

# A gândi contemporan teatrul

„Profil.“ Cuvîntul, supărător de mult folosit în urmă cu cîțiva ani, reappare în discuții. I se alătură chiar un termen nou : „programul artistic al teatrului“. Să fie oare o revenire la una dintre acele discuții pseudoteoretice, amorfe, care, neizbutind să-și găsească rădăcini în viața practică, se prelungesc fără noimă, pînă ce se sting de la sine, „faute de combattants“ ? Nu : astăzi, dezbateră se angajează pe tărîmul cercetării faptelor concrete. Citim, de pildă, articolele semnate în ultimul nostru număr de regizorii Lucian Giurchescu și David Esrig. Giurchescu scrie : „Nu un spectacol, două, așa-zis mari, pe stagiune, ci fiecare premieră — un eveniment“. Și dezvoltă ideea că atașamentul față de anumiți dramaturgi poate să caracterizeze pozitiv un teatru. Esrig susține : „«Profilul» se realizează pe baza unui repertoriu original profilat“ și arată că „momentul actual cere forme organizatorice, mai bine zis un sistem complex de măsuri de organizare care, fără să favorizeze fluctuația lipsită de sens a actorilor dintr-un teatru în altul, fără să alimenteze proasta tradiție a boemiei nomade, să dea totuși posibilitatea și actorilor și conducătorilor teatrelor să se întâlnească pe drumuri de creație comune, în funcție de afinitățile lor firești“. Cuvîntul „profil“, pomenit, în urmă cu cîteva stagiuni, ca un ce dorit, dar nu tocmai limpede prefigurat, capătă contur, se concretizează.

Faptul se explică prin unele împrejurări noi. Înainte, ideea care abia începea să pătrundă în conștiințe era afirmată ca principiu teoretic ; astăzi, ea revine ca obiect al unor discuții practice, direct legate de viața de fiecare zi din teatre (a devenit chiar un obicei să se citeze trei teatre în drum evident de profilare : Teatrul de Comedie, Teatrul Regional București, Teatrul Tineretului). Reluarea discuțiilor corespunde unei noi etape a vieții teatrale. În fața oamenilor de teatru, se înalță ca o necesitate curentă, cotidiană, problema consolidării și dezvoltării armonioase a fiecărui colectiv teatral, a extinderii experienței pozitive cucerite. Asta înseamnă stil, unitate, coeziune lăuntrică, adică tocmai ceea ce înțelegem prin cuvîntul „profil“. Iată cum a revenit tema în actualitate.

\* \* \*

De fapt, cuvintele nu prea au importanță și fetișizarea lor dogmatică nu duce la nimic. Spunem : „profil“, „program artistic“, fiindcă aceste expresii sînt concise, ușor de mînuit, dar tot atît de bine am putea vorbi despre gîndire teatrală, despre concepții directorale în activitatea scenică, despre omogenitate. Importantă este ideea, și asupra ei nu trebuie să alunecăm cu ușurință.

Este vorba de o caracterizare esențială în teatrul de azi : nu simpla coexistență a unor oameni de teatru și a unor spectacole realizate de ei în aceeași clădire și sub aceeași administrație definește artistic teatrul contemporan, ci spiritul comun, concepțiile armonios contopite, unitatea vederilor și a afinităților.

Această unitate este un rezultat, un moment final al organizării conștiente. Ca stilul în literatură și ca sentimentul în munca actorului, „profilul“ nu poate fi obținut dintr-o dată. Mai simplu spus, el apare cînd cei ce conduc un teatru vor ceva — bineînțeles, deosebit de ceea ce își doresc în general oamenii

de teatru, știu ce vor și își urmăresc perseverent și lucid scopul. Se vorbește, de pildă, mult despre „profilul“ Teatrului de Comedie, condus de Radu Beligan. Acest ansamblu a izbutit să se impună atât de repede datorită limpezimii programului de lucru care există aici și care a fost afirmat, nu o dată, în scris și oral. Obiectivul artistic principal al teatrului este atât de clar încât poate fi exprimat în câteva cuvinte : dramaturgie originală de calitate. Practic, nici un alt teatru nu acordă atâtea locuri, în proiectele sale, lucrărilor românești și nici un alt teatru nu a izbutit performanța — extrem de dificilă — de a-și întemeia munca, în cea mai mare măsură, pe repertoriul original, alcătuit la cel mai înalt nivel de exigență. Rezultatele acestor strădanii sînt cunoscute.

