

„Calitatea unui spectacol este rezultatul unui efort ce angajează nu numai talent, ci, în primul rând, răspundere ideologică și etică, preocupare de cadre, de nivelul lor de cultură și profesie, de viața lor de fiecare zi, de fiecare clipă. Calitatea unui spectacol este suma acestor factori, angrenați în slujirea unui text dramatic.“

— ne spune RADU BELIGAN

— Cred că ar fi bine — *intră de-a dreptul în subiect* directorul Teatrului de Comedie — să luăm lucrurile de la A. Și să ne întrebăm — a cîta oară, totuși? — care este rostul teatrului. Stărui asupra acestui punct elementar, pentru că mi se pare că unii îl neglijează sau poate că nu-l înțeleg destul de profund. De aci, tot felul de neajunsuri, șovăieli și căutări nu arareori sterile. A spune, așadar, chiar de la început, că rolul și rostul teatrului sînt de a ajuta partidul în opera de construcție socialistă și de educare a maselor, înseamnă a numi însăși sarcina de căpetenie a artei noastre scenice. De aci putem porni la analizarea creației noastre teatrale, a nivelului și calității ei, a perspectivelor realizărilor sau lipsurilor ei actuale, putem face adică, acum la început de stagiune, o trecere în revistă atît critică, cît și autocritică, în nici un caz formală.

— *Și ca să nu teoretizăm în abstracto, v-aș întreba, dacă, după părerea dumneavoastră, la ceasul de față, teatrul nostru este întrutotul un astfel de ajutor eficient al partidului, dacă răspunde pe deplin sarcinilor ce-i revin și dacă, în sfîrșit, este la nivelul exigențelor publicului nostru de azi.*

— Un răspuns global n-aș putea da, pentru că panorama teatrului nostru cuprinde o bogăție de manifestări, de la foarte bune la unele mai puțin bune — *îmi spune interlocutorul meu după un timp de gîndire.* Dar dacă privim progresul tehnicii, al științei, al vieții societății noastre, nu putem să nu ne punem întrebarea: de ce este posibil ca într-un domeniu să facem pași mari, iar în altul, lucrurile să meargă mai încet? Pentru că, orice s-ar spune, avem cîteodată sentimentul, plecînd de la vreun spectacol, că teatrul rămîne încă în urmă. Am văzut cu toții așemenea spectacole, chiar în ultima vreme, spectacole în care, în afara unor deficiențe de ordin artistic, simțeam o carență funciară: aceea a spiritului în care au fost gîndite și realizate, lipsa de vibrație actuală, o prezență a vechiului care condamnă de la bun început o manifestare artistică. Aș putea să și numesc unele dintre acestea, dar nu vreau să repet ceea ce au făcut cronicarii la sfîrșitul stagiunii. Aș prefera să mă îndrept spre cauze.

— *Poate că ar fi bine să ne oprim mai întîi la mult discutatul climat de creație, atît de des pomenit. Ce credeți că este sau ar trebuie el să fie?*

— Expresia valorii ideologice, etice și artistice a unui colectiv — și constat cu aceasta că m-ai obligat totuși la o definiție. Dar ca să nu fiu sentențios, am să arăt ce înțeleg prin climat, raportat la viața de zi cu zi a unui teatru. Arta noastră teatrală, o știm cu toții, și o proclamăm ori de cîte ori avem prilejul, este o artă eminentamente colectivă, o manifestare a unei echipe, cu atît mai valoroasă, mai convingătoare și mai eficientă, cu cît colectivul izbuștește într-adevăr să formeze un tot. Este aci nu numai o chestiune de creștere a măiestriei interpretative, ci, cred eu, una de creștere complexă a cadrelor actricești, regizorale, scenografice, tehnice etc. ale unui teatru: pe plan ideologic, etic și estetic, pentru a ajunge să avem într-adevăr artiști-cetățeni. Vedetismul este abolit la noi, și nu mai putem concepe azi un spectacol în care montarea să meargă pe soliști. Nu teatrul este pentru actori, ci invers. Asta este o lege. Și totuși, vedetism mai există. Dacă nu ca „stil“ de teatru, cel puțin în conștiința și în „stilul“ personal de comportare al

unora. Efectele lui sînt dăunătoare climatului general dintr-un colectiv : el generează aroganța față de cei mai tineri sau față de cei mai puțin cunoscuți încă, suficiența și autoadmirația cu tot corolarul lor de ridicole pretenții la un statut aparte, stagnarea și regresul în măiestria profesională. Asta mai înseamnă, practic, a privi spectacolul ca pe un pretext pentru propria-ți apariție și nu a te integra într-o gândire ideologico-artistică, menită să ducă la o manifestare unitară, condiție primordială a operei de artă.

