gînd să înșir o serie de aspecte, ca să spun astfel, mai practice și caduce. Ele există, firește, și nu sînt de natură să fie trecute cu vederea... S-a scris, de pildă, pe drept în ziare, că stagiunea Naționalului s-a deschis anul acesta anodin, cu unele foarte greu incercate „reluări”. Și fără îndoială, ar fi fost de dorit ca cele două premiere care au urmat să fi constituit deschiderea stagiunii. Mai știm, de asemenea, că la Teatrul Național premierele au fost, în stagiunea trecută, rare și puține (cu toate că unele dintre ele, ca *Apus de soare*, au însemnat mari succese), că sîntem pe cale de a epuiza vechiul repertoriu permanent și că, în privința îmbogățirii lui, mergem cam încet, că, de asemenea, unele spectacole așteptate cu nerăbdare de public nu au fost la nivelul artistic pe care îl cer spectatorii primei noastre scene ș. a.

Dar cred că simpla constatare a unor asemenea „simptome” îngrijorătoare nu e de natură să le înlătore. Am folosit termenul de „simptom” tocmai fiindcă sînt convins că astfel de deficiențe au pricini mai adînci. Pe acestea aș vrea să le pun

în discuție în articolul de față. (Orice discuție de acest gen este bine să fie cât mai „concretă”, dar în spatele acestui termen se ascunde de multe ori o lipsă de orientare foarte dăunătoare rezolvării unor probleme.)

Este și firesc, cred, să începem prin a afirma de-a dreptul că la Teatrul Național (și poate, cine știe, și la altele ?) există o tendință de a avea față de problema repertoriului o poziție empirică, îngustă și, dacă nu lipsită de orientare, cel puțin lipsită de perspectivă. Repertoriul unui teatru nu se poate face nici chiar de la o stagiune la alta, dar în nici un caz *de la o piesă la alta*. Necesitatea de a se face „modificări neașteptate”, cerute de împrejurări „obiective”, ca și situația de a nu putea face față planului de repertoriu, toate aceste „accidente” ce au tendința de a-și accentua frecvența se datoresc în primul rând lipsei de perspectivă în poziția factorilor de răspundere față de repertoriu.

Teatrul Național „I. L. Caragiale” trebuie să aibă un repertoriu bogat, variat, în care problemele fundamentale ale epocii și ale realității noastre să fie slujite prin lucrări cât mai originale și mai valoroase și în care dramaturgia noastră clasică și cea universală să fie promovate și valorificate prin cele mai reprezentative opere.

Toate aceste cerințe de bază au fost împlinite parțial. Dar se poate oare spune că aceasta a fost o preocupare permanentă a conducerii teatrului și a consiliului artistic ? Ideal ar fi — și acest lucru nu este irealizabil — ca teatrul să-și împlinească repertoriul pe baza unui plan făcut pe cîteva stagioni. Pentru început, ar fi însă foarte bine dacă s-ar putea fixa și *respecta* un plan de repertoriu pe două stagioni, firește în acele compartimente în care acest lucru este posibil. Căci dacă e foarte greu — și, poate, chiar greșit — să se fixeze planul de repertoriu în ceea ce privește dramaturgia originală, în celelalte compartimente acest lucru este cu puțință. Dar în același timp, trebuie să ne dăm seama că nu este ușor. De ce ? E foarte simplu să se fixeze o listă de piese, nu numai pe două stagioni ci și pe zece. Dar atunci cînd e vorba să se realizeze una sau alta din piesele respective, începem să ne dăm seama că pentru anume piesă nu avem distribuția respectivă sau că, în orice caz, pentru o alta la care nu ne-am gîndit pînă acum — dar care exista și ne era la *îndemînă* — am avea mult mai multe posibilități. Sau că o alta nu corespunde posibilităților actuale de montare etc... Și iată cum un lucru în aparență foarte simplu devine foarte greu în realitate. Dar în ce constă această greutate ? Oare nu în lipsa de perspectivă ? Aici nu e vorba, însă, doar de un cuvînt. Această perspectivă, adică *posibilitatea de a respecta practic* un repertoriu întocmit pe o durată mai mare de timp, nu se poate obține decît prin căutarea permanentă a acelor lucrări care să corespundă pe de o parte cerințelor artistice pe care trebuie să le împlinească teatrul, iar pe de altă parte posibilităților trupei respective. Numai cu acele piese îndelung căutate, îndelung cercetate, îndelung dorite se poate realiza un plan de repertoriu pe o durată mai lungă și care să poată fi împlinit. Un repertoriu improvizat, alcătuit în grabă, se infirmă practic la fel de grabnic. Ca orice pe lume, numai ceea ce se zidește trainic rezistă. Problema este cu atît mai grea cu cît dorința de a alege piesele cele mai potrivite ansamblului unui teatru nu trebuie s-o înlocuiască pe aceea a valorii estetice. Și mai ales în Teatrul Național acest echilibru, această armonie între valoare și eficacitate se poate realiza, deoarece el posedă forțe artistice autentice, cu game și posibilități foarte variate. Avem atîția actori de valoare, cu personalități atît de diferite, încît am putea foarte bine realiza acest echilibru. Și totuși...

