



n cadrul revoluției culturale care se desfășoară în țara noastră, artei teatrale și creatorilor ei le revin sarcini deosebite. Asemenea tuturor celorlalți oameni de artă, actorii și regizorii de teatru au fost chemați de Congresul al III-lea al partidului să realizeze spectacole în care să pulseze din plin viața bogată a poporului nostru, „cu faptele ei mărețe, cu ideile ei nobile, cu luptele ei victorioase“. Pentru aceasta, după cum a subliniat Raportul tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej la Congres, se cere, în afară de talent, „lichidarea a tot ce-l poate îndepărta pe artist de popor — spirit de castă, individualism, tendința de a făuri opere pentru uzul unui cerc îngust de „aleși“; e necesară „cunoașterea aprofundată a realităților“; e necesar „contactul viu, permanent, al artistului cu oamenii muncii“.

Vreme de decenii, burghezia, punând piedici artei autentice, a căutat să cultive un gen de teatru profund fals, mincinos, care denatura adevărul vieții, înlocuindu-l cu divertismente vulgare sau dramolete de salon, menite să distreze minoritatea exploataților care plăteau locurile scumpe. Filonul realist al tradiției teatrului nostru a putut fi păstrat și perpetuat pînă în zilele noastre numai cu mare greutate, prin munca unor dramaturgi, regizori și actori însuflețiți de dorința de a crea o artă adevărată, pusă în slujba vieții și a omului. Astăzi, sub îndrumarea partidului, teatrul nostru pătrunde tot mai adînc în miezul realităților, aduce pe scenă viața oamenilor muncii, proclamă artistic ideile înaintate care însuflețesc poporul. Trainica legătură cu viața de astăzi, oglindirea transformărilor sociale și spirituale ale epocii noastre, lupta pentru triumful noului, educarea spectatorilor în spiritul socialismului — iată principalele trăsături care asigură teatrului un caracter cu adevărat contemporan.

SPIRITUL PARTINIC — CĂLĂUZA CREAȚIEI

Orientarea realistă, militantă, contemporană, a fiecărui spectacol în parte, atîrnă într-o măsură hotărîtoare de munca și pregătirea regizorului, de poziția sa ideologică, de spiritul de partid care-l călăuzește în creație. Asimilarea învățăturii marxist-leniniste dă regizorului posibilitatea să cunoască legile dezvoltării societății, felul cum gîndirea și comportarea oamenilor sînt determinate de existența lor socială, și astfel să aprofundeze cauzele reale care determină acțiunile eroilor dramatici. În același timp, însușindu-și concepția științifică marxistă despre lume, regizorul dobîndește o justă perspectivă a istoriei, capacitatea de a înțelege fenomenele sociale în dezvoltarea lor și de a le da o interpretare artistică înaltă. Înarmat cu această concepție științifică, situîndu-se pe pozițiile ideologice cele mai înaintate, regizorul se bucură de cea mai deplină libertate de creație. El nu mai este aservit nici patronului de teatru din societatea burgheză, nici prejudecăților și concepțiilor înapoiate, care limiteză fantezia, orientînd-o pe un făgaș potrivit vieții și artei adevărate. Prin arta lui, regizorul teatrului realist-socialist slujește în mod conștient interesele poporului, iar fundamentarea ideologică marxist-leninistă a artei sale înaripează fantezia sa creatoare spre cele mai înalte culmi ale gîndirii artistice. Nu este vorba de a repeta mecanic anumite principii teoretice, ci de a transforma aceste principii într-o profundă convingere intimă, într-o atitudine militantă, în dorința fierbinte de a transmite publicului un punct de vedere partinic.

Nu există artă indiferentă. Orice operă de artă autentică exprimă un crez, exprimă idealurile artistului, ceea ce el iubește și ceea ce el urăște. Acest adevăr este deosebit în cazul teatrului, artă bazată pe contactul direct, nemijlocit, al creatorilor săi cu publicul. Nu poți face teatru fără să ții seamă de faptul că dincolo de rampă stau spectatorii, gata să primească de pe scenă un mesaj emoționant, o chemare înflăcărată. Va răsuna oare acest cuvînt artistic plin de pasiune?, va merge el la inima spectatorilor? — iată un lucru care depinde în cea mai mare măsură de concepția despre lume și despre artă a regizorului.

Se știe că evoluția teatrului în secolul nostru a pus pe prim-plan figura directorului de scenă. De ce s-a produs acest fenomen? Pentru că a luat sfârșit epoca spectacolului „solistic“, în care contau doar protagoniștii. Publicul nu mai vine la teatru în primul rînd ca să asculte monologul interpretului principal, ci pentru a căpăta o imagine a vieții, a societății, cu tendințele ei, cu relațiile ei complexe. Această imagine a vieții o oferă spectacolul în întregul său, prin jocul colectivului actoricesc, prin raporturile care se creează pe scenă între diferiții interpreți, prin raporturile între actori și decor, lumini etc. Or, tocmai regizorul este acela care asigură unitatea artistică a spectacolului, armonizînd toate elementele sale componente, stabilind relațiile lor reciproce, îndreptîndu-le spre un țel artistic comun.

Regizorul trebuie deci să aibă foarte clar în minte țelul pe care îl urmărește punînd în scenă o piesă de teatru. Și nu numai să și-l precizeze pentru el însuși, dar să-l lămurească tuturor aceluia care contribuie la făurirea spectacolului. Regizorul are datoria de a însufleți colectivul de interpreți pentru ideile înaintate ale operei dramatice, pe care spectacolul le va comunica publicului. Prin concepția sa artistică, bazată pe învățătura marxist-leninistă, el este un militant activ pentru spiritul de partid în mijlocul colectivului de realizatori ai spectacolului. Menirea teatrului realist-socialist este să educe publicul, să-i transmită ideile cele mai înaintate ale epocii noastre.

Numai dacă este în stare să insuflă întregului colectiv conștiința acestei meniri și totodată să găsească mijloacele artistice concrete de a o îndeplini, regizorul își justifică locul său conducător în procesul de creare a spectacolului.

A pune în relief, plastic, pe scenă, conflictul între nou și vechi, transformarea raporturilor dintre individ și societate, figurile luminoase ale constructorilor socialismului și comunismului, cu ideile și sentimentele lor, rolul activ al maselor în istorie — iată preocupări și îndatoriri de frunte ale regizorului din zilele noastre. Ele alcătuiesc însăși esența măiestriei regizorale.



Schimb de opinii... dar păcat
că numai pe culoare: Dinu
Cernescu și Vlad Mugur

Să luăm câteva exemple. Unul dintre cele mai mari succese ale teatrului nostru din ultimii ani este *Poveste din Irkutsk*, în regia lui Radu Beligan. Afluența spectatorilor, participarea lor vie se datorează faptului că spectacolul, valorificând textul dramatic deosebit de valoros al lui Alexei Arbuzov, le vorbește emoționant despre viață, dă răspuns unor întrebări dintre cele mai tulburătoare ale epocii în care trăim. Nu este vorba numai despre faptul că personajele piesei sînt bine interpretate, că ne impresionează suferința Valiei sau ne amuză Lapcenko. Spectacolul e străbătut de o idee unitară, care te ține permanent încordat și te cucerește. Pe scenă se dezbate problema destinului individual în societatea sovietică, în sinul colectivității socialiste. Regia a urmărit în permanență raportul dintre individ și societate, relevînd, pe întreg parcursul spectacolului, relațiile socialiste între oameni, relații de colaborare și ajutor reciproc, bazate pe munca pentru o cauză comună.