Victoria Dinu explică „profilul“ spre care tinde Teatrul Regional prin cointeresarea maximă a spectatorilor, prin năzuința de a stabili un dialog agitatoric direct între scenă și sală, prin dorința de a ieși, cu toate mijloacele artei teatrale, în întîmpinarea publicului. Într-adevăr, dacă ne referim la ultimele succese, trebuie să recunoaștem că originalitatea noii versiuni a *Mielului turbat*, de exemplu, se definește tocmai prin construcția de colocvii deschis cu omul din stal. Descoperirile dramaturgice ale acestui teatru — *Indrăzneala* de Gheorghe Vlad, de pildă — se caracterizează prin aceeași tendință de a dezbate nemijlocit cu publicul temele contemporane.

Teatrul Tineretului — scrie D. D. Neleanu în declarația despre proiectele stagiunii, pe care o publicăm în acest număr — se consideră obligat de însuși publicul său „să ducă mai departe arta noastră teatrală, să-și spună cuvîntul propriu în peisajul artei românești. Aspru ne-ar judeca tînăra generație — afirmă directorul — dacă n-am răspunde prin spectacolele noastre gîndurilor sale înaripate, pasiunii sale pentru tot ce e nou și generos, setei sale de cultură. Dramolete siropoase, conflicte convenționale, o manieră greoaie, grandilocventă, nu pot fi pe placul unui tineret activ, entuziast, animat de o concepție nouă, înaintată, asupra vieții“. D. D. Neleanu găsește chiar o formulă directă pentru maniera spectaculară pe care o preferă : teatru „cinematografic“, în sensul autenticității de joc și purificării de orice balast naturalist în punerea în scenă (de remarcat, asemenea devize apar numai cînd obiectivele sînt clare). Poziția poate fi discutată. Ea poate să dea uneori rezultate, alteleori nu, după cum regizorii teatrului înțeleg să aplice aceste idei. Respectată numai formal, deviza poate să decadă și stilul căutat poate deveni manieră. Oricum însă, la Teatrul Tineretului năzuința de a lucra într-un mod personal există.

\* \* \*

Ne îngăduim să aducem un corectiv celor afirmate de Lazăr Vrabie, directorul Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra“, în aceeași rubrică a numărului de față : „Programul artistic al teatrului nostru se încadrează în coordonatele întregii mișcări teatrale din țara noastră. De aceea, obiectivele noastre artistice nu pot fi diferite de ale celorlalte teatre, după cum ele nu pot diferi — în linii mari — nici de la o stagiune la alta“, cu atât mai mult cu cît însăși activitatea teatrului infirmă, într-o anumită măsură, aceste afirmații. Unele spectacole de aici (din păcate, nu majoritatea, de aceea nu îndrăznim încă a spune că teatrul „are profil“) nu pot fi confundate cu montările din nici un alt ansamblu ; nu putem imagina un *Cum vă place* identic, la Național, chiar regizat de Ciulei, sau un *Al patrulea* asemănător, la „Nottara“, chiar pus în scenă de Dinu Negreanu. Formația trupei, tradițiile scenografice din teatru au dat acestor spectacole o amprentă particulară, condiționînd și munca regizorilor. În același timp, realizările de aici urmăresc anume direcții evolutive, în care se pot discerne chiar preferințe continue de repertoriu (de pildă, la Ciulei, în studiul dramaturgiei gorkiene).

Deci, nu putem considera platforma ideologică comună a artei realist-socialiste, în întregul ei, ca o dispensă pentru inspirația individuală ; asta ar însemna să reducem creația la un act impersonal, să o anihilăm și să facem exact ceea ce adversarii realismului socialist pretind — să limităm arta la reprezentarea mecanică a unor teze fixe, prestabilite. Desigur, programul artistic al oricărui teatru de la noi se încadrează firesc în mișcarea generală a teatrelor din țară, dar tot atât de firesc el trebuie să se deosebească de programele celorlalte

instițuții teatrale ; ca orice gândire, gândirea despre teatru este dinamică și programul artistic al unui teatru evoluează, dacă este autentic.

\* \* \*

Dar teatrele care nu au „profil“ ? Cum pot dobîndi aceste colective stilul original atît de jînduit, personalitatea visată ? Rețete nu se pot da, desigur. Dar premisele profilării pornesc de la exigența neostenită față de calitate și de la strădania de a găsi coordonate concrete, constante, de lungă durată, în muncă.