Dar tocmai aici intervine cea de a doua pricină a lipsurilor concrete pe care le menționasem mai înainte... Și, totuși, noi n-am izbutit să obținem această perspectivă, acest plan de repertoriu pe lungă durată. De ce ? S-au luat mereu o serie de măsuri bune, dacă nu ideale. S-au înfăptuit o serie de lucruri lăudabile.

Dar toate acestea n-au avut consecințe. Lipsa aceasta de consecințe este caracteristică situației din Teatrul Național. De multe ori, ai impresia că, în sfârșit, s-a rezolvat o problemă. Se anunță măsuri, toată lumea e de acord cu ele, cel puțin în aparență. Și totuși, fie-mi iertat acest refren, ele nu se aplică. De ce? Oare fiindcă în mintea noastră, a colectivului celui mai de seamă teatru din țară și a conducerii lui, n-a încăput încă acest adevăr elementar, conform căruia oricât de bune — chiar excepționale — ar fi unele măsuri, unele planuri etc., dacă ele nu se aplică, nu remediază nimic?

Voi da câteva exemple caracteristice. S-a alcătuit cîndva un repertoriu așa numit de perspectivă. A rămas pe hirtie. Au existat piese care au figurat în repertoriu ani de zile, fără să fie jucate, și s-au jucat altele, fără ca ele să fi figurat pe listă (aceasta pare să fi devenit chiar definiția repertoriului de perspectivă, definiție care a izvorit, desigur, din trista lui soartă).

S-au înfăptuit lucruri foarte bune în ce privește, de pildă, promovarea tineretului. Multor actori tineri li s-a dat prilejul să demonstreze posibilitățile pe care le au. E un lucru foarte bun. Viitoarele concursuri de tineret vor da, desigur, și altora acest prilej. Regizorii teatrului par să fie foarte mulțumiți în această privință. Și au dreptate să fie. Nu știm însă dacă în altă privință își pot manifesta același sentiment. Au avut consecințe aceste afirmări? Au fost urmăriți cu toată grija în continuare acești tineri? Căci, fără îndoială că e mai cu folos ca, în loc să se promoveze 20 de tineri și apoi alții, dar să nu fie urmăriți, să se facă acest lucru cu 10, dar „afirmarea” lor să fie continuată, progresul lor pe linia maturizării să fie supravegheat îndeaproape.

Dar problema aceasta, a atenției cu care trebuie urmărită cariera fiecărui membru al colectivului, grija de a i se asigura o creștere profesională, privește și mai acut generația de mijloc care trebuie să preia pe umerii ei lipsiți de antrenament marele repertoriu. Această chestiune arzătoare a fost deseori debătută în diferitele noastre consilii, comitete și comiții. Consecințele? Neant.

De cite ori nu s-au luat măsuri foarte bune pentru înlăturarea degradării unor spectacole, pentru asigurarea unor dubluri etc., etc. Consecințele? Lipsă.

Am mai putea da multe exemple și în alte privințe. Dar în rindurile de față aș vrea să relievez, după cum am mai spus, nu atît unele aspecte negative în activitatea Teatrului Național, cit mai ales pricinile lor.

Pe această linie, un rol hotărîtor îl are o altă caracteristică a activității în teatrul nostru, care uneori umbrește oarecum succesele artistice strălucite ale colectivului său. Este vorba de *lipsa de unitate a acestui colectiv*. Și cînd spun aceasta, mă refer în primul rînd la unitatea de ordin artistic. Firește, noi toți lucrăm pe baza unor principii comune. Dar există în Teatrul Național prea multe feluri diferite de a aplica aceste principii și prea puține zone comune de înțelegere.

