

## Fișe pentru o istorie a teatrului proletar în România

Secolul al XX-lea a adus în istoria teatrului nu numai o revoluție a spectacolului din punct de vedere tehnic, ci o mare revoluție în substanța ideologică a teatrului.

Teatrul a fost folosit — de-a lungul vremii — în sprijinul luptelor de emancipare socială, pentru proclamarea idealurilor de libertate. Dar, niciodată teatrul nu a mai fost folosit pentru trezirea conștiinței sociale, pentru cucerirea libertății, ca la începutul secolului nostru. Teatrul nu se mai putea mulțumi cu descrierea lumii. După cum spunea Brecht — parafrazându-l pe Marx — sarcina teatrului devenise transformarea lumii.

Acesta a fost rostul teatrului proletar născut în perioada Revoluției din Octombrie și răspândit în întreaga lume. Dezvoltarea economico-politico-culturală a țărilor din Europa și Asia, după cel de al doilea război mondial, a fost condiționată de existența noului stat sovietic. Ideile socialismului se răspîndesc în întreaga lume, iar noua artă revoluționară cucerește simpatia și interesul creatorilor din țările capitaliste unde fenomenul de descompunere economică și culturală duce la destrămarea intelectualității și a instituțiilor de artă.

Teatrul sovietic devine cunoscut în Europa puțină vreme după revoluție, dar, ceea ce determină adeziunea la teatrul proletar a oamenilor de artă din țările capitaliste este în special noua estetică a teatrului revoluționar, dinamica și eficiența lui educativă. În aceste împrejurări teatrul muncitoresc devine un fenomen cu o largă arie de răspîndire: de la Tokio, unde funcționează „teatrele autoactive“ ale muncitorilor și țăranilor, pînă la Barcelona unde activează teatrul republican al proletariatului și studenților; din China, în care iau naștere „societățile dramatice revoluționare“, și pînă în Germania lui Brecht și Piscator care pun bazele „teatrului politic“ și ale „dramaturgiei politice“. Toate aceste mișcări teatrale se întîlneau, în tendința lor de a crea un teatru nou, prin scopul lor estetic-educativ.

„Teatrul epocii noastre — teatrul proletariatului — trebuie să convingă și să inspire, să lovească și să distrugă, să răspîndească rîsul încurajator al victoriei și să înzecească forțele mulțimilor printr-o bucurie scînteietoare... Teatrul trebuie să bată la unison cu viața zilelor noastre, să se amestece în lupte și să se ridice la înălțimea marilor generalizări artistice care aprofundează înțelegerea vieții și a sarcinilor ei...“ Acesta era scopul noului teatru proletar, mărturisit în revista organizației teatrale revoluționare cu caracter internațional, „Asociația teatrului proletar neprofesional“.

La noi în țară, în acești „ani de frământări și nesiguranță, de fărâmițare și neliniște“, cum îi caracteriza autorul pătimașei *Domnișoara Nastasia*, nu sînt puțini acei care în contact cu noile idei estetice ale teatrului revoluționar duc lupta „împotriva celor ce înfeudaseră scenele romînești — inamici ai oricărei inițiative, ai oricărei tentative de eliberare, de revoluționare sau numai de lărgire a orizonturilor literare și artistice“ (G. M. Zamfirescu — *Mărturie în contemporaneitate*). Oameni de teatru de prestigiu ca Paul Gusty, Soare Z. Soare, Camil Petrescu, G. M. Zamfirescu, Mihail Sebastian au cunoscut și au discutat principiile teatrale ale lui Stanislavski, Meyerhold, Tairov, Vahtangov. Presa vremii, articolele și volumele lor stau mărturie și oferă un material informativ care arată că a existat o puternică atracție a teatrului românesc pentru teatrul inovator al revoluției. Problema merită de altfel o atenție specială din partea istoricilor. Aci vrem însă să ne ocupăm de un alt fenomen — specific teatrului românesc dintre cele două războaie și nu străin de cel pomenit — al dezvoltării teatrului proletar. Puțin cercetată, această pagină particulară a istoriei teatrului nostru necesită în primul rînd o bază materială informativă convingătoare din punct de vedere istoric și concludivă totodată pentru importanța ei în ceea ce privește însăși mișcarea muncitorească din țara noastră.

De aceea vom da — cum anunțam și în titlu — cîteva fișe, poate unele cu date inedite, în această problemă.