Meritul regiei lui Beligan este că ne-a înfățișat pe scenă o lume în care nimeni nu este părăsit în voia soartei, o lume de prieteni și tovarăși, și ne-a făcut astfel să credem în transformarea Valiei, în finalul optimist al încercărilor tragice prin care trece eroina piesei.

La realizarea acestei viziuni contribuie și jocul colectivului de actori, și concepția scenografică a lui Perahim, care integrează parcă episoadele și întîmplările individuale în perspectiva de ansamblu a șantierului. Mesajul piesei dobîndește astfel, în spectacol, o mare forță de generalizare.

Un alt spectacol de valoare a fost *Surorile Boga* (în regia lui Moni Ghelerter). Prin suflul său cald, generos, prin autenticitatea sa omenească, spectacolul valorifică pe deplin ideea fundamentală a piesei: aceea că oamenii cinstiți de felul surorilor Boga și-au putut găsi un rost în viață numai dăruindu-se cauzei fericirii tuturor oamenilor. Regia a pus accentul pe caracterizarea socială a personajelor, urmărind cu minuțiozitate cum se reflectă în existența fiecăruia poziția sa de clasă, atitudinea față de evenimentele politice. De aceea, cu toate că scena care-și propunea să redeva freamătul străzii a fost mai slab realizată, spectacolul în ansamblul său reflectă puternic epoca eliberării țării, a luptei pentru instaurarea regimului de democrație populară. Pe această linie a fost îndrumată creația actorilor, sugerînd deosebit de convingător transformarea în timp a eroilor, schimbarea gîndirii și atitudinii lor față de viață.

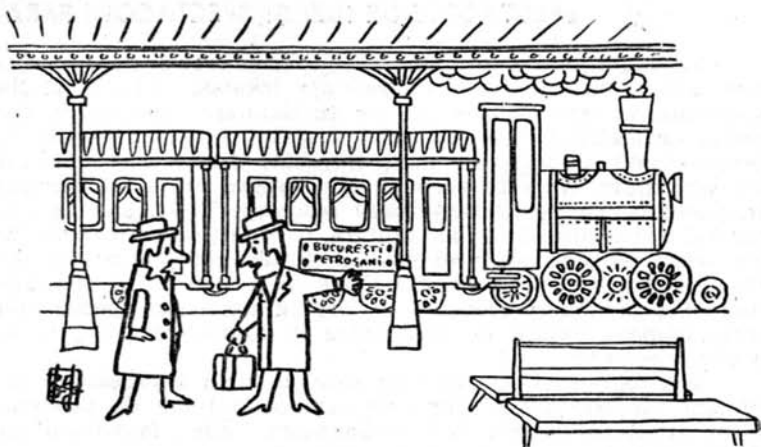
Punînd în scenă *Secunda 58* de Dorel Dorian, regizorul Radu Penciulescu a relevat de asemenea, just și pregnant, substratul de idei al lucrării dramatice. Urmărind în mod clar și consecvent ideea că fiecare dintre noi răspunde pentru faptele sale în fața societății, în fața tovarășilor săi, regizorul a pus în centrul acțiunii scenice figura secretarului de partid, Lupu Aman, a cărui meserie — după cum afirmă textul într-o reușită metaforă — este de a gîndi și de a face și pe alții să gîndească. Într-adevăr, simțim cum secretarul de partid, inteligent, profund, plin de perspicacitate, determină pe ceilalți eroi să gîndească serios la răspunderile lor sociale. Iar această atitudine în fața vieții ni se transmite și nouă, spectatorilor.

Este interesant de amintit că — după relatările unor critici — aceeași piesă, în montarea de la Teatrul Național din Cluj (în regia unui tînăr talentat, Cornel Todea, care a realizat alte spectacole apreciate), a înregistrat un eșec, tocmai din cauză că spectacolul era lipsit de un asemenea ax ideologic solid. Figura lui Lupu Aman și influența sa rîminînd foarte șterse, întregul spectacol devenea confuz, neconvingător.

Soarta oricărei piese este în mare măsură în mîna regizorului ei, și regizorii noștri poartă o mare răspundere, mai cu seamă în legătură cu soarta scenică a pieselor din dramaturgia realist-socialistă, în legătură cu puterea pe care o dobîndesc aceste lucrări de a ajunge la inima publicului.

În *Valea Cucului* (regia Sică Alexandrescu), sau *Aristocrații* (regia Horea Popescu), sau *Omul cu arma* (regia Ion Olteanu), *Tragedia optimistă* (regia Vlad Mugur), sau *Domnul Puntila și sluga sa Matti* (regia Lucian Giurchescu) — iată numai câteva dintre spectacolele din ultimii ani care au dat un puternic relief textului, întîpîrîndu-se în memoria spectatorilor.

Fără îndoială că succesul unor asemenea spectacole se datorește în mare măsură colectivelor de actori care le-au interpretat. Cum se face însă că talentul acelorași interpreți nu reușește să salveze spectacole greșit concepute, greșit



- Ei, iată și un cronicar care se deplasează în provincie !
- Ce să fac, dragă, obligațiile: am un nepot care se însoară și mă duc la nuntă.

orientate? Nu este oare limpede că de poziția ideologică și artistică a regizorului depinde, în ultimă instanță, însăși valorificarea resurselor actoricești?

Se întâmplă uneori să asistăm la spectacole în fața cărora te întrebi: și-a propus oare regizorul să spună ceva, să comunice publicului vreo idee? A existat măcar ceea ce se cheamă o concepție regizorală? Și care putea fi ținta ei ideologică-artistică?

S-a reprezentat, de pildă, la Teatrul Armatei, comedia lui Alexandr Stein: *Viori de primăvară*. Fără a avea profunzimea altor lucrări ale autorului, piesa redă totuși cu lirism și umor frumusețea sufletească a oamenilor sovietici, dragostea moscoviților pentru orașul lor natal și totodată elanul tineresc al acelor ce pleacă în ținuturi îndepărtate ale țării spre a face să crească acolo noua viață. În spectacolul regizorului Gh. Cheța au dispărut însă și primăvara și lirismul. Sunetele delicate ale viorilor au fost acoperite de un contrabas dogit, de efecte comice, îngroșate, vulgare. În urma acestui fapt, textul unuia dintre personaje — un scriitor, care intervine mereu ca un comentator liric al evenimentelor — a devenit fără sens și a fost de altfel cu totul estompat pe scenă.

Este greu de înțeles ce viziune și-a alcătuit regizorul Vlad Mugur asupra *Invierii* lui Tolstoi. Unde este acea puritate impresionantă a Maslovei, a fetei împinse în mizerie și degradare de o societate odioasă, dar care, prin demnitatea și cinstea ei sufletească, se află cu mult deasupra acestei sulemenite societăți aristocratice? Unde este critica lașității, a meschinăriei dezgustătoare a lui Nehliudov? Unde este atmosfera proaspătă, dătătoare de viață, pe care Maslova o întâlnește în deportare, printre deținuții politici revoluționari? Din păcate, deși spectacolul nu e lipsit de momente reușite, aceste teme fundamentale ale piesei și romanului nu și-au găsit pe scenă oglindirea reliefată, pe care talentul lui Vlad Mugur ne îndreptățește să-o pretindem. Iar aceasta se datorește, în mod evident, lipsei unei concepții ideologice clare. Spectacolul dezamăgește chiar și din punctul de vedere al ritmului său dramatic. Comentatorul, care trebuia să dea cheag acțiunii, este redus la rolul unui simplu povestitor dinafară, în loc să intervină activ în călăuzirea conflictului, comentind cu adevărat, subliniind ceea ce este esențial.