Discuția asupra regiei, purtată în paginile „Contemporanului”, a alunecat, la unii dintre participanți, pe următoarea pantă: există sau nu o criză a regiei în teatrul românesc? N-aș vrea de loc să mă înscriu și eu cu un răspuns la această problemă, mai întîi fiindcă aș face o digresiune și în al doilea rînd pentru că socot că o atare problemă nu există.

Sînt unii care susțin că, în timp ce Teatrul Național, de pildă, are numeroși actori de mare valoare, nu același lucru s-ar putea spune despre regizorii săi. Sînt convinși că o asemenea afirmație e cu totul neîntemeiată: regizorii Naționalului, vorbesc de toți cei patru consacrați, sînt, incontestabil, artiști adevărați care au înregistrat strălucite succese artistice. Ei au contribuit din plin la evoluția tea-

trului românesc în ultimii zece ani. A pune acest lucru la îndoială înseamnă a te situa pe o poziție falsă.

Altceva s-ar putea spune despre regizorii teatrului nostru. Ei au metode prea diferite, un fel de a lucra cu actorii care e atât de personal, încât s-a creat în Teatrul Național o situație care nu e de natură să favorizeze munca noastră de toate zilele și mai ales elementul ei de bază: creația actorului.

Situația de care vorbeam are două aspecte mai importante și amândouă una și aceeași sursă: actorii care trec de la o repetiție la alta, de la lucrul cu un regizor al teatrului la lucrul cu un altul cu greu pot găsi măcar minimul de puncte comune care să le dea posibilitatea de a avea o orientare generală în munca lor.

Este un adevăr general admis — pe care regizorii e bine să nu-l uite — că *fiecare rol jucat trebuie să însemne pentru actorul respectiv nu numai un nou succes, dar și obținerea unui plus de experiență, de cunoștințe, de natură să-i favorizeze munca asupra viitorului său rol*. Dacă nu se întâmplă așa, lucrul e deosebit de grav, căci actorul, în loc să-și îmbogățească paleta, și-o sărăcește. Dar tocmai aici stă „nodul” problemei. Felul de a lucra al regizorilor noștri este atât de puțin armonizat, încât actorul care trece de la un regizor la altul, în loc să profite de experiența anterioară, e obligat să facă eforturi foarte serioase *s-o uite*, fiindcă altfel poate pătimi din greu.

Firește, e greu să negi — și nu am această intenție — că fiecare artist are dreptul deplin la o concepție personală sau, în orice caz, la un fel propriu de a aplica o concepție pe care și-a însușit-o. Nu putem să le pretindem regizorilor să „cadă de acord” asupra unor lucruri care, firește, depind de personalitatea, de temperamentul lor artistic. Ar fi o ineptie. Și totuși, poate același actor să suporte nu două, ci patru sau chiar mai multe moduri de a lucra — căci și regizorii tineri au temperamentul și personalitatea lor și nici lor nu le putem nega acest lucru?

Care este atunci soluția, cum se poate ieși din această alternativă aparent fatală? Lucrul cel mai simplu ar fi să existe un singur director de scenă principal, un maestru, care să aibă nu *colegi*, ci discipoli. Care, cu alte cuvinte, să facă o *școală* în teatrul respectiv, să determine un curent. Aceasta nu numai că nu e o utopie, dar e un fapt confirmat de istoria teatrului. Cât a trăit Stanislavski, la Teatrul de Artă au existat și alți regizori, dar ei au fost discipolii lui, — și asta nu le-a diminuat personalitatea, nu le-a alterat temperamentul. Și astăzi, după moartea lui Stanislavski, la M.H.A.T. există o unitate de concepție. Același lucru, la Teatrul Mic, la Teatrul Armatei, la Mossoviet etc. Ce roade strălucite dă această unitate am văzut-o cu toții în turneele Mossovietului și ale Teatrului de Artă. Am constatat aceeași caracteristică la unele teatre mari din Paris: la Comedia Franceză, la ale cărei destine artistice prezidează Jean Meyer, eminent regizor-pedagog; sau la Teatrul Național Popular, condus de Jean Vilar; ori la trupa lui Barrault, la companiile unor tineri animatori prestigioși ca Barsacq, Georges Vitaly, Jacques Fabbri, Sacha Pitoeff.