La Teatrul „C. I. Nottara“, începutul stagiunii este de bun augur : *Steaua polară* în regia lui Radu Penciulescu ne face să credem că, într-adevăr, aici se încearcă o „cotitură“ în muncă. Tocmai de aceea, acum, cînd dorința de a lucra mai bine se manifestă activ, ar fi nimerit să se încerce în teatru o analiză a muncii pe toate coordonatele ei, analiză care să permită combaterea lucidă, programatică a manierei rutiniere de joc și a spectacolelor regizate la întîmplare, fără idee artistică. Nu numai prin cîteva spectacole de ținută, ci prin reprofilarea întregii activități, Teatrul „C. I. Nottara“ poate să depășească slăbiciunile adeseori semnalate de critică. Problema principală este aici problema unei regii cu autoritate, repertoriul incluzînd și pînă acum piese bune și mulți din actorii teatrului fiind înzestrați, dar deprinși cu o modalitate de joc comodă, lipsită de gândire, șablonată.

Slăbirea exigențelor este aproape matematic urmată de depersonalizare. Acum cîteva stagiuni, Teatrul Muncitoresc C.F.R. începuse să cîștige, printre primele din București și din țară, elemente de „profil“ : se contura aici un stil agitoric, cu preferințe particulare de repertoriu și cu caracteristici regizorale proprii. Dar *Baia, Aristocrații, Domnișoara Nastasia, Doi tineri din Verona, Domnul Puntila și sluga sa Matti, Răzeșii lui Bogdan* au ieșit de pe afiș și locul lor a fost luat de *Vecini de apartament, Fata cu pistrui, Hoții și vardiștii, Măria sa bărbatul, Băiat bun, dar... cu lipsuri*. Piesețele distractive au dizolvat „profilul“, și acest fapt nu poate fi pus exclusiv pe seama preferințelor publicului : aceiași spectatori ai aceluiași teatru umpluseră entuziaști sălile în care se jucau *Doi tineri din Verona* și *Domnișoara Nastasia*. O strădanie de echilibrare a repertoriului se observă în alegerea pieselor *Ascensiunea lui Arturo Ui* și *Antigona și ceilalți* pentru această stagiune, dar clasicii continuă să lipsească din lista spectacolelor pe care teatrul le are în vedere, iar piesele originale nu promit nouate.

Un amplu articol de introducere în stagiune, publicat de academicianul Zaharia Stancu în „Contemporanul“, în ajunul primei premiere (nr. 38, din 21 septembrie 1962), ca și informațiile ulterioare, demonstrează că și la Teatrul Național „I. L. Caragiale“ se încearcă efectiv o ameliorare a muncii. Prezența unor piese valoroase din repertoriul universal contemporan în proiectele stagiunii, precum și participarea unor tineri regizori de talent la montarea spectacolelor sînt dovezi certe ale unei dorințe active de înnoire. Totuși, deschiderea stagiunii a rămas la Național sub nivelul exigențelor despre care scria directorul teatrului în „Contemporanul“. *Febre* este o piesă cu calități relevate, la vreme, de cronici, dar ea nu se înscrie, nici ca problematică, nici ca expresivitate, în seria pieselor inovatoare. Pe vremuri, Naționalul a fost teatrul care i-a făcut cunoștință publicului pe Horia Lovinescu și pe Mirodan, cu remarcabilele piese *Citadela sfărîmată* și *Ziariștii*. Nici una dintre piesele care încearcă să împrospăteze tematic și în formă dramaturgia noastră nu a figurat, în ultimul timp, pe afișele teatrului (ne referim la lucrările lui Titus Popovici, Gh. Vlad, Dorel Dorian, Paul Everac, Sergiu Fărcășan), iar cele trei piese de prim interes ale stagiunii — noile lucrări ale lui Mirodan și Titus Popovici și comedia de debut a lui Teodor Mazilu — vor vedea lumina premierei pe alte scene. Care sînt, astăzi, tinerii dramaturgi ai Teatrului Național ?