Spectacolele cărora regia nu a reușit să le imprime un conținut pregnant, o idee diriguitoare, sînt îndeobște lipsite de originalitate, fade, plictisitoare. Asemenea spectacole curg parcă la voia întâmplării, fără ca fantezia, personalitatea regizorului să-și spună cuvîntul.

Există o strînsă legătură între poziția ideologică a regizorului și imaginația sa creatoare. Viața reală nu capătă strălucire pe scenă decît dacă este interpretată în mod profund, dacă regizorul știe să discearnă esențialul și să-l pună într-o lumină puternică. Trăirea realistă a rolurilor, simplitatea și sobrietatea în redarea



— Apropo! Ce-ți spuneam eu în legătură cu
spectacolul pe care l-am văzut?...

vieții cotidiene pe scenă nu înseamnă cîtuși de puțin platitudine, uniformitate, monotonie. Spiritul de partid al regizorului, și în același timp originalitatea sa creatoare, se manifestă prin felul cum el valorifică textul dramatic, prin *accentele* pe care le pune.

DESPRE ACCENTE

Problema accentelor are pentru munca regizorului o însemnătate principală. Ceea ce directorul de scenă accentuează, acele elemente sau trăsături ale textului pe care el le scoate în relief, determină întreaga orientare a spectacolului. Într-un spectacol cu *Intervenția* de Slavin la Teatrul Armatei (regia Ion Șahighian), unul dintre tablourile-cheie se petrece într-un bar de noapte. Aci are loc o întîlnire ilegală a unui grup de luptători revoluționari. Regia a plasat însă această acțiune în fundul scenei, unde nu putea fi urmărită aproape deloc, pe cînd în primul plan — în sunetele puternice ale muzicii — își etala ostentativ picioarele goale o dansatoare de cabaret. Rezultatul a fost că întreaga scenă a rămas lipsită de orice sens, deoarece publicul a fost îndepărtat de firul esențial al dramei, oferindu-i-se în schimb un mic program de varieteu. Este adevărat că și una și alta erau cuprinse în text. Întrebarea este — ce a pus regizorul pe primul plan și ce a estompat, ce a lăsat în surdină?

Este vorba deci de a discerne ce este esențial de ceea ce este neesențial, iar acest spirit de discernămint nu se poate dezvolta decît pe baza unei temeinice pregătiri ideologice.

Accentele diferă, bineînțeles, de la un spectacol la altul, în funcție de textul piesei. Fiește că în această privință nu se pot fixa reguli rigide. Dacă ne referim însă la anumite aspecte generale, vom observa că în teatrul realist-socialist capătă o importanță de prim-ordin eroul pozitiv și scenele de masă.

Felul cum este realizată figura eroului pozitiv, raportul care se stabilește pe scenă între eroii pozitivi și personajele negative determină, de foarte multe ori, întreaga orientare a spectacolului. Fie că este vorba de lucrări inspirate din munca de construire a noii societăți, ca *In Valea Cucului* (regia Sică Alexandrescu), fie de piese eroice, ca *Nila* (regia D. D. Neleanu), succesul spectacolelor respective n-ar fi fost posibil dacă regizorii n-ar fi distribuit în rolul eroului pozitiv actori capabili să întruchieze excelent aceste personaje, dacă îndrumarea interpreturilor și întreaga punere în scenă nu ar fi avut ca scop primordial reliefaarea acestor figuri. Nu o dată s-a întîmplat ca o asemenea muncă plină de conținut a regizorului și a actorilor să ridice, să „salte“ — cum se spune — chiar și o lucrare mai slabă. Exemplul

spectacolului *Maria*, în regia lui Moni Ghelert, cu Eugenia Popovici în rolul principal, este cât se poate de edificator. Se pot adăuga și alte exemple. Critica a arătat că, în piesa *Explozie întârziată* de Paul Everac, personajul cel mai puțin realizat este comunistul Vintilă Ghețu. Recent am văzut un spectacol cu această piesă la teatrul german din Timișoara. Aci, regizorul Dan Radu Ionescu, cu ajutorul tânărului actor Emmerich Schäffer, a reușit — în ciuda dificultăților textului — să dea eroului comunist o pondere deosebită, să-l facă sensibil superior celorlalte personaje, arătând în mod convingător că el influențează activ și determină transformarea lor sufletească.

Dar se întâmplă și altfel. Se întâmplă ca raportul între personajele pozitive și cele negative să fie astfel răsturnat, încît însuși sensul educativ al spectacolului să fie pus sub un serios semn al întrebării. Pe scena fostului Teatru al Tineretului am putut vedea un spectacol cu *Scrisori de dragoste* (regia D. D. Neleanu), în care principalul erou pozitiv apărea cu un om rupt de realitate, înclinat spre melodramatism, așadar ca un tip desuet, lipsit de farmec pentru tineretul din zilele noastre, iar simpatia spontană a unei mari părți a publicului tînăr se îndrepta fără discernămint spre Niky, spre iscusința și verva cu care el își debita limbajul bulevardier.

Evident, aceste cusururi porneau chiar de la text. Dar unde a fost aici atitudinea regiei? Cine l-a împiedicat pe regizor să dea, în spectacol, o altă greutate specifică fiecăruia dintre aceste personaje, ba chiar să-l ajute pe autor în îmbunătățirea lucrării? E doar un lucru știut că abia atunci cînd personajele sînt „ridicate în picioare” pe scenă, apar mai limpede diferite lipsuri, și nu o dată dramaturgii, asistînd la repetiții și primind sugestiile regizorului și ale actorilor, au introdus în text modificări substanțiale. Dar asupra colaborării între regizor și autor nu voi insista, deoarece această problemă a fost tratată pe larg în referatul precedent.

În unele cazuri, regizorii manifestă prea puțin simț de răspundere în ce privește reliefaarea figurii comunistului, care în dramaturgia realist-socialistă are o importanță primordială. Faptul, de pildă, că în *Fiul secolului* (regia Sanda Manu) comunistul Bolșakov este lipsit de adîncimea filozofică pe care o cere textul, reduce mult valoarea ideologică și artistică a spectacolului. La Teatrul de Stat din Timișoara, în spectacolul cu *Passacaglia*, regizat de Emil Reus, comunistul Mihai a apărut într-o interpretare extrem de schematică, neconvingătoare. În legătură cu aceasta se ridică puternic atît problema cunoașterii vieții, cît și aceea a ridicării nivelului de pregătire politico-ideologică a regizorilor noștri. Se pune cu tărie întrebarea: oare regizorii și actorii care muncesc pentru a întruchipa eroi comuniști, muncitori înaintați, cunosc foarte bine viața acestor oameni, bogata lor lume interioară, ideile care-i călăuzesc și-i însuflețesc în luptă? Oare regizorii și actorii care-și propun să ne înfățișeze pe scenă fizionomia unor militanți marxist-leniniști, studiază ei înșiși temeinic, cu perseverență, marxism-leninismul?