\*

Răspîndirea ideilor socialismului în țara noastră a fost strîns legată de activitatea culturală a partidului clasei muncitoare, de dezvoltarea unei ample mișcări culturale proletare. În anii de după primul război mondial întîlnim adeseori în presa muncitorească și democratică articole care dezbat problemele creării unei arte proletare, care popularizează principiile și ideologia culturii și artei proletare.

Iată cîteva exemple :

„Pagini libere“ publică un articol în care se arată că „o adevărată reînnoire a artei este condiționată de chemarea la viață a unei noi clase sociale — a proletariatului — a cărei menire istorică este nu numai să rezolve probleme de ordin economic, politic și juridic, ci, prin conștiința și rolul ei revoluționar, să dezrobească orice manifestare a spiritului de sub tutela unei minorități privilegiate sau de sub înrîurirea unui individualism bolnav, determinînd pe marii artiști — prin ideologia de înaltă dreptate socială ce o însufletește — să-și găsească izvorul de inspirație în mijlocul maselor care țes la haina de aur a vremii cu jertfirea celor mai buni fii ai lor, impregnînd astfel operelor de artă un caracter cu adevărat social și umanitar“.

(*Arta și proletariatul*, în „Pagini libere“ din ianuarie 1926, p. 53)

„Geniul veacului — scria Bogdan Amaru — nu poate fi decît proletar, pentru că nu există altă viață morală și autentică afară de a proletariatului de oriunde.“ Expunînd teza artistului proletar, B. Amaru proclama ca geniu al veacului nostru pe Gorki, ca eroi adevărați ai vieții pe Moș Arhip și Leonca.

(Bogdan Amaru — *Artiștii proletari*, în „Umanitatea“, București, 16 sept. 1934)

Ideea organizării unui teatru proletar este frecventă în presa vremii. „Tribuna socialistă“ din Cluj (15 aug. 1920) pleda pentru lărgirea publicului și pregătirea culturală a maselor prin spectacole și șezători populare cu piese instructive, cu tendințe de

larg umanitarism. (Ziarul propunea piese de Shaw, Ibsen, Gorki, Hauptmann, Sudermann, Ronetti Roman, Caragiale, Davila și totodată Shakespeare, Molière, Beaumarchais.)

Sub titlul *Teatrul proletar*, B. Lebli făcea aceleași recomandări în publicația „Cultura proletară” (1926) într-un articol program care avea să îndrumeze însăși activitatea cercurilor teatrale muncitorești.

Campania pentru crearea unui teatru muncitoresc a sporit mai ales în anii cînd Siguranța statului oprise aproape orice manifestare artistică a sindicatelor sau a cercurilor artistice proletare.

„Noi cerem un teatru popular ; și pe scena acestui teatru vrem să regăsim măcar cîte o frîntură din viața trudită a muncitorului”, scria „Umanitatea” din 16 sept. 1934, nr. 2, an. 1, sub titlul *Teatru pentru popor*.

Semnănd existența unui teatru cu repertoriu pentru muncitori în U.R.S.S. și Franța, publicația democrată „Manifest” din Iași cerea „un teatru care să deschidă perspective clare asupra realității, nu să le dea (muncitorilor — *n.n.*) în scrînciob și să le adoarmă ca un narcotic viziunea limpede a lucrurilor, simțul de orientare în viață...” „...teatrul ce se dă muncitorilor, chiar în regimul democrației burgheze, este mijloc de a-i face să cugete... de a stîrni și întreține dorul de libertate. În ce privește alcătuirea unui repertoriu destinat muncitorilor, Uniunea Sovietică deține locul de cinste”.

(Em. Socor : *Teatre cu repertoriu pentru muncitori în U.R.S.S. și Franța*, în „Manifest”, Iași, 1936, ianuarie 25, anul III, nr. 1)

„Un teatru muncitoresc de stat — soluția fericită — al cărui scop nu sînt beneficiile imediate, ar fi idealul” — scria „Șantier” în aceeași vreme. „Singură Rusia sovietică a înțeles care este menirea socială a teatrului și i-a facilitat dezvoltarea. E singura țară unde nu se poate vorbi de o criză a teatrului...” „Drame muncitorești ? Ei bine dacă nu le avem încă, le putem aduce de dincolo de frontiere, unde proletarii intelectuali au ajuns să se afirme cu succes nebănuit pe tărîmul teatrului. Îi vom reprezenta pe aceștia provocînd astfel, în rîndurile intelectualilor noștri proletari acea dorită reacție care apoi să faciliteze propria lor creație...”<sup>1</sup> „Iată de ce clasa muncitoare trebuie să-și apropie toate acele elemente artistice și tehnice teatrale, care prin atitudinea lor pot fi înregimentate mișcării noastre”.