Toate aceste exemple sînt evidente, și atunci cînd un regizor creează o școală și formează un curent, acea unitate de care vorbeam este prin însuși acest fapt garantată.

Dar o astfel de școală, de curent, un astfel de regizor în jurul căruia să se creeze această unitate, toate acestea nu se pot înlăptui prin decrete ministeriale. Asta nu înseamnă însă că această *problemă de bază* în activitatea Teatrului Național trebuie lăsată în voia sorții. Sînt ferm convinși că, dacă regizorii noștri ar fi reflectat mai mult asupra ei, ea ar fi putut fi rezolvată în mare parte.

Un prim pas l-ar constitui, în această privință, evitarea exagerărilor care, deocamdată, nu numai că nu sint evitate, dar sint *cultivate*. Numai așa se explică faptul că regizorii noștri, care sint desigur și ei urmările acestei stări de fapt, recurg la următoarea soluție: caută să-și formeze un grup de actori, un fel de trupă a lor, cu care să lucreze de preferință. Aceasta este explicația *justă* a „biserițelor”, de care se vorbește aproape la fiecare plenară. Cei care cred că fiecare regizor recurge de preferință la anumiți actori fiindcă așa îi place lui, sau fiindcă are diverse „legături” cu actorii respectivi, judecă superficial, ignorează nevoia firească pe care o sint și regizorii, și actorii de a crea o unitate, de a lucra în *continuare* împreună.

A depista adevărata cauză a acestor „biserițe” nu înseamnă însă a le justifica. O asemenea justificare nu e cu puțință din mai multe motive. În primul rînd, o asemenea soluție înseamnă de fapt scindarea teatrului. În al doilea rînd, pe lingă nevoia de unitate, de continuare a muncii, regizorul mai are și nevoie de actorul cel mai potrivit în rolul respectiv. Și dacă într-o piesă, pentru a avea actorul cel mai potrivit, regizorul trebuie să distribuie un actor sau mai mulți cu care n-a mai lucrat de mult, care au fost distribuiți de preferință de alți colegi de ai săi, ce se întîmplă? În cazul acesta, el poate evita o astfel de piesă, cu astfel de roluri. Acest lucru s-a întîmplat în Teatrul Național. Regizorii s-au specializat fie în comedii, fie în piese de atmosferă, fie în drame, dar nu fiindcă numai pe acestea se pricepeau să le pună, ci fiindcă simțeau nevoia să lucreze cu actorii cu care mai lucraseră pînă atunci, deoarece ceilalți erau mai puțin obișnuiți cu metoda de muncă proprie unui anumit regizor.

E ideală această soluție atît pentru regizori, cit și pentru actori? Fără îndoială că nu. Și regizorul, și actorii respectivi sint că ajung la șablon, că își îngustează experiența, că își împuținează mijloacele.

S-au întîmplat însă și cazuri în care regizorul a riscat să pună o piesă în care știa că trebuie să folosească și alți actori decît aceia cu care lucrează de obicei. Trebuie să recunoaștem că rezultatul n-a fost cel mai bun. S-au jucat pe scena Teatrului Național spectacole care n-au înregistrat succesul artistic pe care-l îndrătuiau atît distribuția, cit și valoarea regizorului, tocmai din pricina faptului că actorii respectivi nu mai lucraseră de mult sau de loc cu regizorul respectiv. Ce va face regizorul atunci? Va reveni la vechiul sistem de lucru? Va persista în a înregistra și un al doilea eșec, pentru a-și lărgi sfera de creație? Și într-un caz, și în celălalt, dificultățile sint mari și serioase.

Actorii vor avea de suferit și într-un caz, și-n celălalt. Dacă nu vor fi distribuiți de preferință decît de un singur regizor, înseamnă că ei vor juca numai în anume piese și în anume roluri și vor lucra într-un anume „fel”. Dacă vor fi distribuiți de către mai mulți regizori — și există și astfel de actori — atunci o mare parte din efortul și energia lor creatoare vor trebui să și-o risipească pentru „acomodare” în această trecere de la un mod de lucru la altul. Fiecare dintre actorii noștri știe că toate acestea nu sint abstracții. De aici, o serie de conflicte și mai ales o serie de neajunsuri în munca de creație.

Dar, oare, nu e cu puțință ca regizorii noștri să-și dea seama că această problemă a unității în ceea ce privește metodele de lucru e absolut necesară și că, dacă ea e just realizată, nu știrbește personalitatea și nici temperamentul artistic al nimănui? Această unitate este, oare, o ficțiune, un lucru imposibil de realizat cînd la un teatru lucrează patru sau mai mulți regizori?