TEATRUL — O ARTĂ A COLECTIVULUI

Principiile științifice ale regiei realiste contemporane au zdruncinat de mult părerea naivă că un spectacol ar fi rezultatul exclusiv al celor citorva săptămîni sau luni în decursul cărora este alcătuit caietul de regie și se desfășoară repetițiile. Succesul, sau eșecul, unui spectacol este — cu excepția unor rare accidente — urmarea unei evoluții îndelungate, urmarea anilor de pregătire teoretică și practică a regizorului, urmarea muncii de educare politico-ideologică și artistică a colectivului.

Una din sarcinile cele mai de seamă care stau astăzi în fața mișcării noastre teatrale este de a lichida definitiv tradiția regizorului „mic gospodar individual”, a regizorului care-și vede numai de spectacolul încredințat lui, fără să-i pese de perspectivele teatrului în ansamblul său, fără să-i pese, ba chiar căutînd uneori să pună bețe în roate muncii colegului care pregătește un alt spectacol. Teatrul epocii noastre este teatrul regizorului-pedagog, al regizorului-animator, care contribuie la ridicarea continuă a întregului colectiv, imprimîndu-i o linie consecventă de conduită ideologică și artistică.

Cum se explică inegalitățile flagrante care apar în activitatea artistică a teatrelor noastre? Cum se face, de pildă, că Teatrul Armatei ne oferă, la scurt interval, un spectacol bun cu *Poarta Brandenburg* (regia Sanda Manu) și un spectacol foarte slab cu *Viori de primăvară*? Cum se face, în genere, că acest teatru, în care au putut fi realizate spectacole ca *Trenul blindat* sau *Căsătoria*, acum, cu aceiași

actori, dă rezultate vădit inferioare? În cadrul unei discuții care a avut loc la A.T.M., un regizor al Teatrului Armatei se plîngea că actorii nu-i dau ascultare, nu-l înțeleg, nu-l ajută. Eu cred că era așa, dar vreau să vă întreb: cine poartă răspunderea? Oare nu înșiși regizorii acestui teatru, care în decursul anilor nu au dus o muncă susținută pentru închegarea colectivului și formarea spiritului de echipă, pentru cristalizarea unui stil unitar de joc al actorilor, pentru perfecționarea măiestriei lor profesionale, precum și pentru educarea ideologică, morală, cetățenească, a colectivului?

Nu ducem lipsă de talente actricești. Depinde însă de regizori felul cum aceste talente sînt folosite, îndrumate, cultivate. La fostul Teatru „C. Nottara“, după un șir de insuccese, *Brigada I-a de cavalerie*, în regia lui Radu Penciulescu, a însemnat o adevărată surpriză. S-a văzut cu acest prilej cum actori feluriți, care în alte spectacole trăgeau care încotro, ca racul, broasca și știuca, s-au putut transforma într-un ansamblu unitar, capabil să răspundă la unison sarcinilor artistice trasate de regizor. Trebuie să obținem ca în fiecare teatru, astfel de spectacole vii, contemporane, să nu fie accidentale, ci să constituie producția obișnuită, normală. Numai un astfel de colectiv sudat, a cărui activitate generală se desfășoară la un nivel înalt, poate răspunde satisfăcător cerințelor teatrului contemporan, care — după cum aminteam și la început — pune un mare accent pe realizarea unor tablouri sociale complexe, pe reliefaarea participării active a maselor la conflictele dramatice.

Teatrul — și mai ales teatrul contemporan — prin însăși esența sa artistică nu îngăduie individualismul în creație. După cum știm cu toții, orice spectacol este o operă colectivă, iar succesul său depinde în cea mai mare măsură de colaborarea perfectă a tuturor factorilor care contribuie la realizarea sa. Regizorului îi revine misiunea de a armoniza toate elementele componente ale spectacolului. Dar ce înseamnă aceasta? Înseamnă oare că regizorul are dreptul să-și impună în mod samavolnic tuturor celorlalți, de la interpretul principal pînă la peruchier, propriul său capriciu individualist, arbitrar? Trebuie să recunoaștem că uneori s-a întîmplat și așa. Dar noi știm prea bine că, în teatrul realist, regizorul nu acționează la întîmplare, că el dispune de un criteriu, de un numitor comun. Acest numitor comun este textul dramatic.

PENTRU ORIGINALITATE CREATOARE, IMPOTRIVA MANIERISMULUI

Unora, obligația regizorului de a respecta cu fidelitate textul li s-a părut împovărătoare, ba chiar jignitoare. De ce să fie condamnat regizorul să meargă veșnic „pe urmele“ dramaturgului? De ce să nu aibă și el dreptul, ca alți artiști, să facă ce-l taie capul, să creeze în mod independent?

Oricît ar părea de paradoxal, această „slavie“ a regizorului față de text este singura cale care-l poate duce spre noutate și originalitate. Manierismul, în diversele sale forme de manifestare, a fost întotdeauna urmarea aplicării mecanice a unor procedee artistice preconceptuate, fără a ține seamă de specificul, de conținutul piesei reprezentate.

În tot ceea ce a creat, a gîndit și a scris, Stanislavski urmărea să răspundă la întrebarea: cum să înlăturăm rutina, anchilozarea, canoanele care dau spectacolului un aer stătut, prăfuit, și cum să facem ca fiecare cuvînt, fiecare gest pe scenă să fie trăit, viu, actual? „Închipuiți-vă, spunea Stanislavski, că vă aflați în fața unei mulțimi imense, și vi se cere să vă îndrăgostiți nebunește de o femeie pentru care nu simțiți nimic. Iar acest sentiment de dragoste — de fapt inexistent — trebuie să-l strigați în gura mare, așa încît să-l afle și să-l înțeleagă toată lumea. Ce poate face în această grea împrejurare, actorul care nu este însuflețit de sentimentul pe care trebuie să-l exprime? El se va folosi de obișnuitele tipare ale meșteșugului, va duce mîinile spre inimă, va da ochii peste cap, va vorbi cu o voce tremurată, adică va recurge la șabloane lipsite de sensibilitate.“

Ce-i drept, acest gen de clișee, de acum o jumătate de veac, sînt astăzi, dacă nu definitiv lichidate, în orice caz profund compromise, atît în fața publicului larg cît și a oamenilor de artă. Trebuie însă să semnalăm, cu toată luciditatea, pericolul formării unor noi șabloane, create prin folosirea abuzivă a unor procedee „la modă“.

Astfel, în ultimele decenii, turnanta și-a cîștigat un loc însemnat printre mijloacele scenice menite să dea spectacolului contemporan un ritm mai viu, mai

dinamic. Folosind însă turnanta într-un chip nepotrivit, regizorul Mihai Berechet, în spectacolul cu *Parada*, a obținut un rezultat exact opus. Rotirea turnantei, însoțită de fiecare dată de cite un mic concert de muzică de epocă, a intervenit în spectacol ca un element inutil și greoi. Aparatura tehnică, introdusă în mod silit de regizor, întrerupea nejustificat acțiunea piesei, care ar fi trebuit să se desfășoare viu, alert, publicistic, ca un pamflet.

Parada este departe de a fi unicul exemplu. Turnantă pentru turnantă — cu singura variație că uneori e vorba de o scenă glisantă — s-a putut vedea în decursul anilor și în *Mireasa descultă* la Galați, în *Despot Vodă* la Teatrul Național din Iași, în *Poarta* la Sibiu și în *Ferestre deschise*, pusă de Horea Popescu la Teatrul „C. Nottara”, și în alte cazuri.