(I. Gruia : *Teatrul proletar*, în „Șantier” — 1 ian. 1936, fila 10)

Realist, același autor scria în aceeași publicație :

„Cum însă știm că pentru multă vreme nimic nu se va schimba în actuala organizare a teatrului, rămîne în sarcina clasei muncitoare să-și organizeze teatrul ei, social și revoluționar”.

(I. Gruia : *Teatru pentru popor*, în „Șantier”, 1 noiembrie 1935, fila 10)

<sup>1</sup> Autorul articolului se referă la dramaturgia revoluționară sovietică și la literatura dramatică din Occident a lui Ernst Toller, la piesele didactice ale lui B. Brecht etc.

Punctul de vedere al clasei muncitoare era exprimat mult mai vehement și explicit în revista condusă de Al. Sahia :

„Atîta vreme cît viața este o luptă, atîta vreme cît omenirea întreașă este vrășmășită în două tabere fundamental adverse, cînd conflictul dintre ele a atins punctul culminant — nu se poate vorbi despre o artă „pură“ — fără preocupări sociale, fără atitudini...“

„...„Fixați de cealaltă parte a baricadei înțelegem să facem adevărata artă, literatură, a realității groaznice, mascată prin multiplele legende și teoriile care au dăinuit prea mult.“

„Literatura activistă,

Literatura critică,

Literatura proletară — își face la noi, prin Bluze Albastre primii pași“.

(Articol program, fără titlu, din „Bluze albastre“ București, 5 iunie 1932, nr. 1, an. I)<sup>2</sup>

\*

Mișcarea muncitorească, de veche tradiție, căuta să răspîndească ideea culturii proletare încă înainte de Revoluția din Octombrie. Prelegerile lui N. D. Cocea despre arta în serviciul progresului, din cadrul Universității populare serale (1913), conferințele ținute de C. I. Parhon, Alecu Constantinescu, Barbu Lăzăreanu, C. Graur și mai tîrziu de Ion Pas, L. Rădăceanu ș.a. au avut darul să trezească interesul muncitorilor pentru literatură și artă.

Forme rudimentare de spectacole, organizate de muncitori, apar încă înainte și în timpul primului război mondial. Repertoriul format din versuri și monoloage, mici scenete, ajunge arareori să cuprindă și spectacole mai mari. Trebuie consemnate însă reprezentațiile cu piesa *Ucenicii* de Th. Iordăchescu — jucată înainte de primul război mondial, în multe orașe, în cercuri ale tineretului socialist — (piesă care arăta condițiile grele de viață ale tinerilor muncitori), sau spectacolul cu scenariul *Țăranii*, scris de Iacob Țăranu (tatăl actorului Ionel Țăranu), construit pe ideea înfrățirii muncitorilor și țăranilor, spectacol în care apăreau pentru prima oară pe scenă muncitori și țărani.<sup>3</sup>

În sprijinul acestor manifestări artistice au venit mulți intelectuali și artiști printre care Acad. Th. Stoenescu, regizorii Aurel Ion Maican, Ion Șahighian, Victor Bumbești, decoratorul Traian Cornescu, actorul Ion Manolescu, actrița Maria Sandu ș.a.

Formele cele mai organizate de activitate teatrală le-au avut însă, în anii următori Revoluției din Octombrie, cercurile artistice muncitorești „Dimitrie Marinescu“ și „Prietenii artei“, care erau strîns legate de Sindicatele Unitare.

Cercul „Dimitrie Marinescu“ își începe activitatea în anul 1923 prin organizarea unor șezători săptămînale, intrate în limbajul curent al vremii sub numele de „sîmbete“. Spectacolele se compuneau — după expuneri politice — din recitări (Coșbuc, Eminescu, B. Nemțeanu, Traian Demetrescu, Păun Pincio, T. Neculuță), lecturi (de preferință din

<sup>2</sup> Nenumărate articole și informații în aceeași problemă a culturii și teatrului proletar, asupra teatrului sovietic apar în „Rampa“ — începînd din 1919; în „Teatru“ revista lui Soare Z. Soare (1923); „Adevărul literar și artistic“, 1922; „Integral“ 1925, „Desteptarea“ 1927—28, „Reporter“ 1934—38; „Cuvîntul liber“ (1933—36), „Viața universitară“ Iași 1932; „Veac Nou“ 1932 etc. etc.