N-aș vrea să mi se ia în nume de rău sau să fiu greșit înțeles, dar țin să fac unele precizări : actorul se bucură azi, la noi, de o condiție la care pot rîvni toți oamenii de teatru și artă, în genere, din lumea capitalistă. El este prețuit, considerat un om de cultură, un factor ideologic și educativ important, în grandiosul proces de creștere al nivelului cultural al maselor. Pentru el nu mai există problema zilei de mîine, privită sub aspectul ei material. Dar, cred eu, există puternică, plină de răspundere și răscolitoare de conștiință, problema zilei de azi, privită ca aport al fiecăruia la construcția socialistă, la cultura poporului. Teatrul nostru trăiește pe baricade, el este o artă care luptă și cucerește. Cum poate lupta și cuceri vreun slujitor al lui, dacă are arme învechite, ruginite ? Cum se poate bate cineva pentru niște idei pe care le cunoaște doar vag, incomplet, lipsit de perspectiva complexă a devenirii lumii, a societății noastre ? Îngăduie-mi, te rog, o paralelă : ce ar face un inginer, de pildă, un fizician sau un medic, dacă nu s-ar ține la curent, zi de zi, cu tot ce apare nou, cu tot ce îmbogățește orizontul cunoașterii umane ? De ce ar fi omul de teatru absolvit de această obligație elementară a profesunii lui ?

— De ce ?

— Mă obligi să pun iar degetul pe rană. Pentru că, în unele teatre de la noi, ca și la unii actori și regizori, domnește încă credința că a monta un spectacol sau un număr de spectacole înseamnă totul. Nu numărul, ci calitatea lor contează, și această calitate este rezultatul unui efort ce angajează nu numai talent, ci în primul rînd răspundere ideologică și etică, preocupare de cadre, de nivelul lor de cultură și profesie, de viața lor de fiecare zi, de fiecare clipă. Calitatea unui spectacol este suma acestor factori, angrenați în slujirea unui text dramatic.

— *Cu riscul de a fi indiscret, poate îmi spuneți ce se face efectiv în teatrul dumneavoastră, sau ce aveți de gînd să faceți în această privință.*

— E una din puținele indiscreții la care mă grăbesc să răspund. Dumneata știi, de altfel, cît de indiscreți sînt oamenii de teatru. Din păcate, cel mai puțin însă în materie de teatru propriu-zis. Cred deci că e bine să începem cu un program minimal — mă refer la noi, la colectivul Teatrului de Comedie —, un program care să cuprindă cîteva preocupări liminare. Să numesc, printre acestea : combaterea diletantismului și lupta pentru profesionalizarea actorului ; combaterea spiritului rutinier ; stimularea pasiunii creatoare și încetățenirea cu putere de lege a normelor etice ale lui Stanislavski ; creșterea nivelului cultural al actorului la nivelul de exigență al spectatorului de azi ; stimularea răspunderii personale față de munca întregii echipe, ceea ce va determina, credem, participarea activă a distribuției și a colectivului la elaborarea oricărui spectacol.

— *Acestea ar fi jaloanele. Dar măsurile practice ?*

— Vezi dumneata, eu mai sînt și profesor la Institutul de Teatru și am observat un lucru : în școală, studentul-actor desfășoară o activitate intensă, de studiu, repetiții și chiar spectacole. Întreaga lui muncă este bazată pe un program în care studiul se împletește cu munca practică, pe scenă. În spectacol, aplică și experimentează ceea ce a învățat la clasă. După spectacol, supune analizei critice științifice, ceea ce a realizat pe scenă. Și din această alternare de studiu, experiment și analiză științifică, el deprinde mai întîi o metodă de lucru și un ritm susținut de activitate, o febrilitate, așa zice, proprie oricărui creator. Se obișnuiește cu căutarea continuă, cu iscodirea tainelor artei, cu discutarea critică, autocritică, științifică, a faptului de artă pe care l-a încercat, cu îndreptarea cîte unui lucru, nu pentru că a greșit ceva, ci pentru că, din analiza cu profesorii și colegii lui de clasă, a dobîndit lumini și orizonturi noi în ceea ce avea de înfăptuit. Și, crede-mă, nu-ți spun asta pentru că aș vrea să idealizez ceea ce se învață la Institut, ci pentru că vreau să arăt, adică să fac o constatare, că, ajuns în teatru, studentul-actor, devenit prin absolență actor plin, își pierde calitatea de ... student. Nu mai face adică, decît să joace, nu și să studieze mereu. Ajuns în teatru, el se relaxează tot mai mult, cînd, de fapt, abia ar trebui să ducă și mai intens — în condițiile

contactului de seară cu publicul — munca de perfecționare a măiestriei lui, de împlinire a sa ca om de cultură.