Dar nu e vorba numai de turnantă. Lumina este de asemenea un mijloc tehnic foarte expresiv. Dacă în scena complet întunecată arunci brusc un fascicul de lumină, efectul poate fi dintre cele mai dramatice. Pornind de la acest adevăr foarte simplu, unii regizori au început la un moment dat să monteze spectacole întregi cufundate în semiîntuneric, ceea ce a devenit o pacoste nu numai pentru public, dar și pentru actori. După cum s-a văzut, excesul de întuneric a... umbrit în mod serios valoarea unui spectacol ca *Tragedia optimistă* (în regia lui Gh. Jora), *Hamlet* (în regia lui Ion Olteanu), *Mizeria și teroarea celui de al treilea Reich* (în regia lui Miron Niculescu) și multe altele.

Sîntem pentru spectacole „la nivelul tehnicii moderne”, sîntem pentru spectacole în care succesiunea rapidă a episoadelor, turnanta, lumina, folosirea îndrăzneată a prosceniumului să contribuie la sporirea caracterului agitatoric, la comunicarea între scenă și sală

Trebuie să ne ridicăm însă la fel de hotărît împotriva transformării tuturor acestor procedee în scopuri în sine, în inovații de dragul inovației, în manieră exterioră ideilor piesei.

Motivul principal pentru care sistemul lui Stanislavski, înțeles așa cum trebuie, nu poate duce la închistare și rutină, este acela că el respinge falsele inovații formale, artificiile scenice, folosite de dragul modei, lipsite de o justificare ideologică și artistică. Acest sistem e, mai puțin ca orice, o colecție de reguli fixate o dată pentru totdeauna și valabile în orice împrejurare. Sfatul suprem al lui Stanislavski este următorul: aprofundează și înțelege specificul textului, semnificația lui, „suprațema”, adică ideea fundamentală în numele căreia urmează să fie creat spectacolul! Nu există soluții universale, pentru fiecare piesă trebuie găsită forma scenică adecvată. În felul acesta, viața nu mai este redusă la câteva scheme teatrale uniforme, ci apare în toată bogăția și multitudinea ei, în larga varietate a nuanțelor omenеști.

NU CU OCHII TRECUTULUI, CI CU AI PREZENTULUI

În lumina celor spuse pînă acum, mă voi referi în continuare la problema interpretării contemporane a pieselor clasice. Din cauză că Stanislavski a pledat pentru fidelitate absolută față de text, unii își închipuie că el ar fi fost partizanul reconstituirilor documentare plate, partizanul unor spectacole care, cu scrupulozitate arhivistică, încearcă să ne ofere piesa — ca într-o cutie de conserve — așa cum ea se va fi reprezentat în urmă cu decenii sau secole, cînd a fost scrisă. Dar Stanislavski era de cu totul altă părere. Tinerilor de la M.H.A.T., care puneau în scenă *Bătălia vieții* de Dickens, el le-a spus: „În cazul de față, pe mine nu mă interesează Dickens, ci esențialul către care tînde regizorul teatrului de astăzi. Acesta este motivul pentru care îi pun lui Nikolai Mihailovici (e vorba de Gorceakov — n.n.) atît de direct și brutal întrebarea dacă ține ca la spectacolul său trăirile sufletești să intereseze și să emoționeze publicul, indiferent ce autor le descrie, sau minunata asemănare a personajelor și evenimentelor piesei cu acelea din niște gravuri vechi pe care le reproduce pe scenă?”

Stanislavski cerea *adevărul vieții*, iar nu gravuri vechi, reproduceri inerte ale unor epoci apuse. Teatrul nu este un muzeu. Valoarea sa emoțională se datorește contactului viu cu spectatorii. Piese clasice trebuie jucate astfel încît să spună cît mai mult spectatorului din zilele noastre.

Acesta nu înseamnă, desigur, a monta *Hamlet* în frac, a denatura esența reală a piesei și a o înlocui cu ceva inventat și absurd, ci a valorifica semnifica-

țiile actuale pe care textul le conține, dezvăindu-l cu curaj de ceea ce apare azi desuet sau neinteligibil. Într-o serie de cazuri, regizorul are nu numai dreptul, dar și datoria să-și manifeste spiritul critic față de punctul de vedere al autorului, să înfățișeze întimplările de pe scenă nu cu ochii trecutului, ci cu ai prezentului.

Am văzut recent la Timișoara *Imblinzirea scorpiei*, regizat de I. Maximilian și D. R. Ionescu. Spectacolul mi se pare în general bun, scoate în evidență înfruntarea dintre caracterele robuste, leale, și ipocriții, prefăcuții și plângărețele vremii lui Shakespeare. Dar în robal, Catarina iese la rampă și adresează *sălii, publicului de astăzi*, cu toată convingerea, apelul la supunerea necondiționată a femeii față de bărbat. E oare întemeiată o asemenea interpretare? Putem oare privi acest pasaj al piesei ca un mesaj adresat contemporanilor?

Vorbind despre punerea în scenă a *Bătăliei vieții* și referindu-se la felul cum era tratată aci tema morții, Stanislavski sublinia că „acesta este unul din cazurile în care actorii și regia au dreptul să nu fie de acord cu autorul în aprecierea evenimentelor, pornind de la *concepția lor despre spectator și despre epoca lor proprie*. Pe timpul lui Dickens — continua Stanislavski — sentimentalismul era pretutindeni la modă, în literatură și în artă. În romane și în piese, scriitorii se străduiau să treacă pe planul al doilea tema morții, acoperind-o cu lirism, cu tristețea mic-burgheză, cu sentimentalism. În zilele noastre, avem dreptul să vorbim despre moarte ca despre un eveniment serios, bărbătesc. Pentru noi nu este important faptul fizic al morții, ci pentru ce anume, în numele cărui ideal își jertfește omul viața și piere“.

Iată deci care e spiritul în care Stanislavski cerea regizorului să interpreteze contemporan o lucrare clasică. Nu modificând-o la întimplare, arbitrar, nu alterând-o, ci exprimând în spectacol poziția oamenilor *înaintați* de astăzi, ideile *înaintate* ale timpului nostru. Iar pentru a realiza acest lucru cu succes, trebuie să cunoști și să înțelegi profund epoca actuală, să-ți însușești temeinic ideologia cea mai înaintată, marxism-leninismul.

Țin să insist asupra faptului că cele spuse mai înainte nu înseamnă nicidecum o pledoarie pentru masacrarea textelor clasice. O piesă care, prin conținutul ei propriu, nu spune nimic omului de azi, pur și simplu nu are de ce să fie pusă în scenă. Dar, după cum se știe, *capodoperele literaturii dramatice* — ca și toate valorile artistice autentice — au însușirea de a-și păstra, de-a lungul veacurilor, miezul de adevăr, puterea de a transmite emoționant idei generoase. Tocmai acest miez de adevăr trebuie pus în deplină valoare, trebuie să capete strălucire pe scenă, întâlnindu-se în mod fericit cu atitudinea, cu concepțiile înaintate ale epocii actuale. Pentru aceasta este nevoie de mult bun gust, simț al măsurii, ba „chiar“ și de talent.