<sup>3</sup> După 1917, scenariul a fost reluat și jucat la revelioanele muncitorești și în 1930 (?) în sala Bragadiru. Piesa a fost tipărită într-o broșură editată de cercul „România Muncitoare“ fără numele autorului. A mai fost tipărit, de asemenea, și monologul „Pușcăriașul“ (autorul necunoscut) și care a intrat în repertoriul permanent al cluburilor muncitorești.

Gorki) și coruri vorbite. (Unul dintre aceste coruri, rămas în amintire, era intitulat „Volga-Volga“.) „Actorii“ muncitori aveau ca principali animatori pe Z. Alexandrescu, B. Lebli, mai târziu I. Popescu-Puțuri, Elena Popescu ș.a.

Chiar dacă în 1927 cercul cultural nu mai purta numele „D. Marinescu“, aceiași inițiatori vor reprezenta pentru prima oară un act din *Azilul de noapte* de Gorki. (În distribuție, printre alții: Z. Alexandrescu-Satin, V. Velcescu-Luca, Elena Popescu-Vasilisa, timplarul I. Dumitrescu-Actorul.)

Curînd va fi organizat un spectacol „coupé“ în care, în afara actului din *Azilul de noapte*, va fi introdus un act din *Țesătorii* de Hauptmann și recitări.

Spectacolul — dat de data aceasta duminicile și anunțat în ziarul „Viața muncitoare“ — s-a repetat de cîteva ori, întrunind de fiecare dată asentimentul celor cîtorva sute de spectatori muncitori înghesuți într-o sală, în care în mod normal nu puteau intra mai mult de 150 de spectatori. (Spectacolele se dădeau la sediul sindicatelor din strada Mihai Vodă.)

Aceste spectacole au avut darul să cîștige adeziunea multor muncitori pentru activitatea teatrală, ceea ce a permis organizarea spectacolului — în întregime — cu *Azilul de noapte*. Urmăriți de Siguranță, după multele și obositoare ore de muncă, „actorii“ se strîngeau, afară din oraș, în casa zugravului Niculescu (pe șoseaua Vitan), unde repetau pînă noaptea târziu. Șase luni s-a muncit pentru acest spectacol<sup>4</sup> (jucat în martie 1929 în sala Barașeum), care a trezit un interes larg nu numai în rîndul spectatorilor muncitori, ci și în mijlocul oamenilor de teatru.

Adrian Maniu în „Rampa“ din 20 martie 1929 nr. 3347 publică, sub titlul *Muncitorii în teatrul lor*, un articol elogios la adresa spectacolului, consemnînd semnificațiile sale majore:

„Iată o inovație fericită, care nu aparține nici marilor regizori și nici celor de pe la teatrele noastre. Un grup de muncitori de la „Sindicatul Unitare“ a izbutit să reprezinte într-un teatru de cartier (sala Barașeum) capodopera lui Gorki: *Azilul de noapte*. Deși lipsită de reclamă, premiera a izbutit să aibe o sală neîncăpătoare. Acest spectacol pentru muncitori, dat de muncitori, constituie un frumos succes. E una din cele mai rodnice străduințe pentru cultură și seriozitatea alegerei piesei dovedește că nu se urmărește o simplă distracție, ci că muncitorimea înțelege să lucreze și cu gîndul, acceptînd entuziastă bucuria muncii intelectuale“.

„Dar spectacolul nu merita să intereseze numai pe muncitori, ci și pe artiști, pentru că interpretarea aducea ceva cu totul nou, era trăită de oameni care pot cunoaște mult mai de aproape mizeria și suferința omenească... „O vibrație nouă străbătea opera de artă“... „...Dacă în ce privește arta, spectacolul muncitoresc este chemat să fie un adevăr nou — ei bine și în ce privește morala, sînt convins că aduce puteri noi sufletești“.