Însemnătatea Teatrului Național în peisajul vieții noastre teatrale impune obiective mari, permanente : dramaturgie originală de calitate (în această privință, Naționalul n-ar trebui să cedeze cu nimic pasul Teatrului de Comedie) ; reevaluarea vechii dramaturgii romînești prin prisma viziunii contemporane (la Național, orice spectator ar trebui să-și poată forma o imagine de ansamblu asupra evoluției teatrului romînesc ; cuprinderea marelui repertoriu universal

actual (și stagiunea care a început tinde să satisfacă acest deziderat); în sfârșit, spectacole de valoare cu piese clasice (repetăm, spectacole de valoare, nu monții atât de triste ca cele în care am văzut tragediile shakespeariene). Un asemenea repertoriu ar permite valorificarea acelor actori mari din echipa Naționalului pe care i-am văzut prea rar în ultima vreme și formarea tinerilor interpreți, care, de când au venit în acest teatru, joacă prea puțin sau apar în roluri sub posibilitățile lor. Desigur, cerințele sînt mari, dar nu este vorba de un teatru oarecare, ci de *prima scenă a țării*, teatru care se bucură, prin tradiție, de cel mai mare prestigiu în fața spectatorilor și posedă cea mai puternică trupă de actori din țară.

\* \* \*

Se uită, de multe ori, că Teatrul de Artă a început să existe nu odată cu ridicarea cortinei, la primul spectacol, ci în acea noapte în care Stanislavski și Nemirovici-Dancenko au trecut în revistă pe toți actorii înzestrați pe care îi cunoșteau, alegînd pe cei ce păreau apropiați de concepțiile lor — după ce, înainte, se analizaseră intransigent reciproc, pentru a vedea dacă gîndesc în chip înrudit. Berliner Ensemble nu s-a născut spontan, odată cu alcătuirea trupei; germenii viitorului teatru se iviseră încă înainte, în gîndirea lui Brecht. Este drumul pe care s-a format, în mod firesc, orice teatru modern de seamă. Și, așa cum arătăm înainte, experiența noastră pozitivă confirmă justetea acestui drum.

Exigența artistică înaltă însoțește întotdeauna talentele profunde: talentul adevărat are nevoie de ordine, se autodisciplinează și disciplinează pe cei din jur, pentru a da randament artistic maxim. Un psiholog francez, analizînd procesul muncii intelectuale, folosește o comparație pregnantă pentru a defini rolul ideii și al stării de spirit concentrate, prielnice dezvoltării ideii, în creație. El reamintește acea experiență-joc din chimia elementară care constă în introducerea unui cristal într-o soluție suprasaturată cu aceeași substanță. În recipientul lăsat de-o parte, soluția se precipită treptat și, cu timpul, în jurul micului cristal se formează acele cristale uriașe, admirabile, care fac fala oricărui laborator școlar.

Comparația mi se pare nimerită nu numai pentru munca individuală a artistului, ci, în aceeași măsură, și pentru creația comună din teatru. Pentru ca profilul să se poată cristaliza, trebuie să existe concepția, ideea centrală, micul cristal spre care toate forțele colectivului să poată converge (și istoria teatrului modern arată că, de obicei, astfel de idei au fost aduse în teatru de regizorii animatori). Apoi, concepției trebuie să i se asigure condițiile optime de dezvoltare, climatul prielnic creșterii și unificării trupei, atmosfera în care să predomină respectul și exigența față de talent.

Firește, în această privință, directorului de teatru îi revine o răspundere coplesitoare. El trebuie să fie catalizatorul (ca să folosim tot un termen din chimie) energiilor creatoare, dacă nu este el însuși actor sau regizor. Esențială este capacitatea lui de a gîndi artistic, priceperea lui de a se înconjura de talente și de a le stimula inițiativa.

Teatrul modern a început să existe atunci cînd un Stanislavski, un Antoine, un Dullin sau un Meyerhold au adunat în jurul lor oameni pe care îi știau gîndind și simțind artistic la fel cu ei, și, împreună cu aceștia, au început să lupte în numele unor idei artistice comune — adică atunci cînd teatrul a început să fie gîndit unitar, pe toate coordonatele sale. Teatrul ca alcătuire hibridă, în care coexistă întîmplător actori, posibil talentați, dar de formații cu totul deosebite, regizori care nu au nimic de împărțit pe planul concepțiilor, pictori scenografi care lucrează fiecare altfel, ignorînd integral ce fac ceilalți, este o instituție perimată. Nu contractul de muncă, ci ideile, gîndirea cristalizează și unifică un colectiv teatral cu adevărat contemporan.

Ana Maria Narti