În amintirea noastră a tuturor e încă foarte viu excelentul spectacol — cu caracter programatic — prezentat de Zavadski cu *Nevestele vesele din Windsor*. Cu toate intervențiile regizorului, textul shakespearian n-a fost cîtuși de puțin falsificat; dimpotrivă, i s-au redat savoarea, caracterul popular, prospețimea. Shakespeare s-a apropiat de noi. Am uitat că ne despart 350 de ani. L-am ascultat vorbindu-ne ca un contemporan despre lucruri pe care le cunoaștem, am rîs împreună cu el de moravuri pe care le dezavuem.

Firește că spectacolul Mossovietului nu reprezintă singura modalitate de a-l interpreta pe Shakespeare în spirit contemporan. Nu este vorba aici de a imita pe Zavadski sau pe altcineva, ci de a căuta căi proprii, adecvate fiecărui text în parte.

Asemenea încercări și căutări există la noi — și voi vorbi despre ele. Nu toate sînt reușite, nu toate sînt duse pînă la capăt. Dar ele sînt de o mie de ori preferabile unor spectacole învechite, plictisitoare, care nu numai că nu educă, dar îndepărtează publicul de literatura clasică. Un astfel de spectacol anost era chiar *Nevestele vesele din Windsor* în regia lui George Dem. Loghin, la Teatrul Muncitoresc C.F.R. Lipsit de o idee diriguitoare, spectacolul — cu excepția unor scene bufe — nu trezea nici un fel de reacție în rîndurile publicului, iar unele scene — de pildă dansul zinelor și satirilor din ultimul act — erau aproape complet neinteligibile pentru spectatorii de astăzi.

Spectatorul care nimereste la o reprezentație a *Cidului* de Corneille (în regia lui Mihai Berechet) ar crede — fără temeii, bineînțeles — că pe scena Naționalului domnește încă nestingherit retorismul de modă veche. Versurile sînt declamate exterior, de cei mai mulți interpreți, și însoțite de gesturi grandilocvente, cu accent pe reverență și panaș. Montarea greoaie a vrut ca fiecărui dialog de cîteva minute să-i urmeze alte cîteva minute de întuneric, ca să apară sau să dispară un stilp



Printre participanți : Ion Finteșteanu

de carton. Și acțiunea înaintează încet-încetinel, fără să se știe de ce și încotro. Tinărul spectator, venit cu cea mai respectuoasă disponibilitate sufletească, se poate întreba dacă n-a avut totuși dreptate francezul care spunea cu haz : clasic este un autor pe care toți îl stimează, dar nimeni nu-l citește.

Succesul spectacolului cu *Piatra din casă* la Institutul de Teatru și Cinematografie „I. L. Caragiale“ (nu mă refer și la *Harță răzășul*, deoarece nu l-am văzut), succesul acestui spectacol realizat de clasa prof. Ion Finteșteanu — asistent Sanda Manu — se datorește faptului că textul lui Alecsandri nu a fost transpus pe scenă în mod mecanic, plat, rutinier. Creatorii spectacolului au înțeles că obiceiurile larg răspândite ale acelei epoci apar spectatorului actual nefirești și ridicole. De aceea, ei au redat cu ironică detașare întreaga acțiune, subliniind în permanență cât de absurde și primitive par astăzi aceste moravuri : stupida ceremonie a pețitului, căsătoria din interes, disprețul față de femeie — cât de mult contrastează ele cu spiritul vremii noastre.

Intr-o viziune contemporană, care nu contrazice cu nimic textul lui Caragiale, ba dimpotrivă îi pune în valoare vigoarea satirică, a fost montată capodopera dramaturgiei noastre realist-critice : *O scrisoare pierdută*, de către regizorul Sică Alexandrescu. Despre acest spectacol s-a scris mult în presa noastră și în cea de peste hotare și nu mai e cazul să-l analizăm aici.

Ce se întâmplă însă când această viziune contemporană lipsește ? Iată de pildă un spectacol cu *Școala femeilor* la Galați (regia Ion S. Bologa). După cum se știe, în această piesă, Molière își bate joc de nobilul încrezut, care-și închipuie că o tinără țărăncuță, pe care a crescut-o de mică, trebuie să-l accepte de bărbat numai pentru că este bogat ; își bate joc de asemenea de predicile moralizatoare care propovăduiau sclavajul femeii și de educația fățarnică dată fetelor în penioanele de călugărițe. Această critică vehementă și spirituală răsună și mai ascuțit

În epoca noastră când relațiile sincere de dragoste triumfă asupra prejudecăților și silnicilor. Astăzi, ne dăm seama cu atît mai bine cît erau de false inocența și cucernicia fetelor „bine crescute“, cît de prefăcută era supunerea pe care erau silite s-o arate bărbatului, cît de puțin adevărate erau sentimentele pe care se întemeiau mariajele din calcul. În spectacolul de la Galați însă, regizorul și interpretii au luat în serios atît „naivitățile“ micuței Agnès, prezentîndu-ne o fată care credea cu adevărat că pruncii se nasc prin ureche, cît și amorul înflăcărat al bătrînului și umflatului Arnolphe, care apare pe alocuri ca un biet om înșelat, bun de compătimit. În felul acesta, în locul tabloului satiric al unei societăți ipocrite, s-a obținut un spectacol în care accentul cade pe situațiile de farsă, pe diverse coincidențe și încurcături nostime.

Un spectacol mult discutat în cursul stagiunii trecute a fost *Tartuffe* de Molière la Teatrul Național din București. În interpretarea regizorală și totodată actoricească a lui Ion Finteșteanu, *Tartuffe* este demascat ca șef de școală și reprezentant al unor forțe întunecate. El are o tactică elaborată a falsului și înșelăciunii — dezvăluită pe scenă cu subtilă gradație — și pe care o va lăsa moștenire ucenicului său Laurent. Această continuitate e relevantă original, prin aducerea în scenă — ca personaj mut — a valetului Laurent, doar amintit în textul lui Molière. Prezentarea piesei a fost însoțită, de asemenea, de un prolog scris de regizor, menit să explice epoca, rolul politic al confreriilor religioase și, astfel, proveniența lui *Tartuffe*. Și chiar dacă acest prolog a fost rostit fad, fără strălucire — ceea ce i-a micșorat considerabil efectul —, ideea ca atare merită reținută.

Regia a pornit deci de la concepția — pe care o socotesc justă și actuală — că în *Tartuffe* trebuie înfățișat nu doar un „caracter omenesc“ în genere, ci fățarnicia în sutană, ca fenomen social, ca armă primejdioasă a forțelor retrograde ale societății. Această concepție corespunde gândirii și experienței omului contemporan, care a avut prilejul să cunoască destule dovezi ale tartufferiei clericale — de la manevrele reacționare ale Vaticanului pînă la scamatoria „geamurilor-minune“ —, precum și ale tartufferiei politice — de la farsa „democrației“ burghize pînă la diplomația „declarațiilor de acoperire“ a spionajului american.

Dar spectacolul — după părerea mea — nu a dus pînă la capăt această viziune contemporană. Dacă regia a subliniat puternica esență socială a lui *Tartuffe*, în schimb acțiunea acestuia pare a lovi doar în interesele personale ale lui Orgon și ale familiei sale, fiind facilitată de credulitatea prostescă a stăpînului casei. Spectacolul nu reușește să ne înfățișeze tabloul mai amplu al consecințelor sociale ale fățarniciei bisericesti, care tindea să înăbușe sub apăsarea bigotismului gîndirea oamenilor, dreptul lor de a iubi. În acest sens, e semnificativ faptul că doamna Pernelle, care este un Orgon la pătrat, scapă destul de ușor de ironia biciuitoare pe care i-o destinase autorul; ba chiar, în prima scenă a actului I, ai crede aproape că este o bătrînă înțeleaptă care-i muștruluiește pe tinerii prea zvînturatici. Dragostea dintre Mariana și Valère (în interpretarea Ioanei Bulcă-Diaconescu și a lui Damian Crișmaru) a fost, la rîndul ei, lipsită de elanul, de spontaneitatea care să exprime aspirația spre o viață eliberată de principiile obtuze, rigide, impuse de ipocriției și interesei tartuffi.

Sînt de părere că acesta este un spectacol interesant, deși nedesăvîrșit. Discuția asupra lui poate fi rodnică, dacă pornim de la încercarea cu adevărat inovatoare a regizorului, recunoscîndu-i calitățile și semnalîndu-i insuficiențele, iar nu de la obiecții superficiale, ba chiar puerile, cum ar fi aceea că, pasămite, la spectacol, „nu se ride destul“.

PROBLEMA PERSPECTIVEI ÎN TEATRUL REALIST-SOCIALIST

Un alt spectacol care se remarcă printr-o concepție proprie este *Azilul de noapte*, în regia lui Liviu Ciulei. S-a mai arătat în critica teatrală că spectacolul se întemeiază pe o viziune plastică originală, în care este inclusă experiența oamenilor secolului nostru, care au cunoscut oroarea lagărelor fasciste. Pivnița mizeră cu paturi suprapuse, mișcarea verticală a personajelor, tinzînd spre micul pătrat ceva mai luminat al ușii de sus, ca spre o iluzorie speranță de a trece acest prag, de a se izbăvi, dau sentimentul unei lumi aflate într-a-

devar „la fund“, din care nu există salvare în societatea bazată pe exploatare. S-a remarcat de asemenea că Ciulei n-a conceput rolurile piesei — cum s-a întâmplat deseori în trecut — ca simple partituri pentru creații actoricești individuale, ci a subliniat *relațiile* dintre personaje, sugerînd că soarta comună a locatarilor azilului de noapte este expresia unei orînduiri sociale dușmănoase omului.

Regizorul a dorit să evite caracterul documentar-pitoresc, pe care-l aveau cîndva multe spectacole cu piesa lui Gorki, și a reușit în bună măsură acest lucru în ce privește localizarea națională. Renunțînd la bărbi și la o construcție ostentativ rusească, el ne-a făcut să ne gîndim nu numai la umiliții și obidiții fostului regîm țarist din Rusia, dar și la milioane de oameni care trăiesc încă „la fund“ în lumea capitalistă.

Dintr-un alt punct de vedere însă, Liviu Ciulei a făcut totuși un spectacol documentar: el a *reconstituit* lumea gorkiană a dezmoștenitorilor soartei, a descris-o în culori tari — ba chiar cu unele violențe naturaliste — dar a văzut-o *static*, ca pe o lume fără ieșire, fără perspectivă. Ceea ce în textul piesei exprimă încrederea în posibilitățile omului, năzuința spre o altă viață, a sunat pe scenă șters, fără convingere, sau ca niște strigăte disperate în pustiu.

O astfel de viziune regizorală — cred eu — ar fi fost nesatisfăcătoare și la data cînd a fost scrisă piesa, dar cu atît mai mult ea nemulțumește în zilele noastre. Azi, partea descriptivă a *Azilului de noapte* nu mai are caracterul de document inedit pe care-l avea în 1902. În acest răstimp, omenirea a cunoscut realități mult mai înspăimîntătoare. În schimb, pe primul plan trece acum mesajul gorkian despre marea și frumusețea ființei umane. Istoria a arătat că acesta nu era doar un elan sentimental, generos, al unui mare scriitor, ci expresia adevărului, a încrederii și mîndriei clasei înaintate care transformă lumea. Acest mesaj luminos lipsește în spectacol, și de aceea conținutul său filozofic, actual, este umbrît.

Problema perspectivei are o însemnătate capitală pentru transpunerea scenică a operelor dramatice în teatrul realist-socialist. Teatrul realist-socialist nu se mulțumește să constate existența exploatării omului de către om și a mizeriei în lumea capitalistă; el înfățișează viața în transformare, arată că această orînduire nu e veșnică, inspiră încrederea în viitorul socialist.

Această perspectivă a lipsit însă în spectacolul cu *Azilul de noapte*. În filmul aci, de la cortina peticită și pînă la felul cum a fost subliniată degradarea, promiscuitatea vieții din azilul de noapte, un anumit fel de pitoresc, *pitorescul mizeriei*. Nu sînt împotriva gestului și mișcării expresive, menite să releve plastic conținutul de viață al textului dramatic. Dar — după cum foarte adevărat scrie însuși Liviu Ciulei în articolul său recent din „Contemporanul“ — gestul actoricesc poate deveni formalist dacă acoperă ideea rolului sau a piesei. În *Azilul de noapte*, abundența gesturilor și situațiilor triviale — chiar dacă acestea sînt de natură să dea un tablou mai colorat al mizeriei umane — face ca accentul întregului spectacol să cadă pe *acest* aspect. În schimb, deseori, gestul și mișcarea, în loc să servească ideile esențiale ale textului, le acoperă. De pildă, scena foarte semnificativă dinaintea morții Annei este aproape cu totul acoperită de mișcarea zgomotoasă a grupului care joacă cărți. Revolta lui Cleși împotriva nedreptății, exprimată pe un ton isteric, răsună neconvîngător. Cuvintele bogate în conținut ale lui Satin despre bucuria muncii libere sînt spuse în treacăt, în vreme ce actorul sare treptele scării, pe jumătate întors cu spatele spre public. În fine, monologul faimos al lui Satin, concluzie a întregii piese, este însoțit de gesturi retorice, false, iar regizorul — împotriva cerințelor textului — elimină din spațiul activ al scenei aproape toate celelalte personaje, făcînd din acest monolog o predică în pustiu, neadresată parcă nimănui.

În cursul discuțiilor însuflețite purtate în jurul acestui spectacol, s-a afirmat că actorii — sau parte dintre ei — n-ar fi înțeles și n-ar fi dus la îndeplinire intențiile regiei. Dar mie mi se pare că acest argument nu poate sta în picioare. Profesia de regizor constă în primul rînd în a munci cu actorii — respectiv a alcătui distribuția cea mai potrivită, a o încheaga, a lămuri cît se poate de clar sarcinile ideologice și artistice ale fiecărui rol. Aceasta e *esențialul*. Iar teatrele noastre — inclusiv Municipalul — oferă oricărui regizor, din punct de vedere actoricesc, o adevărată mină de aur.

Stiu, unii dintre dumneavoastră vor zîmbi și vor spune că acest aur nu se găsește întotdeauna în stare pură, că el este amestecat uneori cu destule impurități. Da, așa este. Întocmai ca și aurul adevărat, talentul actoricesc trebuie extras, curățat și spălat, și de multe ori este nevoie să dai la o parte tone de minereu banal, ca să te alegi cu un singur gram de metal prețios. Dar a fi regizor cu adevărat contemporan înseamnă a te înhăma la această muncă grea de miner, iar nu a visa steril, ca Gordon Craig, un teatru de „supramarionete”.

Întorcîndu-mă la spectacolul cu *Azilul de noapte*, sînt de părere că, în acest caz, nu este vorba în primul rînd de o insuficientă muncă cu actorii, ci despre anumite deficiențe ale viziunii regizorale.