Nu toți regizorii de valoare, și chiar cei mari, au creat o concepție regizorală, un sistem sau o metodă. *Esențialul este să o aibă, să și-o însușească în mod creator*. Și faptul că ei lucrează alături, cu aceiași actori, pentru realizarea aceluiași

repertoriu, nu e de natură să le ofere prilejul de a-și armoniza „punctele de vedere”, „metodele de lucru” și chiar... temperamentele ?

Dacă acest lucru se va întâmpla, și el trebuie să se întâmple, atunci actorii nu vor avea decât de folosit din faptul că vor putea lucra cu mai mulți regizori de valoare. Atunci, dar numai atunci, varietatea va deveni creatoare, căci ea va conține acea unitate absolut necesară unui colectiv teatral.

Rădu BELIGAN

Rosturile unui Teatru Național

În urmă cu două sau trei stagiuni, a poposit în Capitală ansamblul Teatrului Național din Iași, prezentînd într-o nouă versiune piesa lui Vasile Alecsandri, *Chirița în provincie*. Spectacolul a cucerit publicul bucureștean, după cum mai înainte îl cucerise și pe cel din orașul de reședință, prin autenticitate, prin prospețimea și savoare sa specific moldovenești. Păstrător al unei bogate tradiții seculare, Teatrul Național din Iași și-a limpezit prin acest spectacol unul din rosturile sale. Specificăm *unul*, fiindcă, de bună seamă, rosturi sînt mai multe. Deoarece însă atunci cînd pornești la drum lung, o leacă de zăbavă pentru orientare nu strică, mai înainte de a ajunge la rosturi, să aruncăm o rapidă privire pe hartă. Bacău, Iași, Tg. Mureș, Galați, Constanța, București, Craiova, Timișoara, Sibiu, Cluj, Oradea etc., etc... Greu de numărat toate aglomerările urbane posesoare ale unui sau mai multor teatre de stat. Iar dacă am vrea să însemnăm și localitățile de baștină ale puzderiei de ansambluri și înjghebări amatoare, ar trebui să prăpădim mult timp și multă cerneală.

Dar iată ceva care ne reține cu osebire atenția. Între atitea teatre și formații de teatru profesionist sau amator, numai patru instituții poartă speciala denumire de *Teatru Național*. Or fi rosturile unui Teatru Național oarecum deosebite de ale celorlalte teatre ? O fi existînd oare o ierarhie a lor ? Poate fi alăturat Teatrul Național, Academiei și universității în comparație cu casa de cultură, școala elementară sau liceul ? Ca să răspundem, nu putem să cercetăm numai istoria ultimilor ani.

În trecut, existau pe de o parte Teatrele Naționale, iar pe de alta, cele particulare. Între ele, se căsca o prăpastie, cu toate că, uneori, prost conduse, prost îndrumate și prost susținute financiarmente, Teatrele Naționale își pierdeau pentru o vreme siguranța drumului drept, șovăind printre cotituri și cărări lăturalnice. În același timp, în schimb, unele companii particulare își cîștigau merite întru propășirea teatrului românesc prin promovarea unui repertoriu interesant — modern ori clasic —, ca și prin oferirea unui vast cîmp de noi experimente anumitor regizori și actori. Totuși, scopul teatrului particular rămînea, în ultimă instanță, unul comercial, iar acela al Teatrului Național, cu rare excepții, unul artistic.

Nu numai simbolic, Teatrele Naționale s-au născut în capitalele fostelor provincii românești. Importante focare de cultură, adevărate centre de radiație a tot ceea ce înseamnă învățămîntul, știința și arta noastră, marile orașe ale Moldovei, Ardealului, Olteniei și Munteniei au simțit nevoia înființării și ființării, de-a lungul anilor și-a istoriei, a Teatrelor Naționale. Le-au ctitorit actori și regizori, directori cu mintea luminată și sufletul entuziast, dramaturgi de valoare și curaj. Între zidurile de cetățuie ale acestor teatre, care n-au împiedicat nicicînd liberul contact cu viața „dinafară”, dar care au oprit pătrunderea înăuntru a valurilor de vulgaritate, indecență, superficialitate, incultură și meschinărie morală, s-au plămădit și