Or, de multe ori în teatru, în lipsa unei preocupări adiacente muncii la spectacole — pentru că, ce-i drept, e greu să faci muncă pedagogică pe parcursul montării unei piese —, studiul, ritmul de muncă deprins de student în Institut se pierd, și rămâne prezentă doar munca la un rol dintr-o piesă, și nimic mai mult. De aceea, noi ne-am propus, de pildă, ca înaintea oricărei repetiții, să introducem o jumătate de oră de studiu, lecții de dicțiune, exerciții fizice, scrimă, gimnastică etc. Cercurile de studii pe care le vom înființa sînt, după părerea mea, indispensabile, dar ele trebuie făcute în mod inteligent. Tematica lor trebuie să-i capteze pe participanți. În felul acesta, una din sarcinile permanente ale acestor cercuri va trebui să fie ținerea la curent a membrilor colectivului cu tot ceea ce se realizează neconținut pe toate tărîmurile gândirii umane. Aceasta, pentru a ține mereu trează curiozitatea intelectuală a omului de teatru. Plecăm de la ideea că tot ce se face la Institut trebuie continuat și desăvîrșit în teatru. Ne propunem să acordăm o mare atenție cadrelor de tehnicieni ai scenei. Am văzut în Uniunea Sovietică lucruri exemplare în acest sens. Mi-aduc aminte de asemenea de egiului pe care Jouvett îl aduce electricianului și recuziterului. În această privință, a creșterii cadrelor de tehnicieni, în Uniunea Sovietică există chiar cursuri speciale. Eu personal sînt convins că dacă vom acorda o atenție sporită cadrelor noastre de tehnicieni atît de înzestrați, vom putea descoperi printre ei inovatori. N-am să uit niciodată și o să păstrez în amintire ca un fapt artistic deosebit, ploaia realizată de tehnicienii culiselor de la M.H.A.T. la piesa *Unchiul Vanja* a lui Cehov, care este, ea în sine, un fapt de artă, o adevărată orchestrație în spirit cehovian. După cum, de asemenea, trebuie să mărturisesc admirația față de realizarea scenografică și tehnică de la Berliner Ensemble în piesa *Galileo Galilei*. Dalele de piatră de pe jos erau realizate dintr-un amestec de rumeguș tratat cu o substanță specială, ceea ce le dădea rezonanțe de marmură.

Ajung acum la unul din punctele de cea mai mare importanță pentru teatrul nostru de azi, și care este: claritatea ideologică. Nu numai că este o datorie cetățenească, dar, cred că ar fi de neiertat ca, în mod conștient, vreun om de teatru să facă un spectacol care să semene confuzie, nedumerire, sau din care spectatorul să nu înțeleagă lucrurile decît pe sfert. Așa cum soldatul nu are voie să adoarmă în front, nici noi n-avem voie măcar să ațipim în frontul ideologic pe care luptă arta noastră. Calitatea ideologică este deci primul lucru pe care trebuie să-l urmărim, înaintea oricăror forme și căutări către care ne-am putea îndrepta, și în privința cărora n-ar fi poate rău de amintit că tot ce nu ia naștere din ideea textului, nu ajută, ci mai degrabă pune bețe în roate la realizarea spectacolului. Cînd un colectiv are în minte acest fel, nu greșește.

Răspunderea aceasta trebuie să opereze și atunci cînd este vorba să alegi piesele ce vor forma repertoriul unei stagiuni. E poate interesant să încerci cîte un experiment, sau ca vreun actor să se gîndească la Iuliu Cezar sau la Richard al III-lea. Noi trebuie însă să ne întrebăm dacă la ceasul respectiv problematica acestora ar avea cea mai mare rezonanță în viața și preocupările noastre. Ne propunem să jucăm, în prima parte a acestei stagiuni, *Jocul de-a vacanța*. Eram chiar convinși că am fi făcut un spectacol de succes. Între timp s-au precipitat evenimentele cu privire la problema Berlinului. Oare acum, cînd în arena internațională lagărul socialist și al păcii luptă clipă de clipă să împiedice reinvierea amenințării din partea Germaniei militariste și revanșarde de la Bonn, n-ar fi mai nimerit să contribuim și noi cu oportunitate la această luptă? Ne-am hotărît așadar să punem în scenă, printre primele montări ale noii stagiuni, piesa *Șveik în cel de-al II-lea război mondial*, a lui Bertolt Brecht. Odată cu ea, o piesă romînească din actualitate. Așa vom începe. Și avem conștiința că, în felul acesta, dăm un ajutor efectiv.

Repertoriul, cred eu, trebuie să cuprindă acele piese care dau în modul cel mai pregnant răspuns problemelor celor mai însemnate ale actualității. Numai astfel teatrul poate fi „oglindea vremii“, cum îi cerea Shakespeare să fie. Numai astfel poate fi contemporan.

Și acum, ca să nu mă mai întrebîi dumneata, vreau să-ți spun cîteva lucruri în privința spectacolului de teatru de la noi, ceva ce răspunde de asemenea problemei puse în discuție: calitatea lui.