În direcția unei interpretări contemporane a capodoperei lui Gorki, regizorul a făcut unii pași prețioși, pe care nu trebuie să-i ignorăm. Experiența lui Liviu Ciulei, prin ceea ce ea are pozitiv, valoros, e de natură să stimuleze gîndirea artistică, tendința spre nou. Încercările inovatoare, atunci cînd promovează un conținut de idei, iar nu extravagante goale, merită încurajate, chiar atunci cînd ele rămîn, la început, realizate numai parțial.

În același timp, e necesar să discutăm aceste încercări în spirit critic, să relevăm cu toată exigența limitele care urmează abia să fie depășite. În acest sens, discuția în jurul unor spectacole ca *Tartuffe* sau *Azilul de noapte* poate fi plină de învățăminte.

Cum e și firesc să se întîmple atunci cînd este vorba de căutarea noului în artă, nu totdeauna reușim să dăm o formă clară și precisă năzuințelor noastre, și uneori — în fața fenomenului artistic concret — dibuim pe calea care duce de la teorie la practică. De aceea, este necesar să facem un schimb tovarășesc de opinii, să ne completăm și să ne corectăm reciproc, pe platforma comună a realismului socialist.

Bineînțeles, de cea mai mare însemnătate este *poziția* de pe care se face critica. Și — în calitate de critic — trebuie să recunosc că nu totdeauna critica noastră teatrală se pronunță în lumina unor idei și țeluri ideologice clare. S-a întîmplat ca unui spectacol să i se reproșeze tocmai ceea ce avea înaintat, actual. Cum a fost de pildă cazul unor articole critice referitoare la *Discipolul diavolului* în regia lui Al. Finți. Meritul acestui spectacol îl constituie, după părerea mea, sublinierea rezonanțelor profund contemporane, politice, ale piesei lui Shaw. Această concepție justă a regizorului a fost contestată, obiectîndu-i-se în mod nejustificat viziunea istorico-politică, suflul eroic popular, trăsături care există în textul lui Shaw și pe care era firesc să le sublinieze un regizor din zilele noastre, aflat pe pozițiile realismului socialist.

E necesar, desigur, să atragem atenția regizorului că umorul, ironia lui Shaw sînt slab relevante în unele momente ale spectacolului, că există alune-cări melodramatice, ș.a.m.d. Asemenea observații critice, făcute cu toată exigența și argumentate, sînt de natură să ajute pe creatorii spectacolului. Dar ele își au rostul numai dacă își propun să contribuie la *accentuarea* caracterului contemporan, politic, agitatoric, al spectacolului, și nu să împingă la transformarea acestuia într-o comedie de salon.

FORMAREA PUBLICULUI NOU — O MARE SARCINĂ A TIMPULUI NOSTRU

Luptînd pentru promovarea noului, trebuie să fim conștienți că avem încă de înfruntat multe prejudecăți, înrădăcinate de decenii atît în rîndurile oamenilor de teatru — inclusiv ale criticilor — cît și în rîndurile publicului. În contrast cu linia realistă, pe care au mers marile personalități ale teatrului nostru, în trecut a căpătat o largă răspîndire teatrul burghez care, vreme de zeci și zeci de ani, a format un public nepretențios și comod, obișnuit să înghită peltele lacrimogene și comedii boulevardiere. Să nu ne mirăm deci că unii spectatori sînt încă dispuși să rămînă la suprafață, se apropie mai greu de acele spectacole care cer un efort de gîndire, de concentrare. Nu trebuie însă să ne dăm bătăuți și să mergem în coada tendințelor înapoiate. Nu avem dreptul să fim mai puțin perseverenți decît au fost, pe linia lor, promotorii teatrului gen Bataille sau Paul Gerald. Dacă ei au dat asalt, stagiune după stagiune, folosind toate mijloacele de reclamă și influențare, ca să strice, să infecteze gustul pu-

blicului, noi trebuie să fim acum și mai consecvenți, și mai stăruitori în munca de educare a publicului nou.

Acest public nou este alcătuit din oameni ai muncii. Chiar dacă o parte a publicului păstrează oarecare reminiscențe ale spectacolelor vulgar-comerciale din trecut, cei mai mulți dintre noii spectatori pășesc în teatru cu o mare dorință de a cunoaște, de a se cultiva, cu o mare sete de frumos. Depinde de noi să oferim acestui public inteligent și generos, spectacole de înaltă ținută artistică, să-l obișnuim, cu timpul, să pătrundă tot mai adânc în esența lucrărilor dramatice, să guste teatrul cu un bogat conținut de idei.

Firește, e mai ușor să faci din *Hangița* un spectacol agreabil și facil, fără mari sarcini ideologice, un spectacol la care se rîde și care face săli pline, cum se întîmplă la Teatrul Național din București. Este ușor să obții aplauzele unei părți din public prin vulgarități naturaliste, cum s-a petrecut cu *Domnișoara Nastasia* la Teatrul din Ploești. Este ușor să produci risete făcînd din rolul Monicăi — în *Scandaloasa legătură dintre domnul Kettle și d-na Moon* — o apariție picantă. Noi însă trebuie să ne propunem țeluri mai înalte.

Arătînd că muncitorii și țărani din zilele noastre nu amintesc cîtuși de puțin pe „lumpenproletarii“ romani, care cereau „panem et circenses“ (pîine și jocuri), Lenin spunea: „Muncitorii și țărani noștri merită ceva mai mult decît simple distracții. Ei au dobîndit dreptul la arta mare, adevărată“. Făurirea acestei arte mari, adevărate, pătrunderea ei în masele cele mai largi constituie o muncă grea și îndelungată, care cere spirit partinic, fermitate ideologică și în același timp o vie pasiune creatoare, multe cunoștințe și bun gust. Numai îndeplinind cu devotament această sarcină leninistă, vom ridica arta noastră teatrală la înălțimea cerințelor actuale ale partidului și poporului.

Andrei Băleanu

După lectura celor două referate, au urmat dezbaterile.

Primul a luat cuvîntul regizorul N. Al. Toscani (Teatrul Național din Iași), urmat imediat de C. Anatol (Teatrul Național din Cluj), care a ținut să sublinieze importanța promovării dramaturgiei originale și faptul că acesteia trebuie să i se consacre forțele și preocuparea principală a teatrului.

După cuvîntul lui Sorin Grigorescu (Teatrul de Stat din Arad), Radu Stanca (Teatrul de Stat din Sibiu) a venit să afirme încă de la începutul expunerii sale, interesanta idee că teatrul românesc nu poate să-și cîștige un sens, un stil, un profil, decît dacă se bazează pe literatura dramatică originală. El a ținut chiar să sublinieze, ca pe un lucru de importanță principală, că: „munca regizorului cu autorii noștri nu poate fi în nici un caz o muncă de etapă, de perioade, ci una permanentă și de perspectivă, o muncă ce trebuie dusă cu metodă, științific“.

A urmat regizorul Radu Miron (Teatrul Național din Craiova), după care, căutînd să răspundă mai îndeaproape unor probleme și cerințe ce stau azi în fața directorilor de scenă, regizorul Ion Simionescu (Teatrul de Stat din Brașov) a supus discuției unele aspecte legate direct de arta regizorului.

O contribuție însemnată în dezbateri a adus-o regizorul Lucian Giurchescu, de la Teatrul de Comedie din București, care s-a referit la cîteva probleme precise de orientare în munca regizorului.