\*

Istoria *Azilului de noapte* nu se termină aci. Temerarii organizatori și interpreți nu s-au lăsat impresionați de represaliile Siguranței, după desființarea Sindicatelor Unitare. Încercările de a mai da spectacole s-au ciocnit de arestări individuale, provocări,

<sup>4</sup> Regizat de B. Lebli, spectacolul s-a jucat într-un singur decor (interiorul azilului) stilizat și monocrom. Pe fondul decorului cenușiu, costumele în culori stîNSE (gris-albastru, maron-roșcat, verde putred) ieșeau în relief, subliniate în special prin contrastul puternic, generat de rufele intens colorate, atîrnate pe o îringhie, ce străbătea scena. (Preocuparea pentru scenografie aparținuse lui I. Koch). Regizorul s-a preocupat în principal de plasticitatea jocului actorilor, de realizarea unei expresivități teatrale cu mijloace simple, realiste.

arestări în masă cu scop de intimidare și abia în 1931 spectacolul va fi dat din nou într-o sală de teatru (sub egida „Sindicatului frizerilor“), obținându-se cu greu o autorizație de la Siguranță în acest scop.

Spectacolul din sala Roxy reprezintă un moment de culme a activității teatrului muncitoresc, căci pentru prima oară s-a realizat colaborarea actorilor muncitori cu actorii profesioniști, aceștia din urmă veniți în ajutorul primilor.

Pentru a împiedica spectacolul, Siguranța a condiționat reprezentarea dramei lui Gorki de scoaterea din distribuție a trei actori comuniști: V. Velcescu (Luca), B. Lebli (Vasca Pepel) și Elena Popescu (Vasilisa)). Cum Teatrul Național juca în același timp *Azilul de noapte*, în regia lui Paul Gusty, o delegație de muncitori s-a adresat Direcției Teatrului Național, pentru a aproba intrarea în spectacolul muncitoresc a interpreților Naționalului. Deoarece prima distribuție a piesei era în turneu, Teatrul Național, prin Al. Mavrodi și P. Gusty, a oferit actorii care dublau: N. Brancomir-Vasca Pepel, C. Duțulescu-Luca și Silvia Colberti-Vasilisa. Astfel, distribuția spectacolului ce avea să aibă loc la Roxy a ajuns o distribuție mixtă, în care realismul și simplitatea interpreților muncitori s-au întâlnit cu experiența artistică a actorilor îndrumați de Gusty pe aceeași linie pe care muncitorii-actori veneau în mod natural. Spectacolul — la care a asistat în majoritate public format din intelectuali și artiști, inclusiv aproximativ 60 de actori ai Teatrului Național — a constituit un mare succes cu un puternic ecou în teatrul profesionist. Solicitați să repete spectacolul și să-l ducă în turneu, organizatorii au rămas iarăși victorioși unui... singur spectacol-manifest. Nici o intervenție n-a putut convinge Siguranța să permită rejucarea.

*Azilul de noapte* a fost reluat abia după 23 August 1944, în sala Aro (septembrie 1944), reprezentarea fiind precedată de o conferință a tov. M. Breslașu, care a făcut istoricul spectacolului.

.....

Ilegalizarea sindicatelor a îngreunat mult activitatea teatrală a cercurilor artistice muncitorești. Totuși, teroarea crescândă în perioada fascizării țării nu a împiedicat pe acești temerari artiști amatori să sprijine prin activitatea lor acțiunile politice ale proletariatului. O astfel de manifestare — una din multele — a fost cea organizată în condiții ilegale în ajunul grevei din 1933, de la Grivița. În cadrul unui revelion — organizat pe strada Vasile Gherghel (cartierul Filantropia) — la care au participat conducători ai mișcării ceferiste — a avut loc un program artistic, compus din recitări colective din lirica sovietică și coruri vorbite, printre care „C.F.R.“ a cărui idee principală — victoria inevitabilă a clasei muncitoare — folosește simbolul locomotivei care va ajunge — cu oricâte piedici — la punctul final. Textul era tradus și adaptat din rusește, iar corul vorbit a deschis revelionul muncitorilor ceferiști care pregăteau greva din februarie. Momentele dramatice nu s-au redus însă numai la cele din cor, căci, înconjurați de jandarmi, muncitorii — baricadați în lăuntru localului — continuau să recite corul ritmat sub amenințarea baionetelor.

.....

Acestea sînt doar cîteva momente din eroica activitate a teatrului muncitoresc. Noi nu am voit aci decît să facem cîteva notări informative asupra acestui capitol, prea puțin cercetat, din istoria teatrului românesc. Atenția cercetătorului trebuie să fie cîștigată însă cu atît mai mult de aceste fenomene, cu cît manifestările cercurilor teatrale muncitorești au influențat creația și atitudinea unor oameni de teatru ca Mihail Sebastian, G. M. Zamfirescu sau Victor Ion Popa, a căror activitate a constituit o treaptă intermediară în evoluția spre teatrul popular de astăzi.