Am văzut spectacole, cum spuneam, foarte izbutite. Am apreciat creații actoricești, o concepție regizorală profundă, o reflecție a problematicii piesei în scenografie. Concluzia pe care trebuie s-o tragem dintr-un spectacol izbutit este pe linia unei idei ce mă obsedează: anume, că el se dovedește a fi expresia unitară a gândirii colective și, ca atare, o reală creație. Se întâmplă însă foarte adesea să asistăm la spectacole la care să relevăm, fie o interesantă concepție regizorală, dar neîmpărtășită de toate compartimentele spectacolului, fie o scenografie foarte interesantă, care exprimă mai profund ideile textului, dar pe care realizarea interpretativă nu o slujește, fie, în sfârșit, creații izolate în ansamblul unui spectacol în care ideile nu sînt armonios servite. Analiza spectacolelor noastre, cred eu, trebuie făcută în primul rînd în sînul colectivului și pornită de la acest postulat al unității de concepție ce trebuie să stea la baza unei opere de artă. Și pentru că este vorba de unitate, trebuie să vorbesc în sfârșit despre factorul de bază al spectacolului: autorul textului, scriitorul. Sarcina de a fi contemporan, această necesitate vitală a teatrului, nu se referă numai la actori-regizori-scenografi, la colectivul de teatru, ci și la cealaltă componentă, de bază, a spectacolului, opera dramatică. Nu vreau să fac aici și o caracterizare a creației noastre dramatice, care cuprinde incontestabile succese, dar lîngă care se strecoară și lucrări poate nu lipsite de cîte o idee, observație sau moment valoros în sine, dar care, ca operă literară păcătuiesc printr-o întîrziere față de ritmul și cerințele epocii noastre. Scriitorul de teatru trebuie să cunoască nu numai problemele dramaturgiei, ci și problemele montării scenice, să fie, cum s-ar spune, un om de teatru complex. El trebuie să trăiască în teatru, să scrie pentru teatru, adică să se integreze în stilul de teatru, în fizionomia scenei pentru care scrie.

— *Dumneavoastră, pe cîte știu, ați început să lucrați cu debutanți, încercînd să-i formați în acest sens, adică, să-i ajutați să se formeze în acest sens.*

— A crește dramaturgi este o problemă vitală și de imperioasă actualitate pentru teatrul nostru. Noi vrem ca din echipa de teatru, de care am vorbit atît de mult mai sus, să facă parte și scriitorul. Și-l invităm. Pentru că, zadarnic se străduiește un colectiv să răspundă marilor exigențe ce stau în fața teatrului azi, dacă scriitorul nu vedește aceeași căutare, aceeași ardoare în aflarea acelei imagini specifice a realității noastre. Cred că un anume fel de a înțelege consacrarea este echivalent la unii dramaturgi cu învechirea lor, cu depășirea lor de către problematica vieții. De aceea, noi căutăm și promovăm dramaturgi, urmărind, în primul rînd, să constatăm capacitatea lor de a citi actualitatea și de a o reflecta. Pentru că meșteșugul scrisului pentru scenă — anevoios, delicat — se poate deprinde mai lesne alături de noi, în sala de repetiții, pe scenă, la masa de lectură, la discuțiile noastre.

Este nevoie ca scriitorul să fie la aceeași vibrație cu colectivul, și invers, în realizarea dezideratului unității de gândire a operei de artă. Și cînd vom realiza întrutotul aceasta, credem că vom ajunge să facem din spectacolul de teatru un act de cultură. Îl dorim și tindem neobișniți către el.

Dar — trebuie s-o spun cu mîhnire — sprijinul pe care-l acordăm pieselor originale dedicate actualității, de îndată ce descoperim în ele imagini vii și un mesaj partinic puternic, convingător și actual, se lovește uneori, din păcate, de indiferența unora dintre cronicarii teatrali.

Este posibil oare ca prima piesă românească nouă prezentată publicului în această stagiune — mă refer la *Mi se pare romantic* de Radu Cosașu —, piesă ce dezbate unele aspecte netratate încă ale procesului de formare a conștiinței socialiste, piesă cu care debutează un tînăr scriitor în dramaturgie, să aștepte trei săptămîni părerea criticii?

Este posibil ca un spectacol apreciat de public pentru originalitate și tinerețe să nu solicite nici un comentariu?

Mai cred, și cu aceasta închei, că lipsa pasiunii, a îndrăznelii creatoare în abordarea problemelor ideologice și artistice ale teatrului românesc contemporan, teama de a analiza, a compara și a formula cu răspundere și competență judecățile de valoare, atît de necesare procesului de creație, trebuie combătute ca fenomene de natură să țină în loc dezvoltarea teatrului nostru realist-